

Universidad Rey Juan Carlos de Madrid



Facultad de Ciencias de la Comunicación.
Departamento de Ciencias de la Comunicación y Sociología

**El recurso iconográfico de la Arquitectura de Bruno
Taut y la Cadena de Cristal, en el Cine Fantástico
Estadounidense del último cuarto del siglo XX**

TESIS DOCTORAL

Presentada por
Francisco Javier Ruiz Boto

Dirigida por
Alfonso Palazón Meseguer

Fuenlabrada, Madrid, 2015



Universidad
Rey Juan Carlos

Alfonso Palazón Meseguer, director del trabajo de investigación titulado: *El recurso iconográfico de la Arquitectura de Bruno Taut y la Cadena de Cristal, en el Cine Fantástico Estadounidense del último cuarto del siglo XX*, presentado por Francisco Javier Ruiz Boto para la obtención del título de Doctor, hace constar que el citado trabajo reúne los requisitos exigibles a una tesis doctoral.

De acuerdo con estas consideraciones, entendemos que puede procederse a su defensa pública.

En Fuenlabrada a 16 de Octubre de 2015

Alfonso Palazón Meseguer

Índice

Introducción

1. Introducción.....	7
2. Objeto de estudio	10
3. Metodología	11
4. Plan de trabajo	14
5. Recopilación Documental	15

Capítulo I

Raíces Filosóficas e Históricas del pensamiento utópico de Bruno Taut

Introducción	19
I.1. El Idealismo Alemán. La experiencia personal.....	28
I.1. 1. La concepción romántica de la Naturaleza	29
I.1. 2. La Naturaleza según Fichte	32
I.2.1. La Resonancia Social	33
I. 2. El Afán Romántico.....	35
I.2. 1. El deseo de Absoluto	35
I.2. 2. La subjetividad romántica	38
I.2. 3. Intuición romántica. Genio y Misión	41
I.2. 4. El Romanticismo como espíritu de liberación	42
I. 3. Hegel y el Absoluto.....	44
I. 3. 1. El sistema filosófico de Hegel	44
I. 3. 2. Hegel y el Arte	47
I. 3. 3. El devenir del Espíritu en las épocas del Arte	52
I. 3. 4. El ascenso moral del Arte	57
I. 3.4.1. Le religión del Arte	57
I. 3.4.2. La obra de arte espiritual	59
I. 3.4.3. El arte de la tercera era del Espíritu	61
I. 4. El Asunto del <i>Volk</i> y el <i>Geist</i>	63
I.4. 2. Configuración del <i>Volkgeist</i>	63
I. 4.2.1. Fundamentos filosóficos del <i>Volkgeist</i>	64
I. 4.2.1.1. Herder y el <i>Volkgeist</i>	65
I. 4.2.1.2. Fichte y el <i>Volkgeist</i>	60
I.4. 3. Necesidad de forjar la idea del Espíritu del Pueblo alemán	72
I. 4.3.1. Necesidad Sociopolítica	72

I.4.3.2. Necesidad Filosófica	75
I.4. 3.2.1. <i>Volk</i> y <i>Geist</i> en Hegel	75
I.4. 3.2.2. El devenir del Espíritu Universal	87
I. 5. Arthur Schopenhauer. La fuerza del Genio.....	90
I.5.1. La Voluntad. El impulso de Vivir	91
I.5.2. La Intuición. Voluntad e Impulso	93
I.5. 3. La atracción por Oriente. El velo y lo desvelado	96
I.5. 4. El arte; objeto de conocimiento supremo	97
I.5. 5. La fuerza del Genio	98
I.5. 6. Emoción, fantasía y fuerza espiritual	100
I.6. El efecto de Nietzsche.....	101
I.6.1 Voluntad de Poder	108
I.6.2 La república de Genios	110
I.6.3 La tabla rasa y la vuelta a los orígenes	113
I.6.4. La soledad del Genio nietzscheano	115
I.6.5. El espíritu libre y el filósofo artista	117
I.7. Rudolf Steiner y la escuela teosófica.....	119
I.7. 1. La sombra de Rudolf Steiner	119
I.7. 2. Ocultismo Espiritista	122
I.7. 3. Antopogénesis y el Espíritu de los Planetas	127
I.7. 4. La Ciencia Misterio	130
I.7. 5. Los seres angélicos y el espíritu de las razas	133
I.7. 6. La luz del artista	135
I.7. 7. El edificio del Logos	138
I.8. Gustav Landauer. Profeta de la comunidad.....	143
I.8.1. Anarquismo Ético	143
I.8.2. Misticismo y Revolución	144
I.8.3. El profeta de la Nueva Comunidad	146
I.8.4. La liga Socialista <i>Der Sozialistische Bund</i>	149
I.8.5. Landauer y el Sionismo Místico	152
I.8.6. La revolución como movimiento espiritual ético	155
I.8.7. Anarquismo ético y romántico	158
I.8.8. El <i>Volk</i> en Landauer	160
I.8.9. La nueva colonización	162
I.9. El Activismo Social de Kurt Hiller.....	167
I.9.1. Kurt Hiller y la filosofía del Objetivo	167
I.9.2. Vida de tormenta	168
I.9.3. Laberinto Activista	169
I.9.4. El Espíritu debe mandar. <i>Geist werde Herr</i>	171

I.9.5. <i>Activismo: Arte, política y ética</i>	174
I.9.5.1. Trabajadores del Espíritu (<i>Geistiger Arbeiter</i>)	175
I.9.6. La Filosofía de la Meta (<i>Das Ziel</i>)	177
I.9.6.1. <i>Der Bund zum Ziel</i> . El pacto por el Objetivo	178
I.9.6.2. La Logocracia. Una federación de Genios	181
I.9.7. Hiller en el ánimo de Bruno Taut	183
I.10. La expresión de la Idea: <i>Die Sturm y Die Aktion</i>	185
I.10.1. <i>Der Sturm</i>	185
I.10.2. <i>Die Aktion</i>	188
I.10.2.1. <i>Der Kampf</i>	189
I.10.3. Franz Pfemfert y la organización de la inteligencia	190
Capítulo II	
El Universo Utópico de Paul Scheerbart	195
II.1. Un visionario en las estrellas	195
II.2. El salto cualitativo por medio de la Luz y el Cristal	199
II.3. Arquitectura de Cristal; <i>Glasarchitektur</i> 1914	205
II.4. El paraíso de luz, color y flotabilidad	213
II.5. La visión de Walter Benjamin	215
II.6. Lo mágico en Paul Scheerbart. El pacto lúdico	219
Capítulo III	
El pensamiento utópico de Bruno Taut	221
III.1. La Utopía de Bruno Taut: El Artista Revolucionario	221
III.1.1. Un círculo -resplandeciente- de artistas iluminados	221
III.1.2. Asociacionismo revolucionario y acción espiritual	224
III.1.3. Arte y revolución: <i>Kultur politik</i>	229
III.1.4. Taut ante el fracaso de la revolución Nov. del 1918	235
III.1.5. La revolución moral del Pueblo (<i>Volk</i>)	237
III.1.6. La invocación de la Cadena de Cristal	241
III 2. La Utopía de Taut: Escritos Utópicos (1917-20)	246
III.2.1. La Corona de la Ciudad (<i>Die Stadtkrone</i>)	246
III.2.1.1. La misión "Sacralizante". Espiritualizante	247
III.2.1.2. El Orden y el no Caos	252
III. 2.1.3. De la representación del sentimiento humano	256
III. 2.1.4. Cómo articular el sentimiento religioso	258
III. 2.1.5. Como será la Corona de la Ciudad	259

III. 2.1.6. El brillo de la Corona en la Nueva Ciudad	261
III. 2.1.7. La No-función. Lo sublime	264
III. 2.1.8. Naturaleza de lo divino según Taut	266
III. 2.2. La Arquitectura Alpina (<i>Alpine Architektur</i>)	270
III. 2.2.1. Un largo camino	271
III. 2.2.2. La Casa de Cristal viaja a las Montañas	272
III. 2.2.3. El texto: <i>Alpine Architektur</i> , Hagen 1919	275
III. 2.2.3.1. La esencia de la forma Cristalina	276
III. 2.2.3.2. Elevación formal hacia las Montañas	277
III. 2.3.3.3. Los cinco capítulos de A.A.	279
III. 2. 3. El Constructor del Mundo (<i>Der Weltbaumeister</i>)	300
III. 3. La Cadena de Cristal. <i>Die Gläserne Kette</i>	303
III.3.1. La pesada carga de la Luz	304
III.3.2. La llamada de la Cadena	306
III.3.3. Los Eslabones de la Cadena	307
III.3.4. La Correspondencia	308
III.3.5. El sacrificio silencioso	319
III.3.6. La pureza perdida. La edad de la Inocencia	311
III.3.7. La Luz de la Mañana. (<i>Frühlicht</i>)	313
III.3.8. La Edad Primitiva y la consciencia expandida	316
III.3.9. La pureza del Cristal	318
III.3.10. En busca de la forma primaria (<i>Urform</i>)	322
III.3.11. El sacerdote astral	327
III.3.12. Taut en el éxtasis de la Cosmovisión	329
III.3.13. El declive de la Estrella. Tensión en la Cadena	331
III.3.14. Caída de la Estrella. Disolución	333
III.3.15. El último destello	335
III.3.16. Los miembros de la GK. Notas biográficas	337

Capítulo IV

El núcleo de la utopía expresionista de Bruno Taut y la Cadena de Cristal

IV.1. Aspectos nucleares de la utopía de Bruno Taut y la Cadena de Cristal...	349
IV.2. El Universo Visionario Expresionista. Concepto y delimitación.....	349
IV.2.1. El Universo Visionario Expresionista: Caracterización	350
IV.2.1.1. Aspectos Formales /Visuales	350
IV.2.2.2. Aspectos Conceptuales	358

Capítulo V

Marco Metodológico

V.1. Metodología de Análisis. Parámetros.....	365
V.2. Establecimiento y tratamiento de la Muestra	368
V.2.1. Proceso de obtención de la Muestra	368
V.2.2. Refinamiento de la Muestra	372
V.3.3. Descontaminación de la Muestra	373
V.3.4. Análisis de la Muestra. Aplicación de la Metodología	375
V. 3.4.1. Interpretación de los resultados	376
V. 3.4.2. Modelo de ficha de análisis	377

Capítulo VI

Campo de Estudio. Resultados

VI.1. Análisis de la Muestra. Factores de Estudio.....	379
VI.2. Análisis de la Muestra. Resultados	379
VI.2.1. Estudio Iconográfico y Visual de la Muestra	
Análisis por elementos Formales y Conceptuales	379
VI.2.2. Estudio de la Muestra por Factores de Producción	452
VI.2.3. Estudio de la Muestra por Grupos de Creativos	453
VI.3. Resultados. Conclusiones parciales y valoraciones.....	458
VI.3.1. Resultados del análisis por Visuales y Conceptuales	458
V.3.2. Conclusiones Parciales	461
VI.3.2.1. Del análisis por Visuales y Conceptuales	463
VI.3.2.2 Del análisis por Factores de Producción	467
VI.3.2.3 Del análisis por Grupos de Creativos	465

Conclusiones Finales

Conclusiones Finales	469
----------------------------	-----

Bibliografía	473
---------------------------	-----

Anexo

Fichas técnicas de la filmografía	485 - 525
-----------------------------------	-----------

El Arte "nace de la necesidad de representarse la Idea mediante
imágenes sensibles que se dirigen a los sentidos,
y al espíritu al mismo tiempo"

Hegel; *De lo bello y sus formas*

Agradecimientos

A todos los que han hecho posible este trabajo

Introducción

1. Naturaleza de la investigación. Delimitación del tema

El eje de nuestra investigación consiste en verificar la rehabilitación del universo formal utópico de la fantasía arquitectónica de Bruno Taut y su círculo creativo más cercano en las escenografías y lenguaje visual del cine fantástico estadounidense del último cuarto de siglo XX.

La fantasía, tal y como la concebía Taut era uno de los modos más eficaces para conseguir nuevos mundos sociales. De este modo entendimos que el cine fantástico podría ser un excelente escaparate para la rehabilitación o reutilización de sus formas y conceptos. Bruno Taut no trabajo solo, junto a él formó un círculo creativo autodenominado la Cadena de Cristal. En conjunto crearon un legado visual, utópico, de formas y conceptos de gran fuerza plástica. Eran formas arquitectónicas para universos imposibles. Una gran fantasía utópica.

Nos interesó especialmente ver el resurgir en cine la aventura fantástica en la década de los 70'; especialmente en el cine estadounidense. Esta sensibilidad se extendió también a otras latitudes, pero fue allí primordialmente donde se volvió a recrear el cine de aventura fantástica. Ello alcanzaba el mundo intergaláctico, a entornos míticos, a viajes estelares. Un mundo de fantasía donde nos pareció encontrar indicios razonables como para hablar de una recuperación formal o recurso iconográfico del mundo fantástico utópico y visionario de Bruno Taut y la Cadena de Cristal.

De ahí que nos planteásemos formalmente realizar este estudio y ver cómo y en qué medida podría hablarse de un recurso iconográfico de la fantasía visionaria y utópica de Bruno Taut en las escenografías y estéticas de estas películas. No hablamos de una representación calcada o mimesis, hablamos de un recurso iconográfico, recuperación o utilización de este legado visual.

El cine fantástico, en su amplia acepción facilita recreaciones y entornos proclives a la apertura a lo desconocido y al viaje mítico del héroe; en definitiva a la fantasía; pero no tiene por qué seguir las formas que diseñaron Bruno Taut y sus compañeros de la Cadena de Cristal. Con lo cual, si las advertimos, será porque se hace.

En el cine y en Dirección de Arte no hay nada que no pase por numerosas aprobaciones y estudios de estilo. Mas si se trata de crear un universo a conveniente a una aventura. No podemos afirmar que nada sea casual, es más tenemos, la certeza de que todo lo que se ve es fruto de la premeditación. Si aparece una forma es porque se ha querido traer a colación.

Nosotros pensamos que sí se ha dado una utilización -habitual y recurrente -de las formas de la fantasía utópica de Taut en el resurgir de la aventura fantástica en el cine de los 70. En

sus escenografías, en la construcción de sus entornos fantásticos, y es más en su propio espíritu de fantasía. Pero vamos a analizarlo detenidamente. El presente trabajo tendrá por objeto estudiar este punto, y así le hemos dado por título:

1. Título:

“El recurso iconográfico de la Arquitectura de Bruno Taut y la Cadena de Cristal, en el Cine Fantástico Estadounidense del último cuarto del siglo XX “

2. Líneas de Investigación

Para estudiar el tema en su dimensión se atenderán las siguientes líneas de investigación:

- La utopía visionaria de Bruno Taut y la Cadena de Cristal. Sus elementos visuales, sus formas y conceptos. El *Espíritu* de su utopía.
- El influjo de la fantasía arquitectónica de Bruno Taut y la Cadena de Cristal, en la iconografía/imaginería del Cine Fantástico estadounidense del último cuarto del siglo XX.
- La incorporación de los elementos conceptuales del mundo visionario de nuestros autores en la caracterización de la aventura de ese Cine Fantástico.

3. Interés del Tema

El tema propuesto a Investigación es de especial interés ya que la conexión entre la Arquitectura teórica y el Cine de masas es un tema poco trabajado, y si se hace es desde una perspectiva que muy histórica. Generalmente el mundo de la creatividad se suele considerar en departamentos estancos o carreras paralelas. En nuestro caso, y dada la naturaleza vanguardista nuestros autores estos trabajaban indistintamente, pintura, arquitectura, literatura, y ofrecieron un Mundo Visual novedoso, absolutamente irrealizable – abocado al fracaso- pero que creemos ha retomado vida en las películas. Allí todo es posible.

La fantasía no estuvo de moda en el cine de los sesenta. A partir de mediados de los 70 se empieza a advertir una nueva sensibilidad frente al relato fantástico, frente a la aventura mágica. En ese punto creemos toma fuerza nuestra hipótesis y vemos indicios razonables para trazar un puente entre la elaboración teórica de los arquitectos y la realización práctica de los cineastas. Lo que pasa que en este caso con un salto de época, principios de siglo, finales de siglo, y de continente, de Alemania a EEUU.

Plantear descubrir la incorporación de una utopía formal arquitectónica –pura teoría-, en un medio de comunicación de masas -Cine-, es un punto que atrae nuestro interés. Primero por lo que tiene de audaz, segundo porque sería gratificante comprobar que los fenómenos

artísticos no nacen y mueren según fechas, sino responden a un intrincado conjunto de razones y circunstancias que los originan antes de que nosotros lo digamos, y que los hacen pervivir por encima de lo que nosotros que conocemos. Como Taut decía “Larga Vida a la Utopía”.

2. Objeto de Estudio

2.1. Precisiones terminológicas

Bruno Taut, su universo y su arquitectura visionaria

El arquitecto Bruno Taut está considerado como uno de los exponentes más carismáticos de la *Arquitectura Expresionista Alemana*. Sin embargo, su obra edificada dentro del Expresionismo fue escasa, aunque muy programática. La mayor parte de su legado es teórico y dentro de la utopía arquitectónica. Como tal, su obra – y la de quienes le siguieron– se ha quedado en llamar *Arquitectura Utópica Expresionista o Fantasía Expresionista*, considerando así lo peculiar de su labor.

Dado que dentro del Expresionismo hay muchas sensibilidades y para evitar imprecisiones y confusiones, evitaremos usar el término *Expresionismo Alemán*, ya que es un concepto muy genérico, que se presta a polisemia.

Preferiremos usar las expresiones *Utopía Visionaria de Taut*, o *Fantasía Utópica de Taut*, para recalcar el carácter singular de su obra. Para significar no solo su labor, sino la del conjunto de obras visionarias de su círculo creativo más próximo hemos, hemos decidido crear el término “Universo Visionario expresionista”; donde solo tendrá cabida el universo visual utópico expuesto por los autores objeto de nuestro estudio. No será aplicable a otros artistas del Expresionismo, pues no todos los arquitectos del Expresionismo participaban del mundo utópico y visionario propuesto por Taut.

El “Universo Visionario Expresionista” servirá para significar exclusivamente en él las visiones utópicas y fantasiosas de Bruno Taut y de los miembros de la Cadena de Cristal. A él haremos referencia como compendio de su mundo fantástico.

En su situación en el tiempo, este término solo es aplicable de 1913 a 1920. Con él nos referiremos al sentir de un grupo de artistas de fuerte carácter visionario e irracional, surgido en Alemania de 1913-1920, y en el que predominaba la utopía fantástica y se propugnaba la renovación de género humano por la acción benéfica de la arquitectura.

2.2. El Objeto

Se estudiará la utopía de Bruno Taut en sus valores formales, visuales y teóricos. Recorreremos la obra visionaria de Bruno Taut y de su círculo creativo, la *Cadena de cristal*.

Estableceremos y distinguiremos los principios básicos rectores del grupo creativo. Los autores sobre los que versa este estudio son:

El arquitecto alemán Bruno Taut y su círculo creativo más próximo: Paul Scheerbart, Wenzel Hablik, Paul Goesh, Hans Scharoun, Max Taut, Hans & Wassili Luckhardt, Carl Krayl, Hermann Finsterlin. Gran parte de ellos fueron miembros de La Cadena de Cristal (*Die Gläserne Kette*), que es elemento sustancial de nuestro estudio. Adicionalmente revisaremos la obra del excepcional de Hans Poelzig.

Estableceremos un catalogo de elementos Visuales y Conceptuales que puedan ser significativos a la hora de establecer un estudio comparativo con la muestra de películas seleccionadas. A este conjunto de elementos los denominaremos “Universo Visionario Expresionista” (UVE).¹

Se determinará una muestra de 40 películas cinematográficas de producción estadounidense de entre 1975 y 2000 que estimemos posean más potencial a la hora de establecer un análisis iconográfico, a nivel formal y conceptual.

2.3. Delimitación y precisiones del Objeto

1. Dentro de la Arquitectura Expresionista alemana nos centraremos en el estudio de la obra de Bruno Taut y su círculo creativo más próximo, la Cadena de Cristal, atendiendo fundamentalmente su nivel gráfico, teórico y programático. Recogeremos las influencias que pudiera haber de otros autores como Paul Scheerbart.
2. Atenderemos especialmente los elementos Visuales y Conceptuales que puedan formar parte del “Universo Visionario Expresionista.”
2. No extenderemos nuestro estudio más allá de 1920. Fecha de la disolución de la Cadena de Cristal, y cierre del Expresionismo arquitectónico. Nuestros autores seguirán con sus trayectorias, pero estas ya no son objeto de nuestro estudio.
3. Dado que el Expresionismo no es un movimiento racional (W. Pehnt)², descartaremos considerar otras poéticas arquitectónicas que se encuentren ligadas al movimiento moderno o al movimiento racionalista.
4. Entenderemos/asumiremos por *Cine Fantástico* todo cine donde la fantasía y la imaginación fluyan por encima de todo, extendiéndose este concepto, carácter o acepción a la puesta en escena, al propio relato fílmico o la utilización de los recursos visuales. En este sentido puede caber desde parábolas futuristas, cuentos y relatos

¹ Así lo denominaremos cuando por redacción sea conveniente.

² Wolfgang Pehnt, *Expressionist Architecture*, Thames & Hudson, NY, 1979

de ciencia ficción, aventuras fantásticas, y relatos sobre mitos y leyendas.

5. No es objeto de nuestro estudio el hablar ni comentar nada sobre el llamado Cine Expresionista alemán.

2.4. Delimitación de la Hipótesis

Pretendemos verificar:

1. Que ciertamente se advierte un recurso, un fuerte influjo visual e iconográfico de la utopía formal propuesta por Bruno Taut y los miembros de la Cadena de Cristal, en la formación de la imaginería del Cine de Fantástico estadounidense del último cuarto del siglo.
2. Que la influencia de Universo Visionario Expresionista en la formación de la imaginería del Cine Fantástico (1975-2000) tiene lugar a varios niveles, afectando a tratamiento visual, escenografía y relato.
3. Que tal recurso y/o rehabilitación no afecta sólo a los puros elementos formales o visuales, sino que atañe al propio contenido de la Aventura.

3. Metodología

La primera peculiaridad que presenta nuestro estudio es el tratamiento metodológico. Dado que no se encuentra tipificada -caracterizada- la utopía visionaria de Taut, ni las aportaciones del su círculo creativo más próximo en un cuerpo sistemático de estudio, es necesario establecer los elementos caracterizadores de dicha fantasía utópica. Esto en sí ya sería una tesis. Pero esto nos desanima; es más, nos hace conscientes de que estamos investigando algo interesante.

De este modo antes de proceder al análisis de la muestra, ni establecer una ficha, es necesario caracterizar el Universo Visionario de nuestros autores. Tarea que no va a ser simple si no queremos caer en vaguedades. El pensamiento utópico de Bruno Taut es crítico y difícil de entender. Y nos hará recorrer un largo camino.

A fecha de hoy el tema ya está cristalizado en el capítulo El núcleo de la Utopía: "Universo Visionario Expresionista"; Elementos Conceptuales y Elementos Visuales. Han resultado 40 notas características de las que hemos particularizado las más significativas para rastrear en la muestra.

En el apartado Marco Metodológico se da más razón de ello. Dada la resultante, hemos visto más adecuado a la naturaleza del estudio, - rehabilitación de una utopía fantástica en una muestra cinematográfica-, es proceder al visionado y hacer un atento testeo de todos

los puntos, habida cuenta de que nosotros mismos conocemos bien el alcance y significado de los elementos. Delimitaremos unos marcadores concretos que configuran la ficha. Una vez obtenido el rastro de la utopía en cada película, podremos extraer conclusiones generales, y tabular los rasgos que más se ha recogido en las cinematografías, y establecer así el grado de penetración de la Utopía en la muestra seleccionada.

Se trata pues no de un mero análisis, sino de la investigación de un rastro o rehabilitación. Según la proporción de los elementos encontrados, afirmaremos en qué medida se ha rehabilitado el UVE en la filmografía seleccionada.

Ofreceremos los valores más significativos en el apartado Resultados

Adicionalmente de la muestra establecida se hará un estudio por factores de Producción y por Grupos de Creativos que hayan intervenido, con el fin de cruzar información que nos pueda ser de interés a la hora de establecer una rehabilitación de la fantasía utópica de nuestros autores en el Cine Fantástico estadounidense (1975-2000).

3.1. Establecimiento de la Muestra

1. La muestra se compondrá de obras fílmicas de carácter fantástico, entendiendo por ello relato no realista, lo que incluye ciencia ficción, cine de anticipación, futurista o aventura fantástica. Serán de producción estadounidense de entre 1975 a 2000. El número estipulado 40. Dado que queremos exponer una transposición de los valores utópicos al cine de masas, nos centraremos en cinematografías de gran repercusión en el público; no en cine minoritario. Nos plantearemos filtros de calidad artística hasta refinar la muestra a 40 filmes. Los procesos de obtención de la muestra vienen expuestos detalladamente en el capítulo Marco Metodológico.

3. La muestra se tomará así mismo como campo de investigación. Se elegirán de todo el catálogo visual *-Universo Visionario Expresionista-*, aquellas imágenes y conceptos visuales que mejor representen la naturaleza de la utopía, atendiendo primordialmente a su fuerza visual y a su potencial teórico. Se acometerá con esta relación el visionado la muestra, buscando un testeo. Se buscará en las películas de la muestra no ya un contraste directo de unos pocos elementos – que podría dar positivo y ser falso-, sino un testeo extenso de los elementos de la utopía,

4. Sometida la muestra a este estudio y tratamiento, un Análisis Visual Comparativo, tomaremos nota de todos los resultados, elaborando un comentario/informe al respecto. Guardaremos los datos para una vez finalizado el análisis total de la muestra establecer qué parámetros se han dado con más intensidad y obtener datos reales para afirmar nuestra hipótesis.

3.2 Análisis iconográfico de la Muestra a nivel Formal y Conceptual

El objeto de nuestro estudio es investigar la rehabilitación, o no, de las formas de la fantasía visionaria desarrollada por Bruno Taut y los miembros de la Cadena de Cristal en las películas de género de aventura fantástica del último cuarto del siglo XX. Hemos centrado el estudio en la producción norteamericana y nos hemos planteado una muestra de máximo 40 filmes. Debemos proceder a un visionado atento fijándonos en formas, gestos y estructuras visuales concretas que respondan al sentido de la utopía formal de nuestros autores. Los elementos a rastrear serán Visuales, -meras formas- y Conceptuales: elementos propios de la utopía que pueden manifestarse en distintas consideraciones: trama, atmosfera, concepto épico de la puesta en escena, significación de la arquitectura, etc.

Se trata pues de realizar un análisis iconográfico de la muestra a nivel formal y conceptual. Los parámetros y detalles de este Análisis Visual Comparativo están contemplados en el apartado Marco Metodológico.

El carácter de nuestro análisis es pues fundamentalmente cualitativo. Tratamos de arte e imagen y atmosferas que son factores difícilmente cuantificables, por eso, una vez que hayamos tenido el proceso de inmersión en el Universo Visionario de nuestros autores, la herramienta fundamental se dará en el visionado de la muestra. Hecho esto, procederemos a marcar qué rasgos característicos de este universo utópico se dan en cada una de las películas la filmografía seleccionada. Tras un atento visionado de la muestra, tomaremos notas de todas las trazas advertidas, que quedaran reflejadas en la ficha de análisis.

Con esto sería suficiente. No obstante hemos querido aportar un soporte cuantitativo a nuestro estudio. Este se hará solo sobre unos rasgos determinados que nos parezcan más relevantes de todo el conjunto de datos arrojados. Pueden ser positivos o negativos. Pero esto ahora no lo podemos enunciar. No puede ser una actitud a priori, pues aun no sabemos exactamente que rasgos -variables- nos darán resultado positivo.

La utopía visionaria de Bruno Taut y los miembros de la Cadena de Cristal es un fenómeno artístico, plástico, visionario, utópico, conocido, pero no tabulado. Por así decirlo no está tipificado en parámetros contrastables. Para evitar caer en una subjetividad en el análisis hemos de procurar extraer de los textos y dibujos y obras de este grupo de creativos una serie de caracteres/notas que le sean indiscutiblemente propios. Con ellos podremos elaborar una herramienta de análisis que sea útil a nuestro estudio.

La ficha de análisis se obtendrá después de haber caracterizado el Universo Visionario Expresionista. Una vez hecho, se indicará en el apartado Marco Metodológico la metodología a seguir.

3.3. Caracterización del “Universo Visionario Expresionista”

Esto nos lleva a un trabajo previo, de estudio e inmersión en la fantasía expresionista de nuestros autores, hasta lograr destilar los elementos nucleares, a nivel Visual y Conceptual, de su fantasía visionaria; de lo que hemos quedado en llamar “Universo Visionario Expresionista.”³ Este término hará referencia al mundo utópico y visual, a la fantasía arquitectónica y estelar de nuestros autores, y exclusivamente a ellos. Asociado a esa fantasía va una concepción global del mundo y la sociedad; una propuesta de sanación universal. Además, está acotada en un lapso de tiempo muy concreto: entre 1913 y 1920. No pretendemos, -no debe- aplicarse a otros autores que participen del movimiento expresionista, pero que no formen parte del mundo visual y utópico de Bruno Taut y la Cadena de Cristal.

Para realizar este trabajo acudiremos a las cartas y dibujos de los miembros de la Cadena de Cristal y a los escritos utópicos de Bruno Taut: *Alpine Architektur, Die Stadtkrone y Der Weltbaumeister*. Adicionalmente, necesitaremos estudiar *Glasarchitektur* de Paul Scheerbart.

4. Plan de trabajo. Articulación de la investigación

Esta investigación se dividirá en tres fases para mejor acometer el Objeto de Estudio.

I. Primeramente se procederá a establecer el Marco Teórico y Contextual del pensamiento utópico de Bruno Taut. Esto nos llevara a hacer un recorrido por los distintos componentes filosóficos y sociales de los que advertimos influjo. Posteriormente se procederá a atender a los precursores y dinamizadores de la fantasía arquitectónica expresionista haciendo especial hincapié en la figura de P. Scheerbart y Bruno Taut y su círculo creativo más cercano. Estudiaremos con detenimiento sus textos y escritos utópicos. En especial *Arquitectura de Cristal, 1914, Arquitectura Alpina, 1919, La Corona de la Ciudad, 1919 y El Constructor del Mundo 1920*

Pasaremos a conocer y a detallar los miembros de La Cadena de Cristal, (*Die Gläserne Kette 1919-20*) estudiando con detenimiento sus manifiestos, y postulados teóricos; así como la naturaleza vital de este círculo artístico. Para mejor comprensión del fenómeno repasaremos el entorno sociopolítico de la época.

II. Seguidamente, procederemos a formular lo que hemos llamado “Universo Visionario Expresionista”: Un compendio de conceptos formales y postulados teóricos que resuman los aspectos fundamentales de la fantasía utópica expresionista de Bruno Taut y la *Cadena de Cristal*. Entendemos que son los puntos nucleares de la esencia de su Mensaje Visual y sus Conceptos Teóricos.

³ En adelante, podrá abreviarse como UVE

Obtendremos así una relación de puntos que condensan el sentido y significado del Universo Visual de nuestros autores. Tomaremos como imágenes-soporte de tales ideas la obra gráfica y los textos de los propios autores.

Posteriormente haremos un recorrido sobre el contexto histórico que facilitó el declive y muerte del movimiento. Tras exponer indicios de cambio producidos en un medio y continente distintos a los de origen, nos planteamos investigar sistemáticamente un posible resurgir formal de esta utopía fantástica y visionaria en otro continente y en otra época, pero ahora de la mano del cine, en el resurgir de la aventura fantástica de los años 70 del S.XX en UUEE.

III. Obtenido el catálogo visual de la fantasía visionaria de Bruno Taut y su círculo creativo, y sus elementos conceptuales, pasaremos a contrastar estos hallazgos con nuestra selección de películas –la muestra-, de modo que, a través de un análisis visual comparativo entre frases visuales procedentes de las obras cinematográficas y los iconos, visiones y conceptos de la Utopía de Taut, lleguemos a la verificación de la hipótesis.

IV. Realizado esto, se procederá a considerar los resultados en los dos niveles de reincorporación del Universo Visionario Expresionista en la cinematografía seleccionada: a nivel puramente Visual; y a nivel Conceptual.

5. Recopilación documental

La mayor parte de nuestros autores formaban parte de lo que se ha quedado en llamar movimiento Expresionista. En nuestro caso se trata de Expresionismo arquitectónico y en cierto modo pictórico y literario. El lugar de origen es Alemania de 1910 a 1920. Los autores sobre los que versa este estudio son:

El arquitecto alemán Bruno Taut y su círculo creativo más próximo: Paul Scheerbart, Wenzel Hablik, Paul Goesh, Hans Scharoun, Max Taut, Hans & Wassili Luckhardt, Carl Krayl, Hermann Finsterlin. Gran parte de ellos fueron miembros de “La Cadena de Cristal” (*Die Gläserne Kette*), que es elemento sustancial de nuestro estudio. Adicionalmente citaremos la obra de excepcional de Hans Poelzig.

Nuestro autor principal, Bruno Taut es un referente en el llamado expresionismo arquitectónico alemán, o utopía expresionista alemana. Junto a él aglutinó una serie de creativos embarcados en un mundo utópico y visionario. De este modo, él y las visiones y fantasías de su mundo utópico, se suelen englobar en la genérica fantasía arquitectónica expresionista, pero esto adolece de precisión. Nos hemos visto a acuñar un nuevo término para englobar solo la fantasía visual y utópica que es objeto de nuestro estudio: El “Universo Visionario Expresionista” (UVE); y como tal caracterizarlo con sus notas correspondientes. Esto nos servirá para articular el análisis.

Queremos dejar constancia aquí que de lo que hablamos, nada o muy poco tiene que ver con el llamado “cine expresionista alemán”; que no es objeto de nuestro estudio. Nada tiene que ver con la utopía visionaria expresionista de Bruno Taut y los miembros de la Cadena de Cristal

Dado que el Expresionismo no es un movimiento racional y el carácter iconográfico de la investigación, la instrucción de la documentación irá desde la obra pictórica o arquitectónica realizada, hasta todo tipo de manifiestos, circulares y cartas, comentarios, dibujos, expresiones imágenes, planos, que manifiesten el su universo creativo y vital. El periodo de investigación para estos textos dibujos e imágenes se centrará primordialmente entre 1913 y 1920, fecha en la que el expresionismo arquitectónico desaparece y deja paso a otras nuevas sensibilidades.

Para atender a los preliminares, - Raíces Históricas y Filosóficas del Pensamiento Utópico de Bruno Taut-, necesitaremos acudir a los escritos teóricos y encontrar los fundamentos filosóficos que abocaron a tal planteamiento utópico. Esto nos ha llevado a investigar filosóficamente y socialmente la época. Y nos ha retrotraído a corrientes filosóficas de hondo calado en el idealismo alemán. Particular interés tiene todo aquello que pudo servir de caldo de cultivo en el que se movieron aquellos autores que dieron excelentes muestras de arquitectura edificada, y dio pie a todo un legado utópico que quedo sin cristalizar. En este sentido repasaremos el marco sociopolítico de la época, indicando influjos significativos.

Ya que queremos profundizar en el contenido mismo de la utopía expresionista de Bruno Taut y los miembros de la Cadena de Cristal, quedarnos en la contemplación de la obra edificada resulta a todas luces insuficiente. Del mismo modo no nos bastan comentarios recogidos en manuales de historia de la Arquitectura. Queremos penetrar en lo más hondo del pensamiento de unos generadores de sueños. Por lo tanto hemos de llegar a los textos documentales primarios. Que realmente nos ayuden en la investigación. Recopilar esos textos primarios no es tarea fácil.

Esta documentación se encuentra hoy por hoy, escasamente publicada, y si lo está, es de modo muy disperso. A veces se da en Estados Unidos, a veces en Inglaterra, otras veces en Alemania o Japón. Principalmente los originales de los autores se encuentran custodiados en bibliotecas de fundaciones extranjeras. A toda esta documentación la llamaremos Textos referenciales.

Los textos primarios encontrados se han hallado publicados en su mayoría en alemán y a principios de siglo XX. Sus reproducciones son pobres y en blanco y negro. Se trata de ediciones originales ya agotadas o estudios puntuales en los que se encuentran partes de las fuentes primarias (imágenes y textos). Se han buscado ediciones o ensayos en inglés que hagan más sencilla la investigación. Aún así, sus ediciones son escasas y limitadas, y la información que ofrecen es parcial y fragmentaria. Gran parte de esas publicaciones están

descatalogadas. Finalmente, y no sin dificultades, se han localizado ediciones en inglés y en japonés, donde parte de las imágenes de la Utopía Expresionista están a todo color. Esta labor de instrucción ha sido ardua, pero su esfuerzo lo merece ya que su obtención y manejo facilita enormemente el desarrollo del Análisis Comparativo

En nuestro caso hemos podido contar con la recopilación que hace Iain Boyd Whyte de las cartas de la Cadena de Cristal, en *The Crystal Chain Letters*, y la versión de *Glasarchitektur* (P.Scheerbart) y *Alpine Architektur* (Bruno Taut) de Dennis Sharp. Conforme teníamos empezada la investigación encontramos la compilación de Iñaki Ábalos de *Escritos Expresionistas de Bruno Taut*, que contenían la versión castellana de *Die Stadtkrone*, *Alpine Architektur* y *Der Weltbaumeister*. De especial utilidad ha sido la recopilación en inglés de U.Conrads "*Programs and manifestoes*". De gran ayuda ha sido la selección de textos referenciales que ofrece Eva-María Barkhofen en su monográfico "*Arquitectura Alpina*", publicado con el respaldo de la *Akademie der Künste, Berlin*.

Salvo de la edición de Ábalos y de Eva María Backhofen, la traducción de las versiones encontradas es nuestra. Lo mismo hemos hecho con los textos de Kurt Hiller, Gustav Landauer, y con los ofrecidos por Iain Boyd Whyte. Para el entendimiento de los temas de la belleza en Hegel nos ha sido de gran ayuda las explicaciones de Esteban Ierardo y de María Isabel Ramírez Luque.

Publicaciones sobre Escenografía cinematográfica contemporánea existen, pero no son, sin más, de gran provecho. Poco a poco va publicándose algún ensayo sistemático, pero de carácter generalista. Más interesantes son los libros del *Making Off*, en los que viene reflejados los diseños de producción y se advierte la génesis de la película desde sus bocetos originales, hasta la resolución final. La fuente principal de esa documentación se encuentra en la publicación comercial de la industria cinematográfica norteamericana.

Para completar las fichas técnicas nos hemos apoyado en nuestro estudio en las fichas y libros oficiales de las grandes productoras Cinematográficas (*Majors*), así como en otras bases de datos tales como las del American Director Guide, IMDB, Film Affinity y otras publicaciones especializadas.

En lo referente a las películas y material audiovisual, que es otro pilar de la investigación, su recopilación es más sencilla. Se conocen las casas que las editan en soporte digital. Su visionado no es complejo, pero ingente. Su estudio y valoración es lento. Como fruto de este visionado se obtendrán las imágenes en orden a establecer un estudio comparado entre el UVE y la Muestra.

La información para la primera selección "*Filmografía de trabajo*" y de los títulos subsiguientes se ha conseguido a través de Sinopsis, Afiches, y Tráilers y bases de datos de la Industria Cinematográfica. Se atendieron las referencias de la crítica, los galardones, y a la acogida de público en la taquilla.

Otro elemento del estudio consiste en ir tomando nota de los Directores de Arte y Diseñadores de Producción responsables del resultado visual de las películas. Entendemos que es de gran interés contrastar si puede haber alguna relación - por parentesco etnia, credo, tradición profesional,- entre aquellos arquitectos y artistas expresionistas, y los cineastas contemporáneos que pretendemos demostrar hacen uso de la utopía expresionista 60 años después de su surgimiento y en un medio y continente distinto.

Esto nos permitirá descartar o valorar posibilidades que nos arrojen luz sobre las causas de esta resurrección utopista o visionaria, con un cambio de tiempo (principios de siglo, finales de siglo) de espacio (Europa - USA), y de medio expresivo diferente (Arquitectura-Cine). Decimos paralelamente, porque no es el núcleo de nuestra investigación investigar las causas, sino constatar el hecho.

Capítulo I

Raíces Filosóficas e Históricas del pensamiento utópico de Bruno Taut

Introducción

Un breve perfil biográfico de Bruno Taut

Bruno Taut nació en 1880 en Königsberg, (Prusia Occidental) estudió arquitectura en la *Escuela de Construcción* de su ciudad natal y en 1903 se trasladó a Berlín, para ser ayudante del arquitecto Bruno Möhring. Pronto se independizará estableciendo un estudio propio. Taut comienza realizando trabajos convencionales pero aprovecha su estancia en Berlín para entrar en contacto con círculos artístico-políticos de corte radical ligados con la izquierda revolucionaria. En 1912 es nombrado arquitecto consultor de la *Deutsche Gartenstadt Gesellschaft*, (*Sociedad alemana para la ciudad Jardín*) y en ese tiempo traba también gran amistad con el escritor Paul Scheerbart, lo que será determinante para su concepción teórica y utópica de la arquitectura. Desde entonces los dos nombres, Scheerbart y Taut, quedarán ligados al mundo de la fantasía arquitectónica expresionista. En esos años Taut se hace miembro de la *Werkbund* y paulatinamente su trayectoria artística se va decantando por obras singulares, de alto contenido simbólico, especialmente en ferias y muestras. En 1913 la *Werkbund* le encargan un pabellón el *Monumento del Acero Eisen* para la *Exposición Internacional de la Construcción* de Leipzig de 1913. Durante la ejecución del proyecto, Taut conoce al crítico de arte Adolf Behne que comenzó a escribir artículos muy positivos de su trabajo, dándole por primera vez a su obra el calificativo de "Arquitectura Expresionista". En 1914 Bruno Taut realiza el *Pabellón de Cristal (Glashaus)* de la *Exposición de la Werkbund* en Colonia. El atrevimiento de esta forma singular junto con la componente teórica y mística del proyecto levanta acaloradas polémicas. Esta obra le da gran reconocimiento, pero le encasilla como arquitecto utópico y fantasioso.

De carácter inquieto y polemista, en la inmediata postguerra, en 1918, Taut organiza y funda el *Arbeitsrat für Kunst*, así como se afilia al *Novembergruppe*. De 1917 a 1920 escribe manifiestos, organiza exposiciones y postula una intensa actividad de propaganda artístico-social de clara inspiración revolucionaria. A finales de 1919 convoca la *Cadena de Cristal (Die Gläserne Kette)*, a modo de hermandad cuasi-secreta con una fuerte componente elitista, visionaria y utópica. Entre 1919 y 1920 publica *La corona de la Ciudad*, *Arquitectura Alpina* y *El constructor del Mundo* que se considera junto con labor en la *Cadena de Cristal* su legado artístico y utópico más sobresaliente

Después de 1920, Taut se decanta por abandonar la utopía y volver a la construcción convencional. Trabaja como urbanista en Magdeburgo, realiza viajes a Moscú y a Tokio y finalmente se establece en Estambul donde fallece en 1938.

Rasgos particulares del pensamiento de Bruno Taut

Bruno Taut sin proponer ningún sistema filosófico consistente se dejó influir por casi todas las corrientes filosóficas de la época. Podríamos considerar que su pensamiento es amorfo, ecléctico o sincretista, pero si analizamos pormenorizadamente las categorías de su pensamiento podemos distinguir numerosos y perfilados influjos.

Hay un conjunto de filósofos y corrientes de pensamiento sociopolítico que se distinguen definitivamente en Bruno Taut. Como artista pensador y visionario bebió tanto de las fuentes del pensamiento progresista dominante como de las propuestas alternativas de grupos anti-sistema y marcadamente marginales. Su adscripción al movimiento expresionista dinamizó profundamente su pensamiento artístico y su visión revolucionaria del papel de las artes en la definición del orden social. Desde 1914 fue designado casi por unanimidad del colectivo expresionista como una de las mentes más prometedoras en la ejecución de los procesos de cambio artístico que la Alemania de su tiempo necesitaba. Ensayista, activista, dibujante, teórico, propagandista, arquitecto, urbanista; todas estas funciones desempeñó Taut en el logro de un macado objetivo: La consecución de la belleza total; incorporando en esos términos los conceptos belleza espiritual, bondad social y verdad política.

Idealista medular, apasionado predicador, enardecido visionario, vistió las luces del genio visionario expresionista proponiendo fantasías arquitectónicas y mundos luminiscentes donde la pureza del espíritu anidara en la más honda fibra del ser humano. La exaltación romántica de la experiencia personal, ataviada con la fuerza del impulso de la voluntad de actuar configuraron en Taut un perfil singular de artista que abarcaba en su sensibilidad desde el activismo más práctico del socialismo revolucionario hasta el más ético y utópico anarquismo ético. Dialéctica, confrontación y lucha fueron medios teóricos para abrirse paso en un mundo artístico piélagos de tibieza y de pecado materialismo. Intuición e irracionalismo fueron sus herramientas de trabajo frente a las marcadas directrices de racionalistas ilustrados.

En su corta carrera, Taut murió en 1938, convocó numerosos grupos de trabajo, atrajo hacia sí todo tipo de almas inquietas y mentes imaginativas. Fruto de su colaboración y amistad con Paul Scheerbart decidió surcar los mares de la utopía, con el convencimiento de ser portador de una luz que debía iluminar hasta el último rincón de la tierra. En su universo visionario tomó contacto con las más altas realidades del espíritu absoluto y en su movimiento descendente recobró para el artista la misión salvífica de ser líder espiritual. Tierra, mar, cielos y estrellas, templos, cabañas y ciudades fueron el tema de

trabajo, materia prima, -barro del alfarero- de un arquitecto que anheló ser el Constructor del Mundo.¹

El perfil complejo visionario, fantasioso, utópico, -expresionista- de Taut nos ha obligado escarbar buscando las raíces su pensamiento utópico y de su propuesta artística. Ya en una primera lectura del autor, nos dimos cuenta que llevaría tiempo y esfuerzo desenmarañar las fibras internas que trenzaban tan fuertemente su irreductible espíritu utópico y su arriesgado pensamiento artístico.

Influjos advertidos en la obra Utópica de Bruno Taut

Dado que Bruno Taut anduvo muy involucrado desde su juventud en movimientos intelectuales, artísticos y sociales de la Alemania de principios de siglo XX, hemos advertido en sus escritos teóricos y en las cartas dirigidas a sus compañeros de fantasía visionaria, notables influjos de pensadores, filósofos, políticos y activistas que estaban muy presentes en los flujos de la intelectualidad alemana de antes de la primera guerra mundial.

Los textos referenciales en los que hemos advertido esta cuestión son las 60 Cartas Circulares de la Cadena de Cristal (1919-1920), y los escritos utópicos expresionistas *Glasmarchitektur*, *Alpine Architektur* (1914), *Die Stadtkrone* (1917-19), y *El Constructor del Mundo* (1920). Adicionalmente, en otros escritos y manifiestos de grupos de activismo social como el *Arbeitsrat für Kunst* (1919).

En la Obra de Bruno Taut se advierte una gradación de influjos, pasando de una actitud más ingenua, anárquica y naturalista a otra más imperiosa, iluminada y elitista. Recopilamos aquí algunos de ellos, que nos han servido de guía inicial en nuestra investigación.

- **Idealismo Utópico versus Idealismo Práctico**

En el aspecto más inmediato, el del actuar, los textos de Taut se debaten entre el Idealismo Socialista de Gustav Landauer y los miembros de la *Deutsche Gartenstadtgesellschaft* – Sociedad Alemana para la Ciudad Jardín- , de la que Taut fue asesor en 1912-, que preconiza una unión con la tierra y una vuelta a los orígenes, y el influjo de los Socialistas Radicales, los literatos de *Der Sturm* y *Die Aktion*, que capitaneados por el activista Kurt Hiller eran partidarios de la práctica intervención social. Ambas tendencias, con sus exponentes (Landauer, Hiller) posiblemente habían tomado de Schelling y de Schopenhauer la idea de que el oficio artístico era el más excelso de todos.

¹ Cfr. Bruno Taut, *Alpine Architektur* (1914), *Die Stadtkrone* (1917-19), y *El Constructor del Mundo* (1920)

El escritor y activista Kurt Hiller era partidario de una radical acción social, una renovación integral, que debería estar liderada por los Artistas en especial por el literato. Bruno Taut tomó este principio para asumir que el arquitecto era, o debía ser, el constructor o dinamizador de ese nuevo orden de cosas.

En cuanto a Gustav Landauer, su pensamiento es cercano y heredero del socialismo utópico y anárquico del William Morris -polifacético artista inglés-, que era partidario de un regreso a la naturaleza y una descentralización del estado. Un nuevo orden de relaciones humanas, con arraigo en la tierra, y que tomaría cuerpo con la creación de pequeñas comunidades rurales. Morris que era un *Artista Completo*, - escritor, poeta, pintor-, propugnó una vuelta de las artes a la artesanía. Detrás de todo su pensamiento, se preconiza un estado ideal, una nueva era donde reina la armonía del hombre con la naturaleza y han desaparecido las ciudades como fuente y lugar de miseria humana y social. Este socialismo idealista y romántico de Morris recibió duras críticas por parte de Marx y Engels que lo tachaban de insolidario, anárquico y escasamente científico.

Kurt Hiller por su lado proponía un socialismo no de retirada a la naturaleza, sino de plena acción incluso en la corrupta urbe. Proponía que el artista debía, sí, dar solución a todos los problemas contingentes de la condición humana, y por tanto su discurso artístico era “materialista”, mensurable. Eso sí, confería plena égida de este movimiento a la elite intelectual, es decir, a los literatos y artistas.

- **Dicotomía y Confrontación o dialéctica**

Como se puede observar, conviven dos modos de idealismo socialista. Uno más romántico y utópico, y otro más pragmático, -lo que se diría más tarde, racional o material. Materialismo o marxismo científico frente a idealismo socialista. Irracionalidad frente a racionalidad. Emoción frente a razón, sentimiento e intuición frente a la frialdad cientifista.

La dicotomía entre Pasión e Ilustración; Emoción frente a Razón; Utopía frente a Pragmatismo, fue una constante en casi todas las propuestas de cambio radical que propusieron los artistas desde el Socialismo. Unos exaltaban mas la labor individual del artista, en aras de conseguir un nuevo era social, y otras sujetaban el genio del artista a la consecución de un fin programático material. Bruno Taut intentó en distintas etapas de su carrera aglutinar ambas propuestas en una praxis sincretista. Podríamos afirmar que en su hacer profesional, en su carrera artística vivió en sí mismo una profunda dialéctica hegeliana.

- **Los guías del cambio. La elite intelectual**

Ambos planteamientos comparten un mismo axioma de principio: Son las clases intelectuales, las élites intelectuales, las que han de moderar el cambio, proponiendo siempre unos modelos en los que la población solo debería adherirse sumisamente.

Aunque profundamente idealistas, y por lo tanto descartando el sofocante imperio de la razón en pro de la intuición y la voluntad, ambas tendencias sucumben inconscientemente en un hecho: La iluminación es recibida solo por unos elegidos, los más capacitados, esto es: Los artistas. El “artista revolucionario” -entendiendo en este amplio concepto pensadores, escritores, poetas, arquitectos, pintores-, se convertirá en la estrella progresista del momento.

Este axioma procede, aunque les pese, de la corriente de despotismo ilustrado, es decir férreo gobierno paternalista por parte de unos iluminados² de los destinos de los todos, por el hecho de saberse concedores o autoerigidos exponentes de un conocimiento superior. En nuestros autores, Hiller, Landauer, Taut, Hablik, etc., en ningún momento se advierte discusión sobre este término, dejando la voluntad popular y el derecho efectivo de las masas a decidir en un muy tercer lugar.

- **El peso de la Filosofía**

De cómo se puede llegar a través del idealismo a un despotismo práctico supremacista de las clases artísticas se puede entender por el peso que en la comunidad artística habían tenido desde mediados del siglo XIX escritores y filósofos como Goethe, Herder, Schelling, Fichte, Hegel, Schopenhauer y Nietzsche.

Todos ellos, partiendo del idealismo -rechazo de la razón y la objetividad-, siguiendo principios de la subjetividad, de la voluntad, del a pulsión, de la emoción o de la voluntad de poder, habían conferido al oficio del artista -o al Arte- el carácter de supremo o excelso cometido; siendo uno de los máximo exponente Schopenhauer, que entiende que el oficio artístico es la filosofía más pura. El quehacer artístico es la forma más pura de filosofar.

- **El sentido de misión.**

En los diversos textos teóricos de Bruno Taut, encontramos una constante: El convencimiento de sentirse llamado a realizar una misión. Ese sentimiento de guía parece provenir de diversos influjos: El desatado romanticismo, el deseo de acción, la genialidad del artista y la voluntad de poder de Nietzsche. En repetidas ocasiones Taut

² Toda la corriente racionalista y empirista de la Ilustración, tenía como fin la transformación del orden vigente por otro más adecuado a la naturaleza humana. Este fenómeno fundamentalmente francés, provoco mucha aversión en Alemania, sobre todo por ser Francés; y suscito el latente sentir irracional del Pangermanismo. Defensores de este modelo en Francia fueron Tomas Hobbes, Rousseau, Montesquieu.

comenta que su misión es espiritual, divinizante; teniendo como objeto “Construir un puente o camino entre la tierra y las estrellas.”

En cuanto a la satisfacción de la experiencia personal y al ansia o deseo de actuar, parece que Hegel y Nietzsche facilitaron al artista las herramientas para sentirse auténticos creadores de mundos y promotores justificados – a cualquier precio- de nuevos órdenes. En este sentido hemos de hacer notar el fuerte influjo de Hegel y Nietzsche en la mentalidad de los artistas y pensadores contemporáneos a Taut.

- **La sensibilidad Romántica**

La sensibilidad romántica, el concepto romántico del mundo y la naturaleza, afectaron en gran medida a la obra de Taut. En concreto el concepto de Religiosidad Romántica y fusión con el Universo. El Romanticismo, que sin ser filosóficamente un movimiento compacto, va más allá de un movimiento estético y abarca toda una concepción del mundo. En este sentido, vemos en el grupo inicial del Romanticismo *Sturm und Drang*, grupo de jóvenes airados, de inconformistas apasionados-, un espejo de inspiración de *La Cadena de Cristal*.

- **El asunto del Volk y el Geist.**

Un eje fundamental en el discurso artístico de Bruno Taut es la dualidad e interacción entre el Pueblo (*Volk*) y el Espíritu (*Geist*) (El espíritu Total). La definición exacta y el alcance de estos términos no quedan claramente definidos en el trabajo de Taut, teniendo a veces fronteras difusas en cuanto a su significado y función. Lo que sí queda claro que es un concepto heredado, y de larga tradición filosófica en el mundo germano. Solo unos próximos, muy cercanos al *Geist*, serán los validos intérpretes del *Espíritu* del pueblo, y los intermediarios para hacer conocer al pueblo la voluntad del Gran Espíritu (*Geist*).

- **El Espíritu Supremo**

La idea de Espíritu Absoluto, espíritu Supremo pero a la vez La Nada; y que según Hegel había de manifestarse a través del obrar del artista. Este concepto se advierte decididamente en la obra de Bruno Taut, empeñado en ser el *Artista Demiurgo* instrumento de la creación de un Nuevo Orden que fuera reflejo de lo Absoluto.

- **El efecto de Nietzsche en la voluntad del artista**

Nietzsche facilitaba las herramientas necesarias para enaltecer el espíritu creador de cualquier artista. Fiel a una estirpe idealista, -desprecia absolutamente la realidad ontológica-, y basando su sistema filosófico en una subjetividad absoluta, hacedora y destructora de la realidad, Nietzsche propone como absoluto primordial la *Voluntad de Poder* y si es necesario de Destrucción. Deseo o pulsión que ha de ser irreductible si se quiere alcanzar el Nuevo Orden; la consecución de la era del *Super-Hombre*.

Con estas trazas, el hombre no debe tener límites su labor creativa-destructiva, debiendo imponer con sangre y dolor la consecución del objetivo máximo. Nietzsche, absolutamente subyugante en su dialéctica, estaba francamente difundido entre la avanzadilla político social de Alemania de principios de siglo XX.

- **El mundo utópico de Paul Scheerbart**

Si hay un influjo evidentemente indiscutible en la obra de Bruno Taut – tanto edificada como utópica- es el paraíso visionario de Paul Scheerbart. En este caso Paul Scheerbart era un poeta, novelista, inventor, que soñaba y describía mundos fantasiosos de luz, color y cristal, donde toda la redención humana se daría por la virtud de estos materiales. Paul Scheerbart adoptó a Bruno Taut como discípulo en esta fantasía y entre ambos se estableció una simbiosis extraordinaria. No era hombre político, pero sí planteaba junto con el espíritu de la época un mundo posible en este caso basado en los avances materiales y en una gozosa opulencia visual. En nuestro trabajo dedicaremos un capítulo especial a su obra, y lo incorporaremos dentro de los autores creadores de la Utopía Visionaria Expresionista.

- **El Nuevo Orden**

La idea de empezar de cero, o establecer un nuevo orden de cosas – desde lo material a lo espiritual- es una idea originaria de Nietzsche que obtuvo una gran difusión en la elite intelectual alemana. Bruno Taut no es ajeno a ello. Todas sus propuestas son de “rehacer”, restablecer, reinstaurar una nueva era de la humanidad. A la luz de Nietzsche, el Espíritu que debería triunfar no es fruto del ánimo vital, ni proyección de la suma de todas las emociones de los individuos, sino una proyección universal de “la Voluntad de Poder”. El que pudiera asumir esa misión, que lo hiciera. En el triunfo de este Espíritu consistirá la consecución del Nuevo Orden, -sin estados, ni naciones-, donde se lograría que el hombre alcanzara el salto cualitativo. Bruno Taut realizó varios intentos para significar ese Nuevo Orden, pero finalmente se refugió en la escritura utópica y en la promoción de universos visionarios, esperando una Tercera Era del Espíritu.

- **El esoterismo. El nuevo conocimiento**

La curiosidad por otras culturas y espiritualidades tuvo gran difusión en la Alemania de principios de S.XX. Rudolf Steiner se convirtió en un experto conferenciante propugnando las ventajas de la Teosofía y Antroposofía: El conocimiento de saberes ocultos y de orden superior. Hay constancia de la gran afinidad que hubo entre el mundo teosófico y el concepto de arte espiritual que desarrollaron los artistas de la vanguardia alemana. Pero este nexo de unión entre culturas, elementos y filosofías orientales con las filosofías y categorías de pensamiento occidentales fue propugnado

por primera vez por Schopenhauer, que fue el primero en aunar el clásico *Acto* con la *Voluntad de Vivir*, el Karma Cósmico, la Energía o la Fuerza Vital.

- **La Nueva Era**

La idea de una Nueva Era, tanto en el ser humano, como en el orden social, fue una idea muy extendida. Apoyado por una realidad social de cambios y acontecimientos y por el profundo influjo de la filosofía idealista en la esfera intelectual, -donde el Yo Individual fuera razón o sentimiento proponía la realidad-, hizo sentir al común de los artistas o de los pensadores que se sintiera en el deber histórico de proponer y activar un nuevo paradigma en la sociedad. Todo ello amparado por el fuerte *Impulso de la Voluntad* y la emoción de un romanticismo donde debía primar el sentimiento y la irracionalidad frente al despotismo agobiante de la luz de la razón. Y debía realizarse de un modo impulsivo (Schopenhauer) y determinante (Nietzsche), de modo que se lograra el Nuevo Orden.

El modo y la articulación de ese nuevo orden va a depender de cada propuesta artística. Y generalmente es holística. En muchos casos se buscó un análisis historicista -próximo al materialismo marxista-, buscando épocas y periodos anteriores donde se encontraran momentos en los que “la humanidad” se pudo dar con plenitud. En este sentido se tomó el modelo de Hegel (*Fenomenología del Espíritu*) de las tres eras del ser humano o de la humanidad.

En casi todas las propuestas nos encontrábamos con una fase de “Segunda Era”, que habría de ser convulsa, de fuertes aplicaciones (Nietzsche, Marx). Un duro peregrinar en el que indudablemente habría dolor pero que una vez atravesada se llegaría a la ansiada “Tercera Era” -remedo de “al tercer día resucitó”-, el tercer milenio; los nuevos cielos y la nueva tierra. Allí es donde se alcanzaría -según los casos-, el equilibrio del hombre con la Naturaleza, la obtención del Absoluto, la edad del *SuperHombre*, la sociedad perfecta, o el definitivo Triunfo del Espíritu.

- **La idea de fusión con el Espíritu. La Energía Universal**

El Misterio Oculto. La fusión con el Absoluto. La unidad Cósmica. El Conocimiento Supremo. Como puede notarse es un concepto que se puede rellenar con cualquier contenido. Puede adquirir aspectos muy polimórficos. El alcanzar conocimientos suprasensibles fue una meta en la progresiva espiritualización del arte de las vanguardias alemanas. Bruno Taut y los miembros de la *Cadena de Cristal* no escaparon a esto. Es más, gran parte de su labor trataba de hacer presentes esas altas realidades en sus obras.

En este sentido es de hacer notar la importancia que tuvieron en su tiempo las sociedades Teosóficas, fundadas en 1875 por Madame Blavatsky, famosa vidente que

estableció las bases de ocultismo, la extra-sensoriedad. En relación con este acontecimiento tuvo especial repercusión en su época Rudolf Steiner, filósofo, escritor poeta y artista, que participo activamente en el ultra-conocimiento formulando la práctica de medicinas alternativas, nuevos métodos pedagógicos y el establecimiento de una nueva religión o culto natural llamado la Antroposofía. Steiner propugnó entre otras cosas, el culto a Goethe, la teoría de la sanación del color y los valores curativos de piedras y cristales. Esto corriente revive en nuestros días con el tratamiento de cromoterapia y cristales o gemas que aportan o transmiten energía (piedras de cuarzo, amatista, roca de sal, etc.). Tanto Rudolf Steiner como Madame Blavatsky tuvieron muchos seguidores en Alemania, y en su momento fueron focos de atención y consulta en sus sesiones y conferencias.

Advertidas estas notas en los escritos teóricos de Bruno Taut y en los escritos circulares de la *Cadena de Cristal*, vamos a pasar a indagar en las raíces de tan complejo pensamiento, con ánimo de dilucidar cuáles son las bases teóricas y filosóficas que sustentarán la Utopía Expresionista de Taut.

A tal efecto, partiremos de los fundamentos históricos y filosóficos del pensamiento idealista alemán, analizando sus vertientes románticas y filosóficas. Proseguiremos con otros autores cuyo estudio nos ha suscitado especial interés, sobre todo en los elementos referentes al Espíritu. Este estudio no nace con vocación de agotar los temas, sino de indagar en ellos, buscando las raíces de una utopía idealista que va más allá del puro hecho artístico; suponiendo una propuesta vital, social, espiritual y cósmica.

Capítulo I

Raíces Filosóficas e Históricas del pensamiento utópico de Bruno Taut Idealismo y Romanticismo

I.1. El Idealismo Alemán. La experiencia personal

Las bases del idealismo romántico

La sensibilidad romántica sentó las bases del Idealismo Alemán. Ambos movimientos - uno filosófico y otro artístico- desembocaron en una exaltación de la emoción, la irracionalidad y de la apreciación de la experiencia personal sensitiva por encima de cualquier otro planteamiento racional objetivista. El precedente de Descartes, *pienso luego existo*, confirió a los autores y a los pensadores alemanes de finales del siglo XVIII una libertad de planteamientos que culminó con la hipervaloración del hecho pensado por encima de la apreciación -in re- del objeto de conocimiento.

Hegel con su *Idealismo Absoluto* y su dialéctica, hacía de la experiencia individual- del hecho pensado- un valor fundamental. Schopenhauer cifró la esencia del mundo y las cosas en la “Voluntad de vivir”, y en el impulso, confiriendo al arte no ya una consideración filosófica sino parte de la filosofía misma. Nietzsche completó este cuadro con la necesidad de abrir paso a un Nuevo Orden donde la “Voluntad de Poder” y el *Super hombre* debían decidir y aplicar inmisericordemente el cambio social.

Subjetividad, idealismo y voluntarismo fueron determinantes en todas las corrientes artísticas de Alemania desde el siglo XVIII, hasta principios del XX, y en la recreación del espíritu de lo germánico. La desconexión con el hecho real, -la naturaleza (la realidad externa)- como fuente de conocimiento llevó a los artistas y pensadores alemanes a sumergirse en un mar de individualidades y sistemas inmanentes que desembocaron en una apreciación absolutamente relativista de la realidad, tanto en su orden ontológico, como ético y social. Consecuentemente de la apreciación de arte y del objeto del mismo.

No es ajeno a este estudio el hecho de que Alemania fuese escenario de un espíritu fuertemente nacionalista, que surgió desde antiguo y que afectó a las mentes de todos los pensadores e intelectuales de los siglos XVIII, XIX y XX (el *Volk*...³) Este hecho hunde sus raíces en acontecimientos históricos, políticos y sociales antiguos; teniendo fuerte influjo

³ “Existen dos tradiciones patrióticas que tiene su origen a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Una es la del romanticismo alemán: el mito del *Volkgeist*, espíritu del pueblo eterno e idéntico a sí mismo que se pone de manifiesto en la raza y en la lengua.” La otra estirpe es la revolución francesa. Antonio Lazo, *Crónicas Occidentales*, Aduna Vieja, 2005, pp. 220

en ello la reforma luterana.⁴ La cuestión alemana fue tema recurrente de todo intelectual que se preciase dentro de la esfera del pensamiento.⁵

1.1.1. La concepción romántica de la Naturaleza

Usaremos aquí el término Naturaleza en su acepción filosófica. Naturaleza entendida como el No-Yo; lo Otro; lo distinto al sujeto consciente, a la experiencia personal.⁶

El Romanticismo, como movimiento artístico se extendió aproximadamente entre 1770 y 1850 y sobre todo enaltecía, ante las exigencias de la razón, *los derechos del corazón*. “El mito del héroe se extendió entre la juventud; pero no el de un héroe inteligente y razonable, sino sobre todo el de héroe sentimental.”⁷ Alfonso Lazo añade:

“Filosóficamente, el Romanticismo, como la Ilustración, tiene poca consistencia. La ideología romántica concede especial importancia a la experiencia, al margen de toda construcción teórica, y afirma el carácter dialéctico de la realidad, es decir, la contradicción y el cambio permanente son los elementos esenciales de lo real.”⁸

Comenta Menene Gras que la Ilustración cumplió su función de afirmar al hombre y facilitarle el conocimiento para poder conquistar la Naturaleza y poder dominarla en un sueño de progreso hacia la felicidad.⁹ Pero los pensadores ilustrados marcaron los límites del conocimiento. Dado su fuerte racionalismo nunca es posible conocer lo otro; “la cosa en sí”. Todo lo que no pudiera ser racionalizado – afectos, pasión, emoción- quedaba fuera del objeto de conocimiento. Ante esta imposibilidad de conocer la cosa en sí, la Ilustración “sólo se interesan por el conocimiento de los fenómenos, de la realidad sensible, considerando que aquello que nuestros sentidos no pueden concebir no tiene ninguna utilidad.”¹⁰ El espíritu romántico se revelará contra esa constricción fría de la Ilustración. Sostiene Blázquez que:

“El romántico, sin embargo, entiende que en el interior del hombre actúan distintas fuerzas, y que la esencia de lo humano rebasa la esfera de lo inconsciente y de lo racional. El romántico, además de su rebeldía contra el orden

⁴ Löewit hace un profundo estudio sobre la secularización del pensamiento occidental. Véase por ejemplo Karl Löwith, *De Hegel a Nietzsche*, Katz editores, BA, 2008, pp. 435 y ss.

⁵ Ver más sobre el tema en George L. Mosse, *La Nacionalización de las Masas*, Marcial Pons, 2005

⁶ El concepto Naturaleza es importante en el romanticismo, pues parte de su aportación es la especial relación entre el individuo y la Naturaleza. Ver más en Mayer Howard Abrams, *El Romanticismo: tradición y revolución*, Visor 1992

⁷ Alfonso Lazo Díaz. *Romanticismo*, publicado en GER, Rialp, 1991, Vol 20, pp. 448

⁸ Alfonso Lazo Díaz. Op.cit.

⁹ Menene Gras, *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*, Montesinos, 1983, pp.37

¹⁰ Menene Gras Op.cit., pp. 37

del mundo heredado, se opone a la separación entre razón y sentimiento, entre lo real y lo irreal.”¹¹

De este modo el espíritu romántico supone una revolución dentro de la ordenación filosófica tradicional del ser humano.¹² Las relaciones entre la razón y afecto, persona y entorno, objeto y sujeto, sufren una fuerte convulsión.¹³

“Para el romántico la naturaleza no es un objeto, un todo mecánico como quería Descartes, sino un todo orgánico, vivo. El yo romántico rechaza formar parte de la naturaleza como una pieza más de su engranaje, y, por el contrario, hace constar su individualidad, su capacidad creadora y transformadora que extrae de sí mismo, de su interior, y plantea una relación con la naturaleza como una comunicación del Uno al Todo, que a la vez desencadena su aspiración al infinito.”¹⁴

A la luz de Gras, no es de extrañar que Blázquez afirme:

“El romántico transforma el instinto en arte y el inconsciente en saber, y su drama consiste en desear apasionadamente confundirse con el infinito.”¹⁵

Crear significará para el alma romántica aproximarse a *su* verdad, a la última dimensión del ser, en un intento de lograr mediante el entusiasmo y el amor “una comunicación directa entre el hombre y la Naturaleza, el hombre y Dios, el Uno y el Todo.”¹⁶

Indefectiblemente el obrar del artista romántico, -su creación hacia afuera, su intervención en la Naturaleza-, estará impregnado vitalmente por ese ánimo irrefrenable de alcanzar lo infinito. Pero eso le acarreará una crisis sistémica en su ánimo. El conflicto que sufrirá el hombre romántico, su crisis religiosa y existencial será “consecuencia de su propia singularidad y de la imposibilidad de fundir su Yo con la alteridad, con el Todo; de, siendo finito, desear unirse y transformarse en lo infinito.”¹⁷

La *inquietud* romántica. El viaje heroico

¹¹ Niceto Blázquez, *El uso de la Razón*, Visión Libros, 2008, pp. 116

¹² Aspecto muy interesante del romanticismo, que aunque los historiadores lo enmarcan entre unas fechas, su influjo se extiende hasta hoy en día, es que es un cambio en la percepción de los valores efectuado desde la esfera artística, no desde la esfera del pensamiento filosófico; desplazando así el eje de gravedad de del peso del pensamiento desde los teóricos reflexivos a los prácticos emotivos; de los pensadores a los emocionales.

¹³ Podría afirmarse que el romanticismo no supone un cambio filosófico teórico, pero de facto altera toda la configuración clásica de la psicología del conocimiento y del orden de la voluntad y las pasiones.

¹⁴ Menene Gras, *Romanticismo*, Op.cit, pp. 38- 39. Entre otras cosas dice en pp. 39: “Para todos los románticos no existe Dios fuera del mundo y del hombre, y debemos actuar motivados por el entusiasmo y el amor, “sintiéndose lleno de Dios”, como afirmaba F. Schlegel.”

¹⁵ Niceto Blázquez, *El Uso de la Razón*, Visión Libros, 2008, Op.cit., pp. 116

¹⁶ Menene Gras, Op.cit, pp. 39

¹⁷ Niceto Blázquez, *El Uso de la Razón*, Op.cit, pp. 116

Una de las claves de héroe romántico es que aspira sentimentalmente a alcanzar lo razonablemente imposible. Esto mantiene al romántico en un estado de continua adversidad interior que se traduce en actitudes externas de rebeldía manifiesta. Las características del Romanticismo, como la defensa de lo irracional, la revuelta del espíritu contra toda norma y la exaltación de lo popular. “Por eso el Romanticismo coincidió pronto con los movimientos liberales que querían una libertad en el campo político y una independencia para los pueblos con peculiaridades propias.”¹⁸ Y el propio artista era en sí “un héroe romántico” que se arrogaba el papel de postular con su vida los más altos ideales. Altura de alma, ansia de infinito, desentrañamiento de la Verdad. Todo un programa vital vivido en rebeldía.

“El Romanticismo fue, antes que nada, un estado del alma y una inquietud que parecía tener como norma fundamental el mantenerse fuera de toda norma. (...) El deseo de salirse de lo hasta entonces considerado como correcto y normal llevó incluso a la aparición de una moda en el vestir extravagante y de un género de vida apasionado, que muchas veces terminaba trágicamente en el suicidio o en el duelo.”¹⁹

Adversidad y contradicción, y deseos enardecidos llenos de *altura espiritual*, forjarán el camino del héroe romántico. Comenta Roger Picard que los artistas románticos “bajo la figura de “poetas-profetas” intentaron reconstruir un fundamento esperanzador, teniéndose a sí mismos como portavoces de la tradición occidental, que aseguran está en los mantos oscuros de una crisis cultural profunda. El “artista profeta” se autodenomina anunciador de un renacer de la humanidad, renovada de modo que el hombre pudiese vivir verdaderamente en una tierra que fuese su hogar.”²⁰ Pero más allá de este anuncio, como aclara Mario Góngora, el Romanticismo no serán exclusivamente un movimiento literario, “sino más bien una concepción de mundo, que basa su experiencia en la búsqueda del *espíritu o alma colectiva del pueblo* -nociones no representadas en el fin racional que ostentan los ilustrados”²¹ y que marcará una tendencia en la evolución del pensamiento alemán.

Europa Occidental, y en especial Alemania, vivió desde el S. XVIII hasta el XX un proceso de transformación de su ideario colectivo. No fue una ruptura brusca, sino una transformación paulatina. En ello se unieron sensibilidad artística y filosofía. El Romanticismo suscitó la liberación de unos presupuestos filosóficos basados en la razón y en la relación de esta con la Naturaleza, entendida esta como conjunto de Mundo, Sociedad y Cosmos. Para el romántico -ya sea autor o héroe-, la Naturaleza, Dios y el

¹⁸ Alfonso Lazo Díaz; Op.cit.

¹⁹ Alfonso Lazo Díaz. Op.cit.

²⁰ Roger Picard, *El romanticismo Social*, Fondo de Cultura Económica, 2005, páginas, pp. 267 (fraternidad y sectas...) y obreros profetas (pp. 287 y ss.)

²¹ Mario Góngora, *Romanticismo y Tradicionalismo*, en *Civilización de masas y esperanza y otros ensayos*. Vivaria, 1987. pp. 27

Infinito forman un Uno que habita en mí, y al que toca descubrir en una experiencia individual, íntima y emocional.²² Esta es la base de su iter -camino- artístico; de su viaje heroico. Como advierte Gras: “para todos los románticos no existe Dios fuera del mundo y del hombre,”²³ pero existe *lo espiritual*. De hecho el artista romántico se mueve lleno de una *gran espiritualidad* ("sintiéndose lleno de Dios", como afirmaba F. Schlegel).

Esta actitud perdurará en Alemania hasta los días de nuestros autores.²⁴ Taut enarbolaba la bandera del *arte espiritual* en cuanto tenía ocasión. (Cfr. *Die Stadtkrone, Architektur neue Gemeinschaft*, el manifiesto del *Arbeitsrat für Kunst*, etc.). La relación del artista con la Naturaleza, con el Mundo, no será contemplativa, externa, sino entendida como vivencia personal, experiencia, camino ascendente de redescubrimiento personal; una nueva ascesis. No es extraño notar, tal y como expone M. H. Abrams en *Romanticismo, Tradición y Revolución*, que “el proceso (del romanticismo) no ha consistido en borrar y sustituir las ideas religiosas, sino en asimilarlas y reinterpretarlas”²⁵ integrándolas como elementos constitutivos de un mundo de apariencia espiritual pero fundado en premisas laicas.

La emotividad romántica fue un principio de irracionalidad e irreflexión que tomó mucho cuerpo en el ideario colectivo alemán. Atenderemos con más detalle más este aspecto cuando estudiemos la religiosidad romántica. Por el momento vamos a seguir investigando en los fundamentos del idealismo alemán la fuente y raíz del pensamiento utópico de Bruno Taut.

1.1.2. La Naturaleza en Johann Gottlieb Fichte

Por su parte el filósofo alemán Johann Gottlieb Fichte (1762 -1814), postulaba que la naturaleza era un producto del Yo.²⁶

Fichte sugirió que se debía aceptar el hecho de que la conciencia no tiene su fundamento en el llamado “mundo real” sino en su propio y reflexivo conocer.²⁷ De hecho, Fichte es famoso por su original argumentación de que la conciencia no necesita más fundamento que ella misma: de esta forma, el conocimiento no parte ya del fenómeno, sino que se vuelve creación del sujeto conocedor.²⁸ La realidad, la Naturaleza, queda en definitiva como un producto del sujeto pensante, en contraposición al realismo, que afirma que los objetos existen con independencia del sujeto que los percibe.²⁹ Esta concepción del No-

²² “La diosa Razón dio paso a el dios sentimiento” dice Blázquez en Op.cit pp. 115

²³ Menene Gras, Op.cit., pp. 39

²⁴ Taut enarbolaba la bandera del *arte espiritual* en cuanto tenía ocasión (cfr. entre otras *Die Stadtkrone, Architektur neue Gemeinschaft*, el manifiesto del *Arbeitsrat für Kunst*)

²⁵ M. H. Abrams, *El Romanticismo: tradición y revolución*. Visor, 1992. pp. 2.

²⁶ Ver al respecto el análisis del pensamiento de Fichte que hace Eusebi Colomer en *El pensamiento alemán de Kant a Fichte*, Vol II, Herder, 2008, pp. 159-163

²⁷ Manuel Luna Alcoba en *Conciencia y Reflexión de Kant a Fichte*, Edición Luna, pp. 150 y pp. 159-163

²⁸ Ver al respecto Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Ariel 2009, Vol.2, pp. 1258-1262

²⁹ José María, Valverde, *Vida y Muerte de las Ideas*, Ariel, 1989, pp. 204-206. Manuel luna en *Conciencia y Reflexión de Kant a Fichte*, Op.cit, recuerda que en su obra *Fundamento del derecho natural*, Fichte

Yo como fruto, resultado o efecto, del hecho primario de la autoconciencia, fue definidora de todo el idealismo alemán. Tanto Schelling, Herder y Hegel elaboraron sus respectivos sistemas idealistas partiendo de un modo u otro de esta noción.³⁰

Fichte postulaba que la Naturaleza era un producto del Yo, pero a la vez que todo lo finito está en lo Infinito, entendiendo con ello que existe un vínculo intrínseco interno entre lo particular y lo universal. La raíz de ese vínculo lo establece Fichte en la razón; pero no en una razón analítica, abstracta, sino en el entendimiento personal, individual; en la experiencia vivida.³¹

De este modo a Fichte se le considera como un autor a medio camino entre el idealismo y el realismo, por dar cierta cabida a la razón, pero las conclusiones a las que llega abren las puertas a la concepción de un idealismo absoluto, entendiendo por esto último que el fundamento de la realidad -de la verdad-, parte exclusivamente (de un movimiento) de la experiencia, ya sea este cognoscente, pensante, volitivo o emocional; una experiencia exclusiva e interna del ser humano.

Este aspecto nos parece de vital importancia, pues todos los utopismos son profundamente voluntaristas. Proyecciones de ideas y constructos internos que deseamos se hagan realidad. Al dar alas al idealismo, Fichte fue de los primeros autores en romper la lógica natural de la razón.

Es cierto que la razón y lo razonable había tenido excesivo peso en el pensamiento ilustrado (kantiano), pero que el mundo real sea fruto del Yo; que es la tesis idealista, da pie a muchas ilusiones visionarias. Bruno Taut y los miembros de su círculo artístico se fascinaron con las tesis idealistas. Pero no solo ellos, sino toda una nación - la nación alemana.

I. 1.2.1. La Resonancia Social de Fichte

Con estas premisas Fichte, que fue además un influyente pensador político, establece que la autoconciencia personal se establece únicamente cuando se entra en resonancia con el resto de la comunidad cognoscente. En su obra *Fundamento del derecho natural*

establece que la auto-conciencia es un fenómeno social. Es decir, él afirma que aunque su existencia depende de los objetos del mundo externo, sin embargo, la mera percepción de estos objetos externos depende de la auto-conciencia. La solución de esta paradoja, para Fichte, es que un ser racional adquiere su conciencia plenamente cuando es "evocado" como consciente por otro ser racional fuera de él mismo.

³⁰ Ver al respecto el trabajo de Eusebi Colomer *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Vol. 2, Herder, 2001, pp. 91-130. También son muy ilustrativas las contribuciones de Faustino Oncina Coves, Manuel Ramos Valera en *Algunas lecciones sobre el destino del sabio, de Johann Gottlieb Fichte*, Wolfgang Janke, AKAL, 2002

³¹ Ocupó la cátedra de Filosofía de la Universidad de Jena Este aspecto parece ocasional pero algunos autores le confieren especial importancia. La ciudad alemana de Jena fue desde 1530 centro de la teología luterana reformada. Lutero viajaba a menudo a Jena desde la cercana Wittenberg donde expuso sus tesis. Ver más en *Historia de la filosofía moderna: la era de la crítica*, Félix Duque, AKAL, 1998, pp. 231-374

(1796), Fichte establece que la auto-conciencia es un fenómeno concatenado; resonante. Para Fichte un ser racional adquiere su consciencia plenamente cuando es “evocado/convocado/citado/reclamado/requerido” (*Aufforderung*) como consciente por otro ser racional fuera de él mismo. Esta mutua dependencia de las partes para obtener su plenitud establece un principio de obediencia (de respuesta) a un colectivo viviente (y de mutua exhortación social)³². Dé este modo se esboza una socialización del hecho consciente que como ya veremos influirá en Taut en su concepto de resonancia del pueblo.

“El *Fundamento del derecho natural* de Fichte es una obra de suma importancia para comprender el concepto de reconocimiento, porque allí fue tematizado por primera vez en la historia de la filosofía y fueron establecidos muchos de sus elementos constitutivos, que luego fueron retomados por Hegel en su ya clásico texto de la dialéctica del amo y el esclavo en la *Fenomenología del Espíritu*”.³³

Al final de su carrera, cuando Fichte pasó a ser rector de la Universidad de Berlín, dio un conjunto de conferencias que resultan muy significativas para entender la repercusión del pensamiento idealista en la vida social y política alemana. Estas aparecen recogidas en dos grandes obras: *Sobre las características de la Época Presente (1804- 1808)* y *Discursos a la Nación Alemana (1807-1808)*.³⁴En la primera, expone Fichte que

“La vida individual no tiene existencia real, puesto que no tiene valor en sí misma, y tendría que hundirse en nada; mientras que sólo la raza existe, porque sólo ella debería ser considerada como realmente viva.”³⁵

Pero el tema no acaba aquí y Fichte elabora un estudio de la historia que expondrá en sus sonoros “*Discursos a la Nación Alemana*”. Advierte Valverde que en este momento Fichte ya está introduciendo un tema hegeliano: la entidad ontológica de un ser colectivo. Fichte describe varias fases de la historia, todas en clave supra-individual. Comenta Valverde al respecto que para Fichte “la Tercera Fase, en que la rebeldía racional llega a la anarquía individualista,³⁶debe dar paso a una Cuarta Fase, - el retorno al buen estado perdido, en el que los individuos subordinen sus voluntades a la voluntad colectiva de la comunidad, dejando abierto el tema de si el estado asumiría el control moral del pueblo, o bien se dejaría bajo control de una iglesia de tipo nacional.”³⁷

³² Hector Arrese Igor, *Autoconciencia y reconocimiento en la teoría fichteana de la exhortación*, (Fundamento del derecho natural, §§ 1 a 3), Universidad Nacional de la Plata. Revista ACTIO nº 9 de Noviembre de 2007. Pp. 119-120.

³³ Hector Arrese Igor. Op.cit., pp.117

³⁴ José María, Valverde, desarrolla este tema en *Vida y Muerte de las Ideas*, Op.cit, pp. 200 y ss.

³⁵ Johann Gottlieb Fichte, *Sobre las características de la Época Presente*, en Valverde, Op.cit., pp. 205. En castellano existe una edición titulada *Los caracteres de la edad contemporánea*. Traducción de José Gaos, Revista de Occidente, 1976.

³⁶ Fichte alude aquí -según Valverde- a la etapa de la Revolución Ilustrada

³⁷ José María Valverde Op.cit., pp. 206

Según Fichte, en los albores del Siglo XIX nos encontrábamos ya preparados para la *Cuarta Fase* de ese proceso. Y Alemania debía de ser la introductora de esa nueva Cuarta Fase, ya que en palabras de Fichte: "Resultamos ser los elegidos para un plan Universal Divino."³⁸ Todo ello, indica Valverde, parece ser un borrador del espíritu absoluto pangermanista elaborado por Hegel.

En definitiva en Fichte vemos los prolegómenos de los que sería una estructuración filosófica más completa en Hegel, pero todos los temas están bastante esbozados. Incluso su repercusión social práctica. Quedándonos como referente principal que la Naturaleza (el Mundo, la Realidad) es fruto del Yo -ya sea individual o en *resonancia*. Esto adquiere gran importancia en nuestros autores ya que todo su pensamiento teórico artístico aspira a crear gracias a su pensamiento y al movimiento colectivo, -la llamada a la acción-, un nuevo orden social y natural.

Todas estas ideas adquirirán un soporte filosófico compacto (lógico, filosófico, histórico) con el desarrollo de Hegel. Mientras, observemos otros singulares puntos de interés de la mano de Schelling, cuyo pensamiento tuvo especial peso en el ánimo de los artistas del periodo idealista y romántico alemán.³⁹

I.2. El Afán romántico. El deseo de Infinito

I.2.1. El deseo de Absoluto

En términos filosóficos el Romanticismo se sitúa en contra del racionalismo. La vía de acceso a la realidad ya no será la razón sino la intuición, el sentimiento y la imaginación. No es casual que se dé en ese sentido una revaloración de la religión y de las creencias mitológicas. Ahora bien, esta irracionalidad no lo será en sentido literal. La razón tendrá un poder instrumental, entendida como cómplice necesario de un deseo de experimentación personal. Pensar en mundos soñados y alcanzar lo imposible podría bien explicar la relación cómplice del intelecto. La imaginación ya no será opuesta a la razón ni tiene por qué conducir al error sino por el contrario, posee un incalculable valor. La historia ya no aparece como un residuo del pasado sino que por el contrario es exaltada. Se resucitan mitos y leyendas, y resultan ahora especialmente valoradas las tradiciones de la Edad Media.⁴⁰

³⁸ Johann Gottlieb Fichte, *Discursos a la Nación Alemana*, en Valverde Op.cit pp. 206

³⁹ Así lo expone M. H. Abrams, en *El romanticismo: tradición y revolución*, 1992. Abrams aplica la término de *Natural Supernaturalism*, (Supernaturalismo Natural), para definir el espíritu de una época ambiguamente definida como romántica en la que toma lugar un progresivo y extensivo proceso de secularización de los conceptos teológicos y de los modos de pensar) pp. 12-14 de la versión inglesa, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, editada por W. W. Norton & Company, 1973

⁴⁰ Mucho son los ejemplos de ello, pero tomemos como muestra la obra de Novalis, *Christenheit oder Europa, 1799 (La Cristiandad, o sea Europa)*; remembranza idealizada del Medievo y sus virtudes.

Según apunta E. Colomer,⁴¹ el Romanticismo se opone también a la visión mecanicista de la Naturaleza, a esa suerte de reloj cíclico que la Ilustración intentaba encorsetar. Ahora la Naturaleza será dinámica, viva y orgánica. No algo acabado, sino rehaciéndose permanentemente. En este sentido también se da paso a emocionadas historias del pueblo alemán, al resurgimiento de corrientes místicas y a un ansia de antigua espiritualidad natural.⁴² La tensión artística se abre a múltiples posibilidades, y ante la libertad del hombre se descubre todo un panorama infinito, lleno de senderos individuales, que el artista deberá recorrer/experimentar pleno de deseo por alcanzar el Absoluto.

La religión de los Románticos

La “religión” de los románticos, dista mucho de ser la religión que pudiéramos entender en un sentido reglado: dogmas, credo, jerarquía, sacramentos, etc. Es una especial fusión con lo Infinito. Una aprehensión intuitiva. Una experiencia personal.

“La religión de los románticos coincide en muchos aspectos con la espiritualidad de la Edad Media cristiana (...), aunque su dios no es el dios medieval; este corresponde con su concepción radicalmente subjetiva del universo y nace de una aspiración al infinito. Esta religión presupone un “querer ser” y un devenir, y no se funda en ninguna norma establecida ni una moral instituida, sino en un sentimiento interior y una intuición esencial de lo divino.”⁴³

Con estas palabras introduce Menene Gras su atento análisis sobre la *Religión de los Románticos*. Tema que nos es de especial interés dado que nuestros autores comulgan del mismo espíritu de llamada, de elección para desempeñar una misión donde el objetivo final es no ya intuir, sino fundirse con el Infinito; lograr las más altas cumbres del quehacer artístico. Venimos escarbando en la tierra para encontrar las raíces que nos puedan orientar sobre tal actitud. Un terreno abonado de espíritu germánico, de genio, de emoción, de individualismo y contemplación. El Romanticismo, como movimiento artístico provee un ideario creativo y vital, y en cierta medida *espiritualizante* o religioso. Así lo advierte Gras al definirlo como sistema:

“Este sistema contiene la proyección del hombre hacia el infinito, que en la práctica permite al sujeto creer en una visión de algo que está más allá de la cosa

⁴¹ Eusebi Colomer, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. El idealismo: Fichte, Schelling y Hegel (vol. II)*, Herder, Barcelona, 2001, pp. 91–130

⁴² *Historia de la filosofía: Filosofía contemporánea*, Mariano Fazio, Francisco Fzd. Labastida, Palabra, 2004, Volumen 4, pp. 20-22

⁴³ M. Gras; *Religión de los Románticos*, en Op.cit, pp. 50

u objeto (percibido) que a su vez puede percibir gracias a una intuición esencial, a través de la cual también es capaz de concebirse como ser libre.”⁴⁴

Esta última expresión de Gras nos permite traer a colación otro aspecto importante y que será tema recurrente en la obra e ideario de Bruno Taut: atrapar, capturar, contactar con “lo sublime, con el Infinito.” Tener una experiencia personal mística e individual con el *absoluto*. Schleiermacher otro pastor luterano alemán, teólogo y filósofo, que estuvo muy vinculado al movimiento romántico, exponía en *Discursos Sobre la religión, 1799*⁴⁵, que la inmortalidad derivaba de la fusión del hombre con el universo. La religiosidad o sentimiento religioso se basa sobre todo en la experiencia personal -de tu a tu- con lo infinito/sublime. Esto supone un modelo intuicionista de la religión, pero también una puerta a la *Auto-elevación* personal como ser auténticamente libre por contacto con la *experiencia del infinito*.⁴⁶

Para los románticos, estos encuentros o experiencias solían darse en enclaves misteriosos o de gran carga simbólica. Lugares singulares en los grandes entornos naturales. Hagamos observar que parte significativa de la obra de Bruno Taut trata de la obtención de esa experiencia mística singular en parajes de infinita grandeza y de arrebatadora presencia.⁴⁷ Son lugares de *encuentro espiritual*.

El Romanticismo va más allá de un movimiento estético; abarca toda una concepción del mundo. Propone una nueva cosmogonía; y como misión espiritualizarla, divinizarla y fundirse con ella. El autor romántico tomará todo el Mundo como objeto, como dice Novalis todo debe ser “romantizado”, es decir,

“dar a lo ordinario un sentido elevado, a lo común un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito la apariencia de lo infinito.”⁴⁸

El Romanticismo en conjunto no sólo es una manifestación cultural propia del espíritu pangermanista, sino que a fines del siglo XIX sentará las bases de una estética propiamente europea y por lo tanto occidental; parámetros estos que permanecen en la actualidad en aspectos que van desde la publicidad hasta el arte y la vida cotidiana.⁴⁹ La

⁴⁴ M. Gras; *Religión de los Románticos*, en Op.cit, pp. 50

⁴⁵ Friedrich D.E. Schleiermacher, *Sobre la religión. Discurso a sus menospreciadores cultivados*, Tecnos, 1990

⁴⁶ Los lugares de estos encuentros o experiencias solían ser misteriosos o de gran carga simbólica. El movimiento *Volkisch alemán* tomó también su inspiración en esta religiosidad romántica, buscando una relación mística con la tierra y las raíces étnico-teutonas populares. (M. H Abrams, *El Romanticismo: tradición y revolución*, Visor, 1992)

⁴⁷ Así lo veremos en *Arquitectura Alpina* y los dibujos y proyectos de los miembros de la Cadena de Cristal

⁴⁸ Texto de Novalis de *Fragmenten Über Poesien (1798)* en María Rosario Acosta López, en *Silencio y arte en el Romanticismo alemán*, Editor Univ. Nacional de Colombia, 2006, en pp. 28

⁴⁹ Ver por ejemplo Fritz Martini, *Desde el Sturm und Drang hasta el presente (Vom Sturm und Drang zur Gegenwart)*, P. Lang, 1990

experiencia personal –basada en la intuición y la fusión con lo sublime⁵⁰- tomada como fuente última de conocimiento sienta las bases de la estética misma de occidente, y define en última instancia el carácter del genio creador: el su larga y personal búsqueda por la belleza total y el logro del objetivo. Esto hará posible, desde entonces hasta nuestros días, que no se considere extraño la convivencia de corrientes artísticas y trayectorias individuales contrapuestas, pues el arte se concibe *públicamente* - desde aquel momento -como un proceso de investigación personal⁵¹ y no como la praxis de un rígido bagaje de normas absolutas.

I.2.2. La Subjetividad, absoluta creadora en el Romanticismo

El sujeto individual- *el Artista*- fue convertido por los románticos en el centro de la consideración del universo. El movimiento adquirió pues un carácter fuertemente introspectivo. En consecuencia, el auténtico tema del arte romántico no es ya la obra en sí, sino el proceso interior del artista,- el nuevo viaje del héroe- su epopeya personal en la búsqueda de la belleza infinita.⁵²

Su aventura psíquica y emocional se hace la auténtica protagonista, desatendiéndose el tema externo que pasa a ser una mera excusa o detonante. Como hemos tenido oportunidad de ver, el ansia de fusión del alma del artista con la naturaleza y lo Infinito, abre la posibilidad de que este defina, cree y transforme la realidad. Goethe en el *Joven Werther* ya apuntaba que “El Yo” era fuente y principio de creación. El hacer romántico tomará como característica dominante esa tensión volitiva, la proyección de la "imagen del deseo" de crear. El Yo representado por el texto romántico es, por tanto, inevitablemente, el protagonista (el factor) del proceso de construirse a sí mismo, y de reconstruir –redefinir- el mundo externo. Gras nos ofrece una interesante descripción del fundamento:

“La filosofía de Schelling parte de la Naturaleza (*Grund*) y de ella accede a la filosofía del Yo, que culmina con la filosofía de la identidad, a la vez que concibe la intuición intelectual como síntesis entre el UNO y el TODO, el “yo” y el objeto; el yo” y la Naturaleza.”⁵³

⁵⁰Como apunta Johannes Hirschberger, El conocimiento en la Edad Moderna deja de ser esencialmente metafísico para tornarse físico. Ver más en *Historia de la filosofía II. Edad Moderna, Edad Contemporánea*, Herder 2011, pp. 29 y ss.

⁵¹ Esto afecta a todos los campos artísticos, de modo que ha llevado incluso a negar la comunicabilidad de la enseñanza y a modificar el concepto de lo comunicable a través de la obra de arte; ya que lo primordial en el artista es su experiencia personal en el proceso; la investigación individualizada. Véanse por ejemplo los conceptos de *arte y apreciación* en Bergson. Mariano Fazio, Op.cit, pp. 260 y ss.

⁵² Isaiah Berlin, *Raíces del Romanticismo*, Santillana, 2000, pp. 84 y ss.

⁵³ Menene Gras, Op.cit., pp. 49

Alemania: Empuje y Tempestad; *Sturm and Drang* ⁵⁴

Describe así José María Valverde, en *Vida y muerte de las ideas*, el aparatoso irrumpir del movimiento *Sturm und Drang* en la vida cultural alemana:

“...empieza ya -y se desborda- una corriente emotiva e irracionalista, dada a descifrar los signos en la naturaleza y a buscar una filosofía de la naturaleza genuinamente germánica.”⁵⁵

Así surge, en Jena, formado por jóvenes literatos y artistas el movimiento *Sturm und Drang: Tempestad e Impulso*. La traducción de este nombre puede tomarse como Tempestad e Ímpetu; tormenta y sobresalto; calambre; convulsión, espasmo, arrebató, etc. Claramente es un título provocador que intenta expresar una reacción emocional intensa. Un rechazo o repulsa visceral. Gran parte de este movimiento surge como respuesta ideológica al imperialismo cultural francés, y marcará una fuerte tendencia *Germanista*.

Este movimiento estético abarcó desde 1767 a 1785.⁵⁶ En su origen estuvo alentado por Johann Gottfried von Herder (1744-1803) -y su discípulo Goethe-. Exigían una libertad de expresión basada en la subjetividad individual, y en especial en los extremos de la emoción, en contraposición a las limitaciones impuestas a la creatividad por el racionalismo. Frente a los fríos modelos del Neoclasicismo, el *Sturm und Drang* estableció como fuente de inspiración el sentimiento en vez de la razón.⁵⁷

Herder aportó los fundamentos filosóficos del movimiento, que ya veremos más adelante, pero baste ahora reseñar ahora dos conceptos importantes. Por un lado el concepto de Naturaleza (*Grund*), que en alemán significa, base, sustrato, terreno. En la ligazón con la Naturaleza, -encuentro, contemplación y fusión- el artista encontrará su elevación espiritual y su inspiración. Por otro lado, del *Grund* (de la Tierra) surgen los hálitos que inspiran el lenguaje, la poesía popular. Es la *Voz de la Tierra*, de la Naturaleza, lo que establecerá el carácter de lo vernáculo; lo que conferirá el carácter distintivo de los pueblos. Esta relación con la Tierra, con la Naturaleza, entendida tanto como “fuente de carácter” o como medio de “encuentro espiritual”, establecerá una componente telúrica, cultural y mística que cristalizará en la configuración del *Espíritu del Pueblo*.

Para Herder y el movimiento *Sturm und Drang*, de la Tierra y la Naturaleza, y de su Voz (el lenguaje) dimanará el carácter de cada pueblo; de ella vendrá su *Espíritu*: el *Volkgeist*. Buscar -o encontrar- un arte *propriadamente alemán*, va a ser una de sus ideas. Pero otras más

⁵⁴ A este periodo 1765-1785, se le suele llamar el de los *Jóvenes Románticos*, y es posiblemente el periodo más cargado de energía vital sincera y creadora, y la de mayor tensión emocional hacia el Absoluto.

⁵⁵ José María Valverde, *Vida y muerte de las ideas*, Ariel, 2007, pp. 195

⁵⁶ Discuten los autores: entre 1765, 1767, 1770. Sin embargo coinciden todos en su final 1785.

⁵⁷ Como referente literario se tomaron las obras de Shakespeare, de Homero. Autores que habían desarrollado propriadamente el lenguaje y el drama vital.

van a forjarse en este movimiento que después de arraigar en el colectivo romántico traspasarían la época llegando hasta nuestros días: La idea de *juventud creadora*, de airada contestación, de ligazón con la Naturaleza/Tierra; de religiosidad natural.⁵⁸ La individualización, la subjetividad, la exaltación de la emotividad, la irreflexión, la irracionalidad. En definitiva, “el arrebatado creador”.

Ya en el *Diario de mi viaje del año 1769*, Herder introdujo el concepto de *genio original*, haciendo hincapié en la experiencia personal; y el *Sturm und Drang* se distinguirá por la intensidad con la que asumió el tema del genio de la juventud en contra de los cánones aceptados.⁵⁹ Pero esta *genialidad* iba más allá de lo puro creativo.

El entusiasmo de los *Jóvenes Románticos* por la Naturaleza no es fortuito ya que “libertad de creación”; “potenciar la creación” tiene connotaciones duales. El término “Creación” adquiere una doble acepción: creación artística y creación (forja) del pueblo alemán. Para poder realizar este fin es necesario estar en contacto y contemplación con la naturaleza, pues de ahí braman las voces, que son fuentes del espíritu nacional.

Y en este sentido el lenguaje es para Herder y los miembros del *Sturm und Drang* un elemento de primer orden. El motivo es que según Herder el lenguaje es lo que significa y prefigura la auténtica esencia del un pueblo; es la voz de su Espíritu (*Volkgeist*). Cuidar la literatura y el lenguaje es cuidar y fomentar el *Espíritu del Pueblo Alemán*. Escribir y crear libremente, es crear un pueblo libre. Menene Gras expone en su estudio la preocupación por la importancia del lenguaje y el rumbo del arte alemán. A lo largo del mismo año 1770, Lessing, Herder, Goethe y Schiller sostiene idénticos principios en cuanto a la necesidad de una libertad literaria absoluta en la con el fin de potenciar la “Creación”. Pero a este hecho se le añadirá la componente religiosa –*espiritual*–, crear será buscar las esencias del *Espíritu* de lo germano, y a la vez manifestarlo. De este modo el hecho creativo se convierte en un rito sagrado, espiritual.

No es de extrañar que la obra indiscutiblemente más significativa del *Sturm und Drang* sea *La vida del Joven Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774); que supondrá “el descubrimiento del Yo como motor de la creación.”⁶⁰

Herder buscó en el medievalismo una época ideal del germanismo, reviviendo valores como pasión, honor, religiosidad, introspección...., buscando elementos caracterizadores opuestos a valores latinos, grecorromanos o mediterráneos. La idea de Herder era buscar la identidad, el *alma propia del pueblo*, ya que considera a cada uno de ellos como

⁵⁸ La idea de fusión y auto-encuentro -de auto elevación espiritual- al fundirse con el *Grund* (Naturaleza/terreno/barro), -lo que hoy decimos buscar las raíces-, junto con la exaltación de lo emocional e irreflexivo, abría la puerta a llamar espiritual a cualquier experiencia místico religiosa personal.

⁵⁹ Ver más en Francisco J Contreras Peláez, *La filosofía de la Historia de Johann G. Herder*, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 27 y 31

⁶⁰ M. Gras, Op.cit., pp. 168

“individuos naturales”.⁶¹ De esta forma el movimiento *Sturm und Drang* se convirtió en un estandarte del medievalismo nacionalista en Alemania. Según Tollinchi⁶² se funden en este ánimo el hecho de creación artística y creación de nación. Se da así un movimiento de mutua inducción y retroalimentación. La preocupación por crear un arte nacional, genuino, fiel reflejo del espíritu del pueblo germano, fue una constante en la producción literaria. Uno de los temas troncales en la articulación de este impulso creador fue el tema del lenguaje. Observa al respecto Valverde que en visión de Herder:

“el lenguaje nos lleva a pensar, y no al contrario, y en él se expresa -en la forma de cada lengua-, de modo directo y total, el carácter del pueblo.”⁶³

I.2.3. Intuición romántica, Genio y Misión

Un pueblo que habla, que hace poesía, se hace nación. Entonces el Yo- Artístico, con su genio, su emotividad e individualidad, es el responsable de hacer con su vida y su elevación espiritual con la naturaleza, un encuentro con las raíces del espíritu germánico, para así poder forjar y desarrollar el espíritu nacional. Como señala Valverde “el pueblo para Herder, *Volk*, es una oscura conciencia de personalidad histórica que surge de abajo, de las raíces de la tierra.”⁶⁴ Y es preciso hurgar en esas raíces.⁶⁵

La vida del artista es pues como una “vocación” -una *llamada*- a engrandecer y desarrollar el carácter del pueblo, a forjar el *Volkgeist*; es una religión. Simultáneamente, en este proceso de elevación, de encuentro con la Naturaleza (Grund-Raíces-Tierra), de intuición esencial de lo divino, “el hombre se concibe a sí mismo como ser libre,”⁶⁶ puesto que entra en contacto con lo Infinito. El artista está dotado de una intuición esencial que le hace ver más allá de los objetos, entrar en contacto con el carácter *natural* del Espíritu, y que por lo tanto le hace alcanzar lo sublime. En dicha actitud del Yo se establece “una especie de alianza entre mundo exterior y mundo interior.”⁶⁷ Un Lazo

⁶¹ Ver más en Francisco J Contreras Peláez, *Op.cit.*, pp. 27 y 31

⁶² Tras la disolución del Sacro Imperio Germánico con motivo de la Reforma de Lutero (1511), los alemanes permanecían divididos en pequeños reinos. Y no pocas veces enfrentados entre sí. A finales del S. XVII no existía como tal una Gran Nación Alemana. Un fuerte sentimiento de nostalgia y unión rondaba en la mente de todos los intelectuales alemanes de la época. Ver más al respecto en Esteban Tollinchi, *Romanticismo y Modernidad*, Tomo II, UPR 1989, pp. 799-805. Ver también *Los arcanos negros de Hitler*, Robbinbook, 2005, cap. 6; pp. 57 y ss. Resulta clarificador el detallado estudio de las consecuencias de este sentimiento en E. J. Hobsbawm en *La Era Del Imperio, 1875-1914*, Crítica, 2005 pp. 152-170

⁶³ Valverde, *Op.cit.*, pp. 196

⁶⁴ Valverde, *Op.cit.*, pp. 196

⁶⁵ Idea que retomará Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: “He aquí nuestra época (...) se yergue famélico sobre su propio pasado y debe escarbar frenéticamente buscando sus raíces entre las más remotas antigüedades”. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1977, recogido en pp. 179 de *El discurso religioso de la modernidad*, José María Mardones, Universidad Iberoamericana, 1998

⁶⁶ M. Gras, *Op.cit.*, pp. 50

⁶⁷ M. Gras, *Op.cit.*, pp. 50. Ver también en el mismo tomo *¿Qué es el romanticismo?*: pp. 13- 36

espiritual de carácter sagrado. En ese acto el hombre se auto concibe asimismo como ser libre, tomando sus esencias del barro de la Naturaleza.⁶⁸

El viaje del genio y del héroe romántico estará transido de ese dolor de parto y alumbramiento. Característica del alma romántica será la tensión y el sufrimiento, vividas en una experiencia íntima, emocional, subyugadora; en una vía de ascenso doloroso, realizado en solitario hacia lo sublime.

Hay un común de nomenclatura *misional*, que se advierte usado por igual en los autores que hemos investigado. Herder, Schelling, Goethe, Novallis....aplican términos similares: Lenguaje, palabra, espíritu, pueblo, genio, emoción, llamada, individualismo, contemplación, infinito..., términos en definitiva ajenos a un realismo -y llenos de mística-, y que serán instrumentos funcionales para los posteriores desarrollos hegelianos.

I.2.4. El Romanticismo como espíritu de liberación

Como se ha mencionado anteriormente, no hay filosofía romántica, pero se hace imprescindible recurrir a la filosofía kantiana y al idealismo trascendental si se quiere comprender la esencia del romanticismo.⁶⁹ Varios son los factores que nos llevan a ello: un sentimiento de rebeldía, la explosión de la fuerza creadora, una unión mística con la naturaleza, un afán por encontrar una literatura y un arte propiamente vital; donde el lenguaje como reflejo del espíritu del pueblo, sea la fuerza creadora de la identidad nacional.... Son proposiciones artísticas que alcanzan un nivel que va más allá de lo meramente creativo ya que tocan lo vital, lo humano y lo universal. Expresar con emoción haciendo extremo lo irracional, supone abolir la razón y exaltar la intuición subjetiva como fuente de todo conocimiento y realización; haciendo extensiva la experiencia personal a todo la escala del Ser. En definitiva un nuevo planteamiento del ser en el Mundo, lo que exige un nuevo orden en las ideas.

Si punto álgido del movimiento *Sturm und Drang* se dio con la obra de Goethe *Los sufrimientos⁷⁰ del joven Werther* (1774), y marcó el inicio del Romanticismo Alemán,⁷¹ la premisa del *Yo como fuerza creadora del universo* supuso uno de los mensajes más influyentes en el temple de los artistas y genios alemanes. Impulso y tempestad, serán

⁶⁸ Hegel también tomará esta idea de auto-concepción en el devenir del ser. La idea de *auto-génesis*, ha llegado hasta nuestros días, con expresiones tan habituales como “se tu el dueño de tu vida, fragua tu destino”. Frente al determinismo biológico y genético, científicamente esta idea tiene cierto fundamento basándose en la plasticidad del cerebro.

⁶⁹ J.L. Villacañas, Op.cit, pp. 12

⁷⁰ Así lo hacen los protagonistas de Novalis, Hoffmann, Hölderlin, Schiller, los hermanos Schlegel, etc.

⁷¹ No es un tema troncal en nuestro estudio, pero es significativo la permanencia de las poses artísticas del romanticismo en los artistas alemanes. Esta actitud de dolor ante la creación es una constante en las corrientes artísticas basadas en la irracionalidad. (Cfr. La reflexión de “*Arte como pulsión dolorosa*” en Tomas Mann; *Schopenhauer, Nietzsche y Freud*, y también en *Creación arte y psiquis* de Guillermo Sánchez Medina, Academia Nal. De Medicina, 2003, pp. 115-119. También pp. 314 y ss.

términos recogidos 150 años más tarde por Kurt Hiller en la creación del movimiento literario de *los Activistas*. La revista “*Die Sturm*”, en la que colaboraron Taut y otros miembros del Expresionismo alemán, pretendía ser también, a través de las letras, un estandarte para un nuevo cambio del pueblo alemán.

Como señala Otero Novas⁷² los románticos alemanes forjaron una corriente mística basada en las raíces históricas (*Geschichte*) del pueblo (*Volk*). Los conceptos característicos del romanticismo, marcarán tanto pensamiento político como filosófico hasta adentrado el siglo XX, y representan conceptos y preferencias propias de lo dionisiaco, contrarias a lo apolíneo; y estas pueden resumirse en:

“Sentimiento, pasión, asombro, emoción, miedo, horror, sufrimiento, tristeza, ansia de infinito, totalidad, lo absoluto, lo cósmico, la trascendencia, imaginación misterio, nostalgia, melancolía lo diferencial, la historia, la tradición.”⁷³

El romanticismo alemán aunque surge como una combinación de afanes literarios y filosóficos, también surge como un deseo de liberación moral. Cuenta con una fuerte componente de “misión” y de ansia de Infinito; de redención. El artista deja de ser el pobre orfebre muerto de hambre y pasa a protagonizar la epopeya de la renovación. Todo ello vinculado al rechazo de la razón ilustrada, la búsqueda del sentimiento, la reivindicación del genio creador. Es un deseo de salto cualitativo de lo individual a lo universal. Pero el sendero del genio no será fácil. El alma del héroe romántico se purificará en el dolor y en el sufrimiento, vividos en una experiencia íntima, emocional, subyugadora; en una vida de ascenso doloroso, realizado en solitario, hacia verdades más altas.

Definitivamente el romanticismo supuso la exaltación de la pasión, la valoración de la originalidad del artista y la rebelión contra una existencia vacía y convencional. La independencia de la experiencia religiosa personal frente al cualquier formalismo canónico -iglesia, prelados, mandamientos-, fue uno de sus temas recurrentes. La intuición del individuo; - también referida a su misión- se estableció como la vía preferente de conocimiento.

A finales del siglo XVIII, el sentimiento se consagró como algo superior a la razón. La libertad individual como esencia absoluta del espíritu humano.... Y, como analiza Löewit, todo esto sea debido posiblemente al fuerte influjo pietista que emana del luteranismo religioso.⁷⁴

Al cerrar este capítulo observamos que han trascendido significativamente las poses artísticas del romanticismo en los artistas alemanes de principio del S.XX, y en especial

⁷² Citando a Fernando Prieto, *Historia de las ideas y de las formas políticas*, Unión Editorial, 2001

⁷³ José Otero Novas, *El Retorno de los Cesares*, Libros Libres 2007, pp. 114, nota 102

⁷⁴ Véase Löewit, *De Hegel a Nietzsche*, Op.cit, pp. 37-51 y pp. 437 y ss.

en los del Expresionismo Alemán. En Bruno Taut y su Círculo se observa una persistente presencia de individualismo, de contestación, de látigo cultural, de soledad ante la incomprensión, de responsabilidad en cambiar el mundo, de renovar las artes. Y de continuo dolor en el progreso-proceso, ya que no puede darse la ejecución de un arte burgués, cómodo, sino violento, arduo, emocionalmente convulsivo y doloroso.

Esta actitud de dolor en la creación va a ser una constante en las corrientes artísticas basadas en la irracionalidad. El paralelismo, o el influjo del sentir romántico en los artistas del Expresionismo, y en especial en los que son objeto de nuestro estudio, es más que notable. Sus vidas son habitualmente convulsas y tensionadas; llenas de pasión y rebelión y con un ansia de espiritualizar el arte. Todo ello justificado con fin de hacer presente lo Sublime.

I.3. Hegel y el Absoluto

La experiencia personal y la búsqueda de lo absoluto ha sido hasta aquí nuestro motor. Llegamos ahora a un punto álgido en la exposición con la figura de Hegel. El idealismo de Fichte fue llamado por su fundamentación en el No-Yo (el objeto) Idealismo objetivo, contraponiéndolo a las otras tesis idealistas como las de Schelling, a las que se les llamó Idealismo subjetivo. El de Hegel recibirá el nombre de "Idealismo Absoluto". Es decir, es un idealismo en estado puro. En adición a esto Schopenhauer, al que veremos más adelante, proporcionará para el arte su más alto estatus, considerándolo objeto supremo del conocimiento.

No es aquí donde corresponde explicar la hondura y profundidad de estos pensadores, pero sí vamos a aproximarnos a las facetas de su sistema filosófico que más convienen al estudio de nuestros creativos y artistas. El Planteamiento de Hegel supone un vuelco en el modo de entender la dinámica interna del Ser, el Arte y la propia Filosofía. Posteriormente estudiaremos la fuerza de Schopenhauer que proporciona el empuje final hacia el voluntarismo creador que tanto caracterizaría durante los siglos XIX y XX el arte alemán.

I.3.1. El sistema de Hegel

Es bien sabido que uno de los elementos que hace difícil la lectura de las obras de Hegel es la subjetividad de su lenguaje. Existen términos cruciales para entender a Hegel cuyo significado común dista mucho del significado hegeliano. Algunos ejemplos muy conocidos son "pensamiento", "concepto", "idea", "espíritu", en cuyo estudio y exégesis han concentrado su atención los estudiosos de Hegel.⁷⁵

⁷⁵ Esperanza Duran, *State and History in Hegels's concept of People*, *Journal of History of Ideas*, 40 (1979), pp. 369-384, (*Nación y Estado: el concepto de Pueblo en Hegel*, Edición original Universidad Autónoma de Puebla, 1979)

Hegel (1770-1831), con su Idealismo y su dialéctica, hacía de la experiencia individual un término absoluto;⁷⁶ más no una experiencia vinculada al objeto sino referida al propio pensamiento. El “pensamiento que se auto-comprende, más allá de una mediación terrestre o sensible”⁷⁷. “El pensamiento que se piensa a sí mismo”, “El ser que se hace así mismo”. El pensamiento, más exactamente el proceso del pensamiento, sin sujeto, ni objeto, sin predicado; solo el verbo, la acción-pensante, es lo único que es.⁷⁸ Verbo, acción y ser resulta ser lo mismo. Esencia, Existencia y Pensamiento se confunden por iguales.⁷⁹ Ser es pensar y pensar es Ser.

Podemos suponer, hay indicios razonables para ello,⁸⁰ que la idea de Hegel fue tomada de un trasunto de San Juan en el que hace referencia al origen de los tiempos, al origen y fundamento del ser; “En el principio era el Verbo” (...) Todas las cosas fueron hechas por EL” (JUAN 1:1-3). Dios el sumo ser, el infinito, lo inefable, es verbo; acción.⁸¹

Significativo a es al respecto que Goethe, en la traducción del mismo pasaje de San Juan, dice: “En principio era la Acción...”, donde debía decir “En principio era el Verbo, y el verbo era Dios”. Bajo el punto de vista de Hegel todos somos dioses en potencia. Y artífices de nuestra propia creación en cuanto pensada por nosotros.

En el sistema de Hegel, ya no hay sujetos, ni objetos -subsistentes-, ni puntos de partida ni origen, sino que todo es proceso en un continuo flujo y reflujo auto-reflexivo. El Ser, lo que en filosofía equivale a Entidad, Esencia, Ser, Existencia, Verdad, Realidad, se da y se desenvuelve en el proceso del pensamiento, y sólo en el puro proceso. Se da una superación de los esquemas anteriores de “pienso luego existo”; o lo que yo pienso eso existe. Es un rizo superior: El propio pensamiento, en su acontecer, por el hecho de

⁷⁶ No es nuestro objetivo hacer una reconstrucción del complejo pensamiento hegeliano. Nuestra explicación se centrará en los elementos indispensables comprender el desarrollo de la acepción estética de su pensamiento. Para una visión más completa nos han propuesto W. Kaufmann, *Hegel*, Madrid, 1968; A. Vanasco, *Vida y obra de Hegel*, Barcelona; *La fenomenología del Espíritu de Hegel*, México, FCE, 1985; E. Bloch, *El pensamiento de Hegel*, México, F.C.E., 1985; Cornelio Fabro, *La dialéctica Hegeliana*, Columbia 1969, Colección Nuevos Esquemas nº 16.

⁷⁷ Esteban Ierardo; *Arte y Trueno*, Prometeo Editorial, 2007. pp. 216

⁷⁸ Indica Cornelio Fabro que “La dialéctica real consiste en la continua “nadicación” que uno de los miembros (lo finito) pone de manifiesto en el devenir con que se revela la realidad absoluta, el Infinito.” Cornelio Fabro, *La dialéctica de Hegel*. Trad. de JR Courrèges, Columbia, 1969, Extracto recogido en Cornelio Fabro, *Hegel*, GER, Rialp, 1991.

⁷⁹ Trasunto hegeliano del “*Bonum et Verum et Pulchrum convertuntur*”: Lo bueno, lo bello y lo verdadero se confunden por iguales.; base de la escolástica trascendental de Sto. Tomás. Para más profundidad ver Gregorio Luengo, *Introducción a la Suma de Teología de Santo Tomás de Aquino*, BAC, 2001, pp. 30-33.

⁸⁰ Varios autores, entre ellos James G. Colbert, Farro, Gortari, afirman que para Hegel –influido por Böhme-, el esquema auténtico de la dialéctica es el dogma cristiano de la Trinidad. Ver más en James Colbert, *La evolución de la lógica simbólica y sus implicaciones filosóficas*, EUNSA, 1968

⁸¹ Cita completa: “En el principio era el Verbo, y el Verbo estaba con Dios, y el Verbo era Dios. Este estaba al principio en Dios. Todas las cosas fueron hechas por EL”. (Jn. 1:1-3). *Nuevo testamento*, Nacar Colunga BAC, 1967, pp. 296-297

darse, es el que -en el proceso pensante- da el ser. Por lo tanto, todo lo pensable puede ser, en cuanto pensado, que es -según Hegel- lo único realmente verdadero. La esencia, la existencia, el ser, la verdad, se da en un solo acto verdadero; en el momento y modo en que se piensa -que se está pensando-; en el proceso de pensar. Lo que actualmente diríamos en el momento de procesar la información.

El sistema de Hegel es un sistema absolutamente unitario.- completo. Donde su lógica (la dialéctica) rompe la lógica formal, y se convierte en ontología. Del punto y modo que A y su opuesto (No A) son concebibles en la misma unidad lógica, cosa imposible en lógica formal, pero si posible en el campo del pensamiento. Al poderse pensar en ello, -aunque en lógica formal sea contradictorio-, como el proceso del pensamiento es lo único verdadero, y por lo tanto real, aquello pensado automáticamente es, y -por consecuencia-, yo pensando en ello, soy.

Nos detenemos en este apartado por lo que supone la formulación de el Idealismo Absoluto, en tanto que fundado en su entidad en el puro proceso de pensar, no en la subjetividad (El Yo) ni en la objetividad (El No Yo), sino el proceso de pensamiento (dialéctica) de entre ambos.

Por terminología, queremos recordar los términos de la dialéctica de Hegel: Unidad de contrarios en un único punto de partida; auto-extrañamiento o enajenación del término de inicio, recorrido hacia la negación; Apreciación, Síntesis y Superación; Determinación, indeterminación, particularidad, generalidad, finitud e infinitud, etc.

No es posible hablar de estatismos en Hegel, porque todo es fluir y devenir. El mismo punto de partida, generalmente estático en otros sistemas, es aquí un fluido móvil, eternamente agitado y auto-reflexivo; ya sea el proceso sináptico del propio pensamiento o el devenir histórico de las ideas pensadas. "Es un círculo de círculos" como el propio Hegel explicaba.

Recaba nuestro interés la existencia de Absolutos de orden supra terrenal en continua evolución temporal (histórica); que son *seres* independientes "reales", individuos con libertad y que van adoptando multiformas históricas hasta encontrar su máxima expresión; para acto seguido anularse para pasar a dar un salto ontológico superior. Es la continua evolución del ser en todas sus facetas y formatos. Las *ideas puras* o los *Espíritus* pasan por edades y encarnaciones, mejoran su configuración -tiene un proceso-, y pasan a otros niveles más hondos de perfección.

En este sentido es de especial importancia señalar la existencia en Hegel de Ideas Supremas, Espíritus Absolutos, "Vivos", caracterizables a distintos niveles. Siendo el Superior de todos El Espíritu Supremo Absoluto; más allá del cual nada cabe pensar. En la escolástica clásica este Ser sería Dios -Motor Inmóvil, Causa Primera-, pero que en

Hegel ese *SER* es puro movimiento, puro cambio, puro devenir, y a la vez- su total opuesto- La Nada Absoluta; Espíritu Absoluto, El Absoluto Vacío.

Otro aspecto importante es la dependencia que existe – que establece Hegel-, como parte del proceso dialectico, de lo particular con lo general, de lo temporal con lo eterno, de lo finito con lo infinito, de la nada con el todo. Las distintas encarnaciones con materializaciones de las Ideas absolutas dependen de la mutua disposición de los elementos históricos temporales. De modo que la Libertad puede no darse en una época con plenitud, si los espíritus particulares de los ciudadanos y de las naciones no están receptivos o proclives para facilitar la llegada.

Dentro de la complejidad de la retorica Hegeliana, a veces fallan las palabras, pero sin ánimo de ser escueto, en Hegel, el ser no es fruto del mero conocer (Kant), ni de conocerse a sí mismo (Descartes), ni de conocer “a través de”. En Hegel el proceso de pensar, el propio pensamiento en cuanto pensado es lo que confiere el Ser. En Hegel *SER*, Sujeto, Verbo y Predicado se confunden por iguales.

“La realidad auto-pensante”.... Ya no es la relación entre el sujeto pensante y el objeto real, sino que es la relación entre el sujeto pensante y la idea de lo genérico, -la idea de objeto en general-, y a su vez es la relación entre sujeto pensante y el objeto pensado. Es el pensamiento que se piensa a sí mismo, que se toma a sí mismo como objeto de reflexión..., y en esa medida, ES.

No es de extrañar que semejante edificio filosófico, complejo, subyugara a los pensadores e intelectuales de toda una época, y que dada la posibilidad de interpretaciones haya dado lugar a tendencias opuestas. A lo que a nosotros afecta, nos interesa conocer las relaciones que establece Hegel entre el sujeto pensante y la Idea suprema de belleza, la Belleza Absoluta; y a su vez, la evolución de la Belleza, manifestación o encarnación temporal del Espíritu Absoluto.

I.3.2. Hegel y el Arte

Para Hegel la Idea o Espíritu es lo más real y verdadero, pero ausente de toda concreción material física. En ese sentido no es nada, es la Nada Absoluta. Es el todo y la nada. Hegel incoa al artista, al arte, a realizar no ya cosas bellas sino cosas sublimes, donde pueda brillar, encarnarse o materializarse la grandeza del Espíritu/Idea.⁸²

“(El arte) Es la representación del principio escondido que anima las cosas.”⁸³

⁸² En Hegel la Idea no es la idea del artista, sino la Idea o Espíritu universal

⁸³ Hegel, *Curso de Estética* en María Isabel Ramírez Luque, *Arte y belleza en la Estética de Hegel*, Universidad de Sevilla, 1988, pp. 87

Hegel escribió sus *Lecciones sobre estética (Vorlesungen über die Aesthetik)* en Berlín durante los años 1818-19. Según apunta Esteban Ierardo en su interesante trabajo sobre *Arte y Filosofía en Hegel*

“Su análisis sistemático sobre la experiencia artística se integra con su pensar de la Idea en *La fenomenología del Espíritu*. La estética hegeliana se mueve en tres niveles de reflexión: la idea de lo bello en general; las formas particulares o históricas que reviste lo bello en el arte; y los sistemas de las artes particulares.”⁸⁴

Nosotros vamos a quedarnos en nuestro estudio con las dos primeras. La idea de belleza en general y las manifestaciones o formas históricas de lo bello en el arte. Habida cuenta de que en Hegel nada es estático y siempre forma parte de un devenir, estos términos se ajustarán a un máximo absoluto y una progresiva u ondulante manifestación temporal de la misma. Esa manifestación temporal siempre estará tensada por dos polos en continuo arrobamiento dialéctico.

Hegel parte de un concepto de belleza, que forma a su vez parte de la *expresión* del devenir histórico del Absoluto Supremo, del Espíritu con mayúsculas. Pero esta belleza no se funda a sí misma. “Como ya pensaba Platón en el *Symposium*, lo bello corpóreo o sensible es el aparecer de una belleza trascendente o ideal.”⁸⁵ La presencia de lo bello en las cosas supone asumir la existencia de una “esencia de belleza superior” que no se agota en los objetos.⁸⁶ Esa *Belleza*- según Platón- se deja ver como reflejo en las cosas que bien la representan, y que por eso se nos aparecen bellas.⁸⁷

El eje primordial de Hegel consiste en afirmar que existe un sumun de belleza, del cual las pequeñas cosas bellas participan en cierto grado como su reflejo y manifestación. Lo que nosotros entendemos como bello, solo será verdaderamente bello en la medida que este de conformidad con la Belleza Suprema, que es una faceta de la Idea o Espíritu Absoluto. Hegel entiende entonces que “se debe considerar lo bello, y no los objetos particulares calificados de bellos.”⁸⁸ De este modo *lo bello* tiene su comienzo en la Idea y no en los objetos particulares. Como hemos tenido oportunidad de ver, lo real, lo verdadero, en Hegel no son las cosas en sí, sino las Ideas con mayúscula, de las cuales las cosas son meras concreciones imperfectas, carentes propiamente de verdad y realidad.

Así, el más alto destino del arte será:

⁸⁴ Esteban Ierardo, *Arte y Filosofía en Hegel, Diaporías*, nº 5, Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Octubre 2005, disponible en www.temakel.com/textilartehegel.htm.

⁸⁵ Dice Platón: “la propia belleza en sí que siempre es consigo misma específicamente única”, en Platón, *El banquete 211A-d*, Orbis-Hispamerica, 1983, pp.93

⁸⁶ Platón, *El banquete (211A-d)*, ed. Orbis-Hispamerica, 1983, pp.93

⁸⁷ Esencias según Platón son entidades mentales de origen incorpóreo que permiten representar lo uno en lo múltiple.

⁸⁸ Ver Hegel, *Introducción a la estética*, Península, 1997, pp.23

"aprehender y representar lo real como verdadero; es decir, en conformidad con la Idea."⁸⁹

Por lo tanto Hegel recriminará la mimesis del arte, la imitación de formas naturales, o la repetición de estilos formulados desde las academias de oficios. La obra de arte si quiere captar o reflejar *La Belleza* ha de procurarse un objetivo, una misión filosófica más alta. Una manifestación artística no será *verdadero* arte, no será *bella*, sino procura manifestar en sí la Belleza Suprema. La "verdadera obra de arte" ha de tratar de manifestar en sí la grandeza de la Idea. Ha de ser una concreción -manifestación- temporal de la Belleza Absoluta. Hegel en *Introducción a la estética*, advierte que el arte verdadero; la verdad en el arte "no es pues la simple idealidad a la cual se limita lo que se llama imitación de la naturaleza."⁹⁰

De este modo, el objeto del arte adquiere una misión muy elevada: Hacer de alguna forma presente el Absoluto. De este modo E. Ierardo afirma que la filosofía del arte hegeliana es un momento crucial en las teorizaciones estéticas de la filosofía moderna:

"Para el autor de la *Fenomenología del Espíritu*, el arte es preparación para la realización de la Idea o Espíritu Absoluto."⁹¹

No solo el oficio artístico ha de tender a manifestar realidades sublimes, sino que es un camino de acceso al Absoluto o una vía de manifestación- realización- del Espíritu Absoluto. Lo cual hace del artista no solo un papel filosófico -artista filósofo- sino sacerdotal, de hacer bajar o manifestarse el *Gran Espíritu* en nuestra realidad particular.

"Por eso, cuando Hegel habla del Arte lo hace considerándolo como un momento del Espíritu absoluto, puesto que es una de las formas más altas en las que se manifiesta el Espíritu, momento del proceso de autorrealización que es configuración de la Idea en lo sensible."⁹²

Es decir, justo en el "momento" en que el artista actúa, el Espíritu Absoluto se está auto-realizando en la concreción de Sí mismo en lo sensible. Ese acto de concreción, de encarnación, de materialización, de manifestación, es lo que es en sí un acto elevadísimo pues está haciendo visible lo infinito.⁹³ Y aunque sí se manifiesta el Espíritu, lo hace por medio del artista. En su análisis, Luque hace especial hincapié en el "momento":

⁸⁹ Hegel, *De lo bello y sus formas*, Espasa-Calpe 1985, pp. 86

⁹⁰ Hegel, *Introducción a la estética*, Op.cit., pp. 88

⁹¹ E. Ierardo, *El Agua y el Trueno*, Prometeo, 2007, pp. 213. Según la visión de Esteban Ierardo, para Hegel "El arte es preparación para la realización de la Idea o Espíritu Absoluto. Por lo que la potencia de la imagen pictórica, la forma escultórica o el sonido musical es un momento provisional en el devenir dialéctico hacia la plasmación del ser en el orden del concepto o pensamiento."

⁹² María Isabel Ramírez Luque, *Arte y belleza en la Estética de Hegel*, Universidad de Sevilla, 1988, pp. 87

⁹³ Lógicamente y no podemos evitar decirlo, esta idea es un trasunto de la encarnación de Hijo de Dios en la forma humana de Cristo. Un acto que se vuelve a hacer realidad según el credo cristiano en la

“En el arte la Idea se revela como forma sensible (...); es el momento de la configuración sensible de la Idea.”⁹⁴

Según Hegel describe en *De lo bello y sus formas*, el artista se vuelve un “artífice” de la manifestación de las potencias universales, de lo grande y misterioso.⁹⁵ El hombre-artista se siente impulsado a crear conducido por la curiosidad y atrapado por la grandeza de manifestaciones básicas de la Idea; conmovido por la “potencia general y universal”⁹⁶. La Idea por su parte, “desea auto-realizarse”, ser manifestada de forma más cualificada y necesita que brille la universalidad de lo espiritual. Entonces, afirma Hegel, el arte

"nace de la necesidad de representarse la Idea mediante imágenes sensibles que se dirigen a los sentidos, y al Espíritu al mismo tiempo."⁹⁷

Si el arte es preparación para la realización de la Idea o Espíritu Absoluto, una representación literaria, una composición musical, un cuadro, sólo van a ser momentos provisionales en el devenir dialéctico del ser. Un mero instante en el devenir histórico del Espíritu a través de las épocas del universo. La obra de arte que es, en principio, forma concreta, deberá trascender su particularidad y reflejar la Idea.⁹⁸

Así, como hemos visto, Hegel sostiene que el más alto destino del arte es "aprehender y representar lo real como verdadero; es decir, en conformidad con el Espíritu"⁹⁹. Por lo que la obra de arte ha de seguir - si quiere ser verdadero arte- un progresivo camino ascendente de equilibrio y espiritualización.

“El arte se nos muestra como la armonía del despliegue, en cuyo interior se hace posible la perfecta concordancia del Espíritu y su manifestación.”¹⁰⁰

En Hegel, la obra artística, la imagen de la Idea se subordina al pensamiento. Pero que en su grado de perfección, la obra refleja, manifiesta o deja traslucir el Espíritu Absoluto. Esta perfección no depende solo de la ejecución material obra en sí, ni del virtuosismo del artista, sino también del estado de evolución -estado de forma- en el que se encuentre el Espíritu en una época, cultura, o pueblo o momento histórico concreto.

consagración de la eucaristía, pero en la que aquí Hegel cambia el sacerdote por otro oficiante divino, el artista.

⁹⁴ Luque Op.cit., pp. 87

⁹⁵ Hegel, *De lo bello y sus formas*, Op.cit., pp. 47

⁹⁶ Hegel, *De lo bello y sus formas*, Op.cit., pp. 48

⁹⁷ Hegel, *De lo bello y sus formas*, Op.cit., pp. 48

⁹⁸ E. Ierardo, Op.cit, pp. 212

⁹⁹ Hegel, *De lo bello y sus formas*, Op.cit, pp. 86. Más tarde Hegel sostendrá que en su máxima plenitud o destino histórico el arte es imagen de la belleza corpórea. Será el momento del momento del arte clásico griego, donde Hegel encuentra el máximo equilibrio entre esplendor de espíritu y equilibrio de manifestación formal.

¹⁰⁰ María Isabel Ramírez Luque, Op.cit. pp. 87.

Si “la obra de arte es únicamente un instante provisional dentro de la evolución dialéctica de la Idea”¹⁰¹, habrá edades y “momentos” donde el Espíritu haya podido desplegarse mejor en las formas del arte, y otras en las que haya tenido que replegarse. Esto no va a depender de la Idea/Espíritu, que desea brillar, sino de encontrar el sujeto humano capaz de que dinamice la dialéctica. Se necesitará concomitancia por parte del artista para atender los designios del Espíritu, pues ha de coincidir en la obra de arte verdadera, plenitud de espíritu que será dada cuando el Espíritu Absoluto se refleje en ella por efecto de una ejecución abierta a Su manifestación.

Introduce pues Hegel un concepto que artistas románticos asumirán perfectamente, el obrar divino del artista, su estado de posesión y conexión con el Espíritu. El *Artista Espiritual* vivirá por encima del resto de los mortales - otro estado de conexión con lo absoluto y lo sublime- experiencias y situaciones que le hagan conectar con lo más alto del Espíritu Absoluto -Universal, Cósmico-, para darle paso y cabida en su obra.

Pero no solo el artista ha de sufrir un proceso de auto alienación para facilitar su abducción, su poseimiento por parte del Espíritu¹⁰². La Idea también ha de sufrir un devenir. El devenir histórico de la Idea, se despliega en el tiempo, ya que Hegel subraya el proceso temporal como elemento inevitable de lo verdadero. La Idea necesita un devenir temporal de auto-realización: Momentos de auto-determinación y de repliegue.

La obra de arte es el *momento* de la configuración sensible de la Idea. En ella toma manifestación sensible la Idea, pero este devenir no ha de petrificarse. Este proceso no debe detenerse ya que si la Idea se detuviera en su desarrollo, se quedaría fijada en una forma finita y se paralizaría la continua evolución y superación de la explicitación de la Idea. De ahí que Hegel determina distintas edades en el arte. Momentos distintos en un devenir continuo desde la más remota antigüedad hasta nuestros días. Flujos y reflujos donde el Espíritu se ha desplegado en su esplendor o se ha replegado -recluido-, a la espera de condiciones favorables.

Cerramos el ciclo con una cita de Hegel que nos aporta Ramírez Luque:

“El arte no es imitación de la naturaleza, ni la realización de un ideal abstracto concebido por el pensamiento puro. Es la representación del principio escondido que anima las cosas. La propia naturaleza imita las ideas. El arte rivaliza con ellas. Representa la vida, el pensamiento, el Espíritu en un espacio más estrecho pero con símbolos más claros. La naturaleza es un poema divino, la historia una

¹⁰¹ E. Ierardo, Op.cit, pp. 210

¹⁰² El artista, el alma creadora ha de abrirse a la acción del Espíritu. Necesita una predisposición. Ello supone un vaciamiento personal; un extrañamiento, para una posterior rellenamiento (*impletare*) de la verdad del Espíritu. Una vez más Hegel toma una imagen Tomista: “*Imple superna gratia quia tu creaste pectora.*”(Adorote Devote, 1264)

epopeya divina. El arte sobrepasa ambas. Lo que está separado en el mundo físico y en el mundo moral está reunido y conciliado en las obras del genio.”¹⁰³

Una vez más, en las manos del genio está el conciliar lo moral y lo físico; lo material y lo espiritual.

I.3.3. De devenir del Espíritu en las épocas del Arte

Desde aquellos orígenes el Espíritu ha estado pugnándose para que su reflejo- la Idea- tomara en lo sensible una más plena manifestación. Pasamos a considerar las edades del arte, que según el criterio de Hegel, son etapas concatenadas necesarias de un mismo proceso ascendente de evolución; pero como advierte Luque “conviene recordar que este proceso evolutivo viene guiado por el Espíritu.”¹⁰⁴

1. Los orígenes del Arte. La Edad Primaria

Este arte en sus distintas fases es expresión de la Idea o potencia absoluta; de lo Sublime o del Espíritu. Pero en sí es también proceso.¹⁰⁵La plasmación de la grandeza del Espíritu ha sufrido –según Hegel- distintas etapas y gradaciones; cosa propia en un devenir histórico. Hegel hace un análisis de ese proceso de significación –de brillo- del Espíritu Absoluto en la manifestación de la Idea en el arte. Distingue pues Hegel distintas épocas de distinta densidad de *presencia del Espíritu* en el arte.

La fijación de Taut por expresar en su obra el *brillo de espíritu* no es casual. Taut pretende lograr o alcanzar la máxima representación espiritual en su obra, o sea que sea muestra escaparate o antena reflectora de Espíritu Universal.

El origen del arte lo vincula Hegel con la curiosidad. Hegel estima que la admiración, la vivacidad del asombro, es el comienzo del interés científico por el objeto natural a explicar, y también el sentimiento religioso empuja la apertura a una multitud de cosas sin explicar. En este asombro nace la necesidad de la comprensión del sentido del todo. Entonces, el arte surge como necesidad de representar lo espiritual de una manera sensible.¹⁰⁶ La imagen, la representación adquiere una función de expresar “algo” que trasciende la materialidad de las cosas.¹⁰⁷Hay una necesidad de dar representación sensible a una *Verdad Superior*. En este momento la expresión de la Idea está aún en una situación primaria, en los orígenes.

¹⁰³ Hegel, *Curso de Estética*, en María Isabel Ramírez, Op.cit., pp. 87-88

¹⁰⁴ Luque, Op.cit., pp. 84

¹⁰⁵ “Arte como alumbramiento de algo siempre nuevo”; nunca repetición apunta Luque en Op.cit., pp. 115

¹⁰⁶ Hegel; *De lo bello y sus formas*, pp.48. El arte "nace de la necesidad de representarse la Idea mediante imágenes sensibles que se dirigen a los sentidos, y al espíritu al mismo tiempo"

¹⁰⁷ María Isabel Ramírez Luque, dedica un atento comentario a este proceso en Op.cit. pp. 86-88

En esta primera irrupción, la imagen artística es una recreación tosca y pesada de la trascendencia. Las imágenes que “despliegan” el mito “encierran un fondo racional de ideas religiosas más o menos profundas”¹⁰⁸. Se intuye una potencia absoluta que es invocada mediante el culto a objetos físicos. En esta etapa “Lo absoluto como equivalente de lo sacro se confunde con la cercana solidez de las cosas materiales.”¹⁰⁹ Así, “la divinidad queda identificada con la naturaleza misma.”¹¹⁰ Las construcciones y las formas son absolutamente tectónicas, ligadas a la pesadez de la materia. En esta etapa la imagen -la forma presentada- se limita a la propia materialidad y solo hace una lejana referencia a un ente distinto y superior.¹¹¹

Hegel indica que habrá de esperarse a que aparezca lo simbólico, valor formal desligado de la materia y que deja entrever “un ser distinto y universal”. Solo el símbolo es capaz de entrelazarse con la materia, traspasando su opacidad y ofreciendo un significado de rango universal. Mediante él, “lo visible “del Espíritu puede representarse en las cosas.

2. De lo simbólico al equilibrio

El símbolo se entrelaza con la materia, se hunde en ella traspasando su densidad material y vierte un significado de amplitud universal¹¹². Según Hegel el símbolo palpita en los comienzos de la aventura dialéctica del Espíritu. Hegel sitúa esta infancia en Asia, en el Lejano Oriente. Ahí encontramos la primera forma histórica del arte, del arte oriental, el arte simbólico, donde aún la materia se sobrepone a la Idea. La forma se diversifica en múltiples ornamentos, decoraciones, en las exuberancias de lo imaginativo.

Advertimos que Taut en *Alpine Architektur*, investiga, siguiendo los pasos de Hegel, estas edades del arte buscando en los templos de Angkor auténtica significación del sentido espiritual de la forma. De igual modo recorrerá otras etapas, como el gótico, por el que sentirá una gran admiración como forma magnífica de presentar -con su luz y espacialidad-, la grandeza del Espíritu.¹¹³

Pero en el arte oriental, la forma se diversifica en múltiples ornamentos y decoraciones, en las exuberancias de lo imaginativo. Hegel contrapone esa actitud con la del artista griego. Este sintetiza lo recibido desde la tradición pero con una inspiración personal. En el arte griego – según Hegel- se dará la armonización entre lo material y lo ideal. Esta armonía, así deliberada como proporción o equilibrio, impedirá el exceso apabullante de

¹⁰⁸ Hegel, *De lo bello y sus formas*, Op.cit., pp. 146-148

¹⁰⁹ Esteban Ierardo, Op.cit 214

¹¹⁰ Hegel, *De lo bello y sus formas*, Op.cit pp. 148

¹¹¹ Traza un interesante recorrido Eusebi Colomer sobre la consideración de Hegel de obra de arte abstracta y el culto en *Pensamiento Alemán de Kant a Heidegger*, pp. 311- 312

¹¹² Según Esteban Ierardo: “El símbolo originariamente une la forma material de la cosa con la subyacente dimensión del espíritu que funda la existencia y el sentido.”, en *El Agua y El trueno*, Op.cit., pp. 213-214

¹¹³ Nota del autor

la forma que impide captar la esencia de lo representado. Hegel termina refiriendo que el arte oriental está lejos de ser un referente del concordancia entre forma - reflejo de la Idea- y Espíritu. Es solo un estadio inicial de manifestación de lo simbólico; le falta equilibrio. Persiste una abundancia de formas y gestos materiales donde sólo subyace una vaga referencia al Espíritu Universal. El Espíritu sublime y su manifestación temporal en la Idea no puede brillar en un obrar artístico tan precario.

Sin embargo el esplendor y equilibrio entre forma y Espíritu lo descubre Hegel en el arte griego. Hegel queda sorprendido con la belleza y serenidad expresada por los dioses de la escultura griega. El arte ha llegado a un momento de equilibrio y esplendor donde la Idea logra manifestarse en forma adecuada. Luque transcribe ese momento del devenir de la Idea.

“Es la Idea Libre que se manifiesta, el Espíritu que se toma a sí mismo como objeto y se muestra a sí mismo revistiendo una forma exterior, adecuada al fondo que en ella aparece.”¹¹⁴

La perfecta culminación del arte clásico se dio al lograr la perfecta adecuación entre la Idea y su forma “consiguiendo una armonía inalterable, que se muestra de modo insuperable en la serenidad y calma de los dioses inmortales”¹¹⁵. La materia logra captar lo espiritual;

“se consuma la identificación o integración entre lo espiritual y lo sensible.”¹¹⁶

Según Hegel lo espiritual y lo sensible "en lugar de neutralizarse mutuamente, ambos elementos se elevan a una armonía más alta, que consiste en un conservarse en el otro término, en idealizar y espiritualizar la naturaleza."¹¹⁷ La razón de tal acierto lo sitúa Hegel en la libertad del artista. Mediante su libertad el artista elige la forma adecuada que obrará como "manifestación exterior" -publicación- del Espíritu.

El hecho de la elección del cuerpo humano como expresión de la divinidad es tomado por Hegel como un acierto. Hegel acude en *De lo bello y sus formas* a un dicho francés: “Dios creó al hombre a su imagen, los hombres tiene a bien representarla”,¹¹⁸ explicando que por medio del objeto creado se advierte la naturaleza del creador.

Esta unidad que percibe Hegel le hace afirmar que en la Grecia clásica, se da una unidad espiritual de tal modo que "la religión griega es la misma religión del arte"¹¹⁹. En la

¹¹⁴ Luque, Op.cit., pp.313

¹¹⁵ Luque, Op.cit., pp.313

¹¹⁶ Esteban lerardo, Op.cit, pp. 215

¹¹⁷ Hegel, *De lo bello y sus formas*, Op.cit., pp. 152

¹¹⁸ Hegel *De los bello y sus formas*, Op.cit, pp. 152-53. “El arte clásico representa la libre espiritualidad bajo la forma humana, individual y corpórea.” También “Dios creó al hombre a su imagen, los hombres tiene a bien representarla.”

¹¹⁹ Hegel, *De lo bello y sus formas*, pp.155

armonía de lo clásico griego, el arte no puede ser separado de la religión. En la experiencia religiosa del griego se intuye directamente lo Absoluto.

"el arte alcanza el punto culminante de la belleza bajo la forma de individualidad plástica."¹²⁰

Aunque Hegel establece que la belleza ideal cristaliza por primera vez en el arte griego, afirma que aún no es absolutamente espiritual. La Idea aún no se manifiesta como infinitud, como "el pensamiento que se piensa a sí mismo", lo Absoluto que se auto-conoce en su universalidad. La Idea todavía se liga con lo natural o sensible, con lo inmediato. El Espíritu habrá de continuar buscando un vehículo formal que le de máxima expresión a su infinitud.

3. La tercera Era del Espíritu

Espíritu ha de progresar en su eterno devenir hacia una forma más alta de expresión.¹²¹ De no ser así, el espíritu se detendría, perdería su movimiento y dejaría de ser absoluto y libre. Pasaría a cristalizarse en un momento material determinado e histórico. Habría muerto el arte¹²². Hegel considera por primera vez –en la historia- el arte, en su devenir histórico, como categoría evolutiva. Con entidad y “alma” propia. Evolucionada, crece, se supera, flaquea.

No obstante haber indicado Hegel que en arte griego se daba un equilibrio entre forma y espíritu, señala que se da en plenitud, “pero que la Idea aun no se manifiesta con Infinitud”. Es posible pues alcanzar un grado superior de manifestación de la belleza. El Espíritu ha de seguir su acontecer, su doloroso vagar en esta nueva superación de Sí mismo.

Relata Hegel que el arte en sus orígenes se hallaba sumido en la materia. El Espíritu solo se advertía en lo lejano. En el arte griego la Idea se supera y se iguala con la forma. “En un tercer momento Hegel persigue la figura histórica del arte donde la Idea domina y supera la forma. Sólo en este estadio el arte se libera del mundo sensible y encuentra en el pensamiento el principio de su existencia.”¹²³

El tercer paso o salto del arte consistirá en liberarse de la constricción de la materia, de la necesidad de una expresión material, y arraigar –vehicular- su expresión, el reflejo de la Idea, en el ámbito puramente inmaterial/espiritual. El Espíritu inicia entonces un acto de auto-reflexión, para un posterior florecimiento.

¹²⁰ Hegel, *De lo bello y sus formas*, pp.154

¹²¹ No ha alcanzado su máximo. No ha superado la forma.

¹²² Hegel considera por primera vez –en la historia- el Arte, en su devenir histórico, como categoría evolutiva. Con entidad y “alma” propia. Evolucionada, crece, se supera, flaquea.

¹²³ E. Ierardo, en *Op.cit.*, pp. 217

Es así que Hegel encuentra ese florecer en su contemporáneo arte romántico:

“Este desarrollo del espíritu, que se eleva hasta sí mismo, que encuentra en sí lo que antes buscaba en el mundo sensible, constituye el principio fundamental del arte romántico.”¹²⁴

Llegados a este punto, Hegel determina que el Arte Romántico, o de la era romántica es el momento en el que el Espíritu desborda la forma y se manifiesta en su libertad absoluta. El Espíritu mas allá de la representación, sobreabunda, rebosa, supera la obra; se expresa.¹²⁵

“En el momento del arte romántico, el Espíritu se encuentra a sí mismo.”¹²⁶

De esta forma entiende Hegel que lo bello sensible queda superado por lo bello espiritual. Las deidades paganas ligadas a una personalidad individual han sido superadas ya que como vimos la religiosidad romántica es la tendencia al infinito y al absoluto, y su arte es la forma artística que mejor puede dejar manifestar la universalidad del Espíritu. Por eso, la Idea, en su equivalencia con una divinidad infinita, se procura en este momento artístico una manifestación adecuada en el mundo sensible. La representación artística romántica será la que mejor deje expresarse al Absoluto.

Formula Hegel cómo el Espíritu se libera en el arte romántico:

"En lugar de quedarse encerrado en las profundidades de su esencia, abre sus tesoros y los desborda por la creación. De este modo presenta un aspecto accesible al arte y susceptible de representación.”¹²⁷

Con lo cual, el arte romántico así considerado está destinado a ofrecer un contacto intuitivo con lo absoluto. En el que la Idea sobrepasa la forma y se expresa o manifiesta directamente sin necesidad de que la obra tenga que perseguir función alguna. Salvo dejar que resplandezca -en ella- la fuerza del Espíritu.¹²⁸

¹²⁴ Hegel: *De lo bello y sus formas*, Op.cit, pp. 159

¹²⁵ Este término nos va a ser de gran utilidad para nuestros autores expresionistas, que en habiendo superado el afán de representación personal, y negándose a ofrecer su arte a “ídolos mundanos”, ceden su obrar al servicio de la expresión de la plenitud del Espíritu. Adorno decía: El Espíritu solo “Es Espíritu cuando apunta más allá de la figura.”

¹²⁶ María Isabel Luque Op.cit., pp. 314

¹²⁷ Hegel: *De lo bello y sus formas*, Op.cit, pp. 161

¹²⁸ E. Colomer, *Pensamiento alemán de Kant a Heidegger*, pp. 312

Y puesto que para Hegel el hombre es "la verdadera manifestación de dios, el arte obtiene el derecho más elevado a emplear la existencia humana, y, en general, las formas del mundo sensible para expresar lo absoluto."¹²⁹

Hegel considera por primera vez el arte en su devenir histórico como categoría evolutiva. Con entidad y "alma" propia con biografía, histórica propia. Evolucionando, crece se supera, flaquea. Si bien la consideración en los escritos de Hegel pudiera parecer una enfatización literaria, romántica, filosóficamente el arte en su devenir histórico-temporal es una manifestación material histórica más de la "grandeza de La Idea, del Espíritu Absoluto, de la Nada Total". De este modo, cuanto más ligada está a la materia su representación (la obra artística), menos manifiesta al Espíritu en su grandeza, y cuanto más despegada está de materialidad y concreción, lo que hoy diríamos, cuanto más abstracto es el arte, más facilita la sobreexposición del Espíritu Absoluto.

I.3.4. Hegel. El ascenso moral del Arte

Acomete aquí Hegel el aspecto religioso, espiritual, del actuar del artista y de la naturaleza propia de la obra de arte. Él lo denomina la *Religión del Arte*¹³⁰ y está dentro de un proceso de progresiva elevación moral del arte como tal y de su manifestación en obras concretas. En cuanto a religión, término que usaremos con relativa frecuencia, haremos referencia a su acepción más comúnmente entendida. Religión (RAE) del latín religio, ligare. Ligar algo a alguien. Establecer un vínculo de unión afectivo emocional o sensorial (lazo, link) de parte del ser humano con un ente o mente superior; la divinidad. La religión suele reflejar un vínculo -movimiento- ascendente, hacia la superioridad, y otro descendente, desde la entidad superior a la inferior. Generalmente se admite la existencia de mediadores o *mediums*, -sacerdotes, mediadores- que interpretan los designios del Otro u Otros superiores, y catalizan y encauzan -factibilizan- la mutua vinculación.

I.3.4.1. La religión del Arte

El arte, como espíritu, sufre un devenir; una aventura. Tras unos pasos balbuceantes de primitivo simbolismo, alcanzó su máximo equilibrio en la Grecia clásica, pero el arte, en su forma histórica- ha de seguir buscando superar la limitación de la materia para pasar -dar el salto- a la esfera de la plena manifestación espiritual.

La *religión de arte* es un concepto construido por Hegel y entendido como una relación-vínculo entre la obra, el artista y el Espíritu. Esta dinámica es expuesta por Hegel en *La Fenomenología del Espíritu* y como todo concepto hegeliano tendrá momentos de

¹²⁹ Hegel: *De lo bello y sus formas*, Op.cit, pp. 161

¹³⁰ Ver detalladamente en el estudio de Eusebio Colomer, *La fenomenología: de la religión al saber absoluto*, en Op.cit, Capítulo 9, pp. 305-328, y pp. 400 y ss.

desarrollo y aventura; oscuridad y lucidez. En este proceso se dará la reducción de lo divino a lo humano¹³¹ y la aprehensión de lo divino por parte de lo humano.

Como es habitual en Hegel todo proceso ha de darse en función del discurso dialectico, de expansión y reducción. Despliegue y anulación. Compresión y descompresión. Pasos y momentos de un mismo proceso ascendente.

Hegel identifica la belleza como apariencia sensible de la Idea. Apunta Sixto Castro:

“Es la apariencia sensible del Espíritu Absoluto. En realidad, Hegel presenta el arte en estrecha afinidad con la religión y la filosofía y le asigna el grado de prefiguración de la filosofía.”¹³²

La estética el arte y sus formas, no es ajena en Hegel al concepto mismo de *fenomenología del espíritu* y a la manifestación histórica de la Verdad. Pero, siguiendo a Hegel, ser apariencia sensible no implica necesariamente quedar ligado a la materialidad. Cabe una forma más alta de manifestación que trascienda la materialidad y su forma, y se abra al despliegue pleno del esplendor del Espíritu Absoluto. Ha de darse otra época, otra era de arte manifiesta, esencial y verdaderamente espiritual

Como hemos tenido oportunidad de ver, según Hegel, en la Grecia clásica reina el equilibrio entre la figura - la expresión sensible - y la Idea manifestada. De este modo, "la religión griega es la misma religión del arte."¹³³ En este contexto es en el que Hegel expresa *El arte ha muerto*. Heidegger, estudiando este pasaje da una explicación de que lo que ha fenecido es la "búsqueda del equilibrio", porque ya se ha logrado. Por lo que "seguramente cabe esperar que el arte no dejará nunca de elevarse y de consumarse, pero su forma física ha cesado de ser la exigencia suprema del espíritu"¹³⁴; el arte habrá de orientarse hacia más altas metas. Hacia el arte espiritual. Ha muerto como búsqueda de la "forma perfecta" que exprese lo espiritual; porque ya no es necesario buscar más formas que reflejen el Espíritu, sino buscar formas que se dejen sobreactuar/sobrepasar efectivamente por Él. De este modo Hegel formula una nueva etapa de superación del arte en su ascenso hacia el Espíritu. Un arte que exprese y manifieste en sí, superando la constricción material, realidades-verdades más altas.

Así describe E. Colomer el carácter del nuevo arte romántico-cristiano concebido por Hegel: En el arte romántico-cristiano

¹³¹ Es sorprendente el recurso que Hegel hace de modo sistemático de la bajada de lo divino a la materia y el ascenso de la materia hacia lo divino, hasta su total deificación. Una idea tomada de la tradición judeo-cristiana de la redención.

¹³² Sixto J. Castro en *Aproximación simbólica en Hegel, En teoría, es arte*, pp. 229, San Esteban, 2005

¹³³ Hegel, *De lo bello y sus formas*, Op.cit. pp. 155

¹³⁴ Hegel citado por Martin Heidegger en *El Origen de la Obra de Arte*, Alianza, 1995, pp. 69

"la Idea se abre paso por doquier y triunfa sobre la materia, como en las catedrales góticas que se alzan libremente en el aire, irguiéndose hacia el infinito. Lo que constituye el fondo verdadero del arte romántico es, pues, la conciencia que tiene el Espíritu de su naturaleza infinita y por ello de su independencia y libertad."¹³⁵

El arte como manifestación sensible de lo Absoluto habrá de sobrepasar la etapa griega de *arte de religiosidad natural*. Lo bello como apariencia sensible de la Idea habrá de manifestar la suprema Verdad. La obra así alcanzada será la "*Verdadera Obra de Arte Espiritual*". En ese momento el arte deja de ser un oficio humano para pasar a ser un oficio divino - *La Religión del Arte, el vínculo obra-autor Espíritu-* , alcanza su grado sumo, siendo así un prefigurador de la filosofía; un manifestador de la Verdad.

De este modo Hegel cierra el ciclo Arte, Filosofía y Religión, -que de otro modo hubiera quedado abierto-; basándose sin embargo en un planteamiento idealista no ontológico. Afirma Sixto Castro que

"La *Estética* de Hegel en contacto permanente con la *Fenomenología* es sin duda el auténtico punto de referencia de todos los intentos de definición del arte a partir del concepto de verdad."¹³⁶

La *obra de arte espiritual* será la orientada a hacer brillar la Verdad Suprema propia e identitaria del Espíritu Absoluto, y que-de alguna forma- superará todas las barreras de la materia.

I. 3.4.2. La obra de arte espiritual

La *Obra de arte espiritual* tendrá lugar en un tercer momento de la progresión dialéctica del Arte.

En la *obra de arte espiritual* se dará un proceso de reducción de lo divino a la escala humana, de modo simultáneo que un ascenso de lo humano (y su cortejo material) a la escala divina; lográndose una superación de los medios sensibles en una fusión total con el Espíritu Absoluto, la Idea Perfecta, La Verdad Suprema. En este sentido no es ya la materia el motor del ascenso, sino el propio movimiento interior del hombre artista el que es el medio para que resplandezca el Espíritu Absoluto, que se aviene - se reduce - a la forma humana, para realizarse en el proceso de la plena expresión brillante del Espíritu; la plena Iluminación.

Buscando un referente formal que ilustre su pretensión, Hegel encuentra en el gótico y su espiritualidad luminosa el vehículo sensible para ilustrar el planteamiento teórico. En

¹³⁵ E. Colomer, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*, op.cit., pp.401-402

¹³⁶ Sixto J. Castro en *Aproximación simbólica en Hegel*, Op.cit., pp. 229.

esa etapa medieval de la cristiandad, Hegel se fija en las catedrales y su tratamiento de la espiritualización de la forma, donde “lo sensible es ya sólo vehículo para el ascenso hacia el espíritu. Que se impone sobre la materialidad. En el ascender hacia la primacía de la espiritualidad Hegel sitúa las catedrales góticas”¹³⁷

El nuevo *Arte Romántico Cristiano*

En una primera instancia Hegel sitúa el nuevo arte, en el arte romántico. Por un lado superador de etapas anteriores y lleno de ansia de infinito. Juntamente con el espíritu romántico, se daba un regreso al mundo medieval: un punto de equilibrio social emocional y espiritual. También lleno de grandes gestas artísticas.

En expresión de C. Blanco, “la redención late en el arte romántico.”¹³⁸ El romanticismo es ya la expresión artística de la redención del hombre llevada a cabo por la divinidad, y en “su significado sustancial, la redención consiste en la reconciliación de Dios con el mundo y por tanto consigo mismo a través del hombre.”¹³⁹ Aunando ambas facetas, redención e iluminación, Hegel encuentra la mejor referencia para el nuevo *Arte Cristiano y Romántico* en el motor espiritual que levantó las catedrales góticas:

"Como la tendencia ascendente ha de manifestarse aquí como el carácter fundamental, la altura de los fustes sobrepasa la anchura de su base de un modo que ya el ojo no puede calcular: las columnas van adelgazándose, se hacen más esbeltas y suben de tal modo que la mirada no puede abarcar de una vez toda su forma, sino que se ve obligada a vagar y a remontarse, hasta que se tranquiliza al llegar a las suaves líneas de la bóveda en que convergen los arcos, como el espíritu del hombre en oración, que, remontándose inquieto sobre el vuelo de lo finito, sólo encuentra quietud al llegar a Dios"¹⁴⁰

E. Colomer recoge también ese anhelo de Hegel por recuperar esa expresión del Espíritu: “la Idea se abre paso por doquier y triunfa sobre la materia, como en las catedrales góticas que se alzan libremente en el aire, irguiéndose hacia el infinito.”¹⁴¹

Como ya hemos comentado en alguna ocasión Hegel, que nunca se desprende de sus orígenes teológicos, piensa el sentido filosófico del arte a través de un modelo teórico parecido al de la historia de la Redención. El Dios Espíritu que se encarna en la tierra, sufre, padece, pero diviniza la tierra. La eleva. Hegel en su tiempo había contemplado el surgimiento de una nueva forma artística: la forma romántica del arte. Por su ansia de

¹³⁷ E. Ierardo, Op.cit., pp. 220

¹³⁸ Carlos Blanco, *Hacia una definición hegeliana del arte*, Thémata. Revista de Filosofía, 2011, Número 44, pp. 77. En este sentido Hegel anticipa que es un precursor del auténtico arte cristiano

¹³⁹ Henry Paolucci, *Hegel: On the Arts. Selections from Hegel's "Aesthetics or Philosophy of Fine Arts"*, Griffon House, 2001, Op.cit., pp. 39

¹⁴⁰ Hegel en Ernst Bloch, *El pensamiento de Hegel*, Revista de Occidente, 1949, pp. 288 y 289

¹⁴¹ E. Colomer, Op.cit., pp. 401

Absoluto e Infinitud y por la imagen heroica y dolorosa de sus héroes Hegel estimó que “su contenido coincide esencialmente con el de la religión cristiana, la religión absoluta para Hegel.”¹⁴² El nuevo artista romántico deberá actuar como “otro Cristo”. Otro ungido que morirá heroicamente en su misión.

Este nuevo arte exige del artista una disposición especial; un proceso de apertura al Espíritu y de negación personal. Lo sensible es solo un vehículo para el ascenso hacia el Espíritu. Hegel tomara la referencia de la ascética cristiana.¹⁴³

El nuevo arte “clama por una síntesis superadora y reconciliadora”¹⁴⁴ y habrá de ser romántico+cristiano. Se dará así la plena obra de arte espiritual; manifestación “sobresensible” del Espíritu Absoluto, desplegándose hacia los hombres pero también glorificando el Absoluto. Citando el razonamiento de Hegel de C. Blanco glosa:

““Es el arte Absoluto, (...) por lograr una síntesis inigualable entre lo humano y lo divino, lo finito y lo infinito.”¹⁴⁵

I.3.4.3. El arte de a tercera era del Espíritu

Como señala Luque citando a Adorno, el Espíritu solo “es Espíritu cuando apunta mas allá de la materia” (...) En el momento del arte romántico, el Espíritu se encuentra a sí mismo”¹⁴⁶, pero esto no puede detener el progresivo avance del Espíritu.

El nuevo arte, el adecuado para la tercera era del Espíritu, se tornará desprendido de su habitual ruta sensible. Si en lo clásico la materia y el espíritu se unían en perfecto equilibrio. Ahora en lo romántico lo material se desvanece, primando en la simbiosis lo espiritual. Según Hegel, el ascenso del arte hacia su nueva meta, el arte romántico-cristiano, debe alcanzar su propia cima tras un proceso de progresiva desmaterialización de la forma. Ha de operarse “la disipación de lo sensorial”¹⁴⁷. El arte se espiritualiza aún más y la dependencia de la materia ha de llegar a un punto de desaparición. Sin embargo el arte, aun siendo muy espiritual necesita la materia para expresarse; pues bien ha de existir solo como medio de expresión de algo infinitamente superior a sí misma, de modo que se llega a la pura abstracción, a la pura “Expresión” de la Idea.¹⁴⁸

En este sentido entiende Hegel que la poesía será el arte romántico espiritual por excelencia. Libre de materia física hasta el extremo de ser pura transmisión de conceptos

¹⁴² C. Blanco, *Hacia una definición hegeliana del arte*, Thémata. Revista de Filosofía, 2011, Nº 44, pp. 142

¹⁴³ Cfr. Nota anteriores sobre personificación divina en Colomer y Hegel

¹⁴⁴ C. Blanco, op.cit, pp. 132

¹⁴⁵ C. Blanco, Op.cit, pp. 143: “Es el arte absoluto, como para Hegel la religión absoluta es el cristianismo, por lograr una síntesis inigualable entre lo humano y lo divino, lo finito y lo infinito.”

¹⁴⁶ María Isabel Luque Op.cit pp. 314

¹⁴⁷ E. Ierardo, Op.cit., pp. 221

¹⁴⁸ Fijémonos como resuenan estos términos de Hegel en el título de Kandinsky “De lo Espiritual en el Arte.”

e ideas -bañadas e inundadas- trasmisoras y expositoras de la Fuerza del Espíritu. Por la poesía, según Hegel, el arte alcanza su más elevada espiritualidad. Este nuevo arte, dada su espiritualidad está impregnado de una fuerte carga moral. El arte actúa como fuerza moralizadora. Como potencia purificadora de las pasiones. Por lo que "el arte debe contener algo elevado al que estén subordinadas las inclinaciones y las pasiones, debe emanar de una acción moral, susceptible de alentar al espíritu y al alma en la lucha contra las pasiones."¹⁴⁹ El arte en su esencia ideal es elevación moral y racional. El arte es una forma de reclamar la liberación de la necesidad material que padece el hombre. Un afán de elevación espiritual. Ahora el arte -en su punto más radiante- ha de permitir que se supere la dureza de la materia; que lo absoluto de la Idea brille en él.

No es de extrañar que los artistas pertenecientes al movimiento Expresionista bebieran, quizás involuntariamente, del espíritu hegeliano. El concepto de obra de arte espiritual y máxima abstracción en la forma es concomitante con la exposición que postula Hegel de desvanecimiento de la forma a favor del brillo y resplandecimiento de la Fuerza -la grandeza- del Espíritu. La componente de unión expresión personal con Ideas absolutas -y su posterior manifestación sensible- casa perfectamente con el ideal Expresionista de arte supremo espiritual y absoluto; deslumbrante e inspirador.

“Lo sensible es ya sólo vehículo para el ascenso hacia el Espíritu”.¹⁵⁰ Y dado que el hombre para Hegel es "la verdadera manifestación de Dios, el arte obtiene el derecho más elevado a emplear la existencia humana, y, en general, las formas del mundo sensible para expresar lo Absoluto."¹⁵¹

El Artista, el arquitecto el poeta, tienen sus manos la labor más elevada de la existencia humana. Hacer evidente al resto de la humanidad el brillo y la expresión del Absoluto Espíritu. Su trabajo es una labor cuasi divina, par a par con lo absoluto.

¹⁴⁹ Hegel, *Introducción a la estética*, Península, 1997, pp.55 (trad. Ricardo Mazo).

¹⁵⁰ E. Colomer, en *Op.cit.*, pp.40. Así en el arte romántico-cristiano "la idea se abre paso por doquier y triunfa sobre la materia, como en las catedrales góticas que se alzan libremente en el aire, irguiéndose hacia el infinito."

¹⁵¹ Hegel, *De lo bello y sus formas*, *Op.cit.*, pp.161

Idealismo filosófico y Praxis pangermanista

I.4. El asunto del Volk y el Geist

Uno de los ejes fundamentales en el discurso artístico de Bruno Taut es la dualidad e interacción entre el espíritu del pueblo y el espíritu de la humanidad; el *Espíritu Total*. Entre el espíritu del pueblo (*Volk*) y el *Geist* (el Espíritu Total). La definición exacta y el alcance de estos términos no quedan claramente definidos en el trabajo de Taut, teniendo a veces fronteras difusas en cuanto a su significado y función. Lo que si queda claro que es un concepto heredado, y de larga tradición filosófica en el mundo germano.

Para entender más el uso y significado de estos conceptos, hemos de adentrarnos en los pensadores que dieron origen y forma a estos términos. Son ideas, fuerzas o seres, que en una primera aproximación se escapan a nuestra lógica racional, y que se tiñen de sentimientos que rozan lo infinito y lo sobrematerial.¹

Como indica J.L. Villacañas, el romanticismo artístico y el idealismo filosófico se aunaron para dar la quiebra a la razón ilustrada, tomando carta de naturaleza todo sentimiento expansivo, irracional y exaltado.² El pensamiento social y político se tiño de soflamas basada en ancestros telúricos, raíces primitivas y leyendas misteriosas, quedando más próximas al delirio emocional que del fundamento real. No pocos políticos y pensadores se unieron a esta corriente idealizadora involucrando, emoción, rebeldía y ciertas dosis de oportunismo.

I.4.2. La configuración del VOLKGEIST

Aunque algunas fuentes apuntan que el concepto de *Geist*, y de *Volkgeist* venía ya propugnado por los pensadores franceses de la Ilustración³, nosotros vamos a remitirnos a los autores germanos que dieron forma a estos conceptos. Varios son; si bien parece que fue el filósofo Herder (1744-1803), el que le dio la primera forma teórica.⁴ Hablamos del concepto/idea del *espíritu del pueblo* y en concreto del *espíritu del pueblo alemán*.

Un fenómeno interesante a considerar en la época pre-romántica y romántica⁵ es el creciente sentimiento pangermanista; que es un concepto o aspiración más vinculado al afán intelectual romántico que a un profundo sentir popular. Al respecto comenta Calos

¹ Lo metafísico dirían otros, pero nosotros preferimos no apuntar tan alto.

² J.L. Villacañas, *La quiebra de la razón ilustrada*, Ediciones Pedagógicas, 1994, pp. 187 y ss.

³ Al respecto dice Ferrater Mora: "La idea del espíritu del pueblo no es, sin embargo, de origen alemán. Surgió en Francia durante el siglo XVIII –y justamente con el nombre de 'espíritu de la nación'– en aquellos instantes en que, como señala Paul Hazard, abundaron los estudios sobre 'el espíritu de...". Ferrater Mora, *Op.cit.*, Tomo II, pp. 1014

⁴ Ver al respecto el análisis de Frederick M. Barnard en *Cultural Nacionalismo and Political Romanticism*, pp. 39-45 de *Herder on nationality, humanity, and history*, McGill-Queen's Press, 2003.

⁵ Hablamos del periodo comprendido entre 1765 y 1860-75. Distinción fundamentalmente historiográfica

Eguía: “El concepto de pangermanismo ha variado desde sus primeras manifestaciones en el S.XVIII. En líneas generales, puede considerarse como la unión de pueblos de habla germánica; pero las lenguas germánicas comprenden: el alemán, el inglés, el frisón, el holandés, y el grupo nórdico (sueco, danés, noruego, feroico e islandés). Por tanto, el concepto expuesto abarca un conjunto de pueblos que nunca han proyectado unirse, aunque en la II Guerra mundial, uno de ellos, el alemán, pretendiera infructuosamente dominarlos a todos.”⁶

Según Tollinchi, “dicho pangermanismo produce el primer manifiesto nacionalista en la obra de Friedrich Karl von Moser, titulado *El Espíritu de la Nacional Alemán (Von der Nationalgeist, 1765)*⁷, siendo Herder -con el contrapunto de Fichte⁸-, quien dio con las bases filosóficas del sentimiento nacionalista.

I.4.2.1. Fundamentos filosóficos del *Volkgeist*

La figura de Johann Gottfried Herder

Según describe Isaiah Berlin en *Herder y la Ilustración*, “la fama de Herder descansa en el hecho de que es el padre de las nociones relativas al nacionalismo, al historicismo del *Espíritu del Pueblo (Volkgeist)*. En ser uno de los líderes de la revolución romántica contra el clasicismo, el racionalismo y los métodos cientifistas de la ilustración francesa.⁹

Johan Gottfried Herder, (1744-1803), fue un pastor protestante prusiano; teólogo, filósofo e historiador. Entendió el hombre como expresión terrenal de la divinidad en un mundo en continua creación y re-creación. La historia de la humanidad viene a ser para Herder “una sinfonía cósmica”¹⁰, donde cada nota es importante; pues es el rostro finito de Dios.¹¹

Una de las características más definitorias del pensamiento de Herder es su singular visión sobre el lenguaje y su implicación en la historia de los pueblos. Para Herder

⁶ Carlos Eguía, *Sobre el Pangermanismo*, publicado en GER, Rialp, 1991. Ver también la obra de Rolando G. Usher, *Pangermanismo*, Corona, 1915; y de Ramón Pérez de Ayala, *Pangermanismo* en pp. 44-45 de *Pequeños ensayos*, Biblioteca Nueva, 1963. Charles Andler, en *El pangermanismo: sus planes de expansión alemana*, Editor Colin, 1915, ya expone en tempranas fechas un ambicioso plan de dominio global.

⁷ Esteban Tollinchi, *Romanticismo y Modernidad*, Tomo 2, Editorial UPR, 1989, pp. 792. Coinciden en esto Gras Balaguer, Ferrater Mora, Isaiah Berlin, Colomer, etc.

⁸ Fichte propone la evocación social y un idealismo subjetivo, siendo precursor del Idealismo Hegeliano. Fichte era el contrapunto del pensamiento de Schelling, tachado por Hegel de Idealismo “objetivo”.

⁹ Cfr. Isaiah Berlin, *Three Critics of the Enlightenment*, Random House, 2012, Ebook. La cita está tomada de la página 1 del capítulo *Herder and the Enlightenment*.

¹⁰ Isaiah Berlin, *Vico y Herder*, Cátedra 2000, pp. 245.

¹¹ J.I. Villacañas, *La quiebra de la razón ilustrada*, Ediciones Pedagógicas 2005, pp. 63.

“el lenguaje es algo más que la mera transmisión de conceptos, es la expresión entera del hombre que lo usa, y del carácter del pueblo que lo habla.”¹²

De esta forma, el lenguaje caracteriza y condiciona la estructura mental tanto individual como colectivamente. La lengua de un pueblo es manifestación directa de su espíritu, de su alma, de su *Geist*. La “lengua sería la *Expresión* de todo un pueblo”; y su manifestación más depurada sería la poesía popular. El mundo medieval volvió a tomar fuerza como referente del momento originario verdadero. En este sentido, Herder postuló la poesía de arraigo popular como el modelo al que debía tender la literatura alemana, ensalzando el valor de la creatividad y el genio de la nación alemana. La originalidad de cada ser y su relación con el contexto, se convirtió en la obsesión de su pensamiento.¹³

Realmente el pensamiento de Herder está lleno de sutilezas filosóficas. Su discurso es complejo, pleno en matices, con impulsos a veces tensionados por afectos religiosos. Las tesis de Herder son unas de las más empleadas últimamente a fin de estudiar y analizar el comportamiento de las nuevas comunidades sociales basadas en el lenguaje.¹⁴

Por otra parte, Herder postula una noción del arte que consideramos de gran relevancia para el tema que nos ocupa. Según su noción, la importancia de la obra de arte radica más que en su belleza en el hecho de construir una expresión de su creador, el cual, de manera consciente o inconsciente reflejaba en su obra su propia actitud de Vida, y en ello, la Vida del Pueblo (*el Volkgeist*).¹⁵

I.4.2.1.1. Herder y el *Volkgeist*

El Espíritu del pueblo; el *Volksgeist*¹⁶

Algunos autores definen el legado de Herder como una amplia obra que abarca un conjunto de ideas sobre filosofía, literatura, teología, sociología, etc.¹⁷ Tras esta aparente dispersión, su obra *Sobre el origen del lenguaje* (*Über den Ursprung der Sprache*, 1772), en la que hace una interpretación genética del lenguaje, ha influido notablemente en el pensamiento contemporáneo. Carlos Eguía sostiene sin embargo que la “obra más

¹² Ferre y Cañuelo: *Historia de la Literatura Universal*, Óptima 2002, pp. 137

¹³ Ver más en Frederick M. Barnard, Op.cit., pp. 3-12.

¹⁴ El estudio de las comunidades y grupos redes sociales: su caracterización en función del uso del lenguaje y su personalidad y alma específica. La naturaleza de su comportamiento. Resulta de aplicación para servicios de inteligencia y detección de vulnerabilidades. Confróntense por ejemplo las páginas 79-86 de Jordan, Mañas y Trujillo en *Inteligencia y Seguridad*, URJC. Instituto Juan Velázquez de Velasco de Investigación en Inteligencia para la Seguridad y la Defensa, Editor Plaza Valdés, 2006

¹⁵ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, Santillana, 2000, Op.cit, pp. 86-88

¹⁶ Sobre el *Volkgeist* hemos encontrado un interesante ensayo: *Notas sobre el espíritu del pueblo*, de Manuel Alonso Olea: Revista de estudios políticos. Centro de Estudios Constitucionales. 1981. Nº 2. pp. 141- 152.

¹⁷ Autores como Alexander Gillies, y Robert Thomas Clark observan esa dispersión en su edificio filosófico. Ver más en Alexander Gillies, *Herder, Modern language studies*, Editor B. Blackwell, 1945, pp. 10 y ss., y Robert T. Clark, *Herder: his life and thought*, University of California Press, 1955, reedición 1969, pp. 6-9

importante, -la que más ha influido en la filosofía-, en el historicismo y en el idealismo alemán, y en las concepciones nacionalistas es *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (Ideas para una filosofía de la historia de la Humanidad, 1784-91)*"¹⁸, en la que expone una teoría sobre la evolución de la Historia. Su teoría de la Historia se basa en ciclos como fases de un proceso orgánico de desarrollo de la Naturaleza, donde las naciones se comportan como individuos

Dentro de su obra, Herder va a dar un papel esencial a las naciones, -entendiendo por ello *comunidades naturales y vivas*-, ya que cada una tiene un espíritu propio, el *Espíritu del Pueblo (Volkgeist)*, y es diferente para cada nación. Herder define el *Volkgeist* como el conjunto de las fuerzas creativas que habitan inconscientes en cada pueblo y que se manifiestan en creaciones propias de cada pueblo, sobre todo la lengua, pero también la poesía, la memoria histórica o el derecho.¹⁹ En este sentido, Herder se opone radicalmente a los planteamientos de la Ilustración, ya que lo que afirma es que no todos los hombres son iguales.²⁰ Este punto es uno de los seminales a la hora de formular teóricamente la caracterización y primacía de unos pueblos frente a otros.

Como nota característica Herder mantuvo una gran admiración por el pueblo hebreo como pueblo paradigmático basado en la tradición, la lengua y la religión; en definitiva una nación de carácter natural; no un estado.²¹

Herder, en su obra *Ensayos sobre el origen del lenguaje (1772)*, establece que la lengua es la causa del pensamiento y la razón humana, y no al contrario. De ese modo, la lengua no solo es instrumento de comunicación, sino que da cuenta del carácter individual de todo pueblo que comparta un mismo idioma. Esto constituye para Herder el "*alma de ese pueblo*", que se expresa así mismo -como organismo vivo- de distintas formas a lo largo de la historia, en un proceso evolutivo. Herder entiende también que se da una *epopeya histórica* de los pueblos.

La manifestación originaria y auténtica -primaria- del *Espíritu del Pueblo* es el folclore, las piezas de poesía de transmisión oral y creación anónima. La voz literaria de un pueblo es su poesía popular.²² Y un nación una comunidad natural.

¹⁸ Carlos R. Eguía, Op.cit.

¹⁹ Ver J.G. Herder, *Antropología e historia*, Complutense, 2003, pp. 38 y ss., pp. 85 y pp. 131-139. Ampliar también con Gottfried Herder, Michael N. Forster, *Philosophical writings*, Cambridge University Press, 2002 *Filosofía del Lenguaje* Parte III, pp. 33- 167 y *Filosofía de la Historia*, Parte IV, pp. 247- 272.

²⁰ Ver más en, pp. 65 y ss. de *La Filosofía de la historia de Johann G. Herder*, de Francisco J Contreras, Universidad de Sevilla, 2004. También es interesante al respecto el estudio "*Notas sobre el Espíritu*" de Manuel Alonso Olea, Op.cit., y *La Idea de Espíritu del Pueblo en F.C.V. Savigny*, de Contreras Peláez, Anales de la Cátedra Francisco Suárez. Núm. 35. 2001. Pp. 161-187. Recogido también en *Savigny y el Historicismo Jurídico*, F. J. Contreras Peláez, Tecnos, 2005

²¹ Para más extensión sobre el tema ver *Herder on nationality, humanity, and history*, Frederick M. Barnard, Op.cit., pp. 17-37 y páginas 72 y ss.

Los ensayos que siguieron -como *Sobre el estilo y el arte alemán* (1773) escrito en colaboración con Goethe-, supusieron un canto a la literatura popular, a la poesía de William Shakespeare y Homero, desarrollando más la idea de Herder del *Volkgeist* - *Espíritu del Pueblo*-, que se expresa en la lengua y la literatura de una nación. Es importante reseñar que lo que Herder entiende por Nación no es un Estado; sino un pueblo natural-nacional. Esto políticamente supuso un nuevo baremo en la concepción de los estados modernos. Al conferir al pueblo un carácter orgánico este es un ser vivo con libertad, expresión y voluntad, sentando las bases filosóficas para el principio de auto-elección de su propio destino y evolución.

Esteban Tollinchi dedicó una especial atención al legado de Herder. Al respecto señala:

“Herder: afirmó el carácter orgánico de un pueblo (...). Un pueblo o una sociedad es entonces un proceso orgánico dirigido por una fuerza reguladora y unificadora que nace, crece madura y muere. Esa directriz, organizadora y creadora la llamo Herder (Geist): *espíritu, alma, o genio del pueblo*. Y lo esencial de él no es su racionalidad (...) sino precisamente su naturalidad.”²³

Por tal razón, el lenguaje de una comunidad natural -es decir de una nación- dice más sobre una sociedad cualquiera que la forma o constitución estatal.²⁴El espíritu nacional es entonces el elemento determinante de la comunidad, y la condición ideal sería aquella en que el estado coexistiera -fuera coextensivo con la nación. "El estado ideal es *Una* nación con un carácter nacional."²⁵

"Y nacional -y por lo tanto natural- es no solo el arte, (...) sino también el lenguaje, la literatura, la religión, la filosofía, la moral, en fin toda "la cultura". Quiere decir que lo que antes se consideraba producto del individuo o de Dios, ahora no puede explicarse sino como producto de la comunidad o del pueblo.”²⁶

La poesía, y el arte en general no va a ser para Herder obra de un autor individual, sino fruto o encauzamiento del *Espíritu del pueblo*, que cargado de la fuerza vital de sus miembros -los ciudadanos: *la sangre del pueblo*-, se expresa -aflora- a través del poeta. Esto nos llevará a un sentido de colectivización del arte y a una pérdida de la identidad

²² Esteban Tollinchi, *Romanticismo y Modernidad*. UPR, 1990, pp. 158 y ss. Ver también *Johann Gottfried Herder, Filosofía del Lenguaje en Philosophical writing* (Op.cit), pp. 33-167.

²³ Esteban Tollinchi, Op.cit., Vol. 2, pp. 793-794. Cursiva en el original.

²⁴ E. Tollinchi, Op.cit., pp. 794. Tollinchi apostilla: "...al aplicar el término *Volk* a una comunidad lingüística, investirla con fuerza indestructible de la naturaleza (Kraft) y con el concepto político de nación, estableció los fundamentos ideológicos de un nuevo dogma en la dialéctica de la discusión política" Ver más en F. M. Barnard, *Herder's social and political Thought*, Oxford 1965, pp. 30.

²⁵ Esteban Tollinchi, *Ibid.*, pp. 794

²⁶ Tollinchi, Op.cit., pp. 794. Tollinchi acota: en *Abhandlung über den Ursprung der Spreage (Tratado sobre el origen del lenguaje)* Herder había rechazado el origen divino de la lengua y afirmado el desarrollo natural de la misma.

individual en cuanto miembro de un supra-organismo, más parecido al de un hormiguero o colmena, que a una sociedad libre.

Como vimos, Herder fue uno de los impulsores del *Sturm und Drang* de Jena. En otras obras suyas: *Sobre el carácter y al arte de los alemanes (Von deutscher Art und Kunst, einige fliegende Blätter 1773)*; y *Cantos populares, (Volkslieder 1778-79)*, volvió a exponer que cada pueblo en cada época había de crear su propia literatura. El genio del poeta se destacará por "extraer de su sustancia una creación dramática tan natural, grande y original como los griegos hicieron con la suya"²⁷. En el texto se alaba la labor de Shakespeare, de Homero y de los escritos Bíblicos. A Shakespeare como "traductor de la *naturaleza* en todas sus lenguas (*Menshgeist*)" y a Homero como mortal dotado de fuerza divina.

Al igual que a aquellos autores, a los presentes les tocaba construir una "totalidad viva"²⁸ a través del lenguaje, hasta llegar a ser un *Pueblo- Nación*; crear la nueva realidad nacional, dar voz y expresión al pueblo alemán, recogiendo la fuerza orgánica subyacente en los ancestros y andares de los Pueblos Germánicos.

El Arte. El brillo del *Espíritu del Pueblo*

Herder no nos ofrece un sistema filosófico completo, de hecho su figura es controvertida por varios historiadores y analistas por asistemática y desordenada. Pero a la postre su obra ha resultado de gran actualidad,²⁹ y nos aporta unas claves muy importantes para nuestro estudio. A saber: El lenguaje hace al Pueblo; La cultura del Pueblo se hace por inspiración o movimiento de un *Espíritu Superior o Espíritu del pueblo*. Este *Espíritu* no es estático, tiene individualidad, libertad y expresividad propias. La obra de arte no es individual sino realizada por efecto del *Espíritu del Pueblo*; a modo de *obra revelada*, como la que realizaba el hagiógrafo en las sagradas escrituras. *El Espíritu, el Volkgeist* brillará a través del buen arte -habilidades- y disposición del artista. La poesía es la manifestación artística más alta, ya que está ligada al lenguaje y el lenguaje hace el pensamiento. A pueblo con más alta poesía, mejor lenguaje, mayor entidad, y por lo tanto mayor dimensión moral.³⁰

Recoge Tollinchi una cita de Herder: "¿Donde está la historia del pueblo alemán? No en los emperadores alemanes, no en los príncipes alemanes, o en las casa principescas, sino

²⁷ Herder en Hans Gerd Rötzer *Historia de la literatura en lengua alemana*, Edicions Universitat Barcelona, 2012, pp. 119

²⁸ Herder citado por Rötzer en Op.cit., pp. 119

²⁹ Resulta de gran interés la distinción que ofrece Herder sobre individualidad, comunidad y arraigo. Y la necesidad de desarrollar los estudios sobre comunidades en cercanía, fuera de la frialdad racional. Cfr. *Romanticismo como espíritu de la modernidad*, de M. Gras Balaguer, Op.cit.

³⁰ Al respecto, Herder se plantea un dilema con el artista. Este debe *servir* al *Volkgeist*, obedecer sus designios,... pero simultáneamente el fortalecimiento y la epifanía del *Volkgeist* depende de la acción del artista. ¿Quién está por encima de quién? Herder resolvió la cuestión: "Sirves en la medida que mandas" o "Servir y Mandar al mismo tiempo"; Herder, citado por Tollinchi, Op.cit., pp. 595.

en la nacionalidad alemana, en su organización, su bienestar y su lengua”³¹ Alude aquí Herder a la invalidez de los grandes estudios racionales, dinásticos; a la pérdida de la esencia del observador. Y refiriéndose a las pequeñas comunidades, no solo a las grandes naciones, Herder añadirá: “Todas las culturas serán objetos dignos de estudio”³²; nada hay de oscuro ni tenebroso en ello. Queda reflejado aquí que para captar el alma de un pueblo es preciso el conocimiento directo, la aproximación, el estudio de campo. No la fría especulación.

Singular interés reviste el hecho de que -según Herder- “para hacer historia es necesario la *empfindung*,”³³ que es sentir dentro del otro, la conexión, la empatía. Herder anticipa así un concepto que más tarde desarrollaran Lipps y Vischer. A lo cual recogemos la descripción completa de Tollinchi:

“Nada hay que pueda llamarse insignificante, tenebroso o equivocado. Incluso los errores o los prejuicios pueden ser vehículo del bien o de la originalidad. Entender algo no equivaldría a deducirlo o compararlo, a ubicarlo de la pugna de la razón en contra de la ignorancia, sino a entenderlo en su particularidad y desarrollo por medio de una facultad que Herder llama *Empfindung* una especie de penetración de las cosas por medio no de la reflexión sino del sentir.”³⁴

Para conseguir un conocimiento más pleno, más profundo de la Historia, no sirve la mera razón. Se necesita un conocimiento más plural, más directo, más íntimo. Para conocer por ejemplo la literatura de los pueblos escandinavos es necesario, navegar por el mar del norte, bajo tormentas, pasar frío, hacerse uno con el paisaje, tiritar. Para entender la biblia, hay que vivir como los pueblos nómadas.

Herder sin embargo no era partidario de la colonización cultural, ni de evangelización de los pueblos. Y no deja de ser curioso pues era pastor protestante. En su apreciación la felicidad residía ya dentro de cada pueblo, solo cabía ir a rescatarla. Con esta afirmación Herder indirectamente asocia la religión a la conveniencia de la nación/espíritu; subyuga la religión al hecho nacional, al espíritu del pueblo. Esto promoverá que en otras épocas de Alemania, el *Espíritu del Pueblo Alemán* (el *Volkgeist/Nationalgeist*) “impusiera o demandara” un sentimiento de autonomía moral propia, nacional, lo que le

³¹ Herder en Tollinchi, Op.cit, pp. 823.

³² A este respecto merece la pena indicar el estudio *On Diversity, Empathy, and Community: The Relevance of Johann Gottfried Herder*, publicado en *Rural Community* (pp. 503–527). “The writings of Johann Gottfried Herder (1744–1803) foreshadowed several of the dominant theories of sociology, social psychology, aesthetics, linguistics and literary theory. His ideas impacted generations of thinkers, but today he is uncelebrated, mostly unknown”. Artículo de Howard M. Bahr, Marie B. Durrant, Matthew T. Evans, Suzanne L. Maughan. Publicado en *Rural Sociology*, Volume 73, Issue 4, pp. 503–527, December 2008. Article first published online: 22 OCT 2009. DOI: 10.1526/003601108786471459

³³ Frederick M. Barnard, Op.cit., pp. 7 y ss. El concepto de “*Empfindung*” o empatía simbólica será desarrollado con más extensión y éxito por Wilhelm Worringer en *Abstracción y Empatía*; así como por la obra de Theodore Lipps y Robert Vischer.

³⁴ Tollinchi, Op.cit., pp. 594

permitirá cometer todas las atrocidades necesarias con tal de que se realice lo que convenga al propio pueblo.³⁵

Como más adelante veremos, el problema de la realidad nacional alemana es que era inexistente. Hablamos de 1773, y aunque con amplia tradición histórica, -el Imperio Carolingio-, el *Estado Alemán* como tal no existía, sólo era una pluralidad de estados o principados sin llegar a constituir una unidad nacional. Posteriormente a 1813, como resultado de las guerras napoleónicas, se afianzó el sentimiento de reconstruir la nación alemana, el Sacro Imperio o la *Pangermania*. Los *Discursos a la nación alemana* (*Reden an die deutsche Nation*) publicados por Johann Gottlieb Fichte en Berlín en 1808, fueron uno de los primeros pasos políticos para la consecución de ese objetivo. Aún hoy es una de sus obras más conocidas.

I. 4.2.1.2. Fichte y el *Volkgeist*

El *alma nacional* y el pangermanismo

Catorce discursos fueron pronunciados por Fichte en Berlín entre el 15 de diciembre de 1807 y el 20 de marzo de 1808, mientras la ciudad se encontraba bajo la ocupación de las tropas Napoleónicas. Los discursos exhortaban un sentimiento nacional y proponían la creación de un Estado-Nación alemán que surgiría de las ruinas del Sacro Imperio Romano Germánico, ya libre de la ocupación francesa. Dada la fuerte dimensión política de los discursos, el aspecto filosófico ha quedado desatendido, pero esencialmente, fiel a su doctrina idealista-subjetiva, convocaba a la resonancia social para tomar conciencia de *SER Alemán*.

Antes de proseguir tracemos primeramente un breve perfil de Fichte. Nació en Rammenau, Sajonia en 1762, y falleció en Berlín, al poco de pronunciar sus celebres discursos, en 1814. De joven estudió teología en Jena. Tras unos años como maestro, fue llamado por la Universidad de Jena para ocupar una sede vacante. Allí, entre 1794 y 1795 dictó *Algunas lecciones sobre el destino del sabio*, en las que expuso los temas fundamentales de su filosofía. En *Fundamento del derecho natural*, Fichte estableció que la auto-conciencia, la conciencia del individuo, es un fenómeno social. Para Fichte un ser racional adquiere su conciencia plenamente cuando es “evocado” como consciente por otro ser racional fuera de él mismo. En este sentido se entiende la preocupación de Fichte por la exhortar a la comunidad, al colectivo, para que tome conciencia de Nación-Pueblo.

Sus famosos *Discursos a la Nación alemana* fueron pronunciados poco antes de morir, en una situación histórica en la que la identidad alemana estaba en vías de disolución. Con el pensamiento de Fichte y el de Schelling se formula el idealismo como filosofía: la

³⁵ Esta autonomía o supremacía moral permitió a grandes tiranos como Hitler o Stalin realizar todo tipo de amoralidades *necesarias* para el bien y la salud de la comunidad. Cfr. Timothy Snyder, *Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin*, Basic Books, 2012

realidad es un producto del sujeto pensante; en contraposición al realismo, que afirma que los objetos existen independientemente del sujeto que los percibe. Con esta base, los intangibles mentales toman más fuerza real que la propia realidad.

Fichte -según el parecer de Eusebi Colomer y Johannes Hirschberger³⁶, - resulta esencial para la comprensión de las filosofías de Hegel y Schopenhauer.

Fichte -junto con Herder- fue propulsor del romanticismo alemán. Cada uno desde su área, reforzaron la idea de un *alma nacional* netamente alemana, basada en la exaltación de los valores originales e inmateriales del *Alma* del pueblo. Posteriormente, a base de incorporar otros valores añadidos, esto dio lugar a un espíritu supremacista en la *Gran Alemania*.

Si bien en 1808 este clamor aún estaba lejos de afanes de expansión del II y III Reich, el discurso de Fichte ya enfatiza sobre la misión de guía del pueblo alemán:

“Resultamos ser los elegidos para un plan Universal Divino.”³⁷

Fichte se lamentaba de la escasa conciencia de gran nación que poseían los ciudadanos alemanes de su tiempo. Y exhortaba a buscar colectivamente una solución a la cuestión alemana. A este al respecto Robert Ambelain precisa: Fichte, en su obra *Discursos a la Nación alemana* exaltaba las cualidades de su pueblo, pero le atribuía una misión a la vez espiritual y moral; pero en ninguna manera exhortó a un dominio sobre las otras naciones.”³⁸ Olvida Ambelain que, entre otras cosas, Fichte encomendaba a Alemania “la tarea de salvar al mundo”³⁹ como parte de su misión *Moral y Espiritual*.

Como indica Carlos Eguía, -recogiendo la experiencia de R. G. Usher⁴⁰- :“no puede olvidarse que lo que conocemos como Alemania, donde se ha desarrollado el pangermanismo, era un conglomerado de estados, ciudades libres y reinos.”⁴¹ Y el pueblo alemán estaba siendo sistemáticamente cuestionado en su vulnerabilidad. Pero concurría otro hecho histórico incontestable: “Tampoco estaba claro en la mente de los

³⁶ Ver más en E Colomer, *Pensamiento Alemán de Kant a Heidegger*, Ed Herder, 2006, pp. 38-43; y Johannes Hirschberger, *Historia de la filosofía, Tomo II*, Editorial Herder, 1977, pp. 225-234

³⁷ Fichte, *Discursos a la Nación Alemana*, en Valverde Op.cit pp. 206

³⁸ Robert Ambelain, *Los Arcanos negros de Hitler*, Robinbooks, 2005, pp. 58

³⁹ Carlos R. Eguía matiza estos discursos: “Constituyen un manifiesto nacionalista y en las que el filósofo asigna al pueblo alemán, cuyas virtudes colectivas enaltece, la tarea de salvar al mundo.”. Carlos R. Eguía, *Pangermanismo*, en GER, Rialp, 1991. Vol. 17, pp. 740

⁴⁰ Roland G. Usher, describía en 1913 las razones de la agresividad alemana. Aparte de la histórica desunión, según Usher los alemanes llevan en sí el ansia de imperio: “Los alemanes no aspiran a otra cosa que a la dominación del Europa y el Mundo por la raza germánica”. R.G. Usher, *Pangermanismo*, 1915, Biblioteca Corona, 1915, pp. 5

⁴¹ Carlos R. Eguía, *Pangermanismo*, Op.cit.

pioneros intelectuales del pangermanismo el tipo de nexos que debiera englobar a los pueblos de habla germánica.”⁴²

Se advierte la necesidad sociopolítica de forjar una unidad nacional pero faltaba elaborar el fuste intelectual que le diera solidez. La idea general, que estaba en el ambiente a raíz de los estudios filológicos y del movimiento literario romántico, era la de que un *Alma Nacional* que recogiera y asumiera de modo Espiritual a los miembros dispersos.

Es importante señalar que todos los estudiosos del tema aluden al fuerte influjo de los literatos en el desarrollo del pangermanismo; no ya en esta etapa, sino en las etapas posteriores.⁴³ El hecho es que conforme avanza el pensamiento filosófico, el término o concepto *Volksgeist* deja de ser un mero recurso literario, de naturaleza simbólica, y pasa a formar parte del ideario filosófico estable.

I.4.3. Necesidad de forjar la idea del Espíritu del Pueblo Alemán

I.4.3.1 Necesidad sociopolítica de forjar el *Espíritu del Pueblo*

Las campañas de Napoleón contra Alemania (1803-1806) dejaron en evidencia un hecho sabido: Alemania no era un estado sólido y unificado, políticamente ordenado conforme a los predicamentos del estado moderno.⁴⁴ De la mano de la filosofía, como nunca se ha visto antes al servicio de una idea, se revisaron las ideas románticas e idealistas a fin de fraguar el *Espíritu* del pueblo Germano; como premisa necesaria para forjar la unidad del gran pueblo alemán.⁴⁵

Al respecto Contreras Peláez hace la siguiente observación: A diferencia de ingleses, franceses o españoles que estaban configurados como Naciones-Estado modernos, los alemanes estaban fragmentados en una gran variedad de estados de diversos tamaños. Esto les privaba de la posibilidad de desarrollarse como *Estado Moderno*.⁴⁶ Al hilo de esto anota Giesen: “A diferencia de los Estados-nación de Europa occidental, sobre todo de

⁴² Robert Ambelain, Op.cit., pp. 59

⁴³ Robert Ambelain marca tres etapas en el desarrollo del fenómeno nacionalista alemán: El primero el Romanticismo, el segundo a partir del reino del Kaiser Guillermo II, y el tercero y definitivo tras la derrota de Alemania de 1918. (Ambelain, Op.cit., pp. 58). Carlos Eguía, en Op.cit; da a entender que siempre ha sido un movimiento más liderado por la clase intelectual que por la clase política. Cita como muestra entre otros, a los siguientes intelectuales: Hans Grim, Ewald Banse, Friedrich Naumann, Georg von Schönerer, Karl, Friedrich List, Konstantin Frantz, Paul Anton de Lagarde, Friedrich Ludwig Jahn, Ernst Moritz Arndt, Heinrich Class, Ernst Hasse (aparte de los ya citados Fichte, Herder, Friedrich y Wilhelm Schlegel, etc.)

⁴⁴ Ver A. Ramos Oliveira, *Historia Social y Política de Alemania*, Op.cit, pp. 185-200.

⁴⁵ Bernhard Giesen, capítulo *The nation as Holy Grail of Intellectual*, en *Intellectuals and the german nation*. Cambridge University Press, 1998, pp. 80-102. Ver también *Alemania, 1815- 1945 derroteros del nacionalismo*, Wolfgang Benz, UNAM, 2002, pp. 17-39

⁴⁶ Francisco J Contreras Peláez: *La Idea del Espíritu del Pueblo en Savigny*, publicado en Anales de la Cátedra Francisco Suárez, 35 (2001), pp. 161-187. Cita actual pp. 161. Recogido también en *Savigny y el Historicismo Jurídico*, Francisco J Contreras Peláez, Tecnos, 2005, Capítulo 2.

Francia e Inglaterra, los alemanes no pudieron basar su identidad nacional sobre la unidad político-estatal, sino sólo sobre la particularidad de su cultura.”⁴⁷Solo y únicamente desde la singularidad de su cultura. Ante esta circunstancia “Alemania tendrá que inventarse a sí misma como *Kulturnation* (*Nación Cultural*: habrá que fundar la identidad nacional sobre las afinidades culturales.”⁴⁸ Esto marcó lo que se ha quedado en llamar el camino particular de Alemania: un sendero tortuoso hasta llegar a ser un gran estado nación.⁴⁹

El camino particular de Alemania

La nostalgia de unidad venía de antiguo, desde la progresiva decadencia en la que había entrado el Sacro Imperio Germánico tras la Paz de Westfalia en 1648. La polarización Religiosa y Política entre los estados del Imperio se acentuó en el S.XVIII y aunque se aplicaron formulas de conveniencia económica, el Imperio no fue capaz de aglutinar y proteger realmente a los Estados Alemanes. Las guerras napoleónicas dejaron esto en evidencia. En 1806 el Imperio Alemán es invadido por Napoleón, que instaura la Confederación del Rin. Poco después abdicaba el último emperador.

No es de extrañar que ante tamaño declive de un gran imperio, intelectuales y políticos se afanaran por encontrar formulas y sustratos que reavivaran el espíritu de unidad germano. Según apunta Peláez, un modelo de referencia ideal pudo ser la antigua Grecia.⁵⁰ Allí la dispersión en Ciudades Estado no impidió el surgimiento de un *genio nacional*, con lengua, artes y pensamiento propio. Sin embargo el mundo griego venía a ser un ejemplo algo confuso y discutido por los propios intelectuales alemanes, pues como vimos en el movimiento *Sturm und Drang* y en el idealismo romántico, Grecia no dejaba de ser un homenaje al clasicismo.⁵¹ Sonaba además un modelo muy lejano a las tierras de Centroeuropa. Sin ir más lejos, las tesis expuestas por Hegel en las *Lecciones del Estética* proponían que la recreación del arte germánico habría de venir del mundo gótico-cristiano medieval.

George L. Mosse sostiene la tesis de que, conforme a las ideas de Herder y sus estudios sobre la naturaleza de los pueblos, la otra referencia podría ser el pueblo de Israel. Mosse que es judío alemán dramatiza así la situación:

⁴⁷ Bernhard Giesen Op.cit., pp. 104-105.

⁴⁸ Contreras Peláez, Op.cit., pp. 162

⁴⁹ Joaquín Abellán, Nación y nacionalismos en Alemania. Tecnos, 1997, pp. 29 y ss.

⁵⁰ Contreras Peláez, Op.cit pp. 162

⁵¹ George L. Mosse, *La nacionalización de las masas*, Marcial Pons, Madrid, 2005. Véanse por ejemplo las pp. 52-55. Otros estudios, sobre todo hegelianistas, refutan también la implicación del helenismo en el movimiento *Völkisch*. Partiendo de las tesis expuestas por Hegel en las *Lecciones del Estética*, la recreación del espíritu germánico había de provenir del mundo gótico-cristiano medieval. Afines a este punto de vista fueron Wilhelm Worringer y posteriormente Bruno Taut.

“Tras la destrucción del Templo (...) los rabinos de la Academia de Yaveh deciden construir un Israel espiritual cuya única argamasa es la Torah (...) De forma parecida, ante la inexistencia de una Alemania política, los románticos germanos optaron por fabular una *Gelehrtenrepublik* (*República del conocimiento*)⁵², una “Alemania intelectual”, cultural, literaria...”⁵³

Se da pues la necesidad de crear o redescubrir un espíritu nacional (*Volkgeist*) que no dependa de la territorialidad, ni de la conformación previa de un estado delimitado; que se base en los intangibles culturales, de naturaleza intrínseca tanto al individuo como al colectivo, de modo que donde esté un alemán, esté Alemania. Alemania como nación será un *Espíritu* que trasciende fronteras.

Este sentir de identidad nacional “*trascendente, infinita y sublime*”⁵⁴ dará paso a no pocos sentimientos de expansión y superioridad. Este “fluir del espíritu nacional” inherente y constitutivo tanto del miembro -ya sea ciudadano o Lander-, como de la *Gran Nación Alemana* de la que se es parte, traspasa y supera el concepto físico de frontera; contribuyendo a justificar a la idea de expansión territorial. Paradójicamente en consonancia con el devenir del Pueblo Elegido -el Hebreo-, ya que Alemania estaría en propiedad allá donde los alemanes lleguen. A este respecto, Abellán en su estudio sobre la “Cuestión alemana” y su sendero particular apunta:

“Los intelectuales comenzaron a elaborar un concepto cultural de nación alemana para contraponerlo expresamente al concepto de nación existente en la época, que era un concepto político de nación.”⁵⁵ Forzosamente circunscrito a un límite territorial.

No sin razón afirma Giesen que “se asiste así a una doble espiritualización de la idea de nación: de un lado Alemania es concebida primordialmente como una comunidad espiritual (*geistig*), cuyas señas de identidad no son políticas sino culturales (idioma, patrimonio artístico y literario común, etc.), de otro Alemania aparece como una nación “espiritual” en el sentido de que su identidad es por así decir contra fáctica -no prosaica- ya que si permanecemos en el tosco plano empírico habrá que reconocer que Alemania no existe, está despedazada en multitud de pequeños estados. La realidad de Alemania se situaría en un plano más profundo, “meta-empírico”, trascendental.”⁵⁶ De este modo “el nacionalismo romántico incorpora así un elemento pseudo-religioso o místico. Las esencias nacionales habitan una especie de trasmundo metafísico, accesible

⁵² *Gelehrtenrepublik*, se puede traducir también por *Una República de Sabios*, o república del conocimiento. Ver más en Hans Kohn, *Historia del nacionalismo*, FCE de España, 1984, pp. 283 y ss.

⁵³ Recoge la exposición de Herder Contreras Peláez en Op.cit, en su pp. 163.

⁵⁴ Según Giesen, para los románticos “la identidad de la nación era una identidad trascendente, infinita y sublime (*eine jenseitige, unendliche und erhabene*); el presente estatal, en cambio, era intramundano finito y contingente.” B. Giesen. Op.cit., pp. 147

⁵⁵ Joaquín García Abellán, Op.cit., pp. 14

⁵⁶ Bernhard Giesen, Op.cit., pp. 147

sólo mediante la fe.”⁵⁷De ahí que Giesen haya definido el nacionalismo místico como una religión sucedánea y secularizada, que podría entenderse como una religión o culto al espíritu germánico.⁵⁸

Hay pues una necesidad política, más allá de la emocional, artístico o romántico, de forjar una idea de nación que supere las dificultades reales de ser un conjunto de reinos diseminados. El fundamento había de buscarse en un algo superador a esa realidad. La solución fue potenciar el concepto de “espíritu germano”, “espíritu del pueblo alemán”, “alma del pueblo”, que está a medio camino entre el individuo y la comunidad, y que lo sobrevuela, lo dirige y lo caracteriza. Venerar ese espíritu, con sus raíces, cultura, lengua y etnia es conferir el carácter propio de la nación alemana; y la capacitaba espiritual y moralmente para ser guía y liberación de otros pueblos.⁵⁹

I. 4.3.2. Necesidad filosófica de forjar la idea del *Espíritu del Pueblo*

Con la introducción del pensamiento hegeliano en la cuestión del *Espíritu del Pueblo* (*Volkgeist*), se establecerá una categoría superior al *Volkgeist*; será el Espíritu Absoluto, o Supremo Ser (*Geist*), viviente y dinámico, del cual el *NationalGeist* alemán resultará ser fruto o etapa su devenir histórico.

Misión del Pueblo, será hacer presente al sumo *Geist* -Espíritu Universal Supremo- en el *Espíritu* de la Nación alemana⁶⁰; el *Volkgeist*. En esta misión, todos los miembros del pueblo habrán de resonar -vibrar y vivir- al unísono.⁶¹

I.4.3.2.1. El *Volk* y el *Geist* en Hegel

Hegel, padre del idealismo alemán, concibió en su sistema de comprensión total del universo, el Espíritu Absoluto como entidad o ser supremo, a la par lleno de vacío o la nada, el Absoluto Vacío. Este es la máxima expresión de la humanidad, el Alma del

⁵⁷ Contreras Peláez en Op.cit, pp. 163

⁵⁸ Bernhard Giesen, en su libro propone una teoría de la colectivización y creación de la identidad nacional basada en la cultura y el lenguaje, más eficaz que en la voluntad política. Ver Op.cit., pp. 22 y ss.

⁵⁹ Puede verse al respecto el interesante estudio que hace Montserrat Martínez García en las pp. 143-145 del Capítulo III, *La nación y el Nacionalismo* de su tesis doctoral “La subversión de la nación en la novela histórica de Walter Scott”, pp. 143-145, UCM Madrid 2010

⁶⁰ Hegel concibe un dios natural, radicado también en la historia y en la cultura. Es un Espíritu Absoluto: Puro GEIST; -no solo un geist nacional.- cuyo devenir histórico resplandecerá en el Pueblo germano. (cfr. *Fenomenología del Espíritu*, § 33; Glockner, 7: 85,)

⁶¹ Tal y como proponía Fichte (Ver capítulo dedicado a Fichte). Para Fichte, por ejemplo, pueblo y patria “están por encima del orden social” (Fichte, *Discursos a la nación alemana*. Tecnos, 2002, pp. 150). Hegel en este sentido recoge la idea de Fichte de “resonancia social”; pero con un matiz peligroso para el fanatismo nacionalista: se está vivo o se es digno de vida en la medida que se resuena –se vibra- con ese ideal.

Mundo; el *Espíritu Total* que se genera a lo largo del devenir histórico por medio de la anulación –extrañamiento- o negación del espíritu individual.⁶²

Lógicamente esto traerá consecuencias prácticas en el concepto hegeliano de ciudad, sociedad, cultura y estado; y sobre todo en una de sus fijaciones: la recreación teórica del estado nacional alemán. Esta implicación entre pensamiento teórico y pensamiento político personal la señala Salvador Rus Rufino haciendo notar que: “Es curioso que la biografía de Hegel se entrecruza con sus ideales políticos y teóricos. El ejemplo que intenta exponer e imitar es la pólis griega que se convierte en un modelo que muestra todas las carencias de la sociedad política alemana de su tiempo.”⁶³

Según Hegel --señala Rus Rufino- era necesario un largo proceso de desarrollo de los pueblos antes de llegar al Estado Moderno. “El Estado Moderno es un espíritu histórico individual” que actualiza el “movimiento del Espíritu Absoluto que es la Idea Suprema que es Dios, la máxima expresión de la racionalidad.”⁶⁴

Si bien estamos acostumbrados a hablar de un Ser Supremo trascendente (Dios, Alá, Jehová, Arquitecto Supremo), Hegel lo sitúa en la esfera de la inmanencia y dentro de su devenir histórico. El Dios de Hegel es un dios *natural* radicado en la historia y en la cultura.⁶⁵ Este debate no tendría lugar aquí de no ser porque nuestros artistas, dirigidos por Bruno Taut hacen continuo uso del término *Volk y Geist*, de su evolución y desarrollo temporal; y de la interacción de este espíritu con el pueblo. Merece la pena revisar a qué acepción se refieren.

Esperanza Duran comenta con gran acierto:

“Es bien sabido que uno de los elementos que hace difícil la lectura de las obras de Hegel es la subjetividad de su lenguaje. Existen términos cruciales para entender a Hegel cuyo significado común dista mucho del significado hegeliano. Algunos ejemplos muy conocidos son "pensamiento", "concepto", "idea", "espíritu", en cuyo estudio y exégesis han concentrado su atención los estudiosos de Hegel. "Pueblo" (*Volk*) es un concepto igualmente central, especialmente en el análisis del pensamiento político hegeliano, el cual no ha sido debidamente valorado ni interpretado. El Espíritu (el Absoluto) posee en su infinitud, diversas

⁶² E. Colomer, en Op.cit, realiza un desarrollo muy estructurado del pensamiento metafísico y político de Hegel. En especial resultan muy ilustrativas las pp. 169 y ss. y 399 y ss.

⁶³ Salvador Rus Rufino, en *Lecturas sobre el pensamiento jurídico y político de la Europa de las nacionalidades: actas del congreso internacional "Racionalismo y nacionalismo en la Europa moderna": León 26-29 de octubre de 1999*, Univ.de León, 2000. Lectura: *Hegel y la filosofía de la Historia*, pp. 15.

⁶⁴ Salvador Rus Rufino en Op.cit., pp. 15 refiere su afirmación a la lectura y consideración de la obra de W.A. Kaufman, *Hegel's Political Philosophy*. Atherton Press, 1970; J.Mª Ripalda, *The Divided Nation. The Roots of a Bourgeois Thinker G.W.F. Hegel*, Van Gorcum, 1977; G.A. Kelly, *Hegel's Retreat From Eleusis, Studies In Political Thought*, Princeton University Press, 1978; y M. Mitias, *Moral Foundation of the State in Hegel's Philosophy of Right*. Rodopi, 1984

⁶⁵ Léase Eusebi Colomer en Op.cit., pp. 306-307 (*El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*, Tomo II)

formas de manifestarse, (...) de encarnarse en el devenir concreto del ser.⁶⁶ Uno de ellos es el espíritu del pueblo.”⁶⁷

Como en su momento vimos, en Hegel ser y pensamiento se confunden por iguales; lo que a veces supone una dificultad a la hora de entender la doctrina de Hegel. Un supremo ser es un Ser que es solo pensamiento, y lo es en la medida en es pensado. Lo general (lo infinito) toma ser, en la medida que es pensado por lo finito, y eso de modo habitual en un proceso dinámico continuo y (en principio) superador. En este contexto queremos hacer referencia a lo que Hegel toma o entiende por *Volkgeist* o *Espíritu del Pueblo*. A este particular nos indica Ferrer sobre el concepto de Hegel:

(El concepto del *Volkgeist*) “Lo vemos, finalmente, y con mayor amplitud, en Hegel, quien se refiere al espíritu de los pueblos en diferentes ocasiones; en la *Propedéutica* de 1808/1809, donde define la vida interna del espíritu de un pueblo como formada por costumbres, leyes y constitución; en la *Fenomenología del espíritu*,⁶⁸ en donde concibe el “Espíritu Universal” como formado por la concurrencia y relación entre sí de los espíritus de los diversos pueblos a través de la historia.”⁶⁹

Observamos pues que lo que Hegel denomina Espíritu de un Pueblo es una concreción particular de otro espíritu superior, el Espíritu Universal⁷⁰, del que forma parte y con el que se recombina y deviene históricamente en un proceso continuo. El Espíritu Universal – el pleno y máximo- brillará de modo especial en un pueblo u otro según su desarrollo o devenir; de modo que el crecimiento y evolución de los pueblos no es similar, sino que depende de su propio devenir histórico; ocurriendo en el tiempo que haya pueblos que manifiesten con más plenitud la Grandeza del Espíritu Universal;⁷¹ (y otros que menos). Ferrater continúa delimitando los efectos de las afirmaciones de Hegel:

“En esto vemos, dicho sea de paso, la estrecha relación que hay entre la idea del Espíritu del Pueblo y la idea del *Zeitgeist* o Espíritu de la época.⁷² (...) Dice allí Hegel que el sentimiento⁷³ que un pueblo tiene de sí y de sus posesiones,

⁶⁶ Advertimos que siempre el ser es pensamiento en cuanto pensado

⁶⁷ Esperanza Durán, *Nación y Estado: el concepto de "pueblo" en Hegel*, Dialéctica, UAP, Vol. 07, pp.43-57, (IV), La cita es de pp. 44. Recogido también en *Journal of the History of Ideas* 40 (1979): pp. 369-384.

⁶⁸ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, 33 Glockner 7: 85,

⁶⁹ Ferrater Mora, Op.cit., Tomo II, pp. 1098. Comillas en el original.

⁷⁰ En algunos textos se encuentra como *Weltgeist*, pero aún así sería el de un planeta, y cabría otro superior, el del cosmos o universo, que sería el Absoluto

⁷¹ Este va a ser el caso de Alemania; según el pensamiento de Hegel. Tal articulación favoreció sobremanera el adagio *Deutschland Uber Alles*; pues contaban con razón fundada para ello.

⁷² Hace aquí el autor la siguiente referencia: Vemos también tratada la noción del *Volkgeist* especialmente en la Introducción a la *Filosofía de la Historia* (Glockner 11: 84, y siguientes)

⁷³ Podríamos precisar “la conciencia que el pueblo tiene de sí”. Recordemos que en Hegel ser pensado es equiparable a ser real.

instituciones, costumbres, pasado, etc. constituye una entidad: es el Espíritu del Pueblo.⁷⁴

La relación que Hegel establece con el tiempo, *Zeitgeist*, es importante, ya que el concepto *Volkgeist* no es un concepto estático sino en continuo desarrollo; (*en devenir*); dándose la circunstancia de que habrá “momentos” perfectibles“y momentos perfectos en ese tránsito. El momento álgido se dará cuando Espíritu del Pueblo y Espíritu Universal se alcancen mutuamente: concomiten. El uno refleje al Otro con absoluta plenitud. Entender que este proceso es evolutivo o cambiante en el tiempo, dándose momentos mejores y otros perfectibles, es fundamental en la estructura espiral de “anillo de anillos”, “ciclo de ciclos” que articula el devenir temporal del ser en Hegel. Habrá momentos en la historia, que mediante signos (*Zeitgeist*) advertirán/manifestarán un mayor esplendor del espíritu Universal en la marcha de un Pueblo. Los pueblos han de atravesar noches oscuras antes de entrar en su máximo esplendor, donde alcancen y reflejen el Espíritu Absoluto.⁷⁵

Observamos también una notable diferencia en Hegel con respecto a Herder, en el que el lenguaje y cultura –que luego se traducirá en pensamiento- era lo fundamental para entender o constituir el “Espíritu de un pueblo”. Aquí Hegel introduce “Constitución y Leyes”; o sea el concepto positivo del Estado. Herder opinaba en contrario ya que decía que el estado político sofoca la espontaneidad de la vida del pueblo.⁷⁶ De este modo advertimos que Hegel introduce la forma jurídica⁷⁷ como un elemento esencial en el carácter de un pueblo. A este respecto hace notar Esperanza Duran que Hegel en su primera etapa exponía en los *Escritos Teológicos* cómo se sentía

“hondamente preocupado por la falta de cohesión política de la Alemania de fines del siglo XVIII, y por la falta de unidad del pueblo germano. Por lo mismo, buscaba el fundamento de la estructura comunal y la naturaleza de la armonía social (...) En esta etapa de su desarrollo Hegel veía la solución al problema de la desintegración alemana en *la creación*⁷⁸de un verdadero espíritu del pueblo

⁷⁴ Ferrater Mora, Op.cit., Tomo II, pp. 1098

⁷⁵ En este aspecto encontramos uno de los fundamentos teóricos que justifican la dureza de una etapa de cruenta revolución en aras de alcanzar un estadio superior.

⁷⁶ Johann Gottfried Herder *Ideas para la Filosofía de la Historia de la Humanidad, (Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit)*. Deutscher Klassiker Verlag, 1989. pp. 334. Ver también Francisco J. Contreras en *Filosofía de la Historia en Herder*, Op.cit., pp. 164

⁷⁷ Esto a nuestro entender (y al de otros autores consultados) manifiesta el afán de Hegel por formular jurídicamente/políticamente la expresión perfecta del Espíritu del Pueblo en su unión con el Espíritu Universal. (Consolidar un estado político expresivo y perfecto). Esto conferirá un poder o categoría absoluta –determinante, definitoria- a los reglamentos jurídicos y a la expresión jurídica estatal aherrojando al individuo a tal forma como medio perfecto (de ejercer) de suma libertad.

⁷⁸ Cursiva nuestra “La influencia del espíritu de la época fue determinante en Hegel”

(*Volkgeist*)” que podría ser desarrollado, por ejemplo, con el establecimiento de una religión popular, como lo era la religión griega.”⁷⁹

Ya se observa en esta primera cita, que el afán de Hegel es más creacionista; no tanto de investigar la verdadera naturaleza o existencia de un *Volkgeist*, sino de crearlo convenientemente para resolver un problema político. Tanto E. Durán como E. Colomer advierten el peso de la preocupación política en la filosofía de Hegel

“El análisis del concepto de pueblo en su nivel político es un punto de referencia bastante útil para trazar la evolución del pensamiento político hegeliano”⁸⁰

En un momento en el que la maquinaria filosófica alemana florecía con mayestáticas obras, todas de carácter holístico, Hegel no dudó en bajar de sus conceptos más absolutos para organizar con razonados pensamientos la existencia de los seres concretos. Hegel es uno de los primeros filósofos que incorpora “la política” como auténtica categoría filosófica. “El problema religioso, social y político es un problema filosófico”⁸¹. No es la forma política del estado una mera cuestión de gestión administrativa, sino el resultado de conocer “el significado total de la realidad que permita llevar una existencia plenamente humana”⁸². La organización de la *polis* es una determinación (concreción / materialización) más de la esencia Absoluta.⁸³

No será el lenguaje, sino la “forma de organizarse” lo que caracterizará el espíritu de un pueblo; o y le hará ser digno de ser considerado nación.

Hegel tenía una visión más estatista que Herder, y el problema era conciliar, espíritu y maquinaria de gobierno. Cómo traspasar la determinación del Espíritu⁸⁴ del pueblo a las instituciones; cómo hacer que ese espíritu nacional (fuera o no reflejo del espíritu del pueblo herderiano) se materializara en un cuerpo material jurídico-político. Para ello, desarrolla una elaborada teoría en la que pueblo y gobierno, así como las interrelaciones entre ellos, dan cohesión a la unidad político-social; y estaban comprendidos dentro del concepto de Estado.⁸⁵

Concebido así, de una forma total, Instituciones Políticas + Súbditos + Cultura; solo así, entendía Hegel, residiría en el pueblo *Volk* -a través de su espíritu- la soberanía; solo así,

⁷⁹ Esperanza Durán, *Nación y Estado: el concepto de "pueblo" en Hegel*, Dialéctica, UAP, Vol. 07, pp. 43-57, (IV), pp. 44. Recogido también en *Journal of the History of Ideas* 40 (1979): pp. 369-384.

⁸⁰ E. Durán, Op.cit., pp. 45.

⁸¹ Diría Colomer, parafraseando la expresión de Garaudy (*Le pensè de Hegel*). E. Colomer, Op.cit, pp. 188

⁸² E. Colomer, Op.cit, pp. 188

⁸³ Al ser así la postura de Hegel, la fórmula a la que él llega resulta irrefutable; pues es la “Forma de Estado”, es concreción necesaria del Absoluto.

⁸⁴ *Determinación*: concreción filosófica de un *Espíritu del Pueblo* abstracto -cosa hegelianamente posible como ser en general- al hecho políticamente e históricamente viable.

⁸⁵ E. Durán. Op.cit. pp. 45

podría hablarse de Soberanía del Pueblo.⁸⁶ La “forma del estado” -y su interrelación interna- es la que recoge y expone el Espíritu de la Nación/Pueblo. El estado no es ya el resumen de un espíritu orgánico popular. Es la encarnación un concepto sublime y abstracto. El estado es para Hegel una encarnación de la Voluntad Universal.⁸⁷

Finalmente, hay un tercer nivel al que Hegel utiliza el concepto de pueblo: el nivel histórico. “En la *Filosofía de la Historia*, Hegel llega a la importante conclusión de que solamente aquel pueblo que se haya constituido en estado políticamente organizado y cuya unión este basada no solo en vínculos culturales (nación) sino también políticos (estado propiamente dicho), podrá participar en el desarrollo histórico, o dicho en términos hegelianos, en el desarrollo humano hacia la realización de la libertad.”⁸⁸

Si en alguna ocasión la polis griega pudo servir de inspiración para la construcción del *Volkgeist* fue porque el ciudadano griego estaba muy identificado con su ciudad y no había oposición entre Estado e individuo. Incluso - según Duran - “la promoción y el desarrollo de una religión popular (“cívica”) podría crear el vínculo social y político que la religión cristiana no había dado a Alemania.”⁸⁹

Advertimos que esta idea va a calar en el pensamiento utópico de Bruno Taut. Aspecto que ya desarrollaremos cuando veamos su pensamiento social y la creación de una polis,⁹⁰ de un estado orgánico y estratificado, que facilite a través de la contemplación la identificación del individuo con el pensamiento social del Pueblo.

En *La Constitución Alemana* el concepto adquiere por primera vez un significado específico, hasta técnico: Hegel define el "pueblo" en función del "estado". Obsérvese que no es el pueblo el que hace al estado, sino el estado el que hace al pueblo; y en escala descendente. No es el individuo el que hace al pueblo, sino el pueblo el que hace al individuo. Parece obvio que poco a poco se va montando un castillo estatista, donde la auténtica raíz del espíritu, el alma nacional (costumbres, alma poética, lenguaje), que son sustentadas por el individuo, se van diluyendo, perdiendo en el follaje teórico. En *La Constitución de Alemania*, Hegel indaga en las raíces históricas de Alemania buscando el episodio histórico donde se hallara la situación ideal de referencia, intentando encontrar

⁸⁶ Hegel refuta dar representación política a las masas, a las que califica de chusma, masa irreflexiva y vulgar. Dario Melossi comenta al respecto: “Hegel no sentía más que menosprecio hacia la población (Pöbel), esa “chusma” a la que no otorgaba lugar alguno en la construcción racional de su estado ético.” Confróntese capítulo *La cuestión social y la crítica del estado* en *El estado del control social: un estudio sociológico de los conceptos de estado y control social en la conformación de la democracia*, Dario Melossi, Siglo XXI, 1992, pp. 64

⁸⁷ Dario Melossi, Op.cit. pp. 50-51. “...Superar la voluntad individual, a favor de esfera de las obligaciones éticas y legales. Esta era para Hegel “ la auténtica liberación real” (Melossi, pp. 51)

⁸⁸ E. Duran, Op.cit., pp. 46.

⁸⁹ E. Durán. Op.cit., pp. 48.

⁹⁰ Desarrollaremos este apartado del pensamiento de Bruno Taut en el capítulo dedicado a *Die Stadtkrone: La Corona de la Ciudad* y otros escritos utópicos.

las causas de la desarticulación política que sufre el otrora Imperio Germánico. Se retrotrae hasta lo que él llama “Los días de la Vieja libertad germana”. En aquella época la autoridad de la comunidad residía en el pueblo, entendido esto como el conjunto de los hombres libres que se ocupaban voluntariamente de hacer las decisiones políticas.⁹¹ Y este hecho estaba profundamente enraizado en la cultura popular.⁹²

Según progresa el discurso de Hegel advertimos que poco a poco el concepto de *Volkgeist* va desnaturalizándose; mudando de una procedencia orgánica, vital, a una codificada y positivista con forma de institución política. La “legitimidad” del concepto del *Volkgeist* sufre un deslizamiento: pasa de “residir” en todo el pueblo (llano, popular) a ser propio de un selecto grupo, de los llamados “hombres libres”, que por ende son los que “realizan actos políticos.” Melossi comenta no sin sorna: “Hegel no sentía más que menosprecio hacia la población (*Pöbel*), esa “chusma” a la que no otorgaba lugar alguno en la construcción racional de su estado ético.”⁹³

Esto nos hace plantear la siguiente pregunta: ¿Quién será un digno representante -exponente-, del autentico *Volk*, y por lo tanto portador del su espíritu?⁹⁴ La respuesta la da Hegel en *La constitución de Alemania*

“Se comprende por sí mismo que le compete a la autoridad pública *más elevada* la vigilancia sobre los mencionados aspectos de las relaciones interiores de un pueblo y de su organización, (...) con el fin de que no puedan impedir la actividad principal del Estado”⁹⁵

Para solventar el escoyo con cierta altura intelectual, Hegel va a realizar una curiosa distinción basándose en dos principios: la distinción entre *hombre libre* y *hombre común*-, y el desarrollo dialectico de la Libertad. Necesita Hegel establecer la redefinición de Pueblo (*Volk*) y establecer definitivamente la sede de la soberanía; que es la que da razón de ser al Estado.

El hombre común y el hombre libre

Según Hegel, la existencia de ciudades y estados libres en Alemania (S.XVII-XIX) complicaba enormemente los asuntos internos y externos de un posible estado alemán unificado.⁹⁶ El ciudadano corriente quedaba al margen de las grandes decisiones, y aunque alemán y libre, no podía participar efectivamente en los asuntos públicos. Príncipes, Duques, Monarcas y Emperadores gestionaban un complejo mosaico de

⁹¹ Ver en Hegel, en *La Constitución de Alemania*, Tecnos, 2010, pp. 2-8

⁹² Hegel insiste en el mismo sentido en *Escritos políticos (Hegel's Political Writings,)* Op.cit., pp.174.

⁹³ Dario Melossi, Op.cit., pp. 64.

⁹⁴ La respuesta no se hará espera: el *político* profesional.

⁹⁵ Hegel, *La Constitución de Alemania*, Op.cit., pp. 30.

⁹⁶ El Imperio Alemán estaba integrado por cerca de 300 estados y ciudades (Tratado de Westfalia, 1648).

soberanías y competencias,⁹⁷ que solo unos pocos podían entender. El común de los mortales no podía participar en los asuntos políticos. Por lo tanto, para una intervención directa, activa, “personal y libre” en la marcha política del Estado solo podía confiarse en unos pocos hombres “realmente libres”. El resto de la población, en virtud de su tamaño y formación, solo cabría ser representada por diputados, estos elegidos de entre la clase burguesa, a la cual, por su solvencia económica y formación, pertenecían la mayoría de los hombres propiamente libres.⁹⁸

Según la pretensión de Hegel, el ciudadano común *responsable* ha de declinar su participación en los asuntos de estado, que recaerán en otros “más libres”. Recordemos que para Hegel, ser y libertad tienen el mismo principio. Luego la “Política de Estado” o la configuración de ese futuro estado, habría de recaer sobre los alemanes que son más “libres” y por lo tanto de pensamiento más elevado, y por ello “más alemanes”. En definitiva, en una elite intelectual.⁹⁹

Antes de proseguir con esta parte, queremos reseñar que la cuestión *de la Élite Libre* no es baladí, pues en los momentos de nuestros autores (Alemania 1914-1920) seguía persistiendo la idea que el artista, como es más intelectual, era el investido para pensar en las cuestiones de política social; siendo el resto de la ciudadanía quien debía acatar las soluciones propuestas. Esto se ha podido observar en los ensayos en el urbanismo, en los diseños y experimentos de ingeniería social y en la reinención/reinterpretación de las raíces culturales.¹⁰⁰ Pero esta “aristocracia de la inteligencia” proviene de Hegel. El hombre libre es el hombre que se implica en la política, mientras el hombre común es el que se encuentra afanado en las cosas de la propia contingencia. Este resulta incapacitado para enjuiciar y valorar sin pasión los asuntos del estado. “Solo un Estado formado por hombres libres” significa un estado organizado por unos pocos hombres disponibles y cualificados, y tradicionalmente dedicados a la vida pública. Solo ellos puede hacer a un pueblo libre.

Esta visión, aunque parezca estafalaria, ha gozado de gran predicamento histórico; partiendo del principio del despotismo ilustrado -todo para el pueblo pero sin el pueblo-

⁹⁷ Tras la disolución del Sacro Imperio Germánico (1806) se habían sucedido en el territorio alemán una serie de asociaciones y ligas de estados federados. La confederación del Rin (1806), La confederación Alemana (1815). Esta última contaba con 38 estados miembros.

⁹⁸ Es de notar como Hegel desplaza el eje de la elite de un grupo sanguíneo (la aristocracia) a un grupo acomodado y burgués. Esto en principio, -en la idea de Hegel-, satisfaría el ánimo popular, al hombre común, por tratarse de un movimiento ascendente, desde abajo; ya que la burguesía es lo más destacado del estamento popular.

⁹⁹ “Los más dignos”, “Los dignatarios” o “Alto dignatario” son expresiones llegadas hasta nuestros días de ese sentir elitista hegeliano del representante político.

¹⁰⁰ Cfr. Bruno Taut: *Die StadtKrone, De la disolución de las ciudades* y otros escritos. La ingeniería social siempre ha sido una tentación del arquitecto. La urbanización y la edificación ha servido de estandarte y materialización de muchas ideas abstractas. Centrándose en Taut léanse por ejemplo las pp. 142 y 143, de *Historia del urbanismo en Europa 1750-1960* de Benedetto Gravagnuolo. AKAL, 1998

, hasta las dictaduras paternalistas de Stalin o Hitler.¹⁰¹ En el área artística se goza en nuestros días de una situación similar: Solo unos cuantos, que han de ser desprovistos de las contingencias del vivir diario son los que poseen alma libre para hacer una cultura libre; ya sea de prejuicios comerciales, o de necesidades de respuesta ante la audiencia, público, etc. Este planteamiento subsiste hoy en nuestras políticas de arte subvencionado, donde el artista ha de ser sufragado puesto que es un bien necesario para la comunidad. Estas personas a su vez se encargan de reflejar en su arte, en sus obras, los signos culturales de la época; los signos de los tiempos (*Zeitgeist*).

En su momento reflejaremos el fenómeno del asociacionismo con fenómeno social de los artistas alemanes del primer tercio del S.XX. Posiblemente en lo siguiente veamos su origen. “Según Hegel, los individuos -aislados- no pueden convertirse en una parte genuina del todo político”, si no forman parte de una organización en la que se integren sus intereses de manera sistemática: “Los individuos solo pueden ser incorporados al sistema político como miembros de entidades secundarias: uniones, organizaciones, corporaciones, etc.”¹⁰² El ser miembro subordinado a estos entes ofrece -según Hegel- la preparación necesaria para asumir las responsabilidades políticas inherentes a la organización del Estado”; que ha de ser realizada evidentemente por hombres capacitados y libres. Hegel en *Filosofía del Derecho* subraya de nuevo su oposición a la participación del pueblo en asuntos políticos. Hegel no es pues partidario de un sufragio universal, sino de una participación estructurada, que capacite a los ciudadanos a una actuación genuinamente política y libre.¹⁰³ El hombre siendo representado por otros entes y organizaciones adquiere su carácter de ciudadano políticamente responsable y libre. Dicho esto, Hegel consagra como necesaria “la clase política”; el profesional de la política como justo representante del ciudadano libre.

Para justificar filosóficamente su argumento, Hegel realiza un movimiento concatenado descendente. Afirmando primeramente la conclusión y desmenuzando posteriormente las consecuencias. La pretensión final de Hegel es dejar al hombre “sin libertad”. Para ello ideará un sistema en el que la máxima expresión de la libertad individual se dará cuando esta se auto aliene para unirse con la Voluntad Universal Absoluta. El estado de derecho y sus pormenores serán el medio adecuado para ese justo auto alineamiento con la Voluntad Suprema. Es decir el hombre será libre o ejercerá su plena orientación hacia la Libertad cuando su voluntad se ordene en el marco jurídico del “Estado de Derecho”. Afirma así primeramente que:

¹⁰¹ Para más sobre este tema puede verse el interesante estudio de George L. Mosse, *La nacionalización de las masas*, Pons, 2005.

¹⁰² Esperanza. Duran. Op.cit, pp. 51

¹⁰³ Lo inconveniente del sufragio universal es destacado nuevamente por Hegel en la *Filosofía del Derecho* (párrafo 311 y Anexo, pp. 202-203). Tomado de la edición de *Fundamentos de la filosofía del derecho*, Hegel, traducido por Carlos Díaz; Libertarias/Prodhufi, 1993. A este respecto se estableció una diatriba entre Marx y Hegel, reflejada en la *Critica de la Filosofía del Derecho de Hegel*, de Karl Marx. (Ediciones del Signo, 2005). Simon Critchley realiza un elocuente análisis de ambas posturas en *La demanda Infinita* (pp. 158 y ss.), Marbot Ediciones, 2010

“El sistema derechos es la realización de la libertad, que es sustancia y meta de la voluntad.”¹⁰⁴

Necesariamente, como sentencia Colomer, para Hegel: “La encarnación concreta de esa Voluntad Universal Máxima es la forma del Estado.”¹⁰⁵ En conclusión, somos libres en cuanto nos sometemos a las normas que dimanen de un sólido Estado de Derecho. El proceso de “autorrealización” de la voluntad/libertad particular consistirá en una negación de sí misma para llenarse de Absoluto. En ese momento la Voluntad toma lo particular, lo asume y en esa asunción brilla en su Máxima Expresión.¹⁰⁶

En la dialéctica hegeliana, oponiendo dos posturas extremas, la absoluta y la particular, se obtiene el tercer momento –el momento superador de Hegel-. Entremedias ha de darse un “proceso”; el proceso llamado de autodeterminación o auto-realización, que consiste en la negación de sí mismo. El auto-vaciamiento, para ser susceptible de dar cabida en lo particular la “Grandeza” de lo Universal.¹⁰⁷ En esta tercera fase, la Voluntad queda -vive o se da- en su etapa máxima; la Voluntad alcanza su máxima Expresión.

Lo que en definitiva supone que: la voluntad individual entregada (alienada: auto-extrañada) refleja en sí misma la grandeza de su universalidad; y es lo mejor que puede hacerse para ser “libre en plenitud”. Esto supone el fundamento del Estado donde el individuo auto-determina su voluntad en favor de entregarla a la universalidad, para que esta le represente. Como consecuencia de este planteamiento, en el sistema ideado por Hegel, la Voluntad (tanto la determinada del individuo; como la indeterminada abstracta e infinita) se concreta en una primera instancia en el Derecho, en el corpus jurídico; en la Normativa. Someterse a la ley no será un acto de obediencia, sino de libertad, ya que se somete a un sistema que es fruto histórico del devenir de la Voluntad Universal Suprema.

Con estas trazas no es de extrañar que el pensamiento del Estado de Hegel se haya desarrollado en múltiples manifestaciones autoritarias.¹⁰⁸ Si atendemos a las aplicaciones prácticas de este planteamiento todo va encaminado a entregar libertad y voluntad a un aparato externo con la autoconciencia ética de qué es lo mejor y lo más verdadero.

¹⁰⁴ Cfr. Hegel, *Filosofía del Derecho*, Op.cit., párrafo 4, pp. 20.

¹⁰⁵ Cfr. E. Colomer, en Op.cit, pp. 187-188

¹⁰⁶ Tengamos en cuenta que cualquier concepto, Libertad, Voluntad, en Hegel cuenta con infinitud, vida dinámica y expresiones y determinaciones históricas concretas. No son conceptos; son Seres que se desarrollan en la historia. Y por lo tanto adquieren distintas facetas (concreciones) según el momento histórico dialéctico.

¹⁰⁷ En palabras del propio Hegel es: Es la autodeterminación (...) del ego, lo cual significa que al mismo tiempo el ego se afirma como su propio opuesto, como restringido y determinado, y sin embargo permanece en sí mismo, en su auto-identidad y su universalidad". Hegel, *Filosofía del Derecho*, Op.cit, párrafo 7, pp. 23.

¹⁰⁸ Es un sistema máquina perfecta y auto-justificada. Nietzsche no podía ni ver este concepto.

“El Estado es para Hegel la realización de la libertad concreta”¹⁰⁹

En cuanto del Estado, su soberanía radica en la unidad y fortaleza de sus partes, cosa que solo puede darse mediante un gobierno legal y constitucional y una estructura. Hegel sacraliza así el “aparato del Estado”. La soberanía es lo que da fundamento a la autoridad pública y eso solo es posible si cada parte -ámbito, esfera- entrega a un Estado legal y constitucional, su soberanía bruta, para que así este la articule, cohesione y de forma. Con lo que para lograr un estado grande, Soberano, es preciso que cada parte entregue su “soberanía particular” en favor de la Grandeza de la Soberanía Nacional.¹¹⁰

Observamos que de modo astuto, Hegel propone que cada estado miembro del conglomerado alemán deje de serlo, a favor de una fórmula superadora. La forma del Gran Estado Alemán.

Tras este largo recorrido entendemos ahora que la soberanía de un estado radica en el hecho de que este aglutina y organiza sus partes, sus esferas y sus funciones; que son fruto a su vez de aplicaciones concretas de libertad, realizadas éticamente por parte de sus ciudadanos, que se auto-extirpan su voluntad y libertad para entregarla a un sistema político-legal que las representa con más grandeza y sumo grado. Lejos queda el planteamiento romántico de Herder y Goethe, donde el pueblo, físicamente encarnaba en su sangre la grandeza del espíritu alemán. El Espíritu del pueblo ha quedado transferido a una forma jurídica-legal, suscrita por sus miembros y que les conducirá a una mayor expresión como Nación de un pueblo.

La soberanía del Pueblo

En la *Filosofía del Derecho* Hegel indica que es erróneo pensar que el pueblo en sí mismo sea capaz de saber o decidir incluso a través de sus representantes lo que es más conveniente a su destino e intereses.¹¹¹ Es más, ni siquiera están capacitados para saber a qué deben aspirar o qué debe elegir. Hegel no era nada partidario del la idea de “Soberanía del Pueblo”

“El pueblo (...) es la parte del Estado que no sabe lo que quiere”¹¹²

Hegel no sentía gran aprecio hacia la población, esa “chusma” a la que no concedía lugar alguno en la construcción racional de su estado.¹¹³ Aparte de esta desafección, muy

¹⁰⁹ E. Durán, Op.cit, pp. 53

¹¹⁰ Actualmente ocurre un debate similar con la Eurozona. Históricamente no unida en un estado unificado. Dar o ceder soberanía a una fórmula jurídica es la manera de constituirla -la Eurozona- como Gobierno Legítimo y Saludable. La expresión más Europa es “más España” hegelianamente sí se sostiene, aunque ontológicamente no.

¹¹¹ Véase Hegel *Filosofía del Derecho*, Editorial Claridad BA, 1968, pp. 250-270

¹¹² Hegel, *Filosofía del derecho*, Op.cit., pp. 253

¹¹³ Dario Melossi, Op.cit., pp. 64.

lejana a Herder, el pueblo en el planteamiento de Hegel desconoce los complejos de entresijos de la maniobra política, y aun conociéndolos, sería incapaz de gobernarlos.

“Saber a lo que uno aspira, y más aún saber a lo que la voluntad absoluta aspira, es fruto de profunda comprensión y discernimiento, precisamente aquellas características que no son populares.”¹¹⁴

El pueblo -para Hegel- no es más que “gentío”, populacho, “montón informe cuyo impulso y obrar sería justamente por eso, sólo primario, irracional, salvaje y brutal”¹¹⁵. Una masa amorfa cuya agitación y actividad solo pueden ser elementales, irracionales. Razón de más para alejarlo del proceso político oficial.

Sin embargo Hegel en el mismo texto es el primero en establecer filosóficamente lo que denominaríamos la *Clase Funcionarial*. Una selección de ciudadanos, ya avezados en los manejos de gobierno, y que se dedicarían en exclusividad a esa misión:

“Los más altos funcionarios del Estado tienen necesariamente una penetración más honda y comprensiva acerca de la naturaleza de las instituciones y de las necesidades del Estado (...) se dedica más de cerca al servicio del gobierno, debe tender directamente en su determinación como fin de su actividad esencial, a lo universal.”¹¹⁶

Es en el tratado de *Filosofía de la Historia* donde Hegel vincula de forma específica los conceptos de Espíritu del Pueblo y Estado. Los temas constituyentes del Espíritu del Pueblo o *Volkgeist* los establece en el derecho, costumbres, religión y ciencia¹¹⁷ Pero además en *Filosofía de la Historia* precisa especialmente que sólo cuando un pueblo adquiere la “forma de estado político” puede tomar parte en la historia universal.

"En la historia del mundo, solo aquellos pueblos que han formado un estado pueden fijar nuestra atención".¹¹⁸

Ya en la *Fenomenología del espíritu*, Hegel había enunciado el Espíritu Universal como formado por la concurrencia y relación de los espíritus -los *Volkgeist*- de los diversos pueblos a través de la historia. Los pueblos que contribuyan o aporten al Espíritu Universal serán, según cuenta Hegel ahora en *Filosofía de la Historia*, los que posean un pueblo más fuerte, es decir más estructurado como “estado político”. Ese pueblo lucirá en su cabeza el brillo del Espíritu Universal.

¹¹⁴Ver Hegel, *Filosofía del derecho*, Op.cit. pp. 253

¹¹⁵ Ver Hegel, *Filosofía del derecho*, Op.cit. En la traducción de TM Knox, pp. 256.

¹¹⁶ Ver Hegel, *Filosofía del derecho*, Op.cit. pp. 254. Hegel establece un curioso paralelismo entre el ejercicio funcionarial, y el ejercicio ministerial de un presbítero.

¹¹⁷Hegel, *Lecciones de Historia de la Filosofía Universal*, Universidad de Valencia, 1991. Trad Gaos. pp. 88.

¹¹⁸ Hegel, *Filosofía de la Historia*, en Esperanza Duran, Op.cit., pp. 56

Como afirma Duran: “Este prerequisite de que un pueblo debe estar organizado en un estado para que pueda pertenecer al mundo histórico es importante, dada la concepción de Hegel de la historia como el progreso racional hacia la conciencia de la libertad, libertad concretada en el estado y cuyos actores son los pueblos históricos.”¹¹⁹ Por otro lado, cada pueblo histórico debe tener una “unidad cultural”, “un” espíritu del pueblo. Unidad tal que se expresa en su arte, en su religión y en su política. Es esta totalidad y unidad la necesaria para constituir el espíritu de “un” pueblo.

“A él pertenecen los miembros individuales, cada uno siendo el Hijo de su Nación y al mismo tiempo -en tanto que el estado a que pertenece evoluciona- es Hijo de su Tiempo.”¹²⁰

I.4.3.2.2. El devenir del Espíritu Universal en la historia.

El peregrinar del Espíritu Universal

Ya exponía Ferrater Mora que era en la *Fenomenología del Espíritu*,¹²¹ donde Hegel “concibe el “Espíritu universal” como formado por la concurrencia y relación entre sí de los espíritus de los diversos pueblos a través de la historia.” En esto vemos

“la estrecha relación que hay entre la idea del Espíritu del Pueblo y la idea del *Zeitgeist* o Espíritu de la época.”¹²²

Como hemos tenido oportunidad de ver, para Hegel el sentimiento que un pueblo tiene de sí mismo, de sus instituciones, costumbres, lengua, religión, historia, constituye una unidad y es el *Volkgeist* o Espíritu del Pueblo¹²³. Cada pueblo tiene uno que le es característico. Pero no es un ente estático, sino un SER dinámico; mutable históricamente. “Se trata, agrega Hegel, de un espíritu *determinado* -y determinado por la historia-. Por eso el Espíritu de un pueblo equivale a un individuo en el curso de la historia universal y por eso los espíritus de los diversos pueblos en el curso de la historia son los grados en la historia del universo, en la cual se realiza el Espíritu universal”.¹²⁴ Según entiende Hegel,

“este Espíritu Universal aparece encarnado según las épocas en un pueblo determinado y hasta en un determinado individuo, que representa la conciencia del pueblo y de la época.”¹²⁵

¹¹⁹ Esperanza Duran, Op.cit., pp. 56

¹²⁰ Hegel, *Lecciones de Historia de la Filosofía Universal*, Trad Gaos. Op.cit., pp. 87

¹²¹ Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, § 33; Glockner, 7: 85,

¹²² Ferrater Mora, Op.cit., Tomo II, pp. 1098

¹²³ Este tema lo desarrolla Hegel con profusión en la Introducción de la *Filosofía de la Historia*

¹²⁴ Ver Ferrater Mora, Op.cit., Tomo II, pp. 1098

¹²⁵ Ferrater Mora, Op.cit, Tomo II, pp. 1098

Este pormenor ha tenido muy polémicas consecuencias ya que no pocos inspirados por el pensamiento de Hegel se han sentido investidos del carisma del Espíritu Universal y se han proclamado líderes e intérpretes del espíritu de las épocas y de los pueblos; sintiéndose obligados a “realizar” la libertad de los pueblos, es decir sojuzgarlos-, para logra así su plena realización histórica.

El Espíritu Universal resplandece en algunas épocas y no en otras como reflejo o efecto de la temperatura o salud espiritual de la humanidad. Cuanto más purificado es el individuo, (camino de purificación, proceso de auto-extrañamiento) -más se niega a sí mismo-, más resplandece el Espíritu. (Una especie de vida ascética y ascensión mística cristiana pero con respecto a un dios no-dios: el Espíritu). Habida cuenta de que en Hegel -por su dialéctica- el ser y no ser se dan simultáneamente y en el mismo sentido (en contra de la lógica formal aristotélica), la esencia del ser se da en la continua lucha o relación entre ambas partes contradictorias. El ser se hace en el devenir. Aplicando el sistema a los pueblos, como seres que son, estos se realizan en la historia. (Tesis + Antítesis = Síntesis Superadora). Lo que en clave de evolución histórica, llama a la continua confrontación para lograr la superación.

Extrapolando el esquema de Hegel, el Espíritu Universal, espíritu de la historia del mundo y la humanidad; el alma de tal, es a su vez concreción temporal e histórica del espíritu Cósmico; el ser del Universo, el Alma Total, el Puro Infinito. Si bien Hegel concibe que el Infinito está solo en la parte y en la medida que esta está enfrentada al infinito. Esto termina confiriendo existencia a un Espíritu panteísta que a su vez emerge de el devenir de la humanidad. Es el *Supra Geist*, la deidad no-Dios por excelencia; el Absoluto Vacío, la Nada Suprema.

La realización de este Ser se logra por anulación colectiva de la entidad individual. El precio de obtener un ser Supremo desde la inmanencia es aniquilar la fuente de origen, el auto-vaciamiento del individuo (o de los pueblos o de la humanidad, según se trate). Se combinan así dos conceptos, el auto-extrañamiento o alienación individual y la educación dialéctica histórica de un *Ser* superior, primero a nivel Nacional y luego a nivel Universal. Según Hegel, ese Ser se reencarna, toma figura y se determina en un movimiento de vuelta, en las Naciones particulares, en personas elegidas y en ciudadanos comunes. Siempre con gradación según sea la disposición espiritual de cada receptor a su recepción.¹²⁶

Este concepto aplicado al Espíritu de la Nación nos da el *NationalGeist* o el *Volkgeist*; el espíritu del Pueblo-Nación. Pero el Espíritu de la Nación no es el espíritu Total; es solo

¹²⁶ No deja de ser un trasunto/trasposición inmanentista de un movimiento místico ascético cristiano, pero sin querer admitir la existencia trascendente de ningún ser supremo. Dios está en nosotros, todos nosotros hacemos a Dios (presente en el mundo). Dios está presente en mí en la medida que yo le hago sitio y me hago a Dios. Pero (en Hegel) Dios no existe sino no está (o lo hago) presente en mí. (Para posterior discusión ver *Inmanencia y Trascendencia* en la obra de Leonardo Polo)

una parte o proyección o manifestación histórica -local y temporal- dentro del fraguar y devenir histórico del Espíritu Supremo. Según las épocas el Espíritu Absoluto se manifiesta y revela o encarna en Espíritus nacionales o en personas determinadas, que son en ese determinado momento histórico el más alto exponente (revelación, manifestación, epifanía) del Espíritu Total/Supremo.

En un momento final de concreción, Hegel dictamina:

“El Espíritu Germánico (*der germanische Geist*) es el Espíritu del nuevo Mundo (*neuen Welt*), cuyo fin es la realización de la Verdad absoluta, como auto-determinación infinita de la libertad, que tiene por contenido su propia forma absoluta.”¹²⁷

Según vemos, para Hegel, el Espíritu Germánico, y su forma política -el Estado Alemán-, son el espíritu del Nuevo Mundo. Cristalización - en sí mismo- de la Verdad Absoluta y la más excelsa Libertad. La existencia de esta Fuerza Espiritual (Espíritu Germánico/*der germanische Geist*) supondrá la proyección eterna de todas nuestras emociones. Y en ella la Humanidad será realmente Libre.

Dicho esto en 1837; cómo para quedarse tranquilo.

¹²⁷ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, (*Introducción a la filosofía de la Historia*) en *Werke in 20 Bänden*, (Hegel, *Obras en 20 Volúmenes*) Suhrkamp 1970, ed. española, Vol. 2, pp. 258.

Impulso y Pasión. La clase dirigente y el Nuevo Orden

El Irracionalismo alemán del siglo XIX

A partir de la segunda mitad del siglo XIX aparecerá otra corriente de pensamiento que también se resiste a fundamentar en la razón, -en lo racional-razonable- todo el edificio ideológico y filosófico pero que ni siquiera son idealistas, ya que no parten de ningún movimiento racional para fundamentar el origen y principio motriz de todas las cosas. "Afirman como fundamento de las cosas un principio no-racionalista". No admiten para ello nada racional -ni el cientifismo racional ni cualquier principio último que se base en un movimiento racional, y en ello incluyen el "ser pensado", el "ser entendido" o el "ser considerado". El principio motriz del edificio filosófico será *irracional*; mucho más cercano al espíritu rousseauiano de *siento luego existo*, será un movimiento o impulso interno; un motu que no es de naturaleza racional ni racionalizable, y que es irrefrenable y totalizador.

En este conjunto pensadores -llamado por algunos autores *los irracionistas*- encontramos a Schopenhauer y Nietzsche que sitúan el fundamento de la naturaleza y el universo en el impulso, el poder y la voluntad; *Voluntad de Vivir, Voluntad de Poder de Hacer*. Elementos esencialmente humanos pero más vinculados a movimientos pasionales que intelectuales: el impulso, el deseo, el instinto.

Afirma Josef Esterman que los *irracionistas* ni siquiera se manifiestan como una escuela y que salvo su férrea crítica al empleo de la razón para todo, son bastante clasificables. "Los grandes "irracionistas" del siglo XIX son unos individuos marginales, fuera de las principales corrientes de la sociedad establecida (...) a menudo consideradas en su tiempo como personas raras y hasta enfermas, incapaces de integrarse en la sociedad pujante de la revolución industrial". Aunque no vivieron exactamente en la misma época, tanto Schopenhauer como Nietzsche pertenecen a esta categoría y "tienen una preocupación común: Liberar al hombre de su prisión de la razón".¹

I.5. Arthur Schopenhauer. La fuerza del Genio

Schopenhauer ha supuesto para nosotros un gran descubrimiento, pues tras el estudio de su figura hemos encontrado muchos rasgos de pensamiento que se traspasaron al sentir de los artistas de principios del siglo XX. En especial ese halo de irrefrenable creatividad que inundaba el espíritu de los utopistas expresionistas del círculo de Bruno Taut. Sin duda Bruno Taut, ávido lector, apasionante inquieto, tomo de Schopenhauer su licencia genial para su misión creativa. Corría la primera década del siglo XX cuando Taut fraguaba su visión holística de cambio social y moral gracias al hacer del artista. Y estaba candente en el ambiente cultural de Alemania la vida exaltada y extrema, casi

¹ Josef Estermann, *Historia de la Filosofía*, Segunda Parte, Tomo III, Editorial Abya Yala, Quito, 2001, pp. 54

martirial a la que el artista debía consagrar su vida, pese a su aceptación social o a lo inclasificable de su genio.

Voluntad, impulso y pasión son los motores de la vida según Schopenhauer, y sin duda eso no le faltaba a TAUT.²

I.5.1. La Voluntad. El impulso. El Arte. La Genialidad

Schopenhauer (1778-1860) supone una irrupción abrumadora dentro del panorama del pensamiento alemán, y por extensión del europeo. Su raíz de alguna forma idealista confiere al impulso de vivir³ (*Willie zur leben*) una fuerza motriz arrolladora en la constitución del universo real. La intuición, su visión del arte y la genialidad harán de él un referente duradero en la concepción del artista universal. Duro crítico con su contrincante Hegel, al que consideraba un mero charlatán para el populacho intelectual,⁴ construyó un imponente edificio intelectual en el que dio cabida por primera vez en la esfera filosófica occidental a categorías orientales.

I.5. 1.1. La Voluntad. El impulso de vivir

Schopenhauer fue en gran parte coetáneo de Hegel y de Schelling, y efectivamente gran parte de su vida estuvo marcada por “una oposición titánica a la filosofía idealista.” Fallecido Hegel, su gran adversario filosófico, Schopenhauer recibió fama y reconocimiento.⁵ Josef Estermann sitúa Schopenhauer dentro del *Irracionalismo*; corriente no solo de rechazo al racionalismo de la Ilustración, sino también una pretensión de cimentar el edificio filosófico en algo distinto a la Razón como principio básico de la realidad.⁶ Sus obras más significativas son *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente* (*Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*) publicada en 1813, siendo

² La Biografía oficial de Bruno Taut está por hacer, pero lo que se conoce por las cartas escritas a su círculo de amistades y por la ingente cantidad de proyectos, fantasías y propuestas, hay que reconocerle un perfil completo de artista genial e incomprendido, inclasificable para su tiempo, vital, sensible y extremo. Sin duda él reconoce el Influjo de Nietzsche, pero se advierte en su vida el afán delirante, la exaltación de los románticos y la excusa de la irracionalidad genial del personaje que se dedica al objeto más alto de la vida: la ejecución y contemplación del arte. En lo ideológico su idealismo hegeliano le hace sentirse y saberse ejecutor del *absoluto supremo* y parte de una clase dirigente llamada especialmente a iluminar la humanidad. Lo veremos en las partes restantes de este estudio y en especial en “La Utopía de Bruno Taut”

³ *Willie zur Leben*: “Voluntad de Vivir” traducen otros.

⁴ Ver comentario de Arthur Schopenhauer recogido por Manuel Pérez Cornejo, en *Lecciones sobre la metafísica de lo bello* de A. Schopenhauer y Manuel López Cornejo, Universidad de Valencia, 2005, En la pp. 19. Cornejo recoge notas del prologo de 1840 de Arthur Schopenhauer de *Los problemas fundamentales de la ética I, Sobre el libre albedrío* (editado por Aguilar, 1982). En ellas Schopenhauer se despacha a gusto criticando ácidamente la obra de Hegel: “Son un galimatías insensato que (burlándose) de toda razón humana, se dirige al populacho intelectual”. (Nota 12 de Manuel Cornejo en *Adversus Hegel, Lecciones Metafísica*, Op.cit., pp. 19)

⁵ Josef Estermann, Op.cit. pp. 54

⁶ Aclara Josef Estermann, en Op.cit pp. 54.:“lo cual no significa oscurantismo o rechazo absoluto del criterio de racionalidad”. “No son *irracionales*, sino *irracionalistas*, en el sentido en que la razón no es el principio básico de la realidad, sino un principio secundario que se fundamenta en otro tipo de principio”.

esta su tesis doctoral; obteniendo ese mismo año una cátedra de filosofía en la Universidad de Jena; y *El Mundo como Voluntad y Representación (Die Welt als Wille und Vorstellung, 1819)*.

Schopenhauer cifró la esencia del mundo y las cosas en la “Voluntad de vivir”⁷; en el Impulso de la Vida. En ese *deseo de vivir*, confirió al arte no ya una consideración filosófica sino parte de la filosofía misma.⁸ Su obra está impregnada de un profundo pesimismo -de insatisfacción-; y a la vez de un deseo de alcanzar la quietud y el reposo en la estética y en la vida ascética.

Schopenhauer afirma que todo conocimiento es conocimiento de representaciones mentales (*Vorstellung*).⁹ Es imposible conocer auténticamente el ser en el otro. El mundo es un epifenómeno, una apariencia inconsistente. El Mundo aparece entonces como un conjunto de impresiones caóticas, como una especie de algarabía ruidosa de mis representaciones fenoménicas de otros; una sobre estimulación externa. Residirá entonces el auténtico sentido del filósofo buscar lo que se encuentra más allá ese despliegue de sensaciones.

E indica Ramón Almazán: “La búsqueda, pues, de un Absoluto trascendente al Mundo, va a ser motivo fundamental del pensamiento de Schopenhauer, advirtiéndose en tal empeño el impacto de Platón, que junto con Kant viene a ser uno de sus inspiradores. (...) Ese Absoluto es entendido por Schopenhauer como un principio irracional y ciego - la Voluntad-, del cual este Mundo es solo su manifestación.” Todo lo presente o presentado será una mera concreción de ese impulso vital; una “objetivación de dicha Voluntad.”¹⁰

Merece la pena reseñar que *Voluntad* en el sentido de Schopenhauer no es la mera voluntad entendida comúnmente como fuerza de hacer cosas, determinación por algo, sino *Willie*: como impulso íntimo; tensión hacia algo, fuerza interior, deseo vital; y en este caso Schopenhauer pone con mayúsculas que la fuerza absoluta del Mundo -del Universo- es su propia Voluntad de Vivir, de Existir, de mantenerse en el ser; en la vida (*Leben*): *Willie zum Leben*. En este principio establece Schopenhauer la raíz final del Mundo. Una fuerza absoluta que recorre el mundo en su interior hasta la última criatura:

⁷ Para un conocimiento más exhaustivo de la filosofía de Schopenhauer son autores de referencia: Bryan Magee. *Historia de la filosofía*. Planeta Mexicana, 1999; Rüdiger Safranski, *Schopenhauer y los años salvajes de la Filosofía*. Alianza Editorial, 1998; Pedro Stepanenko, *Schopenhauer en sus páginas*. Fondo de cultura Económica, 1991. Patrick Gardiner: *Schopenhauer*. FCE, 1997

⁸ Para Schopenhauer, la única estética posible es aquella que posee un carácter existencial, que parte del sujeto humano. En sus *Lecciones sobre la metafísica de lo bello*, intenta traspasar a conceptos las intuiciones y sentimientos que produce la experiencia estética y la contemplación del arte. Ver más en A. Schopenhauer, *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Prólogo de Manuel Pérez Cornejo, en Op.cit. pp. 9-77

⁹ Josef Estermann, Op.cit, pp. 54

¹⁰ Ramón Almazán, *Arthur Schopenhauer, Biografía*, Publicado en GER, Rialp 1991

el Impulso de Vivir. Todo lo que advertimos: criaturas, seres, objetos, son concreciones graduales de ese único ánimo.

Ese Absoluto es entendido por Schopenhauer como un principio irracional y ciego -la Voluntad-, "del cual este Mundo es su manifestación. Todo es una objetivación de dicha Voluntad".¹¹

El núcleo del pensamiento de Schopenhauer es monolítico. Toda la fuerza de su pensamiento está basada en una irrefrenable energía interior: La intuición cognoscitiva emocional; la pasión.¹² Todo lo que existe es una concreción o manifestación de esa fuerza. Como expone Alexis Philonenko:

"Nos encontramos pues ante un filósofo que rechaza toda evolución real de su pensamiento. Esta afirmación le distingue de sus ilustres "colegas" Fichte, Schelling, Hegel. En una carta bastante tardía, ya que está dirigida a Erdmann el 9 de abril de 1851 afirma que "su sistema filosófico se formó en su cabeza, de alguna forma fuera de su voluntad, como un cristal cuyos rayos convergen todos hacia el centro". No se podía ser más explícito."¹³

I.5.2. La Intuición. Voluntad e Impulso

Schopenhauer sostiene que mediante la introspección es posible acceder al conocimiento esencial del yo. Ese conocimiento se realiza de modo intuitivo. Schopenhauer identificó este conocimiento esencial con un principio metafísico al que denominó "Voluntad" o "Voluntad de Vivir"; "Impulso vital", "Deseo de Vivir" (*Wille zum Leben*). -movimiento volitivo hacia la vida-. El deseo de vivir es de por sí inexplicable, y da razón de sí mismo, no necesita de razones del entendimiento comprenderse, es irracional. Querer vivir, el deseo de vivir es inexplicable y posee solo en sí el fundamento de su explicación. Luego este deseo posee razón suficiente de sí mismo.¹⁴ La voluntad de vivir se afirma en todos los seres existentes.

Extendiendo el razonamiento, "La revelación de la voluntad en el sujeto es simplemente un caso más de la manifestación de la esa Voluntad en el mundo. Luego existe un principio irreductible e irracional por encima de todas las cosas, que da explicación de sí misma, que no necesita ser explicada, y de lo que todo es manifestación: eso es el Absoluto": La Voluntad/Deseo global del Impulso de mantenerse en la Vida. "La Voluntad como principio independiente, irreductible, como ser que posee en Él su

¹¹ Arthur Schopenhauer, *Lecciones sobre la metafísica de lo bello*, Universidad de Valencia 2011, pp.290,

¹² Con anterioridad a Schopenhauer, en 1746, el francés Luc de Clapiers, Marqués de Vauvenargues en *Introducción al conocimiento del espíritu humano* había anunciado: "Todos los grandes pensamientos viene del corazón". Vauvenargues en Calos Puyol, *Abece de la literatura francesa*, Planeta, 1976, pp. 78

¹³ Alexis Philonenko; *Schopenhauer: una filosofía de la tragedia*. Anthropos Editorial, 1989, pp. 42

¹⁴ Ver Manuel Pérez Cornejo, en sus comentarios sobre A. Schopenhauer en Op.cit, pp. 10-70

principio de razón suficiente, a la vez principio de todas las cosas.”¹⁵ En este sentido, la concepción del Absoluto de Schopenhauer es un SER Natural, llámese Energía Vital, Deseo de Vivir, Voluntad, Motu o Karma. Por eso afirma Schopenhauer ser ateo, porque no cree en Dios. Cree en la *Pasión de Vivir*; única fuerza vital de la Naturaleza; de la que todo el resto es puro reflejo o manifestación o concreción.

Schopenhauer, como padre del Voluntarismo Alemán, ejerció un influjo determinante en todo el sentir las corrientes artísticas de Alemania del SXIX; en el concepto de genio creador, y a la postre, en la recreación del espíritu de *lo germánico*.¹⁶ Pensadores y artistas muy diversos han seguido su rastro de forma desigual. Como prueba de esta disparidad citaremos que autores actuales sostienen que el concepto de Schopenhauer de impulso ("Trieb") -sin objeto- se situaría, presumiblemente a través de la obra de Nietzsche, en la base de la doctrina psicoanalítica del inconsciente de Sigmund Freud.¹⁷ Por otro lado recordemos como botón de muestra la obra documental de Leni Riefenstahl el *Triunfo de la Voluntad (Triumph des Willens)* que fue uno de los éxitos del propagandismo nazi.¹⁸ La componente irreflexiva e irracional llevada al extremo terminó configurando un mal muy alemán¹⁹: el Voluntarismo metafísico. Así lo describen Gutiérrez y Pavón:

“El Voluntarismo metafísico es la manifestación más extremada del voluntarismo. Mantiene que la Voluntad es la misma sustancia del universo, la raíz primordial y fundamental de todo lo real. Fue iniciado por Schopenhauer

¹⁵ Ferrater Mora, Ariel, 1994, Tomo IV, Op.cit., pp. 3190- 3200.

¹⁶ La originalidad y el carácter anticipativo del pensamiento Schopenhauer dejó una impronta en autores como Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Thomas Mann, Ludwig Wittgenstein, Nicolai Hartmann, Hans Vaihinger, Marcel Proust, Henri Bergson, Émile Cioran, Jorge Luis Borges, entre otros. También es de señalar que fue uno de los pocos filósofos de la época que se declaró públicamente ateo. Para más ver Bryan Magee: *The Philosophy of Schopenhauer*, Clarendon Press, 1997, pp. 287; Bryan Magee, “Wagner's Discovery of Schopenhauer” en *Wagner and Philosophy*, Penguin 2011, capítulo 8, pp. 126-152; Josef, Estermann, Op.cit, pp. 55; Ferrater Mora, Op.cit, 1994 Tomo IV, pp. 3199-3200. Por su parte Thomas Mann establece una interesante relación entre Nietzsche, Schopenhauer y Freud, a lo que dedica un libro del mismo título (Alianza, 2006)

¹⁷ Véase al respecto el ensayo *Schopenhauer y Freud*, de Christopher Young & Andrew Brook, publicado en *International Journal of Psychoanalysis* nº 75, pp. 101-18. Institute of Interdisciplinary Studies Carleton University, Ottawa, Canada K1S 5B6 (Young, Christopher and Andrew Brook. 'Schopenhauer and Freud,' *International Journal of Psychoanalysis*. 1994, pp. 101-18.

¹⁸ El tema principal de *El triunfo de la voluntad* es el regreso de Alemania a la categoría de potencia mundial, con Hitler como una especie de mesías que devolverá la gloria a la nación. La película documental de Leni Riefenstahl fue estrenada en pleno apogeo del movimiento, 1935. No es más que el eslabón final de una larga cadena. (George. L Mosse, *La nacionalización de las masas*, Pons, 2005)

¹⁹ En la época de nuestros autores, Alemania 1916-1920, la irracionalidad se encontraba instalada en la esfera artística como medio de traspasar la constrictión social y racional. El expresionismo como movimiento pasional e irracionalista, continuación de la exaltación romántica, derivó en otros movimientos filosófico-artísticos más extremos como el surrealismo y el dadaísmo. Ver más en *El ocaso de la Razón: Subrealismo, Dadaísmo y Expresionismo*; pp. 531 y ss. de *De la primera guerra mundial a nuestros días*, Javier Paredes, Ariel, 2004

(...) La raíz del mundo es, por encima de todo, una voluntad ciega, una tendencia irracional, un querer irreflexivo; (Irracional y Ciega).”²⁰

Sin llegar a los extremos que sus seguidores ocasionaron, Schopenhauer sostiene que el deseo irracional de vivir produce insatisfacción ante la realidad y causa un profundo pesimismo. La única forma de calmar esa tensión, ese dolor en el alma, es la contemplación del Arte. Schopenhauer entiende que el hombre es básicamente carencia y contingencia y deseo, - fundamentalmente de belleza- lo que le lleva a una profunda frustración.²¹ “Todo deseo nace de una necesidad, de una privación, de un sufrimiento. Satisfaciéndolo se calma. Mas por cada deseo satisfecho, ¡cuántos sin satisfacer! Además, el deseo dura largo tiempo, las exigencias son infinitas, el goce es corto y mezquinamente tasado. Y hasta ese placer que por fin se consigue no es más que aparente, otro le sucede, y si el primero es una ilusión desvanecida, el segundo es una ilusión que aún dura. Nada en el mundo es capaz de aquietar la voluntad ni de fijarla de un modo duradero.”²² Y prosigue en otro texto:

“El Arte es una liberación. Libera del deseo, y, por lo tanto del dolor.-Vuelve llenas de encanto las imágenes de la vida.- Su misión es reproducir todos los matices, los aspectos.- Poesía lírica. -Tragedia, comedia.- Pintura.- Música; la acción aquí del genio es más sensible que en todo lo demás.”²³

Con este principio, el entregarse al impulso creativo fue pose habitual del espíritu romántico y post romántico, como modo de paliar el hastío o el dolor profundo que produce la contingencia material. Entregarse a la estética, a la contemplación y la ejecución del arte como modo de llegar aún estado *avolitivo* (librado del dominio de la voluntad)²⁴, se entendía en clave schopenhaueriana como modo de alcanzar una paz, aunque transitoria, de espíritu.

Ahora bien, Schopenhauer sostiene que los momentos más gozoso que conocemos son aquellos en los que una circunstancia exterior o una armonía íntima, nos libra de la pesada carga de la tensión infinita por satisfacer nuestros deseos. Lo único capaz de lograr un efecto así es la contemplación de la obra de arte. Entonces nuestro espíritu se libra de la opresión de la voluntad, “nuestra personalidad desaparece en la intuición, nos perdemos en el objeto, olvidamos nuestro individuo nos sustraemos al principio de

²⁰ Así lo exponen J. Barrio Gutiérrez y D. Negro Pavón, en su estudio crítico sobre el *Voluntarismo en Filosofía*, publicado en GER. Rialp, 1991.

²¹ Arthur Schopenhauer, desarrolla amablemente este tema en *El amor, las mujeres, la muerte y otros temas*: pp. 141-154, Editorial Edaf, 2000

²² A. Schopenhauer, *Eudemonología, Seguida de Pensamientos Escogidos*, (con prologo de Juan B. Bergua), Ediciones Ibéricas, 1961, pp. 390

²³ Arthur Schopenhauer, Op.cit, Ibíd. pp. 390.

²⁴ Hoy lo expresaríamos como *proceso de desinhibición inducida*. Tales fases creativas se han dado con profusión en momentos de alto coeficiente “schopenhaueriano”, como por ejemplo el movimiento Hippie, donde – entre otras cosas-, la catarsis creativa se entendía como modo de purificación/liberación del peso de la vida.

razón, al conocimiento de las relaciones... convirtiéndonos en puros objetos del conocer.²⁵²⁶ Este efecto -aclara Schopenhauer- "sólo puede lograrse por la fuerza interior de una disposición artística." Esta disposición de espíritu puede verse favorecida y estimulada por ciertos objetos que nos predispongan a ella. La belleza cuando se hace presente nos invita casi con coacción a un conocer intuitivo, por medio del cual nos aliviarnos de lo que inquieta nuestra voluntad.²⁷ Escribía así Schopenhauer en *El mundo como Voluntad y Representación* que "la genialidad es la facultad de conducirse meramente como contemplador."²⁸ Pocos hombres pueden lograr este estado y entre ellos los artistas y los filósofos.

Por otra parte, Schopenhauer fue el primer gran filósofo occidental que puso en contacto los pensamientos de su época con los de Oriente, y en hacer uso de ellos dentro de un camino de ascensión espiritual. "Para Schopenhauer, existen dos caminos para escapar de la esclavitud de la voluntad: un escape temporal en la contemplación estética, y un escape verdadero en la contemplación y el ascetismo."²⁹

I.5.3. Atracción por Oriente. El velo y lo desvelado

El desear, la tensión de la voluntad, nos mantiene oscilando continuamente entre el placer y el dolor, y ese movimiento perpetuo es lo que nos mantiene alejados del sosiego. Ciertamente que la contemplación del arte nos hace libres de esos insistentes deseos, pero siempre subyace un deseo irracional un impulso que mueve nuevamente hacia la insatisfacción. Como medio para lograr el reposo y la paz de Espíritu, Schopenhauer acude a la contemplación continua, al desprendimiento de la opresión de ese impulso primario. Para lograrlo propone la ascesis, el auto olvido de sí, el desprendimiento; y al final de su vida propone el Budismo y el Nirvana como modo de alcanzar un estado ascético indolente, de unión con el Todo, y por ende la felicidad.

²⁵ A. Schopenhauer, *El mundo como Imagen y Representación*; (WWV, Libro III, nº 38, Bd. I, pp. 281). Cita original recogida por Antonio M López Molina en *La experiencia estética como género supremo del conocimiento*, Revista logos, Anales de Filosofía Metafísica, Nº 23, 1989, UCM, 1989, pp. 157

²⁶ A. Schopenhauer, *El Mundo como Voluntad y Representación*, Libro III, nº 38, pp. 203-204 en la edición Mestas 2001, recogido también en pp. 141 de *Introducción a la estética*, Juan Plazaola Artola, Universidad de Deusto, 2008

²⁷ Cuestión desarrollada en *El amor, las mujeres, la muerte y otros temas* y en *Eudemología*. (Opus.cits). Véase también en *La experiencia estética como género supremo del conocimiento*, Antonio. López Molina. Op.cit., pp. 149-165.

²⁸ Escribía Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*: La genialidad es la máxima objetividad. La facultad de conducirse meramente como espectador. Dice textualmente. "Según esto, la genialidad es la facultad de conducirse meramente como contemplador, de perderse en la intuición y de emancipar el conocimiento, (...) perdiendo de vista sus fines egoístas. Así como la propia persona, para convertirse en un sujeto puro de conocimiento, en visión transparente del mundo (...) Parece como si, para que se manifieste el genio en un individuo, le fuese concedido a éste una cantidad de conocimiento que excediese en mucho del necesario para el servicio de una voluntad individual. Este exceso de conocimiento liberado se convierte en puro sujeto de la voluntad, en espejo de la esencia del mundo." *El Mundo como voluntad y representación*, Libro III, nº 36, Aguilar, 1928, pp. 214

²⁹ Según Josef Estermann, Op.cit., pp. 56, Wagner envía a Schopenhauer una copia dedicada a él de *El anillo de los nibelungos*. También se dedica al magnetismo y tiene un libro sobre la visión y el color.

“Esto se halla conforme con el espíritu de ascetismo, de renunciamiento y de victoria sobre el mundo; espíritu que junto con el de amor al prójimo y el perdón de las injurias, señala el rasgo fundamental y la estrecha afinidad que unen al cristianismo, al brahmanismo y al budismo,”³⁰

Señala Estermann que desde 1813, “Schopenhauer mostro un interés creciente por la filosofía hindú de los *Upanishad* y el Budismo; esta corriente influyó considerablemente en las concepciones filosóficas de Schopenhauer. El “mundo como representación” sería el “velo de Maya”, la apariencia de los individuos y la multiplicidad.”³¹ Así que posteriormente el pensamiento de Schopenhauer “concuera con el camino de redención oriental, Hinduista y Budista de romper poco a poco este “Velo Maya” del mundo fenoménico, y de renunciar a la individualidad y volición para llegar al final a la ausencia de todo deseo, y de todo ser.”³² Ese camino ascético supone un ascenso nihilista; de redención por anulación.

I. 5. 4. El arte, objeto de conocimiento supremo

La exaltación que Schopenhauer hace de la contemplación estética como camino pleno de lo humano, viene perfectamente reflejado en el excelente trabajo de Antonio López Molina *La experiencia estética como género supremo del conocimiento*:³³ “Así pues, -expone López Molina- la experiencia estética se define como contemplación pura, desinteresada, en la que el sujeto se olvida de su propia personalidad para perderse en el objeto percibido. La complacencia que ello acarrea es el resultado del abandono por parte del sujeto de todo conocimiento fundado en el principio de razón suficiente, (siempre al servicio de la voluntad y de la ciencia), y su conversión en puro sujeto del conocimiento, cuyo correlato objetivo es la Idea.”³⁴ Este desinteresado estado del espíritu lo define así Schopenhauer:

“Nuestra personalidad desaparece en la intuición, nos perdemos en el objeto, olvidamos nuestra individualidad, nos sustraemos al principio de razón, al conocimiento de las relaciones, y, a la vez, las cosas se nos aparecen como Ideas y el individuo se convierte en puro sujeto del conocer sin voluntad, apartándose de la corriente del tiempo y de la cadena de relaciones.”³⁵

³⁰ A. Schopenhauer en *El amor, las mujeres y la muerte*, Op.cit, pp.117

³¹ Josef Estermann, Op.cit., pp. 55

³² Josef Estermann, Op.cit., pp. 56

³³ Antonio Molina López, *La experiencia estética como género supremo del conocimiento*, Anales de Filosofía Metafísica, Nº 23, 1989, UCM, pp. 149-165.

³⁴ López Molina, Op.cit., pp. 157

³⁵ Arthur Schopenhauer en *El mundo como objeto y representación; Die Welt als Wille und Vorstellung*, (WWV, libro III, nº 38, Tomo I, pp. 281). Todas las citas de esta obra corresponden a la siguiente edición: *Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke*. (Arthur Schopenhauer; obras completas) Edición a cargo de W.F. von Löhneysen. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1986, 5 vols. Los vols. I y II recogen los

De lo que concluye López Molina: “en definitiva, para que pueda darse la experiencia estética (...) tienen que cumplirse unas especiales condiciones subjetivas que resumiríamos así: la liberación del conocimiento del servicio a la voluntad, el olvido del yo como individuo, y la elevación de la conciencia a puro sujeto del conocimiento.”³⁶

Esta excelente apreciación es de vital importancia, para entender el carácter espiritual y redentor de la utopía de nuestros autores; ya que nuestros artistas van a apoyarse en este sustrato filosófico³⁷ para lograr el estado de éxtasis (arrobamiento intuitivo -emocional, de vía sensitiva) del espectador con su obra de arte. Voluntaria y conscientemente Bruno Taut y su grupo aluden al extasío -éxtasis- que produciría su creación artística y los bienes espirituales que de ello dimanarían. Esa apreciación o provocación facilitaría el acceso intuitivo de la conciencia, y el sujeto, -suspendido el juicio y la voluntad- se entregaría a la directa aprensión de las Ideas. Lograría purificación, placer y goce; se libraría de la vil contingencia.

La impronta de la Intuición como medio necesario para la adquisición de las Ideas - acceso al conocimiento puro- va a ser *leitmotiv* de la corriente expresionista. Intuición e Irracionalismo junto con un fuerte espíritu de genialidad, de fuerza creadora; que es lo más específicamente humano. Tormenta y látigo; Emoción y Pasión, Irracionalidad y Genio; todo para una catarsis gnoscitiva donde el imperio de la razón y la desazón que impone la ciega Voluntad, dejen paso a la intuición, al goce de las más altas Ideas.

Al igual que ellos, pero con mucha anterioridad, Schopenhauer llega a la conclusión de que el Arte, obra del genio, es lo que reproduce lo esencial y permanente en todos los fenómenos de este mundo.³⁸ Así pues, “el Arte es el género supremo del conocimiento.”³⁹

I.5.5. La Fuerza del Genio

Singular interés trae esta cita por lo que hasta nuestros días ha marcado el quehacer del artista. No son ajenos a ello los artistas (músicos, literatos, poetas) y pensadores del XIX, XX, XXI.

Con respecto al *Genio y la creación artística*, Schopenhauer sostiene que “consiste la esencia del genio en una especial capacidad para captar las ideas eternas y comunicarlas a través de la creación artística. Tales acciones exigen una plena anulación de los

dos tomos de *Die Welt als Wille und Vorstellung* en adelante solo WWV. (La cita actual se encuentra en López Molina en Op.cit, pp. 157)

³⁶ López Molina Op.cit, pp. 157

³⁷ Repetidas son las alusiones de Bruno Taut al sustrato *Grund*; barro del que saldría la forma primigenia; origen de una nueva creación.

³⁸ A. Schopenhauer, WWV libro III, nº36, Tomo I, pp. 165. La cita completa es: “Es el Arte, obra del Genio. El Arte reproduce las Ideas eternas concebidas en la pura contemplación, lo esencial y permanente en todos los fenómenos de este mundo.”

³⁹ López Molina, Op.cit., pp. 161

intereses individuales, presentándose así la genialidad como un estado de conciencia pura en el que se da la objetivación suprema del conocimiento.”⁴⁰ En *El mundo como voluntad y representación* Schopenhauer presenta una definición del genio:

“la genialidad es la facultad de conducirse meramente como contemplador. De perderse en la intuición y de emancipar el conocimiento que originariamente está al servicio de la voluntad, de esta servidumbre, perdiendo de vista sus fines egoístas, así como la propia persona, para convertirse en sujeto puro del conocimiento, en visión transparente del mundo, y esto no de una manera momentánea, sino por tanto tiempo y tan reflexivamente como sea necesario para reproducir el objeto de contemplación por un arte superior.”⁴¹

Según esto el genio creador es el más afortunado de todos los mortales, por cuanto que es aquel que posee la capacidad de dilatar al máximo el estado de objetividad pura de su conciencia, de plasmarlo a la vez en obras de arte, en las que otros puedan captar las Ideas Eternas. “El resultado es la obra de arte en la que el genio comunica la intuición de la Idea.”⁴² Sostiene Schopenhauer que la condición de genio puede darse en todos los hombres, si bien, existen predisposiciones hacia ella. La genialidad es proporcional al conocimiento. Emerge pues el genio como fruto anormal del desarrollo de la facultad del conocimiento, que le permite superar las necesidades del mero deseo de vivir, de la voluntad, para quedar libre con un fin más noble: la visión esencial.

Es propio del genio, sostiene Schopenhauer, el percibir de modo habitual lo general en lo particular, en contra de lo que le ocurre al hombre común que solo repara en lo particular. “Precisamente el criterio de gradación de la genialidad no es otro que esa capacidad de intuitiva de sorprender lo general en lo particular”⁴³; para esto es absolutamente necesario poseer un exceso de inteligencia, que lejos de ufanar al individuo ha de responder a una misión. La misión que Schopenhauer le otorga es: servir a la Humanidad Entera.⁴⁴ El genio -prosigue Schopenhauer- consiste pues en la energía y perfección del conocimiento intuitivo.⁴⁵ Esa energía la considera como fuerza o chispa interna⁴⁶ motora de intuición. Y a lo que a nosotros afecta mucho, afirma que es necesario considerar la fantasía (*phantasie*), como una característica absolutamente imprescindible de la genialidad. Termina Schopenhauer de describir el perfil del genio como “la persona que extiende los límites al infinito.”

⁴⁰ López Molina, Op.cit., pp. 160-161

⁴¹ A. Schopenhauer, WWV, Libro III, nº 36: Tomo I, pp. 265.

⁴² López Molina Op.cit., pp. 161

⁴³ López Molina Op.cit pp. 161-162

⁴⁴ A. Schopenhauer, WWV Libro III, nº 31, Tomo II, pp. 486

⁴⁵ Según Schopenhauer, en eso se distingue la inteligencia creativa frente a la inteligencia científica. En uno la potencia actuante es la Intuición, -conocimiento intuitivo (genio), y en otro es el conocimiento discursivo (talento). Véase WWV, libro III, nº 31; Tomo II, pp. 498 y ss.

⁴⁶ Esta acepción de la *chispa genial* prevalece hasta nuestros días. Actualmente se considera más el término de fuerza intelectual. Otros autores han considerado la genialidad humana como chispazo de la inteligencia divina.

I. 5.6. Emoción, Fantasía y Fuerza Espiritual

Considerar la *Phantasie* como una característica absolutamente imprescindible de la genialidad, hace que el artista y el filósofo en el último tercio del siglo XIX y primer tercio del S XX se confundan por iguales. Y de ese modo se considere a sí mismo como germen autor y rector de los destinos de la humanidad, siendo así mismo su hacer artístico una “acto filosófico” con pretendido – y a veces logrado- poder factico de transformación de la realidad social. Recordaremos este influjo cuando analizamos el pensamiento Utópico de Taut.

Del genio, la fantasía “sin duda alguna, constituye su cualidad esencial.”⁴⁷

De la mano de López Molina terminamos este apartado: “Curiosos e interesantes son los análisis que realiza Schopenhauer de las relaciones entre razón-genio-locura.”⁴⁸ Schopenhauer se explica:

“Es raro encontrar mucho genio unido a mucha razón; por el contrario, un talento genial está sometido muchas veces a vivos afectos y a pasiones poco razonables”⁴⁹ A lo que se concluye, “El hombre prudente nunca será genial, y el genio será el más ajeno al individuo prudente”.⁵⁰

Puesto que la conducta del genio no está dirigida por la razón, sino por la intuición, deja de ser razonable: “el influjo de lo inmediato le conduce a la irreflexión, el arrebató y a las pasiones.”⁵¹

La definición de Genio de Schopenhauer, indefectiblemente influjo en el comportamiento y descripción de los “genios” posteriores. Irreflexión, pasión, intuición, incluso furia y violencia, se han esgrimido como manifestaciones de una fuerza interior intelectual o emocional que emanaba de *Carácter Genial*; ya se tratara de pintores, músicos o pensadores.⁵² Ya en Fichte, y Bergson, se puede advertir “una cierta inclinación hacia un primado de lo volitivo y lo impulsivo, frente a lo racional.”⁵³ Más fue Nietzsche quien completó este cuadro con el desplegarse de la fuerza del impulso animal, donde la “Voluntad de Vivir” de Schopenhauer fue suplantada por la “Voluntad

⁴⁷ El hombre prudente nunca será genial, y el genio será el ser más ajeno al individuo prudente. Cfr. A. Schopenhauer, WWV Libro III, nº 36, Bd, pp. 271.

⁴⁸ López Molina Op.cit., pp. 164

⁴⁹ A. Schopenhauer, WWV, nº 31, Tomo II, pp. 494

⁵⁰ López Molina Op.cit., pp. 164. Continúa el correlato con “El conocimiento reflexivo y abstracto es el opuesto al conocimiento intuitivo”.

⁵¹ A. Schopenhauer en WWV, III, nº 36, Bd I, pp. 271. Prosigue el autor glosando que la genialidad y locura pueden llegar a coincidir en el momento de la *inspiración*, ya que este se distingue como el momento de completa liberación de la inteligencia respecto de la voluntad, llegando a un estado de olvido de sí, que por sí mismo es antinatural.

⁵² El Siglo XIX y XX está plagado de casos: Picasso; Dalí, Nuréyew; Hemingway; Pasolini, etc., etc.

⁵³ J. Barrio Gutiérrez y Negro Pavón. Op.cit

de Poder”; arrebató arrollador que viraba el “Impulso” hacia una fuerza arrasadora, donde se impelía la necesidad de practicar la imposición (*Willie zur Macht*) de un “Cambio Moral”. Con estos nuevos valores, la supremacía del Individuo (*el übermensch*) debería decidir y aplicar –inmisericordemente- el Nuevo Orden.⁵⁴

La obra de Schopenhauer supone una referencia quizás menos deslumbrante que la de Hegel en el pensamiento occidental del arte. Otro notable aspecto de su influjo es nexo de unión que establece entre culturas, elementos y filosofías orientales con las filosofías y categorías de pensamiento occidentales. Schopenhauer, que fue el primero en aunar el clásico Acto, (panteísta), lo que sería una Voluntad de Vivir global, con el Karma cósmico, o la energía o fuerza

No es de extrañar que dada la fuerte tradición filosófica alemana, y la impronta de Schopenhauer, Hegel, Fichte en los círculos intelectuales, los artistas y creadores se sintieran en la necesidad de articular “sistemas de pensamiento totales” a semejanza a los sistemas filosóficos - que pretenden dar respuesta a la totalidad del ser y la naturaleza. Con el empuje de los pensadores arriba citados, los artistas se sintieron convencidos de poder dar *Soluciones Totales, Soluciones holísticas*, operables y factibles a través de su quehacer artístico. Hoy en día nos puede parecer fútil tal intento, e incluso arrogante, pero en su contexto histórico formaba parte de la preocupación por ofrecer una solución definitiva a la cuestión social.

Este sentir no es casual, y esto nos lleva a indagar en otras fuentes; a hurgar en las raíces de corrientes de pensamiento que se hicieron imperantes.

I.6. El efecto de Nietzsche

Sostiene Gil Villegas que “La influencia de Nietzsche sobre el medio cultural alemán de principios del siglo XX es, en efecto tan avasalladora que sin exageración puede afirmarse que ningún alemán culto de esa época pudo mantenerse al margen de una u otra interpretación de esa filosofía”⁵⁵, de hecho no ha habido intelectual de pro en el siglo XX que no haya hecho su aportación o reflexión sobre el pensamiento nietzscheano. Max Webber llega a afirmar que quien no revisase sus cuentas con Nietzsche y con Marx no estaba capacitado para entender el mundo contemporáneo.⁵⁶

⁵⁴ El nihilismo activo de Nietzsche es algo como la aniquilación positiva. Los valores creados por la cultura occidental son falsos; suponen una negación de la vida misma. Nietzsche propone una demolición de ese edificio moral como exigencia de la Voluntad de Poder, ya que de por sí esos valores no caerán solos. Este nihilismo activo es una exigencia destructora del poder del espíritu.

⁵⁵ Francisco Gil Villegas, *Nietzsche y la cultura alemana en el primer tercio de Siglo XX*, recogido en *Perspectivas Nietzscheanas: Reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche*, compilado por Paulina Rivero Weber, Greta Rivara Kamaji, UNAM, 2003, pp. 281

⁵⁶ Marianne Webber, *Biografía de Max Webber*, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 318-319

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844 -1900)⁵⁷ nació en Röcken, Sajonia, en el seno de una familia de pastores luteranos. La pronta desaparición de su padre y el entorno femenino de su formación, marcaron parece ser su perfil psicológico y el carácter de su obra. Adicionalmente, su vida estuvo atormentada por continuas cefaleas y problemas neuronales, así como por una incapacidad casi física de relacionarse emocionalmente salvo consigo mismo. Su salud mental fue deteriorándose progresivamente lo que finalmente le llevo a un estado total de demencia o locura.

Su formación inicial era de filólogo y obtuvo desde muy joven -1869- una plaza en la Universidad de Basilea. En vida no obtuvo éxito como filósofo, pero si cierto reconocimiento como escritor y ensayista. Su peculiar forma de exponer sus pensamientos en modo de ensayos literarios y ardientes aforismos, contravenía la tradición académica de levantar un edificio filosófico. Solo en los últimos años, cuando ya estaba demenciado, fue teniendo adeptos y seguidores. A lo largo de su carrera mantuvo relaciones polémicas, propias de amor-odio, como fueron las de admiración/rechazo por Schopenhauer, y la convulsa y afamada diatriba con Richard Wagner.

La mayor parte de los autores coincide en ver un notable influjo de Marx Stirner en la obra de Nietzsche. Stirner en su libro de 1844 *El único y su propiedad*⁵⁸ (*Der Einzige und sein Eigentum*), establecía que la única limitación en el individuo es su *poder para obtener lo que él desea*. “Defendía el egoísmo radical del yo empírico y finito, desligado de cualquier codificación moral, como verdadera realización del individuo”⁵⁹. Aunque estas ideas tomaron más cuerpo en el anarquismo individualista, estos términos resuenan en toda la obra de Nietzsche tanto en la superación y construcción del Yo, como en la voluntad de poder, descartando cualquier orden moral establecido. No obstante de este reflejo, Stirner nunca fue citado por Nietzsche en su obra. Tal fue el temprano análisis que realizo en 1904 Albert Levy⁶⁰ en su estudio *Stirner y Nietzsche*, llegando a la conclusión de que indudablemente al menos en la terminología el segundo bebió del primero. Pero Gilles Deleuze sin embargo analiza el fenómeno de otro lado, en el sentido de que Nietzsche superó el egoísmo “cicatero” y menor de alma pobre de egoísta de Stirner, y lo supero proponiendo una auto-superación del mismo a través de la teoría del “Hombre Superior.”⁶¹

Desde 1888 la producción de Nietzsche fue escasa y según advierten los críticos, perdió el norte real de su estatus y condición entrando en una fase de delirio y enajenación mental. Su hermana Elizabeth aprovechó esta circunstancia para velar por sus textos y

⁵⁷ Falleció en Jena, ciudad que reviste gran interés en nuestro estudio por darse sobre ella distintos hechos

⁵⁸ Max Stirner, *El Único y su propiedad (Der Einzige und sein Eigentum)*, Valdemar 2007

⁵⁹ Juan Manuel Roca, Iván Darío Álvarez Escobar, *Diccionario anarquista de emergencia*, Editorial Norma, 2008, pp. 226

⁶⁰ Albert Lévy, *Nietzsche et Stirner*, Bibliobazaar 2009

⁶¹ Léase Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, Versión Inglesa, The Athlone Press, 1983, pp. 153-155

crear entorno a Friedrich un halo de culto misterioso aduciendo que su silente aspecto y su autismo intelectual se debían a estar gozando de una etapa de conocimiento superior.

Parejo con su vida, su obra tiene un carácter reactivo, crítico con todo lo común y vulgarmente establecido, ya sea por la razón, por la configuración social del su tiempo, por los valores burgueses, por la religión, en conjunto por toda la cultura occidental, postulando una profunda rebelión nihilista arrasadora como modo esencial de la vida. Nietzsche reclama el establecimiento de un nuevo orden social basado en una moral de amos, dirigido por elites, (geniales, iluminadas y superiores) donde habría de darse imperio del Superhombre y la Muerte de Dios. Ese impulso irracionalista, principio vital, razón de ser, la sitúa Nietzsche en la Voluntad de Poder, y de poder hacer, con lo que conlleva de fuerza irracional o impulso de dominio y superación sin que medie arrepentimiento moral posible.

Todo ello expuesto con determinación, arrogancia, narcisismo y peculiar dominio del lenguaje; con la brillantez lucidez de un loco. El propio Nietzsche llegaba a aportar a sus libros subtítulos tan arrogantes como "Porque soy tan sabio", "Porque soy tan inteligente", "Porqué escribo tan buenos libros "(*Ecce Homo*),...O situar rimas preliminares como las de la *Gaya Ciencia*: "(Soy) áspero y dulce/ grosero y fino/ familiar y extraño/ inmundo y limpio/ Cita de los locos y de los sabios/ Todo esto soy/ quiero serlo/ A la vez paloma/ serpiente y cerdo."⁶²

Jorge Riezu avisa en su estudio sobre la estética, la religión y la moral en Nietzsche⁶³ que pocas veces se ha dado un autor en el que vida y obra estén tan íntima y pasionalmente entrelazados. Se puede afirmar en toda su generalidad - dice Riezu- "que el pensamiento de Nietzsche es una respuesta, progresiva y diversificada a sus situaciones personales":

"Hay mucha reacción crítica radical frente a su existencia percibida muy tempranamente y sufrida desde su infancia. Hay igualmente mucho de afirmación radical y de voluntad superadora", pero igualmente "la autojustificación de sus peculiaridades es algo obsesivo y permanente en su doctrina y la radicalidad violenta de sus formulaciones expresa momentos álgidos de de sus crisis físicas y psíquicas."⁶⁴

Nietzsche se presenta ante sus lectores como un hombre extremo, radical, capaz de justificar atrocidades y tener simultáneamente exquisita sensibilidad por lo bello. Gestos radicales de entusiasta admiración por la creatividad total, anhelo de purificación (y enaltecimiento), sed de justicia,... son expuestos con un verbo avasallador en el que se advierten representaciones de situaciones anímicas y vivencias propias convertidas en

⁶² Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, pp. 46 de la edición de EDAF, 2002

⁶³ Véase Jorge Riezu, *Nietzsche: estética, religión y moral. Una antología*, San Esteban, 2000. Pp. 14-15 y ss., y pp. 30-31.

⁶⁴ Jorge Riezu, *Op.cit.*, pp. 30

doctrina.⁶⁵ En el tono literario de sus textos se percibe el aire del *desiderátum* romántico del *Sturm und Drang*, de la tormenta y el látigo – del flagelo de herejes- que venía a sacudir a la humanidad de su letargo. “Quien sabe respirar el aire de mis escritos sabe que es un aire de alturas, un aire fuerte”⁶⁶ (...) “Ya no hablo con palabras sino con rayos.”⁶⁷ Este apasionado impulso irracional caracterizaría toda su obra, pero también su vida en un agrio contraste. Si irrefrenable voluntad creadora, sin límites proclamada, chocaba con la vulgaridad nauseabunda de la existencia cotidiana.⁶⁸

“La contradicción y la paradoja vivida y querida conscientemente, y percibida en dimensiones insufribles, le empujó a formulaciones absolutas, a rechazos doctrinales y hasta a una movilidad existencial que le hizo peregrino y vagabundo sin reposo de un lado a otro y le colocó en una insuperada pero creadora inestabilidad emotiva que alcanzaba a las personas y a los lugares. Buscaba la utopía como necesidad existencial, huyendo dramáticamente de sus limitaciones, y en definitiva de sí mismo.”⁶⁹

Visto lo expuesto por Schopenhauer en “La fuerza del Genio”⁷⁰, claro queda que Nietzsche se sintió perfectamente encajado en ese traje: la genialidad en los linderos de la locura. Su delirio irreverente y transgresor formaba parte de su fuerza renovadora. Su *Voluntad de Poder* era una prolongación o superación del mero *Impulso de Vivir* confiriéndole al afán (creador) romántico; “la inconsciente irracionalidad de una voluntad afirmada como cualidad creadora superior.”⁷¹

Si hay algo que sorprende en Nietzsche es la “comercialidad” de sus textos, lo llamativo de sus titulares; y un contenido alejado de la forma fría de expresión de una doctrina filosófica, y es que Nietzsche no hace filosofía especulativa, sino social, del momento. Es por ello que ha influido en un tan amplio espectro de disciplinas que van desde la sociología hasta la antropología, la teología, la poesía y la dramaturgia.⁷² Todo ello trazado a golpe de martillo y, como parte de un programático estilo, voluntariamente irreverente, demoledor e iconoclasta; solo apto para “Espíritus Libres.” No obstante este espíritu verbal dionisiaco, irracional, de magnético influjo, su vida se recluía en cubículos escuetos y en un silente apartamento del mundo. Una dicotomía que parece

⁶⁵ Jorge Riezu, Op.cit, pp. 31

⁶⁶ Nietzsche, *Ecce Homo*, pp. 2 de edición digital de ediciones www.elaleph.com, disponible en <http://www.elaleph.com/vistaprevia/328778-2/>

⁶⁷ Nietzsche, *Ecce Homo*, *Las intempestivas* § 3, pp. 29 de la edición digital *Ecce Homo* disponible en <http://www.logiamediodia.com/Mediodia/wp-content/uploads/2011/04/Friedrich-Nietzsche-Ecce-Homo.pdf>

⁶⁸ Una tensión emocional también compartida, por de él heredada-, por los autores expresionistas objeto de nuestro estudio: Bruno Taut y su Círculo Resplandeciente.

⁶⁹ Riezu, Op.cit., pp. 31

⁷⁰ Ver lo dedicado en este estudio a la *Fuerza del Genio* en Schopenhauer

⁷¹ Riezu, Op.cit., pp. 31

⁷² Autores como Max Weber, Martin Heidegger, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, han visto afectado su pensamiento aportando Nietzsche en ellos el valor de la cosmovisión.

reinar en toda su vida y obra. Sobre esta complejidad y contradicción, y ese personal espíritu de convulsión demoledora Karl Jaspers dirá lo siguiente:

“...el contradecirse constituye el rasgo fundamental del pensamiento de Nietzsche. Tratándose de él, casi siempre se puede esperar para un juicio, el juicio opuesto. Da la impresión que casi para todo tuviera dos opiniones. Debido a esto se pueden aportar, arbitrariamente y para lo que se quiera, citas de Nietzsche.” Y ese espíritu agresivo y burlón forma parte de su punzante e instigador mensaje. Mensaje que podía ser tomado equivocadamente. “Por lo mismo, -continúa Jaspers-, cualquiera de los partidos políticos se sienten autorizados para apelar a él: ateos y creyentes, conservadores y revolucionarios, socialistas y liberales, políticos y apolíticos, libre pensadores y fanáticos...”^{73 74}

Y es quizás esta una de las razones por la que Nietzsche es considerado hoy como uno de los pensadores más influyentes del siglo XX.⁷⁵

Diríase que Nietzsche se sentía urgido a remover y estimular conciencias, a ser un nuevo Juan el Bautista que posee un conocimiento previo de la verdad y siente una imperiosa necesidad de predicarla. Nietzsche es “desenmascarador implacable de todas las ilusiones engañosas, y conocedor de la sustancia histórica.”⁷⁶ Ese conocimiento superior, esa visión casi intuitiva, le lleva a formular actitudes estimulantes:

“Todo es preferible al ser torpe, a la bestezuela de rebaño bonachona y bobalicona, todo, incluso el criminal y el guerrero.”⁷⁷

Pero realmente, su punzante dardo apunta a más de una mera estimulación:

“Resulta inevitable una declaración de guerra de los hombres superiores a la masa. Por todas partes la mediocridad se coaliga para hacerse dueña.”⁷⁸

Henri Lefebvre, comenta no sin razón que “esta afirmación nietzscheana ha producido muchas confusiones y ha permitido justificar, con argumentos nietzscheanos en

⁷³ Karl Jaspers, *Nietzsche. Introducción a la comprensión de su filosofar*, Versión castellana de Emilio Estiu, Editorial Sudamericana S.A., 1963, pp. 32

⁷⁴ Nietzsche ha sido ampliamente utilizado por la derecha más estafalaria, pero inconscientemente su espíritu aletea en los planteamientos anarquistas, ácratas, anti-sistemas, individualistas, relativistas y en la praxis marxista más o menos atenuada.

⁷⁵ Con más o menos reticencia, y aun a costa de superar barreras ideológicas, desde Webber a Deleuze, pasando por Heidegger y Darrida, la mayor parte de los pensadores y filósofos del siglo XX reconocen su impacto. Steven E. Aschheim en *The Nietzsche Legacy in Germany, 1890-1990*, University of California Press, 1994, hace un pormenorizado estudio de efecto de Nietzsche solo en la sociedad y cultura alemana del siglo XX. A él acudiremos más adelante.

⁷⁶ Karl Jaspers en la obra de Richard Wisser, *Karl Jaspers*, pp. 60, Rodopi, 1993

⁷⁷ Nietzsche en Henry Lefebvre *Nietzsche*, Fondo de Cultura Económica, 1972, 2004

⁷⁸ Nietzsche, *Voluntad de Poder*, Edaf 1981, pp. 571

apariencia, actitudes que Nietzsche hubiera reprobado ciertamente.”⁷⁹ Se refiere Lefebvre a la justificación de la violencia, pero es que Nietzsche realmente hacía apología de ella como fuerza renovadora. De otra parte, tanto el criminal como el guerrero e incluso el héroe no pertenecerán a la elite elegida para jerarquizar el Nuevo Orden si no se emplean en empuñar el martillo de la destrucción (*Más allá del bien y del mal*)⁸⁰. Si nos atenemos a lo escrito, no es de extrañar que sintamos que en la voz de Nietzsche resuenan violentos truenos amenazadores. Veamos un ejemplo de *Ecce Homo* en el capítulo “*El Crepúsculo de los Ídolos. § 1*”:

“Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo

1. Este escrito, que no llega siquiera a las ciento cincuenta páginas, de tono alegre y fatal, un demon que ríe, obra de tan pocos días que vacilo en decir su número, es la excepción en absoluto entre libros: no hay nada más sustancioso, más independiente, más demoledor, más malvado. (...) Lo que en el título se denomina ídolo es sencillamente lo que hasta ahora fue llamado verdad. Crepúsculo de los ídolos, dicho claramente: la vieja verdad se acerca a su final.”⁸¹

Anteriormente a este aforismo, Nietzsche nos expone su ineludible misión de transvalorar todos los valores existentes “con un soberano sentimiento de orgullo (...) con la seguridad propia de un destino.”⁸²

Si de alguien se puede afirmar ser *visionario* o *intuicionista* es de Nietzsche. Eugenio Fink, en *La filosofía de Nietzsche* comenta que ese espíritu de iluminación y “determinación” de la verdad formaba parte de su mirada demoledora sobre el uso de la razón a favor del conocimiento directo. “La intuición es en Nietzsche la mirada previa, que penetra como un rayo en la esencia misma; es adivinación. Sus conocimientos fundamentales poseen siempre la forma de iluminaciones.”⁸³ El mismo Nietzsche reconoce su estado de gracia iluminativa a la hora de trazar las nuevas verdades:

⁷⁹ Henry Lefebvre, en Hermán Montecinos, *Nietzsche, un siglo después*, Universidad de Santiago, 2002

⁸⁰ Muchos pasajes son muy explícitos de la nueva moral que habrá de ser sanguinaria y sin prejuicios: “(...) he subrayado ya de modo expreso el experimentar y el placer de experimentar: les gusta servirse del experimento en un sentido nuevo, quizá más amplio, quizá más peligroso. En su pasión de conocimiento, ¿tienen ellos que llegar, con sus temerarios y dolorosos experimentos, más allá de lo que puede aprobar el reblandecido y debilitado gusto de un siglo democrático? (...). Serán más duros (...) de lo que las personas humanitarias desearían, no establecerán relaciones con la “verdad” para que ésta les “agrade” o los “eleve” o los “entusiasme” (...).”

Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, epígrafe S 210, pp. 48 de la versión digital disponible en <http://new.pensamientopenal.com.ar/sites/default/files/2013/02/miscelaneas01.pdf>

⁸¹ Nietzsche, *Ecce Homo, Crepúsculo de Ídolos o Como filosofar con el martillo*, §1, pp. 41 de la versión digital disponible en <http://www.logiamediodia.com/Mediodia/wp-content/uploads/2011/04/Friedrich-Nietzsche-Ecce-Homo.pdf>

⁸² Nietzsche, *Ecce Homo, Crepúsculo de Ídolos*, § 3. Op.cit., pp. 42

⁸³ Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Op.cit., pp. 13

“Yo soy el primero en tener en mis manos el metro para medir «verdades», yo soy el primero que puedo decidir. Como si en mí hubiese surgido una segunda conciencia, como si en mí «la voluntad» hubiera encendido una luz (...) nadie conocía antes de mí el camino recto, el camino hacia arriba: sólo a partir de mí hay de nuevo esperanzas.”⁸⁴

Curiosamente, frente a su aversión a la religión cristiana y sus valores morales, Nietzsche adopta muchas de sus figuras, incluso la de profeta incomprendido. Basta comprobarlo incluso en el título de su obra póstuma *Ecce Homo* en la que dice: “Entre la grandeza de mi tarea y la pequeñez de mis contemporáneos se ha puesto de manifiesto en el hecho de que ni me han oído ni tampoco me han visto siquiera.”⁸⁵ No cabe duda de que la doctrina de Schopenhauer influyó en el pensamiento de Nietzsche, en especial la idea de principio irracional del *Impulso Vital* que en este caso es *Voluntad de Poder* (*Willie zu Macht*), pero no hay que perder de vista la fascinante y elitista concepción del genio como ser casi supranatural, pleno de supremacía moral; papel excelso que Nietzsche tomará como modelo para la configuración del *Übermensch*, el superhombre.

Decía Schopenhauer que “El genio pues consiste en la energía y perfección del conocimiento intuitivo”⁸⁶, y efectivamente Nietzsche tomó buena nota de su tarea de llevarlo a cabo. Esas licencias de genialidad y visión indiscutible, llevados por un espíritu transido de conocimiento superior hacen que “en Nietzsche, el pensamiento lúcido, el delirio y el complot forman un todo indisoluble.”⁸⁷ Una lucidez que sus seguidores explican como precursora del delirio experimental de la modernidad.⁸⁸

Más de un autor ha señalado la manipulación casi comercial operada sobre los textos de Nietzsche. “La crítica filosófica se ha acostumbrado a atribuirle a sus ideas innumerables supuestos, lo que llevó en su momento a Erich Podach decir que: “Nietzsche en su vida y obra, ha sido la figura más falseada y desenfocada de la historia de la filosofía contemporánea”. Más aún, -agrega Hernán Montecinos en *Reivindicando a Nietzsche-* de toda la historia filosófica hasta ahora conocida.”⁸⁹ Sin embargo este hecho no parece

⁸⁴ Nietzsche, *Ecce Homo, Crepúsculo de Ídolos*, § 2, Op.cit. pp. 42 Esta acotación es de singular interés para nuestro estudio, pues esta pose hemos advertido detectada en los textos – y vida- de nuestros autores: Bruno Taut y su círculo de luz resplandeciente.

⁸⁵ Nietzsche, *Ecce Homo*, Op.cit., pp.1

⁸⁶ Según Schopenhauer, en eso se distingue la inteligencia creativa frente a la inteligencia científica. En uno la potencia actuante es la Intuición, -conocimiento intuitivo (genio), y en otro es el conocimiento discursivo. (talento). Véase WWV, III, E.Kap 31; bd II po. 498 y ss.

⁸⁷ Pierre Klossowski. *Nietzsche y el círculo vicioso*, Arena Libros, 2004

⁸⁸ Referencias a este estado enajenado se encuentran los movimientos irracionistas expresionistas y dadaístas. Confróntese también la cita anterior de *Mas allá del Bien y del Mal*, donde Nietzsche justifica la experimentalidad física del nuevo orden moral: “En su pasión de conocimiento, ¿tienen ellos que llegar, con sus temerarios y dolorosos experimentos, más allá de lo que puede aprobar el reblandecido y debilitado gusto de un siglo democrático?...”

⁸⁹ Hernán Montecinos, *Nietzsche, un siglo después*, Universidad de Santiago, 2002. La cita está tomada de la versión digital disponible -sin paginar- en <http://hernanmontecinos.com/2012/04/20/nietzsche-un-siglo-despues-filosofia-y-politica-para-el-nuevo-milenio/>

haber sorprendido al filósofo, ya que en más de una ocasión el mismo anunció que sus ideas no iban a ser bien comprendidas. Así lo expone Nietzsche en el capítulo de *Los Incomprensibles* de *La Gaya Ciencia*:

"¿Nos hemos quejado alguna vez de ser mal entendidos, mal comprendidos, confundidos, calumniados, mal oídos y desoídos? Eso es precisamente lo que nos ha tocado en suerte...¡ Oh, y por mucho tiempo aún!"⁹⁰

En efecto, prosigue Montecinos, "numerosos intérpretes se han encargado de difundir, respecto de sus ideas, interpretaciones antojadizas y equívocas, dejándose impresionar quizás, por su particular estilo literario, fundamentalmente, los efectos producidos por sus peculiares aforismos."⁹¹ Nietzsche siempre tuvo conciencia del dispar uso que podría hacerse de sus escritos. Así queda de manifiesto cuando exclama: "Los peores lectores son aquellos que proceden como soldados saqueadores: extraen de su lectura algunas cosas que pueden serles útiles; ensucian y confunden lo restante y lo ultrajan todo."⁹² Ciertamente Nietzsche no deja a nadie indiferente, y cada uno puede tomar de él el argumento que más convenga a su causa. Quizás se deba una inspirada *licencia demoleadora* de sus propios seguidores, o a que tal vez se haya operado con su doctrina esa destrucción creativa que tanto propugnaba.

I.6.1. Voluntad de Poder

Nietzsche filósofo que piensa el hombre como un "señor de la tierra" y no como humilde pastor abrumado por agradecer a su señor-Dios. Nietzsche concibe el Superhombre fuerte, libre y crítico, transformador de un mundo lleno de tediosa inmovilidad. Su libros están llenos de expresiones arriesgadas que impresionan al lector por muchos de los términos que utiliza, entre otros, "la bestia rubia", "la aristocracia de los instintos", "¡vive peligrosamente!", "el populacho", "la voluntad de poder", "el hombre superior" (Superhombre), el nuevo orden, la "moral de siervos", el "saber de los amos", la clase dominante. Son aforismos y eslóganes que han corrido suerte diversa según quien los use.⁹³ Javier Echegoyen resume a la perfección la fuerza conceptual del término *Voluntad de Poder*: "Las características que para Nietzsche tiene la realidad, el ser y por lo tanto la voluntad de poder son: irracionalidad, inconsciencia, falta de finalidad, impersonalidad."⁹⁴

⁹⁰ Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, EDAF 2002, pp. 398

⁹¹ Hermán Montecinos, *Nietzsche. Un siglo después*, Op.cit.

⁹² Nietzsche citado por Massimo Desiato en *Nietzsche, crítico de la postmodernidad*, Monte Ávila Editores Latinoamericanos/ Cátedra Unesco de filosofía, 1998, pp.21

⁹³ Mussolini citaba con frecuencia a Nietzsche en sus discursos; le consideraba auténticamente inspirador. La conexión entre Nietzsche y la filosofía del Nazismo ha sido ampliamente estudiada.

⁹⁴ Javier Echegoyen, *Filosofía Contemporánea, Vol III*, Edilumen 1997, pp.72

- El mundo es caos, multiplicidad, diferencia, variación y muerte; la razón siempre está al servicio de otras instancias más básicas como los instintos o las emociones.
- La fuerza primordial que determina el curso de todas las cosas es inconsciente, y no tiene un objetivo o finalidad. Nietzsche declara con ello el carácter gratuito de la existencia.
- Esta fuerza es impersonal, se trata de un cúmulo de fuerzas, no de una básica que esté a la base de todas las visibles; un cúmulo de fuerzas que buscan la existencia y el ser más, compitiendo en dicho afán entre sí, enfrentándose y aniquilándose.⁹⁵

Esta voluntad de poder se identifica con cualquier fuerza, ya sea inorgánica, orgánica, psicológica, y tiende necesariamente a su autoafirmación. No se trata de una mera voluntad de vivir, sino de una voluntad de “ser más”. Dentro de esta voluntad de poder está el establecer el propio orden moral y arrasar la peligrosa y contaminante moral cristiana. Con el cristianismo prospera la moral de los débiles, la mansedumbre y la sumisión. El código moral actual, decadente y mortecino ha de ser “transvalorado” y si para ello fuere necesario aplicar la violencia, hágase de modo inmisericorde.

“La transmutación de los valores es la superación de la “moral de esclavos”, y permite el triunfo del código moral del superhombre (...) El superhombre es la afirmación enérgica de la vida y el creador y dueño de sí mismo y de su vida, es un espíritu libre.”⁹⁶

Pero ese grupo selecto de hombres que formaran parte de los hombres superiores, se caracteriza por su imperio moral, por su capacidad de destrucción de todo lo que sea el orden social anterior, actuando sin misericordia. Dirá Nietzsche: “El hombre superior se distingue del inferior por la intrepidez con que provoca la desgracia.”⁹⁷ Este superhombre con su *Voluntad de poder* y su avasalladora *libertad de espíritu* desencadenará un proceso de nihilismo “creativo”, arrasador de lo anterior. Será el instaurador de un nuevo orden moral. Quien no se embriague con su propio poder destructivo no es digno de vida.

“La mayor parte de los hombres no tiene ningún derecho a la existencia: sólo son una plaga para los Hombres Superiores.”⁹⁸

⁹⁵ Cfr Javier Echegoyen, Op.cit, pp.72-73-74

⁹⁶ Echegoyen, Op.cit, pp. 69

⁹⁷ Nietzsche: *Voluntad de poder*, Edaf, 1981, pp. 174.

⁹⁸ Nietzsche, *Voluntad de poder*, Op.cit., pp. 582,

I.6.2. La república de los Genios

Nietzsche no es en absoluto partidario de la democracia. Ni mucho menos de la redención de la masa, a la que literalmente la considera rebaño de esclavos. Varias conferencias ofreció en Basilea 1872 con motivo de cómo articular la dirección, educación y destino de ese contingente infrahumano, de vida disminuida (*absinkenden Lebens*)⁹⁹ y de cómo guiar a los espíritus débiles (*ehrsüchtigen Geister*).

En su visión, la *aristocracia de la Inteligencia* debe permanecer en una elite, siendo la capacitada para ese gobierno. Hay que crear/regenerar una Raza de Hombres para el gobierno, unos seres para liderazgo, una clase dirigente altamente espiritual, iluminada y libre. En ese punto, hay que hurgar en las raíces espirituales de la raza, prevenir la mezcla empobrecedora y preservar las más capacitadas; en especial la raza aria.

“El Espíritu Alemán, (...) conseguirá salvarse, abrirse camino hacia un período más puro.”¹⁰⁰

La raza aria es para Nietzsche es el mejor exponente de la espiritualidad germana. La mejor predisposta para dar el salto al Superhombre (*Übermensch*) y encarnar la Moral de Amos. En este sentido “Nietzsche destacaría que las leyes de selección de linajes o razas y su correcta aplicación al *Menschen zu regieren*, al gobierno de los hombres, es la primera tarea esencial de un estado.”¹⁰¹

Los espíritus débiles, son seres conformes con su condición de rebaño. Incapaces de asumir el reto de su propia vida. Incapacitados para formar parte del Gobierno de los hombres. Sin embargo el Superhombre, con su enérgica afirmación de la vida, es el creador y dueño de sí mismo y es un auténtico espíritu libre capaz de guiar moralmente a los demás. No sin cierta conmiseración, Nietzsche piensa como irremediable que los que no tienen genio, -los débiles de espíritu-, están abocados al vulgo superfluo. A lo sumo se les debe mantener en la sana ignorancia, en la auto-represión, y en la carencia de resentimiento/envidia.

Posteriormente y gracias al influjo de la Ariosofía de Guido Von List, Nietzsche asumirá los postulados filosóficos de que la especie humana no es homogénea¹⁰², y que el linaje, estirpe o raza –el nacimiento genético- predetermina la capacidad de gobierno. Es la raza

⁹⁹ Tomamos estas expresiones originales alemanas del interesante estudio que ofrece Nicolás González Varela, *Nietzsche contra la democracia*, Montesinos, 2010

¹⁰⁰ Nietzsche, *Über die Zukunft unsere Bildungsanstalten*, (*Sobre el futuro nuestras instituciones educativas*), Tercera conferencia (III), Walter de Gruyter, 1973. pp. 202

¹⁰¹ Nicolás González Varela, op.cit., pp. 178

¹⁰² Guido Von List junto con Adolf Josef Lanz distinguen especies dentro de la especie. Los “hijos de las bestias “y los hijos de los genios/sabios”. Unos portan irremediable y genéticamente la miseria, los otros la virtud, el espíritu y el genio de los dioses. Ver más en pp. 33 y ss. de Nicholas Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism: Secret Aryan Cults and Their Influence on Nazi Ideology*. NYU Press, 1992

de los genios, de los iluminados, de los espíritus libres: los nacidos para la ser la clase dirigente.

“¿Quién puede hacerse la idea de lo difícil que es la misión de gobernar a los hombres (*Menschen zu regieren*), es decir: de conservar la Ley de la Raza, el Orden, la Tranquilidad y la Paz (*Geschlechtes Gesetz, Ordnung, Ruhe und Frieden*), una multitud de millones que, en su inmensa mayoría, es descomedida, egoísta, injusta, irracional, inmoral, envidiosa, malvada y, por si fuera poco, bastante limitada y extravagante.”¹⁰³

Los *nichtGenien*, - los sin genio-, los que padecen la moral del esclavo, la *Sklavenmoral*, odian al auténtico *Geist* germano y temen las consecuencias de la Naturaleza aristocrática. Nietzsche se queja de que el II Reich ya no gira en torno a la creación y mantenimiento de los genios y la raza noble, sino que atiende y fomenta ese tipo medio de la masa, den *gemeinen Mann als Arbeitssklaven und Lasttier*, el hombre vulgar.¹⁰⁴

Pero según Nietzsche las masas son incapaces de soportar la selección -dura y severa. ¿Cómo se puede regenerar la Alemania de 1872 si su compañero de viaje es el *niedere Volk*, el vil populacho? La pretensión de *Ilustración popular* es una regresión para establecer el Nuevo Orden Moral. Y así lo expone Nietzsche en su tercera conferencia de 1872:

“¿Por qué necesita el Estado alemán ese número excesivo de escuelas y profesores? ¿Con qué objeto es esa ‘Formación Popular’ y esa ‘Ilustración del Pueblo’ (*Volksbildung und Volksaufklärung*) tan ampliamente difundidas? Porque se odia al Espíritu Alemán auténtico (*echte deutsche Geist*), porque se teme la Naturaleza aristocrática de la auténtica ‘Formación’ (*die aristokratische Natur der wahren Bildung*), porque propagando y alimentando las pretensiones de ‘Formación’ en la Multitud (*Vielen*) se quiere incitar a los Grandes Líderes (*der grossen Führer*) a buscar un exilio voluntario, porque se intenta escapar a la severa y dura selección (*der strengen und harten Zucht*), haciendo creer a la Masa (*Masse*) que encontrará por sí sola el camino, ¡bajo la luz de guía del Estado!”¹⁰⁵

Nietzsche se esfuerza en explicar la dificultad de gobernar a los hombres de manera adecuada. El estado no debe ser guía de nada, solo procurar a selección *racial* de los mejores. El frío concepto hegeliano de estado-maquina, -como fórmula perfecta- es contrario a la república de los genios.

¹⁰³ Nietzsche, *Über die Zukunft unsere Bildungsanstalten, Sobre el futuro nuestras instituciones educativas*, Op.cit., pp. 202

¹⁰⁴ Nicolás González Varela, Op.cit., pp. 175

¹⁰⁵ Nota adicional: el término más polémico de Nietzsche en este párrafo es *Zucht*, “las masas son incapaces de soportar la dura y severa *selección*”, que en su acepción primaria en idioma alemán significa la selección de ejemplares de raza para la cría, cultivo de animales vivos. También tiene la acepción de doma, adiestramiento, disciplina.

Poco años antes el francés Gobineau había publicado un ensayo de gran repercusión en Alemania “*Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*”¹⁰⁶, en la que defiende la decisiva influencia de las razas en el desarrollo de las civilizaciones y de la historia. Según Gobineau, la raza aria es la raza “pura sangre” de la humanidad, la mejor armada para la lucha por la existencia, la más bella, la más enérgica y la que mayor suma encierra de genio creador¹⁰⁷. Pero el autor afirma que ya no existía en la faz del planeta desde hacía unos dos mil años, debido a la *bastardización* que ha sufrido por la mezcla con las razas no arias. Nietzsche describe que desde entonces¹⁰⁸ mantuvo un interés creciente por, Fisiología, la Medicina y las Ciencias Naturales la. Posiblemente en busca de justificación científica de sus afirmaciones.

De otra parte Richard Wagner, -con quien Nietzsche mantuvo gran relación-, era amigo de Gobineau. Wagner, tras haber leído el “*Ensayo sobre la Desigualdad de las Razas Humanas*”, resumió sus ideas sobre esta obra en “*Heldentum und Christentum*” exponiendo:

“La más noble raza humana, la raza aria, degenera únicamente, pero infaliblemente, porque, al ser menos numerosa que los representantes de las otras razas, se ve obligada a mezclarse con ellas, y lo que ella pierde al adulterarse no es compensado por lo que ganan las demás al ennoblecerse.”¹⁰⁹

No cabe duda de que el tema era latente en la Pangermania de la época, y Wagner y Nietzsche debieron conversar del tema e intercambiar mutuas opiniones e influencias. Para Nietzsche la multitud quedó como un *Werkzeugdes Genius*, instrumento manso del Genio, pero no lugar de extracción del mismo. La labor a hacer con débiles de espíritu, los sin genio, (*ehrsüchtigen Geister*) es sojuzgarlos y domesticarlos, manteniéndolos en su ser. Posteriormente, se debe favorecer la selección racial hasta recuperar la pureza de la raza que reencuadraría la república de genios. Como comenta al respecto González

¹⁰⁶ Joseph Arthur De Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*. (1853-1855). Paris: Éditions Pierre Belfond, 1967. Versión digital consultada disponible en: http://classiques.uqac.ca/classiques/gobineau/essai_inegalite_races/essai_inegalite_races_1.pdf

¹⁰⁷ Gobineau apunta literalmente “el genio de occidente”. Es especialmente descriptivo de esto el Capítulo XVI del Libro primero: *Récapitulation; caracteres respectifs des trois grandes races; effets sociaux des mélanges; supériorité du type blanc et, dans ce type, de la famille ariane*. (Resumen; caracteres respectivos de las tres razas principales. efectos sociales de las mezclas; superioridad del tipo blanco y en este tipo de la familia aria), Gobineau, Op.cit, pp. 195-202

¹⁰⁸ Así lo escribe en *Ecce Homo, Humano demasiado Humano*, párrafo 3 (§3). Literalmente dice: “una sed verdaderamente ardiente se apoderó de mí: a partir de ese momento no he cultivado de hecho nada más que Fisiología, Medicina y Ciencias Naturales, incluso a auténticos estudios históricos he vuelto tan sólo cuando la tarea me ha forzado imperiosamente a ello”. Pp. 31 en la versión digital disponible en <http://www.logiamediodia.com/Mediodia/wp-content/uploads/2011/04/Friedrich-Nietzsche-Ecce-Homo.pdf>

¹⁰⁹ Richard Wagner, *Heldentum und Christentum*, Urachhaus, 1937

Varela: "El genio y sus condiciones de reproducción lo es todo; la masa, los "menos", nada."¹¹⁰El *genius* crea la historia real de un pueblo:

"Existe un puente invisible entre un genio y otro (...) todo lo demás no es otra cosa que una innumerable y pálida variación en un material de peor calidad, copias de manos inexpertas."¹¹¹

Años más tarde en 1881, Nietzsche ya no camufla su idea de *Purificar la Raza* para alcanzar el espíritu, si bien ya no lo limita a lo germano, sino que lo extiende a lo todo Occidental / Europeo. Dice en el aforismo 272 de *Aurora (Morgenrothe)*:

"La purificación de las razas (*Die Reinigung der Rasse*). Probablemente no hay razas puras, sino solamente razas depuradas, e incluso éstas son muy escasas. Las más frecuentes son las razas cruzadas (*gekreuzten Rassen*) en las que, junto a defectos de armonía en las formas corporales (...), se observan necesariamente faltas de armonía en las costumbres y en los juicios de valor. (...) La pureza (*Reinheit*) es el resultado último de incontables asimilaciones, absorciones y eliminaciones, y el progreso hacia la pureza (*der Fortschritt zur Reinheit*) se manifiesta en que la fuerza (*Kraft*) existente en una raza se limita cada vez más a determinadas funciones escogidas (...) Una vez acabado el proceso de depuración (*Process der Reinigung*) (...) es de esperar que algún día se logre también una raza y una civilización europeas puras (*reine europäische Rasse und Cultur*)."¹¹²

I.6.3. La tabla rasa y la vuelta a los orígenes

Podríamos afirmar que Nietzsche se rebela contra la estupidez y la medianía, contra la pasiva moral de esclavos, no viendo otro principio vital posible que hacer *Tabula Rasa*, empezar de nuevo, quizás con un gesto dionisiaco para lograr lo apolíneo. Ese nihilismo afirmativo tan propio de Nietzsche. En ello ven diversos autores el bramido de un niño que rabia de cólera ante una situación de desagrado; y pese a lo agresivo del planteamiento, respetan en su pensamiento un halito de ingenua pureza:

"Pero Nietzsche no sólo habló de la exaltación de la fuerza de esa nueva "bestia rubia", de ese superhombre que debe comportarse como un león. Insistió igualmente en la importancia de recuperar la inocencia de un niño, modelo de

¹¹⁰ Nicolás Alberto González Varela, Op.cit, pp. 186. Recogido también pp.7 del artículo del mismo autor *Nietzsche y el comunismo. El Stimmung reaccionario*, publicado el 5 de septiembre de 2012 en el portal filosófico *Rebelión*. Disponible en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=90822>

¹¹¹ Nietzsche en pp. 417, tomo VII, de Giorgio Colli, *Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe, (Obras Completas, estudio crítico)* Walter de Gruyter, 1980

¹¹² Nietzsche, *Aurora*, Libro 4. *La purificación de las razas*, Edaf, 1996, pp. 284-285

alguien que no ha sido contaminado por la destructiva lógica de las distinciones morales.”¹¹³

En ese retorno a la infancia como “búsqueda de una pureza ya perdida”, vemos no solo un recurso dulcificador del discurso demoledor, sino la búsqueda de un modelo irracional que se auto-complace sin culpa ante la consecución de su satisfacción. El discurso de conjunto de Nietzsche no deja lugar a muchas dudas, y es bastante programático:

“Hay que dar muerte a Dios, especialmente a Dios, pero también al Estado, a la ciencia, (...), pues en aquéllos se contiene esa semilla de enfermedad y muerte que ha corroído al mundo occidental.

Y buscar el superhombre, esfuerzo titánico para poder llegar a ser como dioses de nosotros mismos. Éste tendrá que tener, en primer lugar, unas anchas espaldas como las del camello, para poder cargar con el enorme peso de aceptar que no hay más vida que ésta, y seguir viviendo después de ese descubrimiento. Pero además, deberá manifestarse con la fuerza del león, haciendo gala de su capacidad de crear, de su voluntad de poder; el superhombre es el que recupera los valores aristocráticos, los valores elevados contrapuestos a los valores vulgares de la plebe.

Por último, debe convertirse en un niño, recuperar esa inocencia del devenir que estaba presente en los filósofos presocráticos, que se perdió por culpa del orden apolíneo y del Dios monoteísta, del otro mundo, del bien y del mal”¹¹⁴.

Dar Muerte a Dios – y a todo su orden- es uno de los requisitos para volver al punto cero. La anulación de la conciencia de mal, la culpa – uno de los temas que obsesionaban a Nietzsche-, forma parte del colofón final de la trayectoria del Superhombre. La unificación de *espíritu libre*, o espíritu enaltecido, con la superación de la moral, se hallan según Nietzsche en ese estado primario, inconsciente, del ser humano donde cuando aun no tiene uso de razón. En auto-proyección de sus déficits morales, Nietzsche propugna la inconsciencia irracional de quien no tiene orden moral establecido. Lo que justifica, por la mera pulsión de la voluntad, la ejecución y logro de cualquier objetivo.

No es de extrañar que el legado de Nietzsche haya sido tomado indistintamente por cualquier ideología coercitiva. Rodrigo Mora y Prado, reflexionando sobre el efecto de Nietzsche en la historia política, llegan a la conclusión de que “Nietzsche es el nexo

¹¹³ Rafael Robles, artículo, *Nietzsche: La crisis de la razón ilustrada*. Disponible http://www.rafaelrobles.com/wiki/index.php?title=La_crisis_de_la_raz%C3%B3n_ilustrada:_Nietzsche

¹¹⁴ Félix García Moriyón, *Luces y sombras. El Sueño de la razón en occidente*. Ediciones de la Torre, Madrid, 2006, pp. 220

intelectual de unión que ata y unifica a la izquierda con el fascismo más extremista en la cosmovisión.”¹¹⁵

I.6.4. La soledad del Genio nietzscheano

Este planteamiento moral o amoralista, sedujo a muchos intelectuales de la época post nietzscheana, pues facilitaba justificación o “sustento moral” a una actitud profundamente ultrajante, demoledora o egocéntrica. La disconformidad y el descontento social podía y debía ejecutarse de una forma “más elevada” por medio del arrasamiento, o quizás más académicamente expresado, la deconstrucción de cualquier patrón establecido. No fueron pocos los genios locales y nacionales que se adscribieron a este patrón infantil de conducta, entendiendo la contradicción que padecían como fruto del recelo de una clase intelectualmente inane que les miraba con incompreensión.

La auto-justificación mental de tales genios fue la asunción de la *Soledad del Genio* en la cumbre del espíritu. Una imagen transida de dolor, pero asumida como parte de la grandeza de su misión. Bruno Taut es un claro ejemplo de ello. En sus escritos, aparte de admirar esta visión plenipotenciaria del individuo, anhelaba subir a las cumbres de la más alta iluminación. En el delirio o en la enajenación no encontraron reparo pues tanto Nietzsche como Schopenhauer definían al genio más allá de lo razonable- en un plano superior a la razón-, pues participan de una especial e ineludible cosmovisión.

Según Nietzsche la única reacción digna a la decadente y putrefacta condición humana es la creación artística. Es lo único que puede sublimar la existencia humana, superarla y transformarla alimentándose de la tragedia de la vida. El propio Nietzsche califica su obra el *Nacimiento de la tragedia* como una metafísica de artistas, donde ser y arte adquieren la misma categoría.¹¹⁶ En el arte se esclarece toda la verdad. La verdad, el ser, el arte, la tragedia del genio, la afirmación de la vida...son expresiones que debieron resonar en los oídos del joven e idealista Taut provocando enardecimientos del espíritu y afán de sabiduría. Junto con ellos, la severa advertencia del maestro: “No treparás nunca en vano por las montañas de la Verdad.”¹¹⁷ Bruno Taut hizo propio este pensamiento y dirigió sus pasos hacia las arduas cumbres del saber¹¹⁸, convencido de que su arte no era

¹¹⁵ Félix Rodrigo Mora, Prado Esteban, Frank G. Rubio, *Pensar el 15M*, Ed. Manuscritos, Ebook, nota 16.

¹¹⁶ Según analiza Eugene Fink: “El arte no se considera aquí sólo, según Nietzsche dice, «como la auténtica actividad metafísica del hombre»; en él acontece sobre todo el esclarecimiento metafísico de lo existente en su totalidad. Únicamente con el ojo del arte puede el pensador penetrar en el corazón del mundo”. Cfr. Eugene Fink, *Filosofía de Nietzsche*. Alianza 1998, Cita tomada de pp. 9 del la versión digital disponible en <http://www.olimon.org/uan/fink-nietzsche.pdf>

¹¹⁷ Nietzsche, *Humano demasiado Humano* citado por Alain de Botton en pp.10 de *Las consolaciones de la filosofía*, Santillana, 2013

¹¹⁸ Bruno Taut en las cartas dirigidas a su círculo de amigos a menudo expresa el febril estado que padecía en la búsqueda de las verdades totales más profundas. Ver más en el capítulo sobre el Círculo Resplandeciente en este estudio

ya un mero oficio, sino una misión divina, espiritual: “Únicamente con el ojo del arte puede el pensador penetrar en el corazón del mundo.”¹¹⁹

Nietzsche hace continuas referencias a alturas, a las cumbres, las montañas, donde -a medio camino entre el cielo y la tierra-, se instala el conocimiento del sabio, del iluminado, del genio. Steven E. Aschheim reflexiona sobre esas *Cumbres de la Voluntad* que están tan asociadas al pensamiento nietzscheano y a la imaginería Nietzscheana: “La Vida, declaró Zarathustra quiere elevarse -construirse a sí misma- entre las alturas con pilares y peldaños. Ella quiere admirar vastas distancias mirar esplendorosas bellezas Esto requiere altura.” La *Arquitectura Alpina (Alpine Architektur)* de Bruno Taut es quizás el más radical intento de trasladar esta visión de Zarathustra a formas gráficas. Su sorprendente imaginería zarathustiana inspiró la transformación de enteras cadenas montañosas en Santuarios del Grial y cavernas de cristal. (...) y el posterior cubrimiento de todos los continentes con “cristales y piedras preciosas en la forma de cúpulas refulgentes y brillantes palacios. (...) En honor a los caídos de la revolución alemana posterior la Primera Guerra Mundial concibió una Torre como “Monumento al Nuevo Orden” adornada con numerosas citas del discurso de Zarathustra “Sobre el Nuevo Ídolo” combinadas con frases de Lutero y Karl Liebknecht.”¹²⁰

Nietzsche animaba a sus discípulos al ascenso a esas cumbres de la voluntad. Labor ardua pero connatural al destino del Genio:

“Subid a donde nadie ha subido, a la región pura de los Alpes y de los hielos, allí donde no hay nieblas ni nubes, en donde la esencia misma de las cosas se expresa (de una manera dura y rígida, pero con una precisión indefectible)”¹²¹

El camino del genio se trazará en ese ascenso a las alturas, hasta conseguir la auténtica libertad del espíritu. Para ello será preciso un alejamiento, incluso una incompreensión social, pero es el precio inevitable de quien ha sido llamado para construir los valores y las formas del nuevo orden. Esta soledad es un proceso de purificación personal, un camino de ascesis, ascendente, es necesaria para despojarse de lo humano. Solo con ese distanciamiento social podrá mirarse el Genio a sí mismo y descubrir sus posibilidades y tomar conciencia de su poder. Desde ahí, con su mirada penetrante será capaz de operar el gran cambio - social, moral y físico - que ha de venir.

¹¹⁹Eugene Fink, Op.cit., pp. 9

¹²⁰ Steven E. Aschheim, pp. 35 y ss. de *The Nietzsche Legacy in Germany, 1890-1990*, University of California Press, 1994

¹²¹ Nietzsche en *Consideraciones intempestivas*, citado por Alain de Botton en Op.cit. pp. 10.

I.6.5. El espíritu libre y el filósofo artista

Señala Eugen Fink que para Nietzsche “El espíritu libre es la conciencia de sí, del santo, del artista y del filósofo metafísico; el rescate de aquellas figuras alienadas, su re-conversión».¹²²

Nietzsche valorando la figura del genio, del artista en el *Nacimiento de la Tragedia*, proclama que el hombre intuitivo, el artista, es superior al lógico y al científico.¹²³ En la cosmovisión de Nietzsche el artista, el sabio, el genio y el filósofo se han de confundir por iguales, pues son estadio previo, una prefiguración del superhombre. En expresión de Fink: “El arte se presenta como el órgano verdadero de la filosofía, pues el fondo primordial del ser mismo es el Artista originario, el que juega formando mundos.”¹²⁴ Es el artista el auténtico creador, el que con mirada penetrante e instinto trágico desarrolla el logro del superhombre, y protagoniza el proceso constructivo y destructivo del nacimiento de la tragedia.

Para Nietzsche los artistas serán auténticos *Espíritus Libres*, es más, el espíritu libre está abocado a ser creador, creador absoluto. Poseerán voluntades innovadoras a través de las cuales irán construyendo la solidez del nuevo edificio social.¹²⁵ Solo un corazón artístico puede penetrar el mundo. El arte es el centro; en él y desde él es como puede descifrarse el mundo. El genio para ser tal, deberá tomar distancia de lo social; solo así podrá tomar soberanía de sí mismo y concienciarse de su poder. Analizando la unión entre el artista, el espíritu libre y el filósofo, Montecinos señala:

“En las nuevas condiciones podrá encontrarse en situación de crear, de arrancar las verdades desnudas a una naturaleza que fluye inocentemente, ajena a todas las invenciones y artificialidades hasta entonces creadas (moral, causa, verdad, etc.). De este modo, ser libre será contradictorio con un plegarse a valores presuntamente trascendentes, puesto que sólo en su condición libre y autónomo podrá verse como un auténtico creador y dictador de valores; más aún, como un individuo capaz de invertir los valores existentes, aquellos valores que los demás veneran.”¹²⁶

¹²² Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Op.cit, pp. 44

¹²³ Para Nietzsche el hombre intuitivo, el artista, es superior al científico. En esto coincide con Schopenhauer. Ver capítulo dedicado en este estudio a Schopenhauer.

¹²⁴ Eugen Fink, Op.cit pp. 23. Fink en la misma obra explica en pp. 55 “La esencia originaria y auténtica de la libertad como proyección de nuevos valores y de nuevos mundos de valores es aludida con la metáfora del juego. La naturaleza de la libertad positiva es juego. La muerte de Dios pone de manifiesto el carácter de aventura y de juego de la existencia humana. La creatividad del hombre es juego.”

¹²⁵ Montecinos, Op.cit.

¹²⁶ Hermán Montecinos, Capítulo *La Gran Política en Nietzsche un siglo después*, Op.cit.

Es en "*Más allá del bien y del mal*", donde Nietzsche ve aparecer en el horizonte una nueva raza de filósofo: los filósofos artistas, los verdaderos creadores, constructores de los nuevos valores en sentido estricto.¹²⁷

"Pero los auténticos filósofos son hombres que dan órdenes y legislan: dicen: "¡así debe ser!", son ellos los que determinan el "hacia dónde" y el "para qué" del ser humano, (...) ellos extienden su mano creadora hacia el futuro, y todo lo que es y ha sido conviértase para ellos en medio, en instrumento, en martillo. Su "conocer" es crear, su crear es legislar, su voluntad de verdad es - voluntad de poder."¹²⁸

Su actuar libre, voluntario y poderoso será una reafirmación de su propio poder. Es el individuo capaz de pensar y de vivir el movimiento incesante y múltiple de la voluntad de poder como creador, como poeta, como bailarín y como artista. Nietzsche define así la esencia de la creación artística como parte del juego trágico de la vida:

"Un devenir y un perecer, un construir y un destruir sin ninguna responsabilidad moral, con una inocencia eternamente igual, lo tienen en este mundo sólo el juego del artista y el juego del niño. Y así como juegan el niño y el artista, así juega también el fuego eternamente vivo, así destruye y construye, inocentemente."¹²⁹

En el entorno cultural e intelectual de los inquietos artistas del Alemania de las dos primeras décadas de siglo XX, estas ideas corrieron como la pólvora, llenando cabeza y espíritus de un arrebato creador, a la vez destructivo y creativo, como parte intrínseca de volver a los orígenes, hacer tabla rasa y recuperar los valores puros no contaminados por tanta estructura y componenda social. Ello conllevaba la demolición legitimada de cualquier tradición anterior y la asunción del papel de creador total. Alentados por este espíritu nietzscheano, intelectuales de diverso origen y procedencia –artistas, pintores, escultores, literatos, arquitectos-, se afanaron en la cruzada personal de inmolar sus vidas en pos de construir con sus manos un nuevo orden moral físico y espiritual

¹²⁷ Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*, lo anuncia en los aforismos S42, S43, S44. De la Sección II, Pero en la Sección III y IV, lo sentencia. En el S203 dice: "A *nuevos filósofos*, no queda otra elección; a espíritus suficientemente fuertes y originarios como para empujar hacia valoraciones contrapuestas y para transvalorar, para invertir "valores eternos"; a precursores, a hombres del futuro, que aten en el presente la coacción y el nudo, que coaccionen a la voluntad de milenios a seguir *nuevas vías*." (...) "para esto será necesaria en cierto momento una nueva especie de filósofos y de hombres de mando, cuya imagen hará que todos los espíritus ocultos, terribles y benévolos que en la tierra han existido aparezcan sin duda pálidos y enanos. La imagen de tales jefes es la que se cierne ante nuestros ojos: -¿me es lícito decirlo en voz alta, espíritus libres?" Y en el S 211: "Pero los auténticos filósofos son hombres que dan órdenes y legislan: dicen: "¡así debe ser!", son ellos los que determinan el "hacia dónde" y el "para qué" del ser humano,..."

¹²⁸ Nietzsche. *Más allá del bien y del mal*, Aforismo S 211, Op.cit, pp. 49

¹²⁹ Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Valdemar 2003, pp. 68

Modernismo Espiritualista. Socialismo y Revolución

I.7. Rudolf Steiner y la escuela Teosófica

Rudolf Steiner nació en Donji Kraljevec, Croacia/ Austria el 25 de febrero de 1861; murió en Dornach, Suiza, el 30 de marzo de 1925. Fue realmente Steiner un personaje singular vinculado al ocultismo, espiritismo y esoterismo. Autoproclamado maestro espiritual, tuvo gran predicamento en el área de influencia alemana de finales del S.XIX y principios del XX. Propugnó una ciencia espiritual basada en la gnosis de realidades supra-sensibles: la Antroposofía. Sus devotos seguidores le definen como “filósofo austriaco, erudito literario, educador, artista, autor teatral, pensador social y esoterista.”¹

Su vasta obra –más de 300 volúmenes²–, en las que sondea vías espirituales de fusión cósmica, autoconocimiento y concordia social, hace evidente un creativo sincretismo mezcla de esoterismo, orientalismo, humanismo, intuicionismo, ocultismo, misticismo, cristianismo, etc.; aunque el Maestro Steiner mantuvo siempre “que su filosofía era un conjunto íntegro que le venía de la percepción espiritual directa.”³

I.7.1. La sombra de Rudolf Steiner

Rudolf Steiner se involucró en la Teosofía en Alemania en 1902 cuando conoció a Annie Besant,⁴ (1847-1933), una ferviente seguidora de Madame Helena Petrova Blavatsky (1831-1891) fundadora de la Sociedad Teosófica (1875).⁵

Fue un gran promotor de la Sociedad Teosófica, de la que llegó a ser presidente de la Sección de Alemania, estableciendo en Berlín la sede principal de la Sociedad Teosófica Alemana. En 1912 se separó de las Sociedad Teosófica de Helena Blavatsky, por considerar excesivo su sesgo orientalizante y fundó por su parte un sistema propio al que llamó la Antroposofía (hombre + sabiduría) en cuyo estudio y desarrollo consistirá la “ciencia espiritual”. La sede de la organización la estableció en Dornach (Suiza) la sede de organización: la Sociedad Antroposófica^{6,7}

¹ Cfr. Perfil biográfico del fundador hallado en las páginas de la Sociedad Antroposófica de España y en las sedes de los colegios Waldorf. Confróntese SAE Sociedad Antroposófica en España; www.sociedadantroposofica.com

² Los más de 350 volúmenes de las obras completas de Steiner incluyen unos 40 volúmenes conteniendo sus escritos, así como más de 6000 conferencias. (Pronunciadas entre 1900 y 1925)

³ Johannes Hemleben, *Rudolf Steiner: an illustrated biography*, Rudolf Steiner Press, 2000, pp. 62-72. Para más sobre la vida y obra de Steiner, consultar Gilbert Childs, *Rudolf Steiner, His live and Works*, Floris Books, 2003

⁴ Annie Besant, autora de *The Law of Polulation, (1877)* y *Karma, (1895)* entre más de 330 libros de carácter espiritualista, educativo, esotérico y feminista. Fue iniciada en la masonería en 1902

⁵ Fundada en Nueva York, en 1875 por Helena Petrova Blavatsky. J. Barrio Gutiérrez, J.Roger Riviére. Estudio sobre la *Teosofía*, publicado en GER, Rialp, 1991. Vol. 22, pp. 293

⁶ Ver Robert A. McDermott en prólogo de *The Essential Steiner*, Lindisfarne Books, 2007, pp.4

Autor de libros tales como “¿Cómo se adquieren Conocimientos de los Mundos Superiores”, “La Ciencia Oculta” y “Filosofía de la actividad espiritual”⁸, formuló una ciencia sobre crecimiento interior y de alcance del conocimiento suprasensible supremo: *La ciencia Espiritual*. Esta ciencia tiene el objeto de disponernos para una nueva era del espíritu:

“En la *Ciencia Espiritual* –dice Steiner– trabajamos en el sentido de preparar la próxima época”⁹.

El objetivo de esta *enseñanza espiritual* es ascender por “un camino de desarrollo interior que trae consigo el conocimiento y la comprensión de que nosotros, como seres humanos, asumimos la responsabilidad por el mundo, el cosmos y su futuro.”¹⁰

La Sociedad Teosófica

No podemos proseguir sin hacer un breve apunte sobre la Sociedad Teosófica y su gran inspiradora, la ocultista rusa Helena Blavatsky (actual Ucrania 1831, Londres 1891). Lo haremos de la mano de punzante estudio de Gutiérrez y Riviére:

“Fundada en Nueva York en 1875 por Helena Petrova Blavatsky (...) La Sociedad Teosófica está dividida en dos secciones: la esotérica y la exotérica, con iniciaciones, grados y exámenes; está muy ligada a la masonería y ha creado además la Obediencia masónica al Derecho Humano que depende de su influencia. Considera a su doctrina como esotérica, misteriosa y secreta, y distingue en todas las religiones una enseñanza secreta, distinta de la destinada al común de los fieles; existe así en la Sociedad Teosófica toda una literatura sobre un cristianismo, un budismo y un islamismo “esotéricos”, cuyos orígenes, textos y doctrinas son muy distintos de los conocidos. Gran parte de la doctrina de la

⁷ La sede material fue un expresivo edificio dedicado a Goethe- “el Goethearun”-; donde sus discípulos encontrarían un espacio de encuentro y ascenso espiritual. En él se representarían obras tanto de Goethe, como del propio Steiner. Círculos cercanos a la Antroposofía afirman que aún se siguen representando para un público adepto.

⁸ Otras obras significativas del mismo autor: *La filosofía de la libertad* (1893), también traducido como *Filosofía de la actividad espiritual*, o *El pensamiento intuitivo como sendero espiritual*; *Crónicas akáshicas: prehistoria de la Tierra y del hombre* (1904); *Teosofía: una introducción a los procesos espirituales en la vida humana y en el cosmos* (1904); *Fundamentos de la terapia: una extensión del arte de curar a través del conocimiento espiritual* (1925).

⁹ Rudolf Steiner, *Evangelio según San Juan*, Editorial Kier, 2013, pp. 174

¹⁰ Texto inscrito en la *Carta de Admisión* para nuevos miembros de la Escuela de Ciencia Espiritual Antroposófica de Nueva Zelanda. Se prosigue “La solicitud será enviada a la dirección de la Sección General del Goetheanum en Dornach. (Suiza)”;

“Aunque no hay un momento oficial en que una persona sea un miembro de la Sociedad, antes de aplicar a la Escuela de Ciencia Espiritual es normal que esperar dos años antes de unirse a la primera clase. Esto le da a cada individuo la oportunidad de familiarizarse con los escritos y meditaciones en los libros y las conferencias de Rudolf Steiner tales como *Ciencia Oculta*, *Conocimiento de los Mundos Superiores: ¿Cómo se logra?* y la *Filosofía de la Libertad*.” Puede contrastarse en www.anthroposophy.org.nz/~anthropo/society/spirit.htm.

Sociedad Teosófica descansa sobre las teorías y «revelaciones» escritas por Helena Petrova Blavatsky en sus libros.”¹¹

Madame Blavatsky, cuya vida fue realmente azarosa, proclamaba escribir en estado de inspiración directa con los espíritus akáshicos.¹² Fruto de ese trance de conocimiento suprasensitivo fueron sus principales obras “*Isis sin Velo*”(1877) y “*La Doctrina Secreta*”(1888)¹³, que versan sobre las ciencias ocultas, la cosmogénesis y la evolución del universo. Su éxito se extendió por América y Europa.

Si bien Mm Blavatsky es reconocida como una de las más grandes brujas habidas en Europa a finales del siglo XIX, (ocultismo, espiritismo, médium) no le fue a la zaga su sucesora Annie Besant, cuyo pensamiento se torna más coriáceo y menos especulativo. Annie Besant fue autora de *The Law of Population y Karma* (1895).¹⁴ Acendrada feminista y de doctrina fulminante con respecto a la población, en su programa figura hacer la vida *menos penosa de sobrellevar y la muerte más fácil de afrontar*. Desde 1903 estuvo al frente de Sociedad Teosófica, manteniendo dura rivalidad con Steiner al que expulsó.

Johannes Hemleben, uno de los biógrafos autorizados de Steiner, relata al hilo de la confrontación con la Teosofía que “durante este periodo, Steiner mantuvo un enfoque original, reemplazando la terminología de la Señora Blavatsky por la suya propia y basando su investigación y enseñanzas espirituales en la tradición esotérica y filosófica occidental.”¹⁵. Estas diferencias llevaron a una ruptura en 1912 cuando Steiner y la mayor parte de los miembros de la Sociedad Teosófica alemana se separaron para crear la Sociedad Antroposófica.

“A pesar de las grandes convergencias entre la Teosofía y su propio sistema esotérico, Steiner negó después que Blavatsky o Annie Besant le hubieran influido. (...) y Steiner mantuvo que su filosofía era un conjunto íntegro que venía de la percepción espiritual directa.”¹⁶

No es aquí objeto hacer un perfil exhaustivo de Rudolf Steiner, pero si es de interés mostrar la naturaleza de su pensamiento y sus escritos. Como muestra, vamos a seguir el

¹¹ J. Barrio Gutiérrez, J. Roger Rivière. *Teosofismo*, GER, Rialp, 1991. Vol. 22, pp. 293

¹² Los “Registros Akáshicos” son una memoria universal de la existencia, un espacio multidimensional dónde se archivan todas las experiencias del alma.

¹³ Según Constance Wachtmeister, escrito en parte entre 1885 y 1886 en *Ludwigstrasse, 6. Würzburg, Alemania*

¹⁴ Annie Besant, *Karma*. Seleccionamos un párrafo de Besant de la introducción de *Karma*: “Mas estos manuales están escritos para las gentes (...) que anhelan conocer algunas de las capitales verdades que hacen la vida menos penosa de sobrellevar y la muerte más fácil de afrontar. Escritos por servidores de los Maestros, que son los Hermanos Mayores de nuestra raza, no tienen otro objeto que ayudar a nuestros prójimos.” (*Karma*, 1895, Edición Digitalizado por Biblioteca Upasika 2003)

¹⁵ Johannes Hemleben, Op.cit., pp. 69. Relata también el suceso Gilbert Childs en Op.cit., pp. 29-36

¹⁶ Johannes Hemleben, Op.cit., pp. 70.

relato de la biografía oficial de la Escuela de Ciencia Espiritual.¹⁷ Según esta, Rudolf Steiner, en su periodo teosófico, escribe "*El Conocimiento de los Mundos Superiores y su logro*", publicada por capítulos en "Lucifer-Gnosis", editada en forma de libro en 1908. En 1907 mientras acude al Congreso de Teosófica de Múnich, a Steiner le sobreviene un impulso artístico iluminador a través de contemplación de los Sellos Apocalípticos y de la representación de la obra *Los Hijos de Lucifer* de Eduard Schuré. Así que en 1910 decide escribir un drama de misterio *El Portal de la Iniciación* -estrenado en Múnich-, y escribir *La Ciencia Oculta* y otros dos dramas más: *La Prueba del Alma* y *El Guardián del Umbral*.¹⁸

Astralidad, ocultismo, sabiduría cósmica, fluir espiritual, fusión suprasensible, ascenso del conocimiento, crecimiento interior, salto cualitativo,.. son términos habituales en el discurso de Steiner con los que nosotros, -humildes iniciados- habremos de familiarizarnos.

I. 7.2. Ocultismo Espiritista. Iniciación y Ascenso

Las publicaciones de Steiner, tanto en su periodo de la Sociedad Teosófica como en su posterior etapa Antroposófica tuvieron buena acogida, sobre todo en clases medias altas, habida cuenta de que en aquel momento -cambio de siglo- estaban muy en moda las expediciones exóticas, el poder de la mente y las experiencias supra-sensoriales.¹⁹

De carácter iniciático y esotérico, Steiner formulaba el logro de un estadio superior del conocimiento, a través de una combinación de saberes sobre cosmología, biología, antropología, misticismo y ocultismo.²⁰ En su auto-biografía relata haberse iniciado en la clarividencia a temprana edad (1882) sintiéndose atraído por la filosofía de la naturaleza, los saberes ocultos y el conocimiento de los mundos superiores; estando dotado de clarividencia y capacidad para conectar con la esencia de los espíritus astrales del cosmos²¹. Este conocimiento supra sensible le llevo a desarrollar -para preparar a la humanidad para la nueva era del espíritu-, lo que él llamó antropología espiritual.²²

¹⁷ Nos referimos a la sede central de la Sociedad Antroposófica en Dornach, Suiza.

¹⁸ Extracto de la Biografía oficial de R. Steiner. Ofrecida en la sede del "Goetheanum", Dornach, Suiza.

¹⁹ Ver *Espiritismo y ocultismo en el cambio de siglo*, Eliade, Mircea, Historia de las creencias y de las ideas religiosas (Tomo IV), Ed. Herder, págs. 532-554. Ver también René Guénon, *Teosofía, Historia de una Pseudoreligión*, Obelisco, 1989, pp. 97 y ss., y pp.167

²⁰ Ferrater Mora Op.cit, pp.3374- 3375

²¹ R. Steiner; "*Del paso de mi vida*" (G.A.nº28) /*El curso de mi vida. Autobiografía*, Ed. Antroposófica - 2002 (GA nº 28) .Versión castellana de Paula Eppenstein

²² Al respecto comenta J. Roger Riviére: "Un curioso eclecticismo o sincretismo discordante de cristianismo, budismo y sectas orientales .Un complicado panteísmo emanatista con una increíble cosmogonía, según la cual el mundo se ha ido desplegando en sucesivos estadios, grados o plataformas, entre los dos polos de espíritu y materia, que están sometidos a los planetas. Una fantástica concepción de la historia, en la que el hombre está formado como de siete sustancias, cuatro de los grados materiales y tres de los espirituales. Por peculiares formas de meditación (no oración) se potencian las facultades cognoscitivas y se dice podrían llegar hasta la contemplación de todos los seres. Se cree en la posibilidad de comunicarse con los espíritus de los fallecidos o ausentes (espiritismo) y en la metempsicosis o transmigración de las

Siguiendo la descripción de Guénon, su obra está teñida de iluminismo sincretista, -se dan cita influencias rosacruicistas, hinduistas, cristianas, y budistas²³-, y propone una “serie de ritos de iniciación y de prácticas que debían llevar al adherente (al adepto) a la percepción de realidades ocultas al ciudadano corriente, y especialmente al conocimiento de la naturaleza espiritual del universo, y de los diversos espíritus astrales.”²⁴ Steiner por su parte señala que estas practicas

“Son ejemplos de las direcciones que el pupilo espiritual debe seguir en los tres niveles hacia el despertar espiritual, Las tres fases de la enseñanza de lo oculto son llamadas preparación o catarsis, iluminación o iniciación.”²⁵ De este modo “(así) brota el poder del espíritu a la luz del mundo. Así madura la fuerza del hombre al resplandor divino.”²⁶

El propio Steiner reconoce el influjo recibido de Nietzsche y Goethe²⁷, sobre los que realizo varios escritos.²⁸ Quizás el influjo de Goethe sea el más reconocible. Sobre él dio numerosas conferencias y publicó varios libros, entre otros *Goethe y su visión del mundo*, (1883) y *Teoría del conocimiento basada en la concepción del mundo de Goethe* (1886). Recogiendo el interés que aportó en su época la teoría de los colores de Goethe²⁹ -teoría que rompe con las teorías newtonianas de su tiempo y con toda la metodología de la ilustración concerniente al reduccionismo científico-, Steiner elaboró toda una ciencia espiritual sobre los poderes/efectos místicos del color.³⁰ Goethe en su teoría afirmaba:

almas (diferente en cada caso según la conducta) hasta su absorción en la sustancia universal.” J.Roger Riviére, Op.cit., pp. 293

²³ Cfr. el intenso capítulo sobre *Teosofía y Antroposofía*, en René Guénon, *Theosophy: History of a Pseudo-religion*, Sophia Perennis, 2004, pp. 194 y ss.

²⁴ Ferrater Mora, Op.cit, pp.3374- 3375

²⁵ Rudolf Steiner. *El Desarrollo Interior del Hombre, una ponencia de Rudolf Steiner*. Conferencia dada en Berlín el 15 de Diciembre de 1904. “En el nivel de iluminación el hombre adquiere la habilidad de percibir en el reino del alma, y a través de la iniciación obtiene la facultad de acercarse a sí mismo en el reino del espíritu.” Cfr. www.proyectohermes.com/Articulos/Rudolf_Steiner/El_desarrollo_interior_del_hombre “En el nivel de la iluminación el hombre adquiere la habilidad de percibir en el reino del alma, y a través de la iniciación obtiene la facultad de expresarse a sí mismo en el reino del espíritu.”

²⁶ Aforismo de Steiner. Sirve de slogan de los colegios-granja *Waldorf*, promovidos por Rudolf Steiner.

²⁷ Rudolf Steiner dio numerosas conferencias sobre Goethe. Es también conocido, aunque poco comentado el libro *Friedrich Nietzsche, un luchador contra su época* (1895)

²⁸ Steiner trabajó en los archivos de Goethe en Weimar de 1888 a 1896, estando al frente de sus reediciones. Cfr. Gilbert Childs, Op.cit., pp. 23-24

²⁹ Muchos investigadores e intelectuales de la época -Schopenhauer, Heisenberg, Wittgenstein y von Helmholtz, etc.-, tuvieron gran interés por la teoría del color de Goethe.

³⁰ Steiner con Goethe de algún modo significan que la luz y el color son una a medio de significación y expresión -de conexión- con el universal absoluto, el conocimiento supremo. La luz es a la vez camino -medio- y manifestación.

“Un único color excita - mediante una sensación específica-, la tendencia a la universalidad. En esto reside la ley fundamental de toda armonía de los colores...”³¹

Goethe como todo romántico, entiende que lo verdadero no es solo lo tangible, y que la conexión del cosmos -la universalidad- con lo particular es un camino de ida y vuelta (es un camino que puede recorrerse en un doble sentido). La ciencia no es solo material; puede ser y debe ser espiritual. Esto animó a Steiner a desarrollar otras disciplinas acientíficas basadas en su particular descripción del ser humano³². De ahí surgen la *Medicina Antroposófica* y la *Euritmia*, la *Cromoterapia*³³, y otras terapias alternativas de sanación del espíritu.³⁴ Singular interés reviste para nosotros el estudio que realiza sobre el valor terapéutico de los colores, así como el reiterado uso que hace en su cosmogonía de términos y expresiones tales como Luz profunda, la Luz astral, el Ascenso a la luz, el Alumbramiento del conocimiento, etc.

“Cuando el aspirante a la iluminación es capaz de permitir que estas verdades residan en su interior durante un tiempo, (...) alcanzará un punto especial; que se hará accesible a todos aquellos que han permitido que la tranquilidad y el silencio den frutos en su alma.”³⁵ “Todo cuanto ilumina esa sabiduría se destaca en su cabal significado para el mundo espiritual, así como el color de un objeto se destaca cuando la luz cae sobre el.”³⁶

Aun así, en nuestro estudio y habiendo realizado una investigación previa sobre Hegel, vemos que Steiner asume y redacta una “praxis personal” de fusión con el Espíritu Absoluto. Veamos algunos ejemplos sacados de su *Tratado de Ciencia Oculta*³⁷:

"Porque el espíritu se manifiesta en cosas materiales, y el ego disfruta tanto como el espíritu al abandonarse a ese elemento del mundo sensorio que irradia la luz

³¹ Goethe, *Teoría de los colores*, recogido por Eulalio Ferrer en pp. 81 de *El Lenguaje del color*, Fondo de cultura económica, 1999

³² Ver por ejemplo Rudolf Steiner, *Una Fisiología Oculta*, Editorial Científico Espiritual, 2007. El texto es una versión ocultista, pseudo-esotérica y desopilante sobre “las funciones fisiológicas y las funciones saturninas del cosmos en el surgimiento místico” (etc.). En este libro Steiner se define sí mismo como “Un investigador espiritual”. Cfr. pp. 21 en este libro: *Conferencia de Praga 1911*. Su lectura no tiene desperdicio.

³³ Véase *Naturaleza de los colores*, de Rudolf Steiner, Ed. Antroposófica argentina, 2006

³⁴ Al respecto, ver la extensa bibliografía de Steiner sobre la Medicina Antroposófica y el Biocultivo. En Editorial Kier, Editorial Obelisco, y Editorial Rudolf Steiner.

Cfr. <http://www.medicina-antroposofica.cl/index.php/listado-de-la-obra-completa-de-rudolf-steiner>

³⁵ *El Desarrollo Interior del Hombre, Una ponencia de Rudolf Steiner*, Op.cit.

³⁶ *Tratado de Ciencia Oculta*, Op.cit., pp. 66

³⁷ *Tratado de ciencia oculta: las claves de la evolución del hombre y el universo. El árbol sagrado*, Rudolf Steiner, Editado por Círculo Latino, 2006

del espíritu. Además continuará disfrutando de esa luz aun cuando los sentidos no existan ya como medios que permiten el paso de los rayos espirituales"³⁸

“En el nivel de iluminación el hombre adquiere la habilidad de percibir en el reino del alma, y a través de la iniciación obtiene la facultad de acercarse a sí mismo en el reino del espíritu.”³⁹

Steiner hace una transposición mística del devenir del espíritu⁴⁰ identificando luz/iluminación/conocimiento con proximidad con ese estadio superior del ser. Ser iluminado, irradiado o dejarse poseer por la luz viene a ser un trasunto de la manifestación del Espíritu en las formas particulares: persona, arte, pueblo, mundo, civilización. Como cuenta su sucesora Marie von Sivers, para Steiner⁴¹: “El remedio está en el desbloqueo de la sabiduría de los Misterios y su presentación a la humanidad en una forma adaptada a las necesidades actuales.” Steiner asume la posición de Hegel de la existencia del Espíritu Absoluto, pero en su caso, radicándolo en el Espíritu del universo, estableciendo una cosmología espiritual más amplia.

"la antroposofía es un camino cognitivo que conduce el espíritu del hombre hacia el espíritu del universo"⁴²

Al igual que haría Nietzsche, Steiner preconiza la Nueva Era, un nuevo Orden Social⁴³, pero Steiner expone que ha de lograrse desde el alcance interior del un *conocimiento superior*, logrado solo por parte del un grupo de “especialmente dotados” que habrán alcanzado la libertad espiritual de tener un hondo espíritu.⁴⁴ Para ese ascenso se necesita un guía, que es el maestro.⁴⁵

“Ya que las directrices en el camino a la iluminación varían con cada individuo, es una regla no recomendable el buscar el desarrollo místico sin guía personal (...).Mientras, el maestro de lo oculto no necesita conocer nada de la profesión de su pupilo. (...).Nos llevaría demasiado lejos exponer hoy las maneras y los

³⁸ *Tratado de Ciencia Oculta*, Op.cit., pp. 55

³⁹ Steiner, *El desarrollo interior del Hombre*, Op.cit.

⁴⁰ Véase el largo recorrido expuesto sobre ello por Hegel en *Fenomenología del espíritu*, Op.cit.

⁴¹ Marie von Sivers, en principio secretaria, luego ayudante, finalmente amante. Steiner enviudo en 1912. Momento en el que Sivers pasó a ser inseparable compañera de Steiner. Maria Steiner von Sivers cita este pensamiento de Rudolf en el prologo de *Arte en la Luz de la Sabiduría Misterio*, Rudolf Steiner Prensa Antroposófica (Ocho conferencias: Dornach, desde diciembre 1914 -enero 1915, (GA 275) 1935

⁴² Steiner, *Tratado de Ciencia Oculta, las claves de la evolución del hombre y el universo*, Op.cit., pp. 5

⁴³ R. Steiner, *Aspecto interno de la cuestión social*, Ed. Steiner, 1991

⁴⁴ *Futuro Social*, Ed. Antroposófica, 1989

⁴⁵ *El Nuevo Orden Social*. Ed. Kier, 1992. Rudolf Steiner dirigió una logia llamada Mystica Aeterna, dentro de la Orden de Memphis y Mizraim, masónica, hasta alrededor de 1914. Steiner añadió al rito masónico referencias rosacruces. La figura de Christian Rosenkreuz (Christian Rosacruz) también juega un papel importante en varias de sus conferencias posteriores.

métodos según los cuales el maestro de lo oculto adquiere este conocimiento. Serán discutidas en ponencias futuras sobre clarividencia"⁴⁶

Los "Maestros de lo Oculto" que como exponía Annie Besant son "los Hermanos Mayores de nuestra raza, que no tienen otro objeto que ayudar a nuestros prójimos"⁴⁷ que con su conocimiento facilitan "la manifestación de un elemento espiritual oculto."⁴⁸

Vista en las citas anteriores la relación entre *Maestro-Pupilo* y *Ascenso-Luz*, entendemos que tras un proceso ascético los Guías del Conocimiento Oculto nos abrirán la puerta de la Nueva Era. El trabajo de los Maestros consistirá en prepararnos para que

"todos los pensamientos que nos conectan con asuntos finitos y transitorios sean silenciados (...) Esto no sucederá inmediatamente. Primero el alma debe estar preparada para este punto."⁴⁹

Dentro de ese proceso, de acceso a un conocimiento más profundo, de realidades suprasensibles,

"El hombre debe rendirse a pensamientos, conceptos y sentimientos originados no en lo temporal sino en lo eterno."⁵⁰

En estos textos de Steiner se reconoce el pensamiento evolucionista planetario de John Fiske que él mismo resume con la afirmación: "La perfección espiritual es la autentica meta de la evolución."⁵¹ Fiske exploraba los misterios del mal y las raíces cósmicas del auto-sacrificio (la autoinmolación), intentando descifrar un fin divino que anduviera implícito en los principios de la creación. Este "fin divino implícito en el comienzo"⁵² interesa sobremanera a Steiner, a la Teosofía y a la Antroposofía: La explicación del universo y la raíz última de nuestro devenir espiritual.

Indaguemos pues, en un ejercicio de eterno retorno, la "Antropogénesis" según Steiner y el "Espíritu de los planetas."

⁴⁶ *El Desarrollo Interior del Hombre*, Op.cit., 1904

⁴⁷ Annie Besant, *Karma*, 1895, Edición Digitalizada por Biblioteca Upasika 2003, pp. 17

⁴⁸ *Tratado de ciencia oculta*, Op.cit., pp. 70

⁴⁹ Steiner. *El desarrollo interior del hombre*, Op.cit

⁵⁰ Steiner. *El desarrollo interior del hombre*, Op.cit

⁵¹ John Fiske, *A través de la Naturaleza hacia Dios (1899)*, recogido en pp. 285 por Javier Pérez Pons, *Cartas de amor de un viudo*, Bubok, 2012.

⁵² John Fiske, en Pérez Pons Op.cit.

En las siguientes líneas vamos a ofrecer una serie de textos en estado original, - propios de la tradición teosófica-, para que el lector valore el alcance -densidad- del estado emocional al que puede llegarse.⁵³

I. 7. 3. La Antropogénesis y el espíritu de los Planetas

Dentro de la peculiar cosmogonía ascética de Steiner, la consideración de lo cósmico y lo universal toma tiempo histórico, marcando la evolución y carácter de las razas. Estas cuentan con misiones y destinos eternos distintos (diferenciados), y se despliegan a lo largo de las edades del tiempo en una evolución espiritual.⁵⁴

La *Ciencia Antroposófica* (Steiner) y la *Ciencia Teosófica* (Blavatsky) tuvieron notables puntos de desencuentro. Uno de ellos la lectura clarividente de la memoria *Akashica*, que hace referencia al origen del mundo y los planetas. A continuación recogemos el estudio que Antonio Sainz realiza sobre tal punto en *Antropogénesis según Steiner*⁵⁵; sobre el alma de los planetas y el destino de las razas. (*⁵⁶)

“Y Steiner, haciendo uso de los dones de clarividencia propios de su graduación iniciática y de su misión esotérica, pudo introducirse en las esferas correspondientes a las cadenas y *manóántaras* previos al nuestro que clarificasen tales misterios en buena medida, y extrayendo esos conocimientos ocultos de los llamados *Archivos Akáshicos*, nos los ha transmitido fundamentalmente a través de las miles de conferencias que prodigó a lo largo de su existencia.”⁵⁷

Steiner en *La ciencia oculta*: (1910)⁵⁸, describe un vasto panorama de evolución cósmica, las jerarquías espirituales que guían esta evolución y el sendero de desarrollo espiritual que conduce a tales percepciones. Andrés Piñán nos aclara al respecto: “*Crónica del Akasha*, ese “texto” oculto en el que se encuentra “inscrito” todo lo que ha acontecido en

⁵³ Extracción *ad radice* del razonamiento lógico. Asumible catarsis irracionalista presuntamente debida a una sobredosis de Karma astral.

⁵⁴ Nótese la transposición esoterista de muchos términos hegelianos.

⁵⁵ *Antropogénesis según Steiner.*, artículo de Antonio Saiz, Revista Biosofía, nº 5. Cosmogonía/Desarrollo del 4º Principio. Editorial Sociedad Biosófica, 2006. Disponible en www.revistabiosofia.com

⁵⁶ (*) En los siguientes párrafos vamos a ofrecer una serie de textos en estado original, para que el lector valore el alcance (densidad) del estado emocional al que puede llegarse progresando en el conocimiento supra sensible.

⁵⁷ Antonio Saiz, Op.cit, pp.1. Rudolf Steiner dio más de 6000 conferencias entre 1900 y 1925. Están recogidas en 300 Volúmenes. Muchas de ellas reeditadas en volúmenes monográficos; cfr. Editorial Steiner; Editorial Kier; y la editorial de la Sede de la Sociedad Antroposófica de Dornach (G.A.)

⁵⁸ *La Ciencia Oculta, un bosquejo*, (G.A.13) de 444 pp., Editorial Rudolf Steiner, S.L., 2000. Parcialmente recogida en *Tratado de ciencia oculta: las claves de la evolución del hombre y el universo*, Op.cit., una versión reducida de 274 páginas.

la historia del universo, todo un mundo energético al que se accede liberándose del espacio y del tiempo.”⁵⁹ Siendo esto así, sigamos con la descripción de Saiz:

“En consecuencia, así como es común la unidad de los *cuerpos físico y etérico* de todos los hombres, al haberse formado durante los *manvántaras* o *cadena de Saturno* y del Sol bajo la dirección estricta de los *Espíritus de la Forma* que trabajaban con la intermediación a sus órdenes de los *Pitris solares*, no fue unitaria la formación y constitución del *cuerpo astral* y del ego o *cuerpo mental* inferior de los hombres, que tuvo que llegar posteriormente mucho más tarde en la historia de la evolución, a través de la labor de los *Pitris lunares* (o *Barishad*), y hasta en contra del plan general de evolución diseñado en principio por los *Espíritus de la Forma*, por las razones históricas atestiguadas por Steiner en el sentido recién expresado”. (...) Como fuera que los *espíritus luciféricos* (los asuras), para completar su propia evolución necesitaban *cuerpos o vainas humanas* donde pudieran desarrollar sus 6º y 7º Principios, prefirieron humanos que tuvieran desarrollado el ego o 4º Principio (*kama-manas*), y ese tipo humano era representado precisamente por los descendientes de la pareja de Adán y Eva, por su mayor *experiencia kármica*.”⁶⁰

Y llegamos al meollo de la cuestión en el que la *Ciencia Espiritual* de Steiner y la *Visión Teosófica* de Mm Blavatsky difieren:

“Al contrario de lo previsto en el Plan Divino, y a causa del efecto de los *Espíritus Planetarios* en las almas humanas que habían habitado cada uno de sus planetas respectivos durante el *pralaya espiritual externo*, surgieron líneas raciales diferenciadas y marcadas por el sello distintivo de cada uno de los *Logos o Espíritus Planetarios* de tales planetas en los que habían encarnado momentánea pero reiteradamente. Cada uno de los *logoi de los planetas* decidió crear su propia raza o tronco racial (...) lo cual hacía que el *Yo Superior* de cada iniciado estuviera controlado por el *Espíritu Planetario* correspondiente, y que en vez de haber siete razas evolucionando bajo la guía de los Siete Elohim con el Cristo como líder de todos ellos, hubiera cinco razas (de cada uno de los cinco planetas) evolucionando separadamente, y cada una de ellas contemplando a su *Logos Planetario* respectivo como su Dios Superior”⁶¹

Antonio Sainz concluye: “Esta diversidad de distintas evoluciones, en vez de una unitaria, ha producido una gran confusión entre los grandes líderes espirituales de la

⁵⁹ Andrés Piñán en *El impulso crístico en la humanidad*, en “Cuestiones Antroposófica”, Revista Biosofía nº 5. 2006. Ver también el tema en el Tomo II de *El Velo de Isis* de Mm Blavatsky y *La Doctrina Secreta*, de la misma autora.

⁶⁰ Antonio Saiz, Op.cit pp.5 “nos metemos conscientemente en la Memoria del Logos Planetario, o Registros akáshicos, es la memoria de la naturaleza”.

⁶¹ Antonio Sainz, Op.cit pp.6

humanidad.”⁶² Así lo recalca el estudioso autor,- que sin duda es entendido en esta materia-, y que nos ha ahorrado el trabajo de leernos las 444 páginas en las que Steiner desarrollo con detalle los pasos de su clarividencia.⁶³

No hemos querido alterar ni una coma de la exposición, a fin de ver con claridad el método científico seguido; a saber intuición personalista, sincretismo espiritual, imaginación subyugante, y opacidad criptica; que aleja al ciudadano común del pretendido “conocimiento superior” al que se nos quiere acercar. Solo los que tiene sensibilidad especial pueden apreciarlo. Este discurso, coherentemente estructurado en una pléyade de mitologías-concepto y fuerzas-cósmico-astroales, sedujo altamente a gran parte de la intelectualidad alternativa de finales del siglo XIX y principios del S.XX, proliferando un gran número de sociedades, teosóficas, ocultistas, espiritistas; esotéricas; donde coincidían ocultismo, espiritualismo humanista y radicalismo político. Por así decirlo, es la fase última, las postrimerías, de un idealismo e irracionalismo desatado que deseaba creer en algo intangible; que anhelaba ver.

Otro Steiner, en este caso George, en *Nostalgia del Absoluto* nos recuerda, que cuando una religión se cae, inmediatamente se intenta acrisolar otra, pues el hombre no logra erradicar de si su condición de criatura y necesita estar conectado con lo absoluto.⁶⁴ Los idealismos de Schelling y Fichte y el idealismo absoluto de Hegel, llevados al extremo y adaptados por iniciados filosóficos, conferirían *Ser* a cualquier *idea* concebida, formulando así una miríada de seres supra-mundanos, una realidad paralela, que gobernaba las energías del cosmos y de la humanidad.⁶⁵

Sin embargo, el *Espíritu de los planetas*, el *logos planetario* es aspecto que tendrá consecuencias en nuestro estudio. Teosofía y Antroposofía entienden el universo como una familia de logos, entidades espirituales, evolucionando, sintiendo, explayándose, retrayéndose. Recordemos que “en principio era el verbo”, el logos -el pensamiento/acción en clave de Hegel-, y según la Biblia, el Verbo era Dios; pero según Steiner y Blavatsky, “el logos” son los Espíritus planetarios: unas potencias o seres astrales, cósmicos, de los que procedemos y a los que hemos de volver. Pero nos advierte Steiner en su tratado de *Ciencia Oculta*:

⁶² Prosigue: y “De esta manera solo los iniciados Hijos del Sol, tras haber desarrollado sus 3 Principios Superiores podrán mirar al Cristo como su Yo Superior, de la misma manera que los iniciados de la raza de Júpiter, luego encarnados en Grecia, miraban a Zeus como su Yo o Dios Superior”, *Antropogénesis según Steiner*, Op.cit., pp.6

⁶³ Ver R. Steiner, *Crónicas Akáshicas*, Op.cit.; Rudolf Steiner, *Relaciones kármicas II: consideraciones esotéricas*, Ed. Rudolf Steiner, 2001; Rudolf Steiner, *Relaciones kármicas III*, Ed. Rudolf Steiner, 2003

⁶⁴ Ver George Steiner, *Nostalgia de Absoluto*, Siruela, 2011, pp. 13-24

⁶⁵ René Guénon realiza un acerado comentario sobre las Sociedades Teosóficas (cfr.Op.cit). El fundamento de su éxito lo establece en la inane sustancia intelectual de la misma y el frívolo deseo de novedades y experiencias de una clase acomodada europea. Comentan al respecto Gutiérrez y Riviére que en 1875, que con motivo de la fundación de la Sociedad Teosófica, las doctrinas teosóficas, “mezcla de un extraño sincretismo religioso y de espiritismo” cobraron auge durante el último cuarto del s. XIX y principios del XX.” Cfr. J. Barrio Gutiérrez, Roger Riviére, *Teosofía y Sociedades Teosóficas*, Op.cit.

“Toda experiencia de los mundos superiores no es sino un tanteo azaroso y aun peligroso si se desprecia esta disciplina preparatoria. A esto se debe que esta obra presente en su comienzo las realidades suprasensibles que se ocultan detrás de la evolución terrestre, antes de extendernos sobre los medios de adquirir los conocimientos superiores.”⁶⁶

Alcanzar conocimiento de estas verdades suprasensibles, lograr esa visión superior, no es tarea de iniciados, sino de sabios expertos que nos guiaran en el ascenso al conocimiento superior. Pero es muy difícil mediante el pensamiento racional entrar en dominio del conocimiento superior, solo abandonándonos a las verdades que ofrece el ocultismo podremos alcanzar la visión superior:

“En efecto el pensamiento constituye de por sí una actividad suprasensible, mientras se aplique solo a lo sensible, no puede conducir naturalmente a los fenómenos suprasensibles, pero cuando se aplica a los hechos aportados por el ocultismo, el pensamiento crece por una fuerza interna y va a expandirse en los mundos hiperfísicos.”⁶⁷

La certeza alcanzada –según Steiner- con el abandono en el “pensamiento dirigido” hacia las verdades desveladas por el maestro-guía en el ocultismo, posee una característica infalible: “Esta penetración tiene la ventaja de una lucidez y de una claridad perfectas, (...) el pensamiento así dirigido es el primer escalón y el mas solido que se pueda establecer en el comienzo de la disciplina superior.”⁶⁸ Abandonar la racionalidad,⁶⁹ dejarnos llevar por un guía, suspendernos intuitivamente en luz del ocultismo es el camino para llegar a la iluminación plena, a la inmersión en la manifestación del sublime espíritu solar.⁷⁰

“Más aun, uno de los mejores medios para llegar a la percepción superior consiste en producir, mediante el pensamiento, la floración del ser espiritual a través de las enseñanzas ocultas”⁷¹

I.7.4. La Ciencia Misterio

“Todo puede hacerse poco a poco, luminoso e inteligible para el hombre, si proyecta sobre los acontecimientos visibles la luz que el ocultismo procura.”⁷²

⁶⁶ Steiner, *Tratado de Ciencia Oculta*, Op.cit., pp. 82

⁶⁷ Steiner, *Tratado de Ciencia Oculta*, Op.cit., pp. 82

⁶⁸ Steiner, *Tratado de Ciencia Oculta*, Op.cit., pp. 82

⁶⁹ Abandonar la racionalidad, en definitiva suspender el juicio a favor de la aprehensión intuitiva, son las bases de la ciencia del desarrollo espiritual del hombre. Como es una senda peligrosa, el iniciado necesita superar niveles de la mano de un guía, que le irá introduciendo en el conocimiento superior.

⁷⁰ Steiner, *Tratado de Ciencia Oculta*, Op.cit., pp. 167

⁷¹ Steiner, *Tratado de Ciencia Oculta*, Op.cit., pp. 82

El conocimiento y dominio de razones últimas y saberes místicos accesibles solo a mentes ascendidas, es algo que siempre ha interesado a almas inquietas. Conectar el microcosmos con el macrocosmos, entender el nexo entre lo visible y lo invisible, lo sensible y lo intangible, lo particular e infinito, es algo que como hemos tenido oportunidad de ver, solicitaba la atención de pensadores y filósofos (Hegel, Schopenhauer, Fichte). Pero ahora, este conocimiento puede ser accesible sin trabajar tanto el pensamiento. Bastará con entregarse intensa, pero intuitivamente, al conocimiento espiritual del misterio.⁷³

“Es muy difícil penetrar mediante el pensamiento en el dominio del conocimiento superior.”⁷⁴, “Los hechos suprasensibles solo pueden ser establecidos por la percepción espiritual.”⁷⁵

Pero nos sentimos en la obligación de analizar el fenómeno. Las sociedades secretas, exclusivas o de hermandad han existido desde muy antiguo. Sin embargo eran influyentes pero muy minoritarias. La Teosofía y su ciencia de progresión espiritual en el conocimiento alcanzaron una gran difusión en occidente en el fin de siglo (S.XIX) y una gran expansión en medios intelectuales y artísticos en las primeras décadas del S.XX. Interpretamos, como hemos indicado en párrafos anteriores, que se debe a una divulgación del fenómeno y a un atractivo de accesibilidad a lo más profundo sólo desde el movimiento anímico del deseo emocional.

Esta claudicación final de la razón, a favor del irracionalismo, es lo que podemos observar en el florecer de las ciencias teosóficas.

Todo puede hacerse poco a poco, luminoso e inteligible para el hombre, si proyecta sobre los acontecimientos visibles la luz que el ocultismo procura.⁷⁶

René Guénon en *El Teosofismo*, fustiga con fuerza estos movimientos⁷⁷. Guénon, señala en todas ellas una característica común: la configuración de *forma de religión* con un núcleo esotérico sugerente y elitista -desconocido para el común de los mortales- elaborado con complejidad simbólica, cuyo significado permanece oculto para los no iniciados. El valor y sentido de los rituales/actos solo será entendido por los que han iniciado el ascenso gnóstico. Conforme se progresa en el sistema de verdades, se alcanza un nuevo mundo de significados, llegando a conocer el saber total esencial: la relación que existe entre fuerzas y energías, la muerte y la vida, la parte y el Cosmos.

⁷² Steiner, *Tratado de Ciencia Oculta*, Op.cit., pp. 82

⁷³ Steiner, *Tratado de Ciencia Oculta*, Op.cit., pp. 80: El ocultismo da a estas huellas indestructibles el nombre de crónicas o registros akáshicos" (...) Las investigaciones en los dominios espirituales del ser solo pueden llevarse a cabo con la ayuda de la percepción espiritual, (...) exige la lectura del registro afásico."

⁷⁴ *Ibíd.*, pp. 82

⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 81

⁷⁶ *Ibíd.*, pp. 82

⁷⁷ René Guénon, *El Teosofismo*. Obelisco 2003

La variante positiva de esta “La Luz”; la luz que “el ocultismo procura”, en un progreso de aprehensión -sin mediación de razón- de la profundidad infinita del misterio.

"el hombre que logra elevarse hasta la percepción de lo invisible a través de lo visible, acaba viendo como se despliega ante sí un gigantesco panorama espiritual que contiene todos los acontecimientos pasados de nuestro mundo."⁷⁸

Eusebi Colomer, analizando la teoría de Hegel sobre la religión natural y sus formas, afirma: “La primera representación religiosa concibe, pues, a lo divino como luz.”⁷⁹ Es decir La primera determinación/representación de la religión como conciencia sensible es la Luz, sin forma definida, solamente “la pura esencia luminosa de la aurora que todo lo contiene y lo llena y que se mantiene en su substantialidad carente de forma.”⁸⁰ Lo absoluto coincide aquí con el fulgor natural de la luz. Este concepto básico de representación de divinidad como luz es lo que abunda semánticamente en discurso de Steiner. Las siguientes manifestaciones, más elaboradas corresponderían al artista orfebre, que con sus manos articularía una expresión donde se manifestase sensiblemente con más plenitud la sublimidad del espíritu absoluto. En este caso Hegel hace gran referencia a las maravillas del gótico alemán y su maravilloso juego de luz que arroba al individuo (espíritu particular) siendo poseído por la magnífica expresión – desbordando la pura forma- de la brillantez del Espíritu.

No obstante su endeblez, el influjo de estas corrientes en los intelectuales y artistas de su tiempo fue fuerte.⁸¹ La arrolladora imaginación de las propuestas, junto con los aspectos exóticos y el descubrimiento de nuevos estadios interiores del alma, atrajeron a muchos pensadores inquietos. Y quizás no sea este el momento de ahondar, en su época sedujo de gran forma a toda una clase política.⁸² En gran parte de la clase universitaria europea y norteamericana supuso una alternativa intelectual a la religión tradicional.

A principios del siglo XX,- (hablamos de 1900- 1925)-, y como ya veremos más adelante, parte de nuestros artistas frecuentaban estos círculos, bien fuere como curiosidad o con verdadero interés.⁸³ Ciertamente, el mundo de fantasías y de tramas que ofrece la lectura teosófica y antroposófica de tradiciones hindúes y orientales es elevadísimo; y en nuestros artistas ya se apreciara su impacto. Imágenes, frases, recuerdos, conceptos, expresiones,...se ve que el espíritu de la obra de Steiner aletea en la mente de los expresionistas alemanes. Al respecto apunta Griffin:

⁷⁸ Steiner, *Tratado de Ciencia Oculta*, Op.cit., pp. 80

⁷⁹ E. Colomer, Op.cit., pp. 308

⁸⁰ Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, Op.cit., pp. 519

⁸¹ Hoy estamos acostumbrados a este fenómeno, ya que a diario tenemos canales de televisión de ciencia astral, pero en su época el planteamiento y exposición de estas cosmogonías fue todo un acontecimiento.

⁸² Sainz, Op.cit., pp. 9.

Véase también *El enigma nazi: el secreto esotérico del III Reich*, de José Lesta, Editor EDAF, 2003, pp. 50

⁸³ Steiner mantuvo un ciclo estable de conferencias en la *Casa de la Arquitecto* en Berlín (1903-1918). Cfr. *Guía de obras completas de Steiner*. Disponible en www.paudedamasc.com

“La sabiduría teosófica ejerció una influencia fundamental en algunos pintores abstractos, sobre todo en Kandinsky y Mondrian, pero hubo muchos otros artistas que se acercaron a este movimiento animados por el deseo de librarse del yugo del materialismo como Paul Gauguin, Theo van Doesburg, Walter Gropius, Paul Klee, Franz Marc, Gustav Mahler, Boris Pasternak, etc.”⁸⁴

Uno de los asiduos a las reuniones del Rudolf Steiner era Paul Scheerbart, amigo y soporte espiritual del joven Taut. Scheerbart junto con otros miembros de la cultura berlinesa del momento acudía a las representaciones y sesiones teosóficas.⁸⁵ Allí se daban cita miembros de círculos poéticos, bohemios y alternativos junto con acaudaladas esposas de financieros y progresistas aristócratas. Griffin recoge el pensamiento de Scheerbart de aquellos años: “Ese canto a la nueva luz resuena en el alegato de Scheerbart a favor de una arquitectura que permita que la luz de la luna y las estrellas no solo entren a través de unas cuantas ventanas abiertas en las fachadas, sino que se filtren a través de la pared siempre que sea posible”. Según la visión de Scheerbart, continua Griffin, las "paredes de cristal coloreado" crearían un entorno que no solo haría surgir "una nueva cultura" sino el "paraíso en la tierra."⁸⁶⁸⁷ Paul Scheerbart, no solo soñaba con un nueva era de luz, sino que en su literatura estelar -resplandeciente y luminosa-, los planetas poseían alma y vida propia.

I.7.5. Los seres angélicos y los espíritus de la Raza

Para poder entender los Espíritus o Jerarquías celestiales que –según Steiner-, intervienen en la creación y desarrollo de las razas, hemos de destacar la línea de los seres angélicos.⁸⁸ A continuación recogemos la clasificación que será usada por los expertos antropósofos en sus conferencias y encuentros⁸⁹:

“Tenemos por tanto dos tipos de seres angélicos aplicando su influencia sobre la humanidad; por un lado la de los llamados Espíritus del Movimiento (o Espíritus Planetarios) de cada uno de los planetas, y por el otro la de los Espíritus de la Forma o Elohim, radicados en el Sol, cooperando ambas activamente en el desarrollo de las razas humanas.”⁹⁰

⁸⁴ Roger Griffin, *Modernismo y fascismo: La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, AKAL, 2010, pp. 188

⁸⁵ Junto con conferencias se solían representar dramas/performance basados en la estética teosófica.

⁸⁶ Citas de Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*, Berlin 1914, Geb Mann, en Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes*, MIT Press, 1970, pp 32

⁸⁷ Roger Griffin, Op.cit., pp. 217

⁸⁸ Esta referencia aquí nos va a ser útil cuando analicemos la filmografía angélica desvelada por Spielberg

⁸⁹ En este punto nos aclara Sainz: “Como el lector ya habrá adivinado un Espíritu Planetario es lo que en otros términos se conoce por Logos de un planeta.” *Antropogénesis según Steiner*, Op.cit., pp. 6

⁹⁰ Sainz, Op.cit., pp. 10 y prosigue “Las fuerzas creativas de los Elohim -Espíritus de la Forma- trabajaban durante el día mediante la luz solar.”.

En la fecha actual este planteamiento pseudo-espiritual y esotérico nos parece realmente sorprendente, pero hemos estudiado librerías y publicaciones y no solo en los países centroeuropeos, sino también en los meridionales, la extensión de estas doctrinas es un hecho cierto. Literatura de inspiración similar, como *El Aleph*,⁹¹ o relatos donde el continuo recurso a seres angélicos o en otra semi-dimensión, son un recurso habitual de los creadores de cuentos que pretender ser no fantasiosos. Esta literatura contemporánea se nutre de tradiciones, jerarquías y mitologías donde la luz, los espíritus y las formas toman vida propia en éteres inter-dimensionales. Además cooperan activamente en el desarrollo de la raza humana.

El proceso de la Antropogénesis de Steiner también es un devenir evolutivo, con sus conflictos y superaciones. En ese sentido la Tierra habría sido poblada por distintos tipos raciales bajo la guía de los oráculos de los Espíritus del Movimiento, Espíritus planetarios, o como se dice en otra expresión teosófica “por el Logos de los planetas.”⁹²

Por aquellos años, 1905, el ex monje austriaco Lanz von Liebenfels acuñó el término *Ariosofía*, haciendo referencia al saber oculto sobre la raza y etnia Aria. En 1907 fundó una sociedad esotérica llamada *Ordo Novi Templi* (Orden de los nuevos templarios) y se propuso una rehabilitación espiritual basado en la raíz genética. En la revista *Ostara* publicó sus tesis e investigaciones.⁹³ Lanz sostenía en sus teorías, basadas en el análisis de arcanos ocultos, que la *Raza Aria* era la única que había conservado en sí la ascendencia directa con la divinidad, con lo debía preservarse su pureza. Esto obligaba a la esterilización de los enfermos y la eliminación de las razas inferiores. En una extraña mezcla bíblica, Lanz entendía la raza aria como *Gottmenschen* (*Hombres-Dioses*, o *Género Humano Divino*), los auténticos descendientes de Dios Creador. La conexión conceptual entre Lanz y el proceso de Antropogénesis de Steiner es más que casual. Ambos entienden el ascenso del ser en clave de cualificación espiritual. Lanz lo personifica el origen en Dios, y Steiner en el *Logos Planetario*; pero en ambos casos los elegidos son los *iluminados del Espíritu*; los tocados por la Luz; y estos son los llamados a gobernar y ordenar el mundo.

El movimiento de Lanz, y su carga de profundidad, junto con las teorías de exaltación del espíritu *Völkisch*, en las que militaba Guido List, tuvieron gran predicamento en la Alemania durante la primera y la segunda década del Siglo XX. Goodrick-Clarke, estudiando las raíces del nazismo, entiende que este grupo de esoteristas- la Ariosofía- formó parte del resurgimiento general del ocultismo en Alemania de fines del siglo XIX

⁹¹ Obra de José Luis Borges, de 1949, que según la crítica “revelan grietas en la lógica de la realidad, muestran con irrealidad secreta y oculta, mundos enteros que son imposibles”. Paulo Coelho autor del otro *Aleph*, es desde 1996 consejero especial en el programa de la UNESCO “Convergencias espirituales y diálogos interculturales.” Cohello hace un uso intensivo de los seres angélicos en su literatura reflexiva de realismo mágico.

⁹² Antonio Sainz, artículo *Antropogénesis según Rudolf Steiner*, publicado en Revista Biosofía, nº 5, pp. 2

⁹³ La revista empezó a publicarse en Viena en 1905 y se extendió hasta 1931 con un total de 127 números. Viena, Hitler era un asiduo lector de la revista “Ostara”.

y principios del siglo XX. Clarke apunta más: la Ariosofía estuvo inspirada por el paganismo germano y los conceptos tradicionales del ocultismo, guardando íntima conexión con el romanticismo alemán y su fascinación por la mística germana.⁹⁴ Este punto de vista, y la confusión de valores que acarreo al pueblo alemán, son compartidos tanto por Mosse⁹⁵ como por Giorgio Galli⁹⁶. La concepción de crear una “Una civilización pura” no puede entenderse sin los principios místicos y espirituales de la cultura esotérica.⁹⁷

El ideal de pureza, iluminación y luz es una constante en el pensamiento alemán de principios del S.XX. Los principios de “iluminado” de Steiner⁹⁸ son a nuestro juicio una manifestación del devenir filosófico anterior, del idealismo filosófico, del misticismo romántico, del espíritu *Volkisch*, y en última instancia de un inmanentismo religioso procedente de la reforma luterana,- que deplora la impureza formal.

Este afán de limpieza -ligado a valor de la luz-redención-, asociado a la inspiración-iluminación, vera multiplicado su impulso en virtud de dos factores: el arte y la política. De una parte el artista espiritual, el artista iluminado, el mediador (con decía Hegel); de otra parte el ciudadano el espiritualmente rico, -*geistig*-; el alemán libre de espíritu; que se involucra en la política, el que por ello conduce y redime con su luz el camino; el iluminado líder.

Aunque Steiner recoge tendencias teosóficas, relatos y leyendas de muy variada índole, lo que importa a nuestro estudio no es la compacidad del texto, sino la terminología usada, el despliegue de conceptos e ideas. Procedan estas de oriente o estén ya occidentalizadas, esto facilitó enormemente la divulgación de la corriente esotérica ocultista, y obtuvo un gran predicamento en los círculos *snobs* y progresistas de Europa.

I.7. 6. La Luz del Artista

⁹⁴ Nicholas Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism: The Ariosophists of Austria and Germany 1890-1935*, Aquarian Press, 1985

⁹⁵ Cfr. G. Mosse, *La Nacionalización de las Masas*, Marcial Pons, 2005

⁹⁶ Giorgio Galli, entrevista 27-9-2011, “Hitler e il Nazismo Mágico”, recogida en Elprotestantedigital.com. Artículo 13176 (28-11-2013). El-nazismo-y-sus-raíces-en-el-ocultismo-esotérico. Según Galli, “la pretensión de Hitler de construir una nueva civilización pura se desprende de las consideraciones místicas y espirituales de las que se nutrió en su juventud el líder alemán.” Para “Forjar el luminoso futuro” “un nuevo tipo de hombre que recuperaría las antiguas virtudes perdidas.” y fueran “Constructores de una nueva civilización”

⁹⁷ Giorgio Galli, 2011. Op.cit.

⁹⁸ Rudolf Steiner ya había fundado en 1903 -antes de separarse de la Teosofía- la revista “Lucifer Gnosis”, donde podía expresar con libertad sus conocimientos superiores y exponer la clarividencia de su conocimiento de mundos ocultos. La publicación se extendió hasta 1908. Esta revista sirvió de plataforma para las doctrinas de Steiner. Simultáneamente había fundado sociedades rosacruicistas llamadas “Sociedades de la Rosa Blanca”. Ya en 1904 daba conferencias en Berlín sobre el misterio de los rosacruces.

La Sociedad Teosófica fue creada como “escuela para la actividad espiritual en la ciencia y el arte.”⁹⁹

No cabe duda que dentro de la doctrina teosófica, y en especial en la desarrollada por Steiner, el arte juega un papel determinante como vehículo y expresión de la ciencia espiritual. Y así lo afirma Marie Von Sivers introduciendo el libro de *Arte en la Luz de la Sabiduría Misterio*:

“El remedio está en el desbloqueo de la sabiduría de los Misterios y su presentación a la humanidad en una forma adaptada a las necesidades actuales. (...) Steiner ofrece una visión moderna, espiritual en el mundo de las artes.”¹⁰⁰.

El arte deja de ser un mero regocijo plástico para convertirse en el fruto de una actitud, una declaración de principios que va más allá de la materia que lo transmite. En sintonía con el sentir Hegeliano del arte, la obra de arte y el artista son elementos que han de estar necesariamente vinculados a la dinámica del espíritu. Pero como indica Sivers, la ciencia espiritual de Steiner presenta a la humanidad las *realidades del misterio* adaptándolas a su condición contemporánea. Es pues el arte y los artistas un medio propicio de penetración espiritual.

Pero no cualquiera puede ejercitarse en esta tarea de practicar *lo espiritual en el arte*. Para ello es necesario cultivar el contacto con las realidades espirituales del mundo superior; dando un salto interior capacitativo. No es casual que Kandinsky, fiel seguidor de Steiner escribiera por aquellos años su tratado *Sobre lo espiritual en el arte, 1911*,¹⁰¹ exponiendo el arte como una necesidad interior del alma; y al artista como profeta.

Según la doctrina de Steiner, participar en los conocimientos supra-sensibles- los propios del mundo superior.- es lo que conviene a labor del artista. Es más, su arte debe reflejarlos y esparcirlos. Para alcanzar ese conocimiento de los mundos superiores, el artista ha de cultivar la antroposofía espiritual: lo cual exige una necesaria rendición a los poderes cósmicos; dejarse tomar por la luz superior:

“La individualidad humana y la de los seres cósmicos es profunda. Uno no puede lograr nada en esta área sin paciencia, perseverancia y amorosa devoción hacia los poderes cósmicos. Estas son fuerzas que, como la electricidad en el

⁹⁹ Rudolf Steiner. *La Vida, la Naturaleza y el cultivo de la antroposofía*, Londres Press, 1963. pp. 5.

¹⁰⁰ *Arte en la Luz de la Sabiduría Misterio* por: Rudolf Steiner, Prologo de Marie Steiner Autor, Prensa Antroposófica, 1935, Páginas: 200 pp. Recoge ocho conferencias: en Dornach, desde diciembre 1914 hasta enero 1915.

¹⁰¹ El título completo es: *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei (Sobre lo espiritual en el arte, en particular en la pintura)*. El discurso de Kandinsky propone esencialmente despertar la capacidad de captar lo espiritual en las cosas materiales y abstractas. Este mensaje estético desembocaría mas tarde en la práctica de la abstracción no figurativa. Fiel a principios intuicionistas de Steiner y Blavatsky, Kandinsky no pretende en absoluto apelar a la razón y al cerebro. Ver más en Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Paidós; 2005

mundo exterior, son poderosas en el mundo interior. No son solo fuerzas morales, sino fuerzas de cognición.”¹⁰²

Pero a pesar de esa individualidad, Steiner reclama la necesidad de la vigilancia tutelada, de la guía del Maestro o la Comunidad espiritual. A si lo expone en *La Ciencia Oculta*: “Podría incluso ocurrir que un investigador que tenga el poder de percepción en reinos suprasensibles, caiga en un error”¹⁰³. Por eso es conveniente hacer arte de modo colectivo, en hermandad artística y bajo la Luz de un maestro espiritual.

Vemos en esta recomendación a hacer arte bajo la luz de un maestro espiritual un antecedente de la convocatoria de La Cadena de Cristal por parte de Bruno Taut. En ella Taut se erige como maestro-guía de una comunidad de *arte espiritual*.

La mayor parte de la obra de Steiner se publica simultáneamente con el discurrir de los años jóvenes del inquieto Bruno Taut. Dado su natural talante de investigador, no es de dudar que ciertamente Taut hubiera leído algunos de sus textos –estas ideas flotaban en el ambiente de la Alemania de Weimar-. “La base de la creación artística, -diría Steiner-, no es lo que es, sino lo que podría ser, no lo real, sino lo posible.”¹⁰⁴ Ese impulso a plasmar mundos mas allá de lo material claramente afectó al mundo espiritual de Taut. De hecho así parece cuando Taut da materialidad física a conceptos tan cercanos al misticismo de la luz y el conocimiento de mundos superiores.¹⁰⁵ Pero lo que resulta indudablemente cierto es que uno de los cauces de influjo de la teosofía en la obra visionaria de Bruno Taut, llega a través de su mentor y amigo Paul Scheerbart. La atención que Steiner presta a los elementos espirituales de ese mundo, a medio camino entre la tierra y las estrellas, fue impulso creativo e inspirador que otro ideólogo de la fantasía, Paul Scheerbart, tomó como suyo.

La relación y mutua admiración entre Paul Scheerbart y Rudolf Steiner es bien conocida.¹⁰⁶ Es sabido que Scheerbart era un asiduo asistente a las representaciones místicas de Steiner, y que los términos y conceptos de Steiner pueden advertirse en los dramas cósmicos y en las novelas estelares de Scheerbart. A la muerte de Scheerbart en 1915, Steiner escribió un sentido panegírico sobre el espíritu salvajemente libre y espiritual de Scheerbart, que le había llevado a sondear con su obra caminos espirituales hasta ahora inexplorados. Scheerbart para Steiner poseía en sí un compromiso entre fantasía y espiritualidad. Dedicaremos necesariamente un capítulo a Paul Scheerbart, pues ejerció un decisivo influjo en Universo Visionario de Bruno Taut; y a la vez traza un

¹⁰² Steiner, *El desarrollo interior del hombre*, Conferencia pronunciada en Berlín, en diciembre de 1904. Cfr. http://www.proyectohermes.com/Articulos/Rudolf_Steiner/El_desarrollo_interior_del_hombre

¹⁰³ Robert Steiner: *La Ciencia Oculta*, Op.cit., capítulo IV.

¹⁰⁴ Rudolf Steiner: “Goethe y su visión el Mundo” 1897. Ed. Steiner

¹⁰⁵ Cfr. Simón Marchán Fiz, *La metáfora del Cristal en las artes y la arquitectura*, Siruela, 2008, pp. 80 y ss.

¹⁰⁶ Autores como Leo Ikerlar, Uwe Steiner, Simón Marchán, Denis Sharp, recogen la sintonía y vinculación entre las obras de Steiner y Scheerbart. Declaraciones de Steiner sobre Scheerbart están disponibles en Cfr.: <http://scheerbart.de/bio/rudolf-steiner/>

vínculo necesario con la espiritualidad teosófica. Leamos al respecto este párrafo de Steiner que bien pudiera aplicarse a Scheerbart y su mundo de luz:

“Otro punto de consideración es que para despertar en el mundo del alma uno debe tener órganos sensoriales en el mundo del alma (...) Igual que el cuerpo, que tiene ojos y oídos, el alma y el espíritu deben poseer órganos para percibir la *radiancia* del reino del alma y los sonidos del mundo del espíritu.”¹⁰⁷

Ese tipo de órganos del alma en una persona que está llevando a cabo un entrenamiento interior. “Son percibidos en su aura, envueltos en una nube de luz”.¹⁰⁸

En un estudio realizado por Andrés Piñán titulado *Rudolf Steiner, un iniciado moderno*, señala: “En una disertación sobre la “*Fantasía como creadora de la Cultura*” Steiner manifiesta que la fantasía es la puerta por la cual las entidades espirituales creadoras penetran en la evolución de las culturas a través de los hombres. (...) En la fantasía el alma se eleva por encima del estado de conciencia común.”¹⁰⁹ Es de necios, señala Steiner creer que “hay que permanecer en lo simple y que no se necesita de lo fantástico de “aquellos de allá arriba”¹¹⁰, ninguno que lo rechace alcanzará una visión iluminada, “se elevará a la altura del sabio que alcanza la corona de la bienaventuranza.”¹¹¹

Es posible que este estado de fantasía, por encima de la consciencia común, fuera el estado de enajenación mental que llevara a Bruno Taut a traspasar las barreras de lo onírico en pos de un sueño irrealizable; la arquitectura de las estrellas. Si alguna expresión de Steiner puede decirse que encaja a la perfección con el espíritu del Universo Visionario de Taut es esta:

“Confía en el Ser y el Ser cósmico se unirá con el núcleo de tu existencia.”¹¹²

I. 7.7. El edificio Espiritual. La Casa del Logos

No queremos terminar este repaso sobre la obra y pensamiento de Steiner sin detenernos en un hito singular. El congreso teosófico celebrado en Múnich en 1907. En concreto se trataba de *IV Congreso anual de la Federación de Secciones Europeas de la Sociedad Teosófica*. Michael Kranawetvogl, conocido autor en la teosofía, realiza un detallado resumen de los objetivos de aquel congreso. En él Steiner marca la especial importancia de la misión

¹⁰⁷ Rudolf Steiner, *El desarrollo interior del hombre*, Conferencia Berlin 1904, Op.cit.

¹⁰⁸ Conferencia de promoción del libro *Conocimiento de Mundos Superiores y su Adquisición*

¹⁰⁹ Andrés Piñán, Revista Biosofía nº 7; Ciencia Espiritual; 2006. Disponible en www.Revista biosofia.com

¹¹⁰ Rudolf Steiner, pp.115; de *El movimiento oculto del Siglo XIX y su relación con la cultura mundial*, Título original: “*Die okkulte Bewegung im neunzehnten Jahrhundert und ihre Beziehung zur Weltkultur*”, Editado por: Rudolf Steiner - Nachlassverwaltung 1969 Dornach/Schweiz, Editorial Antroposófica” reelaborada por Rita Udewalt y E. Schellhamer (Edición digital biblioteca Upasika)

¹¹¹ Rudolf Steiner, *El movimiento oculto del Siglo XIX y su relación con la cultura mundial*, Op.cit., pp. 115

¹¹² Rudolf Steiner, *La biografía humana desde un punto de vista espiritual* en Roberto Crottogini, *La tierra como escuela*, Editorial Steiner, 2004

del arte y la arquitectura en reflejar la esencia espiritual por medio de la materia; ungiendo al artista en *ministro espiritual* encargado de construir la nueva realidad “para expresar lo espiritual con sus medios artísticos.”¹¹³

Como Steiner mismo relata¹¹⁴, en el objetivo de este congreso estaba en hacer hincapié en la fuerza y misión de la expresión artística como vehículo de penetración espiritual. Según Steiner, este punto fue uno de los que marcaron la separación entre la Teosofía y la Antroposofía, pues Annie Besant y los círculos clásicos de la teosofía seguían anclados en las representaciones hinduistas y orientalizantes, y no veían la urgencia de hacer del arte una herramienta de influencia.

Múnich a principios de siglo XX era uno de los centros culturales y artísticos de Europa. En la época del Congreso de Múnich, en esta ciudad residían artistas de renombre como Rainer Maria Rilke, Wassily Kandinsky, Alexej Yawlensky, Paul Klee, Franz Marc, Thomas Mann, Max Reger, Albert Steffen. En el barrio de Schwabing, junto a la Universidad se encontraba la sede de la Sociedad Teosófica donde Steiner desde 1902 daba insistentemente conferencias y lecciones para círculos interesados en el conocimiento de mundos espirituales superiores. Como recoge Kranawetvogl:

“Todos compartían la misma inquietud: pasar de la reproducción artística de la realidad a la expresión del interior del ser humano, esta inquietud que Rudolf Steiner más tarde llamaría “indefinida ansia por el espíritu.”¹¹⁵

Dentro del bullir cultural de Múnich, las ideas de la teosofía habían calado en la intelectualidad artística; ofrecían un objetivo elevado y la posibilidad de incidir activamente en la construcción de un nuevo orden social y espiritual. Quizás la confianza y militancia ciega en estas doctrinas hoy se nos antoja poco crítica, pero citando a Weitz, en Alemania se respiraba un afán de refundación social completa, que afectaba a toda la intelectualidad que adscribiéndose a distintas vanguardias a menudo propugnaba utopías o visiones radicalmente alternativas de la realidad.¹¹⁶ Algunos de estos artistas tenían conocimiento de los contenidos teosóficos y de las ideas estéticas de Rudolf Steiner, en gran medida debido a las conferencias dadas por Rudolf Steiner en Múnich a principios del siglo XX. Otros como Piet Mondrian habían investigado por su cuenta en el acervo teosófico. Una renovada misión estética “surgió asociada con grupos artísticos e intelectuales que buscaban nuevas ideas, y vino como anillo al dedo de las

¹¹³ Michael Kranawet vogl, *De Múnich a Dornach*, Sociedad Antroposófica de España, 2012

¹¹⁴ Rudolf Steiner, *The Story of My Life, Chapter XXXVIII*, disponible en *Rudolf Steiner Archive* http://wn.rsarchive.org/Books/GA028/TSoML/GA028_c38.html. Steiner dice: “The artistic image is more spirit-like than the rationalist concept. It is also alive and does not kill the spiritual in the soul as does intellectualism. In Munich those who gave tone to the membership and audience were persons in whom artistic experience was effective in the way indicated.”

¹¹⁵ Michael Kranawetvogl, Op.cit.

¹¹⁶ Eric D. Weitz, *Alemania de Weimar*, Turner, 2012

personas ansiosas por ampliar referencias culturales y seducidas por un lenguaje altisonante y embriagador.”¹¹⁷.

El mensaje final es que el artista con su alma y su corazón - sin necesidad de racionalismos extremos-, tiene más facilidad para alcanzar y expresar lo espiritual.

El Congreso de Múnich del año 1907. Un templo para el Logos

Uno de los objetivos de Steiner en este congreso fue incorporar en la “Sabiduría del Misterio” las tradiciones occidentales. Con este fin, la propuesta fundamental fue subrayar la función del arte como medio de edificar la realidad; a “ser activos y creativos constructores de la realidad.”¹¹⁸

“En este contexto se entiende por qué Rudolf Steiner, en un acto provocativo, hizo colocar en la sala del congreso los bustos de Fichte, Schelling y Hegel, los tres representantes del Idealismo Alemán, corriente filosófica occidental con un fundamento genuinamente crítico que ya guardaba en sí el germen de una antroposofía renovadora en el sentido rosacruz: el pensamiento autónomo (Fichte), creador (Schelling) y puro (Hegel).”¹¹⁹

Steiner al respecto en su disertación *Imágenes de los sellos y columnas ocultas*, hace referencia en un lenguaje cuajado de sugerentes simbolismos a los fundamentos del edificio teosófico, transmitiendo la idea de la materialidad espiritual con la que habría de expresarse la sabiduría encerrada en los conocimientos superiores.

“La teosofía será capaz de dar a la arquitectura motivos de columnas realmente nuevos. Las antiguas columnas ya no le dicen nada al ser humano. Las nuevas están relacionadas con Saturno, Sol, Luna, Marte, Mercurio, Júpiter, Venus.”¹²⁰

La idea programática del discurso de Steiner, aunando los ánimos de los presentes era la construcción de un nuevo templo para la Nueva Sabiduría. Una sabiduría sobre la ciencia espiritual del hombre pero que recogiera otras corrientes ocultistas y místicas. Justo después del congreso de Múnich se formuló la idea de construir un templo expresara la riqueza de la Ciencia del Misterio; y que hablara por sí mismo de los conocimientos superiores.

¹¹⁷ José Ricardo Chaves, *Ocultismo, poesía y dictadura*; Diario de La Nación; el 3 de octubre de 2010.

¹¹⁸ Michael Kranawetvogl, *De Múnich a Dornach*, Op.cit

¹¹⁹ Michael Kranawet vogl, *De Múnich a Dornach*, Op.cit. Rudolf Steiner, recoge informes de dicho congreso en *El Congreso de Múnich en Pentecostés de 1907*, Informe sobre el Congreso de Múnich en la rama de Berlín, 12 de Junio de 1907, GA 284)

¹²⁰ Rudolf Steiner, *Imágenes de los sellos y columnas ocultas*. El Congreso de Múnich en Pentecostés de 1907 y sus repercusiones, Informe sobre el Congreso de Múnich en la rama de Berlín, 12 de Junio de 1907, GA 284).

“La corriente espiritual podrá fundar una nueva cultura sólo cuando le sea permitido que su labor llegue hasta modelar lo puramente físico, incluso las paredes que nos rodean. Y la vida espiritual podrá ser más eficiente si fluye de espacios cuyas medidas y formas son producto de la ciencia espiritual.”¹²¹

En este edificio Steiner pretendía lograr la *Gesamtkunstwerk* (la suma total de las artes) procurando un efecto sensorial lleno de significados espirituales.¹²² Unir ciencia, arte y espiritualidad había de ser era uno de sus efectos conmovedores. El visitante y el iniciado habían de sentir que se hallaban en el Hogar donde *habitaba* el Espíritu. La idea hegeliana de hacer el recipiente capaz para que brille el espíritu tomo fuerte arraigo en el pensamiento artístico-espiritual de Steiner. Posteriores expresiones como *unidos en la intuición, comulgando en el misterio, sintiendo el conocimiento* se repetirán en los discursos de Steiner en los que explica el misterio de la metamorfosis tanto personal como colectiva que se experimenta al sentir esa experiencia artístico-religiosa. La evolución de las etapas del hombre junto con los sellos planetarios rosacruzistas y la emoción sensorial del color y la luz transportaban al iniciado espiritual a un estado superior de aprehensión del misterio.

La idea de un edificio hablante, expresiva de un concepto, es más que indujera en la experiencia del concepto, es una propuesta que desde el gótico no se había pretendido de forma tan diáfana, tan espiritualizante. Tras la época de la revolución industrial en la arquitectura primaba los juegos de estilo y la funcionalidad programática. Wilhelm Worringer, en *Abstracción y Empatía*¹²³ ya exponía la arquitectura como ámbito de cultivo de la abstracción por combinación de elementos, y como medio para comprender la divinidad. Así mismo, la pintura monumental en grandes espacios arquitectónicos añade un grado de abstracción superior, ya que enriquece la impresión/impronta conceptual que emana de por sí de los espacios arquitectónicos. A esto si se le añade un sabio juego de luces la experiencia sensorial es lo más cercano a la conmoción con lo grandioso, lo sublime y lo espiritual; a la contemplación del Absoluto. La vía de acceso al intelecto por la vía emocional, rompía los cánones de conocimiento racionalista y abría la puerta a la inteligencia sensitiva, a lo volitivo e irracional; lo más parecido a la aprehensión directa; a la vivencia angélica.

Con la propuesta de Steiner, tal edificio se había convertido en el “Hogar del Logos”, o dicho en clave idealista “Hogar del Espíritu”, cuyas formas y colores respondían a la naturaleza del misterio comunicado. La casa del Espíritu, del

¹²¹ Rudolf Steiner en ocasión de la colocación de la piedra angular del primer edificio edificado según el principio de unir la ciencia, el arte y la religiosidad; el 3 de enero de 1911 en Stuttgart.

¹²²Eugene Santomaso, *Origins and Aims of German Expressionist Architecture: An essay into the expressionist frame of mind in Germany, especially as typified in the work of Rudolf Steiner*, Ph.D. dissertation, Columbia University, 1973, AAT 7616368.

¹²³ Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy, (Abstracción y Empatía)*, Elephant Pbk., 2007

Logos, es también la casa del cosmos, donde se expresa y expone la evolución humana y su unión con las fuerzas espirituales del Universo.

Pero antes de hacerse presente; el Espíritu debía inundar al hombre-artista:

“Edificar el edificio del Logos, el edificio hablante, el edificio vivo en todas sus paredes: esto es lo que nos debemos proponer, (...). Edificarlo en el amor hacia la verdadera espiritualidad, y en el amor hacia todos los seres humanos.”¹²⁴

Esta disposición a la preparación interior se advierte desde los escritos tempranos de Bruno Taut, que asume por su cuenta la misión de realizar una arquitectura superior, - una arquitectura espiritual-, que refleje el espíritu del cosmos, y que haga presente en sí - y exprese y recoja- las realidades superiores del espíritu colectivo y astral; donde como dice Steiner, el “Ser Cósmico” se una con el espíritu de nuestra existencia.¹²⁵

No cabe duda que Taut hizo suya la atractiva y enaltecida misión que Steiner encomendaba al arte:

“La más grande actividad de los artistas es la actividad Cósmica. El Cosmos amolda todo de acuerdo a leyes que traen la satisfacción más profunda al sentido artístico.”¹²⁶

¹²⁴ Rudolf Steiner, Caminos hacia un nuevo estilo arquitectónico. “Y el edificio se convierte en hombre”, conferencia del 17 de junio de 1914, Dornach, GA 286.

¹²⁵ Steiner en *La biografía humana desde un punto de vista espiritual*, en Montanotti, Op.cit

¹²⁶ Rudolf Steiner, “El hombre, como la Sinfonía de la palabra creadora,” Ponencia IV, Dornach, 26 de octubre de 1923, GA # 230

I.8. Gustav Landauer. El profeta de la Comunidad

I. 8.1. El Anarquismo Ético de Gustav Landauer

No podemos sino detenernos en la figura de Gustav Landauer. Un personaje singular y carismático que a modo de profeta político o predicador social ofreció un notable influjo en la inquieta sociedad alemana de principios del siglo XX. Leyendo los escritos de Bruno Taut y siguiendo su trayectoria y evolución ideológica, podemos afirmar junto con White¹²⁷ que Gustav Landauer ejerció en el joven Bruno Taut un notable influjo en su visión utópica de fusión del hombre con la naturaleza y en la creación de un *nuevo estado de las cosas*.

La idea de nuevo orden o nueva era,- la sensación de fin de ciclo- había sido una constante desde los estertores de la revolución industrial. Los profundos cambios operados en la sociedad habían hecho surgir pensamientos utópicos y socialismos idílicos de los más variados carices. William Morris¹²⁸ en Inglaterra había propuesto (*News from Nowhere, 1890*) una vuelta romántica a las raíces y a la tierra, al taller del orfebre, al mundo agrario, en busca de la ansiada pureza que la industrialización había truncado. Pero no solo él proponía una sociedad futura, Edward Bellamy¹²⁹ (*Looking Backward, 2000-1888*) en Estados Unidos, proponía un modelo social donde gracias a la creciente industrialización se habrían superado las diferencias e injusticias sociales, llegando a un nivel superior de existencia jamás conocida en la tierra. Unos y otros habían sido fuente de inspiración de colonias utópicas y soluciones holísticas de organización humana política y social.

El *Nuevo Orden Social* en el caso de Landauer, surgía desde la libertad individual y la bondad del espíritu humano; yendo a las raíces de su naturaleza individual. Una vez más, la idea de Nietzsche de *escarbar en las Raíces*¹³⁰ se hacía común en ambos utopistas - Taut y Landauer-; quizás por ello sintonizaron tan bien en su exaltación de la Comunidad primitiva.

¹²⁷ Iain Boyd White; *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, capítulo *Chilastic expectation- The Gemeinschaft*, pp. 52-54, Cambridge University Press, 1982

¹²⁸ William Morris (Inglaterra, 1834 -1896) fue un artista integral inglés: pintor, poeta, diseñador, escritor, editor, activista político. Promovió el movimiento artístico *Arts and Crafts*, ensalzando los oficios artesanos frente a la producción seriada. En 1883 fundó la Federación Socialdemócrata y posteriormente la Liga Socialista Británica. Es considerado uno de los proto-socialistas ecológicos. Sus ideas y planteamientos fueron recogidos de algún modo por la Werkbund alemana a través de la labor de Hermann Muthesius. (Ver más en Kenneth Frampton, *Historia de la Arquitectura*, 1998, Gustavo Gili)

¹²⁹ Edward Bellamy (EEUU, 1850-1898) fue un escritor norteamericano preocupado por la cuestión social, pero sobre todo fascinado por la idea de progreso. Según Erich Fromm, su novela *Looking Backward 2000-1888* "es uno de los libros más notables publicados en América." (prólogo de la reedición de Penguin 1960/93). Para una visión más completa de la influencia de Bellamy ver la recopilación de ensayos realizada por Daphne Patai, con motivo del centenario de su publicación *Looking Backward, 1888-1888: Essays on Edward Bellamy*, Univ of Massachusetts Press, 1988

¹³⁰ Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*, Alianza, 1973, pp. 197: "El hombre de hoy, despojado del mito (...) debe escarbar frenéticamente en las raíces entre las más remotas antigüedades."

I. 8.2. Misticismo y Revolución¹³¹

Pero centrémonos ahora en la figura de Landauer, una de las personas más subyugantes que hemos encontrado a lo largo de nuestro estudio. Gustav Landauer (1870- 1919) fue un escritor, traductor y filósofo judío-alemán. Se convirtió en uno de los líderes teóricos del anarquismo en la Alemania de finales del siglo XIX y principios del XX. Libertario y defensor de retorno a la naturaleza en busca de lo originalmente puro del ser humano. Confiado y posiblemente ingenuo idealista, murió violentamente en la Revolución Bolchevique de Baviera de finales de 1918 y principios de 1919¹³², en la que incidentalmente participaba como Ministro de Educación Popular. Su personal perfil de Judío-Alemán, y su particular teoría de las Comunas o Asentamientos Libres como medio de regenerar el pueblo –el Volk-, han sido de gran influjo en el movimiento sionista.¹³³

Landauer estudió historia, filosofía y cultura alemana en Estrasburgo, Berlín y Heidelberg; donde entró en contacto con las ideas más avanzadas de su tiempo. En su vida universitaria desarrolló una gran admiración por los escritores del romanticismo alemán identificándose sus ideas con las de Rousseau, Spinoza, Tolstoy y Schopenhauer. Pero a tenor de lo que cuentan sus cronistas,¹³⁴ la figura que dominó su pensamiento en ese momento fue la de Friedrich Nietzsche, cuyos estruendosos ataques intelectuales contra los valores morales y culturales sobre los que la Alemania moderna se estaba construyendo, azuzaron un gran sentimiento de oposición al régimen autoritario del Kaiser; y encontraron una gran simpatía entre los escritores izquierdistas alemanes de la generación de Landauer. Poco a poco se fue acrecentando en él una fuerte convicción libertaria – profundamente enfrentada a cualquier tipo de autoridad establecida-, incluyendo los aparatos de los partidos marxistas.¹³⁵

¹³¹ Tomamos el título de este epígrafe en memoria del trabajo de Paul Breines, *Mysticism and revolution: Gustav Landauer against his times*, Universidad de Wisconsin, publicado en 1966.

¹³² También conocida como la *República Soviética de Múnich*. Véase al respecto las páginas 77, 78 y 79 de *Passion and Rebellion, The Expressionist Heritage*, de Stephen Eric Bronner, Douglas Kellner; J.F. Bergin Publishers, Inc, 1983

¹³³ Sobre el efecto del legado de Gustav Landauer en el Sionismo, léase *Gustav Landauer: Una revisión de la recepción de su obra (campus Judaica)*, Leonard M. Fiedler, Renate Heuer, Campus Verlag, 1995. La idea de Landauer como “Revolucionario Santo” ya había sido expuesta en la comunidad judía, por ejemplo en el artículo “A Sainly Revolutionary”, escrito por Alfred Werner en *The Jewish Quarterly*, 1959; y es que no hay que perder de vista que Jesús de Galilea fue un profeta (hebreo) revolucionario. Véase también el artículo *The Jew as a Revolutionary: the Case of Gustav Landauer*, escrito por Paul Breines y publicado en *The Leo Baeck Year Book*, 1967 (nº 12, pp. 82)

¹³⁴ Para una visión más completa de la vida de Gustav Landauer pueden consultarse entre otros: Eugene Lunn, *Profet of Community. The Romantic Socialism of G. Landauer* University of California Press, 1973.; Charles B. Maurer, *Call to Revolution, The Mystical Anachism of Gustav Landaue* Wayne State University Press, 1971; Ruth Link-Salinger Hyman. *Gustav Landauer: Philosopher of Utopia*. Hackett Publishing Company, 1977.

¹³⁵ Paul Avrich, *Anarchist Portraits*, Capítulo 19, *The Martyrdom of Gustav Landauer*, Princeton Univ Press, 1990, pp. 247 -254.

En 1890, con apenas 21 años, su virulento espíritu anti-sistema y el conocimiento del mundo de las artes le hizo ser tomado en consideración en los círculos teatrales y literarios de la inteligencia berlinesa. Esta rápida aceptación por la élite cultural de Berlín se ha atribuido en parte a su amistad con el filósofo Fritz Mauthner.¹³⁶ Bajo esta influencia Landauer se convirtió rápidamente en miembro activo de un grupo de jóvenes radicales conocidos como los *Jungen Berliner*. Los *Jungen* era una organización de estudiantes anti-autoritarios, cuya oposición a los procedimientos burocráticos del SPD (Partido Socialista Alemán) les había valido la expulsión del partido. Fue a través de ellos con los que Landauer recibió su primer bautismo de activismo político, actuando bajo la tutela de personajes de la talla de Benedikt Friedländer, que le introdujo en las ideas de Proudhon, Kropotkin y en las del libertario socialista Eugen Dühring.¹³⁷

Landauer desarrolló una intensa actividad propagandística, llena de idealismo¹³⁸. Acérrimo defensor de la libertad personal contra todo tipo de autoridad organizada. Su oposición al aparato del partido marxista oficial, (SPD) le trajo muchas dificultades. Sin embargo abogó por la revolución pacífica -anti-violenta- , criticando cuestiones tales como de la lucha de clases y la abolición del Estado mediante la destrucción.¹³⁹ Fundó varios medios de propaganda: *Sozialistisches Organ der unabhängigen Sozialisten*, *Der Sozialist -Anarchistische Monatszeitschrift*, todos ellos sobre el axioma de "Socialismo independiente ético y libertario". Parte fundamental de su pensamiento político era la propuesta de una renovación espiritual de la sociedad, y por ende una sustitución del estado, operada desde las raíces de la libertad individual, que llegaría por medio del establecimiento de comunas libres y autosuficientes, instauradas capilarmente a lo largo del territorio; en las que el hombre volvería a reencontrarse con la verdadera esencia de su naturaleza: la libertad. Señalan Berman y Luke -comentando los textos de Landauer en *Aufruf Zum Sozialismus* - que su idealismo ético es una mezcla de "individualismo vitalista de Nietzsche y el comunismo socialista". Y que esta será la base de su obra intentando una reconciliación entre la autodeterminación del individuo y la integración en la comunidad; aspectos duales que caracterizar su filosofía.¹⁴⁰

¹³⁶ Así lo refiere Charles Maurer en *Call to Revolution: The Mystical Anarchism of Gustav Landauer*, Detroit: Wayne State University Press, 1971; pp 24 y 26

¹³⁷ Para este párrafo nos hemos basado en las semblanzas realizadas por James Horrox, Gabriel Kuhn, Martin Buber y Paul Avrich, en sus respectivas obras que hemos citado o que en adelante vamos a citar.

¹³⁸ De 1893 a 1899 Landauer dirigió y editó la revista anarquista *Der Sozialist*. Fue el escaparate del anarquismo libertario y subversivo del Berlín de la época. La publicación fue secuestrada en 27 ocasiones. (cfr. <http://www.anarchismus.at/zeitungen-bis-1945/der-sozialist>). Debido a adversidades políticas hubo de cerrar en 1899. Tras ello Gustav Landauer y su pareja (Hedwig Lachmann) se mudaron a Inglaterra por una temporada.

¹³⁹ Max Nettlau, contemporáneo de Gustav Landauer, realiza un recorrido por los puntos principales del pensamiento de Landauer en *La vida de Gustav Landauer, según correspondencia*, prólogo de *Iniciación al socialismo*, Volumen 7 de Biblioteca de cultura social: Sección VIII, Ensayos e Interpretaciones, Max Nettlau, Americalee, 1947. También en *Historia del Anarquismo, 1934*, Nettlau dedica -no sin sorna-, varios párrafos a su peculiar pensamiento.

¹⁴⁰ Russel Berman & Tim Luke, Introducción de la edición Inglesa de *Gustav Landauer, For Socialism, (Aufruf Zum Sozialismus)*, Telos Press, 1978, pp. 3

Como puede observarse, y en esto coinciden la mayor parte de los autores¹⁴¹, el anarquismo predicado por Gustav Landauer, más que una doctrina política era una doctrina filosófica, casi mística; digamos de carácter espiritual; y según no pocos autores esto se debe a su personal perfil judaico¹⁴²; una cierta sensación de necesidad de misión y redención aflora en su pensamiento.¹⁴³

Landauer que llegó a ser un excelente traductor literario, en su exilio a Inglaterra (1900-1902) conoció personalmente a Kropotkin. Según Gabriel Kuhn, Landauer quedó fuertemente impresionado.¹⁴⁴ Más tarde publicó varios artículos sobre él en *Der Sozialist* y tradujo sus obras al alemán.¹⁴⁵ No obstante según señala Max Nettlau¹⁴⁶ el entusiasmo no debió ser recíproco. Y es que, como refiere Buber: Owen, Proudhon, Kropotkin y Landauer fueron los pioneros del anarquismo; cada uno desde su propio lugar están singularmente interconectados, pero de ningún modo son intercambiables.¹⁴⁷ Landauer definitivamente, con su visión místico-religiosa del anarquismo, caminó en solitario dentro de una entereza encomiable. Así lo refieren Kuhn, Day, Avrich, Horrox, Maurer, Buber, Löwy en sus respectivos trabajos, pero es quizás Eugene Lunn el que recoge de modo singular su papel de profeta solitario de una nueva comunidad.

I. 8.3. El profeta de la Nueva Comunidad (*Neue Gemeinschaft*)

En la primera década del S.XX es donde se dan los textos de socio-políticos más importantes de Landauer. Tres tratados le catapultaron a la fama y al reconocimiento de los anarquistas de Alemania y del resto de Europa. En enero de 1907 publicó en *Die Zukunft* en Berlín su artículo *Volk und Land: Dreissig Sozialistische Thesen (Pueblo y Tierra: Treinta tesis socialistas)*. Al año siguiente vio la luz la publicación de *Die Revolution (La Revolución)*, y en 1911 se publicó quizás su obra más famosa *Aufruf zum Sozialismus (Llamada al socialismo - o Por el socialismo)*. En estos escritos Landauer consolidó definitivamente las ideas expuestas en los artículos anteriores de *Der Sozialist*. Pero

¹⁴¹ Martin Buber, James Horrox, Eugene Lunn, Charles B. Maurer y un largo etcétera.

¹⁴² Rolf Kauffeldt en concreto encuadra su pensamiento dentro de un renacer mitológico de figura de “La Nueva Alianza” de Yahveh con el pueblo. Dentro de lo barroco de la exposición de Kaufeldt, este subraya ideas que nos reafirman que andamos en buen camino. Así puede leerse “Su llamamiento al socialismo (*Aufruf zum Sozialismus*) de 1911, por ejemplo se considera junto al texto de Heinrich Mann *Espíritu y Acción (Geist und Aktion)* como escrito programático para la comprensión del Expresionismo.” (...) “Además (Landauer) estableció patrones con sus traducciones de Oscar Wilde, Walt Whitman, Kropotkin, Proudhon, así como sobre todo con su versión de los escritos místicos de Meister Eckhart.” Rolf Kauffeldt en *Dios en el Exilio*, de Manfred Frank, AKAL, 2004, pp. 144

¹⁴³ Michael Löwy, *Redemption & Utopia: Jewish Libertarian Thought in Central Europe, a Study in Elective Affinity*. Translated by Hope Heaney. Stanford, CA: Stanford University Press, 1992.

¹⁴⁴ Así lo hace notar G. Kuhn en pp. 29 y nota 62 de *Revolution and other writings*, de Landauer, Kuhn y Day.

¹⁴⁵ Seth Taylor, *Left-wing Nietzscheans: The Politics of German Expressionism, 1910-1920*, Walter de Gruyter, 1990, pp. 47

¹⁴⁶ Ver Max Nettlau (*Geshichte der Anarchie*; V: 127), en pp. 52, nota 62 de Gabriel Kuhn y Day, Op.cit.

¹⁴⁷ Martin Buber realiza un valioso análisis de la evolución del pensamiento anarquista en *Path in Utopia*. Al particular que tratamos ver pp. 16-23. *Path in utopía*, Martin Buber, Syracuse University Press, 1950

Gustav Landauer no se limitó a entusiasmar a su audiencia con palabras sobre una futura sociedad anarquista. Según relata James Horrox:

“A lo largo de su vida, el advertir la urgencia por la pronta realización de nuevas formas de la sociedad (...) le llevó a participar en numerosos proyectos en los que vio la semilla potencial de esta nueva estructura social.”¹⁴⁸

Uno de estos proyectos fue el experimento de la "Nueva Comunidad" *Die Neue Gemeinschaft* fue creada a partir del “círculo poético de Friedrichshagen”, que en 1890 se había creado a las afueras de Berlín. Se trataba de un “asentamiento poético” donde iban poniendo su residencia artistas del momento. Allí se concitaban tanto políticos disidentes como algunos de los principales escritores de naturalismo. Según define Manfred Frank, se trataba de un “círculo cultural revolucionario naturalista.”¹⁴⁹A él pertenecían poetas tales como de Gerhart Hauptmann, Otto Erich Hartleben, August Strindberg, Bruno Wille, Richard Dehmel, Wilhelm Bölsche y Frank Wedekind.¹⁵⁰El grupo de artistas y poetas se estableció de *modo libertario* -al menos temporalmente; siendo relativamente amplio el número de asiduos al lugar. Los adinerados hermanos Bernard y Paul Kampffmeyer también establecieron allí una casa. Gustav Landauer se trasladó a Friedrichshagen en octubre 1897 y permaneció hasta abril 1899. A medida que el grupo se hizo mayor empezó a desmoronarse. En 1900 la colonia como tal se disolvió. Los hermanos Henry y Julius Hart, con el apoyo de Gustav Landauer promovieron una nueva comunidad - *Die Neue Gemeinschaft*-. Esta se caracterizaba por estar libre de convicciones religiosas y asumir un carácter plenamente anarquista. Se situaron al oeste de Berlín en Schlachtensee. Un buen número de miembros del círculo poético se sumó a la iniciativa. Los promotores de la *Nueva Comunidad* estaban fascinados por el movimiento inglés de la Ciudad Jardín (*Garden City*) que se inspiraba en las ideas de William Morris. La idea de rechazar la gran ciudad industrial y adoptar una vida cuasi-comunista, de primitiva comunidad parecía ser el móvil común de los congregantes. De este modo se dieron cita tanto en su génesis como en su efímera vida activistas políticos, reformistas sociales, disidentes ácratas, artistas alternativos, y en cierto sentido no pocos miembros de una élite intelectual interesados por el cambio social y político. Ya fuera en su génesis como en su vida comunal efectiva, entre los asiduos al círculo de la *Neue Gemeinschaft* figuran Hugo Höppener, Peter Hille, Bernhard y Paul Kampffmeyer,

¹⁴⁸ Véase la biografía que traza James Horrox de Gustav Landauer en *Anarchist Archives*, disponible en <http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchistarchives/bright/landauer/landauerbioHorrox.html>. En adelante *Anarchist Archives*. Ver también al respecto la biografía ampliada que expone James Horrox de Gustav Landauer en *A Living Revolution: Anarchism in the Kibbutz Movement*, Op.cit., pp. 240 y ss.

¹⁴⁹ Manfred Frank, en Op.cit., pp. 146 prosigue no sin cierto desdén “el denominado *círculo poético de Friedrichshagen*.”

¹⁵⁰ García Laborda, José María, *En torno a la segunda escuela de Viena*, Alpuerto, 2005, pp. 163

Gustav Landauer, Martin Buber, Else Lasker-Schüler, Willy Pastor y Erich Mühsam. La experiencia duró sólo hasta 1904 a pesar de sus admiradores y seguidores.¹⁵¹

Aunque unidos por un afán de liberarse de constricciones sociales y rechazar la ciudad como exponente de la presión del estado, la disparidad ideológica del colectivo de la *Neue Gemeinschaft*, -y su propio espíritu insurrecto-, hizo que el proyecto fuera diluyéndose. Gustav Landauer, no obstante siguió presente en otros intentos de formalizar físicamente su proyecto de sociedad idílica rural. En 1903 participó en las reuniones de la asociación *Deutsche Gesellschaft Gartenstadt* (*Asociación alemana para la Ciudad Jardín*). Básicamente era una oficina de información que pretendía promover el ideal antiurbano de vivienda. “Esta era una organización basada en un espíritu romántico y anti-urbano, espíritu que implicaba un cambio de la ciudad al campo, -a la ciudad jardín-, siguiendo el movimiento de los ingleses Geddes y Howard y el movimiento *Arts and Crafts* de Ruskin y Morris en Inglaterra.”¹⁵² De esta forma, Landauer intentaba articular definitivamente el camino hacia la libertad de la clase obrera. Primeramente desarrollando un completo análisis del sistema capitalista de Estado, después estableciendo las estructuras sociales que lo debieran sustituir, y finalmente abriendo el camino para que estas estructuras tomaran forma real. La creación de estas colonias rurales -física, social y políticamente renovadas-, sería el germen de un estado rural (natural) descentralizado.

Los promotores de este proyecto ideal (la *Deutsche Gesellschaft Gartenstadt*, DGG) surgieron de fuentes cercanas al círculo poético de Friedrichshagen y del fallido intento de la *Neue Gemeinschaft*. El primer presidente de la DGG fue Henry Hart. La primera junta directiva contaba con Wilhelm Bolsche, Julius Hart, Fidus, Magnus Hirschfeld, Bernhard Kampffmeyer, Paul Schirrmeister¹⁵³, Otto Adolf y Franz Oppenheimer. Después de la muerte de Henry Hart, Bernhard Kampffmeyer asumió la presidencia en 1906 de la DGG.¹⁵⁴

Y en este marco aparece Bruno Taut, joven arquitecto inquieto, recién llegado a Berlín que intenta participar activamente en la construcción social y material de la nueva Alemania. Se sabe que Bruno Taut fue arquitecto consultor de la *Deutsche Gesellschaft*

¹⁵¹ Ante la diversidad de fechas existentes tomamos la referencia que ofrecen Gabriel Kuhn & Richard Day en pp. 28 de *Revolution and Other Writings: A Political Reader*, PM Press, 2010. A pesar de su disolución, la *Neue Gemeinschaft* de Schlachtensee se ha convertido en referente de otras comunidades alternativas, como las que surgieron en Ascona, en el Monte Verita (Suiza).

¹⁵² James Horrox, *A Living Revolution*, Op.cit., pp. 243. Similares términos pueden encontrarse en *Anarchist Archives* de Nettlau.

¹⁵³ Defensor del sistema naturista de vida, organizador en 1898 del la *Sociedad Vegetariana del Edén*, que cristalizó en una colonia cooperativa y autogestionaria a las afueras de Berlín. Posteriormente militó en la ideología Nazi.

¹⁵⁴ Según define Manfred Frank, en Op.cit., pp. 146: “círculo cultural revolucionario naturalista”; “el denominado círculo poético de Friedrichshagen.” A él pertenecían poetas como Gerhart Hauptmann, August Strindberg, Richard Dehmel y Frank Wedekind. (García Laborda, Op.cit., pp. 163)

Gartenstadt,¹⁵⁵ y participó activamente en alguna de sus promociones.¹⁵⁶ Esta sociedad alemana se había calcado como réplica exacta las británicas sociedades para la promoción de las ciudades jardín; un proyecto de renovación socialista impulsada por los arquitectos y urbanistas Patrick Geddes y Ebenezer Howard. Tanto Taut como Landauer eran conscientes de que el cambio social, la generación de un nuevo orden, no podía ir desparejado de la realización material arquitectónica. En Alemania las iniciativas al respecto fueron muy variadas y desde diversos frentes: la idea de *Lebensreform* (*Lebensreformbewegung*; *movimiento para la reforma de la vida*) estaba muy presente en la sociedad alemana desde finales del XIX. Magnus Hirschfeld, renombrado sexólogo, le interesaba la igualdad de género y la liberación sexual. Paul Schirrmeister, notable médico neurópata, le importaba la alimentación autóctona, la desvacunación y el vegetarianismo; a Erich Mühsam¹⁵⁷ la sociedad de sexo libre y el libertinaje; Franz Oppenheimer, convencido sociólogo cooperativista y activo sionista, le interesaba el experimento social. Estas ideas y proyectos no estuvieron exentos de atenta curiosidad por parte de mecenas, aristócratas, activistas y por qué no decirlo oportunistas vividores. Ernst Osthaus, por ejemplo sufragó numerosas iniciativas, así como los adinerados hermanos Kampffmeyer lo tomaron como cruzada personal para activar la *Arbeiterbewegung* (*El movimiento de reforma obrera*). Como fuente de inspiración figuraban tanto el artista y activista inglés William Morris que ofrecía impulso a la vuelta naturalista y el olvido del Estado; como el Maestro Eckhart, cuyas obras había traducido al alemán Landauer, y que ofrecían un regreso luminoso a la pureza del origen.¹⁵⁸ En definitiva un idílico retorno al pasado, o como dice Eugen Lunn: un *Socialismo Romántico*.

I. 8.4. La Liga Socialista. *Der Sozialistische Bund*

Pero tal vez el más importante intento de realizar alternativas prácticas libertarias se produjo en 1908, cuando Gustav Landauer fundó junto con otros *Der Sozialistische Bund*: "La Liga Socialista / Alianza Socialista"

¹⁵⁵ Así lo refiere Whyte en Op.cit., pp. 53 y ss.

¹⁵⁶ Taut se encargó de proyectar también una de las ciudades para la DGG: La *Gartenstadt Hohenhagen* en Hagen. Desarrollada en 1909 a partir de un proyecto de Ernst Osthaus. Este involucró a varios arquitectos como Bruno Taut, Walter Gropius, y Van de Velde.

¹⁵⁷ Erich Mühsam fue un ensayista, poeta y actor judío alemán. Mühsam como agitador político era un auténtico anarquista y antimilitarista realmente radical y libertario. En 1909 se incorporó en Múnich a los grupos "de hecho" (*Die Tat*) y "anarquista" (*Anarchist*) para la agitación del sub-proletariado para la causa del anarquismo. Participó activamente en la revuelta soviética de Baviera de 1919. En su labor literaria no dejaba títere con cabeza y eran famosas sus actuaciones satíricas. Tras la disolución de la *Neue Gemeinschaft* estableció una comuna de artistas en Ascona (Suiza) donde se mezclaba el vegetarianismo, el comunismo, el socialismo y la liberación sexual. Con el advenimiento del Nazismo fue detenido como parte de "esos judíos subversivos". Murió en extrañas circunstancias en el campo de concentración de Oranienburg en 1934.

¹⁵⁸ Sobre la relación entre el anarquismo de Landauer y el misticismo de Meister Eckhart hay un estudio muy interesante de Thorstern Hinz: *Mystik und Anarchie: Meister Eckhart und seine Bedeutung im Denken Gustav Landauers*, K. Kramer, 2000

Según describe Kalz Wolf, la “Liga Socialista” (SB) fue creada en 1908 por Gustav Landauer, Erich Mühsam, Martin Buber, Margarethe Faas-Hardegger entre otros; y consistía en ofrecer una confederación o liga descentralizada de organizaciones comunales, que deberían proporcionar una imagen palpable del socialismo futuro.¹⁵⁹ Landauer fijó los estatutos de esta *organización comunal sin estado* en doce artículos.¹⁶⁰ J. Horrox sitúa el éxito de la convocatoria de Landauer en que un año antes había publicado *Las treinta tesis socialistas*: que ya en su título contenía la esencia del mensaje: *Volk und Land: Pueblo y Tierra, Dreissig Sozialistische Thesen, Treinta tesis socialistas*

“La publicación de las treinta tesis socialistas en 1907 inspiró a muchos de los anarquistas de Berlín, y a los socialistas independientes para llevar a cabo la creación de una organización para poner en práctica las ideas contenidas en ella. En mayo de 1908 Landauer fue invitado a dar una charla a uno de estos grupos en una asamblea en Berlín. Su conferencia generó un gran entusiasmo. Esta conferencia pasaría posteriormente a formar parte de la base de *Aufruf zum Sozialismus* en la que se incluía en su esquema de organización los doce artículos¹⁶¹ de la *Sozialistische Bund*. Esto dio lugar a la formación de numerosos grupos deseosos de realizar sus propuestas.”¹⁶²

Como reza el artículo 1 de la constitución de la liga: “La forma básica de la cultura socialista es la asociación de las comunas económicas que trabajan independientemente y que cambian entre sí sus productos en justicia.” Al que acto seguido, el número 2 proclama “la Asociación Socialista aparece en los caminos que señala la historia en lugar de los Estados y de la economía capitalista” El objetivo final de la liga es la creación de un nuevo estado de libertad entre individuos y comunidades, basado en la libre voluntariedad asociativa, promoviendo el intercambio y la autonomía, sin necesidad de mediación de órgano superior.

Como apunta Kuhn, el concepto combina la idea de mutualismo de Proudhon con la filosofía de descentralización de Kropotkin y Ebenezer Howard; por lo que no había una autoridad central.¹⁶³ En estas sociedades comunales se concitaría por igual la actividad artesanal y la intelectual; la artística y la agraria, recuperando la necesaria vinculación con la tierra. Serían como “las células básicas de una nueva cultura y sociedad

¹⁵⁹ Véase pp. 236 de Wolf Kalz, *Gustav Landauer. Ein deutscher Anarchist (Gustav Landauer. Un anarquista alemán)*, Federsee-Verlag, 2009

¹⁶⁰ *Liga Socialista, Asociación Socialista o Sozialistische Bund* (14 de junio 1908). Los 12 artículos pueden encontrarse en castellano en http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/filosofia/incitacion/10.html, Biblioteca Virtual Antorcha. No obstante, y dado el interés del tema los recogemos los dos primeros. Artículo 1º La forma básica de la cultura socialista es la asociación de las comunas económicas que trabajan independientemente y que cambian entre sí sus productos en justicia. Art. 2º Esta Asociación Socialista aparece en los caminos que señala la historia en lugar de los Estados y de la economía capitalista.

¹⁶¹ Véase Wolf Kalz, Op.cit., pp. 236

¹⁶² James Horrox, *Gustav Landauer Biography* en *Anarchist Archives*, Op.cit.

¹⁶³ Gabriel Kuhn & Siegbert Wolf: *Revolution and Other Writings* . PM Press. 2010 , pp. 30-31

socialistas”¹⁶⁴ Así se lograría en el pensamiento de Landauer el ansiado *Der Reich der Erfüllung* (*El reino de la plenitud*)¹⁶⁵ que como había escrito ya en 1901, continuación de su propuesta programática *Desde (Por) el apartamiento a (hacia) la comunidad (Durch absonderung zur Gemeinschaft)*.¹⁶⁶

Landauer dedicó a la *Sozialistische Bund* la mayor parte de su tiempo durante 1908 y 1909; vino a representar una alternativa práctica libertaria al partido socialista parlamentario alemán (SPD). La liga socialista ofrecía un marco de cooperativas federadas desconectadas, en la medida de lo posible, del sistema capitalista de Estado; y en la que un notable grupo trabajadores se implicarían personalmente siendo la base de una futura sociedad socialista. Como órgano de propaganda de la liga, Gustav Landauer reflotó junto a Margaret Faas-Hardegger¹⁶⁷ la segunda época de *Der Sozialist* que se mantuvo publicando trimestralmente desde 1909 hasta 1915.

Gustav Landauer descartaba la legitimidad de cualquier forma de autoridad fuera de la que se surgiera del propio individuo. En un momento de exaltación de movimientos colectivistas y en la tradición de pueblo alemán esto era ir contra corriente. En concordancia con los autores consultados, observamos que la singularidad del pensamiento político social de Gustav Landauer es su anarquismo místico, altamente idealista, que se encuentra más cerca de un credo de predicación religiosa que de una teoría política. Landauer postula la renovación personal y social que debería llevar a los miembros del pueblo (-Volk-) al encuentro de “su propio espíritu individual”; y de este modo a su realización como *pueblo inspirado*, espiritual, renacido; *geistig*. En ello, la imagen del pueblo Hebreo en su largo caminar hacia la felicidad de un nuevo orden - hacia una nueva tierra prometida-, toma fuerza como recurso místico: el peregrinar a través del desierto hacia un edén de equilibrio y felicidad. La tierra y el contacto con ella, juega en Landauer el papel de lugar de encuentro individual místico con lo esencial y lo puro.

¹⁶⁴ Gabriel Kuhn & Siegbert Wolf, Op.cit., pp. 31

¹⁶⁵ *Der Reich der Erfüllung* fue el título que dio Landauer a la revista portavoz de las actividades de la por aquellas fechas recién fundada *Neue Gemeinschaft*.

¹⁶⁶ Conferencia dada el 18 de Junio de 1900 con motivo de la creación de la Nueva Comunidad. Fue publicada en el segundo número de la revista de la *Neue Gemeinschaft*, que como hemos anotado anteriormente llevaba por título *Der Reich der Erfüllung*: “El reino de la plenitud”.

¹⁶⁷ Margarethe Faas-Hardegger (Suiza 1882-1963) fue una feminista activista suiza (sindicalista, pacifista, feminista, anarquista, escritora libertaria, sufragista) Es una de las principales protagonistas del activismo feminista obrero del cambio de siglo. En 1908 cofundó con Landauer la segunda etapa de “*Der Sozialist*”. Faas-Hardegger abogaba abiertamente por el amor libre y derechos de las mujeres, y en esta línea utilizó la revista. Promovió varias comunas de amor libre como las de Ascona y el Monte Verita. En 1913 debido a desacuerdos con Gustav Landauer, este tomó la decisión de expulsarla de la Alianza Socialista (*Sozialistische Bund*). Posteriormente se volvió más radical en la idea de el control de la natalidad y la práctica de amor libre. Se asoció con otros anarquistas como Erich Mühsam (*Die Tat*) para promover varias comunas y falansterios, tanto rurales como de artistas.

Bruno Taut estaba también muy interesado en recuperar las auténticas raíces del pueblo, y por ende del individuo. Por aquellas fechas se encontraba proyectando gracias a su amigo y mecenas Ernest Osthaus la Colonia Escuela Folkwang.¹⁶⁸

I. 8.5. Landauer y el Sionismo Místico

Tanto Horrox como Lunn, así como otros autores como Buber y Löwy, señalan el intenso sentido milenarista del discurso filosófico político de Landauer; su convicción de estar trabajando para lograr la llegada de la Nueva Jerusalén. Pero no ajeno a su tiempo y dentro de su formación germana, Gustav Landauer trataba de encontrar la relación exacta entre espíritu y pueblo entre el *Volk* y el *Geist*; y en contra de los pensadores que anteriormente hemos visto, no lo sitúa en la cultura o en la hegemonía nacional; sino en el interior de la persona; el *Geist* habita en nosotros a modo de presencia o huella indeleble. Así lo expone Landauer en *Llamada al socialismo*, 1911

“El Espíritu es algo que mora en los corazones y el alma de los individuos de la misma manera; algo que, con disciplina natural, como cualidad unificadora, brota de todos y lleva a todos la alianza.”¹⁶⁹

Bruno Taut, que por las fechas en que las que Landauer publicaba esas palabras (1911), andaba merodeando por los círculos intelectuales de Berlín, encontró en este sentido espiritual una fuente de justificación para sus propuestas sociales de comunidad¹⁷⁰. Michael Löwy, en *Redemption and Utopia*, posiblemente expresa el punto en el que ambos pensadores, cada uno desde su ecuación, llegaba a localizar en la historia la óptima expresión física y material de la espiritualidad en el mundo.

“Para Landauer la Edad Media cristiana (cristiana en su sentido católico, universal, no en el sentido patriótico germano) fue una Era de *un fulgor altísimo (Lofty Radiance) en la que el espíritu daba sentido, santidad y consagración a la Vida.*¹⁷¹ Las ciudades medievales, los gremios, las hermandades, corporaciones y asociaciones expresaban una vida social que era genuina y rica en espiritualidad”¹⁷², y esto entendido en oposición al Estado que era *la suprema forma del No –espíritu (Ungeist).*”¹⁷³

¹⁶⁸ La colonia no llegó a construirse pero sus planos se conservan. También hubo otros intentos como la Gartenstadt Falkenberg, 1913-1916, en Treptow, Berlín.

¹⁶⁹ Gustav Landauer, *Incitación al Socialismo (Ausruf zum Sozialismus, 1911)*, Capítulo 3 (Traducción de Chantal López y Omar Cortés), Biblioteca Virtual Antorcha, disponible en www.antorcha.net/biblioteca_virtual/filosofia/incitacion/5.html. Versión alemana en *Ausruf zum Sozialismus*, Synergia Verlag, 2012

¹⁷⁰ Así lo sostiene Iain Boyd Whyte, en pp. 53 y ss. de *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Op.cit.

¹⁷¹ Gustav Landauer en Michael Löwy, *Redemption and Utopia: Jewish Libertarian Thought in Central Europe: A Study in Elective Affinity*, Stanford University Press, 1992, pp. 129

¹⁷² Michael Löwy, Op.cit., pp. 129

¹⁷³ Gustav Landauer en Löwy, Op.cit., pp. 129

Con este planteamiento, toda colaboración con la maquinaria del Estado -o desde las estructuras del Estado- le parecía inadmisibles, por ello Gustav Landauer siempre fue mejor recibido en círculos intelectuales que en políticos¹⁷⁴ en los que resultaba incómodo por señalar las contradicciones éticas del (la praxis) marxismo.¹⁷⁵ En 1893 fue expulsado de la II Internacional Socialista, donde pretendía representar al grupo anarquista.¹⁷⁶ Su personal e incorruptible ética de la libertad, radicada principalmente en lo íntimo de la persona; no en la estructura, iba en contra del marxismo materialista. También tuvo, en palabras de Breisner, “serias dificultades con el Sionismo organizado.”¹⁷⁷ De este modo su actitud resultó muy cercana al individualismo neo-romántico de muchos artistas del momento. Así Gustav Landauer frecuentó muchas iniciativas de círculos de artistas, intelectuales, literatos, pintores, gozando de reconocimiento en ambientes teatrales y de crítica literaria. Eso no le privó de firmeza y radicalismo, tuvo habituales contactos con los “jóvenes escritores naturalistas”, denominados *das Jungen*¹⁷⁸, que representaban la juventud airada e iconoclasta de la literatura. También frecuentó círculos comunes con el movimiento expresionista; -siempre marcando diferencia con el activismo institucional- manifestándose más partidario de una regeneración y una épica social vinculada al individualismo. En eso encontró en el movimiento expresionista, y en Taut en particular, muchos adeptos.¹⁷⁹

Su disidencia política, que le situaba más a la izquierda del socialismo al uso, y su oposición a las formas organizadas de revolución social, tales como las que proponía el engranaje marxista, le colocó en un enclave marginal en el que se sentían identificados los literatos radicales, los anarquistas apátridas, los bohemios, los soñadores y los utópicos irredentos. Idealistas asociales o iluminados pensadores a los que las reglas de la sociedad segregaba de la normalidad. En esta cartera de amistades y relaciones, Gustav Landauer era solicitado como refrendo de honestidad y ética anarquista.¹⁸⁰ En

¹⁷⁴ Cfr. J. Horrox, *Anarchist Archives*, Op.cit. La misma situación dibuja Richard Day en *Revolution and Other Writings: A Political Reader*, Op.cit. pp. 9-29

¹⁷⁵ James Horrox hace un interesante estudio sobre las controversias de la aplicación de la teoría marxista en Alemania de principios de siglo XX. Cfr. James Horrox, capítulo *Constructive Activism*, pp.189-204, de *New Perspectives on anarchism, Nathan Jun y otros*, Rowman & Littlefield, 2010

¹⁷⁶ Aparte de esta expulsión en Zurich, Landauer fue expulsado también en la siguiente reunión de Londres de 1896. James Horrox, *Constructive Activism*, Op.cit., pp. 190

¹⁷⁷ Paul Brienes, *Mysticism and revolution: Gustav Landauer against his times*. University of Wisconsin--Madison, 1967, pp. 133. Ver también pp. 93

¹⁷⁸ Entre los que se encontraba Franz Pfemfert, más tarde fundador de la revista política *Die Aktion*.

¹⁷⁹ Paul Scheerbart, sin asumir la integridad de su discurso, admiraba su coherencia. Rudolf Steiner, Kandinsky y Landauer coincidieron por mediación de la escritora Elsa Lasker-Schüller en varios encuentros místicos, espirituales y literarios organizados por la Teosofía. En estas reuniones se entrelazaba arte, cultura, política y espiritualidad. No era raro ver en estos círculos a Ernest Toller, Stephen Zweig o a Erich Mühsan. Ver más en *Mysticism and occultism in modern art, LD Henderson*; (Rose-Carol Washon, Timothy O’Benson y otros) pp. 43 y ss. College Art Association of America, 1987. Ver también al respecto el interesante estudio de Maurice Tuchman en *The Spiritual in Art*, Abbeville Press Inc., U.S., 1999.

¹⁸⁰ Según Alvrich y Maurer, -por citar algunos de los autores que lo refieren-, Landauer frecuentaba las reuniones de la *Neue Gemeinschaft*, los encuentros de *Das Jungen*, las tertulias expresionistas de *Der Sturm*, los proyectos de comunas de los Hermanos Hart, los círculos teosóficos de Steiner, y un largo

este periodo, apoyó con interés toda iniciativa, por descabellada que pareciese, en la que pudiera germinar su idea de Comunidad Libre, Ética y Autogestionaria.

Según apunta Bienes, su condición de judío-alemán, le llevo a adoptar una posición distinta con respecto “al pueblo Alemán: el VOLK”, entendiendo que el pueblo “se lleva dentro” y asoma hacia afuera, pero siempre parte del individuo.¹⁸¹ A este respecto Landauer disenta de la corriente corporativista del movimiento sionista, no era el pueblo el que hace al individuo, sino éste el que lleva en su corazón la nación (el pueblo, el estado) en sí, y por ello el estado está donde está el hombre. Landauer nunca renunció a ser alemán por el hecho de ser judío, lo mismo que nunca renegó de las raíces cristianas europeas a favor de una militancia hebraica.¹⁸² Por ese motivo muchos autores hablan de su vida y legado como misticismo judaico.¹⁸³ Con motivo de su asesinato en las revueltas de Múnich de 1919 Eugene Lunn comenta: "Gustav Landauer, fue uno de los tres sobradamente conocidos judío-alemanes socialistas y libertarios que habían participado en la revolución; y habían sido asesinados en la represión. Rosa Luxemburgo y Kurt Eisner eran los otros dos"¹⁸⁴; lo que da una idea de que Gustav Landauer hacía públicamente “profesión de su fe” y que nunca ocultaba ni sus convicciones religiosas ni políticas. No en vano, Paul Alvrich cuando escribe la biografía de Gustav Landauer la encabeza con el título de “El martirio de Gustav Landauer”, dando a entender el carácter misional/sacrificial y místico de su inmolación por la sociedad.

Sobre la llegada del joven Landauer a Berlín su coetáneo Max Nettlau comenta: “el joven Gustav Landauer llegó a Berlín ansioso por conocer todo socialismo y qué vio allí? Tal vez vio que existía en el socialismo algo muy distinto a la grandilocuente socialdemocracia (...). Landauer conoció, pues, las ideas de Dühring y muy pronto todas las ideas anarquistas, pero supo quedar dueño de sí mismo en socialismo y anarquía.”¹⁸⁵ Eugene Lunn precisa que dentro el anarquismo Landauer se sintió inicialmente atraído por el enfoque individualista de Max Stirner -un anarquismo egocéntrico-, pero no quiso

etcétera de iniciativas libertarias, anarquistas, idealistas, pacifistas, bohemias, naturalistas... Ver por ejemplo P. Alvrich y Ch. B. Maurer en sus Ops.cit.

¹⁸¹ Véase Paul Bienes, *Mysticism and revolution*: pp. 85-95. (Cap. V. Landauer sobre la Cuestión Nacional y la Cuestión Judía). Paul Bienes añade que, según el espíritu de Landauer, esa honda convicción había de expresarse públicamente pues era “el revolucionario cumplimiento de una particular misión Judía.” pp. 86

¹⁸² Cfr. Gustav Landauer, *Der Werdende Mensch (El hombre expectante)*, Edición dirigida por M. Buber, G. Kiepenheuer, 1921, pp. 126-128. Ernest Toller, otro judío alemán, escritor expresionista, compañero en la revolución de Landauer, asumía de mismo modo ambas raíces, y entendía también la revolución como un acto de mesianismo judeo-cristiano. Para más sobre este tema ver Michael Löwy, Op.cit., pp. 170-171

¹⁸³ Paul Bienes así lo advierte en *Mysticism and revolution*, Op.cit., en especial en el las páginas 30 a 51 (*Landauer's formulation of the theory of Revolutionay Mysticism*). Aún así, Bienes engloba el caso de Landauer dentro de un movimiento más generalizado, apuntando que junto con otros Judíos Centroeuropeos y Rusos la figura del “El Judío Revolucionario” es un paradigma que resulta de la fusión o transposición del Cristianismo con el Judaísmo: un anhelo casi sanguíneo -innato- de sentirse redentores de la humanidad. Para más sobre el tema léase el artículo de Paul Breines, *The Jews as Revolutionary*, Op.cit. publicado en el Leo Baeck Institute Year Book, 1967 pp. 75-84

¹⁸⁴ Eugene Lunn, *Prophet of community*, University of California Press, 1973, pp. 4

¹⁸⁵ Max Nettlau, *Anarquía a través de los tiempos*, Capítulo 5, pp. 47, e-book, López-Cortés, 2003

permanecer anclado en un anarquismo tan extremadamente individual de Stirner¹⁸⁶, y pensó en desarrollar un enfoque más amplio; para la comunidad.

“Concibió entonces su "anarquismo social" como la unión de personas que, de manera voluntaria y libre, se unían en pequeñas comunidades socialistas. El objetivo de Landauer fue siempre la emancipación de las formas del Estado, la iglesia o de otro tipo de subordinación en la sociedad.”¹⁸⁷

Pronto desarrolló una *teoría práctica* en la que se entrecruzaban lo místico, lo político-social y lo espiritual en la que el objetivo era lograr la libertad de espíritu – creando grupos éticos libres¹⁸⁸ - tanto a nivel individual como colectivo; partiendo del ciudadano y alcanzando a la nación.

1.8.6. La Revolución como movimiento espiritual ético

Tierra y Libertad. La renovación espiritual de la humanidad

El francés Pierre-Joseph Proudhon (1809-65), uno de los padres del anarquismo se preguntaba a sí mismo *¿Qué es la propiedad?*, y se contestaba “La propiedad es el robo”.¹⁸⁹

Esta frase, aparte de ser una llamada de atención, no expresaba completamente su concepción económica y social. Proudhon no era enemigo del derecho de propiedad individual; al contrario, lo consideraba la “esencia de la libertad” y el único freno posible a la “omnipotencia del Estado”. Lo que no admitía Proudhon es la propiedad permitiera vivir sin trabajo, o sea: alquileres, rentas de la tierra, especulaciones. Para este precursor del anarquismo es necesario que el hombre posea los instrumentos de su trabajo y goce de sus frutos; el derecho de propiedad así concebido y limitado le parece excelente.¹⁹⁰ Esta idea de Proudhon llamó poderosamente la atención al joven Landauer, que fijó el problema de la esclavitud del género humano en un punto: en su dependencia con la tierra. Por lo tanto, el primer paso para logra la libertad del individuo -del hombre -será liberar la propiedad de la tierra. En *Aufruf zum Sozialismus (Llamada al socialismo)* Landauer escribe:

¹⁸⁶ Según A. Perpiñá en el *Anarquismo Político*, podemos distinguir varias ramas, una de ellas es “el Anarquismo Individualista, expresado en forma extrema por Max Stirner (seudónimo de Kaspar Schmidt), quien en su obra *El único y su propiedad (Der Einzige und sein Eigentum, 1845)* combate toda dominación y toda norma objetiva, afirmando que no hay más soberanía que la del individuo, el “único”, como suprema y única realidad.” A. Perpiñá y B. Flórez, *Anarquismo Político*, en GER, Rialp, 1971, Vol.2, pp. 153

¹⁸⁷ Eugene Lunn, Op.cit., pp. 4

¹⁸⁸ Max Nettlau, Op.cit., pp. 48

¹⁸⁹ P. J. Proudhon, *What Is Property? an Inquiry Into the Principle of Right and of Government*, Echo Library, 2008, pp. 33

¹⁹⁰ A. Perpiñá y B. Flórez, Op.cit.

“También la abolición de la propiedad será principalmente un cambio de espíritu; de este renacimiento brotará una nueva redistribución de la propiedad, con la voluntad de redistribuirla en el futuro, una y otra vez.”¹⁹¹

Una vez logrado este objetivo se podrá dar la renovación espiritual de los individuos, volviéndose a establecer relaciones voluntarias libres y equitativas con la tierra. Esto se logrará por medio de la creación de “Comunidades Éticas” -anarquistas, libertarias socialistas y comunitarias-, que supondrán “un re-emplazamiento (sustitución paulatina) del estado por una descentralizada sociedad surgida desde abajo”¹⁹². Esto conllevará un regreso de las gentes al campo, un rechazo a la sociedad metropolitana, y una abolición de facto de las estructuras de poder. Y en ese aislamiento se obtendrá un encuentro con la libertad.¹⁹³ Landauer exhorta con vehemencia a sus correligionarios en un apasionado llamamiento:

“Los inspirados por el espíritu socialista tendrán en primer lugar que procurar la tierra como única condición que necesitan para la sociedad.”¹⁹⁴

“! Tierra y espíritu, pues -esa es la solución del socialismo!”¹⁹⁵

Cuando Marx reclama un Estado poderoso, que se haga cargo de la producción y distribución de los bienes, Landauer tiene en la mente la comunidad y la conciencia de los individuos en beneficio de todos. “Hoy se realizó la llamada por el socialismo para todos” dice Landauer en *Llamada al Socialismo*. Así señala Eugene Lunn que Landauer “desde el principio de su carrera política, rechazo la propiedad privada de los medios de producción junto con un rechazo a toda autoridad centralizada y burocrática.”¹⁹⁶ Con estas premisas Landauer sentó las bases de su Anarquismo Socialista basado en la libertad individual, la ausencia de organismos de poder y en la cooperación ética social. Sin que para ello haga falta el terrorismo, ya que brota de un movimiento interior que se logra a través de la no-violencia. Y por descontado este movimiento anarquista no puede estar basado en el individualismo egoísta, sino en una solidaridad orgánica.¹⁹⁷

“La recuperación sólo puede venir del renacimiento de los Pueblos desde el Espíritu de Comunidad! (*aus dem Geist der Gemeinde*). La forma básica de la

¹⁹¹ Gustav Landauer *For Socialism (Aufruf zum Sozialismus, 1911)* Telos Press, 1978, pp. 129
Existe una reedición en alemán “*Aufruf zum Sozialismus*”, Synergia 2012. Existe una versión orientativa en castellano en edición digital de Chantal López y Omar Cortés, disponible en Biblioteca Antorcha. http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/filosofia/incitacion/indice.html

¹⁹² Eugene Lunn, Op.cit., pp. 5

¹⁹³ Gustav Landauer, *For Socialism*, Op.cit, pp. 111

¹⁹⁴ Gustav Landauer, *For Socialism*, Op.cit, pp. 133-134

¹⁹⁵ Gustav Landauer, *For Socialism*, Op.cit, pp. 133-134

¹⁹⁶ Eugene Lunn, Op.cit., pp. 5. Landauer afirmaba en *Llamada al socialismo*: “Donde no hay espíritu y autogobierno, interviene la violencia externa, la reglamentación y el Estado.” *For Socialism*, Op.cit pp.51

¹⁹⁷ Charles B. Maurer, *Call to revolution*, Op.cit., pp. 90-95.

cultura socialista es la liga (*Bund*) de comunidades auto-suficientes económicamente y que se intercambien productos/bienes mutuamente.¹⁹⁸

De esta forma Landauer estaba contraviniendo muchas “praxis” de implantación anarquista: Kropotkin, Bakunin, Dürhing, y por supuesto a los aparatos de partido marxistas; pero lograba un objetivo: proponer la revolución como movimiento espiritual ético.¹⁹⁹

“Nuestro espíritu tiene que encender, que iluminar, que seducir, que atraer.”²⁰⁰

El regreso a la tierra lo entiende Landauer como una necesaria misión del espíritu, un encuentro con la libertad y el autodomínio. Un ejercicio espiritual. Y desde ese íntima renovación, la creación de la nueva sociedad.²⁰¹ No duda Landauer en asumir el papel de predicador usando frases del mesías de Galilea: “El que tenga oídos para oír, que oiga. ¡Debéis hacer sonar la trompeta por todo vuestro territorio!”²⁰² Id y proclamad la nueva Comunidad (la nueva buena). En imágenes y recursos como la semilla y el sembrador, la buena tierra, aletea un deseo de retorno regreso a un estado de pureza espiritual

“En la semilla está la planta, al igual que la semilla sólo es la quintaesencia de la cadena infinita de los crecimientos; del humanismo del individuo recibe la humanidad su legítima existencia, (...) Lo que ha sido es lo que ha de ser, el microcosmos es el macrocosmos; el individuo es el pueblo, el espíritu es la comunidad, la idea es la asociación.”

“No lo olvidemos: si estamos en el verdadero espíritu, tenemos todo lo que necesitamos para esa sociedad, solo nos falta una cosa: la tierra. ¡El hambre de tierra es la que debéis sentir, habitantes de la gran ciudad!”²⁰³

Y desde la tierra, brotará la semilla de un nuevo pueblo, el nuevo *Volk*, que crecerá sin violencia, capilarmente; despojándose del materialismo,

“Si en todas partes, en el Norte, en el Sur, en el Oeste y en el Este, en todas las provincias hay colonias socialistas con cultivo propio, sembradas en medio de la ruindad de la economía del beneficio (...), entonces, creo, se mueve el pueblo; entonces comienza el pueblo a reconocer, a saber, a tener la seguridad; no les falta

¹⁹⁸ *Aufruf zum Sozialismus*. En el original “Rettung kann nur bringen die Wiedergeburt der Völker aus dem Geist der Gemeinde! Die Grundform der sozialistischen Kultur ist der Bund der selbständig wirtschaftenden und untereinander tauschenden Gemeinden.”

¹⁹⁹ Cfr. Max Nettlau, *Anarquía a través de los tiempos*, Op.cit, capítulo 5, pp. 47

²⁰⁰ G. Landauer, *For Socialism*, Op.cit., pp. 144

²⁰¹ Numerosas son las citas cristianas en su llamamiento al socialismo. Los modos propio del un sermón predicado desde el pulpito de un templo o en la ladera de una montaña. Así exhorta en el cierre de su discurso. “Nuestro espíritu tiene que encender, que iluminar, que seducir, que atraer” (*For Socialism*).

²⁰² Gustav Landauer, *For Socialism*, Op.cit., pp. 130

²⁰³ Gustav Landauer, *For Socialism*, Op.cit, pp. 142

más que una cosa de lo exterior, para vivir socialistamente, próspera y felizmente: la tierra.”²⁰⁴

I. 8.7. Anarquismo ético y romántico. Estado y Libertad

“Las comunidades del socialismo deben abrir nuevos caminos. Un Nuevo Comienzo de renovación espiritual de la humanidad.” (*Aufruf zum Sozialismus, Llamada al Socialismo, Introducción*)

Martin Buber en *Caminos de Utopia* dedica un capítulo a la vida y obra de Landauer. En el recoge una de sus frases más célebres:

“El estado es una condición; una cierta relación entre los seres humanos, un modo de del comportamiento humano.”²⁰⁵

Y glosa Buber, que el centro del pensamiento de Landauer es una comprensión fundamental de que el Estado en su naturaleza no es algo que tenga que ser destruido – y menos por la revolución como decía Kropotkin-, sino más bien, que es un hecho emerge de colectivamente de la suma del actuar de los individuos. “Es un modo del comportamiento humano.”²⁰⁶

Como apunta Marshall: “Landauer veía la nación como una apacible comunidad de comunidades”²⁰⁷. “Toda nación es anarquista,- decía Landauer-, es decir sin violencia. Los conceptos de nación y fuerza son absolutamente irreconciliables.”²⁰⁸ La revolución social que ha de llevarse a cabo habría de ser voluntaria, desde la libertad del espíritu. El estado, la nación, resurgiría de esa vinculación entre comportamientos humanos. De este modo, apoyándose en la libre pero responsable y mutualista actitud del individuo, sería baladí la existencia de una autoridad coercitiva. Según recoge Lunn en *El profeta de la Comunidad*:

"El núcleo, el corazón, del pensamiento social de Landauer, así como el hilo conductor de casi toda su vida y obras, fue intentar conseguir demostrar que la autoridad es superflua e innecesaria (...) Con el resurgimiento de un espíritu neo-romántico en las jóvenes clases medias, Landauer empezó a predicar las colonias

²⁰⁴ Gustav Landauer, *For Socialism*, Op.cit, pp. 142. Continúa: “Y entonces libertarán los pueblos la tierra y no trabajarán más para los ídolos, sino para los hombres. ¡Entonces! Comenzad, pues; comenzad desde lo más pequeño y con el grupo más reducido.”

²⁰⁵ Martín Buber, *Paths in Utopia*, Syracuse University Press, 1996, pp. 46. El capítulo dedicado a Gustav Landauer abarca las páginas 46-58

²⁰⁶ Cfr. Martin Buber, Op.cit., pp. 46. Literal: “The State is a condition, a certain relationship between human beings, a mode of human behaviour”

²⁰⁷ Peter Marshall, Op.cit., pp. 411

²⁰⁸ Gustav Landauer en P. Marshall, Op.cit., pp. 411

comunales de la tierra en las cuales Todo el Pueblo Alemán se reconstruiría a sí mismo como una nación de pastores y artesanos."²⁰⁹

Las comunidades serían radicalmente democráticas y participativas. Y su establecimiento voluntario. Fruto de un movimiento interior, de una necesidad espiritual de vuelta a la tierra; de nueva colonización. No es de sorprender Landauer sintonizara con círculos bohemios naturalistas, con miembros de las juventudes neo-románticas del movimiento Wandervogel²¹⁰ y con utopistas expresionistas. Es más, afirma Lunn "durante este periodo el pensamiento de Landauer estuvo directamente asociado con el de un buen número de importantes miembros del expresionismo."²¹¹

Fortalecer el espíritu individual será clave para la misión a realizar, simultáneamente habrá que fomentar el espíritu de cooperación. En un artículo publicado en la revista *El Porvenir (Der Zukunft)* que lleva por título *Ideas Anárquicas sobre Anarquismo*, Landauer explicaba:

"No es una cuestión de lucha de clases, de no poseedores contra poseedores, sino de la unión en nuevas estructuras de libertad, (...) las ciudades serán abandonadas, uno trabajará con pico y pala para que la vida externa se simplifique a fin de ganar lujo y riqueza para la vida del espíritu."²¹²

Esta idea ya apuntada en 1901, toma fuerza decisiva en el ardiente llamamiento a la incorporación a las comunidades libres que realizó diez años más tarde:

"Tampoco podemos esperar que la Humanidad desarrolle una economía comunal por ella misma, (...) mientras no encontremos y recreemos la humanidad en nosotros mismos. Todo empieza con lo individual, y en lo individual descansa y yace todo."²¹³

"En la exigencia espiritual y en la alegría, en la revolución y en la asociación: ahí está la vida, la fuerza y la magnificencia; ahí está oculto el espíritu, ahí se crea espíritu que brotará y producirá pueblo, belleza y comunidad."²¹⁴

²⁰⁹ E. Lunn, Op.cit., pp.5

²¹⁰ Movimiento excursionista alemán que tuvo mucho a principios de siglo XX y que proponía un retomar el contacto con la naturaleza y la libertad.

²¹¹ Eugen Lunn Op.cit., pp. 252

²¹² Gustav Landauer, *Anarchische Gedanke Uber der Anarchismus* (1901), que se podría traducir por "Idea Anarquista sobre el Anarquismo", Verlag Der Zukunft (1. Januar 1901). En otro párrafo se lee: "El camino al cielo es estrecho, el camino hacia una nueva forma más alta de la sociedad humana conduce a través de la oscuridad, cubierta por nuestros instintos, a la *tierra escondida* de nuestra alma, que es nuestro mundo." Terra escondida, es una referencia a Eckhart.

²¹³ Gustav Landauer, *Aufruf zum Sozialismus*, 2nd Edición, Berlín 1919, pp. 182. Este trabajo fue primeramente editado en 1911 por *Verlag Des Sozialistischen Bundes*, la editora de la Liga Socialista. Eugene Lunn recoge esta cita en Op.cit, pp. 152

²¹⁴ Gustav Landauer, *Call to Socialism*, Op.cit pp. 44

I.8.8. El *Volk* en Landauer

El núcleo fundamental del idealismo anárquico de Landauer reside en un redescubrimiento de la concepción histórica del *Volk*; que lejos de entenderse como un concepto abstracto (conjunto de bienes intangibles, sinergias culturales, fuerzas o corrientes oscuras), debía interpretarse en su sentido de “comunidad humana”.

El asunto del *Volk* había sido tema recurrente de discusión en la sociedad alemana de finales del S.XIX y principios del XX. Como ya vimos en su momento, en el desentrañamiento de la naturaleza del *Volk* se dirimía la configuración política de la Nueva Alemania. El caso más extremo -y duro- de este planteamiento se alcanzó con la formulación de Hegel, que entendía que la forma de la maquinaria del Estado era lo que mejor representaba la naturaleza del *Autentico Volk Alemán*. Frente a los voluntarismos idealistas de Hegel, que daban por cierto y real cualquier concepto pensado, Landauer propone un redescubrimiento real del pueblo -*Volk*- basándose en el sujeto. “Para Landauer, la palabra *Volk* había de venir a significar algo así como “Gente Corriente” (gente común/el pueblo), en vez del uso que se le había dado para describir el Lenguaje Alemán, la Cultura y las Costumbres Alemanas; y en clara distinción a la *Forma del Estado* (Hegel).”²¹⁵ Landauer recupera así el autentico sentido del pueblo como colectivo primera y radicalmente formado por seres humanos, frente a estimaciones más oscuras o poéticas como las que habían concebido Schelling, Herder y el resto de idealistas románticos.²¹⁶

En opinión de Lunn: “Landauer quería cumplir, llevar a su completo acabamiento el potencial de unidad del *Volk*; desarrollar una conexión entre las gentes que están ahí; y que solo les pasa que aun no se han trazado los vínculos y lazos y por eso todavía no son un organismo mas grande.”²¹⁷ Landauer como profeta de una “comunidad real”, aunque muy mistificada en sus comportamientos, pretendía pues forjar a partir de unidades pequeñas una realidad social de Nación-Estado. La *nacionalidad* dimana de la cercanía de los seres humanos afanados en un mismo modo de vida.²¹⁸ Al igual que había hecho el sociólogo alemán Ferdinand Tönnies,²¹⁹ Landauer desarrolló la distinción entre Comunidad (*Gemeinschaft*)- que es orgánica, duradera, estable, de vida en común- y Sociedad (*Gesellschaft*), que es atomizada, mecánica y transitoria.

La idea de *comunidades libres* que proponía Landauer, entendidas como unión vital de familias y personas, quedaba enfrentada a la idea de superestructura del Estado.

²¹⁵ Peter Marshall, *Demanding the Impossible: A History of Anarchism*, Editor PM Press, 2010, pp. 441

²¹⁶ Ver capítulo dedicado al *Volk* en este estudio.

²¹⁷ E. Lunn, Op.cit., pp. 106

²¹⁸ P. Marshall, Op.cit., pp. 34

²¹⁹ Ferdinand Tönnies (1855-1936) fue un renombrado sociólogo alemán. Fundador en 1909 de la Asociación Alemana de Sociología. Famoso por su distinción de Comunidad y Sociedad. Par más ver Daniel Álvaro, *Los conceptos de “comunidad” y “sociedad” de Ferdinand Tönnies*, Papeles del CEIC # 52, marzo 2010 (ISSN: 1695-6494). Disponible en <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/52.pdf>

Landauer hizo un buen intento por lograr - al modo de la nación hebrea en la diáspora- un Nacionalismo basado en los lazos humanos. "Nada salvo el rebrotar (renacer) de todos los pueblos desde el espíritu de una comunidad regional puede traer la salvación."²²⁰ No es de extrañar el gran influjo que ha tenido el planteamiento social y espiritual de Landauer en la recolonización a través de la implantación de colonias Kibutz del Nuevo Pueblo de Israel.²²¹ Quizás por ello afirma Marshall, haciendo un recorrido entre las distintas fases de anarquismo y su relación con el estado, que Gustav Landauer "quiso ver el desarrollo de una comunidad renacida fuera del la concha artificial de una sociedad preexistente y del Estado."²²²

El reconocimiento de que el Estado no es meramente algo que está por encima de la sociedad, sino que es una fuerza que impregna la vida diaria, y surge de ella, es quizás la aportación más singular de Landauer. En un artículo publicado en 1910 en *Der Sozialist*, en el que definía la vinculación orgánica entre estado y gente llana (gente del pueblo) y que lleva el significativo título "*Estadistas débiles, Pueblo debilitado*", exponía:

"El estado es una condición, una cierta relación entre los seres humanos, un modo de conducta de comportamiento entre ellos; lo destrozaremos si contravenimos las relaciones, si creamos animadversiones entre unos y otros. (...) Nosotros somos el Estado, y continuaremos siendo el estado hasta que nosotros hayamos creado las instituciones que formen una real comunidad y sociedad de hombres."²²³

Esa *sociedad de hombres* era indicada por los intelectuales del momento en referencia a algún periodo histórico anterior. En su mayor parte la antigüedad clásica o el ordenamiento jurídico romano. Como era común entre los románticos alemanes, Landauer encontró su modelo central histórico en las Comunidades locales y en las asociaciones gremiales de la Edad Media."²²⁴

En *Revolution*, (1907) Landauer dedica páginas enteras a alabar el encomiable espíritu de la sociedad medieval, su arte, su religiosidad y su fulgurosa luz.²²⁵ Un estado sin estado pleno de significado y significación: "Todas sus instituciones y cuestiones sociales

²²⁰ Landauer en Martin Buber, *Paths of Utopia*, Op.cit., pp. 46

²²¹ Este punto es ya de estudio habitual en el análisis de la Recolonización Kibutz, como medio de la restitución, reinstauración o re-generación de la Nación-Estado Judío en los territorios palestinos. Los judíos siempre han sido un pueblo, ahora hay que establecer un Estado. Un colono Kibutz no es solo un ciudadano que vive en contacto con la tierra, es un exponente físico y vital del pueblo y su expresión en el estado.

²²² Peter Marshall, *Demanding the Impossible: A History of Anarchism*, Op.cit., pp. 442

²²³ Gustav Landauer: "*Estadistas débiles, Pueblo debilitado*" "*Schwache Statsmanner, Schwacheres Volk!*" artículo publicado en *Der Sozialist*, June, 1910, parcialmente recogido por Marshall, en Op.cit., pp. 442

²²⁴ Lunn, Op.cit., pp. 182

²²⁵ En "*Revolución*, (1907) Landauer insistió en ese romántico medievalismo que tanto le atrajo de joven. Ver por ejemplo las pp. 126 a 128 de Landauer, *Revolution and other political Writings*, Op.cit.

estaban llenas de un mismo espíritu común.”²²⁶ Expresiones como estas impresionaron al joven Taut, en especial la alabanza de la empresa común espiritual y social que suponía la edificación de las catedrales góticas, y cómo toda la sociedad se aunaba en este cometido. El edificio final era estandarte y expresión de la unión espiritual de un pueblo, y de su espíritu por alcanzar la inalcanzable, intentando traer a su villa o ciudad la casa del Espíritu-Dios; de hacer presente lo Absoluto en lo cotidiano.

No hemos encontrado constancia escrita de reuniones personales entre Taut y Landauer, si bien participaban del mismo círculo de amistades y frecuentaban los mismos conciliábulos reformistas. El influjo de Landauer en Taut es francamente reconocible. Vivían una época - los primeros 20 años del siglo XX alemán-, en las que el cambio social, las artes, la política y la filosofía se aunaban en un mismo objetivo holístico. Así pues, si Taut fue arquitecto consultor de la DGG, una empresa comprometida con la construcción de Colonias Rurales Socialistas, Landauer figuraba como miembro fundador de tal asociación y asistía a sus reuniones. Les unía además la amistad común con Paul Scheerbarth, al que Landauer conocía desde los círculos literarios de Berlín hasta las reuniones teosóficas de Steiner. Erich Mühsam, amigo íntimo de Landauer, publicaba habitualmente en *Der Aktion*, y aunque más ajeno a las inquietudes artísticas de Taut, compartían revista donde publicaban sus ensayos; y ambos dos tenían una estrecha amistad profesional con Frank Pfemfert, editor de la misma.

Ambos trabajaron, Landauer desde el punto de vista ideológico, y Taut desde el punto de vista de la arquitectura social, en el desarrollo de un objetivo común: la implantación de regreso a la naturaleza por medio de comunidades libres e intensamente iluminadas; germen de un cambio social. Taut posteriormente tiro más alto, hacia la casa del espíritu del pueblo, hacia la arquitectura de las estrellas; pero como eso merece un capítulo aparte.

I.8.9. La nueva Colonización

En Landauer se da una curiosa unión de ideas. Por un lado el hecho de que la esencia el pueblo no radique en el territorio, sino en el individuo, supone una visión muy sionista de la experiencia del pueblo hebreo. Por otra, el volver a recolonizar la tierra, el itinerario hacia la libertad, hacia la tierra prometida, es una imagen muy bíblica. Sin embargo, o en adición a esto, el hecho de buscar la mejora en la interiorización “en mi interior está el pueblo”, y por la interiorización y el aislamiento en pequeñas comunidades alcanzar la totalidad, es una idea de progreso espiritual panteísta. Sin embargo el proceso de interiorización –cuanto más adentro, más interno es mejor-, coincide con mucha mística occidental.

²²⁶G. Landauer, *Revolution and Other Writings*, Op.cit, pp. 129

Sin embargo, el hecho de hacer brotar (renacer) el autentico pueblo tal a partir de los esfuerzos particulares, sitúa el origen del Pueblo (Nación) como fruto de la actividad del individuo; visión ésta muy contraria a los movimientos colectivistas basados en el idealismo filosófico.²²⁷ Por lo tanto la idea de construir físicamente la colonia “colonizadora” de la nueva Sociedad era primordial en la doctrina de Landauer.²²⁸

“nuevas estructuras de libertad, internamente fuertes, y auto-gobernadas por aquellos que se han segregado a sí mismos de las masas.....”²²⁹

A tal efecto Landauer había entrado en contacto con los grupos ruralistas en su estancia en Inglaterra (1902). Ya antes en Alemania, recuerda Nettlau, estuvo impulsando movimientos *Gardenistas* de influyo inglés: “Landauer tomó gran interés por *Die Neue Gemeinschaft*, una especie de grupo ético libre de los años 1900-1902 que surgió en los alrededores de Berlín, y al que faltaba la base social”²³⁰. Landauer se trasladó a vivir allí para presenciar de cerca el acontecimiento. El ensayo de la *Neue Gemeinschaft* no resultó fructífero, y en 1903(4) Landauer abandonó el proyecto viendo que era necesario hacer una reformulación teórica formal de la autentica naturaleza de la sociedad anarquista.

Landauer siguió fiel a lo que había manifestado en *Idea anarquista sobre el anarquismo*, (*Anarchische Gedanke Uber der Anarchismus*, 1901):

“La anarquía no es una cuestión del futuro, sino del presente. No es una cuestión de demandas, sino de vida. (...) de hacer brotar un nuevo pueblo que, por medio de una migración interior y en el medio de otro volkern, forme ellos mismos desde el principio pequeñas nuevas comunidades.”²³¹

Sin embargo la repercusión de sus ideas comunales y de retorno a la naturaleza, y huida de la ciudad, no la obtuvo en los políticos oficiales ni en los anarquistas al uso, sino en los estudiantes de las clases medias. Los hijos y las hijas de profesionales y comerciantes (burguesía) eran el grueso de los estudiantes y estaban siendo educados en la tradición de idealismo alemán, en sintonía con el rechazo de lo urbano y de la sociedad industrial.²³² Bruno Taut pertenecía a este nuevo grupo de jóvenes intelectuales –hijos de la clase media- deseosos de lograr una nueva solución a los problemas espirituales de

²²⁷ Cfr. los movimientos basados en la idea del *Geist* Colectivo, el *Espíritu de clase*, el *Supra Geist* o el *Espíritu Nacional*. Para más sobre este tema ver el completo estudio que realiza G. Mosse en *The Crisis of German Ideology*, de George L. Mosse, Schocken Books, 1981

²²⁸ Así quedó claro en la exposición de los 12 Artículos de la Liga Socialista (*Der Sozialistischer Bund*).

²²⁹ Gustav Landauer: “*Anarchische Gedanke Uber der Anarchismus*” “*Idea Anarquista sobre el anarquismo*”, “Verlag Der Zukunft (1. Januar 1901)

²³⁰ Max Nettlau, Op.cit., pp. 48. Continúa Nettlau: “Esa base social trató de dársela Landauer a partir de 1907 con la publicación de las 30 tesis socialistas (*Dreissig sozialistische Thesen*) y la formación de “un grupo libre”, el *Sozialistische Bund* de 1908, que formaría focos de vida libremente asociada.”

²³¹ Landauer: “*Anarchische Gedanke Uber der Anarchismus*” “*Idea Anarquista sobre el anarquismo*”, Op.cit.

²³² Hace una buena panorámica de estos momentos G. L. Mosse en *The Crisis of German Ideology*, Op.cit.

alemana.²³³ Muchos recién licenciados por aquellos años, ya fueran médicos, sociólogos, literatos, arquitectos, pintores, economistas, se implicaron personalmente en esta cruzada.

A efecto de poner en marcha el soporte material de tal iniciativa, en 1902 se fundó en Berlín la *Deutsche Gartenstadt Gesellschaft*, la *Sociedad alemana para la Ciudad Jardín*. Dentro de ella y animándola interiormente se sumaron miembros del círculo de amigos y seguidores de Landauer. Muchos de ellos provenientes de círculo poético de Friedrichshagen y de la *Nueva Comunidad*. Pero la DGG era fundamentalmente, como rezaba el artículo primero de sus estatutos, “una sociedad de propaganda. Ella tiene como primer objetivo la captación de “las gentes” (*des Volkes*) para la creación (*Begründung*) de Ciudades Jardín.”²³⁴ Como tal se realizó una activa labor de comunicación captando numerosos talentos –sociólogos, economistas, científicos, promotores, escritores, activistas-, para la difusión del concepto. Uno de ellos fue Bruno Taut.

Las ideas de Landauer de la “Nueva Colonización” cuajaron en su propio tiempo con la construcción de numerosas colonias que se edificaron en Alemania en las dos primeras décadas del siglo XX, y que estaban animadas de una forma u otra por movimientos ruralistas, cooperativistas, higienistas, etc. Bruno Taut se involucró en estas ideas, como muchos otros compañeros arquitectos (Van de Velde, Gropius, Jacobus Goettel) que tomaron con entusiasmo estos ideales renovadores a la hora de desarrollar su urbanismo social. En este movimiento de nueva colonización estaban involucrado el reformista agrario Adolf Damaschle, el socialista utópico Franz Oppenheimer, sociólogos como Otto Gross,.... no era solo una reunión de artistas bohemios en post de un ideal libertino o romántico. Todo un modelo de estructura y organización socioeconómica giraba alrededor.

Aunque la (DGG) contaba con un fuerte elemento de romanticismo anti-urbano, el foco de atención estaba centrado sobre comunidades productivas, no de recreo: colonias pequeñas con pequeños talleres, factorías, terrenos agrícolas, y aunque estaba dirigido hacia un total anarquismo, no dejaban de ser comunidades de intercambio.²³⁵ El primer panfleto de la DGG expresaba el conjunto de objetivos – sociales, sanitarios, económicos y políticos- que movían a hacer el énfasis de una necesidad de fuerte reintegración del hombre con la tierra.

²³³ Cfr. Iain Boyd White, *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Op.ct., pp. 17-23

²³⁴ Texto original: “Sie erblickt ihr Hauptziel in der Gewinnung des Volkes für die Begründung von Gartenstädten”

²³⁵ Cfr. Gustav Landauer, artículo 12 de la *Liga Socialista*, 1908: “dando así a todos los hijos del pueblo la posibilidad de vivir por la unión de la industria y la agricultura en comunas económicamente activas e independientes, que cambian sus productos entre sí sobre la base de la justicia en cultura y alegría.”

"El hombre necesita el contacto con la madre tierra; "ello empezó" con la naturaleza; una vida en el aire puro y en luz brillante, si no es así, se llegará a la atrofia y a la decrepitud".²³⁶

De esta forma también se lograría una revolución pacífica – *una pacífica senda hacia el cambio social*²³⁷-, y una liberación de las gentes pueblo de las garras del materialismo industrial. De acuerdo con Max Nettlau, que estuvo cerca de Landauer en esos años, para Landauer ese proyecto de colonización capilar era un testimonio solidario más para lograr movilizar a un esfuerzo voluntario y cooperativo,

“que efectivamente rompería los males de la ciudad de piedra y haría a los hombre alivie de la necesidad de una vida cercana a la naturaleza. Ello confirmó a Landauer en su confianza en la voluntaria cooperación y en la acción -aquí y ahora- y no solo en la revolución de después de la revolución.”²³⁸

Se promovieron numerosas *Gartenstadt*. Una de las colonias rurales, ciudades-jardín o *Gartenstadt*, promovidas por la DGG fue a *Gartenstadt Hohenhagen* en Hagen, desarrollada en 1909 a partir de un proyecto del mecenas Ernst Osthaus. Para la ejecución de este proyecto Osthaus convocó a varios arquitectos, entre ellos Bruno Taut, Walter Gropius, y Van de Velde. Bruno Taut ideó años más tarde (1915) otra colonia, en la que aparte de recoger los ideales de comunidad de Landauer, daba cabida a afanes artísticos propios. Se trataba de la *Colonia Escuela Folkwang*, también financiada por Osthaus.²³⁹ Dentro del concepto había jardines, un museo, una escuela y un pabellón de artistas residentes; que deberían dinamizar el complejo intelectual. Bruno Taut incluía además una torre de cristal en el edificio del museo. Sin olvidar los conceptos de unión con la tierra y crecimiento espiritual, Taut incorpora además la noción teosofica de iluminación por medio de la irradiación sanadora de la luz y del cristal.; uniendo en este sentido la doctrina de *Arquitectura de Cristal* promovida por Paul Scheerbart con la idea de Comunidad en contacto con a Tierra de Landauer. Pero este afán tampoco era ajeno a Landauer, con quien Scherbart había compartido sesiones y representaciones teosoficas en los salones de Rudolf Steiner. El Anarquismo Libertario y el Misticismo fueron dos componentes fundamentales de ética de la libertad en Landauer. Landauer de la mano de Eckhart, cuyas obras había traducido²⁴⁰, desarrolla en *Skepsis and Mistik*, y en el tono de todo su discurso posterior, un sendero interior de alcanzar la luz buscando en la tierra

²³⁶ Acta de la primera reunión de DGG, en Lunn, Op.cit., pp. 199

²³⁷ Cfr. Ebenezer Howard, *Tomorrow; a peaceful way to Real Reform 1898*, reeditada, Routledge 1998

²³⁸ Max Nettlau, *La vida de Gustav Landauer*, Op.cit., pp. 227-228.

²³⁹ Ernest Osthaus fue un gran mecenas de las Artes en Alemania. Financiaba toda iniciativa que supusiera un avance para las artes o las ciencias, también las ciencias sociales. Bruno Taut fue aceptado como uno de sus pupilos y mantuvo con él una habitual correspondencia. Además de Taut y Osthaus contó con el trabajo de Van de Velde, Peter Behrens, Adolf Loos y Walter Gropius, entre otros.

²⁴⁰ La publicación de *Meister Eckhart Mystische Schriften*, realizada por Gustav Landauer ocurrió en 1903

escondida del alma. El propio Scheerbart, que habia sido uno de los mas calidos amigos y maestros de Taut y Müsham²⁴¹, participaba tambien del valor redentor de la luz.

Eckhart habia influido notablemente en los filósofos más eminentes del idealismo: Fichte, Schelling y Hegel. En esta ocasión habría trascendido con Landauer las filas de esfera teológica -del mero misticismo especulativo-, para pasar a formar parte de la reforma material que generaría un Nuevo Orden Social. Reforma que se daría con las ideas pero también con una voluntariosa ejecución material, llevada a cabo por las filas de maestros iluminados, que conducirían al pueblo al reconocimiento de su espíritu en la nueva tierra prometida.

Anarquismo y misticismo se dan cita en una empresa común, la construir una nueva realidad. Como clamaba Landauer en su llamamiento al socialismo: "El Socialismo es una aspiración a crear con ayuda de un ideal una nueva realidad."²⁴²

"Todos trabajaremos juntos por un socialismo comunal, (...) serán fundadas bibliotecas y jardines públicos, las ciudades serán abandonadas; uno trabajará con pico y pala para que la vida externa se simplifique a fin de ganar en lujo y riqueza para la vida del espíritu."²⁴³

¿Cómo se construiría esa realidad? Cuales serian los materiales adecuados para ese nuevo *orden del espíritu*. A Taut no le cabe duda de que serán materiales de luz, una nueva arquitectura espiritual, que por un lado refleje la necesidad de cambio, pero por otro lo anuncie y signifique. Quién sino el artista, en su genialidad -como decía Schopenhauer, y en su hacer -como demandaba Hegel-, habría de dar respuesta a esa necesidad del Espíritu del Pueblo. Hacer asequible al pueblo la naturaleza de lo espiritual era -según Steiner- lo propio del Arte. Pero a la vez:

"Todo empieza con lo individual, y en lo individual descansa y yace todo."²⁴⁴

Y Bruno Taut era uno de estos jóvenes artistas; con el individualismo propio de buen expresionista y el corazón anhelante de utopías. El pretendió -aunque fuera en solitario- dar logrado cumplimiento a esa misión. Resonarían en su interior las palabras del maestro profeta: *No podemos esperar a que la humanidad desarrolle por sí misma la sociedad del mañana,... recreemos en nosotros a la humanidad,...*

²⁴¹ Cfr. Chris Hirte, *Erich Mühsam: eine Biographie*, Ahriman-Verlag, GmbH, 2009, pp. 65-68

²⁴² Landauer, *Ausfruf zum Sozialismus*, 1911, parte 1

²⁴³ Gustav Landauer, *Idea Anarquista sobre el anarquismo*, 1901, Op.cit

²⁴⁴ *Ausfruf zum Sozialismus*. (1911) 2ª Edición (Berlín 1919), *Verlag Des Sozialistischen Bundes*, pp. 182

Activismo Social. Arte y Agitación

I.9. El activismo social de Kurt Hiller

Como contrapunto al místico y pacifista anarquismo rural de Gustav Landauer, encontramos a Kurt Hiller; un joven airado, que como otros tantos jóvenes poblaba las filas de los círculos intelectuales inquietos en Berlín. Kurt Hiller (1885-1972) nació en la urbe, en la cosmopolita capital de Alemania; en el seno de una familia burguesa judía. Dedicó su vida a desarrollar una literatura política reivindicativa de sello inconfundible por su lacerante incisividad. Su vida estuvo marcada por un activismo incesante - hiperactivismo tal vez- en apasionada defensa por la implantación del socialismo práctico. Algunos le definen *como apasionado e irreductible activista pacifista*. Otros como un mero agitador cultural sociopolítico. Resulta significativo que sus escritos fueran publicados de modo habitual en dos revistas en las que participó activamente: *Der Sturm*, y *Die Aktion*; *La Tormenta* y *La Acción*, cuyos nombres y esencia recuerdan al *Sturm und Drang* (*Tormenta e Ímpetu*) de los antiguos pre-románticos.

Kurt Hiller dueño de un estilo personal y lacerante, supo aunar en su discurso fuerza política, filosofía y literatura. Un deseo de cambio irreductible animó toda su lucha que fue, de la mano de Nietzsche, de carácter impositivo y pragmático. Para Hiller el socialismo, - en su caso hegeliano-, habría de ser impuesto por clases “altamente espirituales”, lográndose una *Dictadura del Espíritu*. Las fases intermedias del proceso serían meros pasos transitorios en pos del objetivo.

I.9.1. Kurt Hiller y la Filosofía del Objetivo

Durante los turbulentos años de 1910 a 1920, Berlín era un hervidero de ideas contrapuestas. La amarga experiencia de la guerra y el arribismo de las praxis marxista, - la reciente revolución soviética-, llenaba de ideales libertarios y liberacionistas a los jóvenes de las clases medias burguesas de las ciudades. Estos, educados en la tradición idealismo germano (Hegel, Goethe, Novalis, Fichte), y alentados por el espíritu de Nietzsche, encontraron en esa imagen la espoleta para emprender una agitada actitud activista y revolucionaria. Kurt Hiller fue uno de estos hijos airados de la burguesía acomodada, que emprendió una frenética actitud revolucionaria, adoptando el estilo insobornable de un iracundo Nietzsche. Su incesante activismo (reivindicación) no tiene trazas filosóficas definidas, sino mas bien responde a una filosofía practica del objetivo, donde se toman posturas contradictorias, o chocantemente opuestas¹, con la vehemencia

¹ Hiller defendía una sociedad nueva, libre y justa, para cuya creación habría que superar el capitalismo, un fin para el que el pacifista radical no descartaba la violencia “progresista”. Walter Benjamin, criticó con dureza el pensamiento de Hiller, afirmando que su activismo era más una pose poética y oportunista que una autentica actitud revolucionaria. En concreto, Benjamin calificó la concepción del activismo pacifista de Hiller de “Falsa y miserable”. (Cfr. Vicente Jaque, *Imagen y metáfora: la estética de Walter Benjamin*, Univ de Castilla La Mancha, 1992, pp. 54)

del convencimiento de que lo único importante es el resultado final: el triunfo de un nuevo orden social.²

Hiller desarrolló una intensa carrera literaria, mitad propaganda mitad provocación. Lo mismo defendía violentamente el pacifismo, que urgía a la demolición inmediata del presente orden social. Su “filosofía del objetivo”, se oponía a todo misticismo gradual visto anteriormente; y aunque a favor del proletariado, finalmente Kurt Hiller –como otros activistas políticos del momento- reclamaban para sí ser los líderes/guías de “La dictadura del Espíritu”.

En este marco ideológico se desarrolló la actividad de Kurt Hiller. Una personalidad que si no fuera porque inspiró muchos círculos literarios próximos al Expresionismo, no estaría contemplado en este estudio. Lo que sí es cierto es que coincidió en lugar y época con Bruno Taut, en un momento en el que Alemania se debatía entre los idealismos filosóficos y la praxis revolucionaria.

I.9.2. Vida de tormenta

Hiller estudió derecho en Berlín, consiguiendo el doctorado en 1907 en Heidelberg con el trabajo *Das Recht über sich selbst* (*El derecho sobre sí mismo*). Allí coincidió con otros muchos personajes de la época entre ellos Magnus Hirschfeld, con quien le uniría una larga colaboración personal y profesional.³ De vuelta a Berlín, Hiller vivió intensamente como escritor, participando y creando compulsivamente multitud de asociaciones intelectuales, siempre con un marcado cariz político: ligas, juntas, comités, asociaciones, movimientos, consejos, etc. Pronto se adhirió al movimiento expresionista, siendo uno de los pioneros de la literatura expresionista. Concibió el arte y la literatura con una misión vehicular- más que para satisfacer el genio creador-; un instrumento para llegar a conmover el sentimiento de las masas, para exponer posiciones de instigación política y promover la agitación social.

Su obra ha sido calificada como literatura política, en concreto como literatura del *Activismo* (*Aktivismus*). Sus implicaciones políticas continuaron con la creación de *La liga por el Objetivo* (*Der Bund zum Ziel*) en 1917 y el *Rat geistiger Arbeiter* (*Consejo de los Trabajadores Intelectuales*) en 1918, ideado para intervenir en la revolución de Noviembre de 1918. Ambos movimientos estaban dirigidos a implicar a los artistas en la lucha política.

I.9.3. Laberinto Activista

² Cfr. Seth Taylor, *Left-wing Nietzscheans*, Op.cit.

³ Magnus Hirschfeld (1868-1935) fue un famoso médico, sexólogo judío alemán, activista defensor de los derechos de los homosexuales. Desarrolló la teoría del tercer sexo. Kurt Hiller colaboró con Hirschfeld durante 25 años en el *Comité Científico Humanitario* (*Wissenschaftlich-humanitäres Komitee*). Hirschfeld murió en 1935 en Suiza.

Kurt Hiller sabía rodearse de gente conspicua. Desde su periodo de formación en Heidelberg fomentaba toda amistad con gentes que pudieran tener influjo social y carácter decisivo, siempre dentro de un reformismo político y social muy marcado. Dentro de su círculo encontramos poetas idealistas como Ernst Blass, psiquiatras como Arthur Kronfeld, editores como Richard Weissbach, feministas como Helene Stöcker, sexólogos como Magnus Hirschfeld, sionistas como Erwin Loewenson, y así un largo etc. La aproximación "al Arte" de Hiller es meramente táctica, su consideración viene de la toma de conciencia de que el arte -literatura, pintura, música, arquitectura, teatro,- es un instrumento eficaz para la revolución social. De ahí la tensión que Kurt Hiller padece por provocar círculos artísticos comprometidos con "la Acción".

En 1909 Hiller fundó junto con Jakob van Hoddis⁴ el círculo literario *Der Neue Club*, Pronto se les unirá Ernst Blass⁵, Georg Heym, Erwin Loewenson⁶ y otros artistas adscritos al movimiento literario expresionista.⁷ Aunque el Club no tenía un objetivo declarado real, todos sus miembros compartían un sentimiento de rebelión contra la cultura contemporánea y poseían un deseo de agitación política y estética. Hiller expresó la voluntad del *Neue club* como un "trabajo para la regeneración del género humano"⁸; un nuevo camino. Como parte de sus actividades programaron unas veladas de lecturas poéticas con conferencias y performances.⁹ Parte de la misión del *Neue Cabaret* era congregar en torno a sí otros movimientos de inconformistas. Entre ellos el naciente expresionismo y sus promotores editoriales; las nacientes revistas *Der Sturm* y *Die Aktion*. Publicaciones que pronto se convertirían en instrumentos de difusión del Expresionismo.

Entre los objetivos de Hiller estaba ganarse a Herwath Walden, un influyente crítico literario que había sido editor jefe del magazine de teatro *Der Neue Weg*. Por aquel entonces, Herwath Walden había sido cesado en 1910 como editor del *Der Neue Weg*

⁴ Jakob van Hoddis fue el seudónimo de Davidsohn Hans Hermann, poeta del expresionismo alemán. Era hijo de un conocido médico berlinés. Nacido en Berlín en 1887, por su origen judío falleció en 1942 en el campo de exterminio de Sobibor. Su poema más famoso, *Weltende (Fin del mundo)*, publicado el 11 de enero de 1911 en *Der Demokrat*.

⁵ Ernest Blass, (1890-1939) fue un conocido escritor y poeta expresionista. Célebre por su gran inteligencia, era hijo de una familia judía de artesanos de Berlín. Dicen los autores que quedó conmocionado por los poemas publicados por Kurt Hiller en Heidelberg titulados "colección de versos en rigurosos radical". Publicó en *Der Sturm* y *Die Aktion*. Esto le hizo repentinamente famoso como poeta. Junto con Georg Heym y Jacob van Hoddis gozaron de reconocimiento en el *Cabaret Neopatético*.

⁶ Erwin Loewenson (1888-1963 Tel-Aviv) escritor y activo sionista. Loewenson era judío alemán hijo de un renombrado dentista. Se estableció en Berlín 1894. Conoció a Hiller en la *Libre Asociación de Investigación*, un sindicato de estudiantes. Fue miembro fundador del *Neue Club* manteniendo, hasta su final disolución en 1914, un papel protagonista. También trabajó para la revista *Die Aktion*, y la anarco socialista *Der Demokrat*. En 1922 se caso con la pianista hebrea Alicia Jacob y se convirtió en secretario de la Fundación Alemana de Palestina.

⁷ Seth Taylor, Op.cit., pp. 38

⁸ Kurt Hiller en Seth Taylor, Op.cit., pp. 41

⁹ Tras la muerte en 1912 del escritor Georg Heym sus actividades decayeron notablemente. El *Cabaret* se disolvió como tal en 1914.

debido a sus ideas demasiado radicales¹⁰ y Hiller veía en la prensa militante un aliado eficaz. Cuando Walden asumió su cargo en *Der Neue Weg* en 1909 ya exponía sin ambages la orientación nietzscheana que pretendía imprimir al proyecto:

“El nuevo camino es el órgano para los espíritus libres, para los buenos europeos (...). Ellos recorrerán los nuevos senderos que han de surgir/establecerse con los espíritus libres de todas las culturas.”¹¹

Y como señala Seth Taylor “La expresión *buenos europeos* estaba acuñada por Nietzsche cuando escribió *Humano, Demasiado Humano* (aforismo 435), abogando por el resurgimiento de naciones y pueblos por medio de una cultura enriquecida.”¹² Y es que *Humano, demasiado Humano* fue también subtítulo como *Libro de los Espíritus Libres*. Cuando Walden fue expulsado de *Der Neue Weg*, una carta de enérgica protesta fue firmada por diversos intelectuales, entre ellos Peter Behrens, Elizabeth Foster-Nietzsche, Max Brod, Heinrich Mann, Herman Multhesius. Henry Van de Velde¹³. Con lo que con ese apoyo moral Walden se centró en fundar una nueva publicación, *-Die Sturm -*, esta vez especialmente comprometida con el arte de vanguardia. La sintonía de fondo entre Hiller y Walden es más que manifiesta, si bien Walden adoptaba más el papel de empresario promotor, consciente de que el arte era un instrumento de renovación social de primera magnitud. Su esposa, la poetisa Else Lasker-Schüler¹⁴ -ya conocida por nosotros por su implicación en círculos teosófico-, colaboró personalmente en los distintos proyectos alternativos de Kurt Hiller.

Con la experiencia del *Neue Club*, Kurt Hiller ayudado por artistas como Tilla Durieux, Else Lasker-Schüler y Karl Schmidt-Rottluff¹⁵, fundó en 1910 lo que llamaron *Cabaret Neopatético* (*Neopathetisches Cabaret*) donde se combinaban lecturas y actuaciones.¹⁶ Dado que Hiller era polemista por naturaleza, discutió fuertemente con los otros miembros, en especial con Jacob van Hoddis, y fundó otro cabaret literario con Ernest Blass: el *GNU*.¹⁷ Como bien refleja Milton Cohen, este fundarse y refundarse movimientos y

¹⁰ Peter Howard Selz, *German Expressionist Painting*, University of California Press, 1974, pp. 250.

¹¹ Herwath Walden en Seth Taylor, Op.cit., pp.43

¹² Cfr. *Nietzscheans in Activismus* en Seth Taylor, Op.cit., pp. 43

¹³ Peter Howard Selz, Op.cit., pp. 250

¹⁴ Escritora y poetisa alemana. Hija de un rico banquero suizo. Militó en la revolución estética de izquierdas. Fue asidua seguidora de las conferencias de Rudolf Steiner (teosofía). Era de origen judío. Murió en palestina en 1945. Fue enterrada en el Monte de los Olivos de Jerusalén.

¹⁵ Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) fue un pintor e ilustrador expresionista alemán, miembro del grupo *Die Brücke*. En 1937, gran parte de sus cuadros fueron confiscados y mostrados en exposiciones de “Arte degenerado”.

¹⁶ El *Neopathetischen Cabaret* no duró mucho. Una corta serie de lecturas y conferencias y actuaciones. Al poco de su formación hubo violentos enfrentamientos a raíz de un escrito de Jacob van Hoddis en contra de Kurt Hiller.

¹⁷ Así es que se organizaron dos cabarets rivales. Hiller se unió a Ernst Blass y fundaron el *Cabaret GNU*. El resto, incluyendo Van Hoddis, Heym, Loewenson y Simon Guttmann permanecieron en el *Cabaret Neopathetische*. Este fue languideciendo hasta desaparecer en 1914. Para más sobre el tema ver el

grupúsculos fue típico de la *avant-garde*; “que si bien manifestaba la gran discrepancia también significaba el fluir de la sangre en las venas del espíritu.”¹⁸ Un movimiento vital que a todas luces recuerda el brotar del impulso nietzscheano. Al respecto señala Steven E. Aschheim en *The Nietzsche Legacy in Germany*: “Hiller y su *Neue Club* fundado en marzo de 1909, de hecho hacían referencia a Nietzsche como su maestro inspirador: Su nuevo *Pathos* intentaba aumentar la temperatura psíquica y un universal enaltecimiento (*Heirerkeit*)”¹⁹, de modo que Hiller llega a afirmar de Nietzsche que “fue el hombre más grande de los últimos dos milenios.”²⁰

Aparte de su relación con círculos literarios, Kurt Hiller escribió numerosos artículos para la revista *Die Aktion* de Franz Pfemfert²¹ y también para la revista *Pan*²² y *Der Sturm*. Su adscripción política de inconformista y radical le granjeó numerosas animadversiones pero también fervientes seguidores. En 1912 en la Heidelberg Verlag de Richard Weissbach se publicó lo que se considera como la primera antología de poesía expresionista: *Der Kondor (El cóndor)*. Kurt Hiller colaboró con un provocativo prólogo: “Una colección de poesía radical”, que provocó según las crónicas un gran revuelo.²³

I.9.4. El Espíritu debe mandar. *Geist werde Herr* ²⁴

La dictadura del Espíritu

Como posteriormente cristalizaría en *Geist werde Herr*²⁵ (*El Genio/Espíritu debe mandar*) y en *Logokratie*²⁶, (*La liga mundial de los espíritus*) Hiller no abandonaba la idea de la iluminación, ni la tradición del *Geist* que debía animar y conducir al pueblo (*Volk*). Pero en este caso y siendo operativos había de tratarse de una *Dictadura del Espíritu*²⁷: Una liga de los más altos genios – en todos los sentidos posibles- para hacer de facto una tabla rasa con lo anterior y establecer un orden justo. Actitud tanto en el fondo como en la forma acorde con la Voluntad de hacer: *Willie zum Macht*, dictada por el maestro Nietzsche.

estudio *Expresionism y Cafee Culture* de Henry Pachter recogido en pp. 43 a 55 de *The Expresionist Heritage*, Bronner, Kellner, Taylor & Francis, 1983

¹⁸ Milton A. Cohen, *Movement, Manifesto, Melee: The Modernist Group, 1910-1914*, Lexington Books, 2004, pp. 65-80

¹⁹ Steven E. Aschheim, *Nietzsche Legacy in Germany*, University of California Press, 1994, pp. 69 y 70.

²⁰ Ernst Nolte, *Nietzsche y el nietzscheanismo* Alianza 1995, pp. 252

²¹ Franz Pfemfert fundó en Berlín en 1911 la revista *Die Aktion*, órgano difusor junto con *Der Sturm* del Expresionismo alemán, aunque con una línea políticamente vinculada a la izquierda radical. Franz Pfemfert, cercano a Rosa Luxemburgo, se unió en 1919 a la *Liga Espartaquista*.

²² Revista promovida por el escritor satírico de Karl Kraus

²³ Cfr. Seth Taylor, *Left Wings*, Op.cit., pp. 38 y ss.

²⁴ Así tituló en 1920 un recopilatorio de sus doctrinas de 1910 a 1920. Cfr. Kurt Hiller *Geist werde Herr: Kundgebungen eines Aktivisten vor, in und nach dem Kriege*, E.Reiss, 1920

²⁵ Kurt Hiller, *Geist werde Herr*, Berlín 1920, Op.cit.

²⁶ *Logokratie; oder Ein Weltbund des Geistes*. (Logocracia; o una federación mundial del intelecto) Leipzig

²⁷ Steven E. Aschheim, Op.cit., pp. 70,

En esta consideración de nuevo mesiánica, resuena las raíces judaicas del pueblo errante conducido por el profeta por los entuertos del desierto hacia la tierra prometida. Otro experto en movimientos políticos y herencias sionistas como George Mosse recoge en *Left Intellectuals* el ideal de Hiller de constituir una estirpe de guías -una estirpe sacerdotal-, que lidere al pueblo y le conduzca hasta la ansiada tierra prometida:

“Hay que abolir las barreras levantadas contra la constitución de una necesaria élite, de una natural aristocracia de intelectuales.”²⁸

En esta visión de Hiller del pensamiento espiritual -*Geistig*-, entendido como genio carismático se percibe el influjo Nietzsche y la concepción de una inspiración divina (unción) de la que goza el profeta-líder. Hiller plantea un intento de aunar comunismo y aristocracia intelectual; lo que sería posible con alguien que supiera hacerlo:

“Es misión del siglo dejar al intelectual indicar la línea que une el Sermón de la montaña y el manifiesto comunista; y hacerla convergir con la otra poderosa línea: la que une Platón y Nietzsche.”²⁹

Claro queda que en Hiller se da un eclecticismo ideológico, no se sabe si oportunista o bien intencionado, que conduce a lo que Nietzsche había definido como la Clase Dirigente. Hiller bautizó este sistema de gobierno como *Logokratie*: Imperio del Espíritu/Logos; de la Sabiduría. Evidentemente era una opción donde no cabía la democracia, sino “una patricia y espiritualizada versión del Socialismo.”³⁰ Georg Lukacs en *Expressionism: Its significance and decline*, arremete contra Hiller acusándole de dar forma a la vía de transición de la izquierda auténtica hacia el totalitarismo justificado.³¹ Actuar a favor del pueblo (pero sin él) siempre conduce a estados de terror. Según recoge Griffin: “Lukacs acusaba a este movimiento de haber desencadenado una orgía de de irracionalidad que había preparado el terreno para la aparición del Nazismo.”³²

En su afán por dar una solución social a las necesidades del pueblo, y promover una realidad más justa, Kurt Hiller adoptó la aplicación del socialismo postulando el “imperio de la inteligencia”, la de los “Espíritus Libres”, la del Genio creador, asumiendo en su planteamiento las tesis de Nietzsche y Schopenhauer, pero heredando a su vez un modelo de Estado basado en el aparato, sin auténtica alma popular, en línea con el socialismo hegeliano. Dentro de los espíritus promotores del cambio se encontraban los artistas de la vanguardia, donde su potencial demoleador podría facilitar

²⁸ Hiller en Mosse, *Left –Wing Intellectuals*, Harper & Row; 1966, pp. 188

²⁹ Hiller, *Leben gegen der Zeit, (Vivir contra la época)* Vol 1: Logos. Rowohlt, 1969, pp. 141

³⁰ Steven E. Aschheim, Op.cit., pp. 181. Según este autor, Mosses ve en Hiller (en *Germans and Jews*) un intento de buscar una tercera posibilidad entre el Nacionalismo y el Marxismo

³¹ Georg Lukacs en *Expressionism: Its Singnificance and Decline*, Reeditado MIT Press, 1983, pp. 92. Ver al respecto la exposición que hace Russell A. Berman sobre la postura de Lukacs. Cfr. pp. 180-181 de *Modern Culture and Critical Theory*, Univ of Wisconsin Press, 1989

³² Roger Griffin, *Modernismo y fascismo: La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Op.cit, pp. 44

la subversión de los valores establecidos. Todo ello basado en la emoción, el ímpetu y la pasión, conmovidos al unísono por un afán de rebelión. La vital explosión de la *Pureza del Espíritu* configurando un único frente de acción.

Este pensamiento de Hiller movilizó a numerosos miembros del movimiento expresionista.³³ En especial literatos, a los que intentará involucrar más tarde en el *Rat geistiger Arbeiter* (*Junta de los trabajadores intelectuales*) agrupación de acción política “iluminada” organizada con motivo de la revolución soviética de Baviera. Su metodología no distaba mucho de las camisas pardas. No es de extrañar que en Alfred Kudella analizara ya en 1937 que “el Expresionismo conduce al Fascismo”³⁴

Literatura como praxis revolucionaria

Aunque *Der Sturm* era una revista semanal de cultura y arte, Hiller encontró más acomodo en *Die Aktion*, una publicación cuyo slogan rezaba “una revista para la política, la literatura y el arte”, y esto era más acorde con la visión *Activista* de involucrar al artista en la construcción del nuevo orden social.

Estas publicaciones eran en efecto un vehículo de penetración ideológica –a todos los niveles–, con el halo poético de un romanticismo revolucionario, donde el político era un filósofo, el artista un activista, el poeta un militante; y en todo caso, el líder era un iluminado o estaba investido de una autoridad moral/espiritual superior. Como describía Ludwig Rubiner en el *Poeta metido en la Política*, (*Der Dichter greift in die Politik*, 1912), la “fuerza vital interior”, el “poder explosivo” y “la voluntad de catástrofe” serían los medios de destrucción de los valores obsoletos por la mera fuerza de las nuevas ideas.³⁵

Este artículo escrito por Rubiner para *Die Aktion*, fue tomado a modo de revelación por muchos creativos, y animó sobremanera a Hiller a considerar el artista como un activista revolucionario social. Al igual que Rubiner, Hiller llamaba al artista a romper su aislamiento – su ensimismamiento creativo – y a liderar la batalla por el Espíritu (*Geist*). Era una llamada a la Acción, desde la pasión.

Barbara Wright en *Sublime Ambition* subraya el afán de pureza política, elevación espiritual y deseo radical de cambio que se activaba por aquel entonces en los círculos próximos al expresionismo.³⁶ Como instrumento inicial de acción se activo el poder del LOGOS, la palabra; como vía inicial de penetración del Espíritu. Un sinnúmero de publicaciones se crearon como praxis de propaganda.

³³ Iain Boyd Whyte dedica buena parte de su trabajo a Kurt Hiller y la literatura del Activismo y a su relación con el Expresionismo en *Bruno Taut and the Architecture of Activism*. Op.cit, pp. 61-66 y 83 y ss.

³⁴ Alfred Kudella en E. Bloch, *Discussing Expressionismus*, NBL, 1937, pp. 16

³⁵ Cfr. Ludwig Rubiner, “Die Dichter greift in die Politik”, *Die Aktion*, 2, 1912, pp. 643-653; y 709-715

³⁶ Sobre el ensayo expresionista y sus periódicos ver el capítulo “Sublime Ambition” de Barbara Wright en *Expressionism Heritage*, en *Passion and Rebellion*, Op.cit., pp. 83 y ss.

“La mayor parte de los títulos de estas publicaciones (*Der Sturm, Die Aktion, Revolution, Aufbruch, Das Tribunal, Das Ziel, etc.*) sugieren un revolucionario ansia y la convicción en el poder de la palabra y la cultura para transformar la humanidad.”³⁷

Bronner y Kellner trazan en *Passion and Rebelión* un excelente fresco sobre el imbricado, y a la vez sencillo, entramado vital del movimiento expresionista: una necesidad de explosión vital, impaciente y globalizadora, que aúna en su raíz la filosofía irracionalista, el ímpetu político y la arrogancia personal de sentirse “Espíritu Libre” y “Libertador” por encima del común de la sociedad.

I.9.5. Activismo: Arte, política y ética

En los primeros meses de la guerra (1914), Hiller acuñó definitivamente el término *Activismo* (*Aktivismus*) como expresión adecuada para esta actitud política.³⁸ Ser activista empezó a ser lo más progresista en el Expresionismo. Todos los escritores y artistas que Kurt Hiller logró movilizar en torno a sí, se empezaron autodenominaron *Activistas* en claro rechazo a la concepción bohemia del artista ajeno a la lucha social.³⁹

En aquellos meses los foros de opinión, cultura y crítica política de Berlín estaban impregnados de descontento político y de oposición a los burócratas del partido socialista oficial de Alemania (SPD).⁴⁰ Hiller se desenvolvía con soltura en estos grupos, animado por su idea de Socialismo Libertario y revolucionario,- no acomodaticio-, que debía llevar a la acción social firme y decidida. Esta acción, recogiendo ideas de Nietzsche, debía ser dirigida por las élites intelectuales.⁴¹ Hiller no era, así como Landauer, partidario de la lenta sustitución del Estado, es más este -El Estado- debía ser un instrumento para ejecutar (implantar) decididamente las soluciones prácticas y racionales, -no irracionalistas y bohemias, - del nuevo orden social.

En este sentido Kurt Hiller fundó el movimiento Activista; un movimiento *pacifista, revolucionario e inspirado*, que buscaba una "activación del intelectual para lograr una nueva era de la humanidad."⁴² Así lo define el propio Hiller en su libro *Hacia el Paraíso* (*Der Aufbruch zum Paradies.*). Bajo el punto de vista de Hiller y su *Filosofía de la Meta*, el movimiento recogía las aspiraciones del Espíritu del Pueblo, (*Volkgeist*) pero de un modo

³⁷ Stephen Eric Bronner, Douglas Kellner, Op.cit, pp. 194.

³⁸ Cfr. Seth Taylor, Op.cit, pp. 69. Como el mismo Kurt Hiller recoge en *Leben gegen Zeit*, (pp. 98), se barajaron otros nombres como, Politicismo, Voluntarismo. Finalmente se optó por Activismo. En esta discusión estaban presentes Rudolf Kayser y Alfred Wolfenstein.

³⁹ Véase, por ejemplo, Iain Boyd Whyte en Op.cit., pp. 83-92

⁴⁰ Stephen Eric Bronner, Douglas Kellner, Op.cit., pp. 90-91

⁴¹ Seth Taylor, Op.cit., pp. 60 y ss.

⁴² Kurt Hiller, *Der Aufbruch zum Paradies*, 1920. Hiller hizo mucha retrospectiva de su obra, redefiniendo y perfilando a posteriori sus postulados filosóficos y políticos.

pragmático, siendo el Intelectual, el Artista o el Político, el Ser Iluminado – *geistig*- que representaba e interpretaba esas aspiraciones.

El *Aktivismus* era pues un movimiento políticamente comprometido y por lo tanto espiritual y moralmente ético. Es más, no es que los políticos hayan de ser espirituales, es que los seres con más alto espíritu han de ser los políticos. Hay que dejar que el *Geist sea el Líder*, siendo su representante y exponente el *Geist Arbeiter*⁴³: el trabajador espiritual; el Ministro del Espíritu al que toca llevar a cabo esta misión.

I.9.5.1. Los trabajadores del Espíritu (*Geistiger Arbeiter*)

En esta conjunción de ánimos, arte, literatura, acción política y filosofía se confunden por iguales. El Activismo se convirtió también en una corriente literaria políticamente comprometida con esa “Nueva salida hacia el paraíso”; noble objetivo que justificaba los medios a aplicar. En torno a Hiller se formó así una corriente “práctica” del Expresionismo donde intervinieron activamente en la producción literaria escritores como Heinrich Mann, Max Brod, Walter Benjamin, Hedwig Dohm, Alfred Wolfenstein, Ludwig Rubiner, Gustav Landauer, Kurt Pinthus, Hans Blüher, Helene Stöcker, Gustav Wyneken, Hellmut von Gerlach, Richard Nikolaus von Coudenhove-Kalergi, Armin T. Wegner, Rudolf Leonhard, Walther Rilla, Hugo Sinzheimer, Rudolf Kayser, Johannes Maria Verweyen, Frank Thieß, Magnus Hirschfeld, Otto Flake, Alfred Kerr, Friedrich Bauermeister, Frederik van Eeden, Salomo Friedlaender, Otto Ernst Hesse, Hermann Kesser, Alfred Kurella, Berta Lask, Alfred Lemm, Rudolf Leonhard, Richard Mattheus, Leo Matthias, Hans Natonek, Ludwig Rubiner, Carl Maria Weber, Alfred Kubin, Carl von Ossietzky, Hans Koch-Dieffenbach, Arnold Ulitz, Max Deri, Felix Emmel, Karl Gareis, Theodor Haubach, Ernst Hierl y Robert Müller.⁴⁴

Según apunta Taylor, Kurt Hiller, abogó por abandonar la antigua diatriba ascética del *Geist*, y la espiritualización del artista, por una más pragmática implicación del artista en política; basándose más en el espíritu del artista como reencarnación de la Voluntad de Hacer (*Willie zu Macht*; Nietzsche); ser más para hacer más como Espíritus Libres⁴⁵, responsables de la regeneración del Género Humano.⁴⁶ Como afirma Steven E. Aschheim, posiblemente la frase que mejor defina el espíritu de Hiller sea: *Dejad que el Genio sea el Líder (Geist werde Herr)*; el Espíritu, el intelecto debe gobernar, debe ser el señor. En otras palabras: dejad actuar al Espíritu: en vosotros y en las masas.⁴⁷

⁴³ El trabajador del Espíritu.

⁴⁴ Así se ve en la relación de colaboraciones de *Das Ziel* recogidos en sus anuarios (cinco volúmenes). Cfr. *Das Ziel. Jahrbuch für geistige Politik*, Georg Müller, München-Berlín, 1916 a 1924

⁴⁵ Ver Nietzsche; *Human all too Human, The book of the free spirits*. Cambridge University Press, 1996

⁴⁶ Seth Taylor, Op.cit., pp. 55

⁴⁷ Steven E. Aschheim, Op.cit., pp. 70

Resuena en estas expresiones el carácter salvífico de la revolución. "El Espíritu ha de terminar su inacción y apoderarse de participar activamente en la política."⁴⁸ Es una invocación a la "acción total" del *Espíritu (Tätiger Geist)*⁴⁹. Como así escribió Hiller programáticamente en 1915:

"Dado que toda experiencia anterior muestra que los administradores de las naciones no escuchan la mera palabra del Espíritu, el hombre espiritual (*die geistigen Menschen*) debe en tomar en su mano la propia gestión de la Tierra."⁵⁰

En concreto, aunque como meta lejana Hiller quiere llegar al paraíso en la tierra. En este objetivo final debe estar orientado todo el esfuerzo de la mente. Toda búsqueda del espíritu debe basarse en este objetivo. Pero para lograrlo es necesario el intelectual, el activismo espiritual; el poder y el carácter del mejor Espíritu. Con el fin de alcanzar la potencia necesaria la "fuerza espiritual" debe reunirse para hacer un pacto, una unión; que sólo puede venir de la auto-generación, para luego entrar en el torrente de la suerte política.⁵¹ Esto será el germen de su pragmático Pacto por el Objetivo (*Bund zum Ziel*).

El carácter espiritual y ético de programa de Hiller queda más que evidente, dejando claro que la supremacía moral del trabajador espiritual radica en su compromiso con la acción. No deja de reflejarse en esta doctrina, que muchos han bautizado como Filosofía de la Meta, el carácter de ungido o elegido, que proviene de los relatos bíblicos, que posee el autogenerado líder político. En cualquier caso, supone un trasunto de la casta sacerdotal – la que está en contacto con el Gran Espíritu- a la clase dirigente. La Élite del Espíritu, es la que debe llevar a cabo el Imperio del Espíritu.⁵²

Mesianismo, acción política y espíritu de revolución vuelven a concitarse. Así como Landauer animaba al retiro del mundo para encontrar la luz en la pequeña comunidad, Hiller propone una espiritualización más cosmopolita, arengando en los mítines urbanos proclamando el Espíritu Total. Pero en ambos casos es necesaria una apertura a las llamadas del espíritu. Se advierten en ambos discursos muchos trazos de espiritualidad cristiana clásica, como la apertura a la gracia del Espíritu Santo en nuestros corazones, el carisma del profeta ungido por Dios, el seguimiento del Maestro, etc., etc. Recordemos que tanto Landauer como Hiller son de ascendencia judía, y por lo tanto no ejercitan una praxis cristiana, pero los toques bíblicos y mesiánicos y luteranos –la iluminación

⁴⁸ Till Boettger, *Aktivismus und Expressionismus*, artículo sobre la labor de Hiller durante los años 1917-1918, recogido en la página de la Fundación Hiller, *Hiller-Gesellschaft*; disponible en <http://www.hiller-gesellschaft.de/aktivist.htm#aktivist>

⁴⁹ Kurt Hiller, desarrollará con profusión en *Tätiger Geist*, *Das Ziel*, Vol 2, Georg Müller Verlag, Berlín 1918

⁵⁰ El texto original reza así: "Da alle bisherige Erfahrung zeigt, daß die Verwalter der Nationen auf das bloße Wort des Geistes nicht hören, müssen die geistigen Menschen selbst die Verwaltung der Erde in die Hand nehmen". Kurt Hiller, en Wolfgang Rothe, *Der Aktivismus: 1915-1920*, DVT, 1969, pp. 50. ASIN: B0000BNN0G

⁵¹ Cfr. Wolfgang Rothe, Op.cit, pp. 50-51. Este será el origen del Pacto por el objetivo.

⁵² "Herrschaft der Geistigen", el "El imperio del intelectual"

individual-, están presentes, sobre todo a través de los enfoques recibidos de Hegel, Eckhart, Nietzsche y Schopenhauer.⁵³

I.9.6. Filosofía de La Meta

Antes de 1914 Kurt Hiller ya era considerado el instigador de la literatura "de" activismo político. Hiller, ya denunciaba la actitud decadente "de los intelectuales"⁵⁴ y retomado temas clásicos como el *espíritu de las gentes* invocaba la conciencia social y revolucionaria del arte. Retomando la idea de Nietzsche de los "espíritus libres" como los ciudadanos comprometidos con la regeneración de la humanidad, Hiller introduce (1914) el término *Aktivismus*, como nueva actitud *Político Artístico Intelectual*.⁵⁵

De 1914 a 1919 Kurt Hiller desarrolló una intensa e impaciente actividad literaria. Crea una publicación *-Das Ziel (La Meta)-* que servirá de tribuna donde concitar genios dedicados a espolear la pasividad de los artistas y a propiciar su implicación en la política; propugnando un Arte Comprometido. *Das Ziel*, como Hiller definiría era una "Tribuna de Espíritus Libres e Independientes."⁵⁶

Esta revista tuvo varias etapas y congregó numerosos ensayistas. Esta actitud de propugnar un arte *políticamente comprometido* hoy no nos resulta novedosa pues conocemos términos como cine comprometido, o arte de denuncia social, etc. Pero en su momento- recordemos los éxtasis románticos en su fusión con la naturaleza-, el artista estaba más considerado como un ser que flotaban lejos del mundanal ruido.⁵⁷ El pragmatismo artístico, con una función social determinada -involucrar, concienciar, o revolver- es realmente el concepto subversivo que lleva Kurt Hiller a las solaces praderas del quehacer del artista.

En el sentido de Kurt Hiller, "expresar", de expresionismo, es manifestarse, en términos políticamente entendidos. No en términos de hacer declaraciones u "obras expresivas", sino de involucrarse en la organización política de la sociedad. De este modo, hacer arte, es hacer revolución y política. No es de extrañar que esta actitud cuajara por esos años en la Unión Soviética con el Arte Oficial,- el *proletkultur*- donde fueron defenestradas formas artísticas que no respondían al espíritu de la revolución.⁵⁸ Es por ello que la relación

⁵³ En estos aspectos coinciden, cada uno desde su trabajo, los autores citados, Seth Taylor, Steven E. Aschheim, Stephen E. Bronner, Douglas Kellner, siendo Karl Löwith y Eusebi Colomer los que dan una visión más de conjunto. Para más sobre el tema ver *El idealismo: Fichte, Schelling y Hegel* de E. Colomer, y Karl Löwith, *De Hegel a Nietzsche: la quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*. Ops.cit.

⁵⁴ Cfr. Stephen Eric Bronner, Douglas Kellner, Op.cit., pp. 90

⁵⁵ Cfr. Stephen Eric Bronner, Douglas Kellner, Op.cit., pp. 90-91

⁵⁶ Kurt Hiller, citado por Wolfgang Rothe, Op.cit, pp. 12

⁵⁷ Stephen E. Bronner, Douglas Kellner, Op.cit., pp. 96-100

⁵⁸ Durante la Revolución Rusa de 1917 se inició un movimiento para poner todas las artes al servicio de la dictadura del proletariado (Proletkult: arte proletario, estéticamente revolucionario). Las ideas de *Proletkult* sedujeron a los artistas de vanguardia en Rusia, que en su conjunto luchaban por librarse de las

entre el pensamiento de Hiller y el arte no haya dejado de tratarse en los distintos estudios críticos de estética. El ideario del Activismo, tal como, fue propuesto por Hiller en *Das Ziel en 1915*

“postulaba que a la cabeza del gobierno, por encima del Reichstag, debía de estar el *Rat Geistigen*⁵⁹: la asamblea de la élite intelectual iluminada, que se congregaría por autogénesis y que se renovarían solo respondiendo a sus propias leyes.”⁶⁰

Es así, que cuando tuvo lugar la Revolución de Noviembre de 1918⁶¹, Kurt Hiller intentó influir en la política con la “*Junta política de los trabajadores intelectuales*” (*Politischer Rat geistiger Arbeiter*). Una *Junta Política* que tenía como base la *logocracia* (*Logokratie*), un planteamiento opuesto a la democracia, que daba el dominio político a la élite intelectual.⁶²

Las ideas de Hiller no son un verso suelto en la tradición intelectual alemana. Hiller, cuya obra se ha calificado por igual de filosofía política que de literatura política, bebía de muchas fuentes anteriores. Este planteamiento tenía su origen en las concepciones de la “Acción” de Nietzsche y en la valoración suprema que hacía del artista tanto Schopenhauer como Schelling. Recordemos que “*la voz del pueblo habla por el poeta*”, decía Schelling, y que “*el arte era la forma suprema del conocimiento*”, sostenía Schopenhauer. Junto a eso, Nietzsche afirmaba que *la fuerza del León era necesaria para arrasar lo establecido*, y se necesitaba la pureza del *Espíritu libre de un niño* para crear un nuevo mundo.⁶³

I.9.6.1. *Der Bund zum Ziel*. El pacto por el Objetivo

Dentro de la trayectoria innovadora de Kurt Hiller, la etapa convulsa de Alemania de la guerra y de las revueltas internas posteriores, favorecieron enormemente la exposición de ideas absolutamente revolucionarias. Utilizando *Das Ziel* como baluarte Kurt Hiller fue publicando distintos anuarios compilatorios⁶⁴ En ellos Kurt Hiller propone con espléndida retórica una Dictadura del Espíritu y articula el método para alcanzarla: *La*

convenciones del arte burgués. Para más consultar *Manifiesto del Arte proletario*, y *Proletkultur en Escritos y Manifiestos de Vanguardia*, Akal, 1999, pp. 285 y ss.

⁵⁹ “Consejo de Sabios Intelectuales Iluminados Espirituales”

⁶⁰ AAQ Vol. 12, (*AAQ, Architectural Association Quarterly, Volumen 12, Great Britain*), Diplomatic and Consular Publishing Services, 1980. Op.cit, pp. 16

⁶¹ La revolución de Noviembre de 1918 en Alemania llevó, acabada la Primera Guerra Mundial, al fin de la monarquía del Reich, el Kaiser, y a su sustitución por una república parlamentaria y democrática. Ver más en Sebastián Haffner *La revolución alemana de 1918-1919*, Inédita. 2005. ISBN: 9788496364172

⁶² Bronner & Kellner, *Passion and rebellion: The Expressionist Heritage*, Op.cit., pp. 90-91; Véase también página 16 de AAQ, *Architectural Association quarterly, Volumen 12, Architectural Association (Great Britain)*, Diplomatic and Consular Publishing Services, 1980

⁶³ F. Nietzsche: “De las tres Transformaciones” en *Así hablaba Zaratustra*, Maxtro, 2008, pp. 25 y ss.

⁶⁴ Kurt Hiller, *Das Ziel- Jahrbuch für geistige Politik (La Meta, Almanaque para política intelectual inspirada)*, Georg Müller Verlag, 1916-1924. Editado en Berlín y en Múnich. Los anuarios *Das Ziel*, están compuestos por 5 volúmenes recopilatorios, con colaboraciones externas de otros autores del Activismo.

filosofía de la Meta. Para lograr este objetivo, Hiller invitaba todos los intelectuales honestos –en el sentido nietzscheano del término - a conjurarse para lograr la meta. El resultado de estos esfuerzos fue la formación de *Der Bund zum Ziel*,⁶⁵ (*La unión para el objetivo/la meta*), una liga de intelectuales activistas que pretendían imponer el gobierno de los iluminados, para lograr

“El establecimiento de una República de Paz, de Libertad, de Justicia Social; del Espíritu.”⁶⁶

Unos 30 intelectuales se sumaron en este *Pacto por el Objetivo (Bund zum Ziel)*. Este propósito Hiller lo va articulando sucesivamente con la publicación de libros y artículos que bajo la denominación final de *Das Ziel* va exponiendo las distintas fases de espiritualización de la sociedad y de sus gobernantes. El primero libro fue *Manifiesto del Espíritu Activo (Manifeste des Tätigen Geistes)* que aparece en 1916. Acto seguido escribe *El Activismo (Aktivismus)*. Posteriormente en 1917 publica el *Pacto con el objetivo y el Gobierno activista federal (Aktivistenbund)*, donde no solo trata de "el activismo" como actitud vital, sino también de cómo deben ser las características de la organización. Finalmente y con motivo de de la revolución de 1918, enuncia el "Consejo de los trabajadores Intelectuales/espirituales" (*Rat geistiger Arbeiter*), entendiéndolo como instrumento político para instaurar la *Logocracia (Logokratie)*.⁶⁷

Es de aclarar que el término *geistiger/geistig* puede admitir varias acepciones, tales como: espirituales, iluminados, inspirados, geniales o intelectuales. La expresión *geistiger arbeiter* por tanto puede ser entendida como trabajadores de lo espiritual, trabajadores intelectuales, inspirados trabajadores, trabajadores del genio o *brain workers*.⁶⁸ La expresión *Weltbund des Geistes* significara liga mundial de Genios. El propio Kramer reconoce que el término alemán *Geist* es extremadamente difícil de traducir; ya que fundamentalmente significa Espíritu. Posiblemente *Intelecto Inspirado (Inspired Intellect)* "puede ser el termino que más se ajuste al entendimiento que los Expresionistas tenían de ello."⁶⁹

⁶⁵ Kurt Hiller, *Das Ziel*, Vol 3, pp. 218

⁶⁶ Kurt Hiller en Juliane Haberer, *Kurt Hiller und der literarische Aktivismus*, P.D. Lang, 1981, pp. 78 (*Aufbau einer Republik des Friedens, der Freiheit, der sozialen Gerechtigkeit, des Geistes*)

⁶⁷ La "Logocracia" como sistema de gobierno liderado por los mas intelectuales / inspirados, fue expuesto formalmente por escrito en 1921 con *Logokratie; oder Ein Weltbund des Geistes*. (Logocracia; o una federación mundial del intelecto) Leipzig, Editorial Der Neue Geist, (El nuevo Espíritu) 1921

⁶⁸ "Brain Workers" es la traducción que emplea Steven E. Aschheim en *The Nietzsche Legacy in Germany, 1890-1990, Weimar and Now: German Cultural Criticism*, University of California Press, 1994. Nosotros preferimos la acepción de Seth Taylor, "trabajadores del Espíritu/ trabajadores del Logos, trabajadores del Intelecto", por más acertada y explicativa. Confróntese al respecto Seth Taylor, Op.cit., pp. 75-83

⁶⁹ Andreas Kramer, Op.cit, pp. 756, Nota 20

El primer volumen de *Das Zeil*, Hiller se recogía el encendido artículo de Heinrich Mann de 1911 "*Geist und Tat*" (*Espíritu y Acción*)⁷⁰, en el que animaba a retomar la égida del Espíritu; misión que corresponde al que trabaja con la palabra, al que domina el logos:

"Y si finalmente en este país queremos asegurar el cumplimiento de las exigencias del Espíritu, la época requiere y demanda de sus literatos que sean agitadores, para conectar (unir) a la gente contra el poder, de modo que (los literatos) le den toda la fuerza que da el poder de la palabra a su lucha, que es también la lucha del Espíritu."⁷¹

Con bella retorica Mann instiga a los artistas a servir al Pueblo (*Volk*) en su lucha contra el poder, preservando así la autenticidad del Espíritu de la Nación. La fuerza que da la palabra quedará al servicio de la lucha, librando así la "Batalla del Espíritu". Dentro de este planteamiento épico resuenan las ideas hegelianas de espíritu de la época (*Zeitgeist*) que impele a los receptores del Espíritu a reflejar y hacer presente la pureza del *Volkgeist* en una nación determinada. Y se advierte al igual que en Hegel, la fuerza del *Logos*, -el Verbo-, tomado como origen y manifestación de toda fuerza espiritual; en una transposición filosófica del versículo del Génesis de "En principio era en Verbo" y el Verbo era lo Absoluto, el todo; el Dios.

Según Hiller, para lograr la *Dictadura del Espíritu* (*Geist werde Herr*), primeramente el espíritu deberá animar e informar, dar carácter a los intelectuales, después ellos ya asumido su papel crítico habrán de autoerigirse en Consejo de Sabios, que habrá de estar al frente de los designios de la nación y del pueblo. Esta formación habría de ser monolítica en su interior monolítica, - con gran Unidad de Espíritu-, y con voluntad nietzscheana crear un nuevo orden. Esta propuesta -nueva élite aristocrática -, tuvo diversa acogida, sobre todo entre las masas obreras,- que advertía que su soberanía se veía reemplazada por una nueva aristocracia;⁷²

Aún así, Hiller no cejó y enfocó su discurso hacia los trabajadores del Espíritu; los intelectuales. El "espíritu debe terminar su inacción y participar activamente acometiendo la vida política."⁷³ Este es el *leitmotiv* de los textos que por medio de *Das Ziel* Kurt Hiller dirigió a la sociedad intelectual alemana durante de la Primera Guerra Mundial 1914-18. (")

⁷⁰ *Geist un Tat*, ensayo publicado en la revista *Pan*, número de 1 de enero de 1911; pp. 137 – 143. Según Taylor (Op.cit, pp. 53) la publicación de *Geist und Tat*, jugó un importante papel a la hora de concienciar a la inteligencia literaria y moverla hacia el Nuevo Activismo.

⁷¹ Heinrich Mann, en Erwin Rotermund, *Artistik und Engagement*, Koenigshausen & Neumann G, 1994, pp. 143. También citado por W. Rohe, Op.cit, pp. 28. La cita completa es: "Die Zeit verlangt und ihre [der deutschen Literaten] Ehre will, daß sie endlich, endlich auch in diesem Lande dem Geist die Erfüllung seiner Forderungen sichern, daß sie Agitatoren werden, sich dem Volke verbinden gegen die Macht, daß sie die ganze Kraft des Wortes seinem Kampf schenken, der auch der Kampf des Geistes ist."

⁷² Seth Taylor en *Left Wings Intellectuals* expone muy bien el planteamiento de Kurt Hiller en pp. 80- 82

⁷³ Till Böttger, *Aktivismus und Expressionismus*. Disponible en <http://www.hiller-gesellschaft.de/aktivist>.

I.9.6.2. La “Logocracia”. Una federación mundial de Genios

Logokratie. Con este título enuncia Hiller quizás su propuesta más descarada o si se quiera más sincera. Genio, Intelecto o Espíritu son valores que Hiller lleva hasta el extremo. El contenido ya se venía publicando en *Das Ziel* ⁷⁴pero el texto integro como tal se publicó en un número aparte en 1920 y posteriormente en la editorial *Nuevo Espíritu* (*Neue Geist*)

Literalmente Hiller en *Logokratie*⁷⁵ -subtitulada como *Ein Weltbund des Geistes*-, proponía una indiscutible liga mundial de genios. El encabezamiento del primer capítulo rezaba: *Wer soll ein Volk regieren? ; ¿Quién debe gobernar a un Pueblo?* Evidentemente un Genio un *geistiger Arbeiter*. Hiller se responde:

*Der geistigere Mensch - oder, wie man früher sagte, der weisere Mensch. El hombre iluminado - o, como se ha dicho antes, el hombre más sabio.*⁷⁶

Hiller propone *Una liga mundial de sabios -Ein Weltbund des Geistes-* como solución de futuro en general para el mundo. Aschheim comentando el momento apunta que Hiller, a finales de 1918, idea la Logocracia “con el objetivo de lograr más adelante la fusión combinada de socialismo, pacifismo y aristocracia intelectual. Nietzsche era central en esta ecléctica visión *Logokratica*.”⁷⁷

Dentro de este pensamiento aristócrata, elitista, Hiller entretrejía un mensaje de misión salvífica propia de los carismáticos profetas hebreos, a los que el pueblo debía seguir dada su especial visión. No en vano, cuando Hiller plantea su *Logokratie*, -el imperio de la inteligencia y el logos-, lo hace no sin sentir la legitimidad de esa tradición judeocristiana. Hiller clamaba así:

“Es la misión de este siglo permitir al intelectual liderar (trazar) las líneas que llevan desde el sermón de la montaña hasta el *manifiesto comunista*.”⁷⁸

Y concluyendo afirmaba “Y esta línea poderosa es la que une Plantón y Nietzsche”⁷⁹, dando a entender que faltaba por articular el vinculo entre el idealismo y la praxis ejecutora. Praxis que tocaba interpretar al *Consejo de los Genios* (*Ein Weltbund des Geistes*). Como forma práctica de este consejo, o bien como primera entrega, Hiller fundó la *Junta de los Trabajadores del Intelecto Iluminado* (*Rat geistiger Arbeiter*), que actuó por primera vez

⁷⁴ Kurt Hiller, *Logokratie, Ein Weltbund des Geistes*, en *Das Ziel*, Vol 4, Kurt Wolff, 1920, pp. 217 y ss.

⁷⁵ Existe otra edición de 1921.como separata. *Logokratie; oder Ein Weltbund des Geistes*. Der Neue Geist Verlag, Leipzig 1921.

⁷⁶ Hiller, *Logokratie*. V.O. disponible en <http://www.hiller-gesellschaft.de/logokratie.htm#logokratie>

⁷⁷ Steven E. Aschheim, Op.cit., pp. 181.

⁷⁸ No en vano, cuando Hiller plantea su *Logokratie*, -el imperio de la inteligencia y el logos-, lo hace no sin sentir la legitimidad de esa tradición judeocristiana.

⁷⁹ Kurt Hiller, *Leben gegen die Zeit*, Rowohlt, 1973, pp. 141

durante la revolución de noviembre de 1918. Heinrich Mann fue nombrado presidente del *Rat Geistiger Arbeiter*.

Sobre estos acontecimientos Seth Taylor apunta, no sin ironía, que “el estallido de revolucionario en Europa proveyó a Hiller la posibilidad de implementar sus ideas. En el verano de 1917, después de la Revolución republicana de Rusia, cerca de 30 miembros del círculo de Berlín convinieron y establecieron el *Bund zum Ziel (El Pacto por el Objetivo)* (...) Tras la caída del Emperador en Alemania, miembros del grupo se apresuraron a presentar la candidatura de la Liga Activista (*Rat geistiger Arbeiter*) como tercer poder, encargándose de la cultura y formación del pueblo.”⁸⁰ Al parecer la candidatura fue aceptada por el comité revolucionario a cambio de anteponer la palabra *Politischen*. Se adoptó el nombre de *Politischen Rat geistiger Arbeiter*, “algo traducible por consejo político de intelectuales /inspirados trabajadores. Su actividad duró tres días.”⁸¹

Sobre las características del proyecto de *Logokratie* de Kurt Hiller, Andreas Kramer valora el nombramiento de Heinrich Mann como presidente del *Rat Geistiger Arbeiter* como un elemento estratégico. Colocándole como abanderado del ideal que en su día había esbozado en el ensayo *Geist und Tat; Espíritu y Acción en 1911*.⁸² Kramer recuerda “el profundo impacto que este ensayo había causado en la generación Expresionista”⁸³; con lo cual era de suponer que Hiller confiase que la presencia de Mann en la presidencia movilizara a las fuerzas intelectuales a la Acción.

Steven E. Aschheim indaga en la naturaleza del proyecto elitista de Hiller, señala que ese proyecto no intentaba ser despótico, Hiller pensaba en que en un movimiento tradicional de flujo de opuestos, la élite debería ser nutrida con la sabia que venía del proletariado; cabría así una representación “orgánica” y vital del pueblo en la élite:

“Para Hiller no se trataba de individualismo sino de un francamente expuesto elitismo, que debía ser casado con el socialismo. Su periódico, *Das Ziel*, estaba atestado de radicales de todos los tipos criticando la ausencia de *Geist* en la sociedad burguesa y clamando por una revolución social. Su mayor deseo era abolir las barreras levantadas contra la construcción de una necesaria élite, la aristocracia natural de intelectuales que pudieran ser revitalizada con la sangre fresca del proletariado.”⁸⁴

⁸⁰ Seth Taylor, Op.cit., pp. 81 y ss.

⁸¹ Seth Taylor, Op.cit., pp. 81 y ss.

⁸² *Geist un Tat*, ensayo publicado en la revista *Pan*, número de 1 de enero de 1911; pp. 137 – 143. Según señala también Taylor (Op.cit, pp. 53) la publicación de *Geist und Tat*, jugó un importante papel a la hora de concienciar a la inteligencia literaria y moverla hacia el Nuevo Activismo.

⁸³ Andreas Kramer, *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines: Europe 1880 –1940*, Oxford University Press, 2013, pp. 756

⁸⁴ Aschheim resume literalmente con estas palabras “the natural aristocracy of intellectuals which would be replenished by fresh proletarian blood” el pensamiento de Kurt Hiller expuesto en “*Logokratie, Ein weltbund des Geistes*”; Ascheheim en *The Nietzsche Legacy*, Op.cit, pp. 181

Hiller a partir de 1920 llevo una vida muy azarosa, creando comités, juntas y asociaciones a cada cual más levantisca, agresiva y radical. Llegó a enfrentarse con amigos y seguidores de siempre, dejando un recuerdo de histérico megalómano. Walter Benjamin arremete sin contemplaciones contra Hiller en *La falacia del Activismo (Der Irrtum des Aktivismus)*.⁸⁵

I.9.7. Hiller en el ánimo de Bruno Taut

Kurt Hiller quiso transferir el concepto reinante del expresionismo, -necesidad vital, explosión irracional-, para llenarla de Logos, superando la tendencia irracional de exponer las vivencias personales, para incorporar las necesidades del mundo exterior del individuo. Los Padres Espirituales del Arte deberían asumir la tarea de ser activos en la política -y hacer un arte político-, con el fin de superar su falta de acción de su espíritu acaecida hasta ahora.

La acogida del mensaje de Hiller resultó en algún modo dispar, pues los derroteros de la espiritualización en el arte, tal como los entendía Kandinsky y el círculo Teosófico,⁸⁶ formaban parte de un proceso de mejora y superación del individuo, que por ende revertiría en la sociedad. Hiller urgido por la necesidad de La Meta, demandaba una implicación más activa en la propia obra del artista. Esto era aún más exigente que el Expresionismo, era Activismo: una actitud interna -y a la vez activa externa- del artista implicándose en hacer política; en hacer arte comprometido. La figura de Hiller, no dejaba indiferente: o producía rechazo, o arrastraba en su soflama a jóvenes idealistas. Este rasgo de su personalidad no lo hemos querido dejar pasar por alto, pues Bruno Taut era contemporáneo y de la misma edad que Kurt Hiller. Ambos compartieron amistades, y lugares culturales. Este afán de intervenir en las decisiones de la política y la conciencia de un arte social comprometido caló hondamente en mentalidad de Bruno Taut. Así lo demuestra su sucesiva involucración -a nivel artístico-político- en Juntas y Comités, Manifiestos y Proclamas que incidieran directamente en la vida social. Como Hiller, Taut también buscaba “Soluciones Totales” para la humanidad.

Al igual que Hiller, Taut recogía en sí la tradición alemana de vinculación con el Espíritu. Se trataba pues de ver cómo servir mejor a los designios del Espíritu, si implicándose en la revolución, si haciendo arte revolucionario o haciendo arte espiritual. En este sendero, Taut contó con un mentor impagable: Paul Scheerbarth, que le aportó la forma física de LUZ, como medio y expresión que pudiera aunar ambos discursos. No era un discurso nuevo, sino una reinterpretación de la Luz Gótica, tamizada con la implicación filosófica hegeliana y apoyada con la energía vitalista y voluntariosa de un impulso nietzscheano.

⁸⁵ Walter Benjamin, *Der Irrtum des Aktivismus; Kritiken und Rezensionen 1932-1940* Capítulo 7, 1932 recogido en *Walter Benjamin, Kritiken und Rezensionen, Gesammelte Schriften III. (1912-1940)*. El artículo está disponible en <http://www.textlog.de/benjamin-kritik-irrtum-aktivismus.html>

⁸⁶ Ver Wassily Kandinsky “*De lo espiritual en el Arte*”, y el capítulo dedicado en este estudio a la Teosofía.

La concepción de una nueva “Arquitectura de la Luz” será para Taut el estandarte físico que facilitará su Activismo Social y aunara su Expresionismo Místico.

Iain Boyd Whyte, da muy buena cuenta del influjo del Activismo de Kurt Hiller en la trayectoria artística y personal de Bruno Taut. A él debemos la pista de que nos hayamos interesado por Hiller.⁸⁷ Sin embargo ha sido por medio de Bronner, Kellner, Aschheim y Taylor por los que nos hemos dado cuenta de que por medio de Hiller, Nietzsche atrapó a Taut.

Como toda propuesta de vanguardia de aquellos años (1914-1920), el Activismo tuvo su seguimiento, sobre todo en articulistas y literatos radicales, así como ilustradores y algún artista plástico. Pero no arrasó en el gran colectivo expresionista. Hiller consciente de esta diferencia más tarde puntualizó considerando que

“el Expresionismo era una forma de expresión, sin embargo el Activismo era una forma de pensar; disposiciones ambas que podrían coincidir en una sola persona.”⁸⁸

⁸⁷ Cfr. Iain Boyd Whyte, *Bruno Taut and the Architecture of Activism*. Op.cit.

⁸⁸ Till Böttger, *Aktivismus und Expressionismus*, Op.cit., en Hiller Gesellschaft Archives

I. 10. La expresión de la Idea: *Der Sturm* y *Die Aktion*

La “Acción” y la “Tormenta”. Arte y agitación

Mención especial merecen dos publicaciones que realmente fueron influyentes en la vida cultural y política de Alemania en las décadas de los años 10 y 20 del siglo XX. (rev) Nos referimos a *Der Sturm* y *Die Aktion*. En ellas se vertió gran parte de la inquietud intelectual de la Alemania de principios de siglo. Nuestros artistas estuvieron muy (vinculados) relacionados con ellas, bien participando con artículos, bien porque eran amigos de sus editores o directores.

I.10.1. *Der Sturm* (La Tormenta)

Fue una revista de publicación semanal editada en Berlín de 1910 a 1932. Durante más de 20 años fue el exponente de la vanguardia artística del arte moderno alemán. Su fundador y editor Herwarth Walden (un berlinés cuyo nombre auténtico era *Georg Lewin*, 1879-1941), era un judío alemán, hijo de familia acomodada que estudió composición y piano en las academias musicales de Berlín y Florencia. Pronto su interés se extendió a todas las artes, de manera que se convirtió en músico, compositor, escritor, crítico de arte, promotor artístico y propietario de una galería.⁸⁹

Walden, como crítico y ensayista, ya había tenido problemas mientras trabajaba de 1908 a 1910 en el magazine de teatro *Der Neue Weg* (*La Nueva Senda*)⁹⁰ por el marcado acento nietzscheano de sus planteamientos. Así lo manifestaba en su escrito programático para dicho periódico: “El *Neue Weg* es un órgano de expresión para los libre pensadores, para los *espíritus libres*, para los buenos europeos”⁹¹. En 1910 fue forzado a dimitir debido a sus ideas demasiado radicales.⁹²

Animado por su esposa, la escritora Else Lasker-Schüler⁹³, Walden fundó en 1910 la revista *Der Sturm* (*La tormenta*), que pudiera ser escaparate del movimiento expresionista en todas sus vertientes, literaria, pictórica, musical, arquitectónica. Walden estuvo abierto a recoger todas las iniciativas consideradas de vanguardia o *Avant garde*. A tal efecto montó varias filiales de la revista y organizó eventos asociados, tales como veladas de poesía (*Sturmabends*), galería de arte, una editorial (*Stürm Bucher Verlag*) y un

⁸⁹ Peter Selz, *German Expressionist painting*, University of California Press, 1974, pp. 250 y ss.

⁹⁰ Set Taylor, Op.cit, pp. 43

⁹¹ Set Taylor, Op.cit, pp. 43

⁹² Esta dimisión fue ampliamente protestada por la inteligencia de la época: entre otros por Heinrich Mann, Elizabeth Foster-Nietzsche, Peter Behrens, Max Brod, Hermann Muthesius. Cfr. Peter Selz, Op.cit., pp. 250

⁹³ Else Lasker, era renombrada poetisa expresionista en 1910. Su matrimonio con Walden fue breve; y tras él, mantuvo una estrecha relación con Gottfried Benn, considerado uno de los mejores poetas alemanes de la primera mitad del S.XX.

periódico (*Sturm zeitung*).⁹⁴ La fama de la revista se fue agrandando de modo que si alguien tenía algo que decir debía procurar salir en *Der Sturm*. De este modo Walden descubrió y sponsorizó a muchos jóvenes artistas, aún desconocidos, de diferentes estilos y tendencias. Además de su contenido artístico, *Der Sturm* dio cabida a los grandes temas de debate social e intelectual del momento, siempre desde una perspectiva progresista. Cuestiones tales como los derechos civiles de la mujer, el control de la natalidad, la educación política de la clase obrera, el sentido de la moral, sirvieron para mantener la revista en un lugar destacado dentro de los debates de temas controvertidos.⁹⁵

Pronto el término "*Sturm*" se constituyó como marca asociada a la difusión del arte moderno en Alemania. Aunque la revista era más conocida por servir de vehículo de promoción del Expresionismo, también tuvieron cita otros muchos jóvenes artistas que tenían propuestas distintas: futurismo, dadaísmo, cubismo, realismo mágico. Tales fueron por ejemplo Oskar Kokoschka, Max Liebrmann, Maria Uhden, Georg Schrimpf. Otros colaboradores de destacado interés fueron Adolf Loos, Heinrich Mann, Paul Scheerbart, Karl Kraus, Adolf Behne, Max Brod, Kurt Hiller, Bruno Taut, etc. ⁹⁶

Asociada a la revista *Der Sturm*, cuando Walden celebró el número 100 en 1912, se organizó la *Sturmalerie*. En sus exposiciones tuvieron cabida *Los fauvistas*, el grupo *Der blau Reiter*⁹⁷, los italianos futuristas, etc. La galería exhibió trabajos de Edward Munch, Georges Braque, Pablo Picasso, Jean Arp, Paul Klee, Wassily Kandinsky y un largo etcétera.⁹⁸ La galería situó a Berlín como centro del arte moderno durante más de una década. Sobre esta excelencia señala Peter Selz que: "Walden fue un artista, un crítico, un profeta, - y un hombre de negocios. A través de su propia energía y entusiasmo, y a través de la organización en cabeza de hidra que él había creado, se convirtió en catalizador del movimiento moderno y el punto central⁹⁹ del expresionismo - término que él había hecho popular."¹⁰⁰

⁹⁴ Cfr. Kate Winskell, *The art of Propaganda: Herwarth Walden and 'Der Sturm', 1914-1919*. Art History, Vol18, nº3, Septiembre 1995, pp. 315. (315-344,)

⁹⁵ Cfr. Georg Brühl, *Herwarth Walden und Der Sturm*, DuMont 1983, pp. 14 y ss.

⁹⁶ La lista de colaboradores literarios y gráficos de la revista es muy extensa: Peter Altenberg, Richard Dehmel, Anatole France, Knut Hamsun, Arno Holz, Selma Lagerlöf, Else Lasker-Schüler, René Schickele, Franz Marc, August Macke, Carlo Mense, Gabriele Münter, etc. Georg Brühl, en su recopilatorio, (Op.cit, pp. 69 y ss.) presenta una exhaustiva relación.

⁹⁷ *Der Blaue Reiter*, "El Jinete Azul" en castellano, fue el nombre que recibió un grupo de artistas expresionistas, fundado por Wassily Kandinsky y Franz Marc en Múnich en 1911. A todos tenían un interés común por el Arte Medieval y lo primitivo así como los movimientos coetáneos del Fauvismo y el Cubismo. Cfr. *German Expressionist Painters*, de Peter Selz (Op.cit.)

⁹⁸ Según Antoni Pizza "P. Scheerbart y Taut se conocieron es un cenáculo de la revista *Der Sturm*, gracias a la mediación de H. Walden, en torno a 1912". Antoni Pizza, *Viena - Berlín: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, Univ. Politèc. de Catalunya, 2002, pp. 124.

⁹⁹ "Focal point" en el original

¹⁰⁰ Peter Selz, Op.cit pp. 250

Pero como analiza Shearer West en su acertado estudio *Utopía y Desesperación*, para muchos el Expresionismo era más que un mero movimiento con fuerza visual. Al respecto comenta sobre el texto de Ernst Bloch *Espíritu de la Utopía*, que era “un grito de éxtasis típicamente expresionista, pero que contenía un fuerte propósito político en su interior.”¹⁰¹ West prosigue:

“Bloch era uno de los muchos marxistas, que sentía que los deseos regeneradores del Arte Expresionista serían los más apropiados para el Nuevo Mundo que quedaría después de que acabara la Guerra.”¹⁰²

Según aprecia Winskell, Walden aunque cauto - sobre todo hombre de negocios-, no era políticamente neutro y aprovechó la revista para realizar durante el conflicto bélico (1914-18) una intensa y cuidada propaganda política por medio del arte, a esperas de un futuro favorecedor. En palabras de Winskell “hizo de la propaganda un Arte.”¹⁰³ Y es que parecía que “la excitación expresionista parecía ser la mejor respuesta cultural para un venidero Nuevo Orden.”¹⁰⁴

Sobre el uso y articulación de ese estímulo expresionista discutían los propagandistas e ideólogos. Kurt Hiller, más inquieto y explícito, se situaba en la línea de Bloch y Rubiner que conectaba una visión apocalíptica con el rechazo de todo lo presente y la aparición de un nuevo orden: una tormenta apocalíptica habría de venir prontamente dejando paso después a una inmensa Luz.¹⁰⁵ Todos los que junto con Bloch se adherían al *Espíritu de la Utopía* veían que tras este momento de oscuridad vendría el imperio del Espíritu.¹⁰⁶ Imperio, que como hemos visto en los Activistas, habría de empezar a desarrollarse /establecerse ya por medio de los representantes del Espíritu (Logocracia). Kurt Eisner, activista decidido, e impulsor de la revuelta de Baviera de 1919, argumentaba para involucrase en ella que es el “Espíritu el que lidera la Revolución”, y que es deber de cada uno “ser obediente ante el Espíritu.”¹⁰⁷

Este sentido apocalíptico y arrasador -de tabula rasa- tiene mucho de nietzscheano, era muy afín al planteamiento de la reconstrucción y liderazgo por parte de auténticos espíritus libres, como dijo Walden “de buenos Europeos”. Hewarth Walden se propuso en *Die Sturm*, concitar esas fuerzas para la tormenta perfecta que diera paso a un nuevo horizonte de Luz. Esos ciudadanos estaban disgregados, ocultos o dispersados, y habría de reunirlos; darlos a conocer; sacarlos a la luz.

¹⁰¹ Shearer West, *The Visual Arts in Germany 1890-1937: Utopia and Dispair*, Manchester University Press, 2000, pp. 103.

¹⁰² Shearer West, Op.cit., pp. 103.

¹⁰³ Kate Winskell, Op.cit., pp. 315 y ss.

¹⁰⁴ Shearer West, Op.cit., pp. 103.

¹⁰⁵ Cfr. Klaus Vondung, en *The Apocalypse in Germany*, University of Missouri Press, 2000, pp. 192-193.

¹⁰⁶ Confróntese lo expuesto sobre la *Dictadura del Espíritu* en este estudio.

¹⁰⁷ Klaus Vondung, enlaza de modo expresivo y eficaz frases de K. Hiller y G. Landauer poniéndolas en boca de Kurt Eisner. Véase Klaus Vondung, Op.cit, pp. 194

Así como Kurt Hiller abandonó pronto *Der Sturm* en busca de una propaganda más de panfleto y barricada, Bruno Taut halló en *Der Sturm* el baluarte que necesitaba. En febrero de 1914 publicó en *Der Sturm* su artículo *Eine Notwendigkeit (Una necesidad)*, y fue en esta revista donde gracias al crítico Adolf Behne¹⁰⁸ tuvo un gran recibimiento como *Arquitecto Expresionista*. Este fue el punto de arranque de la manifestación utópica del expresionismo arquitectónico. Bruno Taut mantuvo siempre una relación cordial con Walden¹⁰⁹ y aprovechó todas las oportunidades que el *holding Sturm* le brindó para difundir su mensaje, sus proyectos y sus posturas utópicas.

La ruinoso situación en que quedó Alemania después de la guerra (1918) y la profunda crisis económica de los años 20¹¹⁰ puso en entredicho la continuidad de la labor editorial de Walden. Aun así, *Der Sturm* consiguió sortear la década manteniéndose hasta principios de los años 30. Con el progresivo ascenso del partido Nazi la calificación de la mayor parte de los contenidos de la revista podía considerarse arte degenerado.¹¹¹ En vista de lo cual, en 1932 Herwarth Walden optó por cerrar la revista y partir para la Unión Soviética.¹¹²¹¹³

I.10.2. Die Aktion (La Acción)

Die Aktion fue una revista política de marcado tinte revolucionario dentro de la izquierda socialista alemana. Editada por Franz Pfemfert de 1911 a 1932, utilizó el Expresionismo literario como medio de penetración política. En su etapa inicial se publicó semanalmente, tanto en Berlín como en Viena, obteniendo en su época de máximo auge 7.000 ejemplares de tirada. Desde 1919 sus demandas fueron perdiendo interés, publicándose cada dos semanas, y a partir de 1926 esporádicamente.¹¹⁴

Franz Pfemfert era un joven alemán, nacido en Prusia (1879) que a temprana edad se había trasladado a Berlín. Tras varios trabajos como repartidor y vendedor ambulante, se decidió por las letras, entrando en contacto en 1903 con Senna Hoy (Johannes Holzmann), un joven activista anarquista con gran afán literario. Desde entonces empezaría a colaborar en las publicaciones de este con poemas, escritos críticos y

¹⁰⁸ Adolf Behne en 1913 acuñó el término de Arquitectura Expresionista aplicándolo a la obra de Bruno Taut. Revista Pan 3(23) (Mar. 7, 1913)

¹⁰⁹ Cfr. Iain Boyd Whyte en Op.cit., pp.81 y ss.

¹¹⁰ Se produjo una hiperinflación nunca antes vista. Un sello de correos pasó a costar 2 millones de Marcos.

¹¹¹ Ver el interesante capítulo de "Reaction: degenerated art" en *The Visual Arts in Germany, 1890-1937: Utopia and Despair* de Shearer West, Rutgers University Press, pp. 181-205 y pp. 7-8 de la Introducción.

¹¹² *Berlin metropolis: Jews and the new culture, 1890-1918*, escrito por Emily D. Bilski, Sigrid Bauschinger, Jewish Museum (New York), pp. 82-83. University of California Press, 1999.

¹¹³ Allí, su simpatía por la vanguardia artística le hicieron sospechoso ante el gobierno de Stalin. Su actitud fue tomada como próxima al decadentismo burgués y contraria al espíritu de la revolución. Fue deportado, como tantos otros intelectuales, por su disidencia con el estalinismo. Herwarth Walden murió como prisionero político en Sarátov, en el sur de Rusia, en 1941.

¹¹⁴ Véase Paul Raabe, *Era of German expressionism*, Overlook Press, 1974, pp. 35-50, y el capítulo "Franz Jung. Franz Pfemfert and Die Aktion", pp. 119 y ss.

ensayos políticos. Cómo describiría Wohl, la misión de Pfemfert se convirtió desde entonces en “sacudir a los alemanes de su enfermedad del sueño y revolucionar sus mentes.”¹¹⁵Pfemfert desconfiaba de todos los partidos políticos y “advertía a sus lectores de no esperar nada de ellos. Amargamente hacía notar que el socialismo alemán era igual de reaccionario que la burguesía.”¹¹⁶ Desde entonces, casi con el cambio de siglo, centró su atención en “la juventud” como fuerza revolucionaria. “El puso sus esperanzas de futuro en la juventud; una juventud revolucionaria, internacionalmente abierta dedicada a los valores del Espíritu.” En este marco, el Expresionismo, fue visto por Pfemfert como una fuerza activa de primer orden que podía ser utilizada para llevar a cabo una nueva *KulturKampf*; una nueva “Batalla Cultural”.¹¹⁷

Pero antes de llegar a fundar *Die Aktion*, Franz Pfemfert había recorrido varias revistas y publicaciones, a cada cual más extremista. Apunta Taylor: “Franz Pfemfert tenía un largo historial de afiliación política, empezando, a principios de siglo, con el anarquismo intelectual, formando un grupo de anarquistas junto a Gustav Landauer, conocido como *der Jungen*. Después de trabajar con Senna Hoy en la revista *Der Kampf*, Pfemfert (...), en enero de 1910 se convirtió en coeditor de *Der Demokrat*, un "semanario para libertarios políticos, y literatura".¹¹⁸ Así pues, nos pareció de interés ahondar en uno de los antecedentes de *Die Aktion*: *Der Kampf (La Lucha)*.

I.10.2.1. Der Kampf

Der Kampf (La Lucha) fue una revista anarquista fundada en 1904 por Johannes Holzmann, más conocido por Senna Hoy. Johannes Holzmann (1882-1914) provenía de una rica familia judía. En cuanto pudo se independizó trasladándose a Berlín donde ejerció de profesor de religión. Ya desde joven se movió por los círculos teosóficos de Steiner y por los del partido socialista alemán; y pronto se decantó por ser escritor y anarquista radical. A los 20 años adoptó el seudónimo Senna Hoy¹¹⁹ y a los 22 años fundó la revista a *Der Kampf*.¹²⁰ Desde la revista no sólo trataba asuntos políticos de la izquierda radical sino también de promover el activismo social entre bohemios y escritores. Colaboradores importantes de *Der Kampf* fueron, entre otros, Erich Mühsam, Else Lasker-Schüler, poetisa quien se dice le facilitó el pseudónimo, Franz Pfemfert,

¹¹⁵ Robert Wohl, *The generación of 14*, Harvard University Press, 2009. Op.cit, pp. 45.

¹¹⁶ Robert Wohl, Op.cit., pp. 45

¹¹⁷ Par más sobre la naturaleza del pensamiento político de Franz Pfemfert ver Robert Wohl, Op.cit., pp. 45-50; y Paul Rabee, *Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts Aktion*, DTV, 1964, ASIN: B003E198RI

¹¹⁸ Seth Taylor Op.cit., pp. 47

¹¹⁹ Este seudónimo fue creado supuestamente por la poetisa Else Lasker-Schüler. Es su nombre escrito al revés. Senna Hoy fundó en 1903 la “Liga de los Derechos Humanos” (Bund für Menschenrecht)

¹²⁰ Gert Hekma, Harry Oosterhuis, James D Steakly, *Gay men and the sexual history of the political left, Parte 1*, Routledge, 1995, pp. 126

Herwarth Walden y Paul Scheerbart. Dada la agresividad y virulencia de su contenido, en 1905 la revista quedó prohibida.¹²¹

Senna Hoy era bastante controvertido entre los círculos anarquistas. Parte de polémica radicaba en la militancia que mantenía sobre “el tercer sexo: la homosexualidad”. En un artículo titulado *Die Homosexualität als Kulturbewegung* (*La homosexualidad como corriente cultural*) defendía junto con razonables aspiraciones, implicaciones políticas de diversa índole.¹²² Max Nettlau, el historiador del anarquismo refiere el rechazo que la publicación provocaba aún dentro de las filas anarquistas: “La publicación del berlinés *Der Kampf* que coquetea con los homosexuales, causa una desagradable impresión.”¹²³ Y también apunta citando su radicalismo, que gente razonable como “Gustav Landauer, tiraba a la papelera los panfletos rojos de *Der Kampf*.”¹²⁴ Senna Hoy se encontraba más próximo al espíritu combativo y beligerante de Erich Mühsam y Kurt Hiller¹²⁵ que al contemplativo anarquismo ético del maestro Landauer. Senna Hoy y Kurt Hiller eran abiertamente homosexuales. No así Erich Mühsam, que apoyó su causa pero sencillamente era partidario del amor libre.

En 1905 tras el cierre del *Der Kampf*, Senna Hoy se trasladó a Suiza intentando una nueva publicación -*Der Weckruf*-, pero fue de nuevo cancelada y él deportado del país. En 1907 se fue a Rusia alentado por el espíritu revolucionario y anarquista de aquel momento, pero fue detenido ese mismo año y condenado a 15 años de cárcel. Murió en la sección de enfermos mentales en 1914, en la cárcel de Meshtsherskoye, cerca de Moscú.¹²⁶

I.10.3. Franz Pfemfert y la organización de la inteligencia

La "KulturKampf"

Tras la experiencia como colaborador de *Der Kampf*, Franz Pfemfert trabajó como coeditor de *Der Demokrat*. Entre los colaboradores de *Der Demokrat* estaban todos los que podrían ser más tarde trabajadores de *Die Aktion*: Kurt Hiller, Georg Heym, Carl Einstein, Jakob van Hoddis y muchos autores y artistas de militancia política diversa pero dentro del

¹²¹ Hekma, Oosterhuis, Steakly en Op.cit., pp. 148.

¹²² Léase el capítulo de Walter Fähnders, “Anarchism and Homosexuality in Wilhelmine Germany: Senna Hoy, Erich Mühsam, John Henry Mackay”, pp. 117–153 de *Gay Men and the Sexual History of the Political Left*, Op.cit. También recogido en *Journal of homosexuality* 29, nº2, 1995

¹²³ Nettlau, en *Anarchisten und Sybdikalisten, (Anarquismo y Sindicalismo) parte 1*, Topos, 1988. pp. 306. Recogido por Hekma, Oosterhuis, Steakly en Op.cit., pp. 148.

¹²⁴ Nettlau, en *Anarchisten und Sybdikalisten, (Anarquismo y Sindicalismo) parte 1*, Topos, 1988, pp. 218 nota 248. Recogido por Hekma, Oosterhuis, Steakly en Op.cit., pp. 149

¹²⁵ Cfr. Walter Fähnders, Op.cit, pp. 117-120

¹²⁶ Este episodio de la vida de Senna Hoy es descrito con atención en la biografía de su amiga y confidente Else Lasker-Schüler en Sigrid Bauschinger, *Else Lasker-Schüler: Biographie*, Wallstein, 2010, pp. 212-215. Para más sobre la vida de Senna Hoy ver Walter Fähnders, Op.cit., pp. 125 y ss.

amplio espectro de la izquierda radical, partidarios de la revolución cultural.¹²⁷ El lema de la publicación rezaba: “Semanario para políticos libertarios, y literatura”. Bajo ese lema e intención, Pfemfert publicó en enero de 1911 el poema de Van Hoddiss “*El Fin del Mundo*”, considerado el primero y más influyente poema del Expresionismo.¹²⁸ Pero pronto Pfemfert encontró discrepancias con la dirección de *Der Demokrat*, y en Febrero de 1911 hubo de fundar su propia revista *Die Aktion*. Según cuenta la esposa de Pfemfert, Alejandra, Kurt Hiller se prestó a ayudar en la fundación de *Die Aktion*¹²⁹, y “muchos de los colaboradores del *Demokrat* se fueron en masa con él.¹³⁰

Fiel a su particular batalla cultural, en el primer número de *Die Aktion*¹³¹, de Febrero de 1911, Pfemfert escribió:

“*Die Aktion* favorece, sin tomar partido por ningún partido en particular, la idea de una Gran Izquierda Alemana. *Die Aktion* tiene como objetivo promover el imponente pensamiento de una organización de la *intelligentzia*; y quisiera restaurar de nuevo la tan despreciada palabra “*KulturKampf*” (lucha cultural).”¹³²

Para fortalecer esa *lucha cultural*, el primer número se lanzó con colaboraciones de todo el ala radical de la izquierda intelectual: Georg Heym, Kurt Hiller, Johannes Becher, Hugo Ball, Alfred Lichtenstein, Ferdinand Hardekopt, Ludwig Rubiner, Ivan Goll, Ernest Blass, Jacob Van Hoddiss y Franz Pfemfert.

Según advierte Taylor afinando sobre el ideario de cada revista que “*Der Sturm* era un revista “*semanal para la cultura y las artes*” como se leía en la cabecera; y solo unos pocos artículos contenían asuntos estrictamente políticos. En contra, *Die Aktion*, fundada en 1911, era, -como así decía su cabecera-, una publicación “*semanal de política, literatura y arte*”.¹³³ Lo cual indica con claridad la buscada implicación de la cultura en la lucha política.

En los años de la preguerra se da ya en Alemania un ambiente crispado y tenso. Ideas de cambio total, de fin del mundo, de necesaria apocalipsis, se mezclan con visiones espirituales de un nuevo amanecer, impulsadas por las fuerza del un anhelo purificador. En este ambiente de acción, intervención y beligerancia – de batalla- , se contraponían

¹²⁷Gerald Raunig, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Semiotexte, 2007, pp. 118 – 119. También así lo relata Seth Taylor en *Left Wing of Nietzscheanas* Op.cit., pp. 47-48.

¹²⁸ Milton A. Cohen, *Manifestos*, Op.cit, pp. 198

¹²⁹ Seth Taylor pp. 48

¹³⁰ Paul Rabee, Op.cit., pp. 36

¹³¹ El 20 de febrero de 1911 se publicó el primer número de *Die Aktion*, con el subtítulo “*Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur*” (revista de política libertaria y literatura)

¹³² Confróntese con el original “*Die Aktion tritt, ohne sich auf den Boden einer bestimmten politischen Partei zu stellen, für die Idee der Großen Deutschen Linken ein. Die Aktion will den imposanten Gedanken einer ‚Organisierung der Intelligenz‘ fördern und dem lange verpönten Wort, Kulturkampf“, tomado de Franz Pfemfert. Ich setze diese Zeitschrift wider diese Zeit, Wolfgang Haug, 1985, pp. 21. Taylor recoge también párrafos de este discurso en Op.cit.pp.48.*

¹³³ Seth Taylor Op.cit., pp. 47

conceptos y se malversan intenciones con el único fin de “alcanzar la meta”. En ella la cultura forma parte de la batalla total. Para ello se acuñaron términos que, con la fuerza de la palabra, favorecían la acción. Así la mayoría de estos intelectuales revolucionarios predicaban una incisiva *Agitación anti militarista*, o un denodado *Pacifismo radical*.¹³⁴

Gerald Raunig en *Arte y Revolución Transversal* expone: “Pfemfert era el punto de apoyo no solo de la revista *Die Aktion*, sino también de un buen número de otros que intentaron una *Organización de la Intelligentsia*”¹³⁵; dando a entender que Pfemfert era solo el ariete de una maquinaria política más compleja. Y prosigue el autor: “Después del comienzo de *Die Aktion* como semanario el 20 de febrero de 1911 se fundó una compañía editorial en 1912. Para empezar con ella, Pfemfert publicó literatura expresionista, que fue distribuida junto con la llamada “*Biblioteca de Acción Política*”, en la que se incluían textos de Lenin, Marx, Liebknecht y otros”.¹³⁶

En 1912 por medio de los contactos de Kurt Hiller y de sus amigos, los artistas del *Neue Club*, que organizaban tertulias de literatura expresionista, veladas y actuaciones, la revista *Die Aktion* se convirtió en el órgano político social canalizador de la esa nueva tendencia.¹³⁷ A partir de 1913 se publicaron varios números especiales dedicados a poesía, y en 1914 se incrementaron las contribuciones de artistas gráficos, en particular los expresivos grabados que le daban a la revista su apariencia característica.¹³⁸ La idea de Pfemfert era contribuir a la concienciación política ya desde la primera imagen de portada. Más tarde, Pfemfert se dio cuenta de que necesitaba una sede material y creó en 1917 una galería en Berlín, que quedó abierta para exposiciones y eventos.

Tras la Primera Guerra Mundial Pfemfert rápidamente se alejó, desencantado, de su aventura con el Expresionismo. Muchos autores estaban demasiado saturados de política o tenían contratos con otras editoriales. Irónicamente la mayoría de ellos había optado por un nuevo credo: *La Nueva Objetividad (Die Neue Sachlichkeit)*, o sea, por lo práctico. Pfemfert consideró que la fase rebelde del Expresionismo se había acabado definitivamente. En *Die Aktion* aparecerían tan sólo textos políticos, y abogó decididamente por el comunismo publicando textos de Lenin y otros revolucionarios rusos.¹³⁹ Según apunta Abromeit, “hacia finales de la guerra (1918) Pfemfert empujó a *Die Aktion* hacia una creciente radicalización política”¹⁴⁰. Ya a finales de 1918 *Die Aktion* publicó un manifiesto de la Liga Espartaquista, y tras la fundación del Partido

¹³⁴ Gerald Raunig realiza un interesante análisis de esa época en: “*Spirit of betrayal, german activism in the 1910*” de Gerald Raunig en *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Op.cit, pp. 113- 130.

¹³⁵ Gerald Raunig, *Art and Revolución*, Op.cit., pp. 119

¹³⁶ Gerald Raunig, *Art and Revolución*, Op.cit., pp. 119

¹³⁷ Gerald Raunig, *Art and Revolución*, Op.cit., pp. 119 y ss.; Mismo análisis realiza Paul Raabe, *Era of german expressionism*, Overlook Press, 1974, pp. 35-40.

¹³⁸ Paul Raabe, Op.cit., pp. 36-39, dentro del capítulo “Alexandra Pfemfert. The Birth of Die Aktion”

¹³⁹ Sobre estos episodios leer John Abromeit, Op.cit., pp. 40-55 y “Franz Jung, Frank Pfemfert and Die Aktion” en Paul Raabe, Op.cit, pp. 119 y ss.; y Gerald Raunig, Op.cit., pp. 113- 130

¹⁴⁰ John Abromeit, Op.cit., pp. 45

Comunista de Alemania (KPD) *Die Aktion* se convirtió prácticamente un órgano de propaganda del partido en favor de la Revolución de Noviembre. Según prosigue Abromeit: "Pfemfert se volvió más explícito en su compromiso con el socialismo radical; en el espíritu de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht."¹⁴¹A partir de ese momento *Die Aktion* tuvo otra cabecera, la de "Semanal para el Socialismo Revolucionario."

En 1920 la revista perdía lectores, en gran parte por dedicarse a reflejar luchas políticas entre facciones de la izquierda radical, y en igual medida por la fuga de "artistas activistas" -*poetas políticos*-, que quisieran seguir de modo tan explosivo "la batalla del Geist". Ludwig Rubiner en su ensayo "*El Poeta metido en Política*" clamaba por la involucración del artista para que con su "Intensidad Vital", "Poder Explosivo" y "Voluntad de Catástrofe" destruyera los valores obsoletos por "la fuerza de las nuevas ideas."¹⁴²Las frases de Rubiner que en 1912 habían sido tomadas como referencia para los colaboradores de *Die Aktion*, resonaban -tras una guerra- ahíta de fantasía y faltas de toda objetividad. Quién quería saber de más destrucción tras la catástrofe. De 1926 en adelante la revista fue desapareciendo progresivamente, hasta su final cierre en 1932. En 1933 con el advenimiento del Nazismo, Pfemfert huyó de Alemania para, tras una larga hégira, terminar en Méjico.

El denodado esfuerzo de Pfemfert por instaurar -a su manera y a la fuerza- "la organización de la inteligencia", había sido baldío. El ideal de la élite de *Trabajadores del Genio* y la *Dictadura de la Inteligencia, del Espíritu*, no había cuajado. La *Kulturkampf*, en el fondo llena de idealismo, no pudo ser. Posiblemente porque, como terminó afirmando Rudolf Rocker:

"la cultura y el poder son conceptos esencialmente antagónicos."¹⁴³

¹⁴¹ John Abromeit, Op.cit., pp. 50

¹⁴² Ludwig Rubiner, *Der Dichter greift in die Politik*, *Die Aktion*, Feb 1912, en Seth Taylor, Op.cit., pp. 56

¹⁴³ *Nacionalismo y cultura*, Rudolf Rocker, Traducido por Diego Abad de Santillán, Las Ediciones de La Piqueta, 1977, Es la obra más conocida de Rudolf Rocker. En ella Rocker afirma que "toda política es en última instancia religión: ambas esclavizan al hombre, y ambas afirman ser la fuente de todo progreso cultural"

Capítulo II

El Universo Utópico de Paul Scheerbart

II. 1. Paul Scheerbart. Un visionario en las estrellas

Lo primero que cabría decir de Paul Scheerbart es que es un personaje singular, enigmático y fascinante. Realmente no mucho se ha escrito sobre él pero su figura y obra siempre despierta curiosidad. En nuestro caso, tenemos la fortuna de contar con él casi como coprotagonista de nuestra historia. Pero vayamos por el principio.

Gertud Olson define a Paul Scheerbart como: "Poeta alemán, envuelto en círculos de vanguardia, inventor y escritor de Arquitectura visionaria".¹ Malcolm Green nos hace una pequeña semblanza de Scheerbart en *German Expressionist anthology. The Golden Bomb*:

"Editor, inventor de "movimientos perpetuos", visionario, anti-materialista, abogado de la arquitectura de cristal, agente provocador contra la seriedad de la pequeña burguesía. Astrometafísico que creía en la vida de los asteroides y los planetas, Paul Scheerbart fue el muy amado por los expresionistas y por encima de ningún otro. (...) Paul Scheerbart, fue miembro del alcohólicamente entusiasta círculo literario que se reunía en el *Cochinillo Negro (Schwarze Ferkel)* en Berlín, en los años de 1890; quizás uno de los verdaderamente bohemios y decadentes círculos alemanes, centrado en la figuras de Przybyszewski, Strindberg y Edward Munch. Scheerbart se quitó la vida en 1915 como protesta contra la guerra."²

Su perfil de hombre poeta, bohemio, en el más clásico sentido de la palabra, -espíritu libre para la época³-, le permitió concebir fantásticos mundos e impensables aventuras. Nadando entre aguas de profeta, escritor y visionario, su obra se nos antoja ahora llena de matices, humor, y de una peculiar sensualidad intelectual, que hace las delicias de cualquier observador.⁴

Franz Rottensteiner dijo de él: "Paul Scheerbart, nació en Dazin en 1863 y falleció en Berlín en 1915, donde literalmente paso hambre hasta morir; algunos dicen que en protesta contra la Primera Guerra Mundial. El fue un bohemio, un *von vivant*, y un

¹ Gretud Olson; *AIC 2004 Color and Paints, Proceedings, Interim Meeting of the International Color Association*, Editor, José Luis Caivano, 2004, pp. 194 (194-197) "The German poet Paul Scheerbart (1863-1915) was also a visionary architectural writer and inventor engaged in avant-garde circles."

² Malcolm Green, *The golden bomb: phantastic German Expressionist stories* Polygon, 1993, 2008, pp. 3

³ Espíritus libres, según sostenía Hiller, aquellos libre pensadores de espíritu enaltecido.

⁴ Simón Marchán, *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*, Siruela, 2008, pp. 61.

hombre que vivió en perpetua pobreza.⁵ Pero su ánimo era indeclinable: “El fue también autor de muchas anécdotas divertidas.⁶ Scheerbart era un *outsider*, un rebelde incasillable, tanto en el mundo de la literatura general como en el de la ciencia ficción; una personalísima voz que creó un cosmos literario que es absolutamente único. (...) Él escribió gran cantidad de libros, colaboró con los periódicos literarios puntera en sus días y fue publicado por respetables editoriales. Y mientras alguna vez él encontró críticas entusiastas, su éxito en el mercado fue casi inexistente.”⁷

Pobre hasta la saciedad. Anduvo por casi todos los círculos intelectuales de la variopinta Alemania intelectual de finales de siglo XIX y primeras décadas del XX⁸; pero no se le recuerdan especiales afinidades políticas (claras) sino más bien una militancia en la marginalidad social.⁹ No obstante su literatura y sus escritos proponen una reflexión sobre el mundo presente a través de la presentación de mundos alternativos que podrían darse. Como refiere Franz Rottensteiner: “él describía con frases engañosamente simples, y de una forma ingenua infantil y juguetona, un universo de armonías celestiales”¹⁰ y en otro momento expone “en el fondo Paul Scheerbart era un místico, un escritor religioso que esperaba un amanecer espiritual.”¹¹ Con lenguaje sencillo e historietas desenfadadas ocurridas desde la perspectiva estelar, mandaba un mensaje a los habitantes de la tierra, lleno de ironía y sagaz perspicacia.

Por su personalidad, Scheerbart parece más cercano a la espiritualidad mística del anarquismo ético de Landauer, que al agitado activismo radical de Kurt Hiller; “puede decirse -afirma Löwy- que los dos primeros, murieron dentro de la sensibilidad del idealismo romántico. Scheerbart dio fin a su vida en 1915 debido a una huelga de hambre en protesta por la contienda militar y Landauer fue un mártir del anarquismo ético.”¹² Dentro de esa vida astral en el que está envuelta la literatura de Scheerbart podemos sin embargo establecer vínculos razonables con planteamientos y soluciones político-sociales.

Cosmovisión o visión cósmica -"Cosmo Watching"- es el tema principal de su novela *La Gran Revolución (Die Grossen Revolution 1902)*, en la que resulta que los habitantes de la luna, - los lunarianos-, están divididos en dos bandos opuestos. “Una facción quiere ver la

⁵ Franz Rottensteiner, *The black mirror and other stories: an anthology of science fiction from Germany & Austria*, Wesleyan University Press, 2008, pp. 68

⁶ En el original “ He was also source of many colorful anecdotes”

⁷ Franz Rottensteiner, Op.cit., pp. 68

⁸ Así lo reflejan, entre otros, Seth Taylor, Op.cit, pp. 43 y Gershom Scholem en *Lamentations of youth: the diaries of Gershom Scholem, 1913-1919*, Harvard University Press, 2007, pp. 21

⁹ Al respecto, ver el esplendido trabajo de Leo Ikelaar sobre Paul Scheerbart: *Paul Scheerbart und Bruno Taut.: Zur Geschichte einer Bekanntschaft*, Igel Verlag, 1996, pp. 9-13 y pp. 124 y 116.

¹⁰ Franz Rottensteiner, Op.cit, pp. 68

¹¹ ibidem

¹² Cfr. Michael Löwy, *Redemption and utopía*, Op.cit., pp. 127 y ss. Mirar también las interesantes afinidades que entre W. Benjamin y G. Landauer establece Juan Mayorga en *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria*, Juan Mayorga, Anthropos Editorial, 2003, pp. 143-144.

tierra, la otra el cosmos exterior; pero cuando ellos llegan a la conclusión de que el final de la contienda en la Tierra no es inminente, toman el acuerdo de girar sus telescopios hacia el universo"¹³. Paul Scheerbart nos indica que la realidad del mundo es frecuentemente desconocida por los propios habitantes de la tierra -que han perdido la auténtica dimensión de la felicidad-, con una visión torpe y cicatera de los acontecimientos; solo elevando la mirada más allá de nuestras chatas pretensiones lograremos alcanzar una visión más profunda de realidad. Yendo a la fantasía, mirando mas allá, alzando la vista a las estrellas, encontraremos las respuestas de nuestro más cercano existir. Y por medio de esa luz, el ser humano será enaltecido y logrará otro estadio del espíritu.¹⁴

Conocemos de lejos la relación que Paul Scheerbart mantenía con el círculo Teosófico. Si bien no era conocido como "iniciado", frecuentaba sus reuniones y festejos, de la mano de Else Laske la mujer del editor Herwarth Walden; y es sabida su asistencia a las representaciones teatrales de los dramas simbólicos de Steiner. Sin duda la dimensión espiritual de la literatura estelar de Scheerbart debemos tenerla en cuenta, como una forma de promover la unión de la Humanidad con el Cosmos y el conocimiento de una más profunda espiritualidad natural. Rottensteiner ha estudiado con particular interés esa faceta de su literatura. Según su criterio posiblemente sea *Lesabendio* (*Lesabendio, eine asteriode novell*, 1913), el trabajo más acabado de Paul Scheerbart. En ella los habitantes del planeta Pallas, acometen la construcción de una gigantesca obra de ingeniería, "una especie de nueva torre de Babel, a fin de poder penetrar una gran nube que les impide la vista desde su planeta del resto de Universo". Durante la construcción ardua y esforzada, se aunarán los esfuerzos de todos los miembros de la comunidad. Pero la trama, como en toda la obra de Scheerbart, está cuajada de sugerencias para una nueva humanidad. "La torre altamente simbólica sirve (para) un fin espiritual, permitir a la gente de su mundo convertirse en *uno con el cosmos*. Como en toda la obra de Scheerbart es la apertura a tales nuevas vistas - un mundo nuevo realmente maravilloso, descrito como un hábitat para diferentes formas y colores-, una opulenta fiesta para los ojos."¹⁵; un motivo de gozo y alegría. Así mismo, el resto de *Las Novelas Astrales* (*Astral Novelletten* 1912), presentan "toda una galería de nuevas formas cósmicas. Entre ellas se encuentra *Malvou, el timonel* (*Steuerman Malwu*, 1912) que mas allá de su maravillosa superficie de seres extraños y fenómenos, es principalmente un viaje espiritual."¹⁶

Pero además, hay un aspecto especialmente remarcado en la fantasía de Scheerbart: Que es profundamente visual, colorista, divertida y porque no decirlo, delirantemente y

¹³ Franz Rottensteiner, Op.cit, Introducción, pp. 18.

¹⁴ Paul Scheerbart, *La arquitectura de cristal*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998, pp. 210

¹⁵ Franz Rottensteiner, Op.cit, pp. 69

¹⁶ Franz Rottensteiner, Op.cit, pp. 69

gozosamente sensual. Esto le sitúa distante del frío mundo del conocimiento “suprasensible” del sombrío Rudolf Steiner.¹⁷

“Scheerbart también creó un mundo fantástico puramente lingüístico, que como él decía era la realidad del mundo, desconocida por nosotros, pobres habitantes de la corteza terrestre. Una dimensión imaginaria de constantes metamorfosis, llena de color y luz, asexual, regida por la solidaridad más que por las leyes de la gravedad. Su mundo está poblado por los más curiosos seres, que están bendecidos con un sentido altamente desarrollado de la vista, de modo que ellos pueden percibir las maravillas de un constantemente cambiante universo.”¹⁸

Recordemos las parábolas de otro escritor no lejano en el tiempo, Edward Bellamy¹⁹, en *Mirando hacia atrás* (*Looking Backwards*, 1875?). Paul Scheerbart parece retomar el hilo del guión, y nos propone mirar siempre hacia adelante, hacia el futuro, “hacia las estrellas y mas allá”²⁰. Si Bellamy nos ofrecía un universo terrenal perfectamente organizado, lleno de eficacia, el mensaje de Scheerbart se nos torna más vitalista, más imaginativo y fantasioso, pero más lleno de miras espirituales; donde la concordia es posible no por la mera eficacia del sistema, sino por un cambio radical del sistema y de las coordenadas económicas (sociales), mentales y espirituales. Y en ese nuevo escenario “cósmico”; -nuevo orden- toman parte todos los “seres”: los materiales, los astrales, los humanos...No solo los hombres tiene alma, sino las maquinas, las estrellas; y todos sienten, aman y padecen. Paul Scheerbart en su fantasía no es un enajenado delirante, es un predicador de una nueva dimensión.²¹

Ambos Scheerbart y Landauer comparten en cierta medida un mismo idealismo utópico: el enriquecimiento espiritual del individuo. Landauer lo busca solicitando una vuelta a la tierra, un aislamiento, un huir del urbanismo cosmopolita para encontrar fuera una interior salud espiritual.²²Allí y con base a la fraternidad natural, se podrá rehacer la nueva tierra. Scheerbart por su parte propone una mirada limpia a las estrellas, traspasando la contingencia actual, elevando la mirada hacia el futuro, compartiendo la riqueza de ofrece la técnica, y proponiendo la renovación espiritual a través del uso de nuevos espacios (y materiales) (que en su literatura ofrece a modo de parábolas) donde

¹⁷ Steiner predicaba la “Luz oculta en la ciencia misterio”. Era un planteamiento más próximo al misterio que al gozoso regocijo del mundo de Scheerbart. Cfr. Capítulo dedicado a Rudolf Steiner en este estudio.

¹⁸ Franz Rottensteiner, Op.cit., Introducción, pp. 17

¹⁹ Viene al caso apuntar que Edward Bellamy es autor de otro significativo título: “The Religion of Solidarity”, ed. Arthur E. Morgan, Antioch Bookplate Company, 1940. Publicación póstuma; trata sobre la idea de amor a la humanidad y solidaridad humana.

²⁰ Hemos parafraseado una frase de guion de una famosa película de Disney Pixar

²¹ Al respecto véase el interesante análisis que realiza Pierre Missac (pp. 152- 154) sobre las propuestas de Scheerbart confrontadas con la de Walter Benjamin en *Walter Benjamin's Passages*, MIT Press, 1996, pp. 152- 154

²² Cfr. El capítulo dedicado a Gustav Landauer en este estudio.

se alcance una nueva dimensión de la condición Humana²³. Esta nueva visión se realizará a través de la LUZ y el COLOR, y con la incorporación casi medicinal a la vida diaria de nuevos materiales y nuevas formas de habitar que cambiaran radicalmente el mundo.²⁴ La redención del género humano se opera aquí por un salto cualitativo que será facilitado por el contacto con la materia, los materiales y la tecnología; con la segunda naturaleza del mundo. Landauer también intenta llegar al mismo punto final, pero en su caso, el logro se dará por mor del contacto con la naturaleza primaria, la virginal: la tierra. Fijémonos que ambos dos proponen un salto espiritual a través de un contacto con lo material.

II. 2. El salto cualitativo del Hombre por mediación del Cristal

Probablemente el texto de más repercusión de P. Scheerbart sea *Arquitectura de Cristal* (*Glasarchitektur*, 1914). En él propone un nuevo entorno material -mundial- que traerá consigo una nueva era espiritual en el hombre.²⁵

Para ser más exactos, ese salto cualitativo se daría por mediación del efecto de la Luz a través del Cristal; porque sin la luz el cristal de por sí no produce ningún efecto beneficioso. Será la sabia combinación de estos tres factores: Luz, Color y Cristal lo que hará que el hombre se sumerja, sea abducido a una nueva dimensión humana. Conrads señala que *Glasarchitektur* es "el sueño de un arquitecto de luz, de claridad cristalina, llena de color, fantástica, con edificaciones flotantes (...) que transformaría los hábitos y pensamientos y sentimientos de la vieja Europa."²⁶ Pero vayamos de la mano del propio Scheerbart a conocer naturaleza de la Arquitectura de Cristal:

"Si queremos que nuestra cultura alcance un nivel superior, estamos obligados, para bien o para mal, a transformar nuestra arquitectura. (...) Esto podemos lograrlo con la introducción de la Arquitectura de Cristal, que deje que la luz del sol, la luz de la luna y de las estrellas se filtre no solamente a través de unas pocas ventanas sino a través de toda pared posible - que serán por entero de cristal, de cristal policromado. La nueva atmosfera que así hayamos creado deberá traernos una nueva cultura."²⁷

Describiremos detalladamente este aspecto en el capítulo dedicado a "Arquitectura de Cristal". Pero no sin antes detenernos en un punto que hace pensar en conexiones interesantes.

²³ Cfr. Dennis Sharp, en el prólogo de *Paul Scheerbart, Glass Architecture, Alpine Architecture Bruno Taut*, Praeger, 1973 pp. 12-22. ISBN/LCCN: 70183059

²⁴ Cfr. Paul Scheerbart, *Glass Architecture*, edición de Dennis Sharp, Praeger 1973, pp. 41

²⁵ Cfr. Paul Scheerbart, *Glass Architecture*, Op.cit., punto 18, pp. 46

²⁶ Ulrich Conrads, *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Editor MIT Press, 1975. pp.32

²⁷ Paul Scheerbart, *Glass Architecture*, en edición de Dennis Sharp, Praeger 1973, pp. 41

Walter Kugler²⁸, en la biografía que hace de Rudolf Steiner, recoge a Paul Scheerbart como uno de los asiduos a los encuentros de la Sociedad Teosófica²⁹. En concreto sobre el periodo de cambio de siglo, comenta: “de 1898 a 1905 Steiner pronuncia conferencias en la *Sociedad Literaria Libre*, en la *Federación Giordano Bruno* y en el círculo literario *Die Kommenden*, cuya dirección asume Steiner tras la muerte de Ludwig Jacobowski. Se encuentra en ellas con Elsa Lasker-Schüler, Peter Hille, Stefan Zweig, Käthe Kolwitz, Erich Mühsam, Paul Scheerbart, Frank Wedekind, Ludwig Jacoboski y Erich Hartleben.” De este grupo ya nos hemos referido a algunos de ellos, que bien eran activos miembros del movimiento expresionista, -ligados a la faceta literaria, si bien a la pintura-, o bien estaban involucrados a la componente de activismo social. También es citado por varios autores la asistencia de Paul Klee y Wassily Kandinsky a las sesiones Teosóficas de Rudolf Steiner.³⁰ Por otra parte Elsa Lasker-Schüler era la esposa de Herwarth Walden, promotor de la revista de *Der Sturm*, gran impulsor del Expresionismo Literario y Gráfico; con lo cual cabe pensar razonablemente en una empatía de flujos intelectuales³¹. El mundo de Steiner proponía un ascenso “a otro nivel de conocimiento, llevado por el soporte de la luz hasta alcanzar metas supra-sensibles”.³²

Junto con la irracionalidad propia de los planteamientos de Scheerbart, Rudolf Steiner - aún junto a Mm Blavatsky y por entonces militando en la Teosofía-, debió suponer un espaldarazo teórico para Paul Scheerbart y su creación de mundos fantásticos. Porque la Teosofía confería alma y vida a toda una cosmogonía astral, llena de mundos, seres, etnias y razas fantasiosas y posibles.³³Basta ver para ello de Steiner *Memorias Akashica, Atlantis, o Cómo lograr el conocimiento de mundos superiores*, o de Blavatsky *La Doctrina Secreta, o Isis sin Velo*.

Roger Griffin en *Modernismo y Fascismo* hace un ajustado análisis, no exento de sarcasmo del entusiasmo que provocó la Teosofía en los círculos de la *intelligentzia* cultural:

"la atracción que las lumbreras sintieron por la Teosofía era síntoma de un anhelo mucho más difuso de la espiritualidad en la medida en que la teosofía ofrecía un nuevo “mapa cognitivo”, a aquellos a los que ya nos les servía el dosel sagrado del cristianismo. La teosofía suministraba un “mapa "cognitivo" para consumo a gran escala, y que por tanto llevo a cabo una recombinación lúdica de un alcance sin precedentes. Se presentaba como una síntesis de elementos de diversas religiones, de la tradición hermética, del humanismo occidental, del ocultismo,

²⁸ Biografía de Rudolf Steiner realizada por Walter Kugler en conmemoración de su 150 aniversario. Disponible en <http://www.wala.de/english/news/150-years-rudolf-steiner/a-lateral-thinker/>.

Dr.Walter Kugler, según las propias fuentes de centro teosófico, es el presidente del Archivo de Rudolf Steiner. Ha colaborado como consultor científico en la publicación de las obras completas de R. Steiner.

²⁹ Así lo recoge también Maurice Tuchman en *The Spiritual in Art 1890-1985*, pp. 206

³⁰ Roger Griffin en pp. 189 de *Modernismo y Fascismo*, Roger Griffin, AKAL, 2010

³¹ Al respecto ver *The Getty research journal vol1, Thomas W. Gaehtgens*, Katja Zelljadt, pp. 64-65 y pp. 74

³² Confróntese capítulo dedicado a Rudolf Steiner. En su defecto léase: *Las etapas del desarrollo humano, de Rudolf Steiner*.

³³ Ver por ejemplo: *Atlantis and Lemuria*, Rudolf Steiner Kessinger Publishing, 2003, ISBN: 9780766145764

del espiritualismo, de la antropología cultural, de la etnografía y de la teoría de la evolución. Sus líderes Madame Blavatsky, Annie Besant tenían el aura de los profetas que encuentran un camino para huir del desierto espiritual".³⁴

De este influjo no se libraron gran parte de los artistas e intelectuales de la época. Hubo muchos que se sintieron atraídos por el movimiento teosófico, entre ellos: Paul Gauguin, Theo van Doesburg, Walter Gropius, Alexander Scriabin, Boris Pasternak, Gustav Mahler. E incluso algún autor afirma que Albert Einstein tenía las obras completas de Mm Blavatsky en su escritorio³⁵. Roger Griffin intenta darnos la clave de la cuestión:

“La teosofía no solo influyó en la estética modernista - el manifiesto *Sobre lo espiritual de arte* de Kandinsky no se podría concebir sin su influencia-, sino además era una forma de modernismo que llamaremos *modernismo social* (...) aunque ese tipo de modernismo se superponga o se interseccione a veces con la estética y cultura modernistas, suele cargar las tintas sobre todo en la necesidad de regenerar la sociedad, no solo a través de una visión, que sirva de alimento espiritual, sino emprendiendo también algún tipo de acción o de comportamiento social colectivo que busque una nueva fuente de salud física o espiritual".³⁶ Y el origen de esta tendencia la encuentra en Nietzsche: “si nos atenemos a los términos que utilizó Nietzsche para analizar la grave situación de Occidente en el *Nacimiento de la Tragedia*, podemos afirmar que a teosofía ofrecía a los occidentales "privados" de la metafísica las "raíces" que habían quedado al descubierto tras “excavar” y “hurgar” "incluso en los más remotos mundos antiguos". Les proporcionaba un horizonte formulado en lenguaje de mito"³⁷. A sus seguidores la teosofía les garantizaba una fuente de transcendencia lo suficientemente flexible como para crear una sensación personalizada de "nomos" al margen de su formación cultural o religiosa. Esta doctrina conectaba con la sensación de redención personal con una visión colectiva del renacimiento de la humanidad.”³⁸

En 1912, pocos años antes de que se publicara *Glasmarchitektur*, Rudolf Steiner se había separado de Annie Besant, la sucesora de la fundadora de la Teosofía (Mm Blavatsky) - y estaba inmerso en una gran campaña de promoción. En su periplo, y a raíz del congreso de Múnich de 1907³⁹, Steiner estaba decidido a influir en la esfera social, artística y

³⁴ Roger Griffin Op.cit., pp. 188

³⁵ El Dr. Richard Feynman, ha afirmó a la revista “Time” “No puedo entender cual fue su acercamiento, para llegar a intuir su $E=mc^2$, considerando el nivel de conocimiento científico de esa época” (1905). Una sobrina de Einstein declaró que una copia de “La Doctrina Secreta”, siempre se encontraba sobre su escritorio. (“Iverson Harris, “The Journal of San Diego History”, (*El Diario De La Historia de San Diego*), San Diego (California). Sociedad Histórica, Verano, 1974, nº 16)

³⁶ Roger Griffin Op.cit pp. 189

³⁷ Recogemos cita del original: Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, Oxford University Press, 2000, Sección 23, pp. 122-123 (en castellano *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, alianza, 2001)

³⁸ Roger Griffin, Op.cit, pp. 188

³⁹ Cfr. el capítulo dedicado a Steiner en este estudio.

política. Su cronista Walter Kugler refleja su actividad social en la *Escuela de Formación de los Trabajadores* fundada por Wilhelm Liebknecht en Berlín, y sus encuentros con Kurt Eisner y Rosa Luxemburgo. Presto a difundir su doctrina de la iluminación espiritual (universal) Steiner fundó junto con María von Sivers innumerables centros teosóficos en Alemania y en el extranjero. El establecimiento de un nuevo orden social basado en una Unidad Espiritual interesaba vivamente a Steiner que con ese motivo “funda, edita y redacta la revista mensual *Lucifer-Gnosis* (1903-08)”⁴⁰ en la que aparecen una serie de artículos que más tarde se editarán en forma de libros tales como *La Teosofía y la cuestión social*⁴¹; *¿Cómo se alcanza el conocimiento de los mundos superiores?*, *La Crónica del Akasha*. Todos ellos prácticamente coetáneos a *Lesabendio*, *Nalvu el timonel*, *La tela gris* y *Glasarchitektur*. Paul Scheerbart que venía frecuentando amistades teosóficas desde 1890, ya era por entonces un gran conocedor de la dimensión astral y suprasensible de la visión de Steiner. Maurice Tuchman refiere en *Lo Espiritual en el Arte (The Spiritual in Art, 1999)* el vínculo cósmico de la Luz que se establece entre la obra de Steiner y la de Paul Scheerbart⁴², y por ende en la de Bruno Taut. Cuando Paul Scheerbart colaboró con Bruno Taut en el Pabellón de Cristal de Colonia de 1914,

“cristales de colores y místicas inscripciones evocaban una atmosfera meditativa. Los aforismos de Scheerbart –continúa Tuchman– reflejaban la mística fe de ambos en los colores y en la luz”⁴³.

De este pabellón hablaremos más adelante pero cabe decir aquí que entre los aforismos que decoraban sus fachadas figuraban también citas a Nietzsche y a Liebknecht, haciendo constar la significativa voluntad de cambio y renovación total con la que se alzaba este pabellón. Entre los aforismos, nosotros en particular hemos querido resaltar este de Scheerbart que resume con acierto su visión:

“La Luz quiere penetrar el cosmos entero, y está viva en el cristal”⁴⁴

El “cosmos lleno de lo divino”⁴⁵, en este caso significado por la luz, que reside en el cristal, será el punto que Scheerbart desarrollará en un fantástico y vibrante universo visionario. Alan Besançon resumiendo el núcleo teosófico con respecto al arte expone “La teosofía propone un *continuum* evolutivo de materia y espíritu en el que la materia se

⁴⁰Walter Kugler, Op.cit. La relación de artículos de Steiner publicados en “Lucifer Gnosis” pueden consultarse en <http://www.rsarchive.org/Articles/GA034/>. Se han recogido en un volumen *Lucifer-Gnosis. Rudolf Steiner Gesamtausgabe*, Rudolf Steiner Verlag GA 34 1987

⁴¹ Los ensayos de Rudolf Steiner aparecieron por primera vez en “Lucifer-Gnosis”, Octubre de 1905 y de 1906, bajo el título “Ciencia Espiritual y Cuestión Social” (Geisteswissenschaft and soziale Frage). Cfr. GA034 en Rudolf Steiner Archives

⁴² Al respecto véase Pp. 66, 86-96 y 104, 206 de Maurice Tuchman, *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*: capítulo *Visual Arts in Germany 1890-1937*, Abbeville Press Inc.,1999

⁴³ Tuchman, Op.cit., pp. 206

⁴⁴P. Scheerbart “Light wants to penetrate the whole cosmos, and is alive on Crystal” in Tuchman, Op.cit., pp. 206

⁴⁵ Parafraseamos una expresión de Alain Besançon. Ver nota siguiente

espiritualiza hasta ser "vida autónoma del espíritu consciente de sí mismo" (Piet Mondrian)⁴⁶⁴⁷. El acierto de P. Scheerbart en este caso es haber radicado esa Luz del Espíritu en la naturaleza física del cristal. Esa posibilidad de llegar al Espíritu a través de la materia,⁴⁸ este sendero místico, interesaba también a otro gran artista: Kandinsky⁴⁹. Se entiende así que el manifiesto de Kandinsky *Sobre Lo Espiritual en el Arte; (Über das Geistiger in der Kunst 1910-11)*, recibiera el fuerte influjo de la teosofía. Ignacio Oliva señala: "La antroposofía y la teosofía, que en aquellos momentos se discutían como importantes vías de investigación de la mano de Helena Blavatsky y Rudolf Steiner, constituyeron un amplio marco para la reflexión de Kandinsky".⁵⁰ A raíz de esto, se entiende que Kandinsky agregara al concepto de abstracción una componente espiritual e irracional. Así pues, el Arte habría de ser la forma de expresión más adecuada de una "época de gran espiritualidad", o la afirmación de que "la verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística."⁵¹

Realmente así como Gustav Landauer era un utópico más ligado al romanticismo, Paul Scheerbart resulta y resultaba de absoluta actualidad en su tiempo. Movido por una luz clarividente, nos ofrecía apuestas de futuro, basándose en las estrellas para lograr un planeta mejor. Rudolf Steiner dijo de él:

"de su Alma Fantástica provenía un sentido maravilloso al expresar el contenido espiritual (...) de un terreno en absoluto investigado."⁵²

Tal afición de Scheerbart por el mundo estelar y por las cualidades ascéticas/benéficas del sendero de la iluminación hacia mundos suprasensibles, viene recogido también por muchos autores (Maurice Tuchman/*Spiritual art*)⁵³ (Franz Rottensteiner/*The black mirror and other stories*), Walter Benjamin/*Expeience of Poverty*) (Marcelo Fagiolo/*Architettura &*

⁴⁶ Nosotros advertimos, en adición a lo dicho por Besançon, el fuerte influjo hegeliano de la afirmación de Mondrian. "El espíritu -logos- es el pensamiento que se piensa a sí mismo". Cfr. el capítulo dedicado a Hegel en este estudio.

⁴⁷ Alain Besançon, *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia*, Siruela, 2003, pp. 456, "Es La síntesis de la Tierra y el Cielo, de la Naturaleza y el Espíritu" Alain Besançon, pp. 456

⁴⁸ Alain Besançon, Op.cit., pp. 456

⁴⁹ Alain Besançon, justificando la adhesión de Kandinsky a la Teosofía -frente al calvinismo-, apunta: "la teosofía le proporciona un marco religioso más cómodo: garantiza el acceso a las estructuras profundas del universo, promete un camino de perfeccionamiento espiritual a cuyo término el espíritu se ve dotado de grandes poderes."

⁵⁰ Ignacio Oliva Mompeán en pp. 25 y ss. de *La imagen sustantiva: elementos para una lógica de la forma moderna y su incidencia en el cine de los años veinte*, Universidad de Castilla La Mancha, 1991

⁵¹ Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*. Capítulo VII. *La obra de arte y el artista*. Labor, 1986, pp. 113. Mompeán, utiliza esta expresión de Kandinsky en su Op.cit., pp. 34

⁵² Rudolf Steiner citado en la pp. 177, de *Über Paul Scheerbart: 100 Jahre Scheerbart - Rezeption in re Banden, Vol 2*, de Berni Lörwald, Michael Matthias Schardt. Igel Verlag, 1992. Original: "dass ein phantastischer Sinn allerlei sonst unbeachtete bedeutungen in den Worte sucht um einen geistigen inhal zum Ausdruck zu bringen, der (aus einer) einer Boden überhaupt gar nicht suchenden Seelen- Phantastik heraus stammt."

⁵³ Par más sobre *Der Sturm* véase por ejemplo *Der Sturm: Apollinare and the international avant-garde, the margins of literatura*, escrito por Willard Bohn, SUNY Press, 1997

Massoneria) (Simón Marchán/*Las vanguardias en las artes y la arquitectura*), etc. Si bien como dice Josiah McElheney en *The Light Club*, la obra de Scheerbart ha pasado bastantes años desconocida. A partir de siglo XXI ha experimentado un progresivo reconocimiento.⁵⁴ La literatura fantástica de Paul Scheerbart no solo estaba llena de humor, optimismo y esperanza, sino que verdaderamente suponía una búsqueda espiritual y una propuesta hacia un mundo posible y accesible⁵⁵. Al respecto hace un interesante apunte Shearer West en su trabajo sobre *Utopía y Desesperación*:

“El término "utopía" indica la persistencia del romanticismo que todavía tenía un fuerte arraigo en los círculos culturales anteriores a las Primera Guerra Mundial. Ello alude a la prevalencia de soluciones espirituales a problemas culturales - aquellos que fueron adoptados por artistas que miraron a la teosofía o a la filosofía para su inspiración. (...) Esto evoca también a las esperanzas - especialmente de los artistas y escritores de la izquierda - de que el arte podría de alguna manera ganar un mayor atractivo, que pudiera educar y hacer mejor la vida de las masas de la población. He elegido el término “Utopía” más que “idealismo”, porque en cada momento, tras una explícita o implícita crítica a la cultura contemporánea, se esconde un irrealizable objetivo de artistas, arquitectos y cineastas. Utopías son proposiciones de mundos alternativos, pero siempre hay juicios sobre el mundo existente”⁵⁶

Así como Gustav Landauer era un utópico arraigado en el romanticismo, pero con espíritu revolucionario, “Scheerbart no era revolucionario ni anarquista. De hecho se veía a sí mismo como luchando contra la seriedad irreflexiva: “Yo me convertí en un humorista fuera de lo común, no fuera de la amabilidad”. Tranquilamente, él quiso participar en la construcción de un nuevo orden, o al menos en una imagen de ella.”⁵⁷ Este fue su afán hasta el último momento de su vida. Colaboró con muchos literatos expresionistas, con sus jóvenes artistas, con los arquitectos. Fue ánimo y gracia de todos sus círculos, y dejó profunda huella.⁵⁸ Para Walter Benjamin, por ejemplo, “Scheerbart fue un ejemplo de lo que él llamaba “El verdadero político”, una frase que señala -como apunta Joseph Branden-, que el más importante aspecto del pensamiento de Scheerbart, su mundo de fantasía, era de hecho su intento de discutir sobre política, pero con otros medios.”⁵⁹

Su carácter espiritual, su alegría visionaria, su experiencia de la pobreza, está más cerca de un asceta, que de un prepotente y carismático *artista*. A la muerte de Paul Scheerbart

⁵⁴ Josiah McElheney en *The light club: on Paul Scheerbart's The light club of Batavia*, de Josiah McElheney, Georg Hecht, Paul Scheerbart, University of Chicago Press, 2010, pp. 1-11

⁵⁵ Denis Sharp; *Glass Architecture*, Praeger, 1973, pp. 3-7

⁵⁶ Véase Shearer West, *Utopia and despair*, Manchester University Press, 2000, Op.cit., pp. 8

⁵⁷ Josiah McElheney, Paul Scheerbart en *Light Club*, Op.cit, pp. 10

⁵⁸ Ver como ejemplo las valoraciones al respecto de Rosmarie Haag Bletter, Walter Benjamin, George Hecht, Branden. W. Joseph, Pierre Missac, y Denis Sharp en sus obras citadas.

⁵⁹ Joseph Branden, en *Light Club*, Op.cit, pp. 10

en 1915, la revista *Der Sturm*, se vistió de luto y el propio Herwarth Walden escribió un sentido obituario en el que le llamaba "El Primer Expresionista."⁶⁰ Y es que refiriéndose al Expresionismo habría que hablar más bien de este movimiento como de "una forma de vivir", más que de un movimiento compacto pues como apunta Casals:

"El Expresionismo no es una escuela estructurada con un programa definido y un estilo homogéneo. Es una sensibilidad difusa, un estado de espíritu por debajo del cual la nota dominante es la diversidad individual."⁶¹

II.3. Arquitectura de Cristal. *Glasarchitektur* 1914

Pero sin lugar a dudas, la obra de más impacto de Paul Scheerbart es *Glasarchitektur*. Un pequeño manifiesto publicado en la revista *Der Sturm* en 1914, en el que Paul Scheerbart, sin ser arquitecto, exponía en 111 puntos "Fantásticas Utopías para un mundo de hormigón y Cristal"⁶². El aspecto más interesante para nuestra investigación es el legado visual, formal y teórico, que nos aportan sus visiones de la *Arquitectura de Cristal*; teniendo en cuenta que *Arquitectura de Cristal* es una llamada a una era, a un nuevo orden físico y moral. No es un recetario, ni un programa; sino una invocación, un nuevo concepto social.

Paul Scheerbart había conocido a Bruno Taut en 1912 en los círculos editoriales de Herwarth Walden, *Der Sturm*.⁶³ Pronto se estableció entre ambos una gran sintonía, y Taut le tomó como maestro y mentor. En mutua complicidad Scheerbart dedicó su obra *Glasarchitektur* al joven Taut. El influjo del maestro en el discípulo fue más que notable. Con estas propuestas basadas en el poder salvífico y redentor del Cristal, el Color y la Luz, Bruno Taut elaborará más tarde un cuerpo utópico que compartirá con los miembros de la autodenominada *Cadena de Cristal* (*Die Gläserne kette*). Dice así el propio Scheerbart al inicio de su propuesta:

"Si queremos elevar nuestra cultura a un nivel superior nosotros estamos obligados, para bien o para mal, a cambiar nuestra arquitectura. Y eso solo podrá ser posible (...) por la introducción de la *Arquitectura de Cristal*, que permite pasar la luz del sol, de la luna, y las estrellas no meramente a través de unas pocas ventanas, sino a través de toda pared posible, que será enteramente

⁶⁰ Recogido en el trabajo de Rose-Carol Washton Long, *German Expressionism, Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, University of California Press, 1995, pp. 127

⁶¹ Josep Casals, *El expresionismo: orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*, Montesinos, 1982, pp. 8. ISBN:9788485859429

⁶² Ulrich Conrads, *Programs and manifestoes on 20th century architecture*, MIT Press, 1975, pp. 32.

⁶³ Encuentro recogido por Rosemarie Haag Bletter, en *Paul Scheerbart, architectural Fantasies*, Journal of the Society of Architectural Historians 34, nº2 (Mayo 1975), pp. 83-97

realizada de cristal – de cristal coloreado. La nueva atmosfera que así hayamos creado, deberá traernos una nueva cultura”⁶⁴

y en otro momento expresa:

“Habrá que superar la fuerza de la costumbre; pero hemos de imponerlo”.⁶⁵ Así debemos esperar que la Arquitectura de Cristal transforme realmente la faz de nuestro mundo” (...) “Una metamorfosis ocurrirá.”⁶⁶

La primera precisión que queremos hacer notar es que la traducción de *Glasarchitektur* ha pasado al inglés como *Glass Architecture* y por lo tanto al castellano como *Arquitectura de Cristal*, pero leyendo con detenimiento la obra de Scheerbart hay que entender que Paul Scheerbart no se refiere a cristal, tal y como en ámbito castellano entendemos, lamina de cristal, transparente o translucido; sino Vidrio, es decir gema de Vidrio, policromado, de crecimiento o expresión cristalográfica, de naturaleza mineral, de visión traslucida, que transforma la luz a su paso y le aporta valores esenciales en virtud de los reflejos y el color. No pensemos por tanto que la aportación de Scheerbart hace referencia al frio movimiento moderno, de tiras de acero y laminas de cristal, sino al juego fascinante de los cristales de de coloreados, de los tiffani’s, poliédricos y polimorfos, portadores de luz y destello, gracia y calor.(color)

La visión de Scheerbart no es fruto de una razonada obra de ingeniería social. El espíritu de su propuesta es más un maravilloso y arrobador espectáculo de luz y color, incorporándolo a la vida cotidiana, impregnando de ello todos los avances tecnológicos, llevando al hombre a un estado de éxtasis y goce casi angélico:

“La faz de la tierra quedaría muy transformada si la arquitectura de ladrillo fuera desplazada en (de) todas partes por la arquitectura de cristal. Ello sería como si la tierra estuviera adornada con destellos de joyas y esmaltes. Gloria tal es inimaginable. Toda la faz de la tierra sería tan esplendida como los jardines de Las Mil y una Noches. Entonces nosotros tendríamos un paraíso en la tierra y no tendríamos necesidad de seguir aguardando por el paraíso en el cielo.”⁶⁷

La propuesta de Scheerbart parte de una empatía emocional, de una conexión irracional; del sentimiento. Nos habla de las razones de la emoción, como quien ha superado el yugo de la racionalidad. Muy distinta es su opinión frente al frio uso del acero y el cristal plano del que hace el uso el racionalismo del movimiento moderno. De hecho, al

⁶⁴ P. Scheerbart, *Glass Architecture*, edición y prologo de Dennis Sharp, Preager, 1973, Punto 1, pp. 41. En este pate del trabajo usaremos de modo habitual esta versión inglesa de Dennis Sharp, con traducción propia nuestra. Aplicaremos la signatura “P. Scheerbart, GLA”, indicando Número de Punto y Página.

⁶⁵ P. Scheerbart, GLA, Punto 1, pp. 41

⁶⁶ P. Scheerbart, GLA, Punto 104, pp.72

⁶⁷ P. Scheerbart, GLA, Punto 18; pp. 46

movimiento moderno: -al frío acero y cristal plano-, al predominio de la función, le dedica punzantes críticas.

Sin embargo, Paul Scheerbart como dijimos fue un ferviente admirador de la tecnología. Esta proveería a la humanidad de un nuevo estado del espíritu y una mejora social definitiva. En *Glasarchitektur* nos propone insólitas avances de la tecnología, que hoy quedan hechas realidad. Pero tales avances son solo un medio, la "tecnología es solo un paso hacia una total transformación del hombre y el mundo".⁶⁸ Con lo que a pesar de su entusiasmo, guarda una solida postura humanista que apela siempre al alma del individuo. Resulta pues fascinante la lectura de *Glasarchitektur* habida cuenta de que fue escrita en 1914.

Paul Scheerbart, -hasta ese momento escritor de extraterrestres aventuras-, dedicó este manifiesto a Bruno Taut⁶⁹, tomándolo como heredero y continuador en la misión de renovar la sociedad a través de la renovación arquitectónica. El poder de la Luz y el Cristal es algo que desde antaño interesó a Scheerbart; ya desde 1897 había apuntado varias propuestas,⁷⁰ y en *The Light Club of Batavia*, ya proponía un *spa* de luz, con efectos beneficiosos para la salud y el espíritu. Su protagonista un comulgante con la arquitectura de la luz y el cristal, recorría el mundo en dirigible junto a su esposa, realizando maravillosos edificios de color.⁷¹ Como parte del círculo de artistas adeptos a Rudolf Steiner; podemos observar la cromoterapia, -el efecto beneficioso del color sobre el progreso de espíritu-, es una de las huellas de la teosofía en la obra de Paul Scheerbart. En el punto 56 de su libro nos advierte

"Después de la introducción de la *Glasarchitektur* la totalidad de la naturaleza, en todas las regiones culturales, aparecerá ante nosotros en otra luz diferente. La riqueza de vidrio de colores (coloured glass) se encaminará a dar a la naturaleza otro tono. Como de una nueva luz que fuese derramada sobre la totalidad de la naturaleza. No será necesario mirar al mundo, a la naturaleza a través de una pieza de cristal de color. Con todos estos cristales de colores por doquier -en los edificios y en los coches, y en las aeronaves y en los navíos,- una luz tan nueva emanará indudablemente de los colores del cristal que seremos capaces de exclamar que la naturaleza aparece con otra luz."⁷² (...) "Nuestra esperanza es mejorara también al género humano en los aspectos éticos. Me parece que ese es el merito principal de los lustrosos, coloridos, místicos y nobles paredes de cristal.

⁶⁸ Rose-Carol Washton Long sobre Scheerbart en *German expressionism*, Capítulo: *The expansion of expresionism*, Op.cit, pp. 127 y ss.

⁶⁹ Cfr. *Glass Architecture*, GLA, pp. 39

⁷⁰ Así lo sostiene Josiah McElehny en la página 4 de *Light Club*, Op.cit.: "además de su novela acerca de "el romance astral" (astral romance), y otros temas singulares, Scheerbart escribió regularmente sobre moda y artes aplicadas, y en 1897 publicó su primer ensayo centrado en el tema del cristal en la arquitectura. Más tarde en 1912, él quiso fundar una asociación en pro de la arquitectura de cristal, que trajo consigo que el arquitecto Bruno Taut y él se conocieran"

⁷¹ Cfr. *The Light Club of Batavia*, Paul Scheerbart, en Josiah McElehny *Light Club*, Op.cit, pp. 8 y pp. 25-31

⁷² P. Scheerbart, GLA, pp. 58, Punto 56.

Esta cualidad se me aparece a mi no como una ilusión, sino como algo real. El hombre que vea el esplendor del cristal cada día, no puede tener manos innobles.”⁷³

En 1972 Denis Sharp fue el primer editor que publicó sus puntos en inglés, y reparó en Scheerbart como precursor teórico del Expresionismo. Hemos de tener en cuenta que desde su publicación en 1914, y prematura muerte en 1915, tras la obra de Scheerbart habían pasado dos guerras (primera y segunda Guerra Mundial), se había impuesto el estilo internacional, había surgido el movimiento hippie, y el mayo francés, el existencialismo, etc. y poco tiempo quedaba para reflexionar sobre el expresionismo alemán. Rosemarie Haag Bletter fue primera académica que formalmente prestó atención a la obra de Scheerbart (1973)⁷⁴; resume así el contenido de su utopía:

“Inspirado por el misticismo luminoso, la arquitectura oriental, la catedral gótica y las casas *greenhouses*⁷⁵ del siglo XIX, Scheerbart reclama opulentas estructuras llenas de color y cristal. El creía que a través de su influjo en la psique humana, la arquitectura de cristal podría impulsar a la sociedad hacia una consciencia sensorial aumentada.”⁷⁶

Así que tras la labor que hay que reconocerle a Sharp y a Haag Bletter, -de los que han bebido muchos autores-, Scheerbart que originalmente estaba considerado solo como novelista extravagante, dibujante y pensador fantástico, ha recuperado su valor; y su influjo en la utopía expresionista es algo que hoy queda fuera de toda duda. Y el reconocimiento de su influjo en la cultura contemporánea es una cuestión que poco a poco está rehabilitándose desde la post-modernidad.⁷⁷

Haag Bletter define así su afán meta arquitectónico: “Es un intento de crear un espacio ambiguo, extra-dimensional, con medios finitos. En haciendo esto Scheerbart resucita una exotérica tradición romántica en la cual el cristal, el vidrio, y la elasticidad de la arquitectura connotan la clarificación del alma.”⁷⁸ Como el mismo Scheerbart decía: “dejémoslo claro que el color en el vidrio produce los más efusivos efectos, mudando quizás a una nueva calidez.”⁷⁹

Pero más que hablar de él, es mejor escucharle directamente. Lógicamente no podremos extendernos a todos los puntos, pero sí a los más significativos. En ellos *Glass Architecture*

⁷³ P. Scheerbart, GLA, pp. 63, punto 73.

⁷⁴ Rosemarie Haag Bletter, *Bruno Taut and Paul Scheerbart Vision – Utopian aspects of German Architecture Expressionist Architecture*, doctoral dissertation, Columbia University, 1973.

⁷⁵ Invernaderos Ingleses tales como el pabellón de Cristal de Paxton. Véase también comentario de Dennis Sharp, Op.cit, pp. 8

⁷⁶ Haag Bletter en *German Expressionism*, Op.cit., pp. 127

⁷⁷ La obra de Manfred Speidel y de Iñaki Ábalos son una muestra de ello.

⁷⁸ Rosemarie Haag Bletter, *The interpretation of Glass Dream. Expressionist architecture and the history of the crystal metaphor*, Journal of the Society of Architectural Historians 40, nº 1 (March 1981) pp. 20-43

⁷⁹ P. Scheerbart, GLA, pp. 45, Punto 13

o *Glaskitektur*, se repite como un mantra, por encima del sentido literal, aludiendo a una nueva forma de hacer arte, de concebir la intervención del hombre en la tierra, de construir el paraíso terrenal: En ello están contemplados la convivencia y cotidianidad de muchos y sugerentes avances técnicos tales como los techos deslizables, las paredes móviles, el uso de la fibra de cristal, el aire acondicionado, los suelos de calefacción radiante, el doble acristalamiento, las puertas automáticas, los pavimentos de luminosos, las fachadas orientables, las ciudades trasportables, los áticos de convertidos en vergeles de luz y color, etc. Junto con otros elementos de vida social como los botes de recreo refulgentes, llenos de luz y color, la proliferación de las aeronaves en las ciudades, los edificios iluminados, las torres de luz, los helipuertos en las azoteas, los edificios flotantes, la iluminación de las montañas, las ciudades submarinas, etc.

“Muchas ideas nos suenan continuamente como cuentos de hadas, cuando realmente ellas no son fantásticas ni utópicas en absoluto. Ochenta años atrás llegaron los raíles tren (las vías del ferrocarril) y indeclinablemente transformaron la faz de la tierra. De que ha de decirse por lo tanto que la superficie de la tierra no pueda transformarse de nuevo, esta vez de la mano de la Arquitectura de Cristal”⁸⁰ y prosigue. La arquitectura de cristal, la nueva era de luz y color “vendrá si la ciudad tal y como la conocemos desaparece (...) Esto está completamente claro para todos aquellos que se preocupan por el futuro de la civilización”⁸¹

Arquitectura de Cristal abarca muchas propuestas: se trata pues de un conjunto visionario donde por efecto de la convivencia con la luz tamizada con colores y combinada con el brillo cristalográfico, el género humano alcanzará otro estado superior de consciencia y de bondad. Pero todo hemos de debérselo al efecto beneficioso de la luz a través del *Vidrio Coloreado* en todas sus múltiples representaciones.

“La peculiar influencia de la luz a través de los cristales de colores, era ya conocida por los antiguos sacerdotes de la antigua Babilonia y Siria. Ellos fueron los primeros en explotarlo colocando lámparas de cristales de colores en sus templos. (...) Luego fue introducida por Bizancio a Europa. De estas fue desarrollado las vidrieras de cristal y estaño del gótico. No se puede ponderar hasta qué punto es maravilloso el especial efecto festivo que producen” (...) “Pues esta impresión es inevitablemente inherente a la *Arquitectura de Cristal*. Sus efectos sobre la psique humana solo pueden ser acordemente buenos, ellos se corresponden con los efectos creados por las vidrieras de las Catedrales góticas y las ampollas de Babilonia. La Arquitectura de Cristal convierte las casas en catedrales, con los mismos efectos.”⁸²

⁸⁰ P. Scheerbart, GLA, pp. 71 punto 102

⁸¹ P. Scheerbart, GLA, pp. 71 punto 102

⁸² P. Scheerbart, GLA, pp. 72, punto 104

Scheerbart establece el punto de referencia en el gótico. Estilo por el que ya había manifestado fascinación Worringer en *Abstracción y Empatía*⁸³, y que Hegel había propuesto como punto álgido de arte espiritual.⁸⁴ Esta referencia como veremos más adelante fue un factor decisivo en el sentir espiritual y religioso de la utopía expresionista de Taut, que tomó el gótico como paradigma de la unión de las artes con la espiritualidad.⁸⁵ *Glasarchitektur*, que en su primera edición fue dedicado por Scheerbart a la figura de Bruno Taut, representa la entrega de un legado que otros habrían de continuar y dar forma.

“Es obligado decir aquí que la totalidad de la arquitectura de cristal viene de la catedrales góticas. Sin ellas sería impensable; la catedral gótica es un preludio.”⁸⁶ y en otro punto insiste “La arquitectura de Cristal es inconcebible sin la catedral gótica. En los días en los que fueron levantadas las catedrales góticas y los castillos, una “arquitectura de cristal” fue también intentada. No fue completamente realizada por que el acero, material indispensable para realizarla, no estaba aun disponible, ⁸⁷

Para Scheerbart el uso del hormigón y el acero solo tiene un papel funcional, no forman parte esencial de su propuesta, que es más evanescente. De hecho todos los esfuerzos deben ir encaminados en gratificar la presencia de estos materiales con nacares, esmaltes, y pedrería. Para cuyo trabajo realmente propone un trabajo de filigrana y orfebrería. Así propone:

“Filigranas de metal con esmaltes colgados en la fachadas de hormigón armado. Muchos experimentos pueden imaginarse. Las opciones son casi ilimitadas. Pensamiento particular debe ser dado para superar la crudeza del hormigón armado: filigranas ornamentos con esmaltes incrustados es quizás merece la pena considerar. Esto luciría como una pieza de joyería, a gran escala. Mucha de la arquitectura de cristal tiene que ver con la joyería, y joyas deben ser transpuestas o traspasadas de los cuellos y brazos a las paredes.” ⁸⁸ Y reitera: “Mientras tanto desde que no tenemos todavía nada mejor, debemos poner en alza lo bueno, y lo bueno es el vidrio y el vidrio montado guías; el mosaico

⁸³ Ver Wilhelm Worringer, *Abstracción y Empatía*, 1908, también traducido como *Abstracción y Naturaleza: Una Contribución a la Psicología del Estilo*, Wilhelm Worringer, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 188- 220. ISBN 9789681686116

⁸⁴ Ver Capítulo dedicado a Hegel. El mismo Gustav Landauer veía en la organización medieval una referencia adecuada para la nueva comunidad.

⁸⁵ Véase Shulamith Behr, *Expresionismo*, Encuentro, 2000, pp. 67 y ss.

⁸⁶ P. Scheerbart, GLA, pp. 61, punto 66

⁸⁷ P. Scheerbart, GLA, pp. 46, punto 19

⁸⁸ P. Scheerbart, GLA, pp. 64, punto 78

vitrificado y el esmalte. Estos gloriosos materiales no han estado pasados de moda nunca, ellos han sobrevivido cientos y miles de años.⁸⁹

Scheerbart no era partidario en absoluto del uso del hormigón como remate externo. Su propuesta formal es más humana; si se quiere más cercana al decorativismo del Art Deco, -estilo al que realmente no preconiza⁹⁰; del mismo modo que no preconiza la aspereza del racionalismo al que en alguna ocasión se le ha querido emparentar. Piensa así Scheerbart: “Paredes interiores: el hormigón armado no es fácil de tratar artísticamente, es tan adusto como el granito., y el esmalte y el niello no son baratas de ningún modo. Una solución pueden ser las imitaciones de perlas, las cubiertas de nácar. Este recubrimiento es recomendable para las paredes también. Un muro interior puede ser fácilmente embellecido con piedra semipreciosas y brillantes de cristal”.⁹¹

Con esto, a pesar del uso de materiales fríos o adustos, el objetivo final es “Lo que se ha dicho hasta ahora lleva a una atmosfera de alguna manera más cálida.”⁹² “y las paredes adquieren una nuevo encanto, que pondrían inmediatamente la decoración en un lugar secundario”.⁹³ El planteamiento formal es lujoso, sensual opulento, absolutamente alejado del rigor racionalista y la frialdad de materiales adustos⁹⁴. Es un planteamiento lúdico sensorial y sensual. Donde hasta “las puertas deben ser hechas de vidrio traslucido con efectos de cristal y de ornamentalmente coloreados glases”⁹⁵

“Cuando está iluminada por dentro, la casa de cristal es en sí mismo un elemento de iluminación (...) por la manipulación de reflectores móviles, los focos pueden proyectar en el cielo haces de luz de cada color imaginable. (...) y los focos en su conjunto desbancaran a la iluminación normal”⁹⁶

Scheerbart observa la ciudad desde el cielo como un conjunto de perlas iluminadas. Donde se alterna casas particulares con grandes edificios singulares: Grandes torres de luz-, helipuertos, etc. “Las ciudades y otros lugares suelen siempre ser distinguidos por torres. Todo esfuerzo debe naturalmente ser realizado para prestar/conferir por medio de la luz encanto a las torres. Bajo las normas de la “Arquitectura de Cristal” por consiguiente, todas las torres deben ser torres de luz”⁹⁷. Pero no es de interés para Paul

⁸⁹ P. Scheerbart, GLA, pp. 62 punto 72

⁹⁰ En algún sentido se le puede relacionar a Paul Scheerbart con el Art Deco: es en su desinhibición formal y en su opulencia decorativa; si bien este último –el Art Deco– es un estilo puramente formal, que asume formas vegetales, geométricas y antropológicas sin hacer distinción más allá de su pura función plástica. Ver más en Giulio Carlo Argan, *Arte Moderno*, Vol. 27, Cap. IV y V, Akal, 1998

⁹¹ P. Scheerbart, GLA, pp. 52, punto 38

⁹² P. Scheerbart, GLA, pp. 45, punto 13

⁹³ P. Scheerbart, GLA, pp. 47, punto 22

⁹⁴ Tal planteamiento se estaba proponiendo por los arquitectos racionalistas: Behrens, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius. Al respecto ver “Movimiento Moderno” en Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, 2002

⁹⁵ P. Scheerbart, GLA, pp. 48, punto 26

⁹⁶ P. Scheerbart, GLA, pp. 55, punto 46

⁹⁷ P. Scheerbart, GLA, pp. 52, punto 36

Scheerbart la luz plana, dura sin valorar. Su propuesta es escenográfica, dúctil y acogedora. La luz sin tratar, de nada vale; lo que opera bondad es el color. Así resume sus esfuerzos.

“Debe ser repetido que los esfuerzos no den encaminarse en conseguir más intensidad o brillo de de luz, como ya hemos hecho antes. Deberíamos pensar todo el tiempo en como suavizar la luz eligiendo los colores.”⁹⁸ “Tenemos que achacarle en parte a la luz muy brillante las dolencias de nervios. La luz suavizada por el color calma los nervios. En muchos sanatorios está recomendado por neurólogos como un remedio.”⁹⁹ “No debemos esforzarnos por aumentar la intensidad de la luz; hoy en día es demasiado dura (). Pero merece la pena esforzarnos por conseguir una luz gentil. No más Luz! - más luz coloreada es lo que debe buscarse.”¹⁰⁰

Y reforzando su argumento arguye: “dejémoslo claro que el color en el vidrio produce los mas efusivos efectos, mudando quizás a una nueva calidez.¹⁰¹”, de modo que “la influencia de la esplendida arquitectura de cristal en los nervios es indiscutible.”¹⁰² Además, en la mentalidad de Scheerbart, “*Glasarchitektur* consumirá gran cantidad de color”¹⁰³, esto favorecerá a la industria pesada y a la del cristal, y “El éxito financiero que resulte de ello es incalculable.”¹⁰⁴

Como muestra de la concepción de espacio flotante, de carácter irracional e inaprensible citemos el punto 36 que hace referencia a camuflar el carácter tectónico, pesado y constructivo de la edificación. Dotando a las estancias de un aire irreal, desmaterializado y místico:

“Columnas: Ciertamente las columnas sirven de soporte. La construcción de metal necesita menos deporte que la fábrica de albañilería...La mayoría de ellos son superfluos en la arquitectura de cristal. En orden a hacer las columnas de los grandes edificios la Arquitectura de Cristal más ligeros, estos pueden estar equipados con luces en el interior rodeadas de una carcasa de cristal, de modo que columnas de luz no den la impresión de soporte y el edificio entero parezca más libre - como si todo él fuera autoportante. La Arquitectura de Cristal, adquirirá una casi flotante cualidad con estas columnas de luz. Las ciudades y otros lugares se suelen distinguir por sus torres. Cada esfuerzo debe naturalmente ser hecho para prestar encanto a las torres por medio de la luz. Bajo

⁹⁸ P .Scheerbart, GLA, pp. 62, punto 72

⁹⁹ P. Scheerbart, GLA, pp. 68, punto 90

¹⁰⁰ P. Scheerbart, GLA, pp. 72, punto 106

¹⁰¹ P. Scheerbart, GLA, pp. 45, punto 13

¹⁰² P. Scheerbart, GLA, pp. 62, punto 70

¹⁰³ P. Scheerbart, GLA, pp. 70, punto 98

¹⁰⁴ P .Scheerbart, GLA, pp. 70, punto 99

las reglas de la Arquitectura de Cristal, por lo tanto, todas las torres deben convertirse en torres de luz.”¹⁰⁵

Esta idea de flotabilidad irreal, que dilata el espacio hasta conferirle una sustancia irreal,¹⁰⁶ características ya advertidas por Haag Bletter, fue recogido más tarde por un arquitecto realmente singular en el Expresionismo Hans Poelzig. Tal es así como realizó sus columnas de luz en la *Grosses Schauspielhaus* (1919) de Berlín; espacio singular de la espacialidad expresionista y que representaba otro conjunto de luchas formales que de un modo u otro afectarán a todos los creativos del movimiento.¹⁰⁷

II. 4. El paraíso de luz, color y flotabilidad

Pasamos a otros elementos maravillosos que forman parte del mundo futuro invocado por Paul Scheerbart, por supuesto a través de la implantación de la “Arquitectura de Cristal”. Como vimos; no son soluciones arquitectónicas, sino de concepciones visionarias de un hermoso y fantástico mundo futuro. Indicamos las más significativas para nuestro estudio.

(37)¹⁰⁸ “Las aeronaves indudablemente estarán resueltas a conquistar la noche. Todas las torres, por lo tanto, deberán convertirse en torres de luz. Y –para simplificar la navegación- cada torre luminosa será construida de modo diferente y deberá emitir una luz diferente y ser dotadas con elementos de cristal de muy diferentes modos. La uniformidad en las torres de cristal es consecuentemente impensable. Los impulsos de las señales deben ser muy sencillos, y cada torre en sí misma debe ser distinta de cualquier otra, entonces, el aeronauta quedará informado de donde está.”¹⁰⁹

(107) “Torres de cristal se construirán en el fondo del mar, creando un tipo especial de arquitectura lujosa, fresca y muy placentera”¹¹⁰

(100) “La Arquitectura de Cristal ejercerá una influencia en los jardines botánicos, enteramente coloreados. El cristal plano será gradualmente abandonado (...) Las plantas

¹⁰⁵ P. Scheerbart, *GLA*, pp. 52, punto 36

¹⁰⁶ Tal efecto intentara llevarlo a la materia Bruno Taut en su *Glashaus* de Colonia 1914 (Haag Bletter)

¹⁰⁷ Hans Poelzig, autor singular que libraba una batalla personal contra la forma, buscando en esa lucha su máxima expresión. Sus efectos son comparables en muchos aspectos a los logros de Gaudí, si bien este último poseía un debate interno más luminoso. Se podría afirmar que Poelzig perseguía de algún modo un gótico horizontal. Para más discusión puede verse *Laberinto Expresionista* de Mayte Muñoz, Molly; Op.cit. y *Hans Poelzig 1869-1936*, Marco Biraghi, Vice Versa, 1991

¹⁰⁸ Indicamos el aforismo al que pertenecen. Es traducción nuestra de la versión Inglesa proporcionada por la edición de Sharp 1973, Op.cit.

¹⁰⁹ P. Scheerbart, *GLA*, pp. 52, punto 37

¹¹⁰ P. Scheerbart, *GLA*, pp. 70, punto 107

se expondrá a los efectos del cristal coloreado, y los expertos llevaran más de una agradable sorpresa.”¹¹¹

(72) “Nuevos materiales nuevos serán inventados capaces de competir con el vidrio. Estoy pensando en aquellos que son elásticos, como la goma, o transparentes. (...) los materiales que sean inventados deben combinar la trasparencia con la durabilidad.”¹¹²

(60) “Naves con luces de colores. (...) Las naves estarán equipadas para proyectar luces de colores, que también formaran el vocabulario de un lenguaje de señales, entendido en todas partes por las estaciones proyectoras de luz de las torres de tierra. Y dando un valor operativo a los colores mostrados por ambas, arriba y abajo.”¹¹³

(71) “Edificios de cristal transportables pueden ser producidos igualmente.”¹¹⁴

(45) “Reflectores en parques, torres y terrazas. (...) Con la adecuada luz, podemos tener más reflectores, mas focos que antes (*floodlights*), y la noche se podrá convertir en día. La noche en verdad puede ser más gloriosa que el día, con bastante independencia del esplendor de un cielo estrellado, - que cuando está nublado es invisible para nosotros de cualquier modo- Incluso cada ciudadano tendrá su parque de focos, y habrá focos en todas los tejados de las construcciones; y terrazas ajardinadas. Y una torre apagada será enteramente inusual, parecerá antinatural. Los aeronautas mostrarán su indignación ante tales torres apagadas.”¹¹⁵

Y como sugerente coda final ofrezcamos esta cita en la Paul Scheerbart preconiza los pasos de la implantación de la “Arquitectura de Cristal”:

“Los elementos del progreso se armonizaran suave pero firmemente, transformando completamente la vida en la superficie terrestre. Los cambios acarreados por el tren de vapor nos parecerán insignificantes y ni de lejos se asemejaran a los que la construcción de acero y cristal van a producir”.¹¹⁶

“Pero se bien que el gran abaratamiento de la construcción del cristal y del acero nos ayudará en el éxito. Las iglesias libres de América serán las primeras en construir templos de cristal, de modo que darán un paso hacia adelante para la Arquitectura de Cristal en la esfera religiosa”.¹¹⁷

¹¹¹ P. Scheerbart, *GLA*, pp. 70, punto 107

¹¹² P. Scheerbart, *GLA*, pp. 62, punto 72

¹¹³ P. Scheerbart, *GLA*, pp. 59, punto 60

¹¹⁴ P. Scheerbart, *GLA*, pp. 62, punto 71 (y 58) “Transportables glass buildings can be produced as well”, en el original de Sharp. Referencia similar puede hallarse en el Punto 58 de la misma obra.

¹¹⁵ P Scheerbart, *GLA*, pp. 54, punto 45

¹¹⁶ P Scheerbart, *GLA*, pp. 59, punto 60

¹¹⁷ P Scheerbart, *GLA*, pp. 61, punto 66

En el punto 49 de, Paul Scheerbart enuncia un prometedor futuro de la *Glasmarchitektur* de mano de la obra de Bruno Taut, quien acababa de realizar el *Pabellón de Cristal (Glashaus)* para la celebración de la exhibición de la *Deutscher Werkbund*¹¹⁸ de 1914 en Colonia. Scheerbart dedicó a Bruno Taut la edición del libro; considerándole su digno sucesor:

“El objetivo más importante sería la exposición de numerosos modelos de Arquitectura de Cristal. Esperemos que así ocurra en la exhibición de 1914 de la *Werkbund* en colonia, en la que Bruno Taut ha construido una Casa de Cristal (*Glashaus*), en la que toda la industria del cristal estará representada. (...) Un nuevo modelo de industria de la construcción debe ser creada, para elaborar modelos solo para la Arquitectura de Cristal, sino también para edificación religiosa.”¹¹⁹

Bruno Taut, por su parte, recogerá el testigo de este legado utópico convocando y alentando la *Cadena de Cristal (Die Gläserne kette)*. A este cometido dedicaremos capítulo aparte.

II. 5. La visión de Walter Benjamin

Paul Scheerbart a la luz de Walter Benjamin

Walter Benjamín¹²⁰, otro escritor visionario, estaba fuertemente impresionado por la figura de Scheerbart. Para Benjamín, Paul Scheerbart fue un ejemplo de lo que él llamaba "El verdadero político", una frase que señala el más importante aspecto del pensamiento de Scheerbart: “su mundo de fantasía era de hecho su intento de discutir sobre política pero con otros medios”¹²¹

Walter Benjamin fue un hijo de la burguesía más acomodada de Alemania. De origen judío, y sin problemas económicos, pero que pronto abrazó la doctrina marxista. Estrecho colaborador de la Escuela de Frankfurt, adaptó su vocación por el misticismo al

¹¹⁸ La *Deutsche Werkbund* fue una organización alemana fundada en 1907, sufragada por el estado alemán. Nació con el fin de integrar los oficios tradicionales con las nuevas técnicas industriales. Sus miembros eran artistas, arquitectos e industriales. Sus actividades se extendieron hasta 1927. Para más, ver Kenneth Frampton; *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, 1998, pp. 111-117

¹¹⁹ P Scheerbart, GLA, pp. 56, punto 49

¹²⁰ Bernd Witte esquematiza así su figura: Walter Benjamin - Nacido en 1892 en Berlín y fallecido en 1940 en la frontera franco-española (Port-Bou). Su trabajo discurre entre la historia, la sociología, la estética y la teología. Tildado de 'rabino marxista' y de 'materialista mesiánico' a causa de su enfoque de la experiencia histórica. Para más véase: Bernd Witte, *Walter Benjamin: una Biografía*, Gedisa, 2002,

¹²¹ Uwe Steiner, *Walter Benjamin: an introduction to his work and thought*, University of Chicago Press, 2010, Capítulo 4: "Paul Scheerbart and the concept of the politica", pp.74 y ss.

materialismo histórico, intentando conciliar el marxismo y el judaísmo. Sus ensayos sobre el arte y la historia dejaron en evidencia su concepción mesiánica de la vida.¹²²

Uwe Steiner descubre significativas posturas en el pensamiento de P. Scheerbart, a partir de la mirada de Walter Benjamin. Según Steiner, Benjamin estaba trabajando en tres volúmenes sobre el valor de la Teodicea y el ordenamiento terrenal y encontraba serias dificultades teóricas frente al enfoque habitual del tema, hasta ahora nietzscheano.¹²³ Y resalta Steiner:

“En *Critica de la Violencia*, Benjamin señalaba la tecnología -entendida en su acepción más general- como una técnica de *acuerdo civil no violento* ¹²⁴ Esta es una idea que presumiblemente habría elaborado a partir de su crítica de la novela de Paul Scheerbart *Lesabendio*, 1913 (*An Asteriod Novel*)” ¹²⁵

Según Uwe Steiner, los apuntes que tenía tomados Benjamin de la novela *Lesabendio* de Scheerbart, nos permiten reconstruir su argumentación con cierta certeza:

"El planeta en el que la trama de la novela (de Scheerbart) tiene lugar, se convierte en el mejor de los mundos posibles gracias a una ejemplar y satisfactoria interacción entre hombre y tecnología. (...) La experiencia del dolor que el héroe vive, y que los otros los habitantes del planeta comparten, llega a tal punto que todos los habitantes se comprometen a transformar su planeta, con el fin de facilitar los proyectos de construcción de *Lesabendio*. Esto se convierte en la medida de su éxito, y en la de su mutación en otra especie diferente."¹²⁶

Uwe Steiner hace hincapié en la visión positiva y salvífica que Scheerbart aporta sobre la tecnología, y que Benjamin aprovecha para fortalecer su edificio filosófico. La idea por la que Benjamin elogia a Scheerbart es el “advenimiento espiritual (*geistig*) de la tecnología”¹²⁷ “La tecnología no se da por la expropiación de la naturaleza, sino que la tecnología liberando a la humanidad, libera también a toda la creación en una forma fraternal.”¹²⁸ Según prosigue Steiner, Benjamin, extendiendo estas especulaciones al terreno psicofísico, habla de la *Utopía del Cuerpo* de Scheerbart; culminando con una frase la idea de abrazo fecundo entre Humanidad y Tierra:

¹²² Ferrater Mora, *Diccionario de la Filosofía*, Vol I, Ariel, 1994, pp. 387

¹²³ Uwe Steiner, Op.cit., pp. 77

¹²⁴ Ver página 124 de *1913-1926 Walter Benjamin Selected Writings*, de Benjamin, Bullock, Jennings, Eiland, Smith, Harvard University Press, 1996. ISBN 9780674945852

¹²⁵ Uwe Steiner, Op.cit., pp. 75

¹²⁶ Uwe Steiner, Op.cit., pp. 75-76

¹²⁷ En el original *The "Spiritual (geistig) advenment of technology "*, Walter Benjamín en Uwie Steiner, Op.cit., pp. 77

¹²⁸ Uwe Steiner, Op.cit, pp. 77. Nota 130

"La Tierra se une con la Humanidad para formar un solo cuerpo."¹²⁹

La unidad o fusión entre Tierra, Tecnología y Humanidad propiciaría un salto a "una Nueva Especie" más íntimamente ligada a todos los niveles. Una suerte de "Humanidad Aumentada."¹³⁰ En este abrazo cifra Benjamin la mejor aportación de Scheerbart.

Por aquellos momentos Benjamin estaba trabajando también en una crítica de la obra *El Espíritu de la Utopía* (*Geist der Utopie*, 1918) de Ernst Bloch¹³¹. Dentro de este cometido Benjamin decidió retomar temas tales como el alma y el cuerpo, el pueblo y el espíritu (*Volk und Geist*); ideas estas de viejo arraigo en la tradición filosófica alemana. Siguiendo la línea de nuestro estudio Johan Sievers nos hace la siguiente observación: Posiblemente la cristalización más articulada del espíritu de la utopía la encontramos en Ernst Bloch, que entre 1913 y 1916 hizo una revisión de la Civilización Occidental en clave de Utopía Romántico Revolucionaria¹³². Lo cual es muy conveniente a lo que venimos estudiando. En *Espíritu de la Utopía* (*Geist der Utopie*, 1918) Bloch hace confluir la corriente mesiánica judaica, el espíritu revolucionario marxista y los brotes culturales expresionistas. En opinión de Sievers la obra *Espíritu de la Utopía* incorpora

"la idea de expresión, la apocalipsis, la revolución y el mesianismo."¹³³

Cuando se editó la primera versión inglesa de *Espíritu de Utopía*, realizada por Anthony A. Nassar, se advertía al lector claramente que la forma de pensar de Bloch era: "una peculiar amalgama de la Biblia, el Marxismo y de giros expresionistas, que toma tanto de Hegel y como de Schopenhauer las bases de su análisis filosófico"¹³⁴. Un comentario no muy favorable, pero significativo del deseo de revisión de toda la cultura y la civilización que se estaba realizando en aquellos años. Lo que a nosotros conviene de esta reflexión es que estos afanes no venían deslavazados y que el espíritu utópico de nuestros autores es fruto de una conjunción de elementos muy precisos.

La componente espiritual está muy presente en el pensamiento de Bloch y unida a la realización de una comunidad religiosa similar a la del "Reino de Dios" en la que las

¹²⁹ Uwe Steiner, Op.cit, pp. 78

¹³⁰ Este término -que es de nuestro cuño-, responde bien a la idea de que la Tecnología insufla o infunde en la Humanidad un nuevo estado de percepción e intelección. Pero no despojándola de su ser, sino enaltecéndola. Empujándola a dar un salto mejorador.

¹³¹ Ernst Bloch (1885-1977) conocido como filósofo utópico marxista alemán. De origen judío. En la década de 1920 se adscribió al pensamiento marxista. Estuvo muy ilusionado con la revolución leninista. En 1933 abandonó Alemania exiliándose finalmente en los Estados Unidos. Para más, véase *Ernst Bloch: utopía y esperanza en el comunismo*, Stefano Zecchi, Enric Pérez Nadal, Península 62, 1978

¹³² Para más, ver Johan Siebers, "The Romantic - Revolutionary Gnosis of Geist der Utopie" en la publicación de las comunicaciones del German Philosophy Seminar – Autumn Term, Agosto 2012, Sch Adv Std, London. Edición Pdf.

¹³³ Para más, ver Johan Siebers, Op.cit

¹³⁴ Cfr. Ernst Bloch, *The Spirit of Utopia*, traducción inglesa de Anthony A. Nassar, Stanford University Press, 2000, pp. Back Cover

gentes ya no son explotadas sino libres.¹³⁵ Y las imágenes filosóficas y retóricas que emplea están llenas de matices místicos de origen bíblico: la mañana del Juicio, el nuevo amanecer, la esperanza, la luz que brillara, etc. Ferrater Mora define la propuesta de Bloch como una tensión parecida a la del pueblo hebreo en su destierro, a la busca de la tierra prometida: “que espera su génesis en la tendencia latencia del proceso.”¹³⁶ A juicio de Mora esto supone un continuo estado de tendencia hacia el objetivo. Como el logro no se da, “la esperanza” es el rasgo más característico del pensamiento de Bloch. Esperanza y anhelo de los seres humanos en construir un futuro ideal perdido.¹³⁷

La vinculación entre Bloch, Benjamin y Scheerbart es una muestra adicional del espíritu utópico -entre los intelectuales de la época.-; de encontrar las claves para lograr un paraíso en la tierra. Bloch intenta encontrar esas claves en la recuperación de derecho natural, en la esperanza humana, en lo que llama *conciencia anticipadora*¹³⁸; Benjamin en la reconciliación entre el misticismo judío y el marxismo, defendiendo la actividad artística como una anticipación utópica¹³⁹ y Scheerbart en su confianza en los avances tecnológicos y en un renacer espiritual por medio de la luz y el cristal. Franz Rottensteiner, reafirma sin dudar este aspecto místico de la obra de Scheerbart:

“Scheerbart era un místico, un escritor religioso que esperaba un renacer espiritual por mediación de la luz y el cristal.”¹⁴⁰

Refiere el profesor Uwe Steiner, experto en Benjamin y las filosofías de la modernidad de principios del siglo XX, la excepcional importancia de Scheerbart en la filosofía política de Benjamin, y en los valores que él atribuye a la tecnología en este contexto. En una entrevista que concedió en Moscú en Diciembre de 1926, Walter Benjamin subrayó la obra de Paul Scheerbart describiendo sus libros como:

“Novelas utópico-cosmológicas que exploran de relaciones interplanetarias y describen al hombre como creador de maquinas y como el constructor de una tecnología ideal. Las novelas están imbuidas por la emoción de la tecnología, por la pasión de la maquina, que hacen un todo, en una nueva y desconocida literatura.”¹⁴¹

¹³⁵ Véase Ernst Bloch, *The Spirit of Utopia*, traducción inglesa de Anthony A. Nassar, Op.cit., pp. 164-177

¹³⁶ Ferrater Mora Op.cit., pp. 387

¹³⁷ Véase Ferrater Mora, Op.cit., pp. 386-387, y Bernd Witte, *Walter Benjamin: Una Biografía*, Op.cit.

¹³⁸ Javier Martínez Contreras, *Las huellas de lo oscuro: estética y filosofía en Ernst Bloch*, Editorial San Esteban, 2004, pp.127

¹³⁹ Ferrater Mora, Op.cit., pp. 341.

¹⁴⁰ Franz Rottensteiner, Op.cit., pp. 69 afirma literalmente: “Scheerbart was a mystic, a religious writer who expect a spiritual awaking from light and glass.”

¹⁴¹ Walter Benjamin, entrevista en Moscú 1926, recogida por Uwie Steiner en Op.cit., pp. 78.

Finalmente Benjamin, quizás fijándose que está en Moscú, concluye que Scheerbart como nadie antes había "sabido realzar el carácter revolucionario del trabajo tecnológico"¹⁴², preservando el valor de la maquina en la creación de un nuevo orden social por medio de la mutua interacción.

II. 6. Lo mágico en Scheerbart. El pacto lúdico

El arquitecto Bruno Taut dijo de Paul Scheerbart que era el "único poeta en arquitectura"¹⁴³. Ulrich Conrads, en uno de los primeros libros que recoge su figura, señala que "la ilusoria utopía de Scheerbart, que escribió con fabulosa abundancia desde 1893, evoca impresionantemente, a cada paso, la idea de una arquitectura de cristal, el sueño de un arquitecto de luz, de claridad cristalina, llena de color, movable, fantástica, con edificaciones flotantes y en crecimiento cristalográfico, que transformaría los hábitos y pensamientos y sentimientos de la vieja Europa."¹⁴⁴

Es claro que el objetivo fantástico de Paul Scheerbart ha logrado trascender, al menos en las mentes de los creativos, las limitaciones de su obra literaria. Es interesante no obstante considerar un aspecto singular de su producción literaria, de su relato: el pacto lúdico que se establece entre el escritor y el lector, entre el relator y el oyente. Alguien dijo que había sido la más hermosa mente de la literatura alemana,¹⁴⁵ posiblemente por ese entrañable afán por lograr Nueva Era que ilumine los espíritus.¹⁴⁶

Por eso mismo vamos a indicar aquí una singularidad de su literatura, de la mano de Erik Camayd:

"El lector implícito de estas novelas está llamado a jugar un doble papel, el del creyente y el del escéptico. Se producen dos niveles semánticos en la lectura: un nivel que podría llamarse lúdico-literal y un nivel alegórico-didáctico. Al entrar de lleno y sin explicaciones en un mundo prodigioso, el autor propone un "pacto lúdico"¹⁴⁷, un juego que invita al lector a que abandone sus normas cotidianas y las suplante con las convenciones de una mentalidad primitiva. Sólo cuando el lector accede provisionalmente al juego, a mirar los hechos desde dentro, desde la perspectiva del Otro, se le hace verosímil lo que de otro modo le habría sido absurdo e inadmisibile."¹⁴⁸

¹⁴² Walter Benjamin: "How to bring out the revolutionary character of the technological work"; en Uwe Steiner, Op.cit., pp. 78

¹⁴³ Ulrich Conrads, *Programas and manifestoes on 20th -century arquitectura*. Op.cit., pp. 32

¹⁴⁴ Bruno taut en Ulrich Conrads, Op.cit., pp. 32

¹⁴⁵ Así lo dice Georg Hercht, en *About Scheerbart*, en *The Light Club*, Op.cit., pp. 79-83.

¹⁴⁶ Haag Bletter en *German Expressionism*, Op.cit., pp. 122

¹⁴⁷ José Antonio Bravo, *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual*, Lima: Editoriales Unidas. 1978

¹⁴⁸ Erik Camayd Freixas, *Realismo Mágico y Primitivo*, University Press of America, 1998, pp. 74. Ver más en página 73 sobre el "Elemento lúdico y la tendencia a lo hiperbólico y monumental".

De una forma u otra tanto Gustav Landauer, Walter benjamín, Paul Scheerbart, o Ernst Bloch aluden a un momento soñado donde se encontraba una pureza o un bienestar humano que ha sido perdido. El camino es ahora de vuelta, de consecución, de reinstauración de ese momento mágico de la humanidad. Una añoranza del paraíso original. Esta tendencia ya la encontrábamos en Hegel, que señalaba en la edad media el momento histórico de referencia a recuperar. Esa “*tendencia -latencia*” que señalaba Bloch, ese movimiento hacia adelante en afán de recuperar algo que nosotros podríamos llamar *los paraísos perdidos*. Bruno Taut y su círculo de artistas, no ajenos a este sentir ni a este clima intelectual, se empeñaron en recuperar formalmente esos paraísos, creando un universo visual, formal y teórico donde pudiera habitar el espíritu de lo puro, primitivo y primigenio.

En este punto bien viene la consideración que Erik Camayd hace al respecto de que lo primitivo siempre ha de manifestarse a través de términos concretos¹⁴⁹:

En los pueblos primitivos “sus mitos explican los orígenes y las creencias religiosas, y establecen leyes, preceptos y costumbres, pero no directamente, sino mediante la representación de situaciones concretas (y de las acciones ejemplares de personajes míticos). Es una filosofía que procede por imágenes. Sus máscaras, esculturas y dibujos cumplen una función esencialmente religiosa. El artista hace visible en el material las cosas invisibles del otro mundo, en un afán de patentizar lo abstracto. Tal concreción del sentimiento vincula la pintura expresionista con el arte primitivo.”¹⁵⁰

En este sentido el cometido que se propondrá Bruno Taut, alentado por las utopías fantásticas de Scheerbart, urgido por la necesidad de cambio de Hiller, amparado en la búsqueda de la interioridad natural de Landauer, será la construcción visual y formal de un universo de imágenes que sirvan para representar y materializar lo mítico, lo primitivo, que sirvan para articular de modo concreto un anhelo de salvación original; siendo el artista, en virtud de su conocimiento testimonio y *médium* de realidades más excelsas.

Más allá de elaborados postulados teóricos, la propuesta será irracional, vital y directa, acudiendo al sentimiento íntimo, a la emoción más que a la razón.-ofreciendo imágenes de gran fuerza que sean capaces de patentizar lo abstracto, y lograr un efecto empático de conmoción salvífica.

¹⁴⁹ Erik Camayd recoge un planteamiento de Folco Quilici, *Primitive Societies*, Collins. 1972

¹⁵⁰ Eric Camayd Freixas, Op.cit., pp. 72.

Capítulo III

El pensamiento utópico de Bruno Taut

III. 1. La Utopía de Bruno Taut: El Artista Revolucionario

Estalla la revolución rusa en 1917 mientras Alemania se encuentra inmersa en la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Bruno Taut, que no acudió a filas, quedó en Berlín haciendo gala de un airoso pacifismo. En los círculos intelectuales del momento se preveía un fracaso de Alemania como gran potencia militar y a la vez se alentaban sueños de cómo diseñar un nuevo orden social una vez acabada la contienda. Muchos daban por descontado la caída del Kaiser Guillermo II y las preocupaciones estaban más en cómo articular el Nuevo Orden.

En este marco, y a pocos días de finalizar la guerra estalla en Kiel la llamada Revolución de Noviembre de 1918. Una ola de ardor revolucionario animó a muchos a sumarse a las propuestas de Kurt Hiller y los Activistas de hacer realidad la Elite de Genios que deberían informar la nueva sociedad. Por su parte, el político y escritor Kurt Eisner, arengaba en sus discursos "a todos los artistas" a movilizarse a la acción y a formar *Comités de Artistas Revolucionarios (Aktionsauschus revolutionärer Künstler)*¹ siguiendo el modelo de cultura política revolucionaria.²

II. 1. 1. Un círculo -resplandeciente- de Artistas Iluminados

Bruno Taut fue quien primeramente entró en resonancia con las ideas de Paul Scheerbart (con el mundo fantástico imaginativo y luminoso de Paul Scheerbart. Fruto de ello fue el comentado Pabellón de Cristal (*Glashause, 1914*) de colonia, que habría de ser la piedra angular, la primera forma física de la utopía cristalina de ambos.

Como hemos tenido oportunidad de ver, Paul Scheerbart, publicó en 1914, un año antes de su muerte, un volumen al que tituló *Glasarchitektur*. Scheerbart sin ser arquitecto, expuso en 100 puntos "Fantásticas utopías para un mundo de Hormigón y Cristal". La lectura de sus escritos aún hoy despierta una sensación de sorpresa: alguien en 1914 ya había descrito la casa en la que habitamos. P. Sheerbart, escritor de extraterrestres aventuras, dedicó su libro a Bruno Taut, tomándolo como sucesor en la misión -carisma profético- de renovar la sociedad a través de la renovación arquitectónica.³ En el colectivo expresionista alemán, Scheerbart estaba considerado como un padrino, un

¹ Kurt Eisner promovió la República de Baviera de Noviembre 1918. El consideraba el artista un actor importante en la revolución. Cfr.: Kurt Eisner, *Sozialismus als aktion, 1919*, Suhrkamp, 1975, pp. 114 y 118

² Seguimos en esto el análisis de Joan Weinsten, en *The end of expresionismus*, pp. 59, 168, 170

³ Iain Boyd Whyte describe este proceso con detalle en *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Cambridge University Press, 1982, pp. 38 y ss.

inspirador, un alma mater, un padre artístico.⁴ Herwarth Walden, editor del *Der Sturm*⁵, apodó a Scheerbart como el “Primer Expresionista”⁶; e intervino decisivamente en la elección de Bruno Taut como sucesor en el rol de guía de la utopía visionaria expresionista.⁷ A la muerte de Paul Scheerbart (1915), -auténtico catalizador del movimiento-, Bruno Taut asumirá el relevo a la hora de amasar la experiencia utópica expresionista; convirtiéndola en un campo de ejercicio fluido y pulsátil. Con este motivo Bruno Taut promoverá distintos grupos de activismo artístico, en las que se mezclarán ideales sociales y ambiciones utópicas.

Taut se propuso involucrar a la mayor parte de artistas posibles en su afán de renovar la sociedad, y alcanzar el sueño utópico de una redención a través del actuar del artista líder. Un grupo de iluminados que iluminasen. Una corona resplandeciente que guiara hacia realidades más altas. Este movimiento congregacionista respondía a un afán heredado. Por un lado el activismo político promovido por Kurt Hiller y difundido por sus medios afines de expansión política tales como *Der Sturm* y *Die Aktion*. Por otro, por el soporte anímico y utópico que suponían la figuras excepcionalmente visionarias como Paul Scheerbart, o singularmente místicas como Gustav Landauer.

Taut reunía todas las condiciones para ser líder en esta campaña. Con anterioridad se había enrolado en otros proyectos de reforma social colaborando con movimientos como el de la ciudad jardín y las asociaciones de las colonias comunitarias. Sus puntos de vista pacifistas y filo-anarquistas eran de sobra conocidos, y su arquitectura pronto fue considerada rupturista, o al menos declaradamente anticonvencional. Taut gozaba para aquellas fechas -1916/1918- de un renombre como arquitecto inquieto y *espiritual*⁸. En su artículo de 1914 *Eine Notwendigkeit*, (*Una Necesidad*) Taut reclamaba la unión de todas las artes en una empresa mayor, como en los tiempos de las catedrales del gótico; para la plasmación de una arte puramente espiritual que recogiera y proyectara la unión del pueblo. Que expresara la fuerza del recto espíritu.⁹ Ya en 1913 el crítico de arte Adolf Behne acuñó, refiriéndose a su obra, el término “Arquitectura Expresionista”¹⁰, calificativo mayor que hasta ahora se había dedicado solo a *artistas espirituales* como Kandinsky. Posteriormente, y de la mano del prestigioso Scheerbart, Taut había

⁴ Así lo recogen Simón Marchan, Iain Whyte, Ulrich Conrads, Timothy O. Benson, García Roig, Dennis Sharp y un largo etcétera.

⁵ Ver capítulo dedicado a *Der Sturm* en este estudio.

⁶ Whyte, en Op.cit, pp. 32

⁷ Dennis Sharp, introducción de *Glass Architecture; Alpine Architecture*, Paeger, NY, 1973, pp. 10 y ss.

⁸ Joan Weinstein, *The End of Expressionism, Art and The November Revolution in Germany, 1918-1919*, University of Chicago Press, 1990, pp. 25-26. Joan Weinstein describe muy bien el complejo mosaico de intenciones sociales, políticas y artísticas que movieron a los artistas del expresionismo durante y después de la Primera Guerra Mundial.

⁹ Bruno Taut, *Eine Notwendigkeit*, *Der Sturm*, Volumen 4, Número 196-197, 1 Febrero de 1914. Estas ideas tomaron más forma y definitiva articulación en el discurso de Bruno Taut, *Ein Architektur-Programm*, Arbeitsrat für Kunst-Verlag, Berlín, 1919. Se puede ver el texto en su versión inglesa en Ulrich y Conrads y en Rose-Carol Washton, *German Expressionism, Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993, pp. 194-97.

¹⁰ Adolf Behne, 1913, *Bruno Taut*, *Revista Pan* 3(23) 7 Marzo de 1913, pp. 538-540

profesado públicamente la fe expresionista en 1914; y en *Der Sturm* se comentaban regularmente sus trabajos.

Su obra del Pabellón de Cristal de la *Werkbund* había sido muy celebrada, dando cabida en ella a aforismos de Liebknecht, alusiones a Nietzsche, pensamientos de Scheerbart, y declaraciones de intenciones como “El Cristal coloreado destruirá el Odio.”¹¹ Taut, mucho más activista que su mentor Scheerbart, canalizaba hacia la acción social directa el potencial renovador de la *espiritualidad* del Cristal; entendiendo quizás con más precisión que Scheerbart el muy citado aforismo de Nietzsche de *La Gaya Ciencia* “Arquitectura para los que buscan el conocimiento”. Un conocimiento no exento de acción. No sin razón analiza Ábalos que “*La Arquitectura de Cristal* de Paul Scheerbart, - que tanta inspiración recibía de Nietzsche y tanto dio a los arquitectos expresionistas-estriba (...) en otras formas de abordar la relación pensamiento acción, (...) entendiendo que la producción teórica es, o puede ser descrita, como una gimnasia de la fantasía: una experiencia o un viaje iniciático.”¹²

Pues bien, Taut se encontraba dispuesto para recorrer su itinerario de artista espiritual, iluminado, y políticamente comprometido.

Por otra parte Kurt Eisner, líder político de la revolución de Baviera de 1918, que había derrocado al rey y declarado Baviera como estado libre y republicano, incitaba a los artistas a tomar conciencia de su papel social de cultivadores del pensamiento del proletariado, al que debían dar la adecuada expresión.¹³ Para ello contarían con todo el apoyo de económico la revolución y la máxima libertad:

“Para un verdadero hombre de estado, para un verdadero gobernante, la más fuerte afinidad interior no debe ser otra que la que tenga con los artistas; sus auténticos camaradas en la profesión.”¹⁴

La implicación del artista en la revolución le confería un carácter de “trabajador revolucionario del arte”, mitad hacedor de un nuevo mundo, mitad forjador espiritual del pueblo. Joan Weinsten, en *The End of Expressionism, Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919*, relata con detalle las diversas derivas a las que llevo este estado de “enajenación mental” a los distintos grupos artístico de “acción revolucionaria” que por unos meses, entre 1918 y 1919, se sintieron lanzados al estrellato. Entre otros, relata el caso de los artistas como Bruno Taut, Walter Gropius, los pintores del *Die Brücke*, los miembros del *Blaue Reiter*:

¹¹ En la versión de Weinsten, Op.cit, pp. 25: “Colored glass destroy hatred”

¹² Iñaki Ábalos, Op.cit., pp. 9

¹³ Joan Weinsten, Op.cit. pp. 164-166.

¹⁴ Kurt Eisner 1919, en *Die Stellung der revolutionären Regierung zur Kunst und den Künstlern* (La posición del estado revolucionario ante el arte y los artistas) recogido en Rose-Carol Washton, *German Expressionism, Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1993, pp. 179

“Enardecidos y inflamados por los acontecimientos que ocurrían a su alrededor, estos artistas formaron sus propias organizaciones siguiendo directamente el modelo de las de los trabajadores revolucionarios y los soldados. Los nombres que les dieron intentaban ilustrar sus aspiraciones revolucionarias: *El Grupo Noviembre, El consejo de los trabajadores del arte, El comité de artistas revolucionarios...* Ellos imaginaron una revolución en la que las artes jugarían un papel decisivo.”¹⁵

Taut que era conocido en su círculo por sus aspiraciones anarquistas se sumó a este quehacer espiritual, como una parte más de su visión expresionista de la vida. En una de las primeras cartas dirigidas a promover el ánimo de sus compañeros decía:

“Seamos arquitectos imaginativos con todas las consecuencias. Que solo la revolución total nos guíe en sus afanes. Nuestros conciudadanos, incluso nuestros compañeros de profesión nos consideran, y no les falta razón, partidarios de la revolución. ¡Socavemos y arrasemos los viejos principios! Puro estiercol! Nosotros somos los brotes que retoñan en una nueva tierra.”¹⁶

III. 1.2. Asociacionismo revolucionario y acción espiritual. AFK

Darse a la acción era necesario, y debía hacerse de la mano un *Genio*; un alma espiritualmente infundida de luz, que supiera guiar el camino. "El genio, cabeza visible de una necesaria y radical transformación del entorno dirigida a crear un nuevo proyecto de belleza total." Este pensamiento se habría de unir a otro afán, de acción social; de renovación:

"La sociedad...debería abandonar el utilitarismo técnico reconduciendo todo su modelo productivo hacia un proyecto colectivo ajeno a la razón práctica; concentrado en su sublimación a través de la creación y contemplación de una nueva belleza."¹⁷

Acción, fantasía y ansias de liderazgo; condiciones necesarias que reunía Taut, que ahora heredero de la fuerza vital cósmica, se dispone a desarrollar en el logro de una solución total; holística. Taut encuentra su modelo de acción en los grupos de sabios escogidos encargados de construir las catedrales góticas del Medievo,¹⁸ en las que encuentra una completa referencia histórica, social y artística para la Nueva Era del Espíritu. Con este motivo promoverá "*Die Glasene Kette*", - *la Cadena de Cristal*-, vehículo de comunicación epistolar, que a modo de *loggia* de sabios, artistas, creativos y pensadores pudieran

¹⁵ Joan Weinstein, Op.cit., pp. 1

¹⁶ Bruno Taut en Eric D. Weitz, *Weimar Germany: Promise and Tragedy*, Princeton University Press, 2013, pp. 175

¹⁷ Iñaki Ábalos, *Taut, el eterno retorno, en Escritos Expresionistas*, El croquis, 1997, pp. 10

¹⁸ Cfr. Bruno Taut, *Ein Architektur-Programm*. Berlín: Arbeitsrat für Kunst, 1918

verter sus ideas visionaras y sus anhelos para alcanzar la Utopía Expresionista.¹⁹ Pero este será el último paso; antes Taut hubo de recorrer, como buen líder nietzscheano, otros esforzados caminos. La objetividad, la medida y la razón estaban descartadas en este proceso.²⁰ Como bien velaba el maestro Scheerbart por su pupilo desde las estrellas:

“La edad presente clama por un *Gran Arquitecto* que pueda al fin hacer nuestras vidas merecedoras de ser vividas.”²¹

Justo antes de promover la Cadena de Cristal, ese círculo espiritual luminoso, lleno de ideas para un nueva era del Espíritu, Taut pronunciaba las siguientes palabras, haciendo un parangón entre misión social, mundo futuro, edificio artístico y renovación espiritual:

“Un edificio es el portador directo de los valores espirituales, talladora de la sensibilidad de la opinión pública, que hoy dormita, pero que despertará mañana. Sólo una revolución total en el ámbito de lo espiritual puede crear este edificio; sin embargo, esta revolución, este edificio, no vendrá por sí mismo. Ambos han de ser buscados hoy en día por los arquitectos, que deben preparar el camino para esta construcción.”²²

Arbeitsrat fur Kunst (Consejo de trabajadores para el Arte)²³ AFK

Pero los antecedentes de este grupo de genios iluminados y visionarios habría que buscarlos en el *Arbeitsrat fur Kunst*: un ensayo sociopolítico de intervención del artista en el nuevo Orden Social. Una mezcla de asociacionismo revolucionario y acción espiritual.

El AFK fue fundado en Berlín por Bruno Taut en noviembre de 1918, junto con el crítico de arte Adolf Behne, “entre el general resurgir de un fervor revolucionario”. El programa del AFK llamaba a todas las artes a trabajar juntas “bajo la dirección de la arquitectura, para modelar los valores artísticos de una nueva nación”.²⁴ Su objetivo inmediato era el de “crear un grupo de artistas capaces de ejercer presión política sobre el nuevo gobierno de Alemania (...) Su objetivo a largo plazo era producir una

¹⁹ Sin duda hoy lo más interesante de su propósito es ese desafío que suponen Bruno Taut y su hermandad de artistas al modelo del pensamiento objetivista. Suspende el juicio, librase del yugo de lo razonable.

²⁰ Así lo sostiene tanto W. Pehnt, Benson, Conrads y West, en sus obras citadas.

²¹ Paul Scheerbart en Whyte, Op.cit pp.38. Ensayo originalmente escrito en 1914 y publicado en la edición de Magdeburgo de Frühlicht (nº1) 1921, bajo el título *Der Architektenkongress: Eine Parlamentsgeschichte*.

²² Bruno Taut, manifiesto: *An Architectural Program* (1918) en Rose-Carol Washton Long, ed., *German Expressionism*, 1993, Op.cit. pp. 194

²³ Traducido de diversas formas, su denominación proviene de los comités de trabajadores de inspiración soviética – “Worker’s soviets or councils” (Rose Carol Washton). También puede verse el mismo análisis en Ulrich Conrads, Op.cit., pp.41. En adelante lo nombraremos por sus siglas AFK.

²⁴ Rose-Carol Washton, *German Expressionism*, University of California Press, 1995, pp. 191

arquitectura utópica para una nueva sociedad emergente, tras la destrucción causada por la primera guerra mundial.”²⁵

Taut movido por la utopía visionaria de Scheerbart y tras el conflicto de la guerra pensó en reorganizar políticamente el gremio de los arquitectos y artistas, a fin de crear un nuevo universo material que condujera a un nuevo estado del espíritu en el pueblo. En concordancia con la visión activista de Kurt Hiller, pensó que a los artistas les convenía por derecho propio re-informar espiritualmente el mundo y la sociedad.²⁶ Decía así Taut a sus camaradas en el discurso de fundación del AFK:

“Convencidos de que la reciente revolución política debe ser usada para liberar el arte de décadas de dominación, (...) Arte y pueblo debe ser una unidad. Arte no debe ser por más tiempo regocijo de unos pocos, y debe traer alegría y ser la sustancia a las masas. El objetivo es la unión de las artes bajo el gobierno de la arquitectura. De ahora en adelante el artista como modelador de la sensibilidad de las masas, es el único responsable de la apariencia externa de la nación. El debe determinar las bondades de la forma desde los santuarios hasta las monedas y los sellos.”²⁷

Como señalan Conrad y Washton, este escrito rezuma un místico convencimiento del poder de la arquitectura en la construcción de un mundo mejor, pero lo que es más atrevido, la capacidad del artista, en este caso priorizado por el arquitecto, en ejercer la misión de alterar y modificar las conductas y sentimientos humanos.²⁸ La propia expresión “modelador de la sensibilidad de las masas” y “único responsable de la apariencia externa de la nación” hereda el concepto hegeliano de *la forma* del estado como expresión máxima del espíritu del pueblo (*Volk*) y del *Geist*. Concibe así Taut, en herencia con la definición de Schopenhauer del Genio y la concepción del Estado como artefacto perfecto del *Geist*, que le corresponde al artista-genio dar forma material a la esencia plena del Absoluto germano y Universal.²⁹

El *Novembergruppe*

²⁵ Amy Dempsey, *Estilos Escuelas y Movimientos*, Blume, 2002, pp. 126

²⁶ Cfr. capítulo de dicado a Kurt Hiller. Confróntese también al respecto las pp. 90 a 98 de *Passion and rebellion: the Expressionist Heritage*, de Stephen Eric Bronner, Douglas Kellner, editado por Taylor & Francis, 1983,

²⁷ Discurso inaugural del *Arbeitsrat fur Kunst*, Noviembre de 1918, recogido en *German Expressionism*, Op. cit., pp. 191-194.

²⁸ Véase al respecto el capítulo de Ulrich Conrads, Op.cit. pp. 41 y ss.; y Rose Washton, capítulo *War, Revolution and Expressionism*, en Op.cit., pp.150-186

²⁹ Ver al respecto todo lo explicado en los capítulos dedicados a Schopenhauer y Hegel en este estudio.

No obstante, AFK contaba con un aliado, el *Novembergruppe*, fundado el 3 de diciembre de 1918, cuyo nombre -en referencia a la revolución de Noviembre- convocaba a “todos los espíritus revolucionarios” a unirse a ellos para organizar las artes.³⁰

El *Novembergruppe* pronto aglutinó más de 100 artistas de vanguardia a lo largo de toda Alemania, con lo que se formaron cabildos “de arte” para lograr una adecuada política artística a lo largo todo el país. El objetivo era formar parte de la organización de la enseñanza y cambiar radicalmente las leyes, - clamando por el fin del desarrollo burgués del arte-. Los artistas del *Novembergruppe* se describían a sí mismos como radicales y revolucionarios³¹. Para ellos, escribía el propio Adolf Behne

“la cultura proletaria está avanzando (...) La revolución artística será un éxito rotundo, -y la revolución política también!- cuando la nueva humanidad, cuyo porteador es el proletariado, apoye el nuevo arte. Aunar el nuevo arte junto con el proletariado (...) es la más importante tarea del *Novembergruppe*”³²

De los grupos de artistas radicales surgidos al socaire y en apoyo al movimiento revolucionario de Noviembre del 1918, el *Novembergruppe* fue el que tuvo más largo recorrido. Su vida -con diversos niveles de activismo- se extendió hasta 1932, donde fue urgido a disolverse por su consideración oficial de “arte degenerado”. En su fundación, los líderes fueron Max Pechstein and César Klein, la lista de miembros fue muy extensa, encontrándose en ella nombres cuya trayectoria personal luego ha estuvo muy lejana al espíritu revolucionario. Entre los miembros más significativos figuran Ludwig Mies van der Rohe, Wassily Kandinsky, Paul Goesch, Lyonel Feininger, El Lissitzky, Kurt Weill, Paull Klee, Walter Gropius, Hugo Häring, Bruno Taut, Walter Gropius, Rudolf Bauer y Erich Mendelsohn.³³

Entre el *Novembergruppe* y el AFK hubo una gran simbiosis y permeabilidad. De hecho lo habitual era militar en ambas asociaciones. Por ejemplo el manifiesto “*Un programa de arquitectura*” (*Architektur- Programe, 1918*)³⁴, lo escribió Bruno Taut en la misma Navidad de 1918,- bajo la supervisión del AFK -, guardando una gran afinidad con el espíritu del recién fundado *Novembergruppe*. En el Taut expone: “Solo una completa revolución en el terreno espiritual puede llevar a cabo esta arquitectura”. Y enarbolando la bandera de la arquitectura como arte revolucionario unificador de las diferencias artístico-sociales expresa:

³⁰ Amy Dempsey, Op.cit., pp. 128

³¹ Amy Dempsey, Op.cit., pp. 129

³² Adolf Behne, recogido por Ida Katherine Rigby, en *German Expressionism*, Op.cit., pp. 210

³³ Shearer West, *The visual Art in Germany; Utopia and Despair*, Rutgers University Press, 1995, pp. 112-113

³⁴ Ulrich Conrads, Op.cit, pp. 41 y ss.

“Todo será uno: la arquitectura” (que es) “el mensajero de las fuerzas espirituales”; fuerzas que hoy están adormecidas, pero que mañana se levantarán. (...) “Solo ella puede ayudarnos a traer una unidad con el todo”.³⁵

Si bien el AFK tendía a dirigirse más a arquitectos y críticos, el *Novembergruppe* atendía un espectro artístico un más amplio, incorporando músicos, escultores, dramaturgos. Una pieza fundamental de toda esta dinámica fue Adolf Behne, que fundamentalmente era un activista artístico.³⁶ Behne acuñó, precisamente en una crítica a Bruno Taut, el término “Arquitectura Expresionista” y pronto se convirtió en un promotor del movimiento.³⁷ El texto anteriormente mencionado -sobre los objetivos del *Gruppe*-, fue escrito por Adolf Behne, que a su vez era miembro fundador junto a Taut del AFK. Cuando Taut cedió el relevo del AFK, lo hizo en la figura de Walter Gropius, y ayudándole en este cometido quedó Cesar Klein, que era a su vez fundador del *Novembergruppe*. Como se ve, todo quedaba en casa.

En la *Werkbund* se aglutinaron artistas de diversos gremios y empresas. Una figura importante en este grupo fue el arquitecto Peter Behrens. Refiere Frampton que Behrens y los demás miembros de la *Werkbund* hubieron de aceptar los progresos técnicos si querían crear un “arte moderno genuinamente alemán”, aceptando

“la industrialización como resultado de componer el *Zeitgeist* y el *Volkgeist*, una combinación del espíritu de la época y el espíritu del pueblo a la que como artista tenía la obligación de dar forma.”³⁸

Del comentario de Frampton se desprenden una tensión latente entre lo práctico y “lo espiritual”; dos visiones que se dan cita en la Alemania de primeros de siglo.

Por un lado la de aplicar el arte para la seriación y la fabricación de productos de calidad, que pudieran mejorar la calidad de vida de las masas. Lo que hoy diríamos fomentar el arte y la cultura popular; el diseño industrial; y por otro la más elevada, la más mística, donde el artista considera que posee una misión, la de unir - e interpretar- el espíritu de los tiempos, y combinarlos con el espíritu de las masas, dando pie así a un arte místico nacional. Esta segunda postura es la más propiciada por nuestros autores utópicos. Y resulta heredera de una larga tradición filosófica, -desde la más contemplativa a la más práctica-, en el que el arte es el instrumento de transformación social; pero que debe ser argumentado, debe ser muñido por unos pocos elegidos y para

³⁵ Bruno Taut, *A Programme For Architecture*, en Ulrich Conrads, Op.cit. pp. 41

³⁶ Whyte, Op.cit, pp. 83 y ss.

³⁷ Adolf Behne, 1913, Bruno Taut. Revista *Pan* 3 (23), 7 de Marzo, 1913, pp. 538-540

³⁸ Frampton, Op.cit., pp. 113

unas determinadas ocasiones. Es lo que podríamos considerar una misión sacerdotal del artista. Misión salvífica, a la vez redentora y hacedora de un pueblo.³⁹

III. 1.3. Taut: Arte y revolución. *Kultur politik*

Bruno Taut era miembro de la *Werkbund*. De hecho, su obra más emblemática –*La Casa de Cristal*– se realizó en 1914 para la exposición de la *Werkbund* en Colonia. Pero tras la guerra, se lamenta Taut del bajo nivel de la arquitectura de 1919, de la condición servil de la arquitectura, y critica las propuestas de la *Werkbund* de un arte útil. Taut reclama un papel más alto para su oficio:

“No llamamos arquitectura a dar forma agradable a miles de cosas útiles: casas unifamiliares, oficinas, estaciones, mercados, gasolineras, fabricas y similares. Nuestra “utilidad” en estas cuestiones es, con las que nos ganamos la vida, no tiene nada que ver con nuestra profesión”⁴⁰ ya que ningún edificio moderno “tiene nada que ver con la Alambra, el templo de Angkor Wat o las torres de Dresden”⁴¹

Taut reclama para su oficio más sublimes derroteros que los de servir a la perentoriedad humana. Dedicarse a cumbres más altas. En este pensamiento, combinado con ideas de supremacismo de clase, y movidos –de seguro– por un sano afán de intervención, surge este movimiento artístico activista. Ya el cartel del manifiesto es significativo del artista de barricada, con sus armas de cincel y estrellas, propugnando la revolución.⁴² A este respecto resuena los textos de Ludwig Rubiner publicado en *Die Aktion Los pintores construyen las barricadas*: “La revolución está en todas partes, entre las gentes, los poetas, los músicos. Los pintores deben crear este espacio visionario”. Según Rubiner, formaba parte de la misión fundamental del artista crear y facilitar el espacio capaz para la revolución.

“Pintores, sabed que sois seres espirituales, o dejadnos solos! Vosotros haced un sitio en el mundo para nuestra espiritualidad.” Y más adelante les impreca: “Una y otra vez; Pintor, tú tienes una fuerza, tú estás en la cima del mundo, tu eres un político.”⁴³

³⁹ cfr. Joan Weinstein, Op.cit., pp. 68 y ss.

⁴⁰ Discurso inaugural de la exposición de AFK para *Arquitectos desconocidos (Ausstellung für Ubekannte Architekten)*. Cfr. Ulrich Conrads, Op.cit., pp. 47

⁴¹ En el mismo discurso, tales son referencias a obras cumbres de estilo Árabe, Hindú o Gótico.

⁴² *Icon and revolution: political and social themes in German art, 1918-1933: an exhibition at the Sainsbury Centre For Visual Arts, University of East Anglia, 6 January-2 March 1986*, Willi Guttsman, Sainsbury Centre For Visual Arts. Editado por Sainsbury Centre For Visual Arts, 1986, ISBN: 9780946009091, 49 páginas

⁴³ Ludwig Rubiner, “*Painters Build Barricades*”, *Die Aktion* 1914 (Abril de 1914) recogido en *German Expressionism*, Op.cit., pp. 79

Rubinger llamaba a los pintores a intervenir en la esfera política y a liderar el camino de un cambio revolucionario⁴⁴. Walter Gropius, que participaba en la *Deutscher Werkbund*, se afilió simultáneamente a este movimiento. Walter Gropius también creía en la misión suprema de la arquitectura de modelar las actitudes humanas. En el discurso de la *Exposición de Arquitectos Desconocidos*, organizado por la AFK, exponía:

“El florecimiento de la imaginación es siempre más importante que toda técnica, (...) todos somos meramente preparadores del camino para el que, una vez más, ostente el nombre de arquitecto, esto es: Señor de las Artes que construirá jardines en el desierto y levantará maravillas sobre el cielo”.⁴⁵

El grupo de AFK, llegó a congregarse a unos 15 renombrados miembros entre arquitectos, artistas, críticos y mecenas políticamente radicales. La mayor parte de ellos provenientes de la *Deutsche Werkbund* y del grupo *Die Brücke*, -de fuerte inspiración nietzscheana⁴⁶, así como otras personas afines al grupo expresionista.⁴⁷ Cabe destacar la presencia de Hans Poelzig, afamado arquitecto poco dado a excesos públicos y la de Wilhelm Worringer, venerable y respetado historiador del arte.

Cabe apuntar que por aquella época, en Alemania, y en general en toda Europa el término artista tenía unas fronteras muy difusas, donde un creativo se pronunciaba en casi todas las artes; literatura, pintura, escultura, arquitectura, filosofía, etc. Así vemos como Kandinsky elabora manifiestos de hondo calado filosófico, arquitectos hacen muebles, o pintores manejan términos de arquitectura, o poetas intervienen en política. Este concepto del artista total, como ser interviniente activo en el tejido social, dotado de un conocimiento y juicio por encima de la masa ordinaria, venía alentado por las figuras de Schopenhauer, donde el arte era una de los objetos supremos de conocimiento; y por otros pensadores más radicales como Nietzsche, donde la voluntad de actuar y (de poder) debía romper con todo lo anteriormente concebido y reinstaurar un nuevo orden superior. Como ya vimos anteriormente, el influjo nietzscheano de los artistas de la

⁴⁴ Barbara Wright, “*Sublime Ambition: Arts Political and Ethical Idealism in the Cultural Journals of German Expressionism*”, recogido en pp. 87- 97, de *Passion and Rebellion*, Op.cit.

⁴⁵ Walter Gropius, discurso inaugural de la exposición de AFK para *Arquitectos desconocidos*, (*Ausstellung für Ubekannte Architekten*). Cfr. Ulrich Conrads, Op.cit, pp. 47

⁴⁶ Luis Heineke Scott afirma: “Si el nombre del grupo, “Die Brücke”, provenía de un pasaje del cuarto discurso preliminar de F. Nietzsche en “Así habla Zarathustra” y Munch pintaba el “Retrato ideal de Nietzsche”, en su “Diario de Múnich” Paul Klee escribía: “Nietzsche está en el aire”. En este contexto, la intención del grupo “Die Brücke” era atraer a todo elemento revolucionario que quisiera unirse para destruir las viejas convenciones. No se establecían reglas y la inspiración debía fluir libre y dar expresión inmediata a las presiones emocionales del artista, sin preocuparse de los aspectos formales.” Ver más en *Método de Intelección Estratégica Relación Creencia, Cultura y Sociedad*, Luis Heineke Scott, Nexo Impresores, 2005, pp. 278 y ss.

⁴⁷ Wilhelm Worringer, promotor del concepto “Einfühlung” o empatía simbólica; aprehensión emocional. Cfr. *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, 2008,

época es un rasgo muy característico, que si bien cristalizó más en la izquierda socialista, no dejaba de estar presente en la mentalidad de todos los artistas.⁴⁸

Así, lo habitual en la mentalidad del momento, un artista, un intelectual de pro, había de ser por ende activista político,- o al menos, como Scheerbart -, intentar un nuevo mundo. Esto cristalizó de forma casi inmediata en el grupo literario expresionista, donde se encontraban Kurt Hiller, Rubiner, Mann, y otros muchos, y poco a poco permeó a través de los grupos editoriales de Pfemfert y Walden en toda la clase intelectual de Alemania. Por lo tanto, el poder de la palabra, el manifiesto y la imagen pasó a ser un recurso literario o visual para convertirse en un arma de reivindicación política.

Miembros del AFK fueron, entre otros, los arquitectos Otto Banning, Walter Gropius, Erich Mendelsohn, Max Taut, Ludwig Hilberseimer, Heinrich Tessenov, Hans Poelzig, los pintores Lyonel Feininger, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde y Max Pechstein, Arnold Topp, y los escultores Georg Kolbe, Rudolf Belling y Gerhard Marcks. Así como los críticos y escritores Adolf Behne y Wilhelm Worringer. Tanto Amy Dempsey como Joan Weinstein señalan que esta variedad solo puede explicarse por una motivación fundamentalmente política.⁴⁹

No era de extrañar en la sociedad alemana, pero en especial en la Berlinesa que hubiera multitud de asociaciones consejos y ligas para apoyar distintas causas. En la mayor parte de ellas eran de vida efímera, y los miembros se reduplicaban de unas a otras. En este momento Bruno Taut era miembro de varias asociaciones y movimientos: el AFK, el *Novembergruppe*, la *Werkbund*, el BPK⁵⁰, el *Movimiento del Teatro para la Cultura Proletaria (Proletarisches Theater des Bundes für proletarische Kultur)*⁵¹, el *Aufruf zum farbigen Bauen (llamamiento para una construcción colorida)*⁵², etc. A la vez editaba su propio periódico - *Frühlicht*-, y organizaba exposiciones como la *Exposición para Arquitectos Desconocidos*.

⁴⁸ Seth Taylor realiza un minucioso estudio sobre el influjo de la corriente nietzscheana en la orientación política del expresionismo. Ver más en Seth Taylor, *Left-wing Nietzscheans: The Politics of German Expressionism, 1910-1920*, Walter de Gruyter, 1990.

⁴⁹ Amy Depsey, *Estilos, Escuelas y Movimientos*, Op.cit., pp. 126, Joan Weinstein, Op.cit, pp. 68 y ss.

⁵⁰ "Bund für Proletarische Kultur". Según recoge Shepard: "La liga para la Cultura Proletaria (en alemán *Bund für proletarische Kultur*) fue una organización izquierdista de corta vida que estuvo dedicada a la promoción de la "Cultura del Proletariado". Fue fundada en Berlín en la primavera de 1919 por Alfons Goldschmidt, Arthur Holitscher, and Ludwig Rubiner. Se disolvió a principios de 1920." Ver más en Richard Sheppard, *Modernism-Dada-Postmodernism. Avant-Garde & Modernism Studies*, Evanston, Vol III: Northwestern University Press, 2000, pp. 261-262

⁵¹ Karlheinz Martin y Rudolf Leonhard, fundaron el "Proletarisches Theater des Bundes für proletarische Kultur". No fue un gran éxito. La primera obra representada fue *Freiheit* (Libertad) de Herbert Kranz el 14 de Diciembre de 1919. La obra solo se representó una sola vez. El periódico "Bandera Roja" (*Rote Fahne*), dijo con sorna que era una buena imagen del la autoinmolación del Anarquismo.

⁵² Un movimiento que inicio Bruno Taut en 1919 para defender el uso del color en la arquitectura: "Wir Unterzeichner bekennen uns zur farbigen Architektur... [Sie soll] dem Siedler wieder Mut zur Farbenfreude am Inneren und Äußeren des Hauses geben ...". Entre los firmantes se encontraban: Peter Behrens, Hans Bernoulli, Martin Elsässer, August Endell, Hans Grässel, Walter Gropius, Josef Hoffmann, Paul Mebes, Bruno Möhring, Bruno Paul, Hans Poelzig, Hans Scharoun, Paul Schmitthenner, Fritz Schumacher, Paul

Es importante resaltar que, junto al impulso político, hay un tono místico en todos los planteamientos. Un misticismo no religioso, sino natural, proveniente del *Zeitgeist*, *Volkgeist* y *National Geist*, que tan honda tradición filosófica tenía en la Alemania de después de Hegel. Taut, que su revista se llamaba precisamente *Luz del amanecer – Fröhlich-*, daba claros apuntes del sendero arduo pero luminoso que habían de recorrer hasta lograr ese nuevo amanecer:

“Nosotros no cesaremos de buscar aquello que pueda más tarde cristalizar y llamamos a los compañeros que quieran ir con nosotros en este arduo camino,” (quien sabe si en la profunda humildad de lo que mostramos hoy es solo la pequeña luz de un amanecer) y que nos prepara a rendirnos en el olvido de nosotros mismos para lograr el resurgir de un nuevo sol.”⁵³

El AFK, -guiado por Taut, Behne y Gropius-, deseaba una intervención activa en el nuevo ordenamiento social que se preveía después de la guerra y de la revolución de Noviembre de 1918 provocada por la sublevación de la *Liga Espartaquista*. Taut deseaba ese nuevo orden y un papel factico importante para los artistas. Sin embargo, Gustav Landauer, conocido y próximo a Bruno Taut, no veía con buenos ojos el devenir de esa revuelta. Según apunta Whyte, a finales de 1918, “Landauer vio que la revolución de Noviembre no era de modo alguno una revolución socialista, acorde con su propia definición de “revolución socialista.”⁵⁴ Gustav Landauer en la segunda edición de *Llamada al socialismo (Aufruf zum Sozialismus)*, fechado el 3 de Febrero de 1919,

“se lamentaba del fracaso de la revolución de Noviembre de 1918, y maldecía al SPD y al USPD por incompetentes, reaccionarios y “faltos de espiritualidad” (*Geistlos*)”.⁵⁵

Landauer acusaba aquí a los partidos de falta de miras altas, de tener mirada chata, terrenal y ramplona. Tal vez impulsado por este revés, Landauer emprendió otra aventura idealista, llena de *espiritualidad*, y centro sus fuerzas en combatir la sociedad coercitiva y burocrática,⁵⁶implicándose en la revolución de Baviera de Mayo de 1919.⁵⁷

Zucker, Adolf Behne, Theodor Däubler, Karl Ernst Osthaus, Josef Strzygowsky. Ver más al respecto en los archivos disponibles de la Werkbund en <http://www.deutscherwerkbund-nw.de/index.php?id=275>

⁵³ Bruno Taut: discurso de apertura de *Exposición para Arquitectos Desconocidos*. Op.cit., pp. 47

⁵⁴ Whyte, Op.cit., pp. 117

⁵⁵ Whyte, Op.cit., pp. 117

⁵⁶ Ver capítulo dedicado a Gustav Landauer. Ver también Paul Avrich, en "Gustav Landauer", *The Match!*, December 1974. pp.10-12. De acuerdo con Paul Avrich, Gustav Landauer “fue a la vez un individualista y un socialista, un romántico y un místico, un militar y un abogado de la resistencia pasiva (...) El fue también el más influyente intelectual anarquista alemán del siglo XX.”

⁵⁷ Al año y poco más de la revolución Rusa de 1917, 8 de noviembre de 1918, Kurt Eisner, declaró Baviera un República, derrocando al rey Luis III de Baviera, dentro del general rugido revolucionario que cruzo Alemania a finales de 1918. Eisner fue finalmente asesinado por un contra revolucionario; esto condujo a una mayor radicalización de la república constituyéndose el 6 de abril de 1919 la "República Soviética de Baviera". Gustav Landauer fue nombrado ministro de cultura. Silvio Gesell fue nombrado ministro de

A las pocas semanas, en Enero de 1919, la revolución fue sofocada en Berlín y parte de sus líderes, como Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, fueron ajusticiados. Kurt Eisner, que había promovido la república de Baviera, y que tantas alas daba a los artistas como creadores de la revolución fue asesinado en Múnich en Febrero de 1919.

Según señala Whyte, “Taut estaba amargamente abatido y frustrado, y el resultado directo de esa frustración fue la renuncia a la dirección del AFK.”⁵⁸ En Marzo 1919, Bruno Taut cedió al arquitecto Walter Gropius su puesto al frente del AFK. Gropius -posiblemente más pragmático que Bruno Taut supo entender mejor el espíritu de los tiempos -el *Zeitgeist*-, y más tarde promovió la *Bauhaus*, dando pie al desarrollo del racionalismo y el movimiento moderno. Tras estos acontecimientos, Bruno Taut perdió la esperanza de alcanzar algún poder político y se refugió en la escritura y la utopía.

Desde entonces, las actividades de AFK se concentraron en exposiciones y debates teóricos, siendo la más significativa la *Exposición para Arquitectos Desconocidos*⁵⁹, inaugurada el 23 abril de 1919. En ella se exponían bocetos, trabajos e ideas para una arquitectura “adventista”, no pragmática sino altamente simbólica, dirigida a conmover el ánimo del espectador y a espolear las conciencias dormidas de los artistas.⁶⁰ En ella, en un manifiesto conjunto entre Gropius, Taut y Behne, se definían los objetivos de la exposición, que bien reflejan el alcance movilizador del grupo:

“Pintores, escultores, romped las barreras de la arquitectura y convertíos en participes y camaradas de armas del objetivo último del arte. La idea creativa de la catedral del futuro, la cual abarcara la totalidad del arte en una forma única”.⁶¹

Tras esta introducción que leyó Walter Gropius, Bruno Taut esgrimió un discurso utópico en el que se atisba un aire de desanimo por su fallida aventura política:

“Nosotros llamamos a aquellos que creen en el futuro. Todo lo que queda por hacer en el futuro es arquitectura”, “Un día habrá una panorama del mundo, y entonces estará también su señal, su arquitectura de cristal.”⁶²

economía. Erich Mühsam, Ernst Toller conocidos radicales anarquistas dieron a este soviet un aire más colorista que eficaz. Este interesante capítulo está espléndidamente recogido en *Historia social y política de Alemania Vol 1* de Antonio Ramos-Oliveira, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 306-328

⁵⁸ Whyte, Op.cit, pp. 116

⁵⁹ El nombre alemán es *Austellung für Ubekannte Architekten*; lo podremos nombrar como AUA

⁶⁰ En la exposición no hubo catálogo, pero sí fue recogida por los diarios *Kunst und Künstler*, *Fankfurter Zeitung*. Los asistentes más reconocidos fueron: Finsterlin, Fidus and Johannes Molzahn, Marcks, Cesar Klein, Topp, Treichel, Moriz Melzer, Wenzel Hablik. El *Fankfurter Zeitung* la calificó de “Fantasía arquitectónica sin arquitectura”. Otro comentario fue “agradables fantasías y extravagantes utopías”.

⁶¹ Walter Gropius; Discurso de inauguración de la *Exposición de Arquitectos Desconocidos*, en *Programs and Manifestoes*, Op.cit., pp.46

⁶² Bruno Taut. Discurso de Inauguración de la *Exposición para Arquitectos Desconocidos*. *Programas and Manifestoes*, Conrads, Op.cit., pp. 47

Bruno Taut, desanimado del ensayo político de AFK, se torna más místico en su discurso, propugnando una retirada a los fueros de la búsqueda utópica de la arquitectura unificadora, siendo esta una solución holísticas total, que asumirá las ansias de las otras artes y logrará un estado de casi de beatitud material.

Como imagen “espiritual” recurre a la pureza irradiadora de la gema de cristal. Como imagen también propia de su hacer, que deja traspasar la luz del Espíritu. La función ha de quedar desterrada pues, como veremos, la finalidad del la labor del artista es más alta, de otro orden. Cuando se logre ese estadio material,

“...entonces no habrá lucha, ni obsesiva búsqueda por el arte en la vida de banalidades varias, entonces habrá un único arte y ese arte brillara en cada rincón y en cada ranura. Hasta entonces el utilitarismo solo puede ser tolerado si el arquitecto porta dentro de él el presentimiento de este sol. Solo eso provee la medida de todas las cosas, estrictamente distingue lo sagrado de lo secular, lo grande de lo pequeño, y ello también presta a cada cosa a un brillo de su *radiancia*.”⁶³

Este discurso es casi programático de lo que a continuación se propondrá realizar Bruno Taut que es *La Cadena de Cristal (Die Gläserne kette)*, una hermandad cuasi secreta de arquitectos -con mayúscula-, que se comprometerán a entregar su espíritu personal a la consecución de la implantación de la arquitectura de cristal en la tierra, para logra su completa transformación. De su brillo partirá esa *radiancia* que iluminara cada rincón del mundo y cada entresijo de las almas.

La AFK era una muestra más del espíritu de asociacionismo revolucionario que circulaba por las elites intelectuales de la Alemania de 1918. Pero esta revolución era fundamentalmente “espiritual”. Una acción espiritual y revolucionaria que solo podría ser guiada por los más altamente *Geistig*; los más espirituales. Pero tanta pureza de espíritu no estaba exenta de praxis material. Era necesario, como proponía Nietzsche tomar la iniciativa y tener voluntad de Poder. Había que aunar arte, espíritu y revolución. Como relataban los viejos poemas de Friedrich Hölderlin, era necesario asaltar las alturas (...los Cielos, mas tarde diría Marx⁶⁴). Este impulso poético, romántico y espiritual conturbó a muchos intelectuales y artistas de la época. Hölderlin en su himno *Los Titanes (Die Titanen)* decía que “No atañe lo divino a quienes en parte no lo sean” (*Göttliches trifft Teilnehmende nicht*).⁶⁵ Como incitaba a los asistentes de la *Exposición de Arquitectos Desconocidos*, el Sol que porta el artista ha de iluminar con su *radiancia* cada rincón de la tierra. El *Artista Espiritual* es portador de Luz y ha de dar -irradiar desde sí- brillo particular a cada cosa, distinguiendo lo espiritual de lo profano. El artista total es -será- el arquitecto del nuevo orden, el insuflador de su espíritu.

⁶³ Bruno Taut, discurso de la *Exposición para Arquitectos Desconocidos*. Op.cit., pp. 47

⁶⁴ La expresión la utilizó Marx en una carta que dirigió a su amigo, el Dr. Kugelmann el 12 de abril de 1871

⁶⁵ Friedrich Hölderlin, *Poemas* (Trad. Luis Cernuda), Renacimiento, 2002, pp., 30

Como podemos ver ya se advierten los influjos del concepto dialéctico de Hegel de flujo de lo particular a lo general y reflujo de lo general a lo particular. La presencia del absoluto en las partes, y la contribución de las partes a un absoluto superior. Pero su elaboración aun no está madura; aun queda llegar a *La Corona de la Ciudad*. (*Die Stadtkrone*). Pero para lograr este concepto teórico, Bruno Taut parte también de otro supuesto hegeliano: El espíritu de colectivo aúna y caracteriza la fuerza mayor. Es por eso la concitación de una inteligencia colectiva; la Cadena de Cristal. Conjunto de almas potentes comprometidas con una misión, -la implantación de la luz y el cristal en la tierra-, y por lo tanto la educación de un nuevo mundo terrenal, un nuevo estado del hombre.

Confluyen aquí además más aspectos, el deseo nietzscheano de cambio de lo preexistente, de volatilizar el orden establecido, de lograr un nuevo estado de la humanidad, una nueva era, junto con la prepotencia que le aporta al artista el pensamiento de Schopenhauer. La voluntad de hacer (*Willie zur Macht*) y la consciencia de la altura de su pensamiento yerguen al artista en un demiurgo, que ha de obrar por encima del bien y del mal. Si bien las herramientas materiales del actuar de Taut se las pre-escribe Paul Scheerbart, con su utopía cristalina que será un credo que asumirá plenamente Taut-, su modus operandi va a ser absolutamente distinto, ya que Scheerbart era un político amable, y Taut se mueve imbuido pro los círculos activistas de *Der Sturm* y *Die Aktion* muy cercano a la actitud de Kurt Hiller. Kurt Hiller quería soluciones prácticas, y Taut, tras su fallida aventura de activismo político con el AFK se refugiará en los terrenos de la utopía.

La exposición AUA ya no tuvo un objeto político directo. Vino a ser el broche final de la intervención de Bruno Taut en el activismo político inmediato y el anuncio del ensimismamiento del autor en el “recogimiento” utópico. Tras los discursos de inicio, se abrió la muestra que recogía ideas y proyectos variados de arquitectura sin misión ni función, solo formalmente provocadores o estafalarios. Una de las excusas que se avistaban para refugiarse en la utopía era la de afirmar que la función, como hemos visto es asunto menor, de baja envergadura, poco espiritual.

Eran obras para la mudanza del género humano, a través de enaltecimiento de su espíritu; para la intensificación del Geist. Estos planteamientos tan elevados no fueron advertidos por los expertos. La exposición fue recibida por la crítica con desconcierto, no sabiendo interpretar el contenido de lo expuesto. De ahí la calificación que recibió de conjunto de agradables fantasías y extravagantes utopías.

III.1.4. Taut ante el fracaso de la Revolución de Noviembre de 1918

Los anhelos de Taut de perfilar e impulsar un nuevo tipo de artista, comprometido y revolucionario, que expandiera su luz interior siendo artífice de un nuevo orden, se vieron apagados ante el desastre del intento de revolución de 1918. Taut veía en ese

cambio una posibilidad de hacer política; aunar arte y revolución; desarrollar una auténtica –pura, luminosa y enérgica- *Kultur Politik*.⁶⁶

El fracaso del “artista revolucionario”

Whyte relata muy bien la repercusión de ese fracaso del “artista revolucionario” y la posterior pose de desfallecimiento de sus promotores:

“La reacción de los líderes del AFK – Taut, Gropius y Behne – ante el rápido colapso de sus sueños fue característico de la vanguardia: una retirada a la introspección; al círculo de la élite de unos pocos.”⁶⁷

Gropius comentaba tristemente: “nuestra única opción ahora es ignorar el mundo real, y construir para uno mismo un privado, separado mundo.”⁶⁸ Adolf Behne por su parte escribía en el *Sozialistische Monatshefte*, quejándose amargamente del fallo de la revolución: “Hemos examinado, con un sentimiento de vergüenza y tristeza los logros de nuestra revolución.”⁶⁹ Taut a su vez estaba profundamente afectado por el fracaso de la revolución. Al igual que Adolf Behne y Gropius, Taut, se envolvió en un lamento quejumbroso. Compadeciéndose de sí mismo escribía en Enero de 1919:

“La vocación y el destino del artista es de entrada trágico. El hombre que es verdaderamente inspirado por la urgencia de crear está aislado; abandonado enteramente a sus propios recursos. El debe laboriosamente ir a tientas buscando los hilos que mantienen a las masas juntas, y ligar el *Volk* con el artista”⁷⁰.

Por entonces estaba claro que los planes de Taut con respecto AFK, como vehículo para una *Kunstpolitik* dentro del gobierno de Alemania se habían borrado completamente. Whyte describe no sin ironía este pasaje: Como fruto del rechazo y “tras del fracaso de la revolución política, la función de los intelectuales sería entonces la de trabajar por una revolución moral, que debería ser alcanzada juntamente con el proletariado.” El artista se retiraba de la primera línea política, y se dedicaría a la regeneración moral. Gropius, mucho más pragmático, se retiró discretamente de la escena, pero Adolf Behne y Taut se sumergieron en “un mundo de de fantasía y ensueño, donde el *Volk* pudiera de nuevo ser unido con la elite *geistica* y pudieran librar batalla contra los ignorantes.”⁷¹

En los primeros meses de 1919, Taut siguió criticando a las diversas formaciones socialistas, acusándolas de dar tumbos sin rumbo. En un artículo publicado en el *Sozialistische Monatshefte*, de Marzo de 1919, titulado “*Der Sozialismus des Künstlers*”, y en

⁶⁶ Joan Weinstein, Op.cit., pp. 68 y ss.

⁶⁷ Iain Boyd Whyte, Op.cit., pp. 115

⁶⁸ Carta de W. Gropius a Osthaus, Febrero de 1919

⁶⁹ Adolf Behne, *Unsere moralische Krisis*, Sozialistische Monatshefte, 25 (25 Enero de 1919), pp. 34

⁷⁰ Bruno Taut, *Para un nuevo arte de edificar (Für ein Neue Baukunst)*, Op.cit., pp. 16

⁷¹ Whyte, Op.cit., pp. 115

su ensayo “*Para una nuevo arte de edificar*”, Taut denunciaba que los artistas habían sido retratados como seres aislados; “Solitarios, reclusos, mirados como un vagabundo en la esfera de la vida corriente; como el judío errante”⁷². No solo el artista había sido apartado, sino traicionado por las fuerzas materialistas dentro de la sociedad; por los poderes políticos.⁷³ Taut estaba amargamente abatido y frustrado. Y el resultado directo de esa frustración fue la renuncia a la dirección del AFK. Walter Gropius tomó el relevo; y este orientó los diseños del AFK en una línea diferente, sobre todo en cuanto contenidos políticos, de los de la concepción original de Taut.⁷⁴

Arte y *Volk* debían formar una unidad, era el slogan de AFK. Taut no había renunciado a ello. Taut necesitaba edificar para materializar su misión de ligar el arte con el pueblo; el *Volk* con el artista. Por supuesto, el artista era el fiel exponente del *Geist*. Este artista había de estar “verdaderamente inspirado”, es decir muy poseído o cercano al Absoluto Espíritu. Esa arquitectura “inspirada” sería realmente *material divina*, espiritualizante, e informaría la sociedad entera. Estos postulados son los que afirmaba Taut en *Für die neue Baukunst!*, (*Por el nuevo Arte de Edificar*). La *Kunstpölitik* y el deseo de intervención política eran solo un medio para lograr ese objetivo.

“El artista debe laboriosamente ir a tientas, buscando los hilos que mantienen a las masas juntas, y ligar el *Volk* con el artista”⁷⁵.

Mas a mediados de 1919, la era industrial de la Gran Alemania podía darse por acabada. El tratado de Versalles, firmado en Junio de 1919, obligaba Alemania a pagar grandes sumas de dinero en concepto de indemnizaciones de guerra. El hundimiento económico de Alemania tras perder la guerra era un hecho incontestable. En adición a esto, la aventura de crear una cultura políticamente ideologizada (*Kulturpölitik*), tal como pedían los activistas promotores de la Revolución - ya fueran anarquistas o soviéticos-, había sido un fracaso. Ante una Alemania desolada, el papel de ideólogos sociales, de los arquitectos enaltecidos o de los literatos inquietos quedaba muy en entredicho.

III. 1.5. La Revolución Moral del Pueblo (*Volk*)

Taut dio un giro en su actitud y se tornó hacia la utopía intelectual. Dado que le estaba impedida la acción, para lograr la mudanza y sanación del pueblo, el *Volk*, había que “intensificar su contacto con el Espíritu”. Las operaciones que había de realizar el artista *geistig* no debían ser de orden material, sino espiritual. Taut dejó de ser “activo” y paso a ser “asceta”; un profeta del Espíritu.

⁷² Bruno Taut, “*Der Sozialismus des Kunstler*”, *Sozialistische Monatshefte*, 24 Marzo de 1919, pp. 259

⁷³ Whyte, *Op.cit.*, pp. 116

⁷⁴ A partir de su nombramiento W. Gropius moderó los deseos radicales de los miembros del AFK, orientando la actividad hacia aun racionalismo práctico y políticamente colaboracionista. Esto llevo a la final disolución del grupo en 1921. Para entonces Gropius ya había fundado la Bauhaus y no necesitaba el AFK. Cfr. Kenneth Frampton, *Op.cit.*, pp. 119-126.

⁷⁵ B. Taut, *Para un nuevo arte de edificar (Für ein Neue Baukunst)*, *Das Kunstblatt*, III, Enero 1919, pp. 16

El camino para lograr el cambio social (nuevo orden) será lograr la mudanza del género humano a través de enaltecimiento de su espíritu, y eso se logrará por la intensificación del *Geist*, de la presencia del Espíritu en la vida cotidiana del pueblo *Volk*.

En la mente de Taut, *Arte* y *Volk* debían formar una unidad, tal era el slogan de AFK, Taut criticará amargamente la falta de *buen espíritu revolucionario* de sus coetáneos. Así que escribió en un extenso artículo indicando cómo y quién portaba el buen espíritu de la revolución; el espíritu que superará toda la transitoriedad del momento y se fijará en una más alta meta: La renovación interior del pueblo alemán. En Marzo de 1919 Taut publica *El socialismo del artista (Der Sozialismus des Künstler)*: donde expone que una verdadera revolución total, -del Geist- estaba por llegar. El texto es casi calcado de los postulados de Kurt Hiller de unos años atrás:

“Como no hay sendero que el artista pueda tomar, solo una existencia que vivir, él debe tomar la revolución como simple y absoluta. Él no tiene por qué entender de medias tintas, ni de dar un paso adelante y otro atrás. En la idea revolucionaria el artista ve la renovación del poder, (...) del dinero y toda forma de autoridad, incluida la del estado.”⁷⁶

Taut deposita sobre la persona del artista la responsabilidad casi sagrada de llevar a cabo la misión de deificar al pueblo. Es una misión que solo unos pocos pueden entender; los más espirituales. *El socialismo del artista* resulta un escrito sumamente autobiográfico y por qué no decirlo, narcisistamente martirial y mesiánico. Donde leemos *Artista*, debemos leer Taut; donde leemos misión, debemos leer encargo del *Geist*. Todo ello teñido de desgarramiento mesiánico. Decididamente Taut se propuso llevar a cabo su personal revolución de una forma más honda y entera que los cambiantes partidos políticos. Una operación de más alto rango. Para lograr unir el pueblo (*Volk*) con el Espíritu (*Geist*), primero el artista habría de pasar por un proceso -doloroso- de purificación personal; por un encuentro directo del con el *Geist*; debería adentrarse en el conocimiento profundo del Espíritu. Y junto a él, al ir el artista expandiendo -irradiando- su experiencia luminosa, toda la comunidad se vería beneficiada.

Y para ello, antes debía purgar. Esa purga la manifestó Taut en diversas ocasiones, como una catarsis de purificación expiatoria. En un llanto lisonjero sobre su destino cruel, Taut se lamenta de su infortunio. En el revés ante el delirio de obtener cuota política para desarrollar su proyecto nietzscheano, Taut asume la pose de mártir de la civilización, de incomprendido del mundo:

“El mundo solo puede poner el cuerpo del artista en cadenas, maniatarlo, matarlo. No, ello no pueden matarlo. Incluso antes de la muerte ya es un hombre muerto. Cuál es el poder político de los artistas? Dejarles que regular en cualquier

⁷⁶ Bruno Taut, *Der Sozialismus des Künstler*, en *Sozialistischer Monatshefte*. Op.cit., pp. 260

forma que ellos quieran. Para el artista gobernar tiene solo un valor cósmico. Su reino no es de este mundo.”⁷⁷

En este apartamiento del mundo Taut irá elaborando su utopía. En un artículo anterior publicado por la revista *Das Kunstblatt* en Enero de 1919, y titulado *Para un nuevo arte de edificar*, Taut retornaba a la idea dialéctica del *Volk* y el *Geist*, de lo profano y lo sagrado. En él Taut insistía que lo uno debía ser claramente separado de lo otro. “Solo entonces ellos podrían enriquecerse mutuamente con sus complementarias resonancias.”⁷⁸ Esta distinción dialéctica entre el todo y la parte, entre lo general y lo particular venía a ser necesaria para encontrar lugar digno al quehacer del artista. Taut aplica para sí, la imagen hegeliana de la expansión y el repliegamiento. Una vez fracasada la gestión artístico-política de la revolución de Noviembre, las élites gestadoras de un espíritu mejorado habrían de replegarse a un encuentro personal con el *Geist*, para una posterior eclosión. Un retiro espiritual, fuera de la escena política, una separación, con ánimo de tener una relación más fuerte y saludable con el *Geist*, para poder empezar desde otro estatus moral la cruzada de espiritualización del pueblo.

Pero para ello es necesario recalcar la separación entre el pueblo (*Volk*) y el *Geist*. Y los artistas –dada su debida unión con el *Geist*, debían separarse de mundanal ruido y dedicarse a un personal encuentro con la luz del Espíritu.

Buscando dar cauce a su fuerza creativa, la misión trazada se veía clara. El artista ha de despojarse de la materialidad mundana, crecer, espiritualizarse, enriquecerse con los efluvios e impulsos del *Espíritu* para luego a través de su mediación artística lograr coser las tramas que unirían, - vivificarían- al pueblo con el espíritu del *Geist*. El Artista, Taut, entre ellos, o a la cabeza de ellos, sería el mediador de esta operación vivificante, a modo de ministro laico, habría de administrar la gracia del *Geist*, para armonizar y e infundir el pueblo el autentico Espíritu. Pero para tal misión, habría de lograrse un espíritu purificado. La arquitectura, o en general el arte, habría de no tener misión, función, solo debería ser espejo y alojamiento del Espíritu, del *Geist*. En clara tradición con el concepto hegeliano de la Belleza, la obra de arte debía exponer, dejar pasar el Espíritu Absoluto, siendo la forma, mero transmisor replegado a esa función. Al igual que Hegel, una vez más, el gótico y los modelos orientales volvían a tomarse como ideales,

“En la era del gótico, lo sagrado estaba clara e distintamente separado de lo profano, y justo porque esa distancia era reconocible, las casas de ese periodo eran hermosas. La pasión expresada en la satisfacción de las necesidades diaria a

⁷⁷ Bruno Taut: “*Der Sozialismus des Künstler*”, en *Sozialistischer Monatshefte*, 24 marzo del 1919, (De la pp. 259 a pp. 262), la cita es de pp. 260. Viene también recogido por Whyte, en *Op.cit.*, pp. 116

⁷⁸ Whyte, *Op.cit.*, pp. 113

través de lo más concreto (y siempre adecuada forma)... era la misma en principio, que aquella que creo las catedrales en sus maravillosos detalles”⁷⁹

De acuerdo con Taut y los programas de la AFK, “era misión de una *elite geistig* de arquitectos articular las complementarias resonancias entre el Espíritu y el Pueblo, (...) que pudiera unir todas las otras artes bajo su hégira.”⁸⁰ Pero a tras el fallo de la revolución de Noviembre de 1918, donde Taut anhelaba obtener poder factico para los artistas, Taut se lamentaba:

“Donde están los arquitectos, No oyen ellos la llamada a los verdaderos moldeadores del *omni unificante arte*? ¿Dónde están?”⁸¹

La respuesta fue el silencio. Tras la revolución nadie parecía atender a las demandas de Taut de tomar el control artístico del nuevo estado. Un último atisbo de esperanza sustentaba a Taut en su cruzada por una “pura “revolución en el *Geist*.” Era la figura de Gustav Landauer. Taut, como Landauer aducía que los políticos habían actuado faltos de espiritualidad –*geistlos*- sin miras altas, buscando solo su comodidad política. Taut, en este momento se identificaba con las declaraciones de Landauer en *Llamada al Socialismo (Aufruf zum Sozialismus)* en las que aludía a que la autentica revolución estaba por venir:

“Una revolución política está todavía por venir en Alemania; (...) Pero los partidos de la social democracia marxista, en sus diversos tonos y grados, son incompetentes a la hora de la práctica política. (...) incapaces de crear un reino de trabajo y de paz, y, al mismo tiempo, incapaces de comprender las realidades sociales.”⁸²

Gustav Landauer, -uno de los referentes ideológicos de Taut-, era conocido por su anarquismo ético⁸³. Intentó intervenir meses más tarde en las revueltas acaecidas en Munich para instaurar una república al estilo soviético en Baviera. Lamentablemente su idealismo político no estuvo a la altura de su sentido práctico, y fue asesinado a las pocas semanas.⁸⁴ Definitivamente, las esperanzas de obtener apoyo moral por parte de Landauer se esfumaron cuando el 2 de Mayo de 1919 Gustav Landauer fue asesinado en Munich por las fuerzas contrarrevolucionarias.

⁷⁹ Bruno Taut, “Für die neue Baukunst”, en *Das Kunstblatt*, III, nº1, Enero de 1919, (pp. 16-24) .Cita de pp. 16, recogida por W. Pehnt en *Die Architektur Des Expressionismus*, Hatje Cantz Verlag, pp.358

⁸⁰ Véase Whyte, Op.cit, pp. 113. Cfr. Kenneth Frampton, Op.cit., pp. 119

⁸¹ Bruno Taut, “Para un nuevo arte de edificar”, Op.cit., pp. 18

⁸² Gustav Landauer, *Aufruf zum Sozialismus*, Op.cit., pp. 7

⁸³ Ver también Paul Avrich, en "Gustav Landauer", *The Match!*, Diciembre 1974. pp.10-12. De acuerdo con Paul Alvrich, Gustav Landauer “fue a la vez un individualista y un socialista, un romántico y un místico, un militar y un abogado de la resistencia pasiva (...) El fue también el más influyente intelectual anarquista alemán del siglo XX.”

⁸⁴ Cfr. Joan Weinstein, *The End of Expressionism*, Op.cit., pp. 182

Según apunta Chakraborty, Taut seguía pensando que “los arquitectos eran los más capacitados para estructurar una sociedad armoniosa”⁸⁵, y que todas sus actividades deberían ordenarse a ese fin. Pero sin su amigo y mentor Paul Scheerbart, sin el apoyo idealista y anárquico de Gustav Landauer, y visto el escaso éxito de las praxis materialistas de Kurt Hiller, Taut pensó que la solución estaba en un dar paso más arriba; en un salto cualitativo. Sería dar un salto hegeliano hacia el Absoluto, un despojarse de la particularidad e intentar abrazar la fuerza del Espíritu.

Con estas premisas, Taut decide despojarse del afán mundano por intervenir, y revestirse de la armadura de la Luz del Espíritu. En otoño de 1919 Taut se propone formalmente convocar *La Cadena de Cristal (Die Gläsernekette)*: una comunidad espiritual de artistas, donde poder intercambiar por medio de cartas y dibujos sus anhelos de crear un mundo nuevo basado en la fuerza luminosa de la arquitectura. La fantasía sería ahora la nueva fuerza revolucionaria.

III. 1.6. Invocación de La Cadena de Cristal (*Die Gläserne Kette*)⁸⁶

Tras el intento fallido de intervenir activamente en la vida política, Bruno Taut se fue refugiando en la elaboración de un legado utópico. Durante meses anduvo revisando sus borradores sobre *La Corona de la Ciudad*, una metáfora sobre la Luz del espíritu y la iluminación de las gentes. A finales de 1919 se propuso convocar formalmente a amigos y profesionales de las artes para configurar lo que él llamó la *Cadena de Cristal (Die Gläserne kette)*. Una sociedad de artistas *geistig* comprometidos con la misión de deificar la sociedad. Pero este punto no hubiera sido posible sin antes haber recogido la herencia visionaria de Paul Scheerbart. La colaboración de ambos cristalizó en una singular edificación realizada para la feria de muestras y exposiciones de la *Werkbund* en Colonia en 1914. Tal obra iba a ser la pieza fáctica – la primera gema- sobre la cual se articularían los postulados visionarios de Bruno Taut. La Casa de Cristal, la *Glashaus* de 1914, ideada para resaltar las virtudes de los artesanos del gremio del cristal, y cuajada de símbolos y metáforas sociales servirá ahora a Taut como referente, como la piedra angular sobre el que se levanta todo el edificio utópico de visiones de futuro.⁸⁷ Al igual que este pabellón, que con su gran cúpula cristalina irradiaba luz, la *Cadena de Cristal* habría de ser un consorcio espiritual de artistas comprometidos con la fuerza sanadora de la Luz y el Cristal, y que si no ahora, sí en un futuro próximo irradiarían consigo la ansiada Revolución/Advenimiento del Espíritu.

Así expresaba Paul Scheerbart en 1913 su idea de formar un círculo de mentes afines a su fantasía visionaria; a su mundo resplandeciente:

⁸⁵ Kathleen James-Chakraborty, *German architecture for a Mass audience*, Routledge, 2002, pp. 53.

⁸⁶ A partir de ahora podremos llamarla GK, y las cartas de su correspondencia como Carta GK.

⁸⁷ Cfr. Haag Bletter, Rosemarie, *The interpretation of Glass Dream. Expressionist architecture and the history of the cristal metaphor*, Journal of the Society of Architectural Historians 40, nº 1 (March 1981) pp. 20-43

“Quizá sepa usted que desde hace veinte años llevo escribiendo muchísimo sobre la denominada arquitectura del cristal. (...) ¿Conoce usted a arquitectos o aficionados a la construcción que quieran edificar algo de ese estilo...a modo de introducción? Lo que más me gustaría es fundar de inmediato una «Sociedad para la arquitectura del cristal”.⁸⁸

La carta estaba dirigida a Gottfried Heinersdorff, un industrial alemán, especialista en cristal y que había sido miembro fundador de la *Werkbund*.

En otoño de 1919 Taut se propuso retomar esta idea y crear el círculo elitista y exclusivo, de gente *altamente espiritual* y socialmente comprometida, que libremente pudiera expresar sus ideas artísticas revolucionarias por medio de cartas y circulares. En esta sociedad, –concebida a modo de *loggia* cuasi secreta-, arquitectos, pensadores, ideólogos y artistas, se aglutinarían en un afán común de concebir e intercambiar qué formas y qué rumbos la arquitectura del futuro debía tomar.⁸⁹ Taut era consciente de que era una propuesta para espolear la imaginación y dar alas a la fuerza del espíritu; una fantasía; pero que a la vez era la ubicación propia del quehacer de todo artista con mayúscula. La Cadena de Cristal sería una comunidad espiritual, de almas cercanas al *Geist*, donde poder intercambiar en proclamas y dibujos sus anhelos de crear un mundo nuevo basado en la fuerza de la arquitectura. La fantasía sería ahora la nueva fuerza revolucionaria.

La llamada

Durante el mes de Noviembre de 1919 Taut fue invitando uno a uno a distintos candidatos susceptibles de ser eslabones de esta cadena. El 24 de Noviembre estaba la lista cerrada de los que habían respondido a estos “estímulos del espíritu”. Doce personas accedieron, -como los doce apóstoles-. Taut respondió:

“Nosotros creemos que solo una revolución total puede guiar nuestro trabajo.”⁹⁰

Y dando seguidamente instrucciones de cómo comportarse en el grupo, Taut explica:

“Cada uno de nosotros dibujará o anotará, - informalmente, cada uno según su inclinación- , aquellas ideas que quiera compartir. De esta forma se establecerá el intercambio de ideas, cuestiones y críticas.”

⁸⁸ Carta de Paul Scheerbart a Gottfried Heinersdorff, de 11 de julio de 1913. Gottfried Heinersdorff dirigía una empresa de pintura al vidrio en Berlín. Con él mantenía una animada correspondencia. Este texto está recogido en Eva-Maria Barkhofen, *Arquitectura Alpina de Bruno Taut*, Círculo Bellas Artes de Madrid, 2010, pp. 16

⁸⁹ Aparte de los testimonios del propio Taut, el análisis de los críticos y los historiadores es coincidente: Véase, Frampton. Whyte, Giedion, Pehnt en sus Ops.cit.

⁹⁰ Bruno Taut, Carta Gläserne Kette (GK), 24 Noviembre de 1919

Pero advierte, todo ha de hacerse bajo seudónimo....

“La mutua complicidad dentro del círculo, y un lenguaje lacónico, hará difícil que los ajenos al círculo puedan entendernos. De cualquier forma, debemos estar de acuerdo en no revelar nada a ojos incrédulos. Toda petición de abrir el grupo, o expulsar a un miembro debe de partir de las propias contribuciones.”⁹¹

La idea de célula resistente – y germinal- estaba muy presente en esta primera carta de Taut a los miembros de La Cadena del Cristal:

“Por cierto, si alguno desea abandonar el grupo *antes de que todo ocurra*, queda obligado a devolver todo el material que posea; bien enviándomelo a mi o a otro miembro, o bien queda obligado a destruirlo”⁹²

Según la relación que ofrece Whyte,⁹³ un total de 60 cartas se han conservado. En ellas se entremezclan, versos, aforismos, dibujos, emociones.... Testimonios gráficos y escritos que manifiestan una vitalidad creativa arrolladora, y la conciencia de una misión renovadora para la que se sienten ineludiblemente llamados y elegidos. Los conceptos y las ideas surgen a una velocidad prodigiosa: "La Ciudad de Cristal", "La montaña de Luz", "La Ciudad Estelar", "La Montaña Radiante", la "Casa Astral", "la Casa del Pueblo", el "Nuevo Mundo del Luz", la "Cabaña transportable", "La cascada de Luz", "La Corona de la Ciudad", etc. Sus concepciones y teorías van más allá de lo puramente arquitectónico, intentando crear un nuevo orden cósmico a través del uso de materiales y de formas que facilitarían la paz de espíritu al hombre y el retorno a la pureza original.

Quizás una de las cartas más programáticas del espíritu de este grupo es la carta circular enviada por Taut y fechada el 23 de Diciembre de 1919. Comienza así:

“Estrellas, - Mundos, - Muerte, - La gran Nada, - Lo sin Nombre”, prosiguiendo con aforismo de Liebnecht: “Puedes robarme la tierra, pero no puedes robarme el cielo”, (Karl Liebnecht, 1916)

Y en la siguiente entrega⁹⁴, recalando el carácter utópico, imaginativo y fantástico de esta gimnasia creativa:

““La Nueva Arquitectura”: flotante, modelos impracticables: estrellas y absoluta fantasía. Pura festividad. El encanto de su mera existencia.”

⁹¹ Bruno Taut, Carta Gläserne Kette, (GK) 24 Noviembre de 1919. Fin de la cita.

⁹² Bruno Taut, Carta GK, 24 Noviembre de 1919. Fin de la cita.

⁹³ Iain Boyd Whyte, en *The Crystal Chain Letters, Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle*, Mit Press, 1985, hace una recopilación sistemática de estos documentos. Nos basaremos en esta compilación para nuestro estudio. Son traducciones al inglés del original alemán. En adelante nos referiremos a estas cartas por GK +Fecha. La traducción al castellano de las mismas es nuestra.

⁹⁴ Bruno Taut, Carta GK, 26 de Diciembre de 1919

Y en el mismo texto, a modo de acertijo críptico, se van exponiendo párrafos llenos de simbolismo y mensaje contenido:

“He aquí unas ideas para el desarrollo de edificios: No desde la persecución de la forma (...), sino desde la filosofía de la vida. Desde la religión. Hoy el Cosmos. El símbolo más inteligible: La estrella.”

“El trance del médium. De la estrella a la planta. Espiritualización, Si. Donde la claridad aún existe. Edificar el Mundo; construir el Mundo. Interpretación de la tierra, astrología, el horóscopo. La más alta felicidad: Transfiguración...”⁹⁵

En este tono, a veces delirante y en otras arrebatadoramente lúcidas discurren las cartas de la Cadena de Cristal. Intuimos que a Paul Scheerbart le hubiera encantado ser miembro de esta cadena. Pero también sabemos que Adolf Behne rechazó el ofrecimiento, y que otras figuras representativas del expresionismo alemán como Poelzig estaban ausentes.⁹⁶ Otros en seguida reaccionaron al estímulo, y se mostraron entusiasmados ante esta iniciativa. Wenzel Hablik, afamado diseñador de telas respondía así ante la llamada de Taut.

“Las ideas tienen que ser irresponsablemente libres como los pájaros (...) Creemos en una atmósfera nueva, pura emanación del espíritu, de la inteligencia y del goce. Ideas que fluyan en contacto con otro espíritu y maduren hasta tomar cuerpo. (...) Venid y sumaos a la lucha contra todo lo que sea negación y corrupción. Uníos a la lucha difundidla, regocijaos, que resuenen las trompetas.

Hablad en un centenar de lenguas, todas iguales de convincentes. No dejéis de hacerlo: tenéis un sagrado deber que cumplir" (...)

¿Donde andáis profetas? Heraldos de la nueva era !Proclamad nuevos soles nuevas lunas y estrellas! Millones de seres os aguardan.”⁹⁷

Analiza E. Weitz, que Taut, animado por el espíritu de Liebnecht, Eisner y de otros utopistas revolucionarios, recogía las esperanzas y sensibilidades revolucionarias de los artistas entonces.⁹⁸ El discurso era conscientemente ensoñador y provocativo:

“Larga vida a la UTOPIA”⁹⁹, proclamaba Taut.

Además de centrar la atención sobre las cartas en Bruno Taut y las de su círculo artístico más cercano: Wenzel Hablik, Paul Goesh, Hans Scharoun, Max Taut, Hans & Wassili

⁹⁵ Ibidem. Fin de la cita

⁹⁶ El motivo en este último caso es comprensiblemente generacional

⁹⁷ Wenzel Hablik, Carta GK, 11, Enero de 1920

⁹⁸ Eric D. Weitz, *Weimar Germany: Promise and Tragedy*, Princeton University Press, 2013., pp. 174-175

⁹⁹ Bruno Taut en Weitz, Op.cit, pp. 175

Luckhardt, Hermann Finsterlin, no perderemos de vista la obra de Max Berg, Hans Poelzig y por su puesto de Paul Scheerbart. Intentaremos entender -atender- sus conceptos teóricos profundos sobre la luz, el espacio, el color, el cristal, la ciudad, la tierra y las estrellas.

Todos estos autores participaban de un movimiento que se ha quedado en llamar Expresionismo Arquitectónico Alemán o Arquitectura Expresionista alemana.¹⁰⁰ Eran arquitectos, pintores, diseñadores; artistas integrales. Algunas de sus obras quedaron realizadas, otras quedaron en la intención como meras utopías. A todo el conjunto de manifiestos, visiones, ideas y conceptos los llamaremos genéricamente - y de acuerdo con Benson, Pehnt, Conrads y Whyte - Utopía Expresionista. Y al propuesto y vivido por Taut y su grupo más cercano: Universo Visionario Expresionista (UVE).

En capítulos posteriores veremos con más detalle los miembros de *La Cadena de Cristal*. Estudiaremos sus aportaciones visuales. Expondremos las categorías de su pensamiento.

¹⁰⁰ Cfr: Timothy O.Benson, *Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*, University of California Press, 2001. Desde Sharp a Pehnt, pasando por Rose Bleeter, Giedion, Benson, Conrads, Weinstein, el cambio en la denominación es una constante, pero el significado el mismo.

El pensamiento utópico de Bruno Taut

III. 2. La Utopía de Taut. Escritos y Visiones (1917-1920)

A continuación consideraremos el cuerpo teórico utópico de Taut expresado en estos tres textos paradigmáticos. Tomaremos para el estudio la traducción de Iñaki Ábalos contenida en *Escritos Expresionistas*¹:

- La Corona de Ciudad (*Die Stadtkrone*)
- La Arquitectura Alpina (*Alpine Architektur*)
- El Constructor del Mundo (*Die Weltbaumeister*)

Nuestro objetivo va a ser exponer la visión utópica de Taut antes de afrontar la fantasía formal colectiva de *La Cadena de Cristal (Die Gläserne Kette)*.

Para lograr entender el pensamiento de Taut ha sido necesario realizar un largo recorrido. No puede si no discernirse entre elementos emocionales, actitudes cerebrales y afanes sociopolíticos. En los siguientes manifiestos que han sido objeto de nuestro estudio están contemplados de modo asombrosamente coligado pensamientos filosóficos de gran raigambre germana, influjos nietzscheanos que marcaban la modernidad, y factores de pensamiento sociopolítico.

III. 2.1. La Corona de la Ciudad. (*Die Stadtkrone*)

“¡Mil veces sea alabada la Grandeza de la Arquitectura!”² Así comienza Taut su ensayo *La Corona de la Ciudad (Die Stadtkrone)*. Ya de entrada, la expresión de veneración religiosa al modo de *¡Grande es la Artemisa de los Efesios!*, o de la incoación cristiana “*Sea Dios por siempre bendito y alabado*”, nos da una pauta del carácter semisagrado del material que trata.

Die Stadtkrone, fue publicada tras un sinfín de dificultades³ vio finalmente la luz en la ciudad de Jena en 1919. Desde 1917 Taut venía elaborando el manuscrito.⁴ En él tenía puestas sus esperanzas de dar a conocer una fantasía utópica – visionaria- largamente guardada que daría fin a las penurias de los hombres. Así lo recoge Eva-Maria Barkhofen, tomando unos textos de una carta de Taut a Adolf Behne de 1916:

¹ Bruno Taut, *Escritos Expresionistas*; prólogo de Iñaki Ábalos, El Croquis, 1997

² Bruno Taut, *Die Stadtkrone La Corona de la Ciudad*, en *Escritos Expresionistas*, Op.cit. En adelante citaremos Bruno Taut, *Die Stadtkrone*. En esta ocasión la cita es de pp.37.

³ Realiza un recorrido de la géneris de *Die Stadtkrone*, Eva-Maria Barkhofen, en su ensayo “*La casa de cristal de las montañas tiene vida...*”, recogido en *Arquitectura Alpina de Bruno Taut*, Catalogo de la Exposición 2011. Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2011, pp. 15-23.

⁴ Eva-Maria Barkhofen, Op.cit., pp. 16-18, expone que la idea venia fraguándose desde al menos 1916

“Déjame que te cuente más cosas sobre mi Corona de la Ciudad: Imagínate una obra maciza y colosal (...) la espléndida escalinata de la casa de cristal, sirve de base a una casa que está concebida exclusivamente como un soberbio y bellissimo espacio (arquitectónico).”⁵

La experimentación de la belleza en estado puro formaba parte del profundo concepto social ideado por Taut. Para ello tomaba en su discurso como referencia, señal y símbolo la gran catedral medieval, el templo oriental, de cuyo centro irradia un efecto vivificante, no solo simbólico/espiritual, sino social.

“La catedral que se alza por encima por encima de la ciudad antigua, la pagoda que destaca sobre la choza de los hindúes, el enorme recinto del templo emplazado dentro del rectángulo de la ciudad china, la Acrópolis que se eleva por encima de las modestas viviendas de la antigua ciudad clásica,...todo ello muestra que la cima, lo más alto, la visión religiosa cristalizada, es el objetivo final y al mismo tiempo el punto de partida de toda arquitectura, pues irradia luz a cada una de las restantes construcciones, incluida la cabaña más sencilla, y embellece la solución de las necesidades prácticas más simples con el esplendor de su brillo.”⁶

III. 2.1.1. La misión Sacralizante (espiritualizante)

La metáfora del Templo como cristalización de anhelos espirituales, y a la vez irradiador de beneficios sociales -“hasta las más prácticas y simples necesidades”-, dota al oficio del Arquitecto/Artista de una misión de índole superior a la hasta ahora considerada. Bruno Taut entiende la arquitectura y su acción “como un revestimiento engalanante de lo necesario e imprescindible, (atribuyéndole por tanto un papel de una especie de arte industrial) es sin duda una interpretación despreciativa de su importancia.”⁷La sumisión de esta (la arquitectura) a la utilidad y a la funcionalidad⁸ es una operación que despoja el oficio arquitectónico de su más alto don: El de crear espacios y situaciones de propiciación espiritual y social.

⁵ Bruno Taut, Carta a Adolf Behne de 30 de Marzo de 1916, en Eva-Maria Barkhofen, Op.cit., pp. 17. La cita completa es: “Déjame que te cuente más cosas sobre mi Corona de la Ciudad: Imagínate una obra maciza y colosal, accidentada y articulada, sobre una loma artificial. La obra adopta una magnífica y resplandeciente forma prodigiosa que sobresale por encima de la ciudad. (...) El conjunto ofrece una imagen armoniosa y, mediante estribos, puentes y pilares y (sobre todo) la espléndida escalinata de la casa de cristal, sirve de base a una casa que está concebida exclusivamente como un soberbio y bellissimo espacio arquitectónico”.

⁶ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, pp.39

⁷ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, pp.38.

⁸ Bruno Taut siempre concibió -hasta 1920- que la atadura a la función solo llevaba a un empobrecimiento intelectual y social del arte. Además confería al oficio artístico una misión puramente materialista, des-espiritualizada (de mero fabricante). Del mismo modo quedaría relegado a un plano concreto y material, lejos de la pureza y de la abstracción. Ideas estas, asumidas por Taut, pero ya esbozadas en *De lo espiritual del Arte*, 1911 de Kandinsky.

“Es precisamente en los edificios que se construyen por algo más que la mera necesidad, donde la arquitectura se manifiesta como arte, como juego de la fantasía que ha perdido casi toda relación con la utilidad.”⁹

La misión sacralizante, de místico entendimiento del arquitecto en su misión de asumir, resumir y cristalizar los anhelos (incluso ignotos) de un el pueblo para conferirles forma material que los conforme (informe)¹⁰ y exprese, viene dado por el hecho de que “aunque el creador intelectual de la obra sea un solo individuo” este resume en su hacer más voluntades o anhelos espirituales. Una obra arquitectónica requiere muchos medios y muchas manos pero un solo *artífice* para que esta materia tome vida.

“Y para que estos tomen vida, el arquitecto ha de poseer la conciencia y el conocimiento de los más profundos sentimientos e ideas que imperan en la colectividad (para lo que se desea construir); no solo ha de ser consciente de las facultades efímeras del alma del pueblo (*Volkgeist*), a lo que denominan *Zeitgeist* (espíritu de la época/tiempos), sino sobre todo de esas otras facultades del alma aun latentes y adormecidas (en el pueblo, *Volkgeist*), que ocultas tras el velo de la fe, la esperanza y los deseos,¹¹ pugnan por salir a la luz¹² y aspiran a “construir” en un sentido más elevado.”¹³ Y concluye Taut: “Todo ello es necesario incluso para resolver las tareas aparentemente basadas en la utilidad.”¹⁴

Taut reclama para sí el oficio más grande del mundo, dar forma material a los anhelos del Pueblo, efectuar su redención que afectará hasta sus más humildes necesidades prácticas; significar el carácter del pueblo en edificaciones y disposiciones que van más allá de la resolución de una necesidad material, sino que vienen a ser expresión simbólica y fáctica tanto de una *Nueva Era* como de la *Voluntad del Pueblo* que la conforma. “De este modo se revela que lo que construye la voluntad del arquitecto es algo totalmente diferente de la sujeción a un fin determinado, que esa voluntad se halla muy por encima de lo propiamente práctico, y que su máxima aspiración son los edificios cuya utilidad práctica es muy escasa o prácticamente nula.”¹⁵

Aunque Taut expresará estos conceptos con más fuerza ya esboza: “No solo en los grandes edificios se refleja la profundidad y la fuerza de concepción de la Vida. También

⁹ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, pp.38.

¹⁰ “Informar” en el sentido más filosófico del término: conferir forma desde su más profundo interior.

¹¹ Referencia a Karl Marx, que definió la Fe, o la Esperanza religiosa como opio o narcótico del pueblo. (*Die Religion ... Sie ist das Opium des Volkes*) (Marx Karl 1844) “La religión es el suspiro de la criatura oprimida, el sentimiento de un mundo sin corazón, así como el espíritu de una situación sin alma. Es el opio del pueblo”, publicado en el periódico *Deutsch-Französischen Jahrbücher (Anuario Franco-alemán)*. Publicado en París por Karl Marx y Arnold Ruge. Solo apareció un número doble en febrero de 1844

¹² El pueblo clama su liberación de esa coraza

¹³ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.38. Según el espíritu de Taut, el pueblo como colectivo (Volk) clama por su reafirmación en la construcción de un nuevo estadio material lleno de espíritu.

¹⁴ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.38.

¹⁵ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.38.

en los pequeños”, explicando así la mutua interrelación entre lo grande y lo pequeño; entre lo absoluto y lo particular, “dependiendo ambos del fervor y la intensidad de dicha concepción vital”. Solo ella (esta concepción vital) proporciona la justa valoración (relación justa de valor) – que constituye uno de los cometidos del arquitecto-¹⁶ y evita la desaparición de los límites entre lo grande y lo pequeño (evita la confusión), entre lo serio y lo profano (establece el orden moral), “de la que tanto padece nuestra época.”¹⁷Taut así reclama el papel de arquitecto como ordenador e intérprete de la nueva concepción vital (que falta le hace a esta época) estableciendo la justa escala entre el orden moral y el orden social; evitando la confusión entre lo grande y lo pequeño, separando lo espiritual de lo material, estableciendo las jerarquías y justos rangos de valor. Más allá de arrogarse el papel de constructor del orden social – que recuerda el papel de creador de un nuevo mundo, dios como arquitecto del mundo)-, Taut se propone ser intérprete de la nueva concepción vital, abarcando tanto a escala de valores como la organización urbanística y material, diseñando el modo de vivir de las gentes. Eso sí, en un sano y profundo conocimiento de los anhelos del pueblo que ahora subyacen adormecidos por efecto de la fe y la esperanza. La utilización de la metodología dialéctica hegeliana para logra la separación del Pueblo y el Espíritu le llevara a rechazar la confusión (tanto en esencia como en accidente) entre lo grande y lo pequeño, ya que se necesita una clara distinción entre Lo-sublime y Lo-prosaico, lo grandioso y lo popular, para que se pueda opera una síntesis superadora. Para esa síntesis es preciso que cada elemento ocupe su exacto lugar y posea sus caracteres propios, acordes con las necesidades de la “nueva concepción Vital”. Es por eso que la casa de los humildes habitantes sea eso, muy humilde, para que en ella, por efecto de la luz que emana del la casa singular, se produzcan los efectos benéficos.

Como consecuencia práctica de este planteamiento, Taut propondrá que toda ciudad o todo orden humano de hábitat, ha de tener un centro profundamente significado, donde queden cristalizados los valores del Pueblo (*Volk*) y de la redención social; y donde el pueblo tome sentido de sí mismo. Esto es, la *Volkhaus*; la casa del Espíritu del Pueblo. Por el contrario el hábitat de los ciudadanos ha de ser homogéneo, neutro y diseminado. Sin distinciones simbólicas ni afecciones espirituales. En este sentido retoma las ideas de la *Gemeinschaft* en una hábil simbiosis de vuelta a la tierra y a la naturaleza, como forma de que la ciudadanía vuelva a encontrar sus auténticas raíces espirituales.¹⁸ Conviven pues dos conceptos: nucleización simbólica y descentralización práctica.¹⁹ Condiciones necesarias para la correcta dialéctica social del “la nueva concepción Vital. Mas falta la

¹⁶ Resuenan aquí los conceptos Iluministas del *Gran Arquitecto Organizador*; señor y dador de vida. Para mas, ver por ejemplo Juan Antonio Ullate Fabo; *El secreto masónico desvelado*, Cap. 5 *GADU el Gran Arquitecto del Universo*, pp. 59- 96, Libroslibres, 2007, ISBN 9788496088689

¹⁷ En este párrafo las comillas responden a Bruno Taut, en *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.39.

¹⁸ Véase por ejemplo *Die Deutsche Gartenstadt Gesellschaft und die "Verwässerung" der deutschen Gartenstadtidee*, Julian Redlin, GRIN Verlag, 2007, pp. 4-9

¹⁹ Esta descentralización práctica Taut la llevará al extremo en su ensayo *Sobre la Disolución de las Ciudades (Die Auflösung der Städte, 1920)*.

vinculación; esa se operará por la intensificación del *Geist*: del Espíritu.²⁰ Él ve en el diseño de la ciudad, del hábitat, un reflejo del pensamiento colectivo; una materialización del espíritu de la época: “es un claro reflejo de la organización interna de los hombres y de sus pensamientos (...) en ella reconocemos con nitidez, como si de una arquitectura de almas se tratara (...) todo lo que los hombres sintieron y todo aquello con lo que se sentían vinculados en lo más hondo de su fibra espiritual. (...) Las cabañas, las viviendas y los ayuntamientos, culminando en la catedral o en el templo, forman lo que en conjunto podría denominarse una gran arquitectura, un único edificio.”²¹ Alude así que el conjunto de las casas de los ciudadanos y el gran templo formarán una gran unidad, un gran edificio único, un gran edificio social. Un mismo pueblo cohesivo.

Según Taut, los ciudadanos, estimulados en su espíritu interior, *Vinculados en lo más hondo de su fibra espiritual* y en mutua resonancia con la comunidad, harán brotar²² del colectivo la fuerza universal del espíritu, y se despertarán lazos sociales y espirituales que constituirán una forja irrompible superior a todo individuo. Construir ese nuevo edificio social es labor de la arquitectura, ejercida por el arquitecto espiritual. Refiere así Taut cómo sería el fruto deseable de su acción:

“La cohesión es tan íntima, que más allá de las propias construcciones, abarca todo lo une a los hombres, ya sea el disfrute y el placer de la vida o su concepción del universo y, por lo tanto también el resto de las artes. La arquitectura impregna el conjunto de la existencia, y esta a su vez deviene arquitectura.”²³

Taut indica así la primacía de la arquitectura por encima de todas las artes, y la señala como vector que impulsa e impregna –determina– la vida y la existencia. En definitiva, Taut ve en la arquitectura un motor de cambio²⁴. Un vector revolucionario.

Taut manifiesta en la *Corona de la Ciudad* su fascinación por los grandes edificios espirituales de la humanidad. Esas grandes moles que sobresalen por encima del conjunto de las chozas y las cabañas, de las humildes moradas. En él, en la *casa del dios* o el gran Espíritu, ve una proyección espiritual del colectivo del pueblo. En él – en el

²⁰ En aplicación del concepto *Geist* de Hegel que es Panteísta e Inmanente; habitante germinal implícito en el ser (ser pensado en Hegel) de cada miembro particular de la Comunidad. A su vez el Geist resplandece en los particulares en la medida que ellos se predisponen a él. Taut utilizará este doble vínculo de particular a universal en un modo dialéctico (que en Hegel es lógico y ontológico) similar a la resonancia social de Fichte.

²¹ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.39

²² En otras ocasiones para expresar la misma idea Taut emplea el término convocarán o concitarán, o harán manifestarse, reflejarán, liberarán. Siempre dejando claro que la autoría de ese brote no son los ciudadanos en particular sino el hecho de su congregación; La cohesión previa y la resonancia social entre los miembros es condición necesaria para concitar el brillo del espíritu en nuestra comunidad; la venida del espíritu se da en la unidad. Es un símil que Hegel tomó de la pentecostés sobre el colegio apostólico.

²³ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.39

²⁴ Mathias Schriener y Manfred Speidel observan que las formas propuestas contenía nociones de reestructuración social junto con la subordinación de los individuos al bien de la colectividad y a veces a ideas de retorno a una existencia agraria.

templo- se miran los ciudadanos como su yo colectivo, y de él reciben en movimiento de vuelta fuerza, referencia e iluminación para sus vidas cotidianas. La referencia fundamental la encuentra en la catedral gótica, casa del luz espiritual por excelencia; pero también en los grandes templos hindúes, que sin ser *Casa de Dios*, están concebidos a escala divina. Así expone Taut como “los edificios más grandiosos se corresponden con las ideas más sublimes: fe, Dios, religión. La casa de Dios preside cada pueblo, cada ciudad pequeña, y la catedral ocupa majestuosamente el trono por encima de la gran ciudad.”²⁵ Son vida e ideario convertidos en piedra, espejo “fiel, puro e inmaculado” de una comunidad.

A continuación, hace hincapié Bruno Taut en la singularidad del gran edificio catedralicio y en su carácter principal: su inutilidad; su ausencia de utilidad pragmática, siendo su función meramente simbólica y fáctica de bienes espirituales. Indica Taut que las casas gremiales o los edificios de gobierno municipal, con una función utilitarista, no representan plenamente el espíritu de la ciudad. La misión o la función de la corona de la ciudad, la gran edificación solemne, ha de ser solamente el hecho de ser bella, de ser fuente de regocijo del alma, fuente de salud espiritual donde manan los impulsos para iluminar la vida cotidiana, punto radiante de luz. Otros edificios singulares puede haber pero “pese a su gran independencia política, están subordinados (...) y aun teniendo una belleza y esplendor propios, son como piedras preciosas que rodean el único diamante lustroso.”²⁶ Este gran diamante lustroso es el edificio singular, lleno de fulgor y belleza: “El encarna todo lo que debía representarse como idea Suprema.”²⁷ Haciendo referencia a la más remota antigüedad afirma Taut: “este mismo fenómeno, incluso acrecentado, lo encontramos en tiempos más remotos, en las enormes plantas de los templos de la Antigüedad clásica, en las pagodas y los templos de Asia.”²⁸

En su valoración del fenómeno religioso cabe interpretar en Taut que desconoce la función profunda de los edificios espirituales; a los que considera mera estancia de contemplación, o reflexión personal; o incluso espacios de purificación espiritual. De este modo desconoce o esquiva el carácter intrínseco del rito religioso: relación de la criatura con el creador, en cuyo ejercicio el participante eleva su plegaria y se vincula con sus dioses. El papel que Taut asigna al templo o a la catedral es un papel por así decirlo representativo del espíritu colectivo, donde se cristaliza y acrisola de modo singular el gran espíritu del Pueblo. Dioses no cabe en este templo que no es morada de ninguna divinidad, sino receptáculo, expositor, ostensorio del espíritu de la colectividad en su estado más puro abstracto y absoluto. Es casa del *Geist*, ya sea *Volkgeist* o *National Geist* o

²⁵ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.40

²⁶ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.40

²⁷ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.40

²⁸ Una belleza y esplendor propios, son como piedras preciosas que rodean un único diamante lustroso (cfr. *Die Stadtkrone*, pp. 40)

del *Geist* Absoluto.²⁹ En una acepción hegeliana del Espíritu Absoluto, como absoluto vacío, la casa del tal espíritu no contiene nada, salvo unas connotaciones mágicas y ascético-místicas propias de tan elevado ente. Ente por otra parte fruto o proyección de los espíritus particulares, de cuya existencia depende para ser absoluto. Se entiende pues que la implicación entre los espíritus particulares, que habitan en chozas y la casa de la corona – la gema brillante-, es de gran interdependencia y absolutamente cohesiva, pues en clave de dialéctica hegeliana, no puede darse el uno sin el otro. Y el más absoluto supremo depende para su aparición y manifestación de la plena disposición de los particulares. Es por esta razón también por la que es necesaria una radical distinción entre lo particular y lo absoluto, para evitar el caos pues es necesario distinguir dialéctica, formal, arquitectónica y socialmente el “A” del “no-A”; para que ambos puedan desplegarse y desarrollarse en mutua y continua simbiosis. Como consecuencia de esta relación se obtiene una síntesis superadora; un nuevo contenido vital; armónico, vibrante, interdependiente y vitalmente entrelazado.

Hace Taut un evidente paralelismo entre el conjunto de la nación y lo que es una ciudad, entendiendo la ciudad como una muestra significativa de todo el conjunto social del estado. A lo largo del todo el territorio se extienden otras ciudades y poblaciones con sus y templos a escala, que entran en resonancia como antenas en red, participando del mismo fluido espiritual. “De modo que todo creaba un ritmo armónico que iba intensificándose claramente hacia la cima.”³⁰ A semejanza de cómo debe organizarse la sociedad, “la ciudad crece en torno a la catedral”, de ese mismo modo la sociedad debe reordenarse en torno a una fuerte espiritualización conceptual.

III. 2.1.2. El No-Caos y el Nuevo Orden

En el capítulo *Das Chaos* de *Die Stadtkrone* Taut argumentaba: De una etapa de caos y confusión venimos. Ha de darse -reinstaurarse -un nuevo orden de todos los valores. Hacen falta referentes espirituales que vivifiquen el pueblo. La nueva revolución espiritual ha de darse, pero para ello la arquitectura ha de recuperar su voluntad de poder hacer. Ella será esencial y fundamental para lograr la nueva armonía social.³¹

Aunque podríamos no hacer alusión directa a frases y expresiones de Bruno Taut en *Die Stadtkrone*, vemos que es mucho más rico y significativo comprobar de primera mano el trazo entusiasta de su pensamiento. Es por eso por lo que en adelante aparecerán

²⁹ Taut, en sus escritos utópicos tales como, *La Corona de la Ciudad*, *La Arquitectura Alpina*, *El constructor del Mundo*, o en sus cartas de la *Cadena de Cristal*, emplea con distintas gradaciones el significado del término Geist/Espíritu. Siempre dentro de su acepción hegeliana de Espíritu de orden superior, reflejo emanado de la junción de espíritus individuales En ocasiones balancea el sentido hacia el *Volkgeist* y en otras emplea el uso del Geist absoluto. Esto es posible dado que el soporte filosófico de Hegel permite usar el término en distintos grados, estadios o momentos, sin que ello afecte a lo intrínseco de su naturaleza filosófica.

³⁰ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.40

³¹ Cfr. Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.41

numerosas glosas entrecomilladas, no siendo exhaustiva su citación a fin de no perder fluidez en la lectura. Responderán en su defecto a la referencia final ofrecida en el párrafo.

Alude Taut a la profusión de edificios ampulosos, tanto públicos como privados, que eliminan el concepto de arte y no reflejar una jerarquía espiritual sana. “El descuido y al abandono de todos los conceptos fundamentales (de la construcción) había adquirido una fuerza demasiado grande”³². Ante tanto caos, y falta de un buen estado del arte, un paraíso, donde se vuelva a dar un equilibrio entre forma y contenido, donde se adquieran de nuevo los significados; donde no se perviertan las leyes de la naturaleza. Taut reclama entonces el papel omnifactor y benéfico de su labor y exclama “Y si de repente llegara un dios y creara un barrio esplendido, la vida de esas casas poco a poco se iría adaptando poco a poco a las leyes de la naturaleza.”³³

Reconoce Taut que este deseo de crear “un nuevo orden de las cosas”³⁴, ya ha sido compartido por otros predecesores suyos, pero no han hallado la forma adecuada. Así afirma: “También se investigó qué nuevas formas había de tener una ciudad nueva para que sus habitantes pudieran ser felices”³⁵ y aunque se intentó “someter lo existente a una disciplina”, los intentos han sido solo logros parciales. Por lo cual, y agradeciendo las ideas del movimiento de Ebenezer Howard de la *Ciudad Jardín*, hace falta un nuevo concepto totalizador y omnicomprensivo: La “Ciudad Nueva”. Ahora según Taut, los tiempos están maduros y receptivos, y los ánimos dispuestos. “Una nueva idea nueva gobierna todas estas manos y estas cabezas, la idea de la Ciudad Nueva. Un profundo anhelo nos guía”: el propósito hacer una ciudad donde “podamos vivir no solo sanos y seguros, sino también felices”. Taut en su convencimiento de que posee un papel (la clave) redentor de la realidad social, lleno de vigoroso entusiasmo nos confiesa su irreductible convencimiento en la misión que le ha sido encomendada, haciéndose interprete de las necesidades ajenas y propias. “Llenos de orgullo, conocemos nuestros propios deseos e inclinaciones, que no son ajenos a los viejos tiempos y aspiramos a conseguirlos colmados de esperanza, imperturbables ante las adversidades.”³⁶

El discurso de Taut es claramente acorde con la acepción del artista que aportaba el activismo de artista-reactivador social, que por derecho propio debía regir los designios del resto de la sociedad. En su visión omni-comprensiva y holística (totalizadora) Taut concibe -por su puesto- que la arquitectura es la más importante de las artes, y la que posee más capacidad de transformación para logra ese nueva era social necesaria. Las trazas de paternalismo social le son propias, como a toda actitud totalitaria, así como las

³² Ibidem. Continúa Taut glosando una idea de Paul Scheerbart: “El paraíso, la patria del arte desapareció y, en su lugar, surgió “el infierno, la patria del poder”.

³³ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.42

³⁴ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.36

³⁵ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 42

³⁶ Pertenece las citas del párrafo a Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 43

del sometimiento ajeno al orden y estructura planeados desde entidades superiores, -en este caso la casta artística. Como Taut expresa más adelante: “Esta idea de Ciudad dará sus frutos.”³⁷El concepto de ciudad en Taut es solo una manifestación formal o plástica de un auténtico y totalizador -omniabarcante- proyecto social: donde leemos ciudad; deberíamos entender Conjunto Social. Así tendrán “nuestros descendientes una vida mejor y más hermosa”³⁸

“Organizar, someter a disciplina; organizar y someter a disciplina...”³⁹ esto no debe ser nunca desestimado. Así expone Taut el proyecto de organización.⁴⁰Enuncia Taut que sin este gobierno y jerarquización el conjunto de la ciudad o sociedad está desorientado, es como un tronco sin cabeza. Arremete pues contra las líneas románticas anteriores y el exaltado individualismo de otras épocas, enunciando que han llevado al desorden. Y se pregunta “¿Es este el reflejo de nuestra mentalidad? Claramente no la de Taut, que ante el conjunto de oficinas municipales, organismos de poder dispersos, salones de organizaciones ciudadanas, en definitiva organismos de poder diluidos, se pregunta “hasta qué punto pueden ocupar el trono por encima de la ciudad”; Y haciendo una alusión místico-política se pregunta: “¿Acaso representan eso nuestra concepción de la vida? Taut se cuestiona de este modo si es aceptable que existan poderes y representación de poderes del pueblo más allá de una representación única y monolítica, que exprese una idea única u totalizadora. Entiende que no es aceptable, que debe haber una única cabeza visible que exprese el espíritu y convicción del Pueblo, que esponga visiblemente la unidad de su vocación de vida, más allá de los intereses particulares, en un universo socialista homogeneizado y desarrollado en torno a un solo edificio singular; auténtica gema preciosa, que lo refleje y represente y a la vez que lo impulse y dinamice. En este edificio singular; templo del Espíritu del Pueblo, se contemplan y se ven reflejados a sí mismos los miembros, y toman conciencia de sí sabiéndose además participes de un conjunto superior, que tiene entidad en sí mismo como ser procedente del colectivo.

En una definición de su concepción hegeliana⁴¹del Estado Taut afirma: “El estado es el nombre colectivo que designa todos los valores generados por él, y no existe fuera de nosotros sino por debajo y dentro de nosotros.”⁴²El Estado como exponente del *Geist* germano está íntimamente unido al alma de cada individuo. En lo más hondo de nuestro ser subyace el Estado que genera todos los valores que poseemos. A su vez este procede

³⁷ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 43

³⁸ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 43

³⁹ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 43

⁴⁰ Más adelante cuando su exposición de un mundo feliz y ordenado (gracias a su labor), no se vio recompensado con encargos concretos, Taut realizó un viaje (1931-1933) a la Unión Soviética con ánimo de instaurar su proyecto de orden social a través de un urbanismo totalitario. La aventura duro escasos dos años, y no pudo realizarse, presuntamente por dificultades técnicas y burocráticas. (Ver más en Benedetto Gravagnuolo, *Historia del Urbanismo Europeo*)

⁴¹ Ver capítulo dedicado a Hegel

⁴² Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op cit., pp.44

de nosotros en la medida que por participación somos (reflejo) de él, en cuanto procedidos de él. En este mismo sentido expone Taut el debito amoroso a tal ente insuflador de vida: “Nuestro afecto y gratitud para con el Estado se basa en que debido a su buena organización nos facilita ahondar en el objetivo de nuestra vida y consagrarnos a vivir”, por lo tanto

“La idea del estado (es) la más apropiada para convertirse en expresión de la suprema voluntad constructiva de la Nueva Ciudad”

Observamos, acorde con el sentir de Anderson⁴³ el recurso de la *Nueva Ciudad* como un reflejo de la *Nueva Jerusalén*, el nuevo paraíso, o tierra prometida, a la que todos hemos sido llamados, pero que nunca hemos logrado. Es una nueva ciudad de Dios, pero en este caso, Yahveh, ha sido suprimido por la Voluntad Suprema del Estado (en la que todos estamos y a todos representa) y el Templo de Salomón ha sido sustituido por el Gran Edificio Cívico, la Corona de la Ciudad.

Este símil sería igualmente válido con la ciudad estado medieval de la que Taut está enamorado, donde la catedral es el hábitat y símbolo del espíritu y anhelo de los ciudadanos. Pero en este caso, por así decirlo, la organización de todas las formas de convivencia sería Teocrática, cuestión que ahora no parece interesar a Bruno Taut.⁴⁴

Alude Taut en pp. 44 a que “En la antigüedad la idea del estado estaba estrechamente vinculada a la religión.”⁴⁵ Volver a esa situación solo sería pura imitación a no ser que el edificio que representara la (idea) suprema de autoridad de la ciudad, sea conveniente con la propia naturaleza y anhelo del pueblo, por lo tanto devolver la religión a la cúspide del estado sería desacertado y “tendremos que buscar otra cabeza para el tronco”⁴⁶. La idea de cabeza del tronco es redundante en el ensayo de Taut, ya que no solo indica punto más alto, sino ente u órgano desde donde surgen los impulsos motores y volitivos para el resto de los órganos; donde residen los conceptos y donde habita el entendimiento. En analogía similar, un pueblo sin cabeza que lo gobierne solo podría tener movimientos erráticos. Los miembros del pueblo han de acudir a la cabeza para conocer sus funciones y papeles, y participar -en su medida- del conocimiento del órgano rector.

Por otra parte la religión,-en acepción clásica- podía ser sustituida, en palabras de Norberg-Schulz⁴⁷ por la nueva religión del socialismo. Entendido este como nuevo

⁴³ Ver Lisa Marie Anderson, *German Expressionism and the Messianism of a Generation*, Rodopi, 2011,

⁴⁴ Es por eso por lo que varios autores entre ellos Ábalos, Gravagnuolo, Pizza, Krieger, afirman que el ánimo de Taut era organizar una religión laica entorno a un espíritu supremo civil, haciendo del socialismo una religión.

⁴⁵ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.44

⁴⁶ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.45

⁴⁷ Christian Norberg-Schulz, *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*, Reverte, 2005, pp. 170: “Como “Catedral del Socialismo”, la corona de la ciudad debía ser una

espíritu de fraternidad social, y de valores espirituales sin Dios aparente. En este “*espíritu de religión sin dios*” se movía la Teosofía y la Antroposofía, que realmente -según Guénon⁴⁸es una religión del avanzar espiritual del hombre, pero sin una referencia exacta a un encuentro personal con el dios creador.

Llegados a este punto Taut nos anima a *enarbolar una Bandera*.⁴⁹Cosa habitual en los momentos en los que se publica el texto de *Die Stadtkrone*. Acabada la Guerra en 1918, la población se encontraba sumida entre el desanimo y la desconfianza en las instituciones. Las revueltas sociales de Noviembre de 1918 y de Mayo del 1919 habían reavivado espíritus revolucionarios, y Taut y los miembros del AFK habían apostado fuertemente por una actitud radical y revolucionaria, intentando instaurar la figura de artista líder revolucionario con cuota de poder.⁵⁰

III. 2.1.3. De la representación del sentimiento humano

Retoma su discurso Taut: “Al igual que en la antigua imagen de la ciudad, la corona, (hoy en día lo más sublime, también) ha de estar encarnado por el edificio religioso.”⁵¹ Se lamenta Taut de la falta de edificios de gran carácter y empaque espiritual, como una gran catedral. Se necesitaría “por fin crear algo que aunara los anhelos y esperanzas de los hombres” Pero advierte que hoy no hay el mismo fervor religioso de antaño “La idea de Dios también se desvanece, (...) cada vez está más debilitada. La oración común, la ceremonia litúrgica ha perdido fuerza de cohesión.” Ocorre como si la fe se “hubiera retirado a los silencioso aposentos de los individuos.”⁵² (...) Hoy en día “no surge ninguna catedral nueva.”⁵³ Por lo tanto, para ocupar la corona de la ciudad, el lugar más sublime la fe tradicional se demuestra hoy impotente, como expone Taut: “La confesión religiosa, al parecer ya no tiene la fuerza que tenía”. Lo que en tiempos inspiraba grandes movimientos, hoy en día se encuentra “despojado de sus dogmas, (y) parece estar a punto de sufrir una gran transformación.”⁵⁴

Dentro de esta transformación que está operando en el sentir de los hombres Taut apunta que todavía hay fe, “no cabe pensar en millones de personas abandonadas al materialismo. En el corazón humano debe de quedar algo que le eleve por encima de lo temporal y que le haga sentir la relación con su entorno, con su nación y con los hombres

construcción dominante de Vidrio: inundada por la luz del sol, la casa de cristal lo domina todo.” El propio Taut expondrá en el mismo ensayo: "Existe una palabra que está por doquier y que en cierto modo augura un cristianismo de nuevo cuño: el pensamiento social (...) si algo puede coronar la ciudad es la expresión de esa idea."

⁴⁸ Ver el interesante estudio sobre la Teosofía realizado por René Guénon, *Teosofismo*. Op.cit

⁴⁹ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 45

⁵⁰ Ver al respecto el capítulo dedicado al *Arbeitsrat fur Kunst* (AFK)

⁵¹ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 45

⁵² Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.46

⁵³ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.46

⁵⁴ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.46

del mundo entero.”⁵⁵ A este sentir religioso apela Taut para enardecer los espíritus apagados, y para sentirse vinculados con su nación y con el mundo.⁵⁶ Pero, “¿Dónde está ese algo? ¿También eso se desvanece, o por el contrario ha afluido algo, algo nuevo?”⁵⁷

Advierte Taut que ha surgido del interior de los hombres un nuevo espíritu de regeneración, algo que está esperando su renacer. En palabras de Taut: “Algo nuevo (...) está esperando su resurrección, su radiante transfiguración y cristalización en edificios grandiosos...”⁵⁸ Y afirma Taut que sin religión no hay cultura verdadera, no hay arte, y hoy la humanidad no puede esperar a que la confesión tradicional evolucione como demandan el curso de los tiempos. La religión es lenta.⁵⁹ Entonces aporta Taut los visos de la solución:

“Existe una palabra que está en boca de todos, que resuena por doquier y que en cierto modo augura un cristianismo de nuevo cuño: el pensamiento social.”⁶⁰

Perfila Taut los detalles ya que se pregunta: ¿Hasta cuándo vamos a seguir vegetando sin procurarnos la belleza de la vida? No es posible un arte sin religión, pero he aquí que hay una nueva religión, una sensación que aunque adormecida habita en todos nosotros:

“La sensación de tener que contribuir de algún modo al bienestar de la humanidad, de conseguir de alguna manera la salvación eterna propia, y por tanto también la de los demás, así como de sentirse uno y solidario con todos los hombres (...) El socialismo en un sentido apolítico y supra-político, alejado de cualquier forma de poder y entendido como la simple y llana relación de los hombres entre sí, salva el abismo entre las clases sociales y naciones enemistadas y une al hombre con el hombre.”⁶¹

Taut describe que lo que hoy llamamos solidaridad, movimiento común de subyace en todo espíritu religioso, es lo que puede establecer fundamento de la nueva religión. Esta “fe social” puede sustituir la religión convencional, y el antiguo Edificio Casa del Dios⁶²

⁵⁵ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.46

⁵⁶ Como hemos tenido oportunidad de ver, esta ligazón, - *religo*- es la que Taut quiere hacer entrar en *resonancia* a través de la estimulación operada por su arquitectura y su urbanismo. Orquestación de elementos al unísono, fundamento de un nuevo amanecer. Los elementos son: ciudadanos, nación y mundo, coaligados por el nuevo sentir social.

⁵⁷ Bruno Taut, las citas de este párrafo corresponden a *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 46

⁵⁸ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 47

⁵⁹ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 47

⁶⁰ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 47. Evidentemente, las raíces socialistas de Taut afloran en esta consideración. Pero en contra de sus iniciales tratos con Landauer, Taut no se muestra ahora proclive a una disolución del estado, sino de una reestructuración, refundación o jerarquización.

⁶¹ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 47

⁶² Bruno Taut, en *Die Stadtkrone* pp. 45: “La casa de Dios seguirá siendo en toda época el edificio por el que siempre nos sentiremos atraídos, el único capaz de representar nuestros más profundos sentimientos con respecto a los hombres y al mundo”

quedar reemplazado por otro que – como forma acorde con la estética hegeliana- sea un fiel reflejo y exponente de esta Idea. Y concluye:

“Si algo puede hoy coronar la ciudad es la expresión de esta idea.”⁶³

III.2.1.4. Cómo articular el sentimiento religioso de la comunidad

Establecido el régimen espiritual de la comunidad, la nueva fe social, “el arquitecto es quien tiene que dar forma a esta idea”, además es su cometido específico “si no quiere convertirse en superfluo, y si desea saber para que vive.”⁶⁴

Concebido de este modo la nueva fe de la nueva comunidad, el arquitecto no puede más que atender “la fuente principal de la que mana todos los arroyos”⁶⁵; organizar y articular la vida social mediante su hacer urbanístico y arquitectónico acorde con esta nueva realidad espiritual; base del nuevo orden que regirá la nueva era.

“El arquitecto tiene que recuperar su excelsa, sacerdotal y divina profesión, y procurar desenterrar el tesoro que yace en las profundidades del espíritu humano. Renunciando completamente a sí mismo, logrará internarse en el alma del conjunto del pueblo.”⁶⁶

En este ejercicio sacerdotal, lleno de *olvido de sí* ⁶⁷volverá a “encontrarse a sí mismo y a su eminente profesión, siempre y cuando proporcione al menos como objetivo una expresión convertida en materia a lo que late oculto en todo hombre.”⁶⁸

Las fuentes de inspiración son pues el *Espíritu de Hermandad y Comunidad* que habita en el fondo de cada ser humano y que constituirá “la suprema fuente de la belleza que mana inagotablemente.”⁶⁹ Parte de la misión de arquitecto será expresar materialmente ese Espíritu que yace oculto – a veces inconsciente- en el fondo de todo hombre. Es pues la labor de arquitecto una labor misional; de apostolado, de evangelización; sacando a la luz su espíritu religioso o *haciéndole consciente* de su *espiritualidad social*. Dentro de esa espiritualidad social están todos los matices arriba expresados; sentirse uno y solidario con el conjunto (el Todo), superar las diferencias sociales (homogeneización) y fomentar los valores de hermandad y conformidad. Una forma de hacer evidente la espiritualidad en la arquitectura es disponer la separación entre el pueblo y el Espíritu; para así favorecer más la tensión y resonancia entre ambas. Dentro de esta catequesis formal está que la casa que expresa el Espíritu que anima toda la Comunidad (Ciudad, Estado,

⁶³ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 47

⁶⁴ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 47

⁶⁵ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 47

⁶⁶ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 47

⁶⁷ Expresión de vida ascética, “desentendimiento de la propia apetencia, gusto o inclinación.”

⁶⁸ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 47

⁶⁹ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 47

Nación), ha de situarse en lo alto, separadamente y de forma espectacularmente bella; para que todos percibamos su fuerza y fulgor. Esa casa ha de constituir la Corona de la Ciudad.

Taut adjudica a la labor de arquitectura una características realmente inusuales, pero posiblemente debido al influjo nietzscheano de la corriente Activista, se sitúa a la cabeza de la clase dirigente, que marca los designios de la *masa social*⁷⁰. Pero en su caso no lo hace a tenor meramente político, aunque si enmascarado, sino como líder espiritual, interprete espiritual bien, de los designios y propiedades del la nueva Espiritualidad de la nueva Era (Nuevo Orden). Nada se le puede reprochar ya que es un líder espiritual que desea espiritualizar al pueblo, en el concepto de Nietzsche de *Geistig Líder; Líder Iluminado* que trabaja con los intangibles del *Geist*, del Espíritu Absoluto, aquel que Hegel advirtió que tomaba posesión – destellaba, deslumbraba y resplandecía- en algunas Naciones y Almas preparadas.⁷¹ Parece claro que Taut se siente parte del *Resto de Israel*.⁷²

2.1.5. Cómo será la Corona de la Ciudad

En su resolución por edificar la Corona de la Ciudad, Taut pasa a describir sus aspectos formales acordes con la sublime función de expresar la idea del pensamiento social, el *Espíritu de Hermandad y Comunidad*. Será la sede física del *Espíritu de la religión social*.

“Entonces al fin volverá a florecer la arquitectura de Color”. Toda la gama de colores puros e inquebrantables se derramara otra vez (...) Y renacerá el amor al brillo; el arquitecto ya no temerá lo lustrosos y brillante. Y (el arquitecto) desde su nueva atalaya (...) podrá dar un efecto a su distribución.”⁷³

¿Sera posible dar forma al pensamiento social, que yace encerrado bajo la superficie?; ¿Será posible darle forma? Esta pregunta se hace Taut, y responde aludiendo a los templos y catedrales de antaño, que un buen día surgieron en la mente de un arquitecto aislado. “Lo que hoy se eleva en las alturas de modo tan suntuoso y natural, fue concebido en un principio como idea, cuando el objeto del deseo todavía permanecía confuso; como una vaga visión del alma del pueblo.”⁷⁴

⁷⁰ Esta actitud perdurará en Taut aún cuando en la etapa de la *Nueva Objetividad* desarrolle su programa de vivienda mínima social.

⁷¹ Ver capítulo dedicado a Hegel

⁷² El lenguaje profético que se halla en los Salmos no es expresión de la masa de Israel, sino del residuo, en cuyos corazones habla el Espíritu de Cristo. Cfr. Libro 1 Reyes 19:18, Miqueas 2; 12; 5:3; Zacarías 14:2. Para mas sobre el tema y su aplicación en las vanguardias contemporáneas ver en trabajo de Lisa Marie Anderson, *German Expressionism and the Messianism of a Generation*, Rodopi 2011, Op.cit y Wayne Cristaudo, Wendy Baker *Messianism, apocalypse and redemption in 20th century German thought*, ATF Press, 2006, pp. 127 y ss.

⁷³ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 48

⁷⁴ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 48

La idea del *Alma del Pueblo* de larga tradición en la filosofía alemana vuelve a florecer con fuerza. El alma del pueblo –*Volkgeist*– que evoluciona colectivamente y en la que todos somos nos movemos y existimos, es el *objeto del deseo* que el arquitecto desde su atalaya ha de dar forma material, expresión formal en un edificio dedicado a expresarlo y potenciarlo. Aclara Taut que “sin un proceso activo es imposible hacer que un simple pensamiento se convierta en arquitectura”⁷⁵. Razón esta por la que solo la mente y el alma de un ciudadano entregado, investido de una divina profesión, esté capacitado para plasmar esa idea latente y subyacente en el ánimo de las gentes y aflorarlo de forma conveniente – divina y difusiva- en una expresión material. El objetivo pues de Taut es edificar, convertir transmutar en materia activa – expresiva y actuante- el *Volkgeist*, el alma del Pueblo, el Espíritu del Pueblo. Como expresa Taut “nada brota de la nada; y la arquitectura necesita una acción”; llamada al activismo decidido, en clave de Hiller, por lograr el objetivo, lejos de consideraciones teóricas y disquisiciones metodológicas.⁷⁶

Reflexiona Taut sobre qué tipo de acontecer religioso sería necesario realizar para caracterizar tal *corona de la ciudad*. En otras religiones, existe un ritual: un sacrificio; una misa; pero ¿cuál es la característica ritual del pensamiento social?

“Si consideramos el “pensamiento social” como posibilidad de convertirse en Corona de la Ciudad, tenemos que analizar qué clase de acciones son las que hoy manifiestan ese pensamiento.”⁷⁷

Taut se dispone a estudiar los anhelos de la multitud, y llega a la conclusión de que la gente se congrega en distintos lugares y casas, buscando -más allá de la satisfacción de sus necesidades materiales-, diversión y esparcimiento por un lado, y por otro, “se reúne atraída por un impulso político o por el deseo de sentirse en comunidad.”⁷⁸ Pero incluso en el deseo de diversión y esparcimiento Taut encuentra “que en él late el clamor del alma pidiendo algo superior, algo que le eleve por encima de la existencia cotidiana.”⁷⁹

Analizando la situación – desde su atalaya- Taut observa que las dos caras del instinto popular, la del entretenimiento y la que le atrae a la casa del pueblo se basan “asimismo en un noble rasgo del carácter: es la voluntad de formarse en comunidad, y de sentirse parte del mundo contemporáneo, un hombre entre otros hombres”. Estos aspectos a los que Taut califica de “profundas tendencias de carácter ético-popular” son las que han generado impresionantes edificios, llenos de significado y grandiosidad (edificios de sindicatos; teatros, estadios). Y por lo tanto Taut piensa que hay que canalizar esa energía para que de los frutos deseados. “Hay que procurar aunar esas tendencias – la lúdica y la mística/comunal- para que no se desperdigen y pierdan en la agitación

⁷⁵ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 48

⁷⁶ Ver capítulo dedicado a Kurt Hiller

⁷⁷ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 49

⁷⁸ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 49

⁷⁹ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 49

política.”⁸⁰Taut trata de unir teóricamente las dos sinergias, para lograr una única corriente homogénea que represente las dos tendencias, y que será la corriente que extensa y vigorosamente abarque todos los grupos de la población:

“En ella se halla oculto lo que constituye el anhelo de nuestra época, lo que desea salir a la luz y clamar por una transfiguración visible: la voluntad de construir nuestro mundo.”⁸¹

El anhelo de nuestra época, es un reflejo de aquel espíritu de los tiempos que respira a través del pueblo⁸². Taut considera este anhelo del pueblo canalizable como una *Nueva fe de carácter humanista y espiritual*, aunque religiosa no ligada a un dios, aunque sí a un Absoluto superior. Contiene ese anhelo el ansia y deseo de liberación de la época material, y la ansiada consciente o inconscientemente – espiritualización en el pensamiento social. Concluye Taut:

“Teníamos la idea de una Ciudad Nueva, aunque era una ciudad sin cabeza. Pero ahora ya sabemos cómo ha de ser su cabeza, su corona.”⁸³

III. 2.1.6. El brillo de la Corona en la Nueva Ciudad

El coronamiento de la *Nueva Ciudad*, lo más elevado de su ser, no ha de ser contemplado como un fin en sí mismo. Lo propuesto ahora es un estímulo para poner lo conocido al alcance de la realización y de una posterior creación, aun a riesgo –dice Taut - de ser tachado de inmodesto y utópico.

Contempla Taut un complejo conjunto de edificaciones enclavadas en lo más central y elevado de la ciudad. Establece una llanura de viviendas organizadas según los vientos dominantes, y ordenadas al modo de la ciudad jardín de Ebenezer Howard⁸⁴. El propio barrio residencial se considerara zona de agricultura y jardinería, teniendo huertos y *Lauberkolonien*, casitas de fin de semana con terrenito, para vincular a la gente con la tierra.⁸⁵

“Conforme a los principios de la ciudad jardín, la altura de las casas de los barrios residenciales será tan baja como sea posible. Los edificios comerciales y administrativos solo deben sobrepasarla, como mucho en un piso, de tal modo que la corona de la ciudad destaque poderosa e inasequible por encima de todo.”(...)

⁸⁰ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 49

⁸¹ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 50

⁸² Ver capítulo de dicado al *Volk* y el *Geist*; apartado *Zeitgeist*.

⁸³ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 53

⁸⁴ Ver capítulo de la Ciudad Jardín, Ebenezer Howard

⁸⁵ Cfr. Nota 30 sobre la vuelta a una re-agrarización del pueblo. Idea ya esbozada por Gustav Landauer.

“El centro de la propia corona de la ciudad, muestra un agrupamiento de todos aquellos edificios hacia los que apuntan las tendencias sociales anteriormente mencionadas.”⁸⁶

Con un cuidado paternal traza Taut las circulaciones y actividades propias de ese centro social. Directamente del gran salón o casa del pueblo se extiende una plaza rodeada de arcadas, llana y arbolada, destinada a reuniones populares.⁸⁷ Ante una escalinata puede verse una gran plaza, sembrada de césped y en pendiente, para que en las asambleas que se celebren al aire libre la multitud pueda oír tumbada al orador.⁸⁸

Taut concibe para este espacio edificios de celebraciones, jardines aterrazados, acuarios invernaderos, terrazas para conciertos, espacios de reunión. Un completo centro lúdico social; con bibliotecas, museos, y áreas para representaciones reuniones y festejos populares. Las zonas comerciales y los grandes almacenes, quedan separadas del área central y situadas en los alrededores, junto con lo fungible, cafeterías y restaurantes, que se sitúan cerca de las casas de un solo piso.⁸⁹

Hasta el momento el autor del proyecto cuida mimosamente de guiar las actividades y educar a cada paso del espíritu cívico y social de la multitud, dejando claro que no es un espacio de habitacional sino un lugar para celebrar y encontrarse con la comunidad y forjar lazos comunales. Las viviendas de los ciudadanos serán solo de una planta, llanas y con parterres y jardines, estrechando su ligazón con la tierra. Dice el autor:

“El conjunto queda pues gradualmente escalonado de arriba abajo, del mismo modo que los hombres están escalonados según sus tendencias e inclinaciones.”⁹⁰

La arquitectura se convierte así en una imagen cristalizada de la estratificación humana.⁹¹ Afirmación esta fuerte, no exenta de sentimiento nietzscheano y estructura hegeliana. La arquitectura, como forma, reflejaría la propia constitución del pueblo, pero ésta está francamente estratificada entre superiores e inferiores.

En la zona más alta, más encumbrada, la más próxima a los cielos y visible desde todo punto de la ciudad, se reserva el espacio para la Corona; el lugar sublime. Así lo expone Taut en su ensayo: “El coronamiento superior lo forma el macizo de los cuatro edificios a modo de expresión visible - y simbólica por su forma de cruz- de la consumación.” (...) “Las *esperanzas sociales del pueblo*⁹² hallan aquí su consumación en las alturas.”⁹³ A modo

⁸⁶ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 53

⁸⁷ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 55

⁸⁸ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 57

⁸⁹ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 55, 56, 57

⁹⁰ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.57

⁹¹ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.65

⁹² Las cursivas son nuestras

⁹³ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.57

de ara de altar del sacrificio, en este punto donde cristalizan las formas que expresan los anhelos del pueblo. El lenguaje místico religioso de Taut nos hace pensar que está realmente poseído de una visión cuasi celestial; su centro cívico es un crisol de almas anhelos esperanzas y voluntades. Allí Taut hace una afirmación idílica pero que revela sus objetivos, habrá música congregante y fortalecedora:

“La composición musical proporciona la elevación espiritual que añoraban en la vida cotidiana, y la reunión en la casa del pueblo (...) ennoblece el instinto gregario; fuerza primitiva de toda agrupación.”⁹⁴

Recalca Taut el carácter singular de tales edificaciones Su objetivo es servir de elevación espiritual del visitante y educarle en los valores de la sensibilidad social. Para ello Taut aplica una serie de recursos visuales y sensitivos. Los teatros romperán su concepto de separación entre escena y asistentes. “Un juego de luces y colores entre el escenario y el patio de butacas, todo ello adornado y construido solemnemente (...) proporcionara el marco adecuado a los acontecimientos”. Un continuo de formas decoradas dejará al espectador en un estado de continuo deleite. “La pared desnuda sin articular no halla aquí cabida.” Este juego recorre “todo el edificio y anima a cada uno de sus miembros, esparciendo su luz (...) hasta los pasillos el foyer y la arquitectura exterior.” Las casa del pueblo –al igual que el conjunto- tiene el timbre armonioso de la comunidad humana. “En ellas ha de madurar y elevarse el espíritu y el alma.” A modo de templo laico, el ciudadano ha de acudir allí para sanar su espíritu cívico y recomfortar su ánimo ciudadano.⁹⁵

Como indica el autor, las funciones que en allí se realizan, – reuniones festejos, conciertos, conferencias muestran una configuración arquitectónica que supera la intimidad domestica, y que está completamente orientada a la gran comunidad traspasando los límites de la cotidianeidad; de *lo natural*.⁹⁶

No obstante este conjunto constituye - en palabras de Taut- el coronamiento de todo el grupo arquitectónico; pero este macizo por sí solo no es todavía la Corona. Citamos textualmente su descripción:

“Únicamente es un pedestal para un edificio más alto⁹⁷, el cual desprendido por completo de toda finalidad reina sobre el conjunto a modo de arquitectura pura. Se trata de la casa de cristal,⁹⁸ realizada a base de vidrio, un material de

⁹⁴ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.57

⁹⁵ Bruno Taut, las citas de este párrafo son de *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.57

⁹⁶ Establece Taut esta distinción para separarse de *lo sublime o espiritual*. Lo natural es propio del Volk. Lo espiritual es propio del Geist. Cfr. capítulo dedicado al Volk y al Geist

⁹⁷ Pedestal de una joya preciosísima. Este encumbramiento progresivo es típico de toda impostación de un elemento simbólico-religioso singular; de un hito (Cfr. pe: Bruno Zevi; *Saber ver la arquitectura*).

⁹⁸ La referencia al pabellón *Glashaus* de 1914 es obvia. Taut está aplicando los beneficios espirituales del cristal y la luz a toda la ciudad.

construcción que denota materia, pero también algo más que una materia corriente, dadas sus características de brillo, transparencia⁹⁹ y reflejo. Una construcción de hormigón armado la eleva sobre el macizo de los cuatro grandes edificios y forma su estructura, entre la que resplandece toda la rica variedad de la arquitectura de cristal: cerramiento de cristal en forma de prismas, hojas de vidrio coloreadas y esmaltadas.”¹⁰⁰

En este punto merece la pena hacer la observación de que la casa se presenta al menos en su aspecto como una gran pieza de cristal tallado, con formas propias de gema preciosa, refulgente; -“como piedras preciosas que rodean un único diamante lustroso”¹⁰¹. Un planteamiento realmente escenográfico y de gran impacto visual. Taut continúa describiendo su esencia:

“La casa no contiene nada más que un único espacio maravilloso (...) Todas las emociones íntimas y todos los grandes sentimientos han de despertar aquí cuando la plena luz del sol inunde el elevado espacio y se quiebre en innumerables y tenues reflejos, o cuando el sol de la tarde derrame su luz sobre la bóveda de la techumbre e intensifique con su resplandor rojizo la riqueza de colorido de las vidrieras.”¹⁰²

Estancia bañada de luz, que provoca las más sublimes emociones, en un espacio sin otra función que dejarse inundar por un éxtasis de belleza. Como Taut dice serán “sus vidrieras de extasiada y arrobada fantasía” y “los colores de sus pinturas reflejan ideas cósmicas, supra-terrenales, “parajes universales”, y una nueva plenitud de formas plásticas adornan todas las estructuras (arquitectónicas) huecos, ensamblajes soportes y repisas. (...) Todo un mundo de formas libres.”¹⁰³ Todo ello se dará por obra del arquitecto -en este caso Taut- que poseerá para esta obra “el impulso creador que estimula a todos los artistas, y que pugna por hallar una expresión suprema.”¹⁰⁴

III. 2.1.7. La No-Función. Lo sublime

En esta apoteosis formal de luz colorido y expresión, las formas se han liberado de la esclavitud del realismo y la función. Se abre paso a un estado puramente emocional e irracional del discurso artístico, en la más plena intensidad del sentir Expresionista. La propuesta que Taut realiza asume desde las visiones exaltadas de la experiencia sensitiva romántica, hasta los estadios espiritualizantes de la luz y el color de Steiner, pasando por los efectos beneficios del las gemas de cristal policromado de Scheerbart; todo ello

⁹⁹ En el original “translucido”, más que transparente

¹⁰⁰ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.59. Ver apartado *Glasmarchitektur* de Paul Scheerbart

¹⁰¹ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op cit., pp.40

¹⁰² Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op cit., pp.57

¹⁰³ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op cit., pp.59

¹⁰⁴ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.59. Referimos al capítulo de la belleza en Hegel para entender “expresión suprema”.

factible gracias la potencia del genio creador de Schopenhauer y a la precisa u oportuna separación hegeliana de Pueblo y Espíritu; para que en esta fusión mística pueda darse una mutua realimentación superadora entre espíritu y materia, individuo y colectividad. Taut está trabajando con objetos propios de un conocimiento superior, actuando su labor sacerdotal, realizando el oficio divino de insuflar los valores del Espíritu en el alma del pueblo; está procurando la chispa para que se opere esa síntesis mística. Solo gente espiritualmente cualificada y socialmente comprometida (*Espíritus Libres*, según Nietzsche) podrían operar este paso. Y según Taut, él mismo puede y debe hacerlo; ya que tiene voluntad de efectuarlo (*Willie zur Macht*).¹⁰⁵

Gracias a este espacio de encuentro cósmico, donde la materia trae al espíritu, “todo lo que en forma de olas, nubes, montañas y cualesquiera elementos y seres vivos, transportan el alma del artista más allá de lo figurativo y naturalista tradicional, y despierta ahora de nuevo y resplandece en todo su colorido, esparciendo su brillo por los materiales, los metales, las piedras preciosas y el cristal de todas aquellas zonas del espacio en las que se establece un juego de luces y sombras.”¹⁰⁶

Ante la confluencia de tales elementos, operados por el ministro de lo supremo, como resucitados con una descarga de eléctrica, de energía telúrica (cósmica), como pararrayos de conexión con realidades más excelsas, los valores meramente estéticos adquieren una nueva dimensión, cobrando una nueva vida;¹⁰⁷-dan un salto cualitativo en su existencia- donde todo, incluso una música “se halla al servicio de lo sublime.”¹⁰⁸

Esta poderosa caja de resonancia interna que es la Casa de Cristal, activa su fuerza gracias a que sobre ella se posa la energía del sol, y la transmite y multiplica en todas direcciones; derrama su gracia hasta el última rendija de la ciudad y el último entresijo del alma de sus habitantes.

“Inundada por la luz del sol, la casa de cristal lo domina todo como el fulgor de un diamante que centellea bajo el sol, a modo de símbolo de la mayor serenidad, de la más pura tranquilidad el alma, aportando suprema grandiosidad.”¹⁰⁹

En este espacio sublime, el ciudadano paseante encontrará la unidad entre su ciudad (su comunidad) y su corazón, cuando al pasear por ella contemple desde su altura la

¹⁰⁵ Friedrich Nietzsche. El concepto se debe principalmente a la interpretación que de Schopenhauer hace Nietzsche de la “Voluntad o impulso de vivir”. A diferencia de Schopenhauer, la “voluntad de vivir” es para Nietzsche la “Voluntad de poder”: “Este mundo es Voluntad de poder/hacer y nada más!”, (*Diese Welt ist der Wille zur Macht – und nichts außerdem!*) Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Tercer libro, *Der Genesende (El convaleciente)*.

¹⁰⁶ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.60

¹⁰⁷ A modo de las novelas de Mary Shelley Puede percibirse un paralelismo entre la síntesis creadora desarrollada por la ficción de Mary Shelley, en *Frankenstein*, y la cristalización cósmica del Nuevo Orden oficiada por Taut en la *Cúpula cósmica*.

¹⁰⁸ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op cit., pp.60

¹⁰⁹ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op cit., pp.60

grandeza de la ciudad desplegada ante sí, y sentirá la felicidad de pertenecer a tal maravilla; "En su interior el paseante encontrara la felicidad."¹¹⁰En unión con Paul Scheerbart, Taut confirma:

*"La luz recorrerá todo el universo y está viva en el cristal."*¹¹¹Procedente del infinito, queda atrapada en la cima de la ciudad, se quiebra y centellea en las placas, en las placas aristas y superficies y bóvedas coloreadas de la casa de cristal. Esta ha de convertirse en prototipo de una sensibilidad cósmica, de una religiosidad que solo puede guardar un silencio reverente."¹¹²

La experiencia que se vive en la Casa de Cristal, en la Corona, es una trasmutación, una transfiguración, una experiencia mística, como de haber visitado otra dimensión, de haber tocado lo angélico (*lo sublime*). Las casas que rodean este gran templo de sensibilidad y religiosidad cósmica, están también servicio de otros nobles deseos del pueblo, pero conforme las edificaciones se alejan se dedican a funciones más prosaicas y profanas, hasta terminar en pequeñas chozas de aperos de labranza. Pero desde la más humilde cabaña se percibe la grandeza del templo de cristal, de modo que:

"Ahora la alegría de vivir y la realidad cotidiana también se congrega en torno al cristal. El brillo, la luz de lo puro y de lo trascendental resplandece encabalgado sobre la solemnidad de los radiantes e inquebrantables colores."¹¹³ Extendiéndose el radio de la ciudad "en un mar de colorido"¹¹⁴

Realmente un discurso arrebatador lleno de convencimiento, brío y energía. No nos es posible recoger todos los párrafos, pero es fácil dejarse cautivar por su poética. En nuestros días, en la arquitectura contemporánea se han reeditado versiones de esta visión iluminadora y expansiva de la Casa de Cristal de Taut.¹¹⁵

III. 2.1.8. Naturaleza de lo divino según Taut

Aunque Taut en su ensayo hace alusiones al maestro Eckhart, "pediré mi Dios que me vacíe y me purifique", se pueden hallar referencias más cercanas a su forma del plantear el tema.

¹¹⁰ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.60

¹¹¹ Máxima pronunciada por Paul Scheerbart en la Casa de Cristal en 1914, recogido en Taut, Op.cit.

¹¹² Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.60

¹¹³ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.60

¹¹⁴ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.61

¹¹⁵ Manfred Speidel y Dennis Sharp entre otros, hablan ya de un Nuevo Expresionismo. Para Manfred Speidel, "Taut fue un visionario de la arquitectura del tercer milenio. Hizo construir, a su manera, edificios de estructura similar al Guggenheim de Bilbao y pese a que vivió en el primer tercio del siglo XX siempre soñaba con conocer cómo sería la arquitectura del tercer milenio." Disponible en www.unav.es/arquitectura/documentos/noticias/not161/. Conferencia UNAV, 26, 11, 2004.

Taut alude repetidas veces a que “Lo supremo es siempre Vacío”,¹¹⁶ afirmación que es una clara referencia al Absoluto, supremo y vacío, de Hegel. Pero en la misma línea afirma: “La catedral era el recipiente de todas las almas”- que pedían su vaciamiento -, “y siempre permanecerá igual; vacía y pura; -muerta”¹¹⁷, adjuntando así a un valor de “pureza y plenitud” a la muerte y al vacío. Cuestión que es propia tanto del concepto de dialéctica de Hegel -auto alienación-, como de la visión de abolición del Dios moralizante de Nietzsche.¹¹⁸

Taut elabora de este modo sincrético un particular modelo espiritualizante. Taut aúna el concepto de superación personal y purificación con el de auto-extrañamiento, auto-alienación o auto-aniquilación que es propia de la dialéctica superadora de hegelianismo. Por este sendero, y sin ser tema específico de nuestro estudio pero su interesante aserto reclama nuestra atención, la espiritualidad que Taut propone justifica la auto-alienación del individuo en pos de alcanzar una nueva identidad colectiva (el no-individuo), en cuya relación dialéctica social alcanzara una nueva plenitud. Esto le facilita a Taut el soporte teórico para afirmar que la negación de la individualidad, el fundirse del individuo en el experiencia colectiva es la vía social correcta de alcanzar un Nuevo Estado Social- nuevo orden- espiritualmente purificado.

Así analiza Ábalos el concepto espiritual de Taut:

“La Nada como aglutinante espiritual colectivo -difícilmente puede identificarse un tema más radicalmente antirracionalista y antipositivista- conduce a la propuesta de un programa monumental insólito, la propuesta de edificar la *corona de la ciudad* como Catedral, y esta como Casa del Pueblo, lugar de fusión del individuo. Una catedral laica que celebraría el advenimiento de una condición espiritual carente de programa (...) en la que se revertiría la capacidad productiva de una sociedad.”¹¹⁹

Con respecto a su “arquitectura divinizante”, Taut mantiene que la Corona, -vector de purificación y rehabilitación social-, ha de permanecer vacía, muerta y sin función práctica: “Apartada por completo de los diseños cotidianos”,¹²⁰ ya que es así reflejo del Absoluto Supremo Vacío, del Supremo Absoluto¹²¹. Sostiene Taut que “en lo supremo

¹¹⁶ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.61

¹¹⁷ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp.61

¹¹⁸ Como expone Javier Echegoyen “cuando Nietzsche se refiere a Dios se refiere al dios de la religión, particularmente del cristianismo, pero también a todo aquello que puede sustituirle, porque en realidad *Dios no es una entidad sino un lugar, una figura posible del pensamiento, representa lo Absoluto.*”: Historia de la Filosofía, Vol. 3, Edinumen, 2003. Resulta muy ilustrativo al respecto el trabajo de Thomas Mann, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Op.cit., pp. 111-121.

¹¹⁹ Iñaki Ábalos, *Taut, El Eterno Retorno*, en *Escritos Expresionistas*, Bruno Taut, Op.cit., pp. 11

¹²⁰ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 61

¹²¹ Según Hegel, lo diametralmente opuesto a la particularidad. Ver por ejemplo *El saber del Hombre, Introducción al Pensamiento de Hegel*, Eduardo Álvarez, Trotta, 2001, ISBN 9788481644388, pp. 149-168.

enmudece siempre la escala de las necesidades prácticas.¹²²La Corona pues no ha de contener otra misión más que la de facilitar y exponer el contacto con el Espíritu - catalizar la experiencia espiritual-. En el vacío se da lo supremo. En lo absoluto enmudece lo particular; es más, deben ser ambos lo más opuesto posible entre ellos. Lo que es acorde con su continua insistencia en separar lo particular de lo supremo.¹²³

Como hemos tenido oportunidad de ver anteriormente el estrecho vínculo del Expresionismo con los textos nietzscheanos¹²⁴ y con el neo-misticismo¹²⁵ y “de forma más específicamente disciplinar con los orígenes de romanticismo alemán,”¹²⁶ facilita que tras la valoración de la fuerza creadora de Schopenhauer,¹²⁷

“(…) se construya el perfil del arquitecto como genio visible de una necesaria y radical transformación del entorno, dirigida a crear un nuevo proyecto de belleza total (...) reconduciendo todo el modelo productivo hacia un proyecto colectivo ajeno a la razón práctica -concentrado en su sublimación a través de la creación y contemplación de una nueva belleza- reclamando una integración de las artes en ese objetivo que estaría encauzado por el arquitecto rector.”¹²⁸

Taut encuentra en la epopeya de la construcción de las catedrales góticas, y en los templos orientales una perfecta referencia histórica, social y artística.¹²⁹ La unión de afanes por alcanzar un logro espiritual colectivo, la disolución de la autoría individual en una obra común. Similar proceso de sublimación pretende realizar Taut para lograr “crear un nuevo proyecto de belleza total.”¹³⁰ Como indica Ábalos, la “contradicción que esta aspiración lleva implícita -un proyecto colectivo de escala total, junto con una definición perfectamente individualista del genio creador” necesitaba una resolución, que podría lograrse a partir de las corrientes de misticismo filosófico esbozado por Eckhart y divulgado por Steiner. La superación de lo individual mediante su fusión con

¹²² Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 61.

¹²³ Manfred Speidel, destacaba la importante labor que hizo creando vivienda social, siempre apartada del centro: “fue capaz de crear muchas viviendas para gente que entonces no tenía muchos recursos económicos, (...) la verdad, es que en la mentalidad de Taut subyacía la voluntaria separación del pueblo frente al Espíritu.” Conferencia 24, Noviembre de 2004 en la Universidad de Navarra, www.unav.es/arquitectura/docs.

¹²⁴ Ver por ejemplo al respecto las obras citadas de Seth Taylor; Shearer West, Paul Rabee. Iñaki Ábalos recoge en su trabajo esta misma idea.

¹²⁵ Ver al respecto capítulo de dicado Rudolf Steiner. Para más véase también la obra de *Expresionismo*, de Shulamith Behr, Encuentro, 2000, y la de Eduardo Subirats, *Linterna mágica: vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Siruela, 1997 (pp. 63 y ss.)

¹²⁶ Iñaki Ábalos Op.cit., pp. 10

¹²⁷ Ver capítulo dedicado Schopenhauer. Véase también Thomas Mann, en Op.cit., pp. 40-45.

¹²⁸ Iñaki Ábalos Op.cit., pp. 10

¹²⁹ Así lo sostienen, Schriener, Whyte, Pehnt, Conrads, Sharp, Ábalos, Speidel, Montaner, Muñoz y un largo etc.

¹³⁰ Iñaki Ábalos, en *Taut y el Eterno Retorno*, Op.cit. pp. 10. La expresión citada nos ha parecido muy significativa del auténtico anhelo revolucionario de Taut: El Artista conversor del mundo.

un todo “facilitaría una síntesis feliz capaz de poseer el carácter aglutinador de las viejas religiones”¹³¹ sin tener que admitir ninguna deidad concreta.

Esta “contradicción” halla en las corrientes neomísticas de fusión con el todo, la clave para conducir, elevar (sublimar/superar) lo individual en tanto en cuanto se fundiera con la colectividad: realizando así un rito salvífico de misticismo terrenal. Según Ábalos, se descubre así en Taut la idea de que este misticismo terrenal se encontrará cuando se identifique la idea de DIOS con la Idea de NADA (*Nichts*);¹³² invirtiendo los términos del *logro místico*; no residiendo ya en alcanzar la identificación con el máximo SER (Dios), sino en anularse, diluirse o fundirse en/con la máxima NADA.

La Nada pasa a ser ahora el núcleo de las aspiraciones del hombre. De este modo, señala Ábalos, se evita la supeditación a ningún ente abstracto reconocible; y en definitiva se logra “la superación del concepto de individualidad (...) y una religiosidad sin dios, tan afín al primer Nietzsche.”¹³³

“La Nada (ahora núcleo de las aspiraciones...) predispone a un programa de superación del concepto de individualidad, que se basa en la rotura de los límites, en la fusión colectiva en proyectos capaces de aglutinar aspiraciones de una mayor espiritualidad.”¹³⁴

La cristalización de esta nueva espiritualidad es el objetivo (*Das Ziel*) para Taut. Su efecto proveerá beneficios espirituales para cada elemento de la sociedad una vez que se haya purificado en su fusión con la Nada: “la visión religiosa cristalizada, es el objetivo final (...) pues irradia luz a cada una de las restantes construcciones, incluida la cabaña más sencilla, y embellece la solución de las necesidades prácticas más simples con el esplendor de su brillo.”¹³⁵

Las aplicaciones materiales de cristal, luz y color, facilitarían la recreación de un espacio central, de amplias resonancias místicas.¹³⁶ Su beneficio alcanzaría hasta la más humilde cabaña.¹³⁷ En torno a este espacio singular, se ordenarían meticulosamente las moradas de los individuos¹³⁸ y toda la sociedad quedara adecuadamente trazada.¹³⁹ Atendiendo al

¹³¹ Este proceso de síntesis y fusión quedó filosóficamente articulado en el sistema dialéctico de Hegel. Cfr. Capítulo dedicado a Hegel. La glosa actual pertenece a Ábalos, Op.cit., pp. 10

¹³² Iñaki Ábalos Op.cit., pp. 10

¹³³ Iñaki Ábalos Op.cit., pp. 10

¹³⁴ Iñaki Ábalos Op.cit., pp. 10

¹³⁵ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 37

¹³⁶ “La Nada como aglutinante social colectivo” en expresión de Iñaki Ábalos, Op.cit., pp. 11.

¹³⁷ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 37

¹³⁸ Matiza Ábalos: “no es esto solo producto de una concepción mística, neorromántica o nietzscheana, sino que guarda profundas simpatías con el proyecto del socialismo utópico.” Confróntese a tal efecto las propuestas de Ebenezer Howard de la Ciudad Jardín (*City of Tomorrow*), y el objetivo de *Comunidad* propuesto por la DGG.

¹³⁹ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 64-66

Nuevo Orden que se podría lograr instaurando este tipo de *Ciudad Nueva* Taut explica su beneficio:

“Estas ciudades serán la expresión más clara del pensamiento social y su imagen como la corona en la cima, como una pirámide de estratificación humana, se convertirá en símbolo e ideal firmemente perfilado de todo trabajo práctico y social.”¹⁴⁰

Taut en su ingenuidad -imaginativa y fantasiosa- estaba abonando el trabajo para un planteamiento totalitario de la organización social. Más tarde se verían los resultados. Así lo advierte Walter Benjamin al incidir en que estas formulaciones a lo que llevan es a:

“Una nueva forma de estetización de la vida política, en donde su auto-enajenación ha alcanzado un grado tal, que (al individuo) le permite vivir su propia aniquilación como goce estético de primer orden.”¹⁴¹De esto -dice Benjamin- se tratará la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo.

III. 2.2. La Arquitectura Alpina. (*Alpine Architektur*)

Como hemos visto en *La Corona de la Ciudad*, Taut reservaba el espacio central de la ciudad a la Catedral Laica, a la Casa del Pueblo, dándose alrededor suyo no actividades de negocios, ni instituciones políticas, sino actividades colectivas culturales y espirituales. Se impostaba así la casa central; la antena de las resonancias del Espíritu (Geist). Similar gesto se procuró en el Pabellón del Acero Eisen de Leipzig en 1913; una simulada pirámide articulada hacia el cielo.

En *Die Stadtkrone* la casa central, morada del La Idea, estaría constituida por cristales coloreados albergando en sí todas las propiedades iluminadoras y enriquecedoras de la *Arquitectura de Cristal* de Paul Scheerbart, y a cuya forma intentó Taut dar primera expresión en el domo de la Exposición de Colonia de 1914¹⁴². En esta Catedral Laica de la ciudad nueva, al igual que en la *Glashaus* el visitante sentiría un estado de arrobamiento místico y elevación espiritual. Las dependencias propias de la organización humana deberían quedar alejadas, pues no responden al sentir del espíritu que está emergiendo del pueblo (Volk).¹⁴³ Por lo tanto en su diseño de cúpula mágica; brote gemular de la ciudad, -margarita preciosísima-, punto intermedio entre las dimensiones terrenales y cósmicas, había de situarse una obra de características suprasensibles, una pieza de crecimiento cristalográfico, pura y majestuosa, que en su brillo y radiancia recogiera las

¹⁴⁰ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 65

¹⁴¹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Itaca, 2003 en *Topografías de la modernidad: el pensamiento de Walter Benjamin*, Dominik Finkelde, UNAM, 2007, pp. 269

¹⁴² Hablamos de la *Glashaus* de Colonia 1914; cfr. capítulo dedicado a la *Casa de Cristal*.

¹⁴³ Bruno Taut *Die Stadtkrone*. Op.cit, pp. 43-45

fuerzas de la voluntad/anhelos del pueblo y los sublimara poniéndolos en contacto con la cosmogonía estelar.

“La luz recorrerá en universo y está viva en el cristal”¹⁴⁴ Procedente del infinito, queda atrapada en la cima de la ciudad, se quiebra y centellea en las placas y las aristas, superficies y bóvedas coloreadas de la casa de cristal. Esta ha de convertirse en el propósito de una sensibilidad cósmica (; de una religiosidad que solo puede guardar un silencio reverente.”¹⁴⁵

La fusión de ese estadio intermedio entre naturaleza y cosmos, la acción física del hombre y la elevación espiritual, habría de realizarse -según Taut- por la mediación desencadenante de las propiedades del cristal, por cuyo efecto benéfico se lograría la fusión de lo artificial y lo natural, lo particular y lo universal, lo terreno y lo astral. Para ello el material idóneo; fruto de la tierra pero también del trabajo del hombre¹⁴⁶es el cristal; el vidrio policromado; tallado, fuente y reflejo de brillo especular, que deja travesar y reflejar en sí la luz del cosmos, sin oponer resistencia y facilitando la elevación espiritual. Es terreno y particular, pero refleja y transmite en sí la acción del cosmos, refleja en sí el brillo de las estrellas.

“El cristal pertenece a la esfera de la naturaleza, tanto como al de la creación humana; es puro y coherente en todas sus escalas, es eterno y es frágil, pero sobre todo, tiende a no ser.”¹⁴⁷

Como material es idóneo para reflejar lo Sublime el Universo Expresionista. Capta lo intangible siendo máxima exposición de la belleza. Y sin ser obstáculo para dejar operarse en él el mágico resplandor; y dejarse traspasar por la luz astral. Para los Expresionistas el cristal no es la lamina plana, fruto de la planificación racional de un proceso fabril. Su definición más adecuada es la del “cristal de roca”, el diamante o las piedras preciosas. Es la gema poliédrica. Por ello mientras por el día recoge con sus talladas formas los dorados reflejos del sol y los difunde en su entorno, como faro y guía de la comunidad, de noche a efecto de la luz refleja es sí la grandeza de las estrellas.

El salto a lo cósmico, lo estelar y lo sublime es el paso que Taut dará en su progresivo ascenso en pos de unir el *Geist* del *Volk* con el Espíritu Universal.

III. 2.2.1. Un largo Camino

Alpine Architektur, fue fruto de una larga gestación. Las primeras ideas recogidas al respecto provienen del propio pabellón de la *Glashuas* de 1914, donde se hace una

¹⁴⁴ Paul Scheerbart citado por Taut en *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 60

¹⁴⁵ Taut, *Die Stadtkrone*, Op.cit., pp. 60

¹⁴⁶ Cita canon Sta. Misa, *Misal Popular Iberoamericano*, Panamericana, 1974, pp. 617

¹⁴⁷ Ábalos, Op.cit., pp. 13

apología de la experiencia sensitiva del espectador y una elevación mística ante la emoción espacial. Evidentemente, la relación con Paul Scheerbart había catalizado la fantasía de Taut; pero aun no la había sacado al exterior. Los proyectos de aquellos años como la *Folkwang Schule* esbozaban una unión entre “La estrella” y “La tierra”, mas Taut entre 1916 y 1918 estaba más ocupado en actividades políticas que en ejecución real de proyectos. En unos momentos de obligado parón profesional Taut, comenzó a sacar sus visiones sobre el efecto de la luz, el color, el cristal y las estrellas, dándoles un obligado salto cualitativo cósmico. Pasando de escala; donde el terreno a tratar ya no era una casa o un objeto, sino todo el globo terráqueo.

Si en la *Corona de la Ciudad* Taut establecía la Catedral Laica, la Casa del Alma del Pueblo (*Volkgeist*), como centro de la Ciudad; en la *Arquitectura Alpina* Taut intentará acercar el concepto de Corona de la Ciudad a la Montaña; uniendo Arquitectura y Naturaleza, unificadas en virtud de la acción del hombre y por el efecto coherente del cristal. Este concepto venía animado por las visiones de los viejos románticos que contemplaban el templo ubicado en la cima de rocosas montañas; en lo más alto de la cúspide. En un proceso de separación y elevación; Taut acorde con el sentir de los románticos, toma la idea de la abadía, alejada del mundo y situada en un enclave fantástico propicio para la elevación espiritual del individuo. En ese templo, como antena y referencia, se ven conectados el resto de los miembros de la comunidad dispersos por el territorio. Por otra parte, las visiones afectivas y empáticas de Wilhelm Worringer, alejadas del racionalismo ilustrado, habían hecho hincapié en las propiedades emocionales de la abstracción y percepción de la geometría material, sobre todo haciendo referencia a la sublime impresión de la experiencia gótica.¹⁴⁸

III. 2.2.2. La Casa de Cristal viaja a las Montanas

“La casa de cristal de las montañas tiene vida” es una cita procedente de una carta de Bruno Taut a su amigo Adolf Behne del 5 de marzo de 1918,¹⁴⁹ momento en el que se estaba fraguando la escritura de *Alpine Architektur*. En ella se advierte el deseo de transportar la Casa de Cristal a la Montaña; fundirse con ella y de este modo crear la Montaña Mágica, terrenal y astral, humana y cósmica, faro del mundo, reflejo de las estrellas y luz de los viandantes. Resuenan las palabras proféticas de su amigo y mentor Paul Scheerbart que ya en 1887, en una novela sobre el futuro de la arquitectura del cristal, soñaba lo siguiente: “Precisamente el vidrio, el material de construcción más

¹⁴⁸ Véase Wilhelm Worringer, *Abstracción y Empatía*, y *Los problemas formales del Gótico*

¹⁴⁹ “La casa de cristal de las montañas tiene vida” es una cita procedente de una carta de Bruno Taut a su amigo Adolf Behne del 5 de marzo de 1918; Los originales de esta correspondencia están en la Akademie der Künste, Berlín, Adolf-Behne-Archiv [ABA-01-235, p. 43]. Este archivo fue adquirido en 2006 por la Academia de las Artes e incluye más de 400 cartas con artistas de la época. Hasta ahora el archivo era inaccesible. Contiene correspondencia con Paul Scheerbart, Bruno, Hedwig y Max Taut, así como con arquitectos, pintores y poetas que eran amigos o conocidos tanto de Adolf Behne como de Bruno Taut.

brillante de la Tierra, debería desempeñar el papel principal en las casas del futuro.”¹⁵⁰ Esta acción de transportar la Casa de Cristal de la ciudad a las montañas lo asume Taut como un reto teórico.

Señala Ábalos el resabio romántico de la experiencia teórica de la *Arquitectura Alpina*, donde el viaje del héroe, el artista, pasa por un proceso de enriquecimiento personal, similar también al sufrido por el protagonista de *Lesabendio* (Scheerbart); pero que aporta -a su juicio- una clave adicional para entender el juego teórico propuesto por Taut:

“Uno de los grandes atractivos de libros como *Arquitectura Alpina* y especialmente de textos como la *Arquitectura de Cristal* de Paul Scheerbart (...) estriba precisamente en haber entendido otras formas de abordar la relación pensamiento-acción; en haber vinculado (...) ambos momentos, entendiendo que la producción teórica es, o puede ser descrita, como una gimnasia de la fantasía: una experiencia o un viaje iniciático.”¹⁵¹

Del mismo modo, exponía Adolf Behne la actitud de gimnasia de la fantasía, de fuerza en la acción: “El trabajo que debe realizarse, que es necesario realizar, siempre puede llevarse a cabo únicamente con la más alta intensidad imaginable del sentimiento, de la fantasía, de la implicación artística. De otras cuestiones no vale la pena hablar.”¹⁵² Taut se lanzó de este modo a un ejercicio de producción fantástica repleta de imágenes, aforismos y visiones cósmicas, donde se entrelazan los anhelos personales de grandiosidad y las soluciones holísticas para un nuevo estado espiritual de la humanidad. Taut toma la fantasía como fuerza revolucionaria, como estímulo para lograr superar el historicismo y la racionalidad, abocándose a un fascinante mundo utópico.

Los dibujos y textos de *Arquitectura Alpina* los compuso Bruno Taut entre 1917 y 1919. Tal producción teórica entendida “como maquina de excitar la fantasía, de hacer aflorar una nueva sensibilidad,”¹⁵³ debió parecerle hasta al propio Taut en exceso irracional. Sostiene Eva-Maria Barkhofen que Taut tenía dudas sobre sacar a la luz pública sus osadas visiones arquitectónicas para que fueran juzgadas o condenadas. Las resume así

¹⁵⁰ Paul Scheerbart, *Ich liebe Dich! Ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos (Te quiero: una novela ferroviaria con 66 intermezzos)*, Berlín, 1887. reeditada *Ich liebe Dich!: ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos*, Paul Scheerbart, Michael Matthias Schardt, Affholderbach & Strohmann, 1988, pp. 21

¹⁵¹ Ábalos, Op.cit., pp.9

¹⁵² Adolf Behne, en Max Taut, *Bauten und Plänen*, Edición reimpressa, Gebr. Mann, 1996, pp.19 (Traducción de J. M. García Roig).

¹⁵³ Ábalos, Op.cit, pp. 10. “La producción teórica como maquina de excitar la fantasía, de hacer aflorar una nueva sensibilidad”

con las siguientes palabras: “Cuando concebí la idea de la *Arquitectura Alpina*, creí que os parecería excéntrica.”¹⁵⁴

Taut prosiguió con sus trabajos. En una carta dirigida a Adolf Behne el 5 de Marzo de 1918, describe así el contenido del libro:

“Adolf, ya tengo hecho el principio. La casa de cristal en las montañas ya tiene vida. Ahora trabajo por las noches. (...) Los proyectos son bonitos, pero haz el favor de no decepcionarte cuando luego los veas hechos. No es cosa mía; desde hace tiempo sé que lo realizado se queda siempre muy por detrás de lo ideado. (...) Mi arquitectura alpina será una sinfonía de 5 movimientos: la casa de cristal en las montañas en cuatro imágenes (1ª: ascenso, 2ª: barranco en el camino, 3ª: casa de cristal, 4ª: interior (quizá con planta): arquitectura de montaña en general - unas 5 imágenes (arquitectura de la cúspide de la montaña, remodelación de la montaña, configuración del valle); 5ª: proyecto para determinado terreno de los Alpes; reestructuración de la superficie terrestre ; arquitectura astral.

Me llevará mucho tiempo. Quizás acabe esta primavera los movimientos 1º y 2º. Pero para el movimiento 3º quiero ver los Alpes. El resto lo ocupará el vacío ya existente. (...). Ayer, cuando anotaba cosas en el dibujo, me parecía oír que te reías. Cuento sin falta con tu epílogo. Escribe en él sobre lo absoluto en el arte y ponte a escribirlo en cuanto se te ocurran las palabras. A lo mejor conseguimos publicarlo dentro de tres a cinco años.”¹⁵⁵

Durante el periodo de gestación de *Arquitectura Alpina*, Taut sufrió diversos cambios emocionales.¹⁵⁶ Al modo de experiencia nietzscheana del artista, él parecía querer derribar su propia racionalidad. Adoptaba posturas extremas de destemplanza que iban desde el hundimiento a la lisonja, pasando por la exaltación y el arrebató amoroso. En plena guerra rompió con su esposa Hedwig, que estaba enferma, y no aceptando los reproches de sus allegados, perdió la amistad con su amigo Behne.¹⁵⁷ De hecho la relación se enfrió tanto que Behne declinó la invitación de pertenecer a la Cadena de Cristal. Taut en su intento de derribar los muros del discurso racional, de elevarse por encima de lo mundano, estaba llegando a la Nada. Excusándose ante Behne por su actitud, le escribía el 21 de Mayo de 1918:

¹⁵⁴ Bruno Taut a su esposa Hedwig, 30 de abril de 1918 en Eva-Maria Barkhofen, *La casa de cristal de las montañas tiene vida...* en *Arquitectura Alpina*, Catalogo de la exposición celebrada en el CBA de Madrid en 2011, pp. 18

¹⁵⁵ Bruno Taut, Carta a Adolf Behne de 5 de marzo de 1918 [Carta ABA-01-235, pp. 43]. En Eva-Maria Barkhofen, Op.cit., pp. 20.

¹⁵⁶ Eva-Maria Barkhofen hace un minucioso recorrido sobre el periodo de gestación de la obra y su afección al entorno familiar y emocional de Taut en *La casa de cristal de las montañas...* Op.cit. pp. 15 y ss.

¹⁵⁷ Cfr. Barkhofen, Op.cit., pp. 16

“La *Arquitectura Alpina* ha de florecer. (...) En la 5ª parte quiero llevar la sublimación al reino de las estrellas, al de la nada.... Será una reproducción para la que entonces ya estaré preparado.”¹⁵⁸

Y es que esa actitud de autodestrucción nihilista corría por las venas de la esencia del Expresionismo. La separación de Taut de su esposa no fue casual, pues coincidiendo con la enfermedad de su mujer inició un apasionado idilio con Erica Wittich, la hija de su casero. Después de que Behne le reprochara su actitud, la correspondencia entre los amigos se interrumpió. La amistad quedó muy resquebrajada. Pese a esto, Behne, que había sido quien por primera vez calificó la obra de Taut de “arquitectura expresionista”, siguió abogando por las virtudes de la arquitectura “*de Cristal*”. En su libro *El retorno del arte*, de 1919, Behne mantiene la función social y espiritualizante de esta forma de arquitectura:

“La arquitectura del cristal aportará la revolución del espíritu europeo, convirtiendo a un animal de costumbres limitado y fatuo en una persona despierta, preclara y dotada de una fina sensibilidad.”¹⁵⁹

III. 2.2.3. El texto: Bruno Taut, *Alpine Architektur*, Hagen 1919

El libro *Arquitectura Alpina*, está dividido en cinco partes, todas ellas ilustradas con láminas del propio Taut, donde imágenes rodeadas de aforismos transmiten un mundo de fantasía en el que prevalece la experiencia del caminante en busca del beneficio de las estrellas. Taut propone un programa ambicioso de estetización del universo, donde se puedan encontrar el Todo y La Nada, abarcando en su fusión desde la más humilde morada hasta la grandiosidad de las estrellas. El propósito de Taut era trazar una línea entre lo particular y lo universal.

“Desde el establo hasta la estrella hay una solida cadena (...) en la que todo lo pequeño se vuelve grande y todo lo grande pequeño.”¹⁶⁰

Estos proyectos y fantasías son una expansión de la actividad teórica de la *Arquitectura de Cristal* de Scheerbart y la *Casa de Cristal* de Taut; una transposición al cosmos y a las montañas; “como parte de un sendero de estetización de la naturaleza y del universo”.¹⁶¹ Los textos no son fáciles de entender pues hay multitud de sentidos y significados, todos encriptados. Ábalos indica que al menos, la lectura de estos textos debe tomarse no como un discurso racional articulado, sino como “un banquete de

¹⁵⁸ Carta de Taut a Adolf Behne, 21 Mayo 1918. [Carta ABA-01-235, pp. 43]. En Barkhofen, Op.cit., pp. 21.

¹⁵⁹ Adolf Behne, *El retorno del arte, Die Wiederkehr der Kunst*, Kurt Wolff, 1919. Reprint: Kraus, Nendeln/Liechtenstein, 1973; Gebr. Mann, 1998. pp. 64 y ss.

¹⁶⁰ Bruno Taut en Simón Marchan, *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*, Siruela, 2008, Op.cit., pp. 88

¹⁶¹ Taut en Simón Marchan, Op.cit., pp. 87

fantasía” y “entregarse a esta celebración de la nada, como quien inicia la experiencia de un viaje lisérgico.”¹⁶²

III. 2.2.3.1. La dimensión esencial de la forma Cristalina

En una carta de 1920, *Mi imagen del Mundo (Mein Weltbild)* Taut da razón del fundamento de su *Arquitectura Alpina*:

Taut enuncia que hay una fuerza latente que clama desde lo hondo del universo su autentica reedificación. Esto viene de la falta de consideración de las autenticas dimensiones de la forma. El Universo clama -desea ser reformulado; reconstruido! Todas las formas están interconectadas entre sí, y eso lo hemos desatendido. Tradicionalmente, y basados en el concepto trinitario de Dios, entendemos tres dimensiones, pero con ello no hemos conseguido entender la naturaleza del universo y por lo tanto de la forma edificada. Taut superando los tres elementos tradicionales de la forma- longitud, anchura altura- distingue cinco elementos/dimensiones en la forma. Tres se corresponden con intelecto, sentimiento y fantasía, el cuarto es el tiempo, al que le correspondería la música y el quinto, en el que se fusionarían todos como una totalidad, sería ir hacia lo Absoluto sublime o la Nada Universal.¹⁶³

Taut entiende que hay que elevar la consideración de la forma haciéndole alcanzar y hacer brillar en ella su autentica dimensión espiritual. Un proceso de investigación que conllevará acercar la Casa de Cristal hacia lo más universal, donde habita lo Sublime; hacia el Cosmos.

Taut entiende que esta visión es superadora de la mera corporeidad física. Es una visión poliédrica, cristalina, espiritual. El esquema mental que mejor representa la naturaleza de la forma es el la propia forma del cristal. Todo deberá ser incorporado a esta visión esencialmente “a modo cristal” de la forma; con sus múltiples resonancias.¹⁶⁴ Con esta clave se logrará la cohesión esencial entre lo poco y el Todo. Este ejercicio, como gimnasia intelectual dará imágenes y composiciones que no son fútiles, sino que intentan despertar en el universo las corrientes que claman por el reconocimiento de su esencia.

Esta forma de cohesión universal ha de ser despertada. Y es por ello que dice Taut escribió *Alpine Architektur*,

“El volver a despertar este latente poder a la forma representa el principio de la edificación y del arte. El desarrollo de ese poder creará una condición cristalina

¹⁶² Iñaki Ábalos, Op.cit., pp. 10

¹⁶³ Bruno Taut, Carta GK a los miembros de Cadena de Cristal, 19 Octubre de 1920, *Mein Weltbild; Mi imagen del Mundo*; recogida en Iain Boyd Whyte, *The Cristal Chain Letters*, MIT Press, 1985, pp. 159-164. La referencia es a las pp. 161 a la 162

¹⁶⁴ “Crystal of form” en el original inglés

para el universo, como si fuera un mágico hechizo; y esta reinterpretación de las estrellas hará al hombre calmado y contemplativo.- Este era el básico principio de mi Arquitectura Alpina-."165

En esa forma-fuerza poderosa y transformadora quedaran abrazados todos los elementos: "la forma cubica de la vivienda más humilde, y también cada color: todo procede del haz de rayos del cristal *astral*."166 Nada ni nadie quedará sin autentica forma, encaminándose todo" justo hasta los límites de la Nada Universal."167

Hay que aclarar que para Taut "dar forma", equivale a insuflar espíritu, pudiéndose tomar como equivalentes en sus escritos "dar forma a algo", a "conferirle sustancia y entidad espiritual". Por lo tanto "una forma" transformadora es como una fuerza interna creadora. La forma externa confiere "forma de ser". Taut significa como la forma más representativa de ese efecto la forma cristalográfica; forma hacedora de espíritu en su más diverso grado. De ahí que la labor del arquitecto sea la de "autentico Creador" si usa los materiales espiritualmente adecuados. Aglutinar en un cristal significara asumir en un mismo punto varias animas; forjar -atrapar- varios espíritus en una unidad. 168 En este sentido afrontará Taut la subida - asunción- de Corona de Cristal a las cumbres mágicas de las montañas.

Taut se propone la construcción de la tierra, dar forma al mundo con la forma que él entiende paradigmática de la esencia de Universo y que lo resume todo y a la vez es la pura nada: el Cristal; pero en este caso subiendo de escala y categoría él hablará de Cristal Astral, como reflejo del Espíritu Universal del Cosmos. En dialéctica hegeliana lo más universal se confunde con la absoluta nada, con lo cual las intervenciones a nivel terráqueo que proponga Taut serán espacios místicos de encuentro del individuo con lo más sublime del Espíritu Cósmico; pero a la vez espacios de un gran silencio reverencial; llenos de "Vacío".

III. 2.2.3.2. La elevación "formal" hacia las montañas

¹⁶⁵ Bruno Taut, Carta a los miembros de Cadena de Cristal, 19 Octubre de 1920, *Mein Weltbild; Mi imagen del Mundo*; recogida en Iain Boyd Whyte, *The Cristal Chain Letters*, MIT Press, 1985, pp. 159-164. La cita es de pp. 162 y 163.

¹⁶⁶ Bruno Taut, Carta *Mein Weltbild; Mi imagen del Mundo*, Op.cit. La cita es de pp. 163.

¹⁶⁷ Bruno Taut, Carta *Mein Weltbild; Mi imagen del Mundo*, Op.cit, pp. 163. Continua la cita: "De este modo la nueva actitud se vincula estrechamente con lo que se uno llama materia. Las montañas nos gritan sus exigencias (...) y lo que nosotros construimos será únicamente la consecuencia de sus ordenes; simplicidad y una definitiva certeza"

¹⁶⁸ En Taut dar "ser" (alma o espíritu) es dar forma; en un sentido inverso al clásico entitativo de la sustancia se manifiesta en los accidentes; aquí, en Taut, los accidentes hacen la sustancia. La forma imprime el espíritu. El hacedor de la forma, crearía o infundiría así pues el ánimo. Esto en el mundo real solo tiene efecto en la obra de arte; o artefacto: ser compuesto por piezas. (Solo Dios da ser cuando forma). En una cosmogonía sin dios absoluto creador, el alma/espíritu puede darse por la junción de la materia; o por una mera protección conceptual de la misma (Hegel). Para más sobre el tema ver *Metafísica del Ser en Sto. Tomas*; en Antonio Millán-Puelles, *La lógica de los conceptos metafísicos: La lógica de los conceptos trascendentales*, Rialp, 2002

Consistirá en un progresivo “dar forma espiritual”¹⁶⁹ a las edificaciones, de paso - de camino- hacia la contemplación de las estrellas; hasta lograr una fusión formal y espiritual con ellas. Ello conlleva dar un salto en la elevación espiritual de la propia arquitectura, donde ya no solo animará los problemas de la colectividad - la comunidad o la ciudad- sino que arrastrará a su Corona al punto más elevado de la faz de la Tierra, con ánimo de fundirse en un abrazo formal entre Cielos y Tierra. Ya no jugará solo Taut con el brillo del sol y los rayos del astro rey que se recogen en la cúpula de la casa del alma del pueblo, sino que se enfrentará a dialogar formalmente con la inmensidad estelar. El absoluto espacio infinito y sus múltiples estrellas.

Se propone Taut dar forma, configurar la unidad íntima de todas las formas con el Todo y la Nada, a través de lo que llama arquitectura en un sentido cósmico: “Construcción del Mundo”, aunando -insuflando- en las formas la naturaleza del Espíritu.¹⁷⁰ De este modo alcanza Taut su pretensión de ser *anima mundi*; constructor del mundo, atañendo a esta labor el acercamiento del Cosmos a la Tierra; la unión de las Estrellas con la Tierra. Para ello se basará en el concepto de la Trinidad. El mismo Taut lo expresa en *Mi Visión del Mundo*:

“Yo creo que todos los espíritus, los espíritus de los objetos, los espíritus de las plantas, animales y hombres; los espíritus elementales y los absolutamente secretos espíritus, están ligados en una gran unidad; en un modo similar a los principios de la Trinidad.”¹⁷¹

Pero Taut va a enunciar cuál es ese nuevo elemento. Conferir la forma física adecuada que represente y saque a relucir la faceta espiritual de los elementos lo va a conseguir - al menos al modo de experimento teórico- acercando la arquitectura a las estrellas, al Universo, y adoptando formas que reflejen y manifiesten su grandeza. Serán formas cristalográficas que intenten reflejar la grandeza de las estrellas, la infinitud.

La diametral separación que existía entre la particularidad y la universalidad, lo mínimo y lo absoluto, obtendrá forma unitiva a través de un ejercicio constructivo, a modo de constructor universal; en una articulación cristaliforme. Paul Scheerbart ya reclamaba dar forma estelar al mundo; como lo espiritualmente más sano para el “esse” del mundo. “Scheerbart hizo el trabajo preliminar, -dice Taut-, pero ahora otras formas están configurándose. El gran símbolo de nuestro universo pronto será comprensible para todo el mundo.”¹⁷²

La labor ahora será incorporar cristalográficamente todos los elementos; fundirlos en una única unidad, y acercarlas a lo Infinito. Taut ve en la naturaleza de la configuración

¹⁶⁹ En el sentido enunciado en la Nota anterior

¹⁷⁰ Bruno Taut, *Mein Weltbild*, en Op.cit., pp. 161

¹⁷¹ Bruno Taut, *Mein Weltbild*, Op.cit., pp. 162

¹⁷² Bruno Taut, *Mein Weltbild*, Op.cit, pp.163

cristalina el esquema-clave para incorporar lo mineral, lo terrenal, lo humano y lo sublime. Hay que tener en cuenta que para Taut, de mentalidad hegeliana, la forma no es mera forma, sino que es la manifestación sensible de la Idea, y la Idea tiene ser. "Todo será incorporado en esta gran forma de Cristal (por ejemplo: la doble naturaleza del hombre, o mejor dicho: su irradiación en supraconsciencia y subconsciencia (...)) La fusión en la forma es finalmente el proceso necesario. (...) El volver a despertar de este latente poder a la forma representa el principio de la edificación y del arte. El desarrollo de ese poder creará una condición cristalina para el universo, como si fuera un mágico hechizo; y esta reinterpretación de las estrellas hará al hombre calmado y contemplativo."¹⁷³

Dentro de la visión de Taut de las fuerzas internas del espíritu, la primera misión era articular la ciudad, morada de los humanos, acorde con su espíritu colectivo; definir la corona de la Ciudad. Ahora se trata de acercar esa Corona congregante al mundo estelar, incardinándola en el punto más cercano a ellas, en las montañas; uniendo de este modo Espíritu Humano; y Espíritu Estelar en un enclave mágico. Y todo por obra de una fuerza unificadora; la arquitectura en Sentido Universal y Cósmico, a la que toca dar forma a la totalidad de la nueva Tierra.

Misión de Taut: Llevar "la Nada" a todos; acercar "lo Absoluto" a lo particular. Llevar o elevar lo particular a lo más Absoluto -La Nada- (Nichts).¹⁷⁴ Y como expresa Taut en clara referencia a su dialéctica hegeliana, en un juego de anillos proceder así en las distintas etapas de devenir espiritual: de lo individual a lo colectivo, de lo material a lo espiritual, de lo terrenal a cósmico; de la Tierra a las Estrellas, del Mundo al Universo.¹⁷⁵

"¡De la Nada -"Nichts"- al universo! Vida antes del nacimiento y después de la muerte. "Nichts", una mera palabra; y universo, solo un sonido. Hay aquí un perfecto paralelo entre la cualidad espacial de la Nada sobre la tierra, y su temporal cualidad en el espacio. Sobre nosotros brillan los cielos enigmáticamente, inexplicablemente, en una interminable cúpula."¹⁷⁶

III. 2.2.3.3. Los cinco capítulos de *Arquitectura Alpina*

Con cinco partes y 30 láminas, *Arquitectura Alpina* vio la luz en Jena de la mano de la editorial Folkwang Hagen en 1919. A modo de epitafio, una frase lapidaria en blanco sobre negro nos da la bienvenida "Aedificare necesse est.... vivere non est

¹⁷³ Bruno Taut, *Mein Weltbild*, Op.cit., pp. 162 y 163.

¹⁷⁴ El Absoluto Vacío, La inmensa Nada, El Infinito; términos habituales en la dialéctica de Hegel. Ver capítulo dedicado a Hegel y al Absoluto Infinito Vacío.

¹⁷⁵ Bruno Taut, *Mein Weltbild*, en Op.cit., pp. 160-62

¹⁷⁶ Bruno Taut, *Mein Weltbild*, en Op.cit., pp. 160

necesse..."¹⁷⁷: *Edificar es necesario; vivir no.* Posteriormente desglosa su contenido: La Casa de Cristal, La Arquitectura de las Montañas, La Construcción Alpina, Construcciones en la Corteza Terrestre y la Construcción en las Estrellas. Cada una de ellas contendrá una serie de láminas, arropadas por aforismos y expresiones trazadas con diversas caligrafías, en un ejercicio vital, entre el grito emocionado y la confidencia íntima.

Taut nos cuenta que fue escrito y dibujado en primavera y verano de 1918, aunque ideado en 1917. Cada lámina es como una declaración de principios, un pozo sin fondo.

1ª Parte (Teil n° 1) La Casa de Cristal¹⁷⁸

1. KristalHaus. La Casa de Cristal (Ascenso desde el lago a las montañas)

La primera lámina es *Ascenso desde el lago a las montañas*. En él observamos una esbelta construcción, coronada a modo de filigrana gótica, enclavada su base en el lecho de un lago y rodeada de montañas, una de las cuales, la más cercana se desarrolla a modo de grandes rocas de geometrías puras, diríase talladas por mano de hombre, mientras que el resto de montañas que rodean al lago alcanzan altas cumbres y se desarrollan de una forma natural. Unos bastones puntiagudos indican el ascenso por un camino escarpado "difícil ascenso acompañado de una empalizada de estacas puntiagudas; brillantes y de colores."¹⁷⁹ Preconiza así una esforzada labor de espiritualización, que ha de sufrirse, bien sea el artista o su propia obra, para logra alcanzar las cumbres; lugar más apropiado para ser impostada la edificación; mas propia torre de una catedral gótica que adorno florido en un estanque.

Observamos la diferencia entre *Glas* y *Kristal*; que en castellano se traduce por igual. Mientras que *Glas* significa más bien vidrio o cristal en bruto o en masa, el término *Kristal* aporta los valores de cristal finamente trabajado; filigrana.

2. Camino de la quebrada

El camino hacia la casa de cristal por la quebrada, nos muestra un esplendido juego de puentes y estructuras no tectónicas, que cruzan el valle de lado a lado. Unas escarpadas laderas se elevan a los lados; de recias formas, que contrastan con las delicadezas, casi efímeras, de la obra de ingeniería. Un río de caudalosas aguas fluye bajo sus arcos. Taut escribe en un lateral: "El barranco es atravesado por arcos de cristal macizo -aquí usa el termino *Glas*- y de colores. Los arcos van estrechándose a medida que el valle se va

¹⁷⁷ Bruno Taut, *Arquitectura Alpina*, recogida en *Escritos Expresionistas*, El croquis, 1997, Op.cit, pp. 89. En adelante en las notas la citaremos como AA. De no ser que indiquemos lo contrario, usaremos siempre la Traducción de Ábalos, ya que a nuestro juicio es la que ofrece más garantías.

¹⁷⁸ Para los encabezados de las Partes (*Teil*) usaremos la traducción de Ábalos en *Escritos Expresionistas*, Op.cit., a no ser que el original resulte más apropiado.

¹⁷⁹ AA. en Op.cit., pp. 95

haciendo más angosto. Y el torrente más impetuoso. Allí arriba el color se hace más intenso y más brillante.”¹⁸⁰En la parte más alta una verja de arcos de cristal. Apunta Taut: Unas arpas eólicas hechas de cristal – armónicamente afinadas- en la parte más alta.

Observamos el interés por dar forma al paisaje, intervenir en el conjunto del paraje, creando un entorno fantástico. La naturaleza “formalizada”, enaltecida y espiritualizada por efecto del cristal y las sabias operaciones que en ella actúa el artista-arquitecto.

3. La Casa de Cristal en las Montañas (*Kristall Haus in dem Bergen*)

Una gran edificación se levanta sobre un pódium de líneas puras y geometría definida. Su mole, el conjunto, se imposta entre las laderas de una gran cordillera, a cuyas faldas se emplaza. Las cumbres de las montañas se funden en la altura con las formas de las nubes. Tras el edificio parece discurrir la lengua un glaciar. En la casa, un juego de arcos sucesivos flanqueados por torres de crecimiento cristalográfico coronadas por gráciles minaretes, parece desarrollarse sin fin en una prolongación infinita. Un juego de arcos da fin a la perspectiva. Apunta Taut: “Construida enteramente a base de cristal de colores, en la región de los glaciares”. Comenta Taut que en el lugar se siente una “devoción del silencio inefable. Templo de silencio”. Para acceder a la casa se dispone “camino que sube desde el valle. Los postes de cristal bordean el camino y lanzan destellos bajo el sol, especialmente los más grandes que a la luz parecen estandartes de cristal triturado.” Este edificio, señala Taut, no podría ser una corona; “cómo colocar lo supremo, lo vacío, por encima de una ciudad...”Entiende pues que es una edificación de porte mayor, majestuoso. “Templo de silencio.”¹⁸¹

Observamos un parecido razonable entre esta obra y otras obras del maestro Oiza¹⁸². También fuertes semejanzas con la formas de Poelzig; que surgían como un brote del terreno. Arquitectura impostada como gema preciosa, reflejo solemne de la grandeza universal; sede de lo Supremo.

4. En la Casa de Cristal

Esbeltos arcos sujetan una gran gema de cristal. Un espacio central en donde se advierten galerías de arcos que deja ver el espacio exterior. A semeja una gran girola de esbelto cristal. Taut apostilla: “El único material de construcción es el cristal (Glas)¹⁸³entre la piel de cristal del exterior y la piel de cristal del interior hay un gran espacio intermedio (...) ambas pieles no coinciden entre sí¹⁸⁴”Las paredes superiores

¹⁸⁰ AA. en Op.cit pp. 96-97

¹⁸¹ AA, pp. 99

¹⁸² Palacio de festivales de Santander, en su génesis y bocetos guarda varias similitudes.

¹⁸³ Glas, distinto de *Kristall*, como hemos dicho anteriormente.

¹⁸⁴ Este concepto del espacio intermedio entre dos pieles siempre ha sido un tema de interés en los grandes maestros de la arquitectura contemporánea; véase: Oíza; Hejduk, Isozaki.

están abombadas, bajo ellas una tribuna para la música y el acceso a la torre y a los balcones con vistas” Advierte Taut, que todo lo útil debe ser camuflado “Todas las instalaciones útiles están en el piso del zócalo y debajo de las plataformas (...) lo útil solamente tiene que funcionar, y ha de verse lo menos posible.”¹⁸⁵

Aprovecha Taut para ofrecer un texto de Scheerbart., ilustrando el espíritu de la Casa de Cristal: “En los templos no se puede hablar, entrar en cambio siempre se puede (...) Estos templos únicamente impresionan por sus arquitectura grandiosa y por un gran silencio¹⁸⁶ que de vez en cuando que de vez en cuando es interrumpido por una delicada música de órgano y orquesta (...) En ocasiones pueden verse magnificas pinturas y esculturas cósmicas...pero lo visible debe mostrarse cada vez menos, porque es incompatible con los sublimes sentimientos de veneración del mundo.”¹⁸⁷ (Paul Scheerbart en *Münchaussen y Clarissa*)

Observamos un espacio artificioso; irreal, elaborado, nada simplista; cuajado de efectos escenográficos trazados con el fin de lograr una impresión sobrecogedora o elevadora. Altitud dimensión composición y disposición nos alejan de cualquier cotidianeidad y nos suspenden en un obligado efecto contemplativo, lejano al discurso racional.

2ª Parte (Teil nº 2). Arquitectura de las Montañas (*Architektur der Berge*)

1. Por encima de un mar de Nubes.

Abre Taut la segunda parte de AA con una lámina de una construcción realizada en medio de un gran paraje montañoso, vacío y solemne. Sobresale aquí una vez más el deseo de Taut de edificar, -dar forma; crear- no en la naturaleza sino la naturaleza; obrando una nueva especie de *naturalidad paisajística*. Unos esbeltos arcos, de gran tamaño abrazan entre sí una gran montaña en forma de pirámide. El conjunto está rodeado por otras cumbres que cortejan el acontecimiento. El sol brilla en lo alto como testigo cómplice de este abrazo entre forma natural y forma artificial. Un texto a modo de aforismo se sitúa en la base de la lámina. En él se lee: “Entre un mar de nubes destacan pilares y arcos de cristal verde esmeralda por encima de una cumbre nevada de una gran montaña. Arquitectura del armazón, del espacio abierto del universo.”¹⁸⁸

Observamos la majestuosidad de la construcción y advertimos el fantástico juego de brillos que los cristales verde esmeralda ofrecerán sobre el paraje. El sol extiende sus rayos sobre el conjunto. Tierra arquitectura y cosmos en una unidad de luz y simbolismo.

¹⁸⁵ AA, Op.cit., pp. 101

¹⁸⁶ Taut retomara la idea de Silencio ligada al Vacío, La Nada y lo Supremo.

¹⁸⁷ Paul Scheerbart citado por Bruno Taut en *Alpine Architektur*, en AA, Op.cit., pp. 101

¹⁸⁸ AA, Op.cit., pp. 105

2. El Valle como Flor

Un valle rodeado de montañas, a modo de gran flor de girasol se despliega plácidamente al abrigo de las cumbres. En su interior a modo de pétalos brotan numerosas formas concéntricas. Las cumbres más cercanas muestran en su punto más alto edificaciones que prolongan su altura; extensiones parecidas a agujas de rascacielos o coronaciones de torres góticas. Desconocemos si tal valle es formación natural u obra de un artista.

Una leyenda glosa la lamina: “En las profundidades, un lago con adornos de cristal en forma de flor dentro del agua. También brillan las cimas de las montañas, adornados con pináculos de cristal bruñido.” Mas el espectáculo se prevé mayor cuando caiga la noche: “Estos adornos y las mamparas brillan por la noche (...) Unos proyectores en las montañas hacen que estos pináculos lancen destellos luminosos por la noche”. Describiendo la naturaleza de la forma floral, Taut explica: “Subiendo por las pendientes se han dispuesto unas mamparas de cristal coloreado (con marcos resistentes). La luz que las baña produce múltiples efectos tornasolados.” Una advertencia final nos hace Taut: Estos efectos maravillosos servirán de goce “tanto para los que pasean por el valle como para los que van en avión. La mirada desde el aire cambiara mucho la arquitectura y también a los arquitectos.”

Observamos pues una referencia a la visión extraterrena que del mundo nos ofrecía Paul Scheerbart. El mundo desde un globo, desde afuera, donde las cosas se ven no ya con la perspectiva pegada al suelo sino con esa amplitud de miras que da el cambio de escala. La casa, la construcción, no ya como hecho funcional sino con valor simbólico, para ser visto desde las alturas, desde los cielos, con los ojos de un pájaro, o de una estrella.¹⁸⁹

Una concepción escenográfica, y en cierto modo hedonista y sensual. En cualquier caso fascinante. Taut nos ofrece el dibujo a vista de pájaro. Taut ha subido de escala la hora de intervenir el artista; no es la pequeña comunidad, ni la caseta del ciudadano, ni siquiera la ciudad. La intervención alcanza el orbe. Montañas y valles, ríos y lagos, son los nuevos instrumentos del artista; del artífice de la nueva naturaleza.

Como ya hemos citado anteriormente, así como en el pensamiento de los idealistas continuadores de Herder, donde dar nombre era crear¹⁹⁰; aquí, en Taut, dar forma es dar el ánimo, y por lo tanto obrar una nueva creación a escala total. Como decía el poeta: “El saber no es distinto del sonar, el sonar del hacer. La poesía ha puesto fuego en todos los

¹⁸⁹ Así observamos que se han concebido la mayor parte de los edificios de una nueva corriente neo-expresionista: La Ciudad de las Ciencias de Valencia; el Guggenheim de Bilbao; el conjunto M30 de Oiza. Una expresión formal que escapa a los viandantes, pero que alcanza a los dioses. Para mas, véase *Neo-expresionismo formal* en Dennis Sharp, *Twentieth-century architecture: a visual history*, Images Publishing, 2002.

¹⁹⁰ Sobre “Nombrar es dar el ser” y “Nombrar es crear”, véase más en Francisco J Contreras la, *Filosofía de la Historia de Johann G Herder*, Op.cit.

poemas. -Se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes-. Abolida la distancia entre el nombre y la cosa, nombrar es crear, e imaginar es nacer."¹⁹¹

3. La Montaña de Cristal

Una impresionante montaña, como casi perfecta, ha sido tallada en su cumbre en forma de gran diamante gema de cristal. La gran cumbre está rodeada por otras montañas de menor tamaño, que figuran ser acumulaciones de basalto o pedrería. Las del fondo están coronadas por arcos de formas similares a las del inicio de la segunda parte. Se supone de cristal. En las del primer término tienen talladas en sus laderas aterrazamientos geométricos, mientras que en otros costados ofrecen su lado natural. Ambas cumbres se encuentran coronadas por esbeltos pináculos agrupados, que prolongan así más su altura. Un puente-celosía se advierte entre estas dos primeras montañas; cubre una gran altura con el fondo del valle donde discurre un camino y abundante vegetación. Al fondo, el horizonte, dominado por un sol de atardecer.

Una leyenda nos advierte: "Por encima de la vegetación, la roca ha sido tallada y pulida hasta adquirir diversas formas cristalinas". En las cumbres nevadas se ha construido una arquitectura de arcos de cristal. Delante pirámides de agujas de cristal. Encima del precipicio una cancela de cristal a modo de puente."¹⁹²

Observamos tres tipos distintos de intervención en las cumbres: Arcos que atrapan y abrazan la cumbre, aportando brillo con su tracería. Agujas agrupadas de cristal que prolongan y extienden hacia el cielo la altura de la montaña; y la cumbre pulida y tallada como un gran diamante. Vemos por primera vez el hermanamiento de dos montañas gracias a su deconstrucción geométrica y al trazado de una celosía entre ellas. Dos cumbres gemelas; una puerta, -un umbral- a un paraje fantástico.

4. Paraje Grotesco con Cumbres transformadas.

Toda la escena parece observarse como desde detrás de un cristal. Un sendero hecho de lajas de cristal de roca, (que podrían ser de hielo) discurre por entre unas cumbres. Se advierte que nos encontramos en una de las cimas del mundo. Sorteando montañas y valles, el sendero se funde con un horizonte de cristal, donde despunta una gran roca poliédrica que ofrece la solidez de un bloque de cuarzo tallado. Las montañas que en su ascenso el camino deja a su paso están coronadas por distintas intervenciones de *arquitectura de las montañas*. Arcos de Cristal, coronamientos de agujas y farolas. Edificaciones verticales cristalográficas, aterrazamientos y composiciones con girolas de cristal.

¹⁹¹ Octavio Paz, *Poesía en movimiento: (México 1915-1966)*, Siglo XXI, 1985. pp. 259

¹⁹² AA, en Op.cit, pp. 109

Se observa en el dibujo un silencio solemne. La lámina no ofrece comentarios por parte del autor.

5. Valle con riqueza arquitectónica. (Valle con Cascadas)

Recordando composiciones nepalíes, donde increíbles templos se anclan a laderas imposibles, Taut ofrece una exuberante y solida edificación que se recuesta sobre la ladera de una escarpada y rocosa montaña. Tras la edificación principal se advierten más edificaciones que en un segundo término se encaraman en las laderas ganado altura. Un arcoíris celebra la vistosidad del conjunto. Arroyos, canalizaciones y jardines domesticar el brío de un torrente cuyo cauce ha sido colonizado. A simple vista parece una imagen mesopotámica o de los ríos de los jardines Babilonia. No se percibe ese calmado silencio de otras láminas, sino una colorista animación.

Taut comenta el dibujo: "Columnatas por encima y entre las cascadas, con columnas rojo rubí. Muchos balcones y terrazas y galerías columnadas hasta lo más alto de las montañas." Y prosigue "mucho cristal entre las columnas, cubiertas y balaustradas entre la roca tallada". Advierte el autor al lector "Se estudiara el juego de agua y del vapor, así como la formación de nubes y la variada iluminación nocturna"¹⁹³

Observamos una composición poco usual, de porte mesopotámico, muy tectónico. Con reminiscencias de Poelzig y de la majestuosidad propia de las grandes escalas de Piranesi. En este caso Taut interviene directamente en la naturaleza del valle, variando el curso del río y añadiéndole unos valores y cualidades que solo la arquitectura puede darle.

6. Cimas cubiertas de hielo y nieve perpetua.

La lengua de un glaciar discurre por un valle en curva. En las laderas del valle despunta una cumbre, primera de un sistema que se extiende hasta el infinito. En ella una gran coronación. A la derecha otra cima de menor altura se presenta tallada en su cumbre. Al otro lado del valle del glaciar, flores y brotes cristalográficos flanquean el curso del glaciar. Tras la gran cumbre se advierte que un sol radiante lanza sus rayos sobre todo el conjunto.

Taut nos cuenta por escrito: "Cimas cubiertas de nieve y hielo perpetuas, coronadas y adornadas con superficies y bloques de cristal coloreado. Flores de montaña." Glosando una frase de Goethe, Taut continúa. "sin duda la realización es enormemente difícil y complicada, pero no imposible. "Con que poca frecuencia se exige de los hombres lo imposible. (Goethe)"¹⁹⁴

¹⁹³ AA, Op.cit., pp. 113

¹⁹⁴ AA, Op.cit., pp. 115

Observamos que una geometría de piezas semejantes al cristal de roca tallado (piezas poliédricas) se dispone en la cumbre principal. En la montaña menor solo grandes bloques semejan un iceberg varado en la arena. Como un brote natural o una germinación. Las flores de Montaña, ya anunciadas en el Valle en forma de flor, simulan ser escamas de la piel de un animal de gran tamaño. La alusión al hielo, como cristal de agua, será una referencia repetida con frecuencia. El silencio del paraje se deja percibir por lo distante que se supone un glaciar y el hielo. La escala de la intervención vuelve a ser homérica.

Nieve, Glaciar, Cristal/Schnee, Gletscher, Glas¹⁹⁵ Los “cristales del glaciar”, *Das glas der Gletscher*; la raíz de ambas palabras en alemán es la misma.

7. La Catedral de Roca (Der Felsen Dom)

Luna y estrellas contemplan un *santuario* excavado en la roca. Desde el interior se observa el cielo, pues el techo de tal templo es de cristal. Esbeltos arcos y apesadumbradas capillas conforman este espacio de vocación lineal, encajonado en una grieta de una pétreo mole. Escarpadas aristas en las laderas, afiladas cumbres. Estalactitas y estalagmitas nos recuerdan el origen mineral del espacio. Frisos y pilares de geometrías cristalográficas soportan las grandes bóvedas. Un aire de escondido templo oriental, de gran cueva, tiene toda la construcción.

En el texto Taut nos expone que “en el interior de la montaña resplandecen las joyas de la arquitectura de cristal. La catedral y sus naves están iluminadas por la luz del día. De noche, sin embargo, es la catedral la que irradia luz hacia las montañas y firmamentos.”¹⁹⁶ Y nos recuerda: “¿Finalidad de la catedral? ninguna...” Solo para “el recogimiento de la belleza.” El emplazamiento de la Catedral no es casual, se ha excavado “en lo hondo del valle, entre montañas que han sido transformadas hasta adoptar la forma angulosa del cristal.” En su interior tal intervención marida con las formaciones geológicas, buscando una connaturalidad espacial. Las naves laterales “se encuentran dentro de la roca excavada y aprovechan cuevas y grutas”.¹⁹⁷

Observamos de nuevo una radical intervención a gran escala, haciéndose cómplice de la dureza del mineral, y elevando el carácter ya solemne del enclave con un “irradiancia” de luz. La valoración de la noche señalando como efecto muy saludable hace pensar en su vocación estelar, para ser visto desde las estrellas, para irradiar luz. Con esta intervención la montaña luce desde sus entrañas, gracias a la arquitectura alpina. Para el viandante la sensación interior debe ser la de haber hallado una joya (un diamante)

¹⁹⁵ El grupo de Música New Age: *Trembling Blue Star*, eligió este título para una canción de su álbum “*The last Holy writer*”: *Schnee, Gletscher, Glas*” 2007

¹⁹⁶ AA. Op.cit, pp. 117

¹⁹⁷ AA. Op.cit, pp. 117

escondida en los pliegues de la tierra. El aire tectónico de los laterales y la utilización de las grutas y cuevas, refuerzan el aire orientalizante y organicista de la edificación.¹⁹⁸

3ª Parte (Teil nº 3). La Construcción Alpina. (*Der Alpenbau*)

1. Suiza. La Naturaleza es Grandiosa

La lámina que nos ofrece Taut en este tema está dividida en dos partes. En la parte superior una gran montaña se alza en solitario emergiendo de un manto de vegetación. Su cima está rematada por una corona de cristales. En las crestas de las zonas intermedias de las laderas observamos más aplicaciones de cristal, como broches. En la parte inferior de la lámina otro dibujo ofrece una amplia panorámica del valle de un glaciar. Elementos curvados de gran dimensión, semejantes a costillas de ballenas, se alzan a ambos lados del valle. También entre la frondosa vegetación de los bosques cercanos. Al fondo del valle observamos una concentración de los mismos elementos dispuestos en esta ocasión a modo de haz. En una cordillera lejana, las mismas piezas se disponen siguiendo un sendero en zigzag.

Taut comenta estos dibujos: “Roca pelada y gris por encima del verdor de la vegetación. Sus formas casuales han de volverse lisas y angulosas a base de incrustar en él cristales blancos que lancen destellos desde su duro engarce.” También ha de haber cristales similares en las profundidades de los bosques.” Eternamente bella y creadora es la naturaleza, exclama Taut: “¡Adornémosla creando en Ella y por Ella!” Aludiendo al dibujo del valle expone: “paredes lanceoladas con engarces de hormigón emergen de los bosques. De vidrio blanco opalino con refuerzos y puntas de un rojo rubí.” Estas formaciones darán luz y esplendor durante la noche iluminados desde su interior: “las puntas superiores y las que se hallan delante del glaciar son de un rojo bermellón.”¹⁹⁹

Observamos la intervención artística total de la naturaleza; el arte terráqueo. La luz, el cristal, el color, el uso de los reflejos, ayudan a crear una segunda belleza sobre la ya natural. Cada monte, cada valle, cada glaciar; cada maravilla queda enaltecida, elevada por una operación de gran escala; cada pieza de la tierra es tratada como una joya engalanada; una operación que sobrepasa el punto de vista del mero caminante, para

¹⁹⁸ La referencia a Petra es más que evidente: joya escondida en las entrañas de la tierra. Arte excavado, nacido en la misma sílice. También a las cuevas y los templos de los tesoros de Rudyard Kipling y otros autores. Encontramos que posteriormente se ha usado esta referencia en los *Horizontes Perdidos*, y los valles de *Shangri-La*. La novela *Horizontes perdidos* de 1933 está considerada como el prototipo de metáfora de búsqueda de la espiritualidad oriental y de la sociedad perfecta. Shangri-La por extensión es el nombre se aplica a cualquier paraíso terrenal, pero sobre todo a una utopía mítica del Himalaya: una tierra de felicidad permanente, aislada del mundo exterior Para más ver *Guía de lugares imaginarios*, Gianni Guadalupi, Alianza, 1994.

¹⁹⁹ Bruno Taut contenidas en AA, pp. 121.

situarse en un orden superior; una relación cósmica. Un regreso a las estrellas. Belleza en sí; sin otra función más que ser bella. "¡Adornémosla, creando en Ella y con Ella!"²⁰⁰

2. Las rocas están Vivas. Hablan. (Comarca rocosa del Tirol)

Cuatro escenas montañosas componen este tema. En ellas vemos la reiteración de diversas intervenciones que hemos podido observar en láminas anteriores. En la imagen superior derecha una escena de dos montes - de laderas muy escarpadas- unidos por un puente muy particular de forma curva. Las cumbres de ambas montañas están engalanadas con unas extensiones de agujas -presumiblemente de cristal- y otra con arcos, Una tercera construcción, en forma de pináculo, se sitúa al fondo. En la parte superior izquierda, un impresionante monte, de perfiladas aristas se yergue sobre un lecho de vegetación. En segundo término, una montaña de semejantes características ennoblecido con agujas y filigranas góticas. En la tercera imagen (derecha) un monte de formas más suaves que los anteriores, decorada con extensiones lanceoladas. El lecho de un glaciar discurre por su falda. Una bola redonda corona un monte distante. En cuarto lugar, una composición de dos montes de distinta naturaleza. Uno con varias cumbres, con incrustaciones en sus intersticios, el otro una cumbre única que extiende su altura gracias a un juego de arcos entrecruzados.

Taut en los escritos que jalonan los dibujos, da explicación de algunas intervenciones. Parecen estar hechas para ser realizadas en cumbres concretas. De la primera escena puntualiza: "Grupo de *Pala* visto desde la *Raseta* en el Tirol. Puntas de metal: el fuego de San Telmo es iluminado por ellas en la tempestad. Arpas eólicas entre un lado y otro del barranco." Con respecto a la segunda escena Taut expone: "Nosotras somos órganos de la divinidad tierra. Pero vosotros artistas constructores de cabañas convertíos antes en artistas. ¡Construid, Construidnos! No queremos ser solo grotescas, queremos ser bellas gracias al espíritu humano." Taut pone en voz de las montañas un deseo de ser engalanadas, ennoblecidas, elevadas por la obra del artista, Vosotros artistas: "¡Construid la arquitectura del Mundo!" Con respecto al glaciar *Grindelwald* expone: "Faldas de la montaña llenas de espinas de hierro. Encima del *Wetterhorn* una bola de cristal."²⁰¹

Observamos una reminiscencia masónica al pedir convertirse el artista en Arquitecto Constructor del Mundo.²⁰² Tal es el afán de Taut.: la intervención universal. Realizar una intervención total; holística, que vaya desde la humilde cabaña, hasta el engalanamiento y superación de la belleza natural. Una intervención plena y sin límites, que dará al nuevo orden social el soporte formal -espiritual- para que se lleve a pleno término.

²⁰⁰ Bruno Taut, contenidas en AA, pp. 121

²⁰¹ AA en Op.cit., pp. 123

²⁰² El Gran Arquitecto del Universo, expresado habitualmente con el acrónimo GADU, es un símbolo tradicional en masonería, cuyo contenido e interpretación varían según la corriente masónica de que se trate. Para mas ver: José A. Ullate Fabo, *El secreto masónico desvelado*, Libros Libres, 2007 pp. 59-72.

3. En el lago de Lombardía

Tres paisajes fijan la atención de Taut. En los tres Taut aplica “correcciones” a su belleza natural. Enriqueciendo y gratificando su apariencia, acorde con el deseado sentir de la era de la luz y el cristal. El primero (el superior), recibe una nueva corona, una cúpula hecha a modo de cesta tejida por estructuras de cristal. En el segundo (a la derecha) un monte cercano a un lago se realza a base de aterrazamientos. Finalmente, en su parte superior un mirador y una gran gema de cristal.

El tercer tema -*El monte de San Salvatore*- en presumiblemente una estructura artificial, hecha a base de prismas cuadrangulares de tamaños y alturas sucesivas. Semeja una escalinata ascendente a gran escala. Se ubica junto al lago y su imagen queda ampliada por efecto de las aguas.

Taut explica que el primer dibujo es para la adecuación del monte *Resegone* con “construcciones añadidas, principalmente de cristal”. Del segundo, describe que es un monte formado por capas horizontales de cristal. En el tercer caso, el diseño del monte de *San Salvatore*, en la bahía del Lugano, anota que se han añadido para mayor realce “construcciones de roca esparcidas de modo natural.”²⁰³ Añadir, corregir e intervenir para mejorar, consiguiendo una realidad aumentada. Sus intervenciones están pensadas para la gran escala, puntos de vista muy lejanos, que sin duda surtirán un efecto empático muy sorprendente en el observador. Adicionalmente, y a tenor de este gran espectáculo, están previstas plataformas para aterrizaje de naves y para contemplar exhibiciones aéreas. En este enclave se celebraran también espectáculos acuáticos y juegos luminosos.

Vemos, pues, unos diseños realmente originales, con reminiscencias formales de la obra construida de Taut y Hans Poelzig²⁰⁴. Los diseños de *San Salvatore*, como edificio en altura estratificado, han resonado en las obras de otros autores (Luckhardt, Saarinen). Añade en este caso el juego de las láminas de agua, que facilitarán un efecto multiplicador de los efectos del cristal. Se advierte -al igual que en otras láminas- el influjo de Scheerbart, cuyo personaje iba dando la vuelta al mundo en aeronave²⁰⁵ - en un nuevo concepto de viajar-, visitando la Arquitectura de Cristal.

Nota: hay una referencia de Else en que pide a Behne ir a los Alpes; pues los desconoce.

4. Estribaciones de los Alpes, junto a la Riviera

²⁰³ AA, Op.cit, pp. 127

²⁰⁴ Al respecto ver la antología de Hans Poelzig de Marco Biraghi, Viceversa, Berlín-Kreuzberg, 1993.

²⁰⁵ Ver *The gray cloth: Paul Scheerbart's novel on glass architecture*; Paul Scheerbart, versión inglesa comentada de John A. Stuart, MIT Press, 2001. Ver también *Rakkóx der Billionaer: ein Protzenroman. Die Wilde Jagd: ein Entwicklungsroman in acht anderen Geschichten*, Paul Scheerbart, Edición Insel bei Schuster & Loeffler, 1900

Esta vez Taut nos ofrece un dibujo lleno de formas góticas de fina tracería. Con reminiscencias del palacio ducal de Venecia y los calados del fino bordado. Se trata de una gran construcción a modo de gran arcada, situada en una península junto al mar. El dibujo deja percibir más bien un entorno nocturno. Ya más al interior arcos y guirnalda de cristal se organizan, a modo de jaima, entre las ondulaciones del terreno

Esta “Catedral de cristal” (*Pontofino*) tiene junto al mar galerías abiertas que, según Taut serán de cristal mate, y que descienden hasta las aguas. Estará “construida enteramente con cristal macizo. Pilares de cristal y estribos de cristal. Bóvedas de cristal mate.” La edificación entera parece ser en sí toda traslucida, como si estuviera construida por bloques de hielo. “Por la noche luz de colores bajo la bóveda.” Sin embargo la playa (*Porto Venese*) está “adornada con cristales macizos que brillan como piedras preciosas.”²⁰⁶

Cristal, agua, noches y estrellas. Brillos y destellos. La gran construcción por la noche lucirá como una gran luciérnaga, y como decía Scheerbart, inundará de luz y regocijo a todo el que la contemple.²⁰⁷ Observamos que Taut deja aquí las montañas y se sitúa en la línea del mar. La edificación no parece albergar ningún espacio interior, y por supuesto no anuncia ninguna función. Mirando con atención, parece ser la repetición de un módulo que aporta infinitud y flotabilidad al espacio interior, a modo de los planteamientos expresionista de Hans Poelzig²⁰⁸

5. Llamamiento a los Pueblos de Europa

Taut presenta una lámina casi escrita por completo. En él hay un dibujo sobre la extensión de los Alpes y los Apeninos; que ocupan gran parte de Centroeuropa. Taut dice entre exclamaciones: “¡Pueblos de Europa!, ¡Cread los Bienes Sagrados...Construid!, ¡Sed una idea de vuestro Astro, la Tierra, que quiere ser adornada por Vosotros!”²⁰⁹

A continuación Taut da una serie de indicaciones prácticas de cómo ejecutar su programa de engalanamiento y transformación de la corteza terrestre; de capacitación para el nuevo orden terráqueo. “Nada práctico, ninguna utilidad! Pero, ¿acaso lo útil nos hace felices? (...) Querer simplemente lo útil y lo cómodo sin una idea superior equivale al aburrimiento. Y el aburrimiento acarrea la disputa, la querrela y la guerra.”²¹⁰ Seguidamente Taut nos propone la disposición espiritual adecuada: “¡Predicad la idea social! (...). Vuestra predicación no se oirá mientras falten cometidos que requieran un esfuerzo supremo, un esfuerzo que haga sangrar. Involucrad a las masas en una gran tarea que satisfaga a todos, del primero al último.”

²⁰⁶ AA, Op.cit, pp. 127

²⁰⁷ Paul Scheerbart, *Glass Architecture, Arquitectura de Cristal*, Dennis Sharp, Op.cit, pp. 56-57

²⁰⁸ Mayte Muñoz. *Laberinto Expresionista*, Molly, 1991, pp. 78 y ss.

²⁰⁹ AA, Op.cit, pp. 129

²¹⁰ AA, Op.cit, pp. 129

Taut prosigue en un enardecido discurso más propio del pulpito de un predicador revolucionario convocando a una misión “que requiera enormes sacrificios de valor, fuerza y sangre (...). Es una gran tarea común donde todos están al servicio de la idea, de la belleza entendida como símbolo de la tierra.” Tras esta invocación, llamada a la autoinmolación del artista, Taut concluye: “Ya solo queda trabajar con ánimo y sin descanso, al servicio de la belleza, sometiéndose a lo superior.”²¹¹

Observamos en el discurso de Taut el deseo de conseguir un nuevo orden de las cosas, con un ánimo vital fuerte, plagado de idealismo y entrega revolucionaria, propia de los discursos Activistas de Kurt Hiller y de la ya comentada inspiración nietzscheana del artista.²¹² Sacrificio, dolor, entrega altos ideales, perder si cabe la vida en ello; entrega total. El sometimiento a “lo Superior”; o La Idea, suele ser un recurso habitual en las praxis “del objetivo” (cfr. *Das Ziel*), que ha venido impregnando los movimientos totalitarios en occidente.²¹³ Como vemos, principios contrapuestos de socialismo práctico y del individualismo anarquista se debaten en el discurso de Taut.²¹⁴

6. El Terreno de construcción visto desde el Monte Generoso.

Una gran pieza refulgente se aprecia en el horizonte. Un gran paisaje ondulado con un lago en primer término. Los rayos que salen de esa construcción son poderosos e inundan con su fuerza el paisaje. La luna y las estrellas presencian el acontecimiento.

Taut explica: “Coronamientos y transformaciones de las montañas. Valles con construcciones añadida. En la meseta situada junto al lago de Lugano se ha edificado una arquitectura de cristal escalonada que desde arriba parece un mosaico.”²¹⁵ Taut vuelve a referirse a la vista de pájaro, por encima de la vista humana; una apreciación estelar. Continúa Taut “Los aviones y los aerostatos llevan a bordo pasajeros felices²¹⁶ que se alegran de sentirse libres de la enfermedad y del sufrimiento gracias a la contemplación de su obra.”²¹⁷

²¹¹ AA, Op.cit, pp. 129

²¹² Ver el capítulo dedicado a Kurt Hiller.

²¹³ Al “logro del Objetivo” ha de supeditarse el interés personal, ya sean gustos, opiniones, aficiones o propiedades; ya que la necesidad de alcanzar el bien que supone obtener ese Supremo Absoluto así lo demanda. Una vez alcanzado el Objetivo ya no habrá otros que no sea gozar de él, con lo que habrán quedado superadas las mezquindades particulares humanas. Ver más en Rodrigo Quesada Monge, *El siglo de los totalitarismos (1871-1991)* EUNED, 1993, pp. 25 y ss.

²¹⁴ Taut había albergado una base anarquista utópica en su contacto con la *Deutsche Gartenstadt Gesellschaft* y las ideas de la *Nueva Comunidad*. Para más ver el capítulo dedicado a Gustav Landauer en este estudio.

“El anarquismo se podría inscribir dentro de los conceptos tempranos del socialismo, que como ideal busca que las personas decidan sobre sus vidas libre e independientemente. Este principio suele acarrear la abolición del Estado y de toda autoridad.” Ver más en Max Nettlau, *La anarquía a través de los tiempos*, Antalbe, 1979, y en *Comunismo autoritario y comunismo libertario*, Max Nettlau, Dogal, 1977

²¹⁵ AA, Op.cit, pp. 131

²¹⁶ Referencia a *Glasarchitektur* de Paul Scheerbart, Op.cit.

²¹⁷ AA, Op.cit., pp. 131

Observamos el poder benéfico de la contemplación de la belleza, (operada por los colores y el brillo que desprende el cristal) que hace mejorar el cuerpo. En lo que vemos una alusión tanto a Scheerbart como a las teorías teosóficas de Rudolf Steiner. También sosiega el espíritu y reconforta, el saberse colaboradores de tal construcción ya que aunque se venga de lejos, *en espíritu* hemos colaborado en la grandeza de tal obra: Así lo expresa Taut: “¡Que deliciosos momentos! Viajar... y durante el viaje ver como se consume la obra en la que de un modo u otro, desde un país lejano se ha colaborado como trabajador.”²¹⁸

Es interesante reseñar que Taut no contempla una autoría colectiva, sino partícipe como trabajador; es decir; cooperador material, pero no factor u obrador espiritual. Esa labor está reservada a los que poseen un conocimiento profundo de las realidades ajenas y por lo tanto pueden darles adecuada satisfacción.²¹⁹ Este aspecto, aquí se da por entendido ya que la *Arquitectura Alpina* de Taut se encuentra en otro orden de intervención, por encima de la población (y el poblado), atendiendo la construcción del planeta. Taut finalmente coaliga los dos ámbitos, recordando esa cadena que va “de la choza a las estrellas”²²⁰: “Que nuestra tierra, hasta ahora una mala vivienda se convierta en una buena vivienda.”²²¹

7. La Cadena de Nieve y Hielo en el Monte Rosa desde el Cornergrat

La imagen nos muestra una intervención a gran escala en una cordillera montañosa. Se distinguen tres intervenciones. Una avenida ascendente que lleva a una composición arquitectónica abierta en forma de girola. Unos senderos jalonados por remates que conducen a un círculo de formas artificiales que brotan de una cima. Unas prolongaciones, a modo de antenas o agujas góticas, que realzan un conjunto de peñascos. Son tres tipos distintos de coronaciones en las cimas de la cordillera. No se percibe ningún espacio cerrado. Taut concibe este conjunto como un remate de las frías cumbres de “La cadena de Nieve y Hielo del Monte Rosa.”²²²

Observamos de nuevo que la escala de la intervención escapa a la dimensión humana. Magníficas e impresionantes modificaciones del entorno natural facilitando una segunda “naturaleza aumentada”. Taut reconoce “que los gastos serán enormes”²²³ y su ejecución supondrá muchos sacrificios; pero como vimos en el llamamiento a los europeos, tal misión merece la pena llevarse a cabo, ya que todos hemos sido convocados “al servicio

²¹⁸ Bruno Taut, AA. Op.cit., pp. 131

²¹⁹ Al respecto ver lo expuesto sobre el hacedor del nuevo orden social en *La Corona de la Ciudad*.

²²⁰ Ver cita en paginas anteriores

²²¹ Bruno Taut, AA, Op.cit., pp. 131

²²² Bruno Taut, AA. Op.cit., pp. 133

²²³ Bruno Taut, AA, Op.cit., pp. 133

de la idea, de la belleza entendida como símbolo de la tierra", y en esa tarea se hará efectivo nuestro goce en el sometimiento a lo supremo.²²⁴

8. Edificación en el Monte Rosa.

Viniendo de la lámina anterior observamos que es la construcción situada en la cima del Monte Rosa. Se trata de una composición a base de arcos ojivales, semejante a las de un claustro gótico, pero adoptando una planta circular. No tiene techumbre ni alberga espacio cerrado. Diríase que está construido a partir de bloques de hielo o de cristal. En su parte central se advierte, exenta, una forma esférica. Otras piezas a modo de témpanos de hielo, o estalagmitas surgen del las formas poliédricas del terreno y jalonan la edificación. A simple vista parece más una construcción primitiva, situada en un enclave mágico a modo de las ruinas de un templo megalítico. Taut apostilla: "Campana de vidrio rodeada de cristales y estribos y arcos de cristal."²²⁵

El hielo como agua solida, no es un sólido amorfo;²²⁶sino que mantiene una estructura cristalina. De esta forma es un material adecuado dentro del universo cristalino y morfológico de Taut. Toda figura de crecimiento cristalino va a ser del interés de Taut.

9. Peñasco del Matterhorn

La lamina ofrece un dibujo del Matterhorn²²⁷, presentado como si fuera un impresionante bloque de hielo, un tempano de gigantescas dimensiones. Las laderas de los otros montes que lo acompañan tiene el mismo tratamiento. Incrustaciones en la cima del Cervino parecen observarse, como dando mayor brillo a su cumbre. Taut no aporta en esta ocasión comentarios. Si deja ver que es un recurso formal que le apasiona, en su estructura y presencia. No lo adorna con más motivos. En este caso opta por el silencio; actitud habitual ante lo supremo, magnifico y absoluto.²²⁸

10. La Noche en la Montaña.-Proyectores y construcciones luminosas

Las luces de reflectores y focos hacen de la noche día. Construcciones de brillantes colores reflejan sus rayos. En la zona central, una edificación a base de arcos ojivales similares a las anteriormente descritas, abrazan una gran bola luminosa. Una apoteosis de luz y color que recuerda a algunas composiciones de Hablik, Kandinsky y otros

²²⁴ Bruno Taut, AA, Op.cit., pp. 129

²²⁵ Bruno Taut, AA, Op.cit., pp. 136

²²⁶ Por si no hubiéramos caído en la cuenta, el hielo es una excepción en el mundo de los elementos, y se debe a que la molécula del agua (H₂O) está polarizada eléctricamente. El átomo de oxígeno atrae más a los electrones que los átomos de hidrógeno, lo que impone al hielo una estructura de tipo cristalino. La palabra Iceberg proviene del inglés *iceberg* y esta a su vez del neerlandés medio *ijsberg*, literalmente "montaña de hielo". Otras lenguas germánicas emplean palabras similares para referirse al mismo concepto; así, en alemán se dice *Eisberg*, literalmente *Monte de hielo*.

²²⁷ *Monte Cervino* en Italiano; *Monte Cervin* en Francés.

²²⁸ Ver por ejemplo Bruno Taut, *El Constructor del Mundo en Escritos Expresionistas*, Op.cit., pp. 223-224

artistas expresionistas. Resuenan aquí las visiones fantásticas de Scheerbart de una noche radiante iluminada por efecto de construcciones de cristal, focos y reflectores.²²⁹

Taut marca aquí el fin de esta tercera parte. Recalcando la necesidad de superar lo obvio, lo inmediato, de dar el salto gnoscitivo:²³⁰“Pero hay que tener conocimiento de lo superior. La obra más grandiosa no es nada sin lo superior.”

Los motivos de obrar tal intervención en la naturaleza de las montañas no es otro que dar realidad a un conocimiento superior de la cosmogonía universal. Es una exigencia del orden del espíritu de la materia, los seres animales y los hombres. Sus beneficios se derramarán por el conjunto del globo terráqueo, llegando a penetrar con su efecto hasta el más escondido rincón. Aunque habitamos en la tierra; nuestra mente aspira a un conocimiento total de lo infinito, la Arquitectura Alpina proveerá esa disposición de la materia y del espíritu de los hombres y los pueblos para alcanzarlo. “Solo somos huéspedes en esta tierra”, pertenecemos pues a algo más allá,²³¹“nuestra patria está en lo superior, en asimilarnos y someternos a ello.”²³²En someternos a esa nueva dimensión, en asimilarnos a ello encontraremos nuestra auténtica naturaleza.

En comunión con el pensamiento expresado por Blavatsky, del espacio -del Akasha- existen dos clases. La primera clase es el espacio limitado por lo material y asociado con el *skandas* o "agregados", y que constituyen la personalidad concreta: forma física, sensación, percepción, formaciones mentales y conciencia. La segunda clase es el espacio ilimitado, por encima de toda descripción de lo material y al mismo tiempo depósito de todo lo material.

A finales del siglo XIX, Helena Blavatsky, mística y fundadora de la Sociedad Teosófica, introdujo el concepto de Akasha en occidente. Blavatsky igualaba el Akasha con otras interpretaciones de la fuerza vital universal, tales como la "luz sideral" de los rosacruces, "la luz astral" del ocultista francés Eliphas Levi y "la fuerza ódica" del investigador y filósofo alemán Karl von Reichenbach.²³³

4ª Parte (Teil nº 4). Construcciones en la corteza terrestre (*Erdrindenbau*)

²²⁹ Paul Scheerbart, *Glass Architecture*, edición de Dennis Sharp, Op.cit., pp. 66 y ss.

²³⁰ Para más ver el capítulo dedicado a la teosofía y Rudolf Steiner.

²³¹ Ver más en Rudolf Steiner, *Crónicas Akáshicas, La Ciencia Oculta*, Op.cit. De acuerdo con Helena Blavatsky, (*La Doctrina Secreta*, Op.cit.) el Akasha forma el "ánima mundi" -el alma del mundo, que permite al pensamiento divino manifestarse en la materia-, y constituye el alma y el espíritu astral de la humanidad. (Se define como un principio espiritual del cosmos y de la presencia de la vida. Se considera el trasfondo de todo lo que existe, de modo análogo a las conexiones que mantienen unidas los átomos de las materias, o el misterio que conforma la armonía del ecosistema y el cosmos)

²³² AA, Op.cit, pp.139

²³³ José Germán, *Registros akáshicos*, disponible en www.sentir-hacerypensar.com.ar

Cuatro láminas componen esta parte. En ellas se advierte la tierra tomada desde una gran distancia; bajo el punto de vista de Dios. Diversas intervenciones modifican y valoran la superficie terrestre.

1. Grupos de Islas de Ratak y Ralik, en Oceanía

Observamos diversas construcciones enclavadas en cada una de las islas. Agujas lanceoladas que se unen entre sí formando jaulas y conexiones. En algunas, las más alejadas, solo son antenas que se alzan al cielo. En conjunto parece superar la distancia geográfica formando una hermandad entre los islotes; generando una segunda geografía.²³⁴ Advertimos que la escala de la intervención es monumental; y el observador a quien va destinado tal logro es casi suprahumano. Un concepto elaborado primando la virtud de la idea por encima de la mera función pragmática. Se le supone a esta intervención atributos de gran belleza que de seguro repercutirán en el espíritu y mejora social de sus habitantes, y por ende de la humanidad.

2. La cordillera de Los Andes

Una leyenda nos explica la pretensión del dibujo. “El amor a la tierra; (es) su imagen en nosotros.”²³⁵ Entendemos que Taut propone cada intervención como un autentico acto de amor a la tierra. Cuanto más bella la recreemos; la consideremos; más hermosa será la proyección que nos ofrezca, y el acto de amor se volverá -tornará- reflexivo; hacia nosotros mismos.

En la cordillera de Los Andes; Taut propone completar la belleza de la naturaleza, con un conjunto de Catedrales de Montaña; recreando cráteres luminosos y esplendidas construcciones en los valles. Así nos lo refiere en su leyenda: “Una franja de luminosos cráteres, catedrales de montaña y construcciones en los valles.”²³⁶

Volvemos a observar en la lámina, el globo terráqueo desde un punto de vista de una estrella. Entre las nubes observamos la totalidad del continente americano y la grandeza del océano Pacífico. Una línea decorada cruza el continente de norte a sur siguiendo la línea de los andes. Es la inmensa intervención del artista; ahora en su labor de embellecedor y constructor del mundo.

3. Rügen

Rügen es la mayor isla de Alemania. Se encuentra en la costa alemana del mar Báltico. Tiene una forma muy singular, parecida a una neurona con ramificaciones.²³⁷ En el siglo VII las tribus eslavas se establecieron en este territorio, siendo considerada desde

²³⁴ AA, Op.cit, pp. 142

²³⁵ AA, Op.cit, pp. 144

²³⁶ AA, Op.cit, pp. 145

²³⁷ Su superficie es de 926 km². En Rügen se han hallado asentamientos humanos de más de 4.000 años.

entonces como una isla sagrada.²³⁸ Con balnearios, playas y bellos acantilados, a principios del siglo XX era un importante destino de vacaciones para los habitantes de Berlín.

Para realce de la isla de Rügen, Taut propone un engalanamiento de la naturaleza, de por sí bella, que hará de ella una joya espectacular. Construcciones de arcos en las montañas (supuestamente de cristal), series de agujas y crestas en los acantilados; Incrustaciones minerales en las dunas. Una gran gema tallada; un cristal de grandes dimensiones colocado en el sur de la isla.

4. El Tierra en su zona asiática

Esta lámina nos ofrece la creciente admiración de Taut por el mundo oriental. Esta afición venía cultivada por Schopenhauer que fue el primero en introducir valores orientales en la filosofía occidental.²³⁹ Mas en la Alemania de principios del siglo XX, la corriente teosófica de Madame Blavatsky hicieron hincapié en los valores luminosos y exotéricos del extremo oriente. Taut en *Die Stadtkrone* y en otros escritos hace abundantes referencias a la grandeza simbólica de los templos hindúes y birmanos.²⁴⁰

En esta lámina, vemos el globo terráqueo, bañado por la luz del sol. Al fondo una luna. El punto de vista es el del creador, o el de otra estrella. Taut exclama: “Europa lo claro: Asia lo más claro en la oscuridad de la noche de los colores.”²⁴¹El sentido de esta críptica expresión podemos quizás hallarlo en la maravillosa luz que Taut que se dará en la noche gracias a la intervención de su arquitectura a gran escala. Sobre las cordilleras asiáticas vemos refulgir la luz de la luna, que se refleja en ellas con tonos plateados. El vacío, la oscuridad, el silencio y la noche son referentes habituales en Taut de lo máximo; lo absoluto y lo sagrado.²⁴²

5ª Parte (Teil nº5) La Construcción de las Estrellas

Taut en su progresión hacia lo absoluto da un paso más adelante en su tarea de crear el orden. En esta ocasión se dispone a afrontar la construcción en las estrellas, saltando ya de la órbita terráquea. Esto supone un salto superador dentro de su dialéctica estética. Abandonar la tierra, fundirse en lo infinito para volver a la tierra de modo enriquecido; en un continuo fluir de lo particular a lo universal. Taut decía que de la choza a las estrellas hay una cadena que nos une. Ese camino de ida y vuelta es el que ahora compete roturar y ordenar al artista.

²³⁸ Para más ver *Fairy tales from the Isle of Rügen*, Ernst Moritz Arndt, D. Nutt, 1896.

²³⁹ Ver capítulo dedicado en este estudio a Arthur Schopenhauer

²⁴⁰ Ver capítulo dedicado a *Die Stadtkrone, La Corona de la Ciudad*

²⁴¹ AA, Op.cit, pp. 149

²⁴² Conviene observar también los comentarios de Blavatsky en *La Doctrina Secreta*, Editorial Kier, 2012, pp. 72: “La Forma, una de Existencia, sin límites, infinita, sin causa, se extendía sola en Sueño sin Ensueño; y la Vida palpitaba inconsciente en el Espacio Universal, en toda la extensión de aquella Omnipresencia”

Toca ahora manipular el cosmos, la materia astral para darle perfecta forma y completamiento. Par ello es preciso conocer la luz y todos sus registros formales.²⁴³

“TODO ES VIDA, y cada átomo, aunque sea de polvo mineral, es una VIDA, Si bien se halla fuera de nuestra comprensión y percepción, puesto que está fuera del límite de las leyes conocidas por quienes desechan el Ocultismo.”²⁴⁴

De la mano de una nueva forma de conocer las realidades Taut va a darnos su particular versión del baile y el juego de las estrellas. Como seres de vida propia que poseen un directo influjo en nuestro existir. Al abrigo de estos seres estelares se anima nuestro propio orden y entre ellas nos movemos; somos y existimos.²⁴⁵

1. La Estrella Catedral (Domstern)²⁴⁶

La lámina ofrece el dibujo de una construcción que, a tenor de lo visto anteriormente, estaría realizada en puro cristal. Arcos y formas ojivales, similares a los de una catedral, alcanzan notables alturas. Las formas se entrecruzan al modo gótico de arbotantes y botareles. Los suelos son cristalinos y parece que la estrella es simétrica siendo su eje el plano horizontal. Parece que la Catedral atraviesa el espacio sideral, girando sobre su propio eje vertical, que en esta ocasión está señalado por una aguja gótica. Otras estrellas - lunas y demás seres astrales-, contemplan la Catedral, y la acompañan en su viaje a modo de cortejo. Sobre la Estrella-Catedral, halos de luz y velos le aportan un toque de coquetería femenina.

Paul Scheerbart ya daba vida propia a los astros y planetas; -los seres astrales-, que junto a las máquinas, y otros seres de la superficie, acompañaban al hombre en su existencia cósmica.²⁴⁷ La catedral, que alberga lo más sublime del espíritu, navega por el espacio y refulge. El dibujo que ofrece Taut, aporta además un concepto hermoso; la gran construcción que surca los espacios siderales. Más adelante esta imagen podrá ser tomada como la nave celeste o la ciudad flotante.

2. La Estrella Gruta. - Con arquitectura suspendida

²⁴³ Según Edgar Cayce, los registros akáshicos son la "Memoria Universal de la Naturaleza' Estos viajan en ondas de luz y cualquiera puede tener acceso a ellos mediante el apropiado entrenamiento y sintonización. Cfr. Edgar Cayce en *Noel Langley on Reincarnation* de Noel Langley, Mary E Carter, Grand Central Publishing, 1989

²⁴⁴ Helena Blavatsky; *La Doctrina Secreta*, Op.cit., pp. 235

²⁴⁵ Sobre el sentido de esta frase ver J. Ferrer Arellano, *Filosofía de la religión*, Palabra, 2001, pp. 119 y ss.

²⁴⁶ *Dom* en alemán o *Doumo* en italiana, significan casa grande, templo de carácter sagrado o místico. Ver por ejemplo el Doumo de Milán; la Catedral de Milán. Ambas palabras derivan de la misma raíz latina que da origen a las palabras *domus* (casa) y *dominus* (señor) y no tiene relación con la cúpula o domo que presentan algunas Catedrales. En latín se llama a la Catedral *Domus Dei* (casa de Dios).

²⁴⁷ Ver apartado dedicado a Paul Scheerbart

Se trata de un enigmático dibujo. Subrayado con “con arquitectura suspendida”. Podemos advertir que se trata de un paisaje arquitectónico, similar a los desarrollados en arquitectura de las montañas pero que ha sido plegado sobre sí mismo, quedando la construcción principal arrojada al centro, como atraída por la fuerza gravitatoria autogenerada. Diríase que es lo más parecido a un agujero negro, pero de riqueza visual y formal concentrada.

Según dice Taut: es una estrella, con lo cual flota y viaja, se desplaza por el universo iluminando. La forma geológica, en otras ocasiones también mencionada, es la Geoda o la Drusa. Una roca de aspecto normal, en su corteza externa, pero llena de brillantes formaciones cristalinas en su interior. Esta imagen, de espacio interior cuajado de piezas de brillantes, alienta la idea de cueva o gruta; lugar mágico de los tesoros; con alguna conexión con el exterior, pero en sí misma poseedora de un universo formal maravilloso.²⁴⁸

La estrella gruta contiene en su interior esplendidas construcciones, pirámides; cúpulas mastabas, crestas puntiagudas, etc. Formas todas ellas de crecimiento orgánico, coralino o cristalográfico; en la línea de las formas arquitectónicas expuestas anteriormente. En ningún modo clasicismo. Son formas provenientes del gótico, del arte oriental; de formas orgánicas. Rodeando este núcleo duro se encuentra un segundo aro formal, cuajado de arquerías, torres, pórticos y otras geometrías fantásticas o futuristas. Es interesante reseñar que la ley de la gravedad no afecta. Las edificaciones están literalmente suspendidas –flotando– en el aire; unos edificios se ofrecen “boca arriba” junto a otros “boca abajo”.

Observamos la reincidencia en la idea de arquitectura suspendida; al modo de edificio o conjunto de edificios flotantes; que circula por el espacio. El contenido espiritual y simbólico de estas edificaciones queda reforzado con la separación física de la dependencia gravitacional.

3. Galaxia. - Las esferas, los círculos, las ruedas

Posiblemente uno de los más sugerentes dibujos de Bruno Taut. Admite muchos puntos de análisis. En primer lugar podemos observar el aire dinámico caso explosivo de la composición. Un auténtico baile de estrellas; estrellas –edificios y edificios estrellas-. Movimientos orbitales y movimientos centrífugos. Naves o coronamientos de edificios parecen desplazarse en todas direcciones. En órbitas equimétricas, astros y asteroides parecen girar llenas de entusiasmo. Formas graciosas bailan en torno a una corona de luz que rodea al astro central. Asteroides cristalinos adornan su atmósfera.

²⁴⁸ La gruta como oquedad abierta en el seno de la tierra que desvela sus maravillas, es una forma visual habitual en el debate estético de otros expresionistas, tales como, Poelzig, Scharoun, etc. Para más sobre el tema contrastar con *Expresionist Architecture*, Wolfgang Pehnt, y *Laberinto Expresionista*, Mayte Muñoz, ambas obras citadas.

En este dibujo Taut usa expresivamente el color. Pero con predominio de la gama azul; lo que hace pensar más en la profundidad de espacio; en la noche estelar. El tono de la ilustración es de una gran explosión de júbilo similar a un castillo de fuegos artificiales en la noche.

En la mente de Taut, está el poder construir tal alegría vital en el mundo de las estrellas. Cosmos y persona están unidos. A mayor gloria en las estrellas, mayor felicidad en el corazón del hombre. La propuesta -lógicamente- carece de toda lógica racional, pero ese irracionalismo expresa por si mismo lo utópico del planteamiento: la fantasía como fuerza subversiva; la imaginación como fuerza revolucionaria, la emoción como motor del cambio social.

4. Nebulosa

Con un aforismo críptico “Sistema de sistemas; Mundos, Nebulosas” nos introduce Taut su dibujo. En él varias formas nos ofrecen simultáneamente modos de disponerse las estrellas. Sistemas solares, Remolinos, Cascadas. Un mundo propio de luz sin aparente finalidad salvo la del regocijo de su contemplación. Una sinfonía de estrellas.

5. La Gran Nada

Como culmen de su propuesta de construcción en las estrellas Taut nos ofrece una serie de aforismos. “ESTRELLAS, MUNDOS, SUEÑOS, MUERTE.”²⁴⁹Un estado final de superación, de logro de lo absoluto; de lo sublime, que en Taut, -dado su sentimiento hegeliano- conlleva a la Gran Nada²⁵⁰; el máximo vacío absoluto; al silencio. Como él mismo finaliza: LO ANONIMO: lo que no tiene nombre; lo indescriptible.

En esta ocasión Taut no nos ofrece ningún dibujo; ya que no puede dibujar La Nada; que por otra parte siendo tan absoluto no hubiera podido dibujarse. Recordemos lo expresado en páginas anteriores: la máxima expresión de espiritualización coincide con el logro de la separación absoluta de lo particular, lo material, y lo racional; llegando a un estado de superación de la materia que solo puede darse en la grandeza del espacio infinito.

Terminamos aquí este recorrido por la Arquitectura Alpina. Una lectura que no deja indiferente, y de la que sin duda muchos han bebido.

²⁴⁹ AA, Op.cit, pp. 160

²⁵⁰ AA, Op.cit, pp. 160

III. 2.3. El Constructor del Mundo²⁵¹

Cuarto trabajo sobre la labor del Artista-Dios (demiurgo), Organizador del Universo.²⁵² Dibujado en septiembre de 1919, fue publicado en 1920. En él Taut se arroga un papel fabuloso, provocador, cercano a la arrogancia infinita.

W. Eichrodt describe bien las características del demiurgo:

“El demiurgo forma el mundo con la materia prima preexistente, como se describe en los mitos de la creación del antiguo Oriente. (El demiurgo) se presenta como el que está por encima y más allá del mundo, en su condición de trascendente y poseedor de su propia vida, completamente independiente de la existencia del mundo; y que lleva el mundo a la existencia en virtud de una libre decisión de su voluntad.”²⁵³

Supone la cuarta fase del periodo evolutivo formal de Taut en su labor de intervenir en el mundo visible; afectando así en el ánimo invisible de la comunidad.²⁵⁴ Entre la misión cósmica de Taut está el animar y dirigir, como si de una gran orquesta se tratase el conjunto de las estrellas, constelaciones y demás seres astrales, que por su puesto, aman, brillan y se mutan al efecto mágico y beneficioso de la luz que emerge de la naturaleza cristalina del cosmos. Como comenta Montaner, Taut en *El Constructor del Mundo (Der Weltbaumeister, 1919)*, describe las danzas y las metamorfosis de una estrella catedral.²⁵⁵ La obra subtitulada como “espectáculo arquitectónico para música sinfónica” se concibe como una gran opera, donde los protagonistas son las estrellas. Así lo escribe Taut:

"sobre la colina crece La Casa en la cálida luz amarilla (...) La casa de cristal resplandeciendo en la luz de la escena, rojo atardecer (...) La construcción se abre, se disgrega. Todos sus elementos se mueven y se esparcen. Se separan y centellean. Todos los colores en la luz se convierten en violeta.”²⁵⁶

Organizado en 40 láminas, en él desarrolla un espectáculo arquitectónico que tiene sus inicios en una poderosa catedral gótica que emerge libremente del espacio y crece y crece “en un desplazamiento vivo de formas,”²⁵⁷ hasta que se apoya en el suelo. El

²⁵¹ *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik*. Bruno Taut, 72 páginas. Editado por Folkwang-Verlag, en Hagen el año 1920. Nosotros tomaremos la traducción de Ábalos contenida en *Escritos Expresionistas*, Op.cit. Para las notas la citaremos WBM

²⁵² El título en sí supone una referencia masónica, o propia de grupos de Illuminati. Ver al respecto *El libro negro de los Illuminati*, Robert Goodman, Robinbook, 2006, pp. 120

²⁵³ W.Eichrodt, *das Menschenverständnis des Alten Testaments*, Zurich, 1947, pp. 28, citado por Giulio Girardi en *El ateísmo contemporáneo*, Vol. 4, Ediciones Cristiandad, 1973, pp. 29

²⁵⁴ Ábalos, Op.cit., pp. 10-11

²⁵⁵ Ver Josep María Montaner, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, 2002, pp. 29-31

²⁵⁶ Bruno Taut, *El constructor del mundo, (Der Weltbaumeister, 1920)*, en Josep Montaner, Op.cit., pp. 30

²⁵⁷ Bruno Taut, *El constructor del Mundo*, Traducción de Iñaki Ábalos, *Escritos Expresionistas*, Op.cit. En adelante: WBM. Aquí citamos frase localizada en la pp. 177

edificio presenta una mole inmensa, rica en formas góticas, un gigantesco monumento con una gran portada²⁵⁸. De pronto esta portada se descompone; se deconstruye. El edificio entero se abre, despliega sus naves, entre sonidos de campanas y haces de luz multicolor.

Acto seguido una conmoción la sacude, se tambalea y estalla. Pero sus formas se separan sin violencia, sin dificultad; esparciendo sus restos entre halos de luz. Las formas se convierten en átomos y se desvanecen en el universo. La luz se calma.²⁵⁹El espacio vacío se torna un tono verde azulado. Desde las profundidades llegan girando dos estrellas.²⁶⁰Una de ellas es la estrella catedral;

“La estrella catedral se acerca... gira sobre sí misma... baila...”²⁶¹

La estrella catedral luce radiante, alegre, fantástica. “Danza...cambia de forma y de brillo.”²⁶²Surge un meteoro que se dirige a la estrella. El espacio enmudece. Tras un periodo sombrío, aparece la superficie de la tierra. Entre truenos y lluvia va brotando la vida en la corteza.

“La superficie de la tierra se levanta, de ella brotan cabañas para la gente...como flores multicolores”²⁶³(...) “del verdor originario han surgido arboles y jardines que alcanzan hasta el horizonte.”²⁶⁴

Poco a poco “de la colina brota LA CASA, bañada por una calidad luz dorada.”²⁶⁵ Se trata de una resplandeciente casa de cristal, con arbotantes y pináculos; varias alturas y bellos remates, conformada de piezas de maravilloso cristal. Luce esplendida a la luz crepuscular del escenario.²⁶⁶ Esta casa se abre y “muestra sus prodigios interiores, luminosas fuentes y cascadas de cristal reluciente ante un fondo de color rojo intenso”²⁶⁷

Esta casa como forma viva se abre y se desarrolla; fluyen todos sus elementos entre fulgores y centelleos. En espectáculo multicolor. “Despliegue total. Las estrellas resplandecen a través de las placas de cristal.”²⁶⁸Y aquí enuncia Taut:

“Arquitectura, noche, universo, una unidad.”²⁶⁹

²⁵⁸ Cfr. Bruno Taut, WBM, pp. 179

²⁵⁹ WBM, pp. 187-189

²⁶⁰ WBM, pp. 195

²⁶¹ WBM, pp. 197

²⁶² WBM pp. 199

²⁶³ WBM pp. 211

²⁶⁴ WBM pp. 213

²⁶⁵ WBM pp. 215

²⁶⁶ WBM pp. 216-217

²⁶⁷ WBM pp. 219

²⁶⁸ WBM pp. 223; La frase de Taut vemos una alusión directa al proceso de desplegarse y auto-enajenarse propio de la dinámica lógico-evolutiva de Hegel en su contacto con el absoluto universal. Para mas ver Hegel, capítulo dedicado en este estudio.

Se ha llegado a la quietud; al punto máximo. Al silencio perfecto. “Ya no hay movimiento.” Se mantiene la música en un tono único sostenido.... “INFINITAMENTE LARGO, hasta... (que..) El telón se cierra lentamente.”²⁷⁰

La obra resulta críptica en muchos aspectos; pero cuenta con grandes arrebatos formales, donde priman los valores de la luz, el cristal, el movimiento, la transformación y la sublimación al lograr fundirse con La Nada. Si se hace una lectura en clave hegeliana se consigue arrojar luz a la sucesión de cuadros o imágenes. La Gran obra del Maestro (La Catedral) con sus formas orgánicas y crecientes llega a un máximo de esplendor. En su imponente, se abre y regala sus dones, sus formas, que en un punto de sublimación se funden con el espacio infinito. Efecto de ello surge la Gran Estrella Catedral- no la catedral terráquea-, que bailará y se regocijara en su hermosura. Un meteoro se dirige a la estrella. En su impacto con la estrella se dejan caer formas florales de colores que recibe la tierra. Una gran lluvia acontece, y de la tierra brotan las casa para la gente, como flores que brotan del terreno. Juntamente con ello, el resto del tejido social. Es una imagen poética de que lo concreto es una es reflejo o emanación del gran universal.

De una colina,- separada de la casa de la gente- brota LA CASA, la del Espíritu del Pueblo, con su luz dorada. Esta casa es esplendorosa y refulgente. Esta casa derrama sus virtudes y se abre donando sus formas y su luz para toda la comunidad. Llegados a este punto no se puede hacer mas, puesto que se ha alcanzado el clímax, la unión con el equilibrio; y ya no hay más movimiento, sino solo Paz.

Como señala Speidel en la reedición de *El constructor del Mundo* de 1999,²⁷¹ en Taut una característica importante fue “la pureza de la idea”.²⁷²El brillo en el mundo de los conceptos al igual que para la vida cotidiana, fue un requisito básico para Taut. Ya fuera en la construcción de ciudades como en la de las aldeas. Y lo propuso a todos los niveles: como objetivo para la comunidad humana, intelectual y artística.²⁷³

Taut de este modo quiso hacer visible lo invisible; materializar lo espiritual, hacer tangible los conceptos; dar materia al Espíritu. Captar la luz y acrisolarla en una forma única y universal; particular e infinita.

²⁶⁹ WBM, pp. 223. Traducido en los términos anteriores de Taut quedaría: “Arquitectura, La Nada, Lo Sublime; Lo Absoluto, El Universo: Una Unidad “. Esto concordaría de manera críptica con lo enunciado en por Taut en la Carta GK *Mi Imagen (Visión) del Mundo, (Mein Weltbild)* Op.cit.

²⁷⁰ WBM, pp. 223-225

²⁷¹ *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik.* Bruno Taut, Reeditado en 1999 por Mann (Gebr.), con prólogo de Manfred Speidel

²⁷² Manfred Speidel, *Der Weltbaumeister*, Op.cit., pp. 12

²⁷³ Manfred Speidel, Op.cit., pp. 12 y ss.

El pensamiento utópico de Bruno Taut

III.3. La utopía de Taut. La Cadena de Cristal (1919-1920)

Con los antecedentes vistos sobre los Escritos Utópicos de Taut, nos resulta más fácil comprender la aventura artística de *La Cadena de Cristal* (*Die Gläserne Kette*). Ya conocemos los afanes sociales de Taut, su inquietud por intervenir en política, sus anhelos utopistas de crear un nuevo orden donde las artes fueran el principio informador.

La Cadena de Cristal, como círculo utópico, lleno de imaginiería fantasiosa, viene a ser un resumen de todo un itinerario de actitudes filosóficas, culturales y sociopolíticas de la Alemania de los siglos XIX y XX. Realizaremos un recorrido por su breve vida. Un periodo especialmente delirante de formas y escritos utopistas, que ha quedado reflejado en 60 cartas, donde sus autores dejaban correr su imaginación, buscando formas puras y cristalinas adecuadas para un nuevo orden social.

III.3.1. La pesada carga de la Luz. El “agonismo” de Taut

Tras los acontecimientos de abril y mayo de 1919, donde los aires de revolución se aplacaron en Alemania, las aspiraciones activistas de Taut, de intervenir en política por medio de comités y asociaciones de artistas, se desvanecieron. Taut se vio obligado a replegarse. Una actitud muy propia de la dialéctica hegeliana que inundaba los círculos de vanguardia artística de principios de siglo XX. Acción y repliegamiento; expansión y maduración. Sostiene Subirats que estos vaivenes no son de ningún modo elementos anecdóticos en “una vanguardia fundamentalmente definida por la dialéctica de la autonomía artística y su superación revolucionaria”. Como bien continúa Subirats, buen conocedor de la nomenclatura hegeliana, es por ello que “misticismo y decadentismo, mesianismo y apocalipsis (...) son, más bien, momentos intrínsecos de la crisis cultural europea de comienzos de siglo XX.”¹

La inactividad profesional a la que se vio abocado Taut, no solo vino de la crisis económica alemana de postguerra, sino de su voluntario posicionamiento en una arquitectura idealista muy beligerante; nada conciliadora con los órdenes establecidos.² Taut veía en la Arquitectura la herramienta sublime para reedificar el mundo desde sus intrínsecos fundamentos, con unos planteamientos implícitos de socialismo radical. Había escrito numerosos alegatos en contra de la función “perentoria” y había reclamado para su oficio el más alto rango: el de artista total. No era fácil en esta tesitura volver a tomar tierra. Así pues, desde mediados de 1919 Taut se recluyó en una intensa actividad teórica, a modo de coraza de resistencia.

¹ Subirats, Op.cit., pp. 33

² Benedetto Gravagnuolo, *Historia del urbanismo en Europa 1750-1960*, AKAL, 1998, pp. 365

White, comentando esta fase de la vida de Taut afirma que “la reacción de Taut ante esa forzosa inactividad fue predeciblemente agonista”³. La expresión “agonista” es un término derivado del griego que significa “combatiente”.⁴ Una actitud “agonista” es una actitud llena de espíritu de lucha, pero a la vez autoinmolativa, de resistencia en la beligerancia. Esta postura estaba muy arraigada en los movimientos de vanguardia artística de principios de siglo XX, viendo como positivo toda actitud de activa destrucción o reducción iconoclasta; en un continuo devenir creativo-destrutivo entendido como vía dialéctica de avance.⁵ En este sentido, puntualiza Chantal Mouffe, se advierte una cierta delectación en los conflictos y las tensiones permanentes. Se busca cómo aceptar ese conflicto y canalizarlo positivamente.⁶

Según Subirats, algunos críticos como Sedlmayr y Poggiolli, ya habían señalado como rasgos de las modernas vanguardias el agonismo y el nihilismo, la visión destructiva y el sacrificio, la decadencia y el apocalipsis, el misticismo y el espiritualismo,... en definitiva, una resacralización del arte y del artista con tintes mesiánicos.⁷ Con ello, al igual que bajo los postulados del ideal romántico del genio, no se esfumaban las pretensiones absolutas, sino que

“las exacerbaba hasta el extremo del *artista demiurgo* y del *artista legislador*, instaurado como agente de un nuevo orden cósmico.”⁸

Al respecto relata Whyte los sentimientos de Taut antes de convocar la *Cadena de Cristal*. En una carta de 14 de Noviembre a su amigo y mecenas Ernst Osthaus le expresaba su íntimo convencimiento de que tenía que sacar adelante la misión de renovar la sociedad a través de su hacer arquitectónico:

“Yo creo en mi misión... Estoy convencido de que el mero hecho de mi existencia, el hecho de ser como soy y por lo cual soy es prueba suficiente. Si yo veo la luz, entonces es que existe, y yo debo reproducirla”⁹

³ Whyte, Op.cit., pp. 174

⁴ Francisco de Paula Mellado define históricamente a los agonistas: “Agonistas: este nombre, derivado de una palabra griega que significa combatientes. Los agonistas no se contentaban con emplear medios de persuasión y convencimiento, sino que practicaban todo género de violencias”. *Enciclopedia moderna: diccionario universal de literatura, ciencias, artes, agricultura, industria y comercio*, Volumen 1, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1851, pp. 533.

⁵ Para más sobre el término léanse las pp. 60-78 de Renato Poggiolli, *The Theory of Avant-Garde*, Harvard University Press, 1981. Ver también pp. 32-33 y 97 de Eduardo Subirats, *Linterna mágica: vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Siruela, 1997

⁶ Por esta razón la postura agonista hace referencia a mantener una continua tensión sobre todos los aspectos, como modo de mantener viva la dialéctica histórica. Ver Chantal Mouffe, *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Univ. Autónoma de Barcelona, 2007, pp. 56 y 67 ss.

⁷ Subirats, Op.cit., pp. 32

⁸ Subirats, Op.cit., pp. 33

⁹ Carta a Ernst Osthaus 14 noviembre 1919 en Whyte, Op.cit., pp. 175

Esa pose sacrificial, mística y autoinmolativa -en aras de alcanzar realidades más altas-, como antorcha que se consume iluminando el sendero para las generaciones venideras, responde a lo que Poggiolli llamó "agonismo paradójico"¹⁰ (*paradoxical agonism*) y el que definió como una "inmolación del yo en aras del arte". Como subraya asimismo Subirats, el sacrificio y el dolor en la experiencia artística -del artista y de su obrar- adquieren el carácter de "un ritual purificador y un principio capaz de elevar la figura del artista a la máxima altura metafísica."¹¹

"Agonismo en pocas palabras -dice Poggiolli-, significa sacrificio y consagración: una hiperbólica pasión."¹²

Este sentido de autoinmolación y sacrificio puede verse claramente en una carta de Taut a su mecenas Ernst Osthaus, en la que Taut-melodramáticamente- que "El Sacrificio", es el inevitable destino del *Geistig Leader*, del *Leader Espiritual*, y aunque le pese llevar esta carga, forma parte de su destino:

"Mi antorcha a menudo me deslumbra -me perturba, me asusta-, pero yo continuo portándola; Yo debo, incluso llevarla aunque me destroce en el proceso."¹³

A finales de 1919, Taut vio que debía compartir el peso del propio sacrificio, -el de la autoinmolación-. Colectivizar la experiencia, así como la "resacralización de la obra de arte y del artista" era también una actitud muy de vanguardia. Forma parte de la "superación de la creación artística en el marco de una praxis revolucionaria"¹⁴. Más que sufrir solo -en solitario-, él buscó compartir esta misión con otros compañeros sufridores.

Las actitudes de vanguardia que hemos apuntado: agonismo, mesianismo, misticismo, autoinmolación y culto por la juventud, se convirtieron en la fuerza dominante -fuerza motriz- del grupo que Taut formó en Diciembre de 1919, y que no sin intención llamó *La Cadena de Cristal*. Nombre muy significativo, porque implica unidos, pero a la vez esclavizados, encadenados a una misión, en una hermandad espiritual cuasi secreta, para celebrar un rito salvífico de luz; como llamas que iluminando se autoconsumen, como gemas de cristal centelleantes que irradian *geisticas* resonancias.¹⁵

El 24 de Noviembre de 1919, Taut escribió una circular a un grupo de jóvenes arquitectos y artistas que ya habían colaborado en la exposición de *Austellung für Ubekannte Architekten*, y sugirió que ellos formaran parte de un círculo de mutuo intercambio de

¹⁰ Renato Poggiolli, Op.cit., pp. 68

¹¹ Subirats, Op.cit., pp. 33

¹² Renato Poggiolli, Op.cit., pp. 66

¹³ Carta de Bruno Taut a Ernst Osthaus, 14 Nov. 1919, Op.cit.

¹⁴ Subirats, Op.cit., pp. 33

¹⁵ Cfr. Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, 1919

ideas y críticas. La presente pausa en la actividad constructiva podría así por lo tanto tornarse en buen uso, dijo Taut; en preparar el terreno para una futura acción.

III.3.2. La llamada de la Cadena

Queridos colegas:

“Quiero haceros esta proposición: hoy en día no hay casi nada que construir y si podemos construir en algún lugar, entonces lo hacemos a fin de vivir ¿O es que eres lo suficientemente afortunado como para trabajar en un buen encargo? Mi ejercicio profesional casi me pone enfermo, y esto es básicamente lo mismo para todos vosotros. Hablando honestamente, es bastante bueno que nada se esté construyendo hoy en día. Las cosas tendrán tiempo de madurar, nosotros recogeremos -juntaremos- nuestras fuerzas y cuando la edificación empiece de nuevo, entonces conoceremos nuestros objetivos, y seremos lo bastante fuertes como para proyectar nuestro movimiento contra chapuza y la degeneración”¹⁶

“Seamos conscientemente arquitectos imaginarios ¡Creemos que solo una completa revolución puede llevarnos a trabajar. La burguesía, incluyendo nuestros “Sres. Colegas”, sospecha con razón; ven en nosotros las fuerzas revolucionarias. Desarticulad y disolved todos los principios originales! Estiércol! Y nosotros somos un brote en el humus.”¹⁷

Señala Whyte, no sin ironía, que en esta carta se advierte que “la predilección por el fracaso y el fallo estaban incorporados de entrada.”¹⁸ Una cierta impresión de perdedores y de marginalidad; una magnificación de lo alternativo y anti-sistema, impregnaba la vocación del grupo. Un cierto *fatum* melodramático propio de resistentes perdedores. Taut añadía, asumiendo el carácter utópico de la propuesta:

“Sea esto un imán, la helada almendra de una avalancha. Si esto acaba en nada, si estoy engañándome a mí mismo, entonces esto al menos será un hermoso recuerdo para vosotros.”¹⁹

Entre aquellos a los que inicialmente tanteó Taut para unirse a la Cadena, solo Gropius y Behne mostraron reticencias. Gropius²⁰ se unió al grupo pero no participó en la correspondencia -no quería dejar huella escrita de su pensamiento o participación-, si

¹⁶ Bruno Taut, Carta dirigida a La Cadena de Cristal (Gläserne Kette), el 24 noviembre de 1919, recogida en Whyte, Op.cit., pp. 175. En adelante, si son cartas dirigidas a los miembros de la Cadena de Cristal las significaremos como “Cartas GK”. La traducción al castellano de las mismas es nuestra.

¹⁷ Bruno Taut, Carta GK 24 noviembre de 1919

¹⁸ Whyte en *Architecture of Activism*; Op.cit., pp.175

¹⁹ Bruno Taut, Carta GK, 24 Noviembre de 1920

²⁰ Evidentemente atareado ahora en una fructífera labor en la Bauhaus, Weimar

bien sí quería estar informado del movimiento. Adolf Behne declinó la invitación de formar parte del grupo.

III.3. 3. Los Eslabones de la Cadena

Taut pidió a aquellos que quisieran contribuir que devolvieran la carta firmada, junto con un apropiado pseudónimo. Una segunda carta fue enviada por Taut en la que figuraba la completa lista de miembros, dando a conocer los nombres y los pseudónimos:

La lista completa era:²¹

- | | |
|---------------|--------------------------|
| - Anfang | Carl Krayl |
| - Tancred | Paul Goesh |
| - Hannes | Hans Scharoun |
| - Mass | Walter Gropius |
| - Stellarius | Jakobus Göttel |
| - Antischmitz | Hans Hansen |
| - W.H. | Wenzel Hablik |
| - Keine Mane | Max Taut |
| - Berxbach 7 | Wilhelm Brückmann |
| - Prometh | Hermann Finsterlin |
| - Zacken | Wassili Luckhardt |
| - Angkor | Hans Luckhardt |
| - Glas | Bruno Taut ²² |

Los pseudónimos son muy expresivos de la ideología de vanguardia que, en los términos de Poggiolini, subyacían en el espíritu del grupo. Taut se hizo llamar *Glas* significaba *Vidrio; Cristal*; material salvífico, expresión simbólica en la mentalidad de Taut de bondades místicas. Carl Krayl se autodenominó como *Anfang* (*Comienzo*) que enfatizaba en un nuevo principio; el hacer tabla rasa. Paul Goesh (*Tancred*) tomó el nombre de un líder de la Primera Cruzada²³. Hans Luckhardt eligió *Angkor* en relación a los templos de Birmania de los que había hablado Taut en *Die Stadtkrone*. Walter Gropius se hizo llamar *Mass* (medida o medida). Wassili Luckhardt adoptó *Zacken*, que es una greca puntiaguda o pico de estrella. *Stellarius* fue el pseudónimo que tomó Jakobus Göttel simulando los calificativos de las novelas de Scheerbart. Hans Hansen y Herman Finsterlin eligieron nombres muy representativos de su actitud interior. Hansen tomó *Antismith*, “antivulgar” como rechazo a todo lo corriente y socialmente aceptado. Finsterlin prefirió *Prometeo*, como el Titán protector de la humanidad. Hubo dos

²¹ Relación recogida por Whyte, Op.cit., pp. 176

²² BrunoTaut, Carta GK 24 Noviembre de 1920

²³ Tancred (1075-1112) fue líder normando que acudió a la Primera Cruzada a Tierra Santa. Más tarde recibió el título de Príncipe de Galilea, y regentó el Principado de Antioquia.

miembros que prefirieron variantes de su propio nombre (Scharoun y Hablik), mientras que el hermano de Bruno Taut, Max decidió no tener pseudónimo en absoluto.²⁴

La idea de ponerse un pseudónimo era también una actitud muy propia de grupo activo en la clandestinidad. Una forma alternativa de beligerancia en la resistencia, otra forma de abordar el conflicto. Con ello Taut proporcionaba un aura de secretismo y misterio, el cual decía Taut, era necesario para defender el grupo frente a la intrusión del mundo hostil. Desde la primera carta Taut sugería que el secreto y la opacidad debían ser alcanzados por el uso de un lenguaje privado:

“El círculo presume del al menos el mutuo entendimiento; y el uso de un lacónico lenguaje hará más fácil para nosotros el ser difíciles de entender por extraños.”²⁵

III.3. 4. La correspondencia

Cuando Taut promueve la Cadena de Cristal (*Die Gläserne kette*), la concibe como un vehículo de comunicación interdisciplinar en el que a través de cartas y circulares, arquitectos, pensadores y artistas pudieran aglutinarse en un afán común de concebir e intercambiar qué formas y qué rumbos la arquitectura y la sociedad del futuro debían tomar.

La correspondencia dio comienzo con la primera llamada -la invitación- a ser miembros del selecto círculo. Esto ocurrió un 19 de Noviembre de 1919. Tras esta fueron sucediéndose en respuesta las cartas de aceptación. El perfil de los miembros fue esencialmente el de jóvenes diseñadores y arquitectos; de espíritu libre y rebelde. La segunda carta con la lista de pseudónimos fue el 24 de Noviembre de 1919. Posteriormente cada miembro de la cadena emitiría una carta y pasaría de modo circular de dirección en dirección, usando correo ordinario. En las cartas se podía verter todo lo que pudiera ser afín a un exaltado espíritu de sueño utopista y fantasía creadora. Muchas de estas cartas adjuntaban dibujos de fantasías arquitectónicas o de puras visiones cósmicas. Un espíritu de activismo revolucionario impregnaba el grupo, con lo cual no había cortapisas de educación burguesa a la hora de expresar los sentimientos.

El sentimiento de secretismo y de *loggia*, de elite escogida, venía ya propiciado por el propio Bruno Taut y por el modo de convocar a los miembros. Taut realizó primero una preselección, a los que mando una personal invitación a pertenecer a un selecto club. Iain Boyd Whyte que ha estudiado a fondo el fenómeno de la Cadena de Cristal expone:

“Bruno Taut y sus asociados profesaban una visión profundamente nietzscheana de su rol y de sus responsabilidades como artistas; como individuos especialmente dotados que permanecían aislados, por encima de las masas.”²⁶

²⁴ Whyte, Op.cit., pp. 176

²⁵ Bruno Taut, Carta GK, 24 Noviembre de 1924

Con el convencimiento de poseer una ciencia exclusiva, un carisma superior, comenzó a circular la correspondencia. Ésta se mantuvo hasta Diciembre de 1920. Los testimonios gráficos y escritos, manifiestan una gran vitalidad creativa, siempre dentro de un universo visionario y utopista, luminoso y cristalográfico. Los conceptos y las ideas surgieron a gran velocidad, "la estrella catedral", "la montaña de luz", "la ciudad estelar", "la montaña radiante", "la "casa astral", "el templo de cristal", el "nuevo mundo del luz", la "cabaña transportable", "la cascada de luz", "la ciudad flotante": junto con expresiones épicas como el "Camino del Genio"; "la Gloria en el Sacrificio", "la Pureza imperturbable", "mi visión del Mundo", "larga vida a la Utopía", etc., etc.

Un total de 60 cartas se ha conservado. Tanto los escritos como los gráficos están en su mayoría están archivados en la Akademie der Künster de Berlín²⁷. Otros permanecen en la Hablik Kollektion (Itzehoe). Una documentación presumiblemente perteneciente a la correspondencia de la Cadena de Cristal se ha encontrado en los archivos personales de Hans Scharoun. Se trata de escritos pasados a máquina y no firmados. Estos también se encuentran recogidos en la citada academia como escritos potencialmente pertenecientes a la Cadena de Cristal.

III.3. 5. El Sacrificio Silencioso

La oscuridad y la cripticidad lingüística era una propuesta muy típica de la *Avant-Gard* (la vanguardia progresista). Poggioli ha hablado de la "voluntaria oscuridad con la que la vanguardia hacía gala para distinguirse ella misma como grupo."²⁸ También típico es el deseo de mantener las actividades del grupo en secreto hasta el momento adecuado que hubiera sido alcanzado; "cuando el grupo, inicialmente despreciado y marginado, finalmente adquiriese el reconocimiento y aclamación debidos."²⁹

Contestando a la primera carta de Finsterlin, Taut reafirmaba la necesidad de secreto y de una quieta comunión con el espíritu, más que una fanática actividad como grupo.

"Prometeo tiene razón, debemos guardar el brote -el capullo- cuidadosamente. No grandes acciones por lo tanto: solo publicaciones ocasionales. Esto nunca debe ser llamado "grupo". No dejemos que sea sofocado o profanado por una actividad

²⁶ *The Crystal Chain Letters*, MIP Press, 1985; Introducción de Iain Boyd Whyte, pp. 3. En esta obra Whyte recoge traducciones al Inglés de las Cartas Circulares de la GK. Tomaremos de esta recopilación nuestras referencias. La traducción al castellano que ofrecemos es nuestra.

²⁷ La Akademie der Künste de Berlín, contiene en su Baukunstarchiv der Akademie der Künste, (*Archivos de la edificación de la Academia de las Artes*) varias colecciones, tales como la Adolf-Behne-Archiv (ABA), la Bruno-Taut-Archiv (BTA) y la Max-Taut-Archiv (MTA).

²⁸ Renato Poggioli, *Op.cit.*, pp.26

²⁹ Whyte, *Op.cit.*, pp. 177

explosiva -volcánica. Solamente aparecer en público con el propósito de atraer espíritus afines. Por lo tanto, así debe ser entendido mi “amanecer”.³⁰

Gropius, ahora incorporado a la Cadena de Cristal, pero bastante inactivo, se había quedado al frente del AFK y se encontraba afanado con la naciente Bauhause. Gropius era bastante partidario del secretismo, al viejo estilo de las logias masónicas. Refiere White al respecto que Gropius “se había esforzado por reestructurar la ARF y la Bauhaus en logias cuasi-masónicas, en las que artistas y arquitectos pudieran unirse entre ellos, mientras permanecían separados de las masas de la gente.”³¹

En este sentido son ilustrativas las directrices de comportamiento que envió Gropius a los miembros de la AFK a primeros de marzo 1919, cuando estaban a la espera de un golpe de estado, en las que indicaba a la conveniencia de ser pacientes, y esperar agazapados con sigilo hasta el momento oportuno.³²

“Yo miro nuestro capullo como una hermandad conspiradora. Si queremos alcanzar algo grande, entonces debemos adherirnos a nuestro programa con mucho respeto y no tolerar componendas - particularmente entre nosotros. Inicialmente no hemos conseguido nada, cualquier levantamiento o elevación de de nuestra posición será el principio del fin. Nosotros debemos tener fe en nuestra habilidad de esperar pacientemente hasta que venga el día en el que podamos dar un paso en público -vehementemente y completamente preparados. Yo considero que la más estrecha unión entre nosotros mismos es lo más importante, y el más valioso aspecto de nuestro grupo; mucho más importante que la propaganda externa.”³³

Estaba en la mente Taut entender este intervalo creativo como una etapa de preparación. Superada la fase de adversidad (replegamiento) se daría un nuevo desplegamiento de la forma y del Espíritu. Fracasada la *Primera Revolución*, - la política- quedaba por realizar la *Segunda Revolución*, la espiritual. Para ello era necesario primero el recogimiento, para prepararse en el Espíritu (*Geist*). Una vez enaltecidos, ellos serían los adalides de la tercera fase. Esta espera necesaria, a semejanza del esperar milenarista, conllevaría una interiorización y una elevación personal. Habrá una señal en los tiempos (*Zeitgeist*), que nos avisará de que el Espíritu está presto para ser de nuevo desplegado; y se llegará a una nueva reinstauración; podrá efectuarse entonces la auténtica *Revolución Espiritual*.

El proceso lógico de Taut concuerda plenamente con el sentir hegeliano. Replegarse y desplegarse, pasar una etapa de oscuridad, para luego desplegarse y alcanzar una feliz

³⁰ Bruno Taut GK, 27 Diciembre 1919

³¹ Whyte, Op.cit., pp. 177

³² Walter Gropius, Circular a AFK en marzo de 1919. Primera comunicación tras la derrota de sus aspiraciones políticas de AFK de crear una tiranía de la arquitectura sobre todas las demás artes y gobernar Alemania a través de una Kulturpolitik (Véase Shearer West, Op.cit., pp. 110 y ss.)

³³ Gropius, Circular a AFK marzo de 1919, en Whyte, Op.cit., pp. 177

superación³⁴. De momento no se sabía cuando iba a durar esta etapa de *Noche Oscura*, pero en pose agonista, habría que asumirla y progresar en ella. Los sacrificios que se hicieran ahora serían justificados por el definitivo éxito y plenitud de la revolución.

En ese momento para Taut la forma de ir hacia adelante no radicaba en las públicas soflamas ni en los gestos grandilocuentes, sino en el trabajo interior de un exclusivo grupo privado. Una vez congregado el pueblo, -tras la llamada de un líder- este debería velar por sus pasos, de momento cautos, hasta alcanzar la gloria final en una gran eclosión. Desde que en 1914 Taut construyera el pabellón *Glashaus*, la devoción por Liebkecht³⁵ -líder de los espartaquistas- estaba más que presente en su ideario. Este había sido asesinado en pasado 15 de enero de 1919. En las primeras cartas de la Cadena Taut adjuntaba poemas de Liebkecht. Con ellos, con las metáforas e imágenes propias del arrebatado de la rebelión, reflejaba Taut las ansias de la impaciente espera de un tiempo en el que pudiera volver a intervenir realmente en el mundo. Uno de los versos de Liebkecht que Taut aportaba decía: "Soy también tormenta (...) Y el día vendrá de nuevo cuando yo rompa las cadenas"³⁶. Mensajes mandados por Taut, como guía líder del grupo, acordes con el planteamiento de preparación y expectación, pero que a la vez transmiten el anhelo de una eclosión tempestuosa, al estilo del romántico *Sturm und Drang*, que renovara cielos y tierra.

Pero antes de esa eclosión era precisa una renovación interior. Esta invocación a un renacer espiritual resultaba una constante en los movimientos con ansia revolucionaria.³⁷ Para ello era precisa una preparación: la introspección y la reflexión; hurgar en las raíces. Era el tiempo de recuperar la pureza original.

III.3.6. La pureza perdida. La edad de la inocencia

Con la pérdida de la guerra (1918) el deseo de un cambio en la sociedad alemana estaba presente en toda la clase intelectual. Sin embargo los ideales de cambio radical no habían fraguado. Las acciones externas, de Eisner, Liebkecht, Landauer, se habían demostrado estériles. Todo aquello que razonablemente había que hacer para establecer un nuevo Orden no había funcionado. Para Taut es el momento de entrar en una era del post-materialismo, en la era del Espíritu. Taut se propone una renovación del Mundo desde otro ángulo, desde otro prisma, desde la fuerza del espíritu en la forma. Con la fuerza de la pureza del cristal.

³⁴ Ver capítulo dedicado a Hegel.

³⁵ Karl Liebkecht, líder de la facción radical del SPD, los espartaquistas. Abandonó el SPD y fundó junto con Rosa Luxemburgo y otros radicales el KPD: Partido Comunista de Alemania. Intervino en el levantamiento revolucionario de Noviembre de 1918. Posteriormente en la insurrección Espartaquista de Enero de 1919. El movimiento fue aplastado y sus líderes asesinados.

³⁶ Bruno Taut, Carta GK, 23 Diciembre de 1919

³⁷ Véase por ejemplo el análisis de Gerald Raunig en *Arte and Revolución*, de Op.cit, pp. 158-160

Es necesario hacer tabla rasa, despojarnos de todo lo material que ha empequeñecido nuestra existencia. Es el momento de recuperar la inocencia y pureza perdidas. Volver a la ingenuidad y la fuerza de la fantasía infantil. Retomar el idealismo y plantearse la posibilidad de que otra forma en el mundo es posible. Como hemos analizado en *Die Stadtkrone*, el cristal -la gema de cristal- es un referente de la pureza traslucida y a la vez una imagen de material originario. Sobre él y sobre sus efectos podría edificarse un nuevo mundo material que fuera la expresión de lo Sublime.

Lo Sublime que no habría de ser captado de modo racional, sino empáticamente, como fruto de una experiencia sensitiva subyugante y cautivadora. Con la pureza de un niño. Esta idea de irracionalismo y la sobrevaloración del comportamiento infantil venía muy propiciado por las ideas de hacer *Tabla Rasa* de Nietzsche. De demoler y empezar desde cero. Volver a ese estado original, lejos del racionalismo material habría de ser uno de los objetivos del hacer de la GK. Nietzsche que es sin duda quien más ha denostado la racionalidad y va a ser fuente de inspiración para el afán creativo de la GK:

“la inocencia de un niño, a la par que su pasión destructora, conforman las bases de su nihilismo autocreativo, que es sin duda la mejor referencia de los expresionistas.”³⁸

Ese deseo de comenzar de nuevo, de demoler todos los valores, de hacer tabla rasa era elemento fundamental en el grupo formado por Taut. Un tono de ingenuidad e infantilismo se instaló en la correspondencia de la GK, haciendo propuestas imposibles y juegos formales más propios de un infante que de un serio arquitecto. Ese tono de ingenuidad e infantilismo, juego en definitiva, era una forma de reivindicar la pureza de la infancia y estaba en clara consonancia con el mundo limpio y luminoso de Paul Scheerbarth. De esta actitud, las manifestaciones gráficas y los textos de los miembros de la GK se van a tornar un festival lúdico, de absoluta despreocupación y agresivo desenfado. Estrellas chispeantes, carruseles, asteroides rampantes, casas voladoras, edificios en forma de golosinas, acantilados de cristal, etc.; elementos agrupados con la sana intención de ejercitar la fantasía transgresora. “Un luminoso saludo desde mi casa estelar” decía Carl Krayl, a lo que contestaba Taut contestaba “Nuestro Mundo es Luz”. Hablik, Goesh y Finsterlin también se retaron a un desmedido afán juguetón de objeto imposible. El juego tomado como refugio ante la adversidad y como suspensión del juicio racional.

También a veces se pierde la razón, porque ha traspasado el umbral del dolor, uno se vuelve como un niño y queda refugiado en un mundo de paz. La ingenuidad y el infantilismo de la GK no fueron simplemente una lucha contra la realidad o un medio para escapar de los problemas sociopolíticos. Había una intención más llena de propósitos; una intención nihilista que veía en el infantilismo un modo de llegar por la

³⁸ Iñaki Ábalos, *Taut y el Eterno Retorno*, prólogo de *Escritos Expresionistas*, Op.cit., pp. 10

irracionalidad a un proceso demoledor e iconoclasta. Poggiolli en su análisis de la *avant-garde* ha apuntado la conexión entre nihilismo e infantilismo, afirmando que en las vanguardias el nihilismo “tomó la forma de una intransigente puerilidad, de un extremo infantilismo.”³⁹ Esta conexión entre puerilidad, ingenuidad e infantilismo destructivo puede observarse en varias cartas que Taut mandaba a los miembros de la Cadena. Como prosigue Poggiolli, “el gusto por la destrucción parece ser innato en el alma del niño”⁴⁰. El retorno a la infancia no estaba solamente promovido por un afán lúdico, sino en concordancia con Nietzsche, podía ser querido por sus consecuencias destructivas. Taut animaba así a sus pupilos:

¡Muerte a los conceptos piojosos!, ¡Muerte a todo lo rancio!, ¡Muerte a todo lo llamado título, dignidad y autoridad! ¡Abajo con todo lo serio!”⁴¹

El retorno a la inocencia y a la pureza iba a ser modelo y símbolo de la “pureza” de hacer tabla rasa. Había por entonces en Alemania un fuerte rechazo a la vida en las urbes. El expresionismo literario habitualmente se regodeaba en expresar la decadencia sórdida de sus ambientes. Intelectuales como Landauer apostaban por una vuelta a la pureza natural; a los comienzos. Taut no ajeno a este sentir, pensaba en facilitar ese reino de inocencia y pureza original, a través de la acción de la elite intelectual; de sus artistas *Espiritualmente Libres*⁴². Para ello había que fomentar entre los miembros de la GK la libertad de espíritu y el despojarse de la carga emocional de los prejuicios burgueses. El grupo crecería sano y libre en un renacer. Taut veía en todo ello un impulso de Pura Revolución. Un brote limpio y fuerte; una bocanada de aire fresco ante tanta suciedad.

Como escribía Taut en su carta de convocatoria en la que buscaba eslabones para la hermandad de constructores de un nuevo mundo de luz y de pureza:

“La burguesía, incluyendo nuestros “Sres. Colegas”, sospecha con razón. Ven en nosotros las fuerzas revolucionarias. Desarticulad y disolved todos los principios originales! Estiércol! Y nosotros somos un brote en el estiércol.”⁴³

III. 3.7. La Luz de la Mañana. Frühlicht⁴⁴

Al poco tiempo de constituirse la Cadena, Bruno Taut, busco un altavoz, una tribuna – Frühlicht-, donde sus miembros -los jóvenes arquitectos-, tuvieran una oportunidad de

³⁹ Poggiolli, en Whyte, Op.cit, pp. 184

⁴⁰ Poggiolli, *Avant-garde*, Op.cit., pp. 62

⁴¹ *Abajo la seriedad*, en Frühlicht nº 1, Stadtbaukunts Enero 1920, pp. 13

⁴² Ver capítulo referido al Activismo

⁴³ Bruno Taut, Carta de GK 24 Nov. de 1919 en Whyte, pp. 175-176

⁴⁴ Taut siempre busco un ambiguo sentido teosófico en sus conceptos. Puede verse con amplitud a la luz de lo explicado en capítulos anteriores. Véase por ejemplo la visión al respecto de Helena Petrova Blavatsky en *La Doctrina Secreta*, Volumen 1: *Síntesis de la Ciencia, la Religión y la Filosofía; Cosmogénesis*, Editorial Kier, 1998, pp. 122

expresar sus puntos de vista sobre la “arquitectura pura” y la “pura sociedad del futuro.”

Para llevar a cabo sus objetivos, ya fin de lograr una mayor efectividad en su utopía renovadora, Taut necesitaba una plataforma pública. Contrariamente al consejo que Gropius dio a los miembros de AFK, Taut decidió, una vez desligado de la asociación, resolver el problema de la difusión de sus ideas, procurando un medio editorial favorable. Esto lo logró a través de creación de la revista “Frühlicht” – *Luz de la mañana, Primera luz, Luz de amanecer, Luz Fresca-*, que inició su singladura simultáneamente con la GK, como medio de exponer sus logros. La revista *Frühlicht* apareció durante 14 ediciones desde Enero a Julio de 1920 en Berlín⁴⁵. En ella se volcaron gran parte de los dibujos y reflexiones de la GK.

Su nombre, en absoluto accidental, buscaba expresar la limpieza y la frescura de la “primera luz del día”, simbolizando la pureza de planteamientos y la fuerza interior de lo que ha de abrirse paso en un nuevo ciclo de vida. Por otra parte, no estaba exento de significado toda alusión a la luz, que desde los planteamientos teosóficos de Steiner, hasta los más abstractos de Kandinsky⁴⁶ venía a significar un ejercicio de mística ascesis y nueva gnosis; nuevo conocimiento que se advendría solo sobre aquellos que recibieran con inocencia la nueva señal.

Taut urgido en su misión visionaria buscaba hacerse notar en la esfera pública, al menos como revulsivo ideológico. Era misión de Taut despertar las conciencias adormecidas; viejo rescoldo del fuego activista de Hiller. A Bruno Taut le surgió la oportunidad de participar en una publicación de corte clásico, *Stadtbaukunsts alter und neuer Zeit*⁴⁷, -que se podría traducir por *Edificación urbana, vieja y nueva era-*, llevada por la editorial Zirkel (*Círculo/compas*). Taut llegó a un acuerdo de colaboración con la condición de que sus publicaciones figurasen en un suplemento aparte, para no ser confundido con el conservadurismo de la publicación. Por aquel momento, 1920, el prestigio profesional de Taut en los círculos profesionales estaba en horas bajas. Simultáneamente a su idealismo utópico y a sus formas recargadas -simbólica y formalmente-, se estaba fraguando en Alemania un movimiento de pura simplicidad, racionalidad y esquematismo; donde “todo ornato”, -como decía Adolf Loos-, sería delito. Se trataba de *Die Neue Sachlichkeit*; la *Nueva Objetividad*. Taut reaccionaba ante esto arremetiendo contra todo y todos, logrando altas cotas de infantilismo y nihilismo irracionalista. La primera copia de *Frühlicht* empezó con un panfleto: *Abajo la seriedad (Nieder der seriousness)*; un encendido alegato contra las *vacas sagradas* de la arquitectura.

⁴⁵ Posteriormente tuvo otra segunda época, ya en Magdeburgo, entre 1921 y 1922, con cuatro números más. Ulrich Conrads, *The Architecture For fantasy*, Op.cit, pp. 168

⁴⁶ Para más ver *Sobre lo espiritual en el Arte*, 1911. Kandinsky.

⁴⁷ Literal sería: *Arte de construir ciudades, vieja y nueva era*. Estaba dirigida por Möring & Gurlitt. Arquitectos más bien de porte conservador; “arrevolucionarios”.(K. Frampton)

“Oh, nuestros conceptos, espacio, casa, estilo! ¡Huff,! ¡Cómo apestan esos conceptos! ¡Destruídlos, liquidadlos! ¡Nada debe permanecer! Disgregad las escuelas, dejad volar a las alas de los profesionales, queremos jugar a la caza con ello.”⁴⁸

Taut estaba logrando un tono iconoclasta, cercano a los primeros tiempos pre-revolucionarios, donde Kurt Hiller proponía -en la línea Bakunin- un *anarquismo activo*.⁴⁹ En aquellos días Taut afirmaba: “Solamente una revolución completa en el reino espiritual creará esta arquitectura.”⁵⁰ Ahora Taut propone *la desolación* como medio para emprender una nueva edificación intelectual.⁵¹

Esta obsesión de Bruno Taut por la “limpieza”, “la pureza”, “la frescura de la primera luz”, procedía directamente de una actitud habitual en las vanguardias de principio de siglo XX⁵² Enfrentados ante un desabrido mundo hostil, los artistas buscaban refugio lejos de la realidad en una pura y perfecta alternativa.⁵³ Poggiolli ha advertido esta relación comentando:

“La mística moderna de pureza aspira a abolir el elemento discursivo y sintáctico, para liberar la forma artística de cualquier conexión con una realidad psicológica y empírica.”⁵⁴

La “Luz de la Mañana” -*Frühlicht*- de Taut, pretendía iluminar y desprenderse de toda racionalidad asociada a la obra de arte.

En concordancia con lo visto con Herder, -que el lenguaje hacía el cerebro-, esta postura de la vanguardia lo que pretende es una abolición del pensamiento, y una sustitución del mismo por movimientos primarios emocionales. Esta exaltación de la emotividad e irracionalidad ya era bandera propia de la corriente expresionista. En este punto, la vuelta o regresión a un estado puro supone la suspensión de juicio racional y el descanso en un estado de movimientos empáticos emocionales.⁵⁵ No en vano, casi todas las pretensiones espiritualizantes y *geisticas* que hemos venido observando desde el romanticismo, proponen un apoyo en los movimientos o pulsiones emocionales,

⁴⁸ Bruno Taut, *Abajo la seriedad*, en *Frühlicht* nº 1, Stadtbaukunts Enero 1920, pp. 13

⁴⁹ “Anarquismo Activo o Revolucionario”. Según Perpiñá: los que niegan el Estado y la legitimidad del poder y buscan su destrucción por medios violentos. Es la posición típica de Bakunin con su *propaganda por el hecho*, la *pandestrucción universal*. Cfr. A. Perpiñá, *Anarquismo Político*, Op.ct.

⁵⁰ Bruno Taut, *Programa de Arquitectura 1918*, en Simón Merchán Fiz, Op.cit., pp.114

⁵¹ Se advierte un brote de “anarquismo activo” en la mente de Taut. ¿Cómo se logra la sociedad anarquista? Se pregunta A. Perpiñá, y responde: “A través de la revolución, que, por un lado, es necesaria y, por otro, saludable (...)”. Cfr. A. Perpiñá, Op.cit.

⁵² Simón Marchan Fiz, *Las Vanguardias en las artes y en la Arquitectura*, Vol II, pp. 113-115

⁵³ Mayte Muñoz, *Laberinto Expresionista*, Molly, 1991, pp. 18 y ss.

⁵⁴ Poggiolli, *Avant-garde*, Op.cit., pp.201

⁵⁵ Para más sobre este tema ver Hans Sedlmayr, *La Revolución del arte Moderno*, Acantilado, 2008,

sensitivas o egocentristas, aboliendo de facto el discurso racional.⁵⁶ En definitiva: evasión de la realidad tangible por una suspensión o enajenamiento de la consciencia a través de logros de estado emocional exacerbados. En términos revolucionarios, esta anulación del juicio o razón práctica -común en Expresionistas, Dadaístas, Fauvistas-, fue duramente criticada por los aparatos revolucionarios del materialismo científico, y profusamente aplaudido por los movimientos anarquistas, espirituales o éticos.⁵⁷

III. 3.8. La Edad primitiva y la conciencia expandida

Las cartas de la Cadena de Crista siempre anduvieron movidas por una añoranza de momentos más puros. De búsqueda de paraísos perdidos. Ahí deseaba encontrar modelos para un puro Futuro. “La mirada retrospectiva, no obstante no se detuvo solo en el gótico o en los templos orientales, sino que se volvió hacia la paradigmática inocencia del hombre, al primigenio estado del hombre antes de la caída del pecado original.”⁵⁸ Anderson en su estudio sobre el Expresionismo y el espíritu de modernidad señala ese continuo recurso retorico y teórico a la formas judeo-cristianas de la Fe religiosa.⁵⁹

Uno de los miembros de la Cadena de Cristal, Hans Scharoun (Hannes) comentaba al respecto en una de las cartas, fechada el 31 de Mayo de 1920:

“Tengo la impresión de que *Glas* quiere promover el desarrollo de la arquitectura en la dirección de lo religioso y lo primitivo,- que solo tiene ojos para una venidera espiritualización de la humanidad a través de la fe.”⁶⁰

Tocaba pues a la arquitectura descubrir la línea que uniera el primigenio barro -del que todo fue hecho- con el absoluto estado de pureza y eternidad. Esa labor bien podría realizarse, atendiendo las vibraciones cósmicas, capturando la energía pulsátil del universo. Así se lo pedía a los artistas Johannes Molzahn, en su “*Manifiesto del Absoluto Expresionismo*”⁶¹, publicado en *Der Sturm*, en Octubre de 1919. Molzahn, en palabras de Rosalín Cohn- “creía que el arte debía manifestar los ciclos de la tierra de creación y destrucción” y contener en si la energía circular y vital de la tierra; “El arte debía

⁵⁶ Véase capítulo dedicado a Rudolf Steiner. Ver más véanse las citadas obras de Maurice Tuchman, *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*. y René Guénon; *El Teosofismo*.

⁵⁷ Esta irracionalidad forma parte de los fundamentos del Expresionismo Al respecto puede verse; Wolfgang Pehnt, Paul Rabee, Steven E. Aschheim, Sigfried Giedion; Stephen Eric Bronner, *Expressionist Heritage*. En sus Ops.cit.

Hans Sedlmayr en *Revolución del arte Moderno*, Acantilado, 2008, sostiene que este afán de pureza y autonomía conduce el puro esteticismo, al culto de lo bello artístico en sí, desentendido de todo y autosuficiente. Un esteticismo así comprendido termina por degenerar, incluso por desaparecer.

⁵⁸ Whyte, Op cit, pp. 190

⁵⁹ Lisa Marie Anderson, *German Expressionism and the Messianism of a Generation*, Rodopi, 2011, pp. 54-55; 124 y ss.; 159 y ss.

⁶⁰ Hans Luckhardt, Carta GK, 31 de Mayo de 1920.

⁶¹ Johannes Molzahn, *Das Manifest des absoluten Expressionismus zur Ausstellung* Oct. 1919; *Der Sturm* nº6, pp. 90-93 en, *German Expressionism*, Op.cit., pp. 104-106

convertirse “en un símbolo de la voluntad cósmica.”⁶² Johannes Molzahn es un ejemplo de la permeabilidad del grupo de artistas del expresionismo. Aceptó la invitación de Bruno Taut y Adolf Behne de intervenir en la *Exposición para Arquitectos desconocidos*⁶³ de Abril 1919, colaboró con un dibujo de *Una torre cristalina*. En su manifiesto hace un canto al misticismo erótico entre las fuerzas del cosmos, la tierra y la pulsión vital:

“La tierra tiembla, se balancea, haciendo el espacio resonar con su pulso. Esta siendo sacudida de su eje por EL –el Eterno- que toca su cuerpo. (...) El trabajo de aquellos de que como nosotros pintores, escultores y poetas, está entrelazado en la inmensa energía de tales eventos. Es su voluntad cósmica,- ardor de eternidad, flecha viva, animo de todos vosotros, el te penetrará y hará hervir tu sangre. Así correrá por tus venas más deprisa, lucirá más brillante en la Eternidad”⁶⁴

En términos no tan ardientes pero si enardecidos Hans Scharoun por su parte realizaba su búsqueda de una unión entre tierra, cosmos y vida. Así recomendaba a los miembros de la Cadena en una carta:

“Debemos desde luego arrancar ardorosamente una y otra vez del primigenio cieno del arroyo la forma para introducirla en la eternidad. Miles de posibilidades fluyen de nuestra fantasía. La que permanezca quieta se convertirá en oscuridad. Nuestra ardiente voluntad, deberá enfurecerse fervientemente contra esta noche de unificación con el primigenio impulso del *Volk*. Entonces una vez más el edificio tendrá su fundamento en la sensualidad del género humano y su corona estará en la pureza del más allá. Una vez más estaremos enraizados en la realidad.”⁶⁵

Esta conexión entre la pureza primaria y las fuerzas del cosmos guarda relación con los planteamientos expuestos por G.F.Hartlaub, en “*Arte y la Nueva Gnosis*”⁶⁶, ensayo publicado en *Kunstblatt* en 1917. Hartlaub es un claro exponente del nexo de unión del expresionismo con el ocultismo y el misticismo. “En 1917 Hartlaub mantenía que los experimentos que los Expresionistas realizaban en las artes visuales eran semejantes a las experiencias de “*la conciencia expandida*” de la *Nueva Gnosis*, que emergía de la Teosofía, el Rosacruzismo y el misticismo medieval”⁶⁷. Según Washton, describiendo estas tendencias como un rechazo al racionalismo kantiano, Hartlaub sostenía que las nuevas corrientes en artes y en la religiosidad descendían directamente de la idealismo

⁶² Rose Carol Washton, *German Expressionism*, Op.cit., pp. 105

⁶³ Washton lo define como exposición de visionarios dibujos sobre *monumental temples of the future* Op.cit., pp. 105

⁶⁴ Johannes Molzahn, *Das Manifest des absoluten Expressionismus zur Ausstellung* Oct. 1919; *Der Sturm* n^o6, pp. 90-93 en, *German Expressionism*, Op.cit., pp. 104-106

⁶⁵ Hans Scharoun, Carta GK sin fecha.

⁶⁶ “*Die Kunst und die Neue Gnosis*”, *Das Kunstblatt*, Junio de 1917. Pp.166-169. En *German Expressionism*, Op.cit., pp. 92-94

⁶⁷ Rose-Carol Washton, *German Expressionism*, Op.cit., pp. 91

Germano, desde el Romanticismo hasta Nietzsche. Postura que nosotros por otra parte hemos mantenido desde un principio.

La experiencia interior “de que el poeta y el visionario es uno”, la convicción de la que praxis Expresionista intensificaba la experiencia de lo transcendental y lo cosmológico, animo a Taut y a los miembros de la cadena de cristal a ahondar en las cosmogonías astrológicas y en las corrientes telúricas con fin de llegar al “ultrapunto” de origen primigenio. “Un crecimiento gradual de una nueva y expandida consciencia”⁶⁸ se habría de adquirir en el proceso.⁶⁹

Sedlmayr -en su análisis sobre la revolución del arte- señala como fundamental dentro de las premisas de las vanguardias artísticas de principios de S.XX, la irracionalidad junto con el retorno a los orígenes espirituales, a lo más profundo del alma, con el objetivo de alcanzar una pureza original.⁷⁰ Este es el proyecto del expresionismo. Se busca lo original en lo primitivo, lo ancestral, lo mitológico y lo sensual, tratando de elevarse hacia un arte puro en su sentido más humano.

De acuerdo con Sedlmayr, estos artistas corren el riesgo de confundir la creación con una nueva forma de culto o de religiosidad, y su ideología es vaga y oscura, puesto que persiguen el mito sacrificando la razón, lo cual degenera fácilmente en un arte decorativo vacío y superficial.⁷¹

III.3.9. La pureza del Cristal. La Luz como fuerza revolucionaria

Las bondades del cristal, -de lo cristalino, especular y resplandeciente- ya habían quedado expuestas en *Arquitectura de Cristal*, de Paul Scheerbart, y recogidas con entusiasmo en la praxis de la *Casa de Cristal* de 1914, y en el manifiesto de Taut *Die Stadtkrone* (elaborado entre 1917 y 1919). La propuesta de Scheerbart era lograr toda una civilización basada en uso benéfico de la luz, el color a través de poliédricos cristales y formas resplandecientes. Evidentemente este legado fue recogido con entusiasmo en las filas del expresionismo, pues luz, color y formas cristalográficas formaban parte del un acerbo común compartido.

En la *Cadena de Cristal* hemos de observar un valor añadido; la refulgencia, no solo la transparencia. La capacidad de emisión de luz de las formas cristalinas, de irradiarlas en todos los sentidos, en su valor simbólico de antorcha o luminaria o faro, de estrella de la

⁶⁸ G.F. Hartlaub, *Die Kunst und die Neue Gnosis*, Das Kunstblatt, Junio de 1917, pp.168

⁶⁹ Realmente sostenemos que ambas observaciones no son contrapuestas, ya que en el fondo de la *avant-garde*, según hemos visto reflejado por analistas contemporáneos a los movimientos y en los realizados por estudiosos actuales, radicaban los mismos principios. Esto es: un rechazo de la razón, una consciente huida o fuga hacia la irracionalidad y una exaltación de la experiencia personal.

⁷⁰ Hans Sedlmayr, *Revolución del arte Moderno*, Acantilado, 2008, pp. 142 y ss.

⁷¹ Hans Sedlmayr, *Op.cit.*, pp. 163 y ss.

mañana, o estrella del mar, que guía a los ciudadanos, en su peregrinar terráqueo, a alcanzar el destino añorado.⁷²

El cristal, el vidrio cristalográfico y las formas de crecimiento cristalográfico, forman parte de la iconografía utilizada por los miembros de la cadena de cristal en aras a expresar una unión física entre el terreno mineral - la tierra y la luz celeste en ellas reflejado o por ellas potenciado. El Cristal, la gema cristalográfica es un símbolo o forma vehicular de expresar la unión entre el cielo y la tierra, entre lo material y lo espiritual; entre la praxis y la idea.

La estrella, concebida como punto luminiscente que flota en el universo, supone una alegoría de la proyección de nuestros anhelos y a la vez un medio para lograrlos.. La estrella, como faro y guía ayuda e ilumina en nuestro peregrinar, al modo que lo hizo con los magos de oriente. Ellas contienen sabiduría milenaria, y son el cosmos al que conocer y representar con una hermandad fraternal.⁷³ Quien conozca la cosmología y las fuerzas del cosmos, se conocerá así mismo, es el mensaje de la teosofía, y podrá avanzar en el crecimiento de una comprensión superior de la realidad.

La luz, pues, ya sea venida de la gran estrella -el sol-, o bien proveniente de ellas, será reflejada o tratada por el cristal, y esa luz así tomada, será signo, señal y símbolo de la creación de un nuevo futuro, una redención material y espiritual de género humano; la realización fáctica de un nuevo orden espiritual y terreno.

La aplicación del valor simbólico -de primitiva pureza- que se le dio al cristal por parte de los miembros de la "Cadena de Cristal" fue de verdadero entusiasmo. Dentro del grupo el más vigoroso abogado del cristal como paradigma de inocente pureza, fue Wassili Luckhardt, en Enero de 1920 escribió:

"En frente de mí yace una geoda de cristal que se ha desprendido de la corteza de la tierra. Muchas, muchas, pirámides y formas prismáticas tiene, como si fuera que crece desde la corteza de la tierra (superficie terrestre) e irradia el brillo del sol. Todas son variadas de tamaño y forma. Cada una sin embargo, está construida (montada) con la misma ley de construcción. Con estas formas, uno no tiene la impresión de creación arquitectónica - estas estructuras no parecen que reúnan la mano creadora del hombre, que pierde la entidad llena de significados de este caos de formas originales."⁷⁴

Wassili Luckhardt (Zacken) con sus bocetos como la *Kristall 1920*, creaba imágenes muy sugerentes sobre la pureza y energía cristalina. Recordaba la forma de la *Glashaus* de Colonia. Sin embargo esta no respondía a ninguna función en particular, salvo la misión

⁷² Lisa Marie Anderson, *German Expressionism and the Messianism of a Generation*, Op.cit., pp. 39 y ss.

⁷³ Véase por ejemplo Hans Sedlmayr, Op.cit., pp. 137 y ss.

⁷⁴ Wassili Luckhardt, Carta GK sin fecha (enero 1920) en Whyte, Op.cit., pp.191

de anunciar su concepto mismo.⁷⁵ Su estructura de fanal de luz, aposentada junto a un lago, reforzaba los valores especulares de hito y guía. Un cierto sabor orientalizante de pagoda y también de gema o geoda, alejaba formalmente la pieza de la construcción racionalista o utilitaria y se adentraba en los senderos espirituales de la pieza de valor místico o religioso.

Hans Scharoun (Hannes) realizó dos dibujos de *Volkhaus, Casa del Pueblo*. Uno en 1919 y otro en 1920. En ambos una impresionante mole circular, a modo de brote, gema, crece o emerge desde el suelo, en un crecimiento entre orgánico y cristalográfico. En su cima refulgen la luz y acontece como en el barroco una apoteosis de gloria. En uno de los dibujos, en la parte inferior se advierte una multitud (Ich) y en la coronación de la casa, en una fiesta de destellos, la proyección en mayúscula de lo mismo el ICH. Dos conos uno ascendente y otro descendente se intersecan y en la zona común radica el Tu (Du). Se advierte el valor simbólico de la edificación que es el hábitat de la magnificación del espíritu colectivo. Un movimiento ascendente y otro descendente se operan por mediación de dicha construcción. Una estrella en la parte superior ilumina y vuelca su luz sobre un pueblo. Similares referencias encontramos en la versión de 1919, anterior a su incorporación a la Cadena, donde sí se da esa irrupción de la magnificencia y ese valor de hito singular, pero no se advierten los valores de iluminación y radiancia; ni la referencia *geística* del iluminación/espiritualización del *Volk* por medio de una Luz superior. Esta expresión de casa o templo de luz puede verse también en otro dibujo: *3x3dimensionales Glashauss*, 1920, donde con forma de pagoda orientalizante, se yergue un fanal amplificador de luz. Hans Scharoun, artista de extensa trayectoria, siempre confió en formas geométricas simples basadas en modelos cristalinos.⁷⁶

Es de interés señalar que los dibujos de ambos autores presuntamente se sitúan en la noche. En esa noche que vive el pueblo, que necesita de guía espiritual e Iluminación vivificante.

En Wenzel Hablik (W.H.) se dan cita una fusión entre formas orgánicas -setas, falos o pedúnculos- y formas cristalinas o prismáticas. Su *Kristall Haus* de 1920, asemeja un coral de cristal que emerge del terreno, por encima de montículos u otras aberturas de la tierra. Unos presumibles tentáculos de cristal terminan en flores refulgentes. Mientras, aviones parecidos a gaviotas revolotean desde la altura.

Hablik tenía pasión por los cristales y los minerales. Formas geométricas prismáticas de crecimiento sucesivo y escalonado. Y en todas sus obras las formas cristalográficas actúan un papel benéfico y saludable. *Fantasia de Cristal* de 1920 es una fiesta de filigranas de fino cristal. Su *Casa en el Monte* 1920 (*Berg-dom*) es una gema preciosa tallada encastrada en el pináculo de un monte con coronaciones y aureolas. Su *Museo en*

⁷⁵ Whyte, Op.cit., pp.191

⁷⁶ Así se observa en el estudio de Peter Blundell Jones, *Hans Scharoun, a monograph*, G.Fraser, 1978, pp. 59-61. Véase también Mayte Muñoz, *Laberinto Expresionista*, Op.cit, pp. 41 y ss.

Hochgebirge (Museum im Hochgebirge 1920) es una refulgente construcción 1920; asemeja una coronación casi Hindú, pensada para ser hecha de cristal y piedras preciosas. Otras obras de Hablik se presentan juguetonas o desafiantes, tales como *Sieldlung 1920*, en un juego de brotes de espárragos, con connotaciones fálicas, o *Casa para artistas y escolares en las dunas den Sylt (1920)*, donde un juego de espirales entrecruzadas asciende hacia el cielo, desafiando las leyes de la gravedad.

Las formas de crecimiento coralino, cristalográfico, constituían una metáfora muy adecuada entre la naturaleza mineral y el crecimiento de los cristales, y el crecimiento del organismo vivo. Traslucían la idea de crecimiento germinal, de ascenso, de impostación del terreno, y de otra parte de arraigo en la tierra. Su expresión refulgente, en aras de su naturaleza cristalina significaba el elemento difusor inmaterial y benéfico -espiritualizante- que la luz portaba, alcanzando hasta el último rincón de la tierra.

Similar valor suponía las abruptas montañas; cristales a escala gigante, cuajadas de aristas punzantes, escarpadas laderas y destellantes brillos de cuarzos y metales. La montaña, es un reflejo de la montaña mágica, del lugar sagrado, lejos de la vulgaridad mundana, donde se opera una relación mística. Un santuario. Esa montaña mágica estará coronada por una gema preciosa; una edificación singular; presumiblemente un habitáculo de realidades mágicas, donde se opera un encuentro con el Espíritu. Carl Krayl (Anfang) recoge este concepto en la *Casa Cósmica (Kosmischer Bau 1920)*, situada centelleante en un escarpado entorno de afiladas y abruptas trazas. La casa además refleja los rayos de un nuevo amanecer.

Finsterlin (Prometh) apostó por las formas coralinas, simulando conchas y valvas propias de naturalezas de crecimiento crustáceo. Destacan *Sueño de cristal (Traum aus Glas 1920)* *Casa de las artes (Hause des Künsten, 1920)* y *Hall de votaciones (Wahlhallen)*. Estas dos últimas reflejan también una la tendencia gaudiana de estrujar la forma hasta logra una expresión deseada. Algunas parecen restos de osamentas de grandes animales, así como juegos de alfarero similares a los ofrecidos por Erich Mendelsohn. La aproximación de Finsterlin del cristal se hace a través de forma de crecimiento mineral orgánico: conchas corales, caparzones.

Como vimos en su momento Paul Goesh (Tancred) se decantó por fantasías arquitectónicas construidas a partir de retazos de chapas metálicas y vegetales. En una escala más modesta Max Taut utilizó formas cristalinas para el diseño de un *Monumento en Kreuzberg 1920* y en su edificio del *Betomhallen 1919*.

La combinación de edificios singulares, de fuerte presencia, lejos del entorno urbano, impostados en montañas, es una combinación que derivaba directamente de la *Arquitectura Alpina (Alpine Architektur, 1919)* de Bruno Taut. Nótese que rara vez los dibujos de los miembros de la Cadena hacen referencia -al menos directamente- a la ciudad. Sus piezas se erigen solitarias y majestuosas, en parajes alejados del Volk, del

pueblo -son *proprias del Geist*. Son piezas singulares. *Radiadores de luz*, antenas y emisores. Auténticos repetidores de vibraciones cósmicas.

En ellos se emite e irradia - habita- el poder salvífico de la Luz; que es propia y significativa del Espíritu que ha de iluminar al Pueblo

III.3.10. En busca de La forma Primaria (*Urform*)

Algunos autores, entre ellos Marchan y Manieri Elia, señalan una marcada tendencia cubista en la búsqueda de los miembros de la Cadena por la forma pura primaria. (*Die Urform*). Esto no quita que los modelos de herencia romántica defendidos por Taut tales como el gótico, el medievalismo y las formulas orientalizantes, hubiesen de perder protagonismo. Es más, pensamos que a la luz del análisis que Poggiolli, Subirats y Sedlmayr realizan sobre la naturaleza de la *avant-garde*, ambas tendencias son plenamente compatibles pues participan de una raíz común; radican en los mismos principios. Esto es: una consciente huida o fuga hacia la irracionalidad (un rechazo de la razón) y una exaltación de la experiencia sensitiva personal. Ambas tendencias, incluso la propia experiencia emocional gótica, ya (venían) avaladas por el misticismo luminoso y sensorial del Maestro Eckhart.⁷⁷

La búsqueda de la forma primitiva, la *Urform*, que daba origen al resto de las formas, fue una preocupación teórica dentro del grupo. La analogía cristalina corrió también en paralelo con la analogía orgánica. La *Urform* debía ser la forma que daba origen a todas las demás (forma original primaria y básica, de la que todo procede y a la que todo se reduce). Cada miembro se afanó en buscar una solución al problema.

Wassili Hablik volvió al tema del desarrollo inorgánico de la arquitectura, que él veía como una forma de retorno a la primigenia naturaleza. En una carta a los otros miembros de la cadena Hablik mostraba su interés por localizar teóricamente la forma autogenerativa; la forma madre.

“la estructura flexible de hierbas y flores, por ejemplo que están enraizadas en el terreno de una forma estrellada (...) acorde con una ley inherente. La estructura

⁷⁷Ewin Panofsky estudia la concomitancia entre el desarrollo del Gótico y la Escolástica. Y del mismo modo su evolución y decadencia; Señala Panofsky que tanto el misticismo antirracional del Maestro Eckhardt (1260-1328), que habría de ahogar la razón en la Fe, y el nominalismo y el empirismo de Guillermo de Ockham (1280-1349), que desvinculó la razón de la Fe, supusieron una alteración en objetivo inicial de crear lo que Worringer llamaba “una escolástica en piedra” (Worringer, *Los problemas formales del Gótico*, pp. 135); en ser la “materialización de un orden metafísico”. Lo que suponía una “la armonía entre la Fe y la razón”. “Tanto la mística como el nominalismo trazaron líneas divisorias muy nítidas entre Fe y razón”. Cfr. Ewin Panofsky, *Arquitectura gótica y la escolástica*, Siruela, 2007 pp. 10-16; 85-93. De especial interés para posteriores estudios es la vinculación entre Eckhart y Hegel. Desde la teoría de la emanación de Eckhart hasta su concepto trinitario. Este proceso, al que califica en ocasión de “autorrevelación” de la trinidad, interesaría profundamente a los idealistas, en especial a Hegel, que vería en él una prefiguración de sus propias doctrinas. Esto nos sitúa en la pista de la raíz irracional del romanticismo, el idealismo y por ende del expresionismo alemán.

esférica de cuerpos celestiales, las aristas afiladas, las complicadas y sencillas formas de cristales, animales, hombres (...) todo está desarrollado acorde con unas leyes precisas (...) cuyos símbolos hemos usado para encontrar la expresión de la fuerza viva en hay nosotros.”⁷⁸

Esta ley de “crecimiento natural organizado” fascinaba a Hablik. La acumulación de materia viva organizada la veía reflejada en todo, ya fuera en las construcciones de los escarabajos o en los laberintos de los caracoles, o en el erizo de mar o el cactus. A diferencia de ellos – decía- “nosotros no hemos aprendido todavía a estimular una sustancia de modo que se forme de sí misma”.

Y lamentándose de que las casas no fueran unos organismos vivos formas autocrecientes decía: “Estamos abandonados a una opción de materiales que están de hecho, separados de la vida auto-generativa.”⁷⁹

Ilustrativos de ese afán son sus dibujos en los que se combinan vegetación natural y artificial, hecha de metal, piedra y cristal. En *Fantasía de cristal*, 1920, Hablik combina formas cristalinas y orgánicas traspasando los límites de cada materia. Adolf Behne posteriormente citaría la analogía de la nueva arquitectura con la de un germen, una semilla celular: “La contemplación de las raíces es especialmente importante para nosotros.⁸⁰ Nuestros trabajos deben crecer orgánicamente como de una simple y primitiva célula.”⁸¹

En su carta titulada *Erbauen eines Glashauses am Meere*⁸² (*edificar una casa de cristal sobre el mar*), Hablik sigue buscando sustancias y formas autogenerativas que pudieran aproximarse a los materiales de construcción del mundo animal y vegetal. En este relato narra épicamente la construcción de una casa sobre el mar, lo que hoy sería como una plataforma petrolífera:

“Al inicio se levantan formas gigantescas, brillantes, chisporroteantes, chispeantes, centelleantes; casas de cristal con formas en diente de sierra y con pináculos. Esferas y barras; conos y florecientes cilindros; una resplandeciente, -refulgente- lluvia de estrellas chispeantes. En lo más hondo de las profundidades de los cráteres, se cuajan fundidos los cimientos; y estructuras espaciales irradian volteretas, piruetas desde el centro. La poderosa aeronave es propulsada, siete aeroplanos parten y orbitan sobre el lugar del edificio.”⁸³

⁷⁸ Hablik GK 28 julio del 1920

⁷⁹ Hablik GK 28 julio del 1920

⁸⁰ Adolf Behne hace aquí una alusión a Nietzsche

⁸¹ Adolf Behne, *Die Zukunft unsere Architektur*, Sozialistische Monatshefte. Enero 1921, pp.90

⁸² Carta de Hablik el 28 julio de 1920

⁸³ Carta de Hablik el 28 julio de 1920

Es realmente una delirante fantasía, casi propia de Scheerbart, llena de entusiasmo, optimismo y creatividad. En esta visión se dan cita la fantástica arquitectura cristalina, la fusión de los elementos – tierra, mar, fuego aire- y la celebración de la génesis final del edificio. Una “síntesis multiorgánica”.

Propios de la fantasía y el primitivismo son la combinación de elementos primarios; fuego, tierra, estrellas, con el estímulo de la alta tecnología.⁸⁴ Hablik, en su descripción, combina el deseo de sintetizar la *Forma Originaria* a partir de la tierra y el fuego, con la ayuda la tecnología: barcos, aeronaves, aeroplanos, bombas de gas y un complejo sistema eléctrico⁸⁵. Esta similitud de juntar elementos y aportar la chispa ya se advertía en los relatos de Mary Shelley, encuadrados en la tradición de la novela gótica.⁸⁶ En modo similar, los miembros de la GK estaban explorando temas tales como los límites de la creación y la destrucción de vida, el alcance de la tecnología y la audacia de la humanidad en relación con Dios.

Un similar proceso de fusión mágica debiera ser necesario para construir los edificios diseñados por Finsterlin enviados al grupo. Su visión de la *Urform* derivaba no del cristal, sino directamente de la ameba en el primigenio lodo/barro/limo. Los bocetos enviados siguen la pauta que él mismo había ofrecido en la *Exposición de Arquitectos Desconocidos*: Casa casas con formas de pólipos, formas bastante orgánica, -biomorfas-, desplegadas, enrollables, elongables. Una fantasía plástica más crustácea o coralina que cristalográfica. La ejecución material de tales formas habría de presuponer un alarde técnico. La falta de escala de los bocetos favorece la misión simbólica del edificio, y subsiguiente emisión del metamensaje: forma originaria primaria, la *Urform*, es queratinosa. Esa forma original primaria y básica, de la que todo procede y a la que todo se reduce. Como se ha expresado antes, posiblemente otro pensamiento que no estaba verbalizado en los miembros de la GK es “la casa emerge de la tierra”. La casa es “barro tratado por la mano” el hombre; que es la posición tesis que Frank Lloyd Wright y Hans Poelzig sostenían.⁸⁷

En su labor de líder y animador espiritual -en todo su sentido- Taut apoyaba todas las contribuciones e intercambio de ideas; si bien se ve en la correspondencia que tenía más reservas en cuanto a la imitación de formas naturales (orgánicas); sobre todo los “motivos florales”, para no caer en excesos formalistas propios de laboratorios de estilo, como el *Jugendstil*. Cuando Taut escribió al grupo en los primeros días, les anunciaba:

⁸⁴ Ver Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo*, University Press of America, 1998

⁸⁵ Whyte, Op.cit pp. 197

⁸⁶ En 1807, El Dr. Andrew Crosse había empezado el experimento de creación de vida a partir de "electro-cristalización" de materia inanimada.

⁸⁷ Mayte Muñoz, *Laberinto expresionista*, Molly, 1991, pp. 52-53.

“(El) estilo no a través de la persecución de la forma, sino por medio de una filosofía de la vida; a través de la religión.”⁸⁸

Claro queda que la profesión de arquitectura, en la mente de Taut, era la de una profesión de fe. Un ejercicio de rigurosa integridad personal, ya que de la seriedad y altura del arquitecto, dependía la misión de estimular y redimir el género humano. En un artículo en suyo en *Die Erhebung* Taut reiteraba este punto “El problema de la forma” no ha existido nunca. Cuando “suele aparecer es por el resultado de una desolada vida interior”. Y proseguía “Los edificios llegarán sobre cualquiera que tenga una filosofía de vida, lo que significa cualquiera que tenga calidez y amor.”⁸⁹

III.3.11. El sacerdote astral⁹⁰

El sentimiento religioso era troncal en el discurso de Taut. Si bien no de una forma convencional, sino más ligada al nietzschaenismo, fruto también de la tradición iluminista; en donde una elite iluminada (espiritualizada) debía regir los destinos del pueblo llano. Esta relación entre la elite *geistica*, - espiritual o espiritualizada- y el pueblo, es lo que Taut intentó plasmar de diversas maneras en sus utopías arquitectónicas. Así lo refiere Shearer West:

“Las ideas de Taut eran una extraña mezcla de éxtasis expresionista e ideología política.” Por eso mismo, prosigue West, “evito la discusión del funcionalismo en favor de un propósito espiritual de los edificios.”⁹¹

Esa función espiritual de la edificación significaba la plasmación de un ideal político religioso, de organización social,⁹² en la que jugaba un papel importante la relación dialéctica entre el pueblo (*Volk*) y el Espíritu (*Geist*)⁹³. Así expone West: “En el centro de cada ciudad estaría la *corona de la ciudad*, un edificio sin función, pero bello, que pudiera simbolizar el éxtasis espiritual de la nueva religión del socialismo.”⁹⁴

Este simbolismo en términos arquitectónico políticos, responde a la singular visión de elegido que sentía Taut. Su organización social era pareja a ello y venía de los tiempos de

⁸⁸ Taut Carta GK 26 diciembre, 1919

⁸⁹ Bruno Taut, *Architektur neuer Gemeinschaft*, en *Die Erhebung* Vol 2, Op.cit., pp. 278 y 279

⁹⁰ Ver más sobre el concepto (función ministerial del artista en el expresionismo) en Lisa Marie Anderson. *German Expressionism and the Messianism of a Generation*. Rodopi, 2011, Capítulo 5: *The Mission and Passion of Expressionist Messianism* y Capítulo 3: *The Judeo Christian Dialectic in the Expressionist Era*. (pp. 123- 150)

⁹¹ Shearer West, Op.cit., pp. 110

⁹² La edificación no había de tener función, salvo la de representar los altos ideales de iluminación social. Estos habían de expresar la auténtica naturaleza de relación que habría de existir entre los miembros de la sociedad; y la facilitar su real implantación. Ábalos en *Escritos Expresionistas*, Op.cit, indicaba que para Taut La catedral gótica era un referente de organización formal, espiritual y social.

⁹³ Hemos tenido oportunidad de ver esta relación en la *Die Stadtkrone*

⁹⁴ Shearer West, Op.cit, pp. 110.

la *Logokratie*.⁹⁵ “El programa –irrealizable– de Taut postulaba que, en una nueva legislatura, los políticos deberían formar parte sólo de la Cámara Baja (*La Casa Baja*), mientras que el “consejo de los espíritus” deberían componer la Cámara Alta o Superior (*Casa Alta*). La cámara baja sería elegible, mientras que la *Casa Superior* estaría constituida sólo por aquellos que tenían el “derecho” de estar ahí. En el socialismo utópico de Taut

“Los artistas, o, más específicamente los arquitectos, serían el líderes espirituales de la nueva Alemania.”⁹⁶

En esta dinámica “espiritualizante”, la figura del arquitecto se presenta como mediador cualificado entre los designios del Espíritu y la pléyade del pueblo. La arquitectura se vuelve en sí misma el vehículo de salvación, signo, señal, y símbolo⁹⁷ de gracia revolucionaria. Y el ministro de tal operación –salvífica– por encima de los políticos, era la elite iluminada de arquitectos, la nueva casta sacerdotal.

El arquitecto pues toca con sus manos realidades de orden superior cuya disposición opera la acción benéfica. A él le toca conjugar la disposición de la vida del pueblo, escudriña los designios del Espíritu y aplicar las formas para que el Espíritu tome forma, habite en la época. El Espíritu, en la tradición hegeliana, era un Absoluto emergente del pueblo, pero distinto a él. Y que tomaba forma temporal en la particularidad. En la medida que se facilite ese arraigo del Espíritu, que se predisponga el pueblo a su recepción, brillará y relucirá –se dará– una nueva era del Espíritu en la Tierra.⁹⁸

Para esta alta misión el artista había de predisponerse para tener trato directo con el Espíritu (*Geist*), Absoluto y Cósmico. Su conexión con el Puro Geist⁹⁹, dependería la cristalización del *National Geist*, - y por lo tanto la vivificación (espiritualización) del *Volk* (Pueblo). Luego no es el mero arquitecto, sino la *Fe Espiritual* que tenga el arquitecto lo que capacitará para esa labor. Así lo subraya Whyte interpretando el pensamiento de

⁹⁵ Sistema ideado por Kurt Hiller para la reforma social definitiva. Klaus Vondung, en su estudio *The apocalypse in Germany*, expone que “en conexión con esta llamada del Espíritu a gobernar, algunos hombres “de espíritu” concibieron la idea de una particular misión para Alemania, (...) Kurt Hiller formuló cuidadosamente estos pensamientos, y les dio peso concluyendo su ensayo *Logokratie- La Regla del Espíritu*, con las siguientes palabras: “Si Alemania tiene una misión que cumplir en el mundo, esa solo puede tener lugar para la instauración de la Logokratie”; una revolución por encima de la Francesa y de la Rusa; “hasta fundar una única Raza Universal; la *Raza del Nuevo Espíritu*” (pp. 195). Ver más en Klaus Vondug, *The apocalypse in Germany*, University of Missouri Press, 2000, Capítulo 13: “The Spirit of Utopia” pp. 183- 210. Textos originales de Kurt Hiller en alemán se encuentran en *Das Ziel: Aufrufe Zu Tatigem Geist...* Kurt Hiller, Edición reimpresa Nabu Press, 2011

⁹⁶ Shearer West, Op.cit, pp. 110.

⁹⁷ Definición clásica cristiana de la naturaleza de los Sacramentos. Cfr. Catecismo Compendio 2005, Sección Segunda, Librería Editrice Vaticana.

⁹⁸ Ver capítulo dedicado a Hegel.

⁹⁹ Puro Geist o Espíritu Absoluto equivale en terminología y dialéctica hegeliana al Absoluto Espíritu Universal: donde confluyen el Infinito el Todo y la Nada; el Vacío Supremo. Ver más en el Capítulo dedicado a Hegel y el Geist.

Taut: “No es el arquitecto en sí mismo, sino la fe del arquitecto la que produciría las formas apropiadas de la nueva era.”¹⁰⁰

En su afán religioso Taut califica la *FE religiosa del arquitecto* como el gran “elemento omnicomprendido”; siendo por mor de la *Fe del arquitecto* por la que se realiza la coligación de los elementos del cosmos y su concreción en una obra particular que los manifiesta y representa. Define así Taut una entera cosmogonía donde la figura clave es el arquitecto y fu Fe/Voluntad de hacer. Este elemento aglutinador – unificador, catalizador-, Taut lo concibe en clave hegeliana, en relación a los contrarios que se vinculan con él, y que finalmente “cristalizan” en una roca o “un cristal”; que es síntesis superadora de los principios particular y universal.

Así mismo Taut describe que “nuestras aspiraciones arquitectónicas, son meramente aspiraciones religiosas”¹⁰¹, y en su mentalidad universales, “Cósmicas”; pues es él el “hacedor” del Nuevo Mundo. El rol del arquitecto será por lo tanto profética y apostólica – para esparcir la fe entre los laicos, los infieles, esos arquitectos faltos de espíritu (*geistlos*). En esta línea de pensamiento, Taut comparaba a los 12 miembros de la Cadena de Cristal con los doce apóstoles y se asignaba a él mismo, con bastante inmodestia, el papel de Cristo.¹⁰²

Esta concepción de la relación del arquitecto con la sociedad era un resto del elitista y punto de vista de Kurt Hiller que ya se había formulado durante los años de la guerra (14-18). El arquitecto era el *geistig Führer*, -el líder espiritual e inspirado- que articulaba los esfuerzos del *Volk* el pueblo -la tropa, el vulgo- hacia una ideal Comunidad, -*Gemeinschaft*.

En su papel de Guía del su personal colegio apostólico, Taut recogía el rol de líder necesario, que exigía Hiller para los artistas. Así su actuar se convierte en una acción espiritualizante; en una acción divina. Por la mediación de su sacerdocio, y el de sus discípulos, se tonificaría espiritualmente la sociedad, llevando al conjunto del pueblo -su rebaño- al nuevo estado de gracia. Comentan así Bronner y Kellner la necesidad de admitir estos guías espirituales. “Para Hiller, la mayor altura espiritual que la nación podría alcanzar era darse cuenta de que es necesario un *Iluminado Espiritual* que la guíe.”¹⁰³Su labor es imprescindible para la salud espiritual de la comunidad, y la función del iluminado (*geistig*) como líder¹⁰⁴era literalmente pensar en lugar de la gente, que

¹⁰⁰ Whyte Op.cit, pp. 198

¹⁰¹ Bruno Taut carta GK, abril 1920

¹⁰² Whyte, pp. 199 - 200.

¹⁰³ Stephen Eric Bronner, Douglas Kellner, *Passion and rebellion: the Expressionist Heritage*, Editor Taylor & Francis, 1983, pp. 95

¹⁰⁴ “Der Gestige as a Leader” en el original de Bronner

estaría presumiblemente confusa y desamparada sin su guía: *en Él, la gente se haría consciente de sus necesidades; a través de Él, ellos pensarían.*¹⁰⁵¹⁰⁶

Con estas trazas Taut asumió que el arquitecto uniría lo divino -que habita en las alturas- con humano la tierra, haciendo presente -bajando a la tierra- el Paraíso. Mezclaría la luz de las estrellas con el barro de la tierra, y como fruto de esa acción brotaría una nueva luz que guiaría a la humanidad hacia un estado de auténtica espiritualidad.

La nueva luz era la arquitectura que alumbraría la Cadena de Cristal, guiados por el faro del guía, su líder, un ministro estelar, que desde su pináculo -lo más alto, *Die Höhe*-, irradiaría para la comunidad destellos de sabiduría. Taut usó exactamente los mismos términos en un artículo de *Die Erhebung Vol2*: “El sentimiento por la Comunidad - *Gemeinschaft*- ha sido reformulado en una nueva escala. Por lo tanto, la llamada por la arquitectura, no es otra cosa que la cristalización del sentimiento por la comunidad. La gente nos reclamará: arquitectos sed líderes.”¹⁰⁷ Estas ideas eran compatibles al mismo tiempo con el radicalismo de la *Proletarian Kultur*, como puede verse en el artículo de Arthur Holitscher publicado también en *Die Erhebung II*, y que llevaba por título *Lo religioso en la lucha socialista (Das Religiöse im sozialen Kampf)*. En él se decía:

“El líder es el hombre que en su esencia interior contiene este núcleo de fuerza y humildad, este puro y duro cristal. Pureza y Radicalismo. El puro radical.”¹⁰⁸

Así se entiende que en una época de fuerzas revueltas todas corrientes confluyan: filosofía, revolución, cambio, arte, vanguardia, nuevo orden social; y que queden tan íntimamente unidos los movimientos de supremacismo político con las legítimas búsquedas artísticas.¹⁰⁹

Nótense además las reminiscencias masónicas del arquitecto como hacedor del mundo; ideas iluministas de Cristo, Gran Arquitecto del Mundo, informador de la sociedad. No es de extrañar que algunos autores signifiquen la GK como “una logia pseudo masónica y críptica.”¹¹⁰ A través de la intercesión de una figura similar a la de Cristo, “el arquitecto”, habría de ser alcanzada una pura arquitectura, y consecuentemente una

¹⁰⁵ Original de Hiller “in ihm werden dem Volk seine Nöte bewusst, in ihm denkt es.” en *Das Ziel: Aufrufe zu tätigem Geist*, Kurt Hiller, Editor G. Müller, 1916, pp. 205. *Der Aktivismus, 1915-1920*, compilado por Wolfgang Rothe, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1969, pp. 43

¹⁰⁶ Stephen Eric Bronner, Douglas Kellner, Op.cit., pp. 95

¹⁰⁷ Taut en *Architektur neuer Gemeinschaft*, *Die Erhebung Vol 2*, Op.cit., pp. 270- 271.

¹⁰⁸ Arthur Holitscher, *Das Religiöse im sozialen Kampf, (La religión en la lucha social)*, *Die Erhebung Vol 2*, pp. 334. Holitscher provenía de una clase media alta de Hungría; de familia judía. Tuvo un preceptor particular que le enseñó la instrucción religiosa para prepararse para rabino y el idioma alemán. En una estancia en París se convirtió al anarquismo. Posteriormente fue uno de los cofundadores del Partido Comunista de Alemania (BPK).

¹⁰⁹ Al respecto hace un interesante estudio Steven E. Aschheim en *The Nietzsche Legacy in Germany, 1890-1990*, University of California Press, 1994. Véase por ejemplo las pp. 7 y ss., y pp. 164 y ss.

¹¹⁰ Con similares términos, coinciden en esta apreciación la mayor parte de los autores: West, Whyte, Marchán Fiz, Manieri, Giedion, Conrads, Pehnt, Frampton, Ábalos, Speidel, etc.

pura sociedad. El siguiente paso en las cartas de la Cadena de Cristal será el ser testigos de la transfiguración de Taut tomando como espejo místico la figura de Cristo.

III. 3.12. Taut en el éxtasis de la Cosmovisión

En una carta de Taut de 26 de Diciembre de 1919 dirigida a los miembros de la Cadena, él se ligaba a sí mismo con Cristo. Taut declaraba: “La más alta fortuna, la transfiguración”¹¹¹ Durante la correspondencia Taut volvió a referir otra vez a esto:

“En ninguna manera puede uno alcanzar el cosmos siguiendo el simple camino que nosotros percibimos a través de nuestra limitada concepción de los sentidos. Cada explicación es tontería, solo la transfiguración permanece.”¹¹²

Taut estaba sufriendo un proceso de mimesis con el Mesías Jesús. Y hemos podido comprobar que esto no era un verso suelto dentro del poema expresionista. Más aún, -relata Anderson-, “un numero de expresionistas se identificaban con Jesús en su creencia de que ellos habían sido enviados a sus comunidades, o incluso al mundo, para cumplir una misión sagrada (...) La trascendentalidad propia con la que es anunciado el mesianismo de Jesús, fue muy imitada por la literatura expresionista.”¹¹³

El expresionismo tenía sus propios “profetas”, como por ejemplo Juan Bautista, que declaraba “el reino de los cielos está próximo a venir” (Mateo 3, 3) y el Maestro Eckhardt que predicaba el discurso de la luz escondida en el interior. Gustav Landauer fue para muchos “la encarnación” de un profeta de la Nueva Jerusalén. Rudolf Steiner, creador de una pseudo-religión,¹¹⁴ tenía fijación por imitar los evangelios, a los que dedicó varios volúmenes. Otros modelos que sirvieron de referencia para transfiguración cosmológica y la esperanza en la Nueva Era fueron la mezcla de valores religiosos de raíz hebrea y cristiana, en especial la parusía, o segunda venida de Cristo, la transfiguración -el mesías manifestándose en su gloria-, los éxtasis místicos, la “revelaciones”, o simplemente “la espera” de la primera venida del Redentor, caso del judaísmo.¹¹⁵ El trasunto del éxtasis místico con la experiencia artística, así como el toque del espíritu santo con la llegada de la fuerza inspiradora, fueron recursos muy utilizados para expresar un estado de arrobamiento artístico. Similar trasiego religioso sufrieron los valores como el vagar del pueblo hebreo por el desierto esperando llegar la tierra prometida, o la pérdida de la pureza original y la expulsión del paraíso.

La conexión entre el artista y las realidades espirituales, su personal iluminación, estaba extendido en el mundo expresionista antes incluso de Kandinsky escribiera *Sobre Lo*

¹¹¹ Taut Carta GK ,26 Diciembre de 1919

¹¹² Bruno Taut Carta GK, 19 Octubre de 1920; *Mi Imagen (Vision) del Mundo, Mein Weltbild*

¹¹³ Lisa Marie Anderson, *German Expressionism and the Messianism of a Generation*, Rodopi, 2011, pp. 133

¹¹⁴ René Guénon, *Teosofismo*, Obelisco, 2008, pp. 177

¹¹⁵ Véase Capítulo 3 de Lisa Marie Anderson, Op.cit, pp. 81 y ss.

Espiritual en el Arte.¹¹⁶ Este misticismo, esta actitud, ya era propia de Kurt Hiller, que atribuía a los artistas y creativos “un nivel superior de contacto” con el Espíritu Absoluto, y por lo tanto un mejor conocimiento de cómo articular los deseos y aspiraciones del espíritu del Pueblo. Por eso la *elite geística* debía llevar los designios de la población.¹¹⁷ Es curioso observar el rechazo a ultranza de los modos intrínsecos religiosos, y la adopción continua de sus figuras y gestos. La esperanza de una transmutación, de un cambio cualitativo, ya venía esbozado por Rudolf Steiner que procuraba un conocimiento suprasensible en la vía ascética por alcanzar la luz. En la idea de Taut la Humanidad debía ser liberada de las cadenas del progreso y del intelecto, y regresar a su primigenia inocencia, al estado de armonía y hermandad. Taut imitando formas mesiánicas está convencido de poder redimir al mundo, a todo el género humano, a través de su labor, su arte; su arquitectura.¹¹⁸

De igual modo -según Taut-, la Forma Primaria (*Urform*) no podía ser alcanzada solo por estudio teórico del diseño, sino sólo a través de una fe y de una *weltanschauung* (*Una cosmovisión*), una visión amplia, grande del mundo. La *Forma* había de quedar supeditada al contenido espiritual, a la ideología teórica; expresando solo las más generales nociones sobre el cristal y el color. Implícito en este planteamiento cosmológico subyace el nihilismo de llevar la arquitectura a la no función; en busca de una forma primaria que signifique de por sí; y que sea exponente y reflejo de la FE en el Gran Espíritu.

Posiblemente la *Volkhaus* de Hans Scharoun pueda ser tomada con un ejemplo emblemático. El contenido de los dibujos puede describirse como una expresión cuasi religiosa de la fe en la regeneración social. La *Casa del Pueblo* (*Volkhaus*) como la piedra de comunicación entre lo terreno y lo divino, la tierra y las estrellas. La construcción en sí es una gema resplandeciente, brote de la tierra en su mejor valor, el cristal, que recoge y refleja los anhelos- las tensiones-, las fuerzas de ambos.

La cosmovisión luminosa de Taut, caló en la obra gráfica y teórica de los miembros de la GK. De una u otra forma todos los dibujos resultan cuajados de un ideario cósmico, luminoso, estelar. Casas flotantes, edificios rutilantes, luces y amaneceres, refulgores de cristales, destellos de color, roturas de gloria. Palpita en ellos el espíritu de un encuentro cósmico, la consciencia de estar tratando o plasmando verdades intangibles; de materializar la fuerza de la luz, atrapar la pureza cristal; de ser sus autores alquimistas espirituales de una nueva mística.

¹¹⁶ El valor de lo espiritual en el arte, ver cita

¹¹⁷ Ver más sobre Elitismo de Hiller en *Passion and rebellion: the Expressionist Heritage*, escrito por Stephen Eric Bronner, Douglas, Op.cit., pp. 95 y ss.

¹¹⁸ La similitud que establece Taut con la transfiguración cristiana viene mostrado en las referencias hechas en *Frühlicht* (que ya tiene título teosófico) a los evangelios de San Juan y a una nueva Jerusalén. Esta actitud era corriente en la obra de los Teósofos (Ver la obra de R. Steiner)

En esta religión arquitectónica, hacedora de la nueva sociedad, era importante distinguir materialmente el *Pueblo del Espíritu* (el *Volk* del *Geist*), para que así separados pudieran reconciliarse de una nueva forma. Eso hizo que Taut en varios proyectos, dispusiera casas muy humildes (propias del *Volk*) organizadas en torno a un grandioso edificio (adecuado para el *Geist*). En *Architektur neuer Gemeinschaft*, Taut reitera la justificación teórica de este actuar. Para que en dialéctica hegeliana, pudiera darse un devenir superador había de diferenciar claramente entre el A y el No A. Lo particular y lo universal, lo prosaico de lo divino, la choza del templo. Así lo había propuesto con énfasis en *Die Stadtkrone, Geist y Volk*, habrían de estar separados uno pero místicamente relacionados en una relación resonante. Como Taut expresivamente escribió:

“Una cadena se extiende desde el establo hasta la estrella, y uno puede intercambiar su final con el otro a voluntad (...) Es una cadena en la que todo lo pequeño se convierte en grande y todo lo grande se convierte en pequeño”¹¹⁹

Pero refiriéndose al hacedor de tal prodigio, “esto es humanamente posible si ésta conexión existe dentro de nosotros”¹²⁰; si el arquitecto está en íntimo contacto con el *Geist*, con el Espíritu Absoluto. La misión del arquitecto *geistig* será trazar esa cadena. Solo entonces, -decía Taut-, podría la cabaña adquirir su verdadero sentido y contexto. Y aludiendo a una idea de Hiller de que el artista es un prefigurador espiritual social¹²¹ Taut proclama:

“El establo no se construirá -tan correcto y sencillo como es adecuado- si no se conoce a qué peldaño de la escalera que sube al cielo pertenece. Nosotros debemos construir esa escalera.”¹²²Una escalera ascendente hacia el paraíso. Una escalera para llevar el pueblo a las estrellas.

III. 3.13. El declive de la estrella. Tensión en la cadena

La actitud promovida por Taut de empezar desde un nuevo comienzo, extirpando todo lo “materialista”,¹²³ adoptando prácticas nihilistas, puristas, afuncionales, regresivas y utópicas, rechazaba de hecho las “corrientes prácticas” de la arquitectura. Con ello se llegaba a un vaciado del contenido operativo del ejercicio profesional. Esto acarreó un efecto contraproducente para los artistas y arquitectos miembros de la Cadena: el quedar marcados como seres utópicos fantásticos e idealistas, fuera de toda realidad. En su pose elitista, se habían removido a ellos mismos de lo generalmente admitido como campo de acción propio del la arquitecto. Ese proceso iconoclasta y devastador, llevaba a negar la propia esencia de la edificación y la naturaleza del oficio arquitectónico. Con la sola

¹¹⁹ Bruno Taut, *Architektur neuer Gemeinschaft*. Op.cit., pp. 276

¹²⁰ Bruno Taut, *Architektur neuer Gemeinschaft*. Op.cit., pp. 276

¹²¹ Stephen Eric Bronner, Douglas Kellner, *Passion and rebellion: The Expressionist Heritage*, Taylor & Francis, 1983, pp. 98

¹²² Bruno Taut, *Architektur neuer Gemeinschaft*, Op.cit., pp. 277

¹²³ Entendido esto como “no espiritual”, simbólico o ideológico.

incoación de la arquitectura como instrumento de un ejercicio místico, el ejercicio de la profesión quedaba hueca de contenido operativo.

Esta fue ciertamente el punto de la vista de los críticos. Heinrich de Fries¹²⁴ escribió un acido artículo en respuesta a los artículos y los dibujos que Taut publicaba en *Frühlich*. En Marzo de 1920 publicó en *Das Kunstblatt* un discurso dirigido a una “imaginaria asamblea de jóvenes arquitectos”. De Fries comenzaba preguntando a los imaginarios arquitectos que tenían realmente que ofrecer al proletariado. Añadiendo que la propaganda y la auto-propaganda estaban todas muy bien, pero cuál era la sugerencia concreta y los modelos para la nueva arquitectura.¹²⁵ De Fries insistía en que nada que no fueran sugerencias concretas para la edificación, era absolutamente irrelevante; y que no tenía nada que ver -fuera lo que fuese- con el oficio de la arquitectura.¹²⁶

“Rayos de luz, motivos vegetales y cajas joyería lucen muy bien cuando se trazan en un formato pequeño, pero ofrecerlos como edificios, magnificando su escala, es simplemente tontería.”¹²⁷

En respuesta a esta acusación de arquitectos fantasiosos fuera de todo contexto real, Taut organizó una exposición de los trabajos y propuestas de la Cadena de Cristal. Se realizó bajos los auspicios de la AFK, y como en ocasiones anteriores, tuvo lugar el Gabinete Gráfico de J.B.Neuman.¹²⁸ La exposición llevó por título “*Neues Bauen*” (*Nueva Construcción*), en alusión a los nuevos horizontes que para la construcción proponía la Cadena. En un ardoroso discurso inaugural, Adolf Behne hacía alusión al irreductible recto afán de los miembros de la Cadena de Cristal. Arremetía así contra los rivales, propiciadores de una arquitectura ramplona y práctica; de mínimos artísticos.¹²⁹

Esta postura purista era sin embargo difícil de mantener, a pesar de que Behne hacía eco de las ideas utopistas del grupo. La verdad quedaba puesta en entredicho por los

¹²⁴ Heinrich de Fries (1887-1938) Arquitecto alemán, nacido en Berlín. Fue profesor y crítico de Arquitectura y Diseño Urbano en la Academia de Arte de Düsseldorf. Trabajó de 1916 a 1918 en la oficina de Peter Behrens. En 1919 estuvo a cargo de la revista, *Der Städtebau* (*La población urbana*)

¹²⁵ Whyte, Op.cit., pp. 201

¹²⁶ Heinrich de Fries, *Ansprache an einen imaginäre Versammlung der jungen Architekten*, *Das Kunstblatt* IV, nº 3 (marzo 1920), pp. 65-69. *Das Kunstblatt*, Época 4, recopilación por Paul Westheim, Kraus Reprint, 1978

¹²⁷ Heinrich de Fries, *ibidem*

¹²⁸ *Graphisches Kabinett J.B.Neumann*, el Gabinete Gráfico de J.B.Neumann, fue una conocida galería independiente de Berlín. Un recopilatorio de su trayectoria puede verse en la colección de Expresionismo Alemán del MOMA de Nueva York. Fue Galería, editorial y librería. Fundada en 1910 por Jsrael Ber Neumann, en la conocida Kurfürstendamm, Strasse. Neumann comprometido con las vanguardias publicaba impresiones y carteles de muchos artistas. Mensualmente organizaba exposiciones. Su labor fue especialmente prolífica entre 1912 y 1923. En 1923 emigró a Nueva York. Allí continuó trabajando como marchante de arte, aunque no ya como un editor, ni impresor. Hasta su fallecimiento en 1961 mantuvo un estrecho contacto con el mundo del arte alemán. Su labor en los Estados Unidos fue muy influyente a la hora apreciar el arte alemán, y la consiguiente creación de un mercado para el arte moderno alemán.

¹²⁹ Adolf Behne, en *Ruf zum Bauen*, nº2 (Berlin1920) Arbeitsrat für Kunst-Verlag, pp. 30-35.

hechos. En 1920, varios miembros del grupo estaban sobreviviendo construyendo viviendas muy básicas.¹³⁰ Señala Whyte, explicando esta contradicción:

“Esta visión idealista de una directa progresión desde lo más humilde a lo más elevado, base de la perfecta *Gemeinschaft* (comunidad) social y espiritual (...) se había convertido en un anacronismo.”¹³¹

Ya no había guerra a la que oponerse, ni debates políticos a los que adjuntarse. La realidad de Alemania era muy distinta, y había que reconstruir un país. Los textos expuestos nos indican el persistente espíritu utópico e idealista del grupo. Pero a la vez significan la separación que mediaba entre ellos y la realidad. Sigfried Giedion, cercano en el tiempo a esa realidad alemana escribiría años más tarde:

“La influencia expresionista no podía prestar ningún servicio a la arquitectura. No obstante afectó a casi todos los trabajadores alemanes de las artes. Personas que más tarde desarrollaron un trabajo denodadamente serio (...) se abandonaron a un misticismo romántico y soñaron con castillos encantados.”¹³²

III. 3.1.4. Caída de la estrella. Disolución

Las llamadas a la hermandad de genios y a una perfecta comunidad resultaban fuera de fecha en 1920. Y aunque se llenaran de un sentimiento religioso o quasi religioso, la propia noción de *Geist* resultaba poco practica para la tarea. A pesar de las continuas citas que Taut hacía en *Frühlicht*, en los primeros meses de 1920 el mimo Taut estaba empezando a cuestionar su fe en el paraíso terrenal y en la dialéctica entre el *Volk* y *Geist*.

“He de acabar con proyectos utópicos (...). Ya no quiero por más tiempo dibujar utopías,”¹³³ sino proyectos “que se mantengan con los dos pies apoyados en la tierra (...) no mas fotografías, ni rudos bocetos; sino algo que pueda ser entendido universalmente.”¹³⁴

La realidad se había impuesto y salvo encargos de muy escasa entidad Bruno Taut carecía de proyectos para subsistir. Llevar la pesada carga de liderar las ideas le estaba robando tiempo práctico para abrirse paso económicamente. Taut que ya había intentado incorporarse a una clase dirigente de arquitectos,¹³⁵ advirtió que podía perder la

¹³⁰ En primavera de 1920, Taut hizo una colonia para gente rural, con casucas muy parcas en Ruhland. Max Taut hizo también un modelo de casa popular que era literalmente un barracón de madera. Los cobertizos de Taut eran 3 veces más baratos que las convencionales. Quedaba lejos el deseo de no involucrarse en la construcción barata.

¹³¹ Whyte, Op.cit., 205

¹³² Sigfried Giedion, *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Reverte, 2009, pp. 479

¹³³ Carta de Taut a su amigo y mecenas Ernst Osthaus del 9 de Febrero de 1920, en Whyte, Op.cit, pp. 206

¹³⁴ Bruno Taut, carta GK, 5 de Octubre 1920

¹³⁵ Recuérdese AFK. Coinciden en esta observación entre otros Tim & Charlotte Benton en *Las raíces del expresionismo*, Adir Editores, 1983, 2009 pp. 30 y ss.

oportunidad de ser unos de los personajes importantes en la arquitectura de Alemania. Sus compañeros de antiguo radicalismo artístico y político- Gropius, Poelzig, Meyer, May, etc.- ya se habían incorporado con éxito a la esfera profesional girando hacia a una nueva tendencia: La Nueva Objetividad. *Die Neue Sachlichkeit*. En este sentido Taut pensó que era mejor liberarse de las cadenas.

En un intento por ganar credibilidad como arquitecto práctico y realista, se encuentra una carta pidiendo a su promotor Osthaus permiso para publicar los planos de la *Escuela Folkwang-Schule*. Disipar así las dudas de que él solo era un arquitecto puramente fantástico, sin ningún sentido de realidad la realidad. Como él mismo dice en la carta

“Esto es muy importante para mí, ya que hay una historia corriendo por ahí acerca de mi de que yo solo diseño utopías”¹³⁶

La Exposición *Neues Bauen* tenía acordado, tras la inicial apertura en Berlín, realizar una gira por diversas ciudades, a modo de exposición itinerante. Un indicativo de la urgencia que Taut tenía por deshacerse de su etiqueta de utópico se puede ver en su decisión - unilateral- de retirar sus trabajos. Según Luckhardt, Taut adujo que su trabajo podía entenderse solo como mero dibujo, como puro “Arte Grafico” y “perderse el contenido de fondo”¹³⁷. La verdad es que las críticas recibidas de la exposición no habían sido positivas. Visitantes y expertos habían comentado a Taut, que detrás de sus dibujos solo había un anacrónico activismo político y una invocación a un místico Geist. Con tales críticas Taut no quiso seguir tomando parte en el proyecto.

En una carta GK fechada el 5 de octubre de 1920, Taut comunicaba a los miembros que: “en una palabra, ya no quiero seguir dibujando utopías en germen, sino utopías absolutamente palpables”¹³⁸. La carta continuaba con una serie de sugerencias en las que enumera el final de la fase de utopismo. Taut da por terminada la fase de “crear una nueva forma de cultura, la así llamada Pura Utopía” para enunciar que nos encontramos en la tercera fase: la de “despertar a la demanda de la construcción.” Taut consideraba que el momento de reclusión ya ha pasado, y que toca afrontar la tarea de acometer trabajos prácticos. Con lo cual propone al grupo presentar las ideas y visiones de la forma más clara e inteligible posible.¹³⁹ Debieron resonar en los oídos de Taut las críticas vertidas por De Fries de que “los excesos formales propios de la joyería, tienen poco que ver con la arquitectura.”¹⁴⁰

Taut da por cerrada la etapa del cripticismo, secretismo y purismo espiritual, de exceso formal, con la misma retorica dialéctica de superación de fases y eras que era usada por

¹³⁶ Carta de Taut a Osthaus 29 abril 1920

¹³⁷ Carta de Luckhardt a GK, 31 mayo de 1920

¹³⁸ Bruno Taut, carta GK, 5 de Octubre 1920

¹³⁹ Cfr. Bruno Taut, carta GK, 5 de Octubre 1920

¹⁴⁰ Cfr. Crítica de Heinrich de Fries, en Op.cit.

Hegel. Nos encontramos ahora en las puertas de una “tercera fase”, tras “haber sufrido” un periodo de forzosa oscuridad. La era de turbación y revuelta ha finalizado, y “dialécticamente purificados” hemos de abrirnos a la conquista práctica de la realidad; a la intervención directa. Ese tercer día, -el tercer milenio, en clave milenarista, la resurrección para otros- se abre idealmente para nosotros.

En la extensa carta, cuajada de alusiones sociales, apela al sentido de realidad pidiendo “no mas sueños (...) no más increíbles e indescifrables proyectos”¹⁴¹; y en un símil evangélico, de los que tanto gustaban a Taut, clama: no echemos a la sociedad -a los cerdos- nuestros preciados tesoros; “No mas perlas, que pertenecen a las cajas de joyería.”¹⁴²

Los eslabones se hacían cada vez más pesados, y el peso de la carga estaba haciendo naufragar la barca. En esa situación Taut decidió quitar lastre. En julio 1920 la luz de *Frühlicht*, brilló por última vez en la publicación *Stadtbaukunst*.¹⁴³ Al poco tiempo escribió a toda la Cadena de Cristal manifestando su agrado “por haber sido liberado de esa responsabilidad”.¹⁴⁴

III. 3.15. El último destello

En una última labor de pastoreo de su pueblo. Taut intento traspasar la antorcha de la luz a manos de otros guías. Se trataba de un grupo llamado *Der Bauwandlung*, que había sido formado en Darmstadt. Contaba con apoyo y financiación oficial para realizar exposiciones y muestras. En ello vio Taut la oportunidad de “traspasar la GK en bloque.”¹⁴⁵ En un intento de liberación personal, y de homologación del factor diferencial, trató de disolver los eslabones, sumergiéndolos en un sentir más pragmático. El grupo en cuestión era, en palabras de algún especialista “una autentica panda de palurdos de provincias”. Posiblemente esta terapia de choque liberara al grupo de su indulgencia autocomplaciente que estaba por rigidizar la cadena como un cadáver. Taut escribió una carta muy explicativa a los miembros de la GK en la exponía que su interés en la Cadena de Cristal dependía del éxito de esta operación¹⁴⁶; manifestando su deseo de continuar con el grupo si la empresa tenía éxito. “Sin embargo, si no sale nada claro

¹⁴¹ Bruno Taut, carta GK 5 de Octubre 1920

¹⁴² Carta de Taut a GK 5 de Octubre de 1920. Su comentario de echar perlas a los cerdos era muy indicativo del cambio operado en Taut. En 1918 el había insistido en que “Arte y Volk debían formar una unidad”; en Octubre de 1920 él indicaba que la resonancia que pudiera existir entre el artista y el pueblo era ya una cuestión personal del propio artista. Este debería – si quiere- convencer o persuadir al público en general de la nueva causa.

¹⁴³ Más tarde desde Magdeburgo, donde Taut alcanzaría el cargo de Arquitecto Municipal, editaría cuatro números más, siendo el cierre definitivo de esta época en Agosto de 1922, numero en el que donde Mies Van der Rohe publico su célebre rascacielos de cristal. (Conrads/Sperlich) *The Architecture of Fantasy*, Op.cit., Preager, 1962. Ver pp. 160

¹⁴⁴ Bruno Taut; Carta GK, 5 de Septiembre de 1920

¹⁴⁵ Whyte, pp. 207

¹⁴⁶ Bruno Taut, Carta de GK, 5 de Octubre de 1920

de ello, entonces yo me veré reducido a la pasividad en este asunto. Y como el resto de nosotros, me iré por mi propio camino.”¹⁴⁷

Una última carta de la Cadena de Cristal se ha encontrado, fechada en diciembre de 1920. No va firmada y es telegráfica. Recuerda el estilo de Taut de sus primeras cartas, pero es extraño que no la firmara. El tono dominante de esta carta es de resignación e impotencia. Con un lamento desesperanzado el autor cita la vulgarización y el declive del impulso expresionista. Citamos textualmente:

“A contrapié con la época, muerte del expresionismo. Absorbido entre literaturilla y vodeviles.”¹⁴⁸

En esos momentos -1920-, se estaba abriendo paso una nueva modalidad artística; la *Nueva Objetividad*; surgida como una directa reacción ante los excesos estilísticos de la Expresionismo.¹⁴⁹ Arquitectos como el propio Taut, Gropius, Mendelsohn, Poelzig, May,¹⁵⁰ y un largo etc., se volvieron a la concisión, la “honestidad” y la funcionalidad de la *Nueva Objetividad*, dedicándose a la construcción masiva de barriadas populares con el menor exceso formal admisible y el mínimo coste posible.¹⁵¹

Esta imposición final de la realidad frente a la fantasía, del pragmatismo frente al afán revolucionario, no se debió a una desincronización con el espíritu de los tiempos. El proyecto de la Cadena de Cristal dio término como fin implícito de su propia naturaleza. Al igual que los cristales de sal que desaparecen al disolverse para cumplir su misión. Como señala Ábalos: “su fallo histórico, no es solo organizativo, sino implícito a su nihilismo, pues una hermandad de la fantasía, (...) aun copiando el modelo de la logia elitista está condenada a la disolución, -pues ese es su último proyecto como colectividad.”¹⁵² Al igual que la propuesta de Taut de la disolución de las ciudades, la disolución final del artista en la Nada, en el Vacío Supremo forma parte del ideario místico del artista espiritual; del *geistig líder (Führer)*, del genio.

Poéticamente, el artista después de derramar su saber y animar espiritualmente a la comunidad, se disuelve entre ella, quedando su ser atomizado de modo inmanente e indeleble en el Espíritu de la Comunidad.

¹⁴⁷ Carta GK 5 Octubre 1920 (*The Crystal Chain Letters*, Catálogo, Op.cit., pp. 156 y 157)

¹⁴⁸ Carta Anónima GK fechada como “Navidades 1920”

¹⁴⁹ Ver por ejemplo el comentario de Giedion en *Espacio, tiempo y arquitectura*. Reverte 2009, pp. 479

¹⁵⁰ Ernst May en su etapa de la *Nueva Objetividad* realizó grandes urbanizaciones en Frankfurt y en Silesia. Posteriormente emigró a la Unión Soviética donde creó las famosas *Bauhaus Brigades/May Brigades*. Brigadas Bolcheviques para la reedificación de la Rusia Leninista. Ernst May fue quien invitó a Taut a trabajar a Rusia (1932) Posiblemente Taut no superó la burocracia estalinista. Taut volvió a Alemania en 1933. (Simón Marchan Fiz, 1974). Ver más en Stephen Kotkin, *Magnetic mountain: Stalinism as a civilization*, University of California Press, 1997

¹⁵¹ Véase por ejemplo la exposición que Amy Dempsey hace de la *Nueva Objetividad* en Op.cit. pp. 130-133 ó de Kenneth Frampton, Op.cit., pp. 132- 143

¹⁵² Iñaki Ábalos. *Taut y El Eterno Retorno* en *Escritos Expresionistas*, Op.cit., pp.9

" La disolución del Expresionismo es por tanto algo tan ligado al contexto histórico como a sus propios fines; el modelo del artista que le subyace, inspirado directamente por Nietzsche, no es otro que el "genio", un personaje que en el universo nietzscheano es necesario y nuclear, aun a sabiendas de que su destino fatal es siempre el fracaso."¹⁵³

III. 3.1.6. Los miembros de la Cadena de Cristal. Notas biografías

En la aventura mística y visionaria de la Cadena de Cristal (GK) a Taut le acompañaron doce miembros. Todos ellos fueron seleccionados por Bruno Taut. Respondieron a su llamada utópica de espiritualización *-geistig-* de la sociedad a través de la arquitectura y el cristal. Con Bruno Taut a la cabeza de este singular club creativo, los miembros de la cadena -sus eslabones- se conjuraron para exponer y dinamizar una singular *Revolución espiritual del mundo* desde las Artes y la Fantasía. Un total de 60 cartas circulares se han conservado de esa correspondencia, entre ellas abundan proclamas, panfletos, manifiestos de gran lirismo poético, e imágenes de fuerte carga imaginativa.¹⁵⁴ Los artistas que se incorporaron es este club epistolar adoptaron sinónimos, dándole al círculo creativo un aire romántico de club conspiracionista, reservado y místico. Un toque de logia masónica o núcleo de resistencia animaba esa idea. La relación completa de miembros la dio a conocer Bruno Taut en la primera carta circular de 19 de Noviembre de 1919:

- Anfang	Carl Krayl
- Tancred	Paul Goesch
- Hannes	Hans Scharoun
- Mass	Walter Gropius
- Stellarius	Jakobus Göttel
- Antischmitz	Hans Hansen
- W.H.	Wenzel Hablik
- Keine Mane	Max Taut
- Berxbach 7	Wilhelm Brückmann
- Prometh	Hermann Finsterlin
- Zacken	Wassili Luckhardt
- Angkor	Hans Luckhardt
- Glas	Bruno Taut

Nosotros hemos investigado sus perfiles biográficos, con ánimo de conocer mejor sus trayectorias y bagajes artísticos. Para muchos de ellos el paso por la Cadena de Cristal

¹⁵³ Iñaki Ábalos. *Ibidem*, pp.9

¹⁵⁴ Cfr. Kenneth Frampton, *Op.cit*, pp. 121, y Cfr. Mario Manieri- Elia; *William Morris y la Ideología de la Arquitectura Moderna*

fue un hecho anecdótico, un juego creativo. Para otros sin embargo supuso una auténtica gimnasia intelectual y dinamizó fuertemente su carrera.

Carl Christian Krayl (1890- 1947)

En 1919 Carl Krayl era un joven arquitecto, al menos 10 años más joven que Bruno Taut. Habían andado involucrados en diversos movimientos de vanguardia del mundo artístico alemán. Empezó su carrera profesional en Núremberg. Pronto se adscribió al expresionismo alemán¹⁵⁵. En los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial se involucró en el AFK y en *Novembergruppe*. En esta asociación Taut reparó en Krayl por su talante inquieto radical e iconoclasta, muy cercano a la sensibilidad Dadaísta.¹⁵⁶

En opinión de Benson, es el arquitecto que más rápido sintonizó con las posibilidades de la *Arquitectura de Cristal* y con otros movimientos iluminados expresionistas. En su colaboración con Bruno Taut en la *Cadena de Cristal* produjo “pinturas y dibujos altamente imaginativos y visionarios, con títulos tales como “Edificio Cósmico”, “Ciudad de Sueño” y “Saludos desde mi pequeña estrella.”¹⁵⁷

Carl Krayl sintonizó en gran medida con los postulados utópicos de Paul Scheerbart, y las posibilidades visionarias de la aplicación de la Arquitectura de Cristal y su cosmología de la nueva época llena de luz y color¹⁵⁸. Una de las primeras obras gráficas de Krayl, de 1920, dibujaba “Arquitectura suspendida y cantarina” en interpretación de un pasaje de una novela de Paul Scheerbart *La Tela Gris (The Gray Cloth, 1914)*. Otra obra singular en este sentido fue el titulado “Cristalina Casa Estelar”, que colgaba suspendida de un acantilado.¹⁵⁹ Tras su experiencia en la Cadena de Cristal, cerró su etapa idealista y se volcó en la edificación pragmática. Adquirió un puesto en la comisión de urbanismo de Magdeburgo, donde se encuentra edificada la mayoría de su obra (1921- 1938).

Krayl también colaboró con Taut en la revista *Frühlicht*, donde publicó varios artículos. La amistad entre Taut y Krayl perduró por largos años, siendo su ayudante cuando Taut abandonó su utopía en favor de la construcción y edificación de barrios residenciales. Juntos desarrollaron un programa de fachadas pintadas de vivos colores con ánimo de alegrar la tristeza del urbanismo contemporáneo. Este último rasgo fue criticado por los

¹⁵⁵ Wolfgang Pehnt, *Expressionist Architecture*, Praeger, 1973

¹⁵⁶ Iain White, Op.cit., pp. 178-179

¹⁵⁷ Timothy O. Benson, *Expressionist Utopias*, University of California Press, 2001; pp. 45, 115, 123, 231

¹⁵⁸ Ver capítulo dedicado a Paul Scheerbart. Ver también el trabajo de Rosemarie Haag Bletter, *The Interpretation of the Glass Dream - Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor*, Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 40 No. 1 (March 1981), pp. 20-43; Ver. pp. 37-9.

¹⁵⁹ Chad Randl, *Revolving Architecture: A History of Buildings that Rotate, Swivel, and Pivot*, Princeton, NJ, Princeton Architectural Press, 2008; pp. 67.

artistas del Constructivismo ruso que señalaron su obra de “desproporción e histeria Dadaísta”¹⁶⁰; pero da una idea de la perdurabilidad de sus ideales artísticos.

Con la llegada del régimen Nazi, en 1933 y dado su inclasificable ideología, Carl Krayl fue acusado de Bolchevique y librado de su cargo oficial. En 1937 fue apartado del ejercicio de la arquitectura. De 1938 a 1946 desarrolló su trabajo como dibujante para una compañía ferroviaria. Murió en 1947.

Paul Goesh

En 1919, Paul Goesh ya era un conocido litógrafo artista y arquitecto, había estado vinculado a diversos movimientos, siempre postulando desde 1913 el espíritu del expresionismo¹⁶¹. Nació en 1885 en Schwerin una pequeña población del norte de Alemania. Creció en Berlín en el seno de una familia acomodada. Su padre tenía un puesto destacado en la Judicatura alemana. Desde temprana edad estuvo aquejado de problemas psicológicos y de fragilidad mental, lo que no le impidió tener una firme decisión en participar en casi todos los movimientos utópicos y vanguardistas del momento. Esa peculiar salud mental ha hecho muy atractiva su obra a la hora de estudiar lo visionario y lo místico con estados alterados de la personalidad.¹⁶²

El hecho es que frecuentó el trato con Rudolf Steiner y Sigmund Freud, y su obra rezuma un encanto místico y naíf. Estuvo interesado en la Antroposofía, versión de Steiner de la Teosofía, y de hecho ayudó a este en la construcción del primer *Goetheanum* (1912-1914). Según Benson, ya empezó a elaborar bocetos de arquitectura fantástica y utópica en 1914¹⁶³, pero su cambiante estado de salud le impidió desarrollar los proyectos. En 1919, después de una hospitalización psiquiátrica de dos años, se enroló en el AFK, el *Novembergruppe* y posteriormente, fue invitado por Bruno Taut para formar parte de la *Cadena de Cristal*. Su inestable salud no le impidió tener una obra prolífica, especialmente en acuarelas de color.

Para la Cadena de Cristal elaboró numerosos dibujos, siendo todos ellos acuarelas en color, La mayor parte son de 1920, con temas arquitectónicos fantasiosos y de “lujosa decoración texturas vegetales”¹⁶⁴. Taut publicó sus ensayos y sus trabajos en *Frühlicht*, la

¹⁶⁰ La artista del Constructivismo Ilya Ehrenburg criticó duramente su trabajo. Lo calificó como un atencioso despropósito. Ver Joan Ockman, *Reinventing Jefim Golyscheff: Lives of a Minor Modernist*, Assemblage, No. 11 (Abril 1990), pp. 70-106; El comentario citado es de pp. 81.

¹⁶¹ Wolfgang Pehnt, *Expressionist Architecture*, Wetsport, CT, Praeger, 1973

¹⁶² Ver más en el artículo de Peter Popham, "The Broader Picture: The art of schizophrenia," *The Independent*, 17 November 1996. Disponible: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/the-broader-picture--the-art-of-schizophrenia-1352886.html>

¹⁶³ O. Benson, *Op.cit.*, pp. 33, 117, 131

¹⁶⁴ Wolfgang Pehnt, *Expressionist Architecture*, Wetsport, CT, Praeger, 1973, pp. 91 y pp. 98.

sección progresista llevada por Taut de la *Stadtbaukunst Alter und Neuer Zeit*¹⁶⁵. También colaboró con Taut en varios proyectos de restauración en Magdeburgo en 1920.

La salud de Paul Godesse empeoró a partir de 1921. Siendo hospitalizado en un psiquiátrico. Allí prosiguió pintando murales y frescos de carácter místico religioso. Con el advenimiento del Nazismo, en 1933, fue sometido a un plan de *Eutanasia de la Población Enferma*. (Aktion T4)¹⁶⁶. Murió entre el 10 y el 25 de Agosto de 1940.¹⁶⁷

Hans Scharoun

Posiblemente el más longevo miembro de la Cadena de Cristal. Nacido en Bremen en 1893, falleció en Berlín Oriental en 1972. Dentro de su dilatada carrera, se observan varias etapas, pero lo más significativo para nuestro estudio es que posiblemente sea el autor que mejor ha llevado a término la utopía formal expresionista.¹⁶⁸

Su obra más renombrada es la *Filarmonía de Berlín*, (1954-63) donde se dan cita muchos de los planteamientos y resonancias estéticas esbozadas en la Cadena de Cristal.¹⁶⁹

En su primera etapa destacamos que estudió en Berlín, hijo de familia acomodada, no llegando a terminar sus estudios de arquitectura, enrolándose de voluntario en la contienda de la Primera Guerra Mundial. Acabada la guerra se incorporó a un plan de reconstrucción de Prusia Occidental, y pese a no ser arquitecto, trabajó como tal. En 1919 se involucró en exposiciones artísticas y movimientos contemporáneos. Organizó la primera exposición de pintores expresionistas en Prusia Occidental del grupo *Die Brücke*. Taut se fijó en él por su juventud y talento, incorporándole en la Cadena de Cristal. Él adoptó el pseudónimo de Hannes: Juan el más joven del colegio apostólico.

Tras su etapa idealista y utópica, se adaptó a la corriente del racionalismo y la *Nueva Objetividad* (*Neue Sachlichkeit*), muy en línea con el movimiento moderno. En el plano teórico adoptó la teoría de Hugo Häring que primaba la funcionalidad por encima de cualquier otra premisa¹⁷⁰. En 1933, en contra de lo que hubieron de hacer los compañeros de la Cadena de Cristal. -huir o exiliarse-, Scharoun permaneció en Alemania construyendo y reconstruyendo, siguiendo los dictados políticos de la época. (..) En 1954 recibió el doctorado *honoris causa* por el Universidad Técnica de Berlín. En 1956 debió

¹⁶⁵ Ulrich Conrads and Hans-Günther Sperlich, *The Architecture of Fantasy: Utopian Building and Planning in Modern Times*, Westport, CT, Praeger, 1962; pp. 159.

¹⁶⁶ Las connotaciones de arte degenerado, conllevaron a actitudes más agresivas no solo con la discapacidad física o psíquica, sino con la capacidad para ser ciudadano: ver Jordi Planella Ribera, *Los hijos de Zotikos*, Nau Llibres, 2006, pp. 29 y ss. Para más sobre Aktion T4, ver el capítulo 3 de, *Death and deliverance: "euthanasia" in Germany c. 1900-1945*, Michael Burleigh, Cambridge University Press, 1994

¹⁶⁷ Ian Whyte sostiene que murió el 6 de Septiembre de 1940, asesinado por las SS en un traslado, *Crystal Chain Letters*, The MIT Press, 1985, pp. 178

¹⁶⁸ Cfr. Mayte Muñoz, *Laberinto expresionista*, Molly, 1984, pp. 41 y ss.

¹⁶⁹ Dennis Sharp, *Twentieth-century architecture: a visual history*, Images Publishing, 2002, pp. 60- 61- 62

¹⁷⁰ Kenneth Frampton, Op.cit, pp. 124- 125

recordar su experiencia expresionista, cristalizando la experiencia en la Filarmónica de Berlín.¹⁷¹

Walter Gropius

Nacido en Berlín en 1883. Conocido por la fundación de la Bauhaus. Fue copartícipe con Taut en los panfletos y manifiestos de AFK. Fue miembro del *Novembergruppe* y otros movimientos artísticos abiertamente radicales¹⁷². En esos documentos esgrimía también un alto componente idealista, elitista y utópico. Tras no lograr cuota de poder en la apoyada acción socialista revolucionaria de Noviembre de 1918, optó por retirarse de la escena pública. Así lo aconsejó a sus compañeros del *Arbeitsrat*.¹⁷³ Simultáneamente a esta operación, estaba organizando la fundación de la Bauhaus, ideológica y teóricamente en las antípodas del Expresionismo y la Cadena de Cristal¹⁷⁴. No obstante persistió en su contacto con Bruno Taut y en su participación en la cadena solo en calidad de "oyente". No colaboró con ningún dibujo, ni dejó rastro al respecto. El pseudónimo adoptado fue *Mass*; a la vez "medida" o medida.

En diametral giro a los postulados expuestos en los panfletos activistas de 1918 y 1919, desde 1926 Gropius se dedicó intensamente a la construcción de grandes bloques de viviendas; en serie. Abogó en favor de la racionalización de la industria de la construcción, para construir de la forma más rápida, eficaz y económica posible.

En 1928 abandonó la Bauhaus de Weimar, que se trasladó a Berlín bajo la batuta de Mies Van der Rohe. En 1933 emigró hacia los Estados Unidos, donde llevó una trayectoria teórico-artística muy vinculada a la arquitectura comercial propia de un sistema abiertamente capitalista. Con todo ello, Gropius ha sido uno de los impulsores del llamado "estilo internacional" en la arquitectura, -aborrecido claramente por Bruno Taut y los expresionistas.¹⁷⁵ Falleció a los 86 años en Boston. Pocos lloraron su pérdida.

Jakobus Göttel

Según consta era natural de Colonia, actuó como arquitecto y fue comisionado de la *Sociedad Alemana de la Ciudad Jardín (Deutsche Gartenstadt Gesellschaft)*¹⁷⁶ durante los años

¹⁷¹ Cfr. Mayte Muñoz, *Laberinto expresionista*, Molly, 1984, pp. 43

¹⁷² Ver capítulo *Novembergruppe*. Se puede contrastar con Simón Marchan Fiz. *Historia General de Arte. Las vanguardias en las artes y arquitectura*. Espasa, 1995-2000, Vol. II, pp. 112- 138; Capítulo *Radicalismo e Utopía*.

¹⁷³ Ver carta circular de Walter Gropius como presidente del AFK dirigida a sus miembros en Marzo de 1919, recogida por Iain Whyte, en Op.cit., pp. 177

¹⁷⁴ Lo que sí es claro en la Utopía de Taut (GK) es que la función era lo contrario a lo Sublime. Una de las máximas de la *Bauhaus* es que la forma sigue a la función. En línea con la tradición de la *Werkbund* que pretendía aunar arte y con producción industrial. Postulados de pleno racionalismo y funcionalidad que a última instancia llevarían al Pop Art. (Frampton)

¹⁷⁵ Ver discurso de Adolf Behne para la exposición de *Austellung für Ubekannte Architekten*, Abril 1919.

¹⁷⁶ Ver el apartado de dedicado a la DGG, en el capítulo de G. Landauer.

previos a la Primera Guerra Mundial para diseñar viviendas para varias *Siedlungs* (*Colonias de viviendas comunales*) y urbanizaciones.¹⁷⁷ Durante ese tiempo -y para esta sociedad- fue arquitecto asesor Bruno Taut.¹⁷⁸ Figura como firmante en el manifiesto de Taut *Aufruf zum farbigen Bauen*, (*Llamamiento para una construcción de color*, 1919). Según las fuentes contrastadas, después de los años de la guerra, se sabe que Taut le invitó a ser miembro de la Cadena de Cristal. Su pseudónimo era *Stellarius*. Después de esos datos, su rastro histórico se pierde.¹⁷⁹

Otto Gröne

Fue un ingeniero, que desarrolló su actividad en Hamburgo. Fue introducido en la Cadena de Cristal gracias a Hermann Finsterlin. No se tiene registro de su pseudónimo. Participó a última hora en la correspondencia habitual de la Cadena de Cristal.

Hans Hansen

Fue un arquitecto alemán, nacido en Roetberg 1889. Falleció en Colonia en 1966. Fue uno de los miembros más jóvenes de la Cadena de Cristal. Su pseudónimo *Antischimtz*, o sea, anti-vulgar. Según Benson, Taut felicitó a Hansen efusivamente tras la publicación en 1920 de *La experiencia de la Arquitectura*, (*Das Erlebnis der Architektur*).¹⁸⁰ Posteriormente de su paso por la Cadena de Cristal, Hansen se incorporó a la *Nueva Objetividad*; (*Neue Sachlichkeit*), movimiento arquitectónico de carácter pragmático y funcionalista.¹⁸¹

Wenzel Hablik

Pintor y artista gráfico, arquitecto, diseñador y artesano nacido en Brux, en 1881 en Bohemia, República Checa. Según Dario Gamboni, a la edad de seis años Wenzel Hablik se encontró un ejemplar de cristal, y vio en él "mágicos castillos y montañas", tema que más tarde aparecería en todo su arte¹⁸². Su ejercicio profesional abarcó casi todas las artes aplicadas, pero con especial incidencia en la estampación y la pintura.

¹⁷⁷ A Jacobus Goettel se le atribuye la "Gartenstadt Oberesslingen" cerca de Entwurf, 1912

¹⁷⁸ Iain Whyte, Op.cit, pp. 180. En 1909 la ciudad jardín "Gartenstadt Hohenhagen" en Hagen fue ideada por Ernst Osthaus, con la participación de varios arquitectos, entre ellos Bruno Taut, Walter Gropius, Van de Velde y otros. En algunas relaciones figura Jakobus Göttel.

¹⁷⁹ Se le atribuye una ciudad jardín, construida desde 1912 a 1956, en el distrito de Esslingen am Neckar, siendo el proyecto inicial (1912) de Jacobus "Goettel". Hay otras edificaciones localizadas en Berlín de 1925 a 1930, dentro ya de la *Nueva Objetividad*.

¹⁸⁰ Tesis sostenida por Benson, Op.cit., en pp. 292

¹⁸¹ Realiza un excelente estudio de esta transición teórico-artística Nikolaus Pevsner, en *Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius*, Penguin Books, 1991

¹⁸² Cfr. Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Reaktion Books, 2002; pp. 151

Hablik pronto se asoció al movimiento expresionista.¹⁸³ En 1909 publicó *Fuerzas Creativas* (*Schaffende Kräfte*), que según afirma Benson eran “un conjunto de veinte aguafuertes sobre un viaje a través de un imaginario universo de estructuras cristalinas”.¹⁸⁴ En 1912 se adjuntó a la *Deutsche Werkbund* y ese mismo año completando su obra anterior expuso en la galería *Der Sturm*, junto con Kokoschka, Kandinsky, Gauguin y Picasso.¹⁸⁵ En 1919 ingresó en la AFK, expuso en la *Exposición para Arquitectos desconocidos* (*Ausstellung für unbekannte Architekten*). De allí pasó a ser invitado por Bruno Taut a incorporarse a la Cadena de Cristal. Su pseudónimo fue H.W., sus iniciales.

Hablik mantuvo toda su vida un gran interés por las formas cristalográficas y los volúmenes geológicos. Tanto es así que tiene una colección de esculturas y lámparas que simulan formas surgidas de sus pinturas. Su obra está marcada por aspectos muy luminosos, coloristas y fantasiosos y de gran vivacidad. – ciudades flotantes, abismos de cristal, etc. Destacan entre ellos *El Camino del Genio* (*Der Weg des Genius*, 1918). Se advierte en su iconografía un notable influjo de la temática y estilo vital de Paul Scheerbarth. Por así decirlo era un miembro auténticamente preparado para la utopía expresionista de la Cadena de Cristal. Sus aportaciones gráficas fueron muy significativas.

En 1925, ya disuelta la “logia utópica”, Wenzel Hablik siguió cultivando la utopía fantástica. A nuestros efectos es de reseñar la publicación de *Ciclo Arquitectónico-Utopía* (*Cyklus Architektur-Utopie*, 1925). Después de recorrer la India, Bolivia, Chile y las Azores, Wenzel Hablik fallece en Itzehoe en 1934.

Max Taut

Hermano menor de Bruno Taut, nacido en 1884 en Königsberg. Estudio carpintería y construcción. No consta donde estudio arquitectura. Si bien empezó a practicar el oficio antes de la Primera Guerra Mundial, en 1911. Tras volver del conflicto (1914-18), se unió a su hermano Bruno en la fundación de la AFK. También fue miembro del *Novembergruppe*. Participó -si bien no muy activamente- en la Cadena de Cristal. Su pseudónimo fue *Kein Name* (*Sin Nombre*), lo cual refleja bien su personalidad, siempre a la sombra de su hermano Bruno.

La mejor parte de su obra puede verse desde 1924 y hasta 1933. Incluyendo su participación en la exposición *Die Wohnung* de Stuttgart-Weissenhof de 1927. Después de 1933 fue inhabilitado para ejercer la profesión, a la cual volvió en 1945. El resto de su obra se aleja de sus comienzos expresionistas y se adentra en el racionalismo, la *Nueva Objetividad* y otros movimientos contemporáneos. Falleció en Berlín en 1967.

¹⁸³ Hablik, designer, utopian, architect, expressionist, artist, 1881-1934, Anthony Tischhauser, Eugene A. Santomasso, Architectural Association, 1980

¹⁸⁴ Benson, Op.cit., pp. 210

¹⁸⁵ Iain Whyte, Op.cit., pp. 181

Wilhelm Brückmann

Ejerció la arquitectura en la ciudad de Emden. Fue miembro de la *Arbeitsrat für Kunst*. Participó en la *Exposición para Arquitectos Desconocidos* (Abril de 1919), exponiendo un proyecto titulado *Torre de la alegría*.¹⁸⁶ Sus gráficos y trabajos fueron publicados en la revista *Frühlicht* de Bruno Taut.¹⁸⁷ No tuvo en la Cadena de Cristal un papel muy activo. Su pseudónimo era: Berxbach.

Hermann Finsterlin

Nacido en 1887, estudio física y química, medicina y posteriormente, filosofía y estudios orientales. En 1917 se introdujo en la pintura por mediación de Franz von Stuck y Wilhelm von Debschitz en la Academia de Artes de Munich. Según sostiene Whyte, se enteró de la *Exposición para Arquitectos Desconocidos* (Abril 1919) a través de un anuncio de prensa. Allí expuso sus trabajos. Acto seguido se enroló en la AFK. De ahí su posterior contacto con Bruno Taut y su invitación para pertenecer a la Cadena de Cristal.

Su labor polifacética de pintor, interiorista, poeta, le llevo a tocar casi todas las artes aplicadas. El sobrenombre de arquitecto visionario le viene sobredimensionado, si bien elaboró fantasías formales –medio orgánicas, medio minerales- coralinas y cristalográficas que bien pudieran ser formas arquitectónicas, escultóricas o simplemente plásticas. Como Benson refiere, Finsterlin “nunca construyó una estructura permanente”¹⁸⁸. Su contribución a la correspondencia artística de la Cadena de Cristal es notable y llena de expresión, vigor e imaginación. Como es habitual en aquellas épocas de vanguardia también se movió en círculos los del *Der Blau Reiter*, *Die Brücke* y *De Stijl*.

Posteriormente a la disolución del “consorcio utópico” de la GK, 1920, Finsterlin siguió su sendero de pintor, artista plástico y escritor, en una personal trayectoria expresiva. Esto no le impidió tomar parte de otros movimientos, formalmente alejados del Expresionismo, como la *Nueva objetividad* (*Neue Sachlichkeit*).

Durante el régimen Nazi, en la década de los 30, le encargaron la realización de retratos frescos y murales del Reich. Anduvo declinando los encargos aduciendo razones de salud. De haber aceptado esos encargos, se hubieran perdido de igual modo, ya que la mayor parte su obra, incluido su estudio de pintor, fue destruida durante la guerra.

¹⁸⁶ Whyte en *Crystal Chain Letters*, Op.cit., pp. 178

¹⁸⁷ La revista *Frühlicht* surgió de una iniciativa de Bruno Taut para tener un escaparate público para sus artículos, manifiestos y actividades. Consta fecha de colaboración con la revista *Stadtbaukunst Alter und Neuer Zeit*, hasta su número 14, de la que *Frühlicht* era a modo de sección, apéndice o suplemento. El último número de *Frühlicht* tuvo lugar en 1922, donde Mies Van der Rohe publicó su *Rascacielos de Cristal*. Fuente Ulrich Conrads y Hans-Günther Sperlich, *The architecture of fantasy*, Praeger, 1962.

¹⁸⁸ Benson, Op.cit., pp. 201

Hermann Finsterlin resulta muy atractivo para los estudiantes de Bellas Artes pues es altamente sugerente cambiar de escala y de medio- de pintura a escultura; de escultura a espacio interior- sus formas fantasiosas. El pseudónimo adoptado por Finsterlin fue *Prometheus*.¹⁸⁹ Murió en Stuttgart en 1973.

Wassili Luckhardt

Arquitecto formado en Berlín, y nacido en la misma ciudad en 1889. Sirvió armas durante el conflicto de 1914 a 1918. En 1919 se incorporó al *Novembergruppe* y al AFK.¹⁹⁰ En ese mismo año participó en la *Exposición para Arquitectos desconocidos* (Abril 1919). Bruno Taut le propuso incorporarse a la *Cadena de Cristal*. En ella adoptó el pseudónimo de *Zacken*, que viene a significar, borde afilado o pico de montaña.

Sus dibujos y contribuciones para la Cadena de Cristal fueron muy significativos, configurando volúmenes de cortes cristalográficos e imponentes moles singulares.¹⁹¹ Sus expresiones arquitectónicas enclavadas en escarpadas y refulgentes montañas han servido de inspiración a no pocas edificaciones contemporáneas. En su trayectoria profesional, en numerosas ocasiones trabajó en sociedad con su hermano menor Hans Luckhardt.

En su etapa posterior a la Cadena de Cristal, adopto una corriente teórica distinta, militando en el racionalismo, muy lejano a los postulados utópicos y visionarios del expresionismo propuesto por Bruno Taut. Tras una dilatada carrera Wassili Luckhardt, falleció en Berlín en 1972.¹⁹²

Hans Luckhardt

Nació en Berlín en 1900. Siguiendo los pasos de su hermano mayor Wassili, estudió arquitectura en la Technische Hochschule en Karlsruhe. En 1919 se incorporo a la AFK y al *Novembergruppe*. Participó igualmente en la *Exposición para arquitectos desconocidos* de 1919. Igualmente que Wassili, respondió positivamente a la invitación de formar parte en la Cadena de Cristal. Fue un miembro participativo y activo. En ella permaneció hasta su disolución en Diciembre de 1920; su pseudónimo adoptado fue *Angor*, en referencia los templos de Angkor Wat¹⁹³, cuyas formas habían sido citadas por Taut en sus textos. Desde 1921 formó sociedad con su hermano Wassili, siendo Hans uno de los

¹⁸⁹ Es posible que dentro de la simbología criptica del grupo GK, Finsterlin adoptara el este pseudónimo, por ser el titán amigo de los mortales que se enfrentaba a Zeus, la autoridad.

¹⁹⁰ Miembro fundador de AFK, confróntese en Ulrich Conrads, Op.cit., véase, pp. 41.

¹⁹¹ Cfr. comentario de Ulrich Conrads, Hans-Günther Sperlich, *The architecture of fantasy: Utopian buildings and planning in modern times*, Preager 1962. pp.166

¹⁹² Para más sobre la vida y obra de Hans y Wassily Luckhardt ver Dagmar Nowitzki: *Hans y Luckhardt Wassily: Das architektonische Werk*. Scaneg ,1992 y Udo Kultermann, *Vasily y Hans Luckhardt*, Wasmuth, Tübingen, 1958

¹⁹³ Whyte, Op.cit., pp. 182.

organizadores de la exposición de la *Neues Bauen*.¹⁹⁴ Posteriormente, en 1924 ambos se asociaron con el arquitecto judío Alfons Anker. Algunas fuentes¹⁹⁵ citan que ambos hermanos se incorporaron al partido Nazi en 1933, rompiendo abruptamente su relación con Alfons Anker¹⁹⁶, con ánimo de seguir trabajando con la nueva clase política¹⁹⁷. Pronto fueron deshabilitados por no adaptarse al nuevo lenguaje arquitectónico requerido por el partido. Tras la guerra (1939-45) Hans falleció en pueblo de Baviera en 1954.

Bruno Taut

Nacido en 1880 en Königsberg, (Prusia Occidental). Bruno Taut estudió arquitectura en la *Escuela de Construcción (Bauwerksschule)* de su ciudad natal. En 1903 se trasladó a Berlín, para ser ayudante del arquitecto Bruno Möhring. De 1906 A 1908 trabajo para Theodor Fischer¹⁹⁸, que contaba con un renombrado estudio. No obstante Taut decidió independizarse y convertirse en arquitecto por cuenta propia, para lo cual contó con la colaboración Franz Hoffmann, y de su hermano menor Max Taut. En 1912 fue nombrado arquitecto consultor de la *Deutsche Gartenstadt Gesellschaft, DGG (Sociedad alemana para la ciudad Jardín)*¹⁹⁹ - de la que Fischer era miembro-.²⁰⁰En este periodo realizo varia obras, tales como casa de apartamentos en *Bismarkstrasse, Kottbusser Damm, Hardenbergstrasse* (1910-11); urbanizaciones ajardinadas en Magdeburgo (1913-14 y 1921), en Falkenberg (1913-14). En esos años Taut va ganado reconocimiento profesional y se hace miembro de la *Werkbund*. En 1913 le encargan un pabellón el *Monumento del Acero Eisen (Mouument des Eisens)*, para la *Exposición Internacional de la Construcción* de Leipzig de 1913. Durante la ejecución del proyecto Taut conoció a un joven crítico de arte y ex-alumno de arquitectura llamado Adolf Behne. Este más tarde se convertiría en el mayor defensor de Taut. Desde ese momento, Behne comenzó a escribir una serie de artículos con comentarios favorables de la *nueva, revolucionaria, y estricta, naturaleza* del pabellón de

¹⁹⁴ La *Nueva Objetividad (Neue Sachlichkeit)* fue un movimiento artístico surgido en Alemania a comienzos de los años 1920 rechazando el expresionismo. El movimiento acabó, esencialmente, en 1933 con la caída de la República de Weimar y el ascenso al poder del Nacionalsocialismo. El término se aplica a obras de arte pictórico, literatura, música, arquitectura, fotografía o cine. Para más, ver Kenneth Frampton, Op, cit., pp. 132- 143

¹⁹⁵ Myra Warhaftig, *Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933 - Das Lexikon: 500 Biographien*; Reimer; Auflage, pp. 44-45 y pp. 47

¹⁹⁶ Cfr. Myra Warhaftig, *Forgotten Architects*, Pentagram papers, 37, Pentagram Design, 2007. Mirar voz Alfons Anker: "Alfons Anker was born in Berlin in 1872. He practiced architecture in Berlin, first on his own, then in partnership with the Luckhardt brothers. This successful partnership came to an abrupt end in 1933 when his partners joined the National Socialist Party."

¹⁹⁷ Para más sobre Hans y Wassily Luckhardt ver *Dagmar Nowitzki*, Op.cit., y Udo Kultermann, Op.cit.

¹⁹⁸ Fue socio fundador y primer presidente de la *Werkbund* (1907). Era un arquitecto de renombre. El mismo define su estilo como una mezcla entre historicismo y *Art Nouveau*. Su arquitectura tiene siempre un carácter étnico. Con atención a la implantación local. Fue miembro de la DGG, sociedad para la promoción del concepto ciudad-jardín para Alemania.

¹⁹⁹ Whyte, Op.cit, pp. 184

²⁰⁰ 1909 realización: Gartenstadt Hohenhagen in Hagen, Proyecto de Karl Ernst Osthaus con la participación de distintos arquitectos, como Bruno Taut, Walter Gropius, Henry van de Velde.

Taut.²⁰¹ A Behne se debe el primer calificativo del trabajo de Taut como “Arquitectura Expresionista”; calificativo que se había reservado solo para pintores y escritores.

En 1914 y en representación del gremio de fabricantes de cristal, Bruno Taut realiza el *Pabellón de Cristal (Glashaus)* de la *Exposición de la Werkbund* en Colonia. El atrevimiento de esta forma singular junto con el componente teórico y místico del proyecto levanta acaloradas polémicas. Por estos años Taut ya está en contacto con círculos artístico-políticos de corte radical tales como los *Activistas (Aktivismus)* y los miembros de la *Neue Gemeinschaft (Nueva Comunidad)*, movimiento anárquico naturista, seguidor de los preceptos pastoriles de William Morris y éticos de Gustav Landauer. En ese tiempo traba también gran amistad con Paul Scheerbart, lo que será determinante para su concepción teórica y utópica del fervor expresionista.²⁰² En 1919 publica sus dos ensayos más importantes; *Alpine Architektur* y *Die Stadtkrone*.²⁰³

De carácter inquieto y polemista, en la inmediata postguerra, en 1918 organiza y funda el AFK, así como se afilia al *Novembergruppe*. En 1919 escribe manifiestos, organiza exposiciones, y postula una intensa actividad de propaganda artístico-social, de clara inspiración revolucionaria. A finales del 1919 convoca la *Cadena de Cristal (Die Gläserne Kette)*, a modo de hermandad cuasi-secreta con una fuerte componente elitista, visionaria y utópica. Su trabajo en este proyecto fue esforzado, elaborando muchos textos. Uso el pseudónimo de Glas, -Cristal-, en concordancia con su credo artístico.²⁰⁴

En 1920 dirige 14 números de *Frühlicht*, como suplemento de la revista *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit* publicada en Berlín. En ella recoge dibujos y textos de su círculo artístico. La publicación continuará con otros 4 números publicados en Magdeburgo entre 1921 y 1922.²⁰⁵ De 1921 a 1924 es nombrado Arquitecto Municipal de Magdeburgo, y desarrollará un controvertido programa de fachadas coloreadas.²⁰⁶

Entre 1924 y 1932 será nombrado arquitecto consultor de la *GEHAG (Gemeinnützige Heimstätten- Spar und Bau AG)*²⁰⁷, y responsable de muchas intervenciones urbanísticas de construcción de viviendas a gran escala en Berlín. Entra las más significativas están la *Hufeisensiedlung* (con Martin Wagner 1930-31) y la urbanización *Onkel Toms-Hütte* (1926-1931). Según Frampton y Giedion, Taut que había sido un gran exponente de la fantasía

²⁰¹ Cfr. A. Behne, Revista Pan 1913, Op.cit

²⁰² Paul Scheerbart dedicó a Bruno Taut su libro *Arquitectura de Cristal (Glasarchitektur, 1915)*. Desde entonces las figura de Taut y Scheerbart están unidas en todos los análisis.

²⁰³ Véase en los capítulos dedicados a “Escritos Utópicos” en este estudio.

²⁰⁴ Simón Marchan Fiz

²⁰⁵ Un compilatorio de “Frühlicht”, 1920-1922 está publicado: *Frühlicht 1920-1922, Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens*, Birkhäuser-Verlag, 1963

²⁰⁶ Cfr. comentarios en notas anteriores

²⁰⁷ Whyte, Op.cit., pp. 184

y el delirio formal, más tarde evolucionó hacia el racionalismo, mostrándose partidario de la ausencia de ornamentación²⁰⁸.

Entre 1930 y 1932, Taut es nombrado profesor de arquitectura en la *Technische Hochschule* en Berlín. En el curso siguiente realiza un viaje profesional a Rusia, del que ha quedado poca referencia. Todavía fascinado por las ideas revolucionarias que había visto en la Unión Soviética, Taut llegó a Moscú en 1932, y estableció una oficina de construcción para el ayuntamiento. Decepcionado por la evolución de la arquitectura soviética y las dificultades económicas y técnicas, en febrero de 1933 regresó a Berlín. De nuevo en Alemania, poco a gusto con el ambiente político y social de 1933, Taut abandona temporalmente el país para irse a Japón, donde le ofrecieron un trabajo en el *Instituto de Investigación de oficios de Sedai*. Allí realiza varios escritos sobre la cultura y las artes japonesas. En 1936 es nombrado profesor de la *Academia de las Artes* de Estambul. Y finalmente se establece en esta ciudad, donde realizará varios encargos para la organización universitaria: facultades, escuelas, edificios de profesores, etc. Taut murió en Estambul en 1938.

Alfred Brust

Era escritor y letrista prusiano nacido en Insterburg en 1891. Se hizo popular escribiendo obras expresionistas de un acto; pero también se decantó por dramas y novelas y otros géneros. Su paso por la Cadena de Cristal fue accidental. No se conservan aportaciones. Falleció en Königsber en 1934

²⁰⁸ Cfr. *Sigfried Giedion, Espacio y Tiempo en la Arquitectura*, Reverte, 2009, pp. 479, y 576, Este vuelco hacia el racionalismo y la funcionalidad es comentado por diversos autores.

Capítulo IV

El núcleo de la utopía expresionista de Bruno Taut y los miembros de la Cadena de Cristal

VI.1. Aspectos nucleares de la visión utópica de Bruno Taut y la GK

Con vistas a poder hacer un estudio comparativo entre el ideario utópico de Taut – sus visiones y conceptos- con otros mundos y manifestaciones artísticas, era necesario proceder a sistematizar los aspectos esenciales del mundo utópico de Bruno Taut y la GK. Para ello ha sido necesario adentrarnos previamente en la mente de nuestros artistas, descifrar la raíz profunda de su sentimiento, para lograr un mejor entendimiento de sus propuestas.

Queremos reseñar que la tarea no ha sido fácil. Tras la primera fascinación por las propuestas imaginativas de Taut, la intelección de sus proclamas, expresiones y manifiestos nos resultaba críptica. Esto nos ha llevado a tener que retrotraernos a las épocas del romanticismo, el hegelianismo, el nietzscheanismo, el teosofismo, para poder captar las intenciones y connotaciones de cada frase, expresión y dibujo. De igual modo ha habido que sumergirse en la realidad política de Alemania de principios del Siglo XX, donde los ideales sociales y el espiritualismo imbuían a los artistas, haciéndoles creer que iban a ser los factores de un Nuevo Mundo.

VI.2.El Universo Visionario Expresionista. Concepto y delimitación

Pero previamente hemos de hacer una aclaración. Lo que establecemos en las siguientes páginas hace referencia exclusiva a la utopía artística – a la fantasía utópica- propuesta por Bruno Taut y su círculo artístico; distinguiendo entre el movimiento Expresionista en general -con sus vertientes pictóricas, literarias, arquitectónicas o musicales-, y el contenido estricto de la utopía expresionista propuesta por Taut y la GK, que es el objeto de nuestro estudio.

Taut está considerado como uno de los principales exponentes de Expresionismo Arquitectónico; pero no todos los artistas del expresionismo participan por igual de esos ideales utópicos. Nosotros hacemos referencia a Bruno Taut y su círculo artístico más cercano, cuyos ideales, visiones y anhelos cristalizaron en los escritos e ilustraciones de Taut y del colectivo de la Cadena de Cristal. A los miembros de este grupo les afectan los postulados teóricos y artísticos del movimiento general; si bien en su caso estos rasgos cristalizaron particularmente en un cuerpo utópico claro y diferenciado del resto de los artistas que la historia ha querido englobar dentro del llamado movimiento expresionista.

Cierto es que en el periodo objeto de nuestro estudio -1914-1920-, algunos artistas contemporáneos a Taut participaron emocional e intelectualmente de este universo visionario expresionista, y podemos encontrar obras coincidentes; si bien en su trayectoria se decantaron por otros derroteros, o exploraron otras sensibilidades.

Pueden establecerse pues unos aspectos que son propios y nucleares del “Universo Visionario Expresionista” descrito por Taut y los miembros de la cadena de Cristal. Nosotros lo hemos bautizado así. No es un término adquirido, sino creado. Hace referencia al mundo visionario, luminoso, estelar, delirante y fantástico que dentro de la sensibilidad expresionista desarrollaron Bruno Taut y su círculo artístico más allegado.

El Universo Visionario Expresionista, en adelante UVE, los hemos encuadrado en dos categorías: los aspectos formales (con una transposición material y visual inmediata) y los aspectos conceptuales: rasgos que caracterizan el sentir del grupo y que aletean por todas sus obras y escritos.

VI.2.1. El Universo Visionario Expresionista. Caracterización

Tras el estudio de las fuentes primarias y de los fuentes secundarias. Tras haber realizado un recorrido extenso de los factores filosóficos, políticos e históricos que influyeron en pensamiento utópico de Bruno Taut, podemos establecer una serie de puntos nucleares que son claros, indistintos y fundamentales en la articulación del universo visionario de este excepcional grupo creativo. Ha sido necesario recorrer un largo *iter* para poder afirmar con certeza suficiente -sin mediar duda- los aspectos teóricos, filosóficos, espiritualistas y conceptuales que caracterizan al UVE y que a continuación exponemos.

VI.2.2.1. Aspectos formales (Visuales)

Los testimonios gráficos y escritos manifiestan una vitalidad creativa arrolladora, y una conciencia de una misión renovadora para la que se sienten ineludiblemente llamados y elegidos. Los conceptos y las ideas surgen a una velocidad prodigiosa: y son muy renovadores y irracionalistas: "La Arquitectura de Cristal", "La Montaña de Luz", "La Ciudad Estelar", "La Montaña Radiante", la "Casa Astral", "la Casa del Pueblo", el "Nuevo Mundo del Luz", la "Cabaña transportable", "La Cascada de luz", "La Corona de la Ciudad", etc. Son concepciones y teorías van más allá de lo puramente arquitectónico, intentando crear un nuevo orden terrenal y cósmico a través del uso de materiales y formas que facilitarían la paz de espíritu al hombre y el retorno a la pureza original.

Como manifestación material de estos conceptos encontramos reiteradamente:

1. La Coronación

El remate y la coronación; la corona. Elemento singular de expresión. Parecido a los que los funcionalistas llamarían un bibelot, artificio sin función precisa, exponente de la transposición de las ideas colectivas. A la vez Reclamo y Minarete. Antena emisora y receptora. Como máxima exposición del espíritu del pueblo, casa del pueblo; donde habita el yo colectivo o se traspone en él. La nueva catedral laica. Esta corona, del edificio o de la ciudad, es cristalográfica, luminosa y orientativa. Es fuente emanesciente de luz y grandeza de ánimo. Corona luminosa, espacio de paz y lugar de encuentros supra-terrenales. Su forma adecuada es cristalográfica; radiante y luminosa.

La coronación, como remate o elemento singular, caracteriza por igual en el universo utópico expresionista, montes, ciudades, edificaciones, paisajes y estrellas.

2. La Forma; la materia

Es objeto de lucha y contradicción. Transposición de la lucha entre la dualidad esquemática de alma y cuerpo. En la lucha contra la forma, en la doblegación y estrujamiento, en la explotación y penetración de sus límites, se basa un discurso creativo dialectico que parte de la abolición iconoclasta y la transgresión, para lograr la forma inmaterial de la nueva Jerusalén o Jerusalén Celestial. Nueva forma desmaterializada de materia que suspenda la experiencia racional espacial y provea en un éxtasis místico.

Desmaterializar la materia forma parte del proceso de alcanzar otra realidad non-material más alta o más plena. La desmaterialización o espiritualización de la material pasa por liberarla de su peso constructivo, o su misión constructiva, a favor de la pura expresión visualista o médium de perfecciones formales más puras y abstractas.

La lucha contra la materia o la forma material y su sentido se acomete desde varios frentes según los autores. Poelzig, arremete contra ella de un modo conceptual negándole incluso su propia razón de ser, o situándola al nivel de recurso expositivo; de parábola intelectual. No responde a físicas ni a funciones, solo expresa un acto voluntario de agresión: es un cuadro doliente. En cuanto a su propio locativo, se le despoja de todo natural, usando de ella el valor accidental por relación de contraste.

Las formas pueden y “han” de ser pues delirantes, expresivas, conmovedoras; desproporcionadas según el juicio organizado de la razón. La función de la organización espacial es inutilidad. La forma debe ser expresión sensible de una Idea. Solo su mera contemplación es la misión de la forma.

Efecto o manifestación de esto será la sobreactuación formal a todos los niveles, alcanzando la irracionalidad extrema. La forma es solo un vehículo para la aprehensión

del espíritu, la idea. Contorsión, sobreactuación, despliegue y repliegue, serán momentos formales en un intento de espiritualizar la forma, hasta que sean reflejo de la Luz del Espíritu.

3. Estructura y forma

Se mantiene una disociación no ya por práctica, sino por expresión de innecesidad de vinculación. La forma (no necesariamente material) ha de ir por un lado, es una realidad, y los medios técnicos que la soportan o sustentan es otra cosa absolutamente marginal para el discurso teórico. El discurso teórico yace en la forma como medio de expresión, siendo la estructura un medio necesario que ha de diluirse sin aportar significado.

4. El Cristal

Es el material simbólico expresionista por excelencia. En la iconografía de Taut tiene un valor específico por su metáfora mística. Por su pureza, por su inmaterialidad, por su posibilidad de dejarse traspasar, por el hecho de poder reflejar luz y brillos, por sus intangibles pero eficaces efectos, por la dimanante inmaterialidad de su apreciación.

Pero es el cristal como gema, y no la luna de cristal transparente. La luna transparente es plana, fruto de la manipulación técnica, y aparte de su transparencia no aporta nada más que el hecho de verse a su través otra realidad, forzosamente material. Es más rico el vidrio, la gema, la piedra preciosa, el diamante. Ejerce otra fascinación, otra ensoñación. Su configuración es a la vez fruto de natural de la madre naturaleza: los materiales cristalográficos; las formaciones cristalinas, el crecimiento cristalográfico. Liga más con la tierra; es más geomórfico.

La naturaleza nihilista de vidrio; y su aportación coloreada hace de él un material mezcla de mundos terráqueos y celestes, que posee alma propia, difusora de luz y propulsora de espirituales efectos, pero a su vez intangible en su aprehensión.

El cristal plano y neutro es entendido como un planteamiento racional y frío. Ajeno al vitalismo expresionista y a la irracionalidad fantástica.

5. El Color

El color es fundamental en la experiencia expresionista. Tiene hondas resonancias espirituales y articula un lenguaje nuevo en la comunicación. El color, en particular la luz coloreada. Fruto de la mediación de la luz neutra y la operación de superficies especulares y cristalinas, el color facilita o procura espacios de gran persuasión espiritual; de mágico arrobamiento; antesala de conocimientos suprasensibles de otro orden. La combinación del color y la luz es la herramienta base del nuevo dialogo espiritual; y código de entendimiento de un nuevo orden humano.

6. La Estrella

Ente vivo con sentimientos y drama particular. Pertenece al mundo cósmico pero alumbramos nuestra existencia y es testigo de realidades universales e inmutables. Su luz nos sirve de guía en el andar terrenal. Su fulgor se refleja en nuestras edificaciones cristalinas, que entran en resonancia espiritual con ellas. Las estrellas bailan, viven, danzan. Esperan que lleguemos a ellas. En ellas el hombre habitará en una arquitectura acorde con su naturaleza; la arquitectura estelar.

La devoción por la figura de la estrella, su fulgor y su hábitat – el universo estelar- son una constante referencia formal en el universo fantástico de Taut.

7. La Ciudad celeste

En sus distintas versiones de ciudad flotante, ciudad suspendida, ciudad radiante, ciudad estrella. La figura de la ciudad como elemento con vida propia que puede migrar, desubicarse o reinstaurarse en otros parajes. Trasunto de la pieza de asteroide que navega por los mares siderales, irradiando luz.

8. La Ciudad Terrena

La ciudad se concibe así como un entorno caracterizado en sí mismo, con amplia diferencia con el campo o el paisaje. Un brusco brote de hábitat humano, que se aglutina en torno a un núcleo singular caracterizado a su vez por la corona de la ciudad.

Lugar de la corteza en la que habitamos. Ha sufrido un proceso de desvirtualización y decadencia tanto en lo social como en lo artístico. Su declive proviene de formas intelectuales materialistas, romas, provenientes de un racionalismo que oprime el espíritu del hombre. Es necesario hacer tabla rasa y elevar las miras del hombre hacia verdades más sublimes, menos materiales y más espirituales. El papel de esa transformación será por obra de un cambio de escenario, una sana interacción entre la obra de los hombres y el espíritu colectivo. Es necesario que toda obra humana construida manifieste el profundo espíritu de una nueva época. La tierra es pues barro que en manos del alfarero-artista sacará del lodo amorfo maravillosas formas cristalinas que reflejen en sí mismas, y a la vez procuren, el enaltecimiento del espíritu humano. Todo ha de ser intervenido: ciudades, cabañas, montañas ríos y lagos. Todo ha de sobrecoger y expandir el espíritu humano y su equilibrio con el espíritu del cosmos.

9. La cueva

La imagen de la cueva (la caverna) está muy presente en el ideario germano. Como todo lo anterior es fruto de romanticismo alemán, la exaltación modernista del sentimiento, y

la fruición por lo afectivo. La utopía romántica culmina con la muerte, con la suspensión del tiempo en el momento de la consecución del goce. La caverna como forma ocluida es para el Universo Visionario Expresionista lugar de mutación. La caverna en su relación con el claustro materno, y por la fascinación que ofrece como espacio suspendido e irreferenciado, es un lugar adecuado para lograr el anonadamiento del individuo, y predisponerle a la asimilación de una experiencia vital más alta o sobrecogedora; para una mutación.

La cueva, la caverna, la concha, el caparazón será una imagen recurrente. Adquiere los valores de lugar de reflexión y “pupación”; y carpa bajo la cual se dan experiencias singulares. Supone además adentrarse en las entrañas de la tierra.

9. La Montaña Mágica

Es un referente continuo en el Universo Visionario Expresionista. Punto álgido del horizonte donde parecen juntarse el cielo y la tierra. La montaña aparecerá, prolongada por la mano del hombre, como un intento de aproximarse a las estrellas; de acercarse al lugar al que el hombre pertenece. Coronadas con cristalinas y deslumbrantes construcciones, son reclamo, orientación y guía de la humanidad.

La naturaleza silícea, cristalina de las montañas hace que sus cumbres refuljan con los rayos del sol, y se sitúe en ellas el lugar propio donde habita y se pasea el Espíritu de la Humanidad, el Espíritu de los Pueblos. Es a su vez lugar de elevación del individuo y punto de contacto con el Supremo Absoluto.

10. La Cúpula Cristalina: El Templo de cristal

Situada en el centro de una ciudad o enraizada en un monte mágico, no contiene misión alguna salvo ser contenedora del Espíritu de la comunidad humana, del Volkgeist. La experiencia que produce en el visitante es de tal impacto emocional que su visita supone una toma de contacto con lo más Absolutamente e Infinitamente espiritual que habita en nosotros y de lo que somos parte y reflejo. Es un punto del Universo donde se une -se dan cita- lo infinito con lo particular; lo temporal y lo eterno; lo individual y lo absoluto. Como sede pretendida del Absoluto Espíritu Vacío; de la Nada Suprema, no contiene misión, su forma pretende concitar, como pararrayos o antena cósmica la presencia de lo astral en la tierra.

La bóveda celeste hará en muchas ocasiones el papel de gran cúpula bajo la cual se desarrollan las maravillas espaciales del UVE. Sus brillos y destellos nocturnos nos harán sentir en contacto con el Infinito.

11. Ríos, cascadas y fuentes de Luz

Todo material especular refleja la luz y proporciona con sus rayos un entorno mágico y enriquecedor. En este sentido gemas cristalinas, esmaltes, vidrios coloreados, cristales de hielo, cumbres cristalinas, son fuente de luz y por lo tanto de fuentes de conocimiento y salud espiritual. Las láminas de agua y las cascadas son usadas en su doble sentido, de fuentes de vida y fuentes de luz. Los cristales de hielo, los glaciares y los cuarzos de las montañas sirven para recrear un entorno de ascensión espiritual hacia la fuente primaria de la iluminación intelectual que son las estrellas. Cualquier destello forma parte del sol, en una imagen-signo de que cualquier individuo es parte del universo.

12. La Imagen de la Ciudad

Vista desde las estrellas, es un punto refulgente y resonante en una red de pequeños núcleos, de cuya vida estos se alimentan. Esta red vibrátil actúa en mutua resonancia, como un tejido vivo en continuo flujo y reflujo. Su apreciación desde el aire es un espectáculo fascinante; dispuesto a modo de compleja red de formas estrelladas. Visto desde tierra es un paraje donde las construcciones de cristal y las formas fascinantes se dan cita en un atractivo y subyugador paraje de luz, color y flotabilidad. Naves luminosas; terrazas, observatorios, faros, rascacielos y reflectores son los elementos habituales de su paisaje. La gran conurbación, como imagen una la galaxia apoyada en la tierra es una visión utópica que responde a un efecto de mutua resonancia entre el *Volk* y el *Geist*.

13. La Luz Radiante. La luz estelar

Erradicada la función fuera de la base de la misión edificatoria, la experiencia arquitectónica/espacial es una experiencia religiosa, un acto ceremonial de acceso a los principios activos de renovación del pueblo. El baño de la luz, el enriquecimiento espiritual personal, a partir una vivencia de la belleza total, forma parte del ritual de toma de conciencia de la grandeza del Ser colectivo del que uno es parte.

La luz -y su radiancia- es en definitiva el punto final del expresionismo. La luz ha de ser mágica, total y embriagadora. (La experiencia luminosa). A semejanza del espíritu santo (divino) que es como una luz que atraviesa el alma hasta sus últimos entresijos (Sta. Teresa), y produce un efecto milagroso en el ser, que lo eleva y purifica. Así la luz en esta religión laica que es el Expresionismo, resulta fundamental en el proceso de purificación del Yo individual y en el Pueblo, para lograr un cambio en los Estados y en las almas. Esa purificación, se dará en los artificios que el sabio artífice -el arquitecto- disponga y disemine. El arquitecto, sacerdote administrador de la luz, mediador del pueblo, organizará y dispondrá espacios generales y o particulares, para que su misión para con el Pueblo sea realizable. En ellos el individuo experimentará una acción beneficiosa del festival de luz y color, brillo y destello, sentirá engrandecida su alma y se dispondrá a la

entrega total que es requerida por el ánimo colectivo (*Volkgeist*) fundiéndose con el *Geist*. Así desaparecerán las pequeñas cicaterías y se logrará el Cielo en la Tierra.

La Luz por su propia naturaleza es un símbolo espiritual de primera magnitud. Núcleos de luz y energía, explosiones estelares, bailes de estrellas, composiciones caleidoscópicas y estrelladas, emisores de luz radiante, servirán de elemento formal adecuado para expresar la fuerza de la luz y su efecto en el hombre. En este caso, el administrador de la luz, el mago que conoce sus secretos es el arquitecto; el supersabio. Este es insigne y necesario.

14. Puerta Umbral. Misión escenográfica y didáctica, catequética

La experiencia espacial, la experiencia luminosa forma parte de un ritual de sanación y enaltecimiento. Son un peldaño en la escalera del héroe y predisponen a salto cualitativo de fusión con lo absoluto. La arquitectura es una puerta -umbral hacia lo espiritual y las estrellas. Puerta de acceso a conocimientos de orden superior, de acceso a realidades suprasensibles. Apertura de lo mágico, inaprehensible o lo infinito.

El partir o apoyarse en la manipulación de la luz para la creación de experiencias arquitectónicas y sensitivamente saludables, lleva a una espacialidad arquitectónica esencialmente escenográfica, donde el resultado puede alcanzarse de igual modo por disposición de materiales que por disposición de fuentes de luz. La aprensión del espacio es irracional, intangible, solo vital. La misión de edificio queda abolida en su sentido prosaico, para dar paso a esta experiencia vital, como si de una representación se tratara, una performance, un happening, un encuentro espiritual. Un escenario para entrar en contacto con otra fase espiritual de individuo. Una plataforma para efectuar un salto cualitativo a otro orden de humanidad.

En este escenario sobrecogedor, el hombre aprende, mejora y da el salto a otras realidades de otro orden. Adquiere un conocimiento más profundo de su ser y del Cosmos.

15. Luz Corporescente. Luz Dirigida

La Luz dirigida ha de ser dirigida. De ahí que la iluminación natural lejos de ser un apoyo, no sirve para tal objetivo, pues es perecedera variable y caprichosa. La arquitectura expresionista o la experiencia expresionista de la arquitectura o la performance arquitectónica, se realiza o despliega mejor en espacios donde la luz se doblega y corrige al objetivo que se quiere lograr, tales es así en la caverna, en el teatro, en la drusa, en la cúpula... Es así donde sí es posible; la experiencia del exterior del edificio de difumina y metidos en ese túnel de sorpresas, acudimos a una sucesión de impactos visuales, sin más referencia que la impresión anímica. Este hecho es absolutamente escenográfico, premeditado, del mismo modo que la recreación de la

ficción se realiza en espacios a puerta cerrada con pleno control de todos los elementos para lograr el efecto salvífico de la ilusión, la fascinación o el entretenimiento. Lo contrario sería una mera reproducción de la realidad, realmente próxima el documentalismo, o a un realismo prosaico.

La luz distribuida en haces sólidos, como proyectados por reflectores; presente en miles de destellos, y núcleos de energía y coronas luminiscentes, servirán para crear un efecto mágico y subyugante.

16. Recurso del gótico y de formas Orientales

En consonancia con la tradición del idealismo germánico, el gótico medieval es un punto de referencia para el éxtasis visual y el arrobamiento espiritual propuesto por Bruno Taut. Altura, luminosidad, armonía social. Pero esto no es exclusivo. La incorporación de formas monumentales orientales es una alusión recurrente en la consecución de una edificación espiritual simbólica y socialmente válida. Mero hito.

El valor añadido que supone el esfuerzo colectivo de edificación de la Catedral, hace de este edificio un hito en su utilización como metáfora y símbolo del espíritu del colectivo; del espíritu del Pueblo (*Volk*). Para Taut supone como su materialización en una forma concreta, que a su vez expresa al modo hegeliano el absoluto espíritu del *Geist*.

17. La Ciudad Flotante

Ya sea concebida como asteroide, o nave tripulada, el conjunto arquitectónico abigarrado y viajero, ya sea en el cosmos o en otro fluido, es una imagen recurrente en la utopía expresionista de Taut y de su grupo. Esta, -la ciudad flotante, el asteroide viajero- como punto máximo de significado, se contrapone con la nada neutra - o llena de vacío- en un afán de exponer la oposición dialéctica formal entre el Todo (lo Sublime o Absoluto) y la Nada.

Esta fórmula se repite tanto en el contraste de la Ciudad (Mega) con el campo neutro; como dentro de la misma urbe en el contraste entre la Catedral -hito constructivo, edificio significativo-, y la unanimidad atonal del resto de la edificación.

18. La escalinata, el aterramiento

La escalera, como clave-antecedente de lo sacro, lo mágico, lo absoluto. Es manifestación/metáfora material del ascenso del ser. Camino que ha de recorrerse para alcanzar puntos de encuentro "místicos" con conocimientos superiores. Es una representación de la *Vía Ascendente* -y dolorosa- que ha de recorrer todo elegido que responda a la llamada del espíritu. Taut tomó esta idea, de los templos arcaicos

orientales que tras una larga y esforzada escalinata, llegan a un punto donde no había nada, o sea, residía El No Ser, el Absoluto Espíritu.

19. La forma Primaria. El biomorfismo.

La forma - para el UVE- en su esencia no responde a la función, no es racional. Toda forma en sí ha de responder a la esencia misma del universo, como si su reflejo o exposición se tratara. En este sentido, el UVE buscará la forma primaria que aúne material orgánico e inorgánico, crecimiento mineral y vital. El biomorfismo y las formas de crecimiento coralino y queratinoso darán la máxima expresión a la forma, pues en sí reflejan la esencia misma de la Vida.

Conchas, caparazones, corazas, moluscos, formas de desarrollo helicoidal adquirirán diversas utilidades en busca de expresar en sí la auténtica naturaleza de la forma. Y por lo tanto ofrezcan una experiencia espiritual saludable. Un efecto unificador con el Espíritu Universal. Las estalactitas, cristales, cuarzos, los florecimientos minerales, la mineralización de formas vegetales, tendrán cabida en el UVE y sufrirán cambios de uso y escala para provocar la empatía espacial necesaria.

20. La sobreescala

La escala o sobre escala como clave de lo sacro; incluso de lo mágico. Amplificar, retorcer y distorsionar la forma para lograr su expresión adecuada va a ser uno de los recursos de Uve. Por otro lado, ésta sobre-expresión es emocional. No responde a ninguna misión salvo impresionar al sujeto pasivo. La aparición de grandes dimensiones que sobrecojan el ánimo antecede la grandeza del encuentro con el Absoluto Espíritu, con lo sublime y aun desconocido.

VI.2.2.2. Aspectos Conceptuales

1. El Nuevo Orden

Ya sea individualmente, como colectivamente, dentro del grupo utópico expresionista liderado por Bruno Taut se propone la instauración de un nuevo orden. Este orden supone un nuevo planteamiento social y la creación- recuperación según ellos- de nuevos valores.

En este nuevo paradigma cobra un papel fundamental la forma material, la ordenación de las actividades y la configuración de la huella humana sobre la faz de la tierra. En definitiva, urbanismo y configuración; doctrina social y valores simbólicos y morales. Como hemos tenido oportunidad de ver, la raíz es variada, desde el futurismo perfecto de Bellami, operado gracias a los avances técnicos; hasta la vuelta a la naturaleza y el

mundo agrario, según las propuestas de Morris y Howard. Las propuestas de Scheerbarth -luminosas celestes y cristalinas-, junto con el retorno al contacto con la tierra propuesta por Landauer. Todo ello da a Taut el sustrato teórico. Las ansias revolucionarias del momento (Liebknecht, Hiller) y los postulados de Nietzsche alentaban el espíritu de Taut y su grupo para realizar ese intento de cambio total. Taut opera este cambio en varias fases, desde la creación de ciudades símbolo (*La Corona de la Ciudad*) -centro místico y religioso-, hasta la atomización centrífuga de esta fuerza y su posterior disolución en el paisaje (*La Disolución de las Ciudades*). Posteriormente, propondrá una operación ontológica a gran escala, tomando como escenario la Tierra entera en un afán de equilibrio de ésta con el Cosmos.

En este Nuevo Orden, la clase dirigente es el artista o el creativo. Ese ministro estelar, fruto del pensar de Hegel, Schopenhauer y Nietzsche, ve necesario hacer un nuevo orden animado por la fuerza arrolladora que le confiere la doctrina del Espíritu, el Genio y la Voluntad. Los ciudadanos en todo momento, al abrigo de las tesis absolutas, han de reconocer -en su obediencia y acatamiento-, su felicidad. La doctrina supone una dictadura "de la cultura" o el arte, con poder absoluto para transformar la tierra y conferirle un nuevo ánimo.

2. Lo Visual

Prevalece el dominio de la experiencia sensitiva -trance emocional- en la arquitectura. La percepción de la forma no es intelectual, sino emocional. En ello lo visual; lo escenográfico toma un valor docente y sanador: esencial. Espacio, forma, materia, luz y color todo son elementos de valor similar en una experiencia arquitectónica esencialmente unitaria, donde se considera la manipulación de la luz y sus efectos como uno de los resultados más provechosos de la nueva terapia popular.

Erradicada la función de la base de la misión edificatoria, y enaltecida la misión del arquitecto en guía espiritual del pueblo, la experiencia arquitectónica/espacial es una experiencia religiosa, un acto ceremonia de enaltecimiento y aprehensión osmótica de los principios activos de renovación del ánimo popular. Se toma como *Encuentro Místico* el baño de la luz, el enriquecimiento espiritual personal a partir de la vivencia de la belleza total al acudir la casa donde habita el espíritu del pueblo, la toma de conciencia de la grandeza del ser colectivo del que uno es ser partícipe y participado.

Todo ello con una misión escenográfica y ficticia, realidad virtual intangible, puro karma supra-natural, inhalado -asimilado- al disolverse el Yo particular en el Yo en el colectivo, por medio de una visión mística arrebatadora con la Nada (*Geist*).

3. Misión espiritualizante (elevadora) de la *Experiencia Espacial*

La misión del edificio es básicamente epatar, sin otra misión que esa; y así dar un salto ontológico del hombre individual al superhombre colectivo. Es la arquitectura un *media* de alienación-enajenación del egoísmo individual y un medio para lograr la chispa de la masa crítica en un proceso de fusión.

Una experiencia espacial sensitiva, emocional predispone a efectuar un salto cualitativo. Se dará si el individuo presenta apertura al misterio; una disposición interior para abrirse a las fuerzas enaltecedoras del Espíritu. Por eso es misión del edificio – el espacio- romper la lógica de la razón, para así abandonarse al misterio.

Socialmente, la experiencia espacial es elevadora y arrobante; pero una disolución en la Nada. Así expresado es una forma más de aniquilación del individuo. Una terapia de anonadación intelectual, donde la racionalidad ha de suspenderse y substituirse por una aprehensión directa de lo Sublime, en su mayor medida (proyección del) colectivo, que revertirá en un enriquecimiento individual en cuanto miembro.

4. Impacto Espacial: la arquitectura como *performance*

Visto lo cual podemos afirmar que la experiencia expresionista del espacio parte de un principio de fascinación y amusement, hipnosis regenerativa, impacto visual, terapia moral, a la que hay que predisponerse con el alma virginal, despojado de todo prejuicio; en una entrega. Del mismo modo que cuando se va a un espectáculo, se va a ver qué pasa, y a dejarse enganchar. Así el juicio racional ha de quedar suspendido, dando solo paso a lo sensitivo, abriendo la mente a lo fantástico, a lo irracional o sin sentido, en un abandono prolongado a la aventura o la experiencia mística.

La arquitectura, la escena, el escenario; la experiencia espacial ha de ser un espectáculo en el sentido más subyugante del término. La experimentación de esa *performance* espacial produce efectos enaltecedores – con resonancias sociales- en el individuo.

5. La suspensión del juicio; quiebra del discurso racional

El juicio racional ha sido la fuente de todos los males, la articulación de los distintos intereses. Se ha sofocado al hombre con bienes morales positivos de segunda clase, tales como utilidad, conveniencia, pragmatismo,...todos argumentos de razón que si bien persiguen un bien, no siempre se formulan en virtud de tal. De cualquier modo, el positivismo racional sofoca la parte del hombre que es la fantasía, la imaginación, y en definitiva la grandeza de espíritu.

Para recuperar ese terreno, primero hemos de romper la continuidad del tiempo histórico, la frecuencia de la seriación causa y efecto, y dar un salto cualitativo en nuestro mundo. En el mundo es posible lograr los nuevos Cielos y la nueva Tierra (fundamento de toda la utopía). Esto se dará a través de un proceso, -habitualmente doloroso- como

cualquier parto, que además de la abolición iconoclasta de todo lo inmediatamente anterior, inclusive de la propia consideración del valor del individuo, -haga tabla rasa cultural, pase por la fase apocalíptica-, para instaurar los nuevos cielos y la Nueva Tierra.

Para que el individuo entre en este proceso es necesario habilitarle - capacitarle espiritualmente, desnudándole o liberándole de todo prejuicio racional adquirido - rompiendo su discurso racional- y elevándole espiritualmente a través de una experiencia emocional e irracional, de tal índole, que abrace el nuevo orden sumergiéndose y fundiéndose en un Yo colectivo de entidad superior. Los factores materiales de esta operación, son a juicio de los autores, el goce artístico y la delectación directa de bienes poseedores y dimanadores de realidades espirituales supra-conscientes. Los materiales físicos de tal ceremonial son: la luz, el cristal, el color, la forma, la dimensión, y la ubicación.

6. El Creativo; el Maestro Estelar

El artista es necesario para el nuevo orden. Es ministro espiritual de la comunidad; es intérprete del Espíritu.

Aparte de medidas estatales y estructurales, el artista es un bien necesario, sobre todo si es arquitecto, y ha de lidiar las artes e iluminar con su quehacer toda la sociedad. En su mano posee tal sabiduría, y el espíritu colectivo del pueblo le exige esta misión. Con el Espíritu del Pueblo se las ve solo él, y él le entiende y conoce sus designios, pues para eso es un iluminado. El bien del Pueblo, como sumatorio individual, radicará o consistirá en que cada uno deje de ser el mismo, y se vuelque, fusione o diluya en el ser Colectivo popular. Purifique sus cicateros ánimos, y se disponga a una lucha positiva por alcanzar, siguiendo las directrices del *Geist*, unas más altas realidades sociales y personales.

Como parte del proceso de purificación del yo, - el arquitecto no necesita purificación, puesto que ya está purificado, o bien nació así-, el individuo ha de conocer y participar realidades superiores, ha de tener vivencias de índole supra-diaria. Esto lo logrará si se le conduce a la casa donde habita el Espíritu del Pueblo y allí, en conjunto con el resto, gozará de una experiencia colectiva en la que voluntariamente irá auto vaciándose de miseria -la razón- y llenándose de empatía con la causa y el pueblo. La unión de todas las voluntades vaciadas, toma cuerpo y entidad en el *Geist*: el Espíritu del pueblo o *Volkgeist*. Un ser superior a lo individual, pero solo manifestación parcial y temporal de sumo Geist.

Al maestro estelar -el arquitecto, el héroe- haría así de médium entre el pueblo (*Volk*), tomando sus ansias y recomendaciones, haciéndose representante de ellas, y el *Geist*, el Espíritu Superior.

7. Fantasía frente a Racionalidad

Lo racional, es la lacra personal, fuente de todas las miserias. Cuanto antes se despoje el ser humano de ellas y se abandone al disfrute de la fantasía, más pronto será feliz. Dentro de esta fantasía se entiende el goce de todo lo que no está apoyado o sustentado por el logocentrismo racional. Aboliremos así la hegemonía del juicio de razón como conciencia moral positiva. Las leyes se darán en virtud de otros parámetros, y la reorganización social responderá a otras coordenadas. Por su puesto, la conciencia moral positiva será otra, donde estará el delito artístico, (profanación del Geist); y la conciencia racional del individuo quedará superada por su fusión-disolución con un bien superior que le trascenderá en límites y ánimos. La asquerosa mezquindad del género humano quedará superada por una espiritualidad trascendente.

Fantasía se toma como fuerza revolucionaria, como gimnasia teórica y práctica para abolir la dictadura de la razón. Esto abre la mente a otros mundos donde lo principal es Ser en el sentir.

8. El Encuentro con el Espíritu Universal

Heredando la visión hegeliana del Espíritu (*Geist*), Taut asume la tradición idealista alemana. Asume que cada pueblo tiene un espíritu que le es propio (*Volkgeist*). Este es infinito pero no trascendente. Habita en lo particular y es fruto por proyección de los individuos de la colectividad. Evoluciona con las épocas y se desarrolla y se hace presente en la medida que el espíritu de los individuos está enriquecido. Es un espíritu cuya luz se hace presente de modo especial en colectivos y en personas especialmente preparadas. Es un resplandor. Del mismo modo el Espíritu de un pueblo es reflejo participado del Espíritu Universal del Mundo, que a su vez es reflejo y participación particular del Espíritu del Universo. Esta relación recombinante se da mutuamente de modo dialéctico e histórico.

El espíritu de un pueblo, o de una nación entrará en contacto con el espíritu Universal – con la plenitud del Espíritu Supremo; con el Absoluto Total- en la medida que se disponga, como colectivo, anímicamente a que el Absoluto se manifieste en él.

Encontrarse – entrar en contacto- con el Espíritu Universal, con el espíritu supremo supone renunciar a la particularidad (razón, individuo, afanes), y estar dispuesto a realizar y conectar con realidades espirituales suprasensibles por encima del orden humano y terrenal. Para el encuentro con el Espíritu hace falta una preparación; (para dejar que el espíritu se manifieste en mí), una apertura a lo irracional, a lo mágico o místico. Solo así seré “abducido” por el Espíritu y Él brillara en mí. Seré así un ser Iluminado. Un ser espiritualizado. Un ser de Luz.

19. Intuicionismo Carismático

Siempre hablando en la mentalidad de Taut, el hecho creativo supone una conexión con el *Geist* que a modo de éxtasis o visión transmite a los elegidos o iluminados por él su fuerza creadora. Se sostiene un punto de vista parecido al de la inspiración o las musas. El artista es arrebatado o abducido por el *Gran Espíritu*. Mantiene un contacto con Él. Vuelve a la tierra lleno de Luz – resplandeciente- y dispuesto a esparcir esa Luz en el Pueblo. El trance creativo es lo más parecido a tener una aparición personal, o un encuentro místico.

El artista (el elegido, el héroe), siente una llamadas; una vibraciones. Es la llamada del espíritu. En su mano esta responder a esta llamada, para ser ministro de su mensaje. En esta relación artista- Espíritu, hay toda calco de mesianismo profético. El artista entrará en resonancia con el Espíritu, y dentro de su misión estará lograr que el Pueblo entre en vibración. Esta llamada viene produciéndose desde antaño, es milenaria y primitiva. Solo algunos seres dispuestos son capaces de atenderla.

El artista por medio de ese conocimiento superior de la realidad que le aporta el estar en contacto directo con el Espíritu Universal ve el mas allá en el más atrás; tiene una visión sin tiempo de la verdad. Su visión, es holística y total y abarca todos los órdenes. Ha conseguido llegar a la verdad a través de la intuición directa. En Transmitir esas verdades e implantarlas en lo terrenal (en lo particular/temporal) se basa radica su sacerdocio.

Vibrar con el espíritu y hacer vibrar al pueblo con el espíritu. Iluminar, irradiar, estimular, edificar, disponer,...todo ello es mandato y revelación del *Geist*. En esta visión divina y divinizante “el zenit es el origen” el alfa es el omega. Aunque el hombre corriente, el pueblo, permanezca ligado a la tierra, la misión del sacerdote artista es guiarle hasta las altas cumbres; a lo más alto. De ahí que será lugar por excelencia de encuentro con el Espíritu los enclaves en las cumbres de los montes, los altos riscos.

Fantasia, magia espiritualidad, liderazgo y ministerio. Elegidos como guías, carismáticos por su trato con el gran espíritu de humanidad y del cosmos,

20. Vía Ascendente. Camino a las estrellas

Dentro de la simbología de Taut y la GK, el camino ascendente, en su áspera pendiente es metáfora de la vía de purificación del artista. Este encontrará en la soledad de las alturas de la tierra el espacio idóneo para tener un dialogo con el Espíritu.

La escalera, la escalinata, la senda ascendente, será un símbolo de esa “vía dolorosa”, necesaria purificación, que habrá de recorrer todo espíritu iluminado en su identificación con el Espíritu del Cosmos. Esa escala es acceso necesario para el lugar que se sitúa entre el cielo y la tierra: las cumbres; enclave sacro; lugar de encuentro mágico. Las cumbres, las alturas serán la puerta de acceso a un salto cualitativo. A un contacto con otra dimensión del ser.

Capítulo V

Marco Metodológico

V.1. Metodología de Análisis. Parámetros

Análisis Visual Comparativo. Parámetros

El objeto de nuestro estudio es investigar la rehabilitación de las formas de la fantasía visionaria expresionista desarrollada por Bruno Taut y los miembros de la Cadena de Cristal en las películas de género de aventura fantástica del último cuarto del siglo XX. Hemos centrado el estudio en la producción norteamericana y nos hemos planteado una muestra de máximo 40 filmes.

La utopía visionaria de Bruno Taut y los miembros de la Cadena de Cristal es un fenómeno artístico, plástico, visionario, utópico, conocido, pero no tabulado. Por así decirlo no está tipificado en parámetros contrastables. Para evitar caer en una subjetividad en el análisis hemos de procurar extraer de los textos y dibujos y obras de este grupo de creativos una serie de caracteres/notas que le sean indiscutiblemente propios. Con ellos podremos elaborar una ficha de análisis que haga viable nuestro estudio.

Se trata pues este trabajo de un ejercicio doble. Una investigación preliminar, casi exegética de los autores y del fenómeno. Una inmersión en su universo, y tras investigar sus notas características, seguir su rastro en otro ámbito de la creatividad, como es el cine.

Caracterización del “Universo Visionario Expresionista”

Esto nos ha llevado a un trabajo previo, de estudio e inmersión en la fantasía expresionista de nuestros autores, hasta lograr destilar los elementos nucleares, a nivel Visual y Conceptual, de su fantasía visionaria; de lo que hemos quedado en llamar “Universo Visionario Expresionista.”¹ Este término hará referencia al mundo utópico y visual, a la fantasía arquitectónica y estelar de nuestros autores, y exclusivamente a ellos. Asociado a esa fantasía va una concepción global del mundo y la sociedad; una propuesta de sanación universal. Además, está acotada en un lapso de tiempo muy concreto: entre 1914 y 1920. No pretendemos, -no debe- aplicarse a otros autores que participen del movimiento expresionista, pero que no formen parte del mundo visual y utópico de Bruno Taut y *La Cadena de Cristal*.

En él y en su formulación, hemos empleado un largo recorrido, hasta poder afirmar, sin que medie duda por nuestra parte, cuáles son los elementos propios -visuales y conceptuales- de la fantasía visionaria expresionista de Bruno Taut y los miembros de la GK.

¹ En adelante podrá abreviarse como UVE

Obtención de la Ficha de análisis

Tras el trabajo previo de estudio de la fantasía visionaria de Bruno Taut y su círculo creativo más próximo, hemos elaborado una relación de elementos Visuales y Conceptuales característicos de este mundo visual. Pueden contrastarse en el Capítulo “Universo Visionario Expresionista.” Estos elementos son expresables en marcadores/rasgos materiales que, siguiendo el discurso de Hegel, sean representación sensible de la *Idea*.

De ellos extraeremos los más significativos con vistas de elaborar la ficha para realizar el análisis visual comparativo entre las películas de la muestra y estos valores.

Carácter del visionado: Análisis de elementos Visuales y Conceptuales

Será un Análisis Comparativo; entre los elementos del UVE y las formas físicas y escenográficas de cada película. Este será de naturaleza visual, formal y simbólica, buscando también concomitancias entre forma y significado de las imágenes coincidentes. Esto nos llevará a un visionado minucioso, deteniéndonos en elementos visuales, -escenografías, planteamientos formales, etc.- y analizando también los elementos conceptuales que puedan estar implícitos en la trama y en la forma. Tomaremos notas de ello, cuyo resumen expondremos el apartado Campo de Estudio.

Estudio de la muestra por Factores de Producción y por Grupos Creativos

Adicionalmente, para complementar los resultados que hallemos, rastreadremos los factores de producción de cada película muestra: se buscarán concomitancias y coincidencias; productores, directores, etc. Realizaremos también un estudio por Grupos de Creativos: Directores de Arte, Diseñadores de Producción, Artistas Conceptuales, Creativos, etc.

Como herramientas de análisis

1. Atenderemos los conceptos de *forma* y *significado* expresados por Jean Mitry. Su teoría se basa en las dos palabras que componen el título de su libro: *Estética y Psicología*. Mitry comprendía el cine como una forma estética que utiliza la imagen como medio de expresión, y cuya sucesión es un lenguaje².
2. De modo acorde con Christian Metz³, tomaremos las acepciones *connotación* y *denotación*, dentro de lo que sería la carga semiológica del estudio comparativo.

² Mitry, Jean , *Aesthetics and Psychology of the Cinema*. traducido por Chritopher King. Indiana University Press. pp. 13. «Which leads us to a definition of the cinema as an aesthetic form (just like literature), exploiting images which are (in and by themselves) means of expression (...)»

³ Metz, Christian, “Ensayos sobre la significación en el cine”. (1964-1968) Paidós, Buenos Aires 2002.

3. Siguiendo los postulados de Friedrich T. Vilscher⁴, haremos uso del término/concepto *Einführung* o *Empatía Simbólica*, a la hora de atender a la emoción que sufre el espectador a la hora de contemplar la forma.

4. Se establecerán dos niveles dentro de Análisis Comparativo:

-Primer Nivel: Visual e Iconográfico: Atendiendo a la forma expuesta.

- Se realizará el análisis comparativo entre las formas de Universo Visionario Expresionista y las *frases visuales*, imágenes y recursos iconográficos expresados en las películas de la muestra.
- Referido a la aplicación de formas y estructuras visuales, se buscarán las concomitancias en uso (concordancia), significación y valor empático.

-Segundo Nivel: Conceptual; atendiendo al núcleo más abstracto de propia utopía.⁵

- Se analizará la recuperación y rehabilitación de los preceptos y visiones, - principios base- del UVE en su valor Conceptual. Ya sea por su reutilización como factor narrativo o valor simbólico. En su mayor parte los llamaremos elementos conceptuales afectos a la trama.

5. Una vez realizado el análisis y tomadas notas se procederá al rellenar la ficha marcando todos los valores encontrados. Contaremos con distintos niveles de uso del elemento:

- Elementos Visuales se podrán señalar como:
 - Puntual / Episódico / Habitual / Recurrente
- En cuanto a Elementos Conceptuales distinguiremos:
 - Episódico/Habitual, según su peso en la trama o en el discurso de los símbolos de la historia sea central o secundario.

Nuestro análisis es fundamentalmente cualitativo, pero hemos querido, dada la naturaleza "artística" del tema, darle un soporte cuantitativo. Al tratarse del estudio de una rehabilitación, influencia o recurso iconográfico de formas anteriores, no esperamos encontrar certezas matemáticas, pero sí indicios suficientes cuantificables. En cuanto a la cuantificación de los resultados de la muestra, realizaremos redondeos al alza o la baja, hacia enteros, medios o cuartos de punto.

Criterios de obtención de la Muestra

⁴ Vischer, Friedrich Theodore, *Asthetick oden Wissenschaft des Schönen*, Berlin 1848/ Munich 1994.

Recogido por Sergio Givone en "Historia de la estética". Tecnos, Madrid 2001

⁵ Compararemos los más significativos y emblemáticos conceptos visuales de la Utopía Visionaria de Taut. Son ideas sin forma material definida. Intentaremos buscar coincidencias en uso, significado y expresión.

Los criterios de obtención de la muestra serán como sigue. Se tomará como Universo, la producción cinematográfica estadounidense de entre 1975 y 2000. Se delimitarán aquellas cintas que entren dentro de amplio concepto/calificación genérica de Cine Fantástico/Aventura Fantástica. De entre ellas, se atenderá a aquellas de máxima repercusión en el público, atendiendo a criterios de taquilla. De entre estas, se entresacaran las que por la naturaleza de su relato (sinopsis) se suponga tienen – un tratamiento visual más espectacular o imaginativo. Este grupo posiblemente sea muy numeroso. Se necesitara reducir la muestra. Se marcarán indicadores afectos al relato para refinar la selección. (tags). Se priorizaran en la selección aquellas cintas que hayan gozado de amplio reconocimiento de crítica y público, y tengan un alto nivel de producción. Es posible que el proceso haya que repetirlo o articular más medios para reinar la muestra.

Nuestro objetivo es alcanzar una “Filmografía Inicial de Trabajo”

Con estos criterios se obtendrá una Grupo Inicial de 80 títulos al que llamaremos “Filmografía de trabajo”. Se realizará un visionado previo para verificar la naturaleza y tratamiento del relato, y su posible adecuación con las exigencias de la muestra. Estas son sencillas: un planteamiento visual, escenográficamente de alto rango. Se reducirá la selección a 40 títulos.

Una vez establecidos los parámetros del Universo Visionario Expresionista (UVE), la fantasía visual expresionista de los artistas de nuestro estudio, –primera parte de la investigación-, se procederá a un visionado pormenorizado para descartar o confirmar el potencial de concordancia del material audiovisual con el catalogo formal hallado.

Tras el proceso de analizar los 40 filmes significativos esperamos encontrar elementos suficientes para verificar la hipótesis propuesta.

V.2. Establecimiento y tratamiento de la Muestra

V.2.1. Proceso de obtención de la Muestra

La muestra se ha centrado el estudio de obras fílmicas de carácter fantástico, entendiendo por ello relato no realista, lo que incluye ciencia ficción, cine de anticipación, futurista o aventura fantástica. La consideración de este término es debido a la naturaleza del propio objeto de estudio: fuerte carácter visual, visionario, fantástico y de aprehensión irracional. Dado que hemos querido exponer una transposición de valores de fantasía expresionista al cine de masas, nos hemos centrado en cinematografías de gran repercusión en el público; no en cine minoritario.

Para la ficha se elegirán de todo el catalogo visual expresionista *-Universo Visionario Expresionista-*, aquellas imágenes y conceptos visuales que mejor representen la naturaleza de la utopía, atendiendo primordialmente a su fuerza visual y a su potencial teórico. Se ha

considerado a estudio una muestra significativa de 40 largometrajes. En ellos se han cotejaron los valores visuales expuestos en las películas con los conceptos visuales del UVE bajo un Análisis Visual Comparativo, que argumentado, y satisfactoriamente contrastado, esperamos aporte la información necesaria para la confirmación de nuestra hipótesis.

Aplicación de los criterios de obtención de la Muestra

Según los criterios de obtención de la muestra, como Universo se ha tomado, la producción cinematográfica estadounidense de entre 1975 y 2000.⁶ De entre ellas, se ha delimitado a aquellas cintas que entran dentro de amplio concepto/calificación genérica de *Cine Fantástico*. Esto ha llevado a tomar en cuenta películas cercanas a temática de aventura galáctica, cine de anticipación⁷ y de realismo mágico. De entre todas ellas, se han seleccionado, por lo motivos anteriormente expuestos, aquellas de máxima repercusión en el público, atendiendo a criterios de taquilla, descartando voluntariamente el llamado cine experimental o minoritario. Se ha priorizado en la selección aquellas cintas que hayan gozado de amplio reconocimiento de crítica y público, y observen un buen nivel de producción.

De entre estas, se han seleccionado las que por la naturaleza de su relato (sinopsis)⁸ admitan un tratamiento visual más espectacular o imaginativo. Tomado también como un indicativo de esta primera selección la oferta gráfica (cartel, afiche) y el valor evocador del propio título. Tras este triple proceso (Género, Taquilla, Relato) de selección – selección ciega- se ha obtenido una muestra genérica de 200 títulos que pueden ser susceptibles de estudio. Esta muestra resulta excesiva para nuestras posibilidades y debe ser refinada. Esta premuestra genérica se ha marcado con indicadores afectos al relato para refinar la selección. Los hemos llamado *tags*.

Los Tags aplicados en este caso han sido:

Tags; rito, sagrado, encuentro, aparición, cristal, montaña, mágico, ciudad, castillo, colina, crisol, cristalino, destello, redención, paraíso, estelar, cósmico, sideral, mágico, viaje, héroe, inicio, horizonte, paraíso, cueva, caverna, gruta, drusa, guarida, refugio, caparazón, ampolla, capsula, nave, esqueleto, bóveda, cúpula, coronación (paraje, natural, fortaleza, templo), aventura, hazaña, gesta, extraterrestre, extraterrenal, sobrenatural, fantástico, cristalográfico, luz, (luminiscente), renacer, gema, roca, talismán, energía, sanación. Fraternidad, reconversión, renovación, salvación, amanecer, universal. Infinitud. Cósmico. Maravilloso.

⁶ Como se indico al comienzo extenderemos este criterio si es necesario a películas que se hayan podido pre-producir, y por lo tanto decidir en ese periodo.

⁷ Incluyendo aventura de ciencia ficción

⁸ Se ha utilizado las bases de datos de IMDB y Fim affinity

Atendiendo a sus fichas y sinopsis, sin atender a previo visionado, se han seleccionado las que en su sinopsis o título o relato ofrecen una correspondencia en sentido y significado con los términos arriba enunciados; Esto no predispone a una respuesta visual determinada, solo nos conduce a un género positivo y/o mayoritario. Se han descartado aquellos filmes que contengan en su sinopsis o tratamiento literario –de modo determinante- los siguientes *tags*:

Tags: Violencia, maldad, holocausto, holocausto post-nuclear, apocalíptico, virus, enfermedad, bandas, aniquilación, infierno, corrupción, romántica, comedia, sexo. Thriller, Policía. Extorsión, comedia costumbrista, destrucción, muerte. Desolación, necrofilia, gótico. Punk, rock, cyberpunk, heavy metal, drogas, software, crimen, asesinato, satanismo, horror terror. Cine Noir, Thriller.

Películas de interesante creatividad han sido descartadas. Por ejemplo *Drácula* 1992 ha sido eliminado por ser “Drama Terror Romance.”

De esta forma ocurre que hay una cierta supresión de áreas dramáticas, lo que no predetermina a priori un tratamiento visual determinado, pero por ende centra la muestra en la aventura. Tras la aplicación de estos *tags* se ha obtenido un Grupo de 80 títulos. Este grupo se ha considerado como *Filmografía de trabajo*.

La selección de 80 filmes: Filmografía de trabajo

1. Krull (1983) Peter Yates
2. El Pájaro Azul (1976) George Cukor
3. King Kong (1976) John Millius
4. La Fuga de Logan (1976) Michael Anderson
5. Star Wars (1977) Georges Lucas
6. Superman (1978) Richard Donner
7. Encuentros en la tercera fase (1977) Spielberg
8. Battlestar Galáctica (1978) Richard A. Colla
9. Alien I (1979) R.Scott
10. Star Trek (1979) Robert Wise
11. Flash Gordon (1980) Mike Hodges
12. E.T. El extraterrestre (1980) Spielberg
13. Imperio contraataca (1980) Irvin Keshner
14. Superman II (1980) (R. Lester, R. Donner)
15. Indiana Jones. El Arca Perdida (1981) Spielberg
16. Excalibur (1981) John Boorman
17. Furia de titanes, (1981), Desmond Davis
18. Conan el Barbaro (1982) John Millius

19. Blade Runner (1982) Ridley Scott
20. Retorno Jedi (1983) Richard Marquand
21. En los límites de la realidad (1983) Joe Dante
22. 2010 Odisea 2 (1984) Peter Hyams
23. El Gran salto (1984) Los Cohen
24. Ghostbusters I (1984) Ivan Reitman
25. Conan. El destructor (1984) Richard Fleischer
26. Dune (1984) David Lynch
27. Indiana Jones y el Templo Maldito (1984) Spielberg
28. El ultimo starfighter (1984) Nick Castle
29. Los Goonies (1985) Richard Donner
30. Cocoon (1985) Ron Howard
31. Lady Halcón (1985) Richard Donner
32. Enemigo mío (1985) Wofrang Pertersen
33. Dentro del laberinto (1986) Jim Henson
34. Los Inmortales I (1986), Russel Mulcahy
35. Legend (1985) Riddle Scott
36. Regreso al futuro I (1985) Robert Zemeckis
37. El secreto de la pirámide (1985) Barry Levison
38. Willow (1986) Ron Howard
39. Aliens, el regreso (1986) James Cameron
40. Nuestros Maravillosos aliados (1987) Matthew Robins
41. Masters del Universo (1987) Gary Goddard
42. Robocop (1987) Paul Verhoeven
43. La Princesa Prometida (1989) Rob Reiner
44. Abyss (1989), James Cameron
45. Indiana Jones y la última cruzada (1989) S. Spielberg
46. Ghostbusters II (1989) Ivan Reitman
47. Batman I (1989) Tim Burton
48. Armageddon (1989) Michael Bay
49. Eduardo Manostijeras (1990) Tim Burton
50. Total Recall (1990) Paul Verhoeven
51. Terminator 2, el Juicio Final (1991) James Cameron
52. Los Inmortales II: El desafío (1991) Russel Mulcahy
53. Universal Soldier (1992) Roland Emmerich
54. Alien III, (1992) David Fincher
55. El Cuervo (1994), Alex Proyas
56. La Sombra (1994) Russell Mulcahy
57. Demolition Man (1993) Marco Brambilla.

58. Time Cop (1994) Peter Hayams.
59. Stargate, la puerta de las estrellas. (1994) Roland Emmerich
60. Street fighter, la última batalla (1994) Steven E. de Souza
61. Juez Dredd (1995) Danny Cannon
62. Mortal Kombat (1995) Paul W.S. Anderson
63. Casper (1995) Brad Silberling
64. Batman forever (1995) Joel Schumacher
65. Independence day (1996) Roland Emmerich
66. Dragonheart. Corazón de Dragón (1996) Rob Cohen
67. Episodio One, La Amenaza Fantasma (1999) G Lucas
68. Batman y Robin (1997) Joel Schumacher
69. Perdidos en el espacio (1998) Stephen Hopkins
70. Blade (I) (1998) Stephen Norrington
71. Parque Jurasico (1993) Steven Spielberg
72. Independence Day (1996) Roland Emmerich
73. Godzilla (1998) Roland Emmerich
74. Deep Impact (1998) Mimi Leder
75. Men in Black (1997) Barry Sonnenfeld
76. Pitch Black (1999), David Twohy
77. La Momia (1999) Stephen Sommers
78. Matrix (1999) Andy Wachowski, Lana Wachowsky
79. Dragones y mazmorras (2000) Courtney Solomon
80. Inteligencia Artificial (2001) Spielberg

V.2.2. Refinamiento de la Muestra

Para nuestros medios la muestra sigue siendo excesiva y se va a proceder a refinarla con triple criterio:

- Coherencia de la Propuesta
- Exigencias de calidad artística: diseño de producción
- Producciones 100x100 norteamericanas.

Se ha realizado un visionado para verificar la naturaleza y tratamiento del relato, y su posible adecuación con las exigencias de calidad de la muestra: nivel de producción, nivel visual, creatividad, etc.; de modo que se descarten faltas de coherencia entre el potencial de la historia propuesta - lo que prometía el cartel y la sinopsis - y la solución visual alcanzada: el diseño de la cinta.

Tras un visionado rápido intentamos ver la concordancia entre el título, cartel y sinopsis

propuestos, con la resolución formal (visual, escenográfica) realmente ofrecida, SE trata de que la propuesta sea simplemente imaginativa, innovadora, fantasiosa o de alto nivel de producción, de modo que sean muestras susceptibles para realizar un estudio. El resultado ha sido variopinto, atendiendo como hemos dicho, a meros parámetros de diseño de producción y dirección artística, tratamiento visual y coherencia en el universo formal propuesto.

1. Se han descartado títulos, que realmente siendo la historia de tipo fantástico o fantasioso, y concordando con los tags no aportan ninguna solución especialmente imaginativa, o al menos consistente. Son cintas que no revisten la fuerza visual y teórica necesaria como para resistir un análisis profundo.

King Kong, Balestar Galáctica, El secreto de la pirámide, Enemigo Mío, etc.

2. Del mismo modo cintas conocidas y afamadas por su trama o por su éxito comercial, y cuya su sinopsis y cartel habían hecho concebir expectativas de un universo formal y estilístico ambicioso y compacto, pero que realmente no se ha hallado, han sido eliminadas de la lista. En cuanto diseño de producción y conceptos de alto nivel estas resultan adscritas al cine de género, aportando oficio y calidad, y salvo en el apartado de Efectos especiales (que no es objeto de nuestro estudio), no conllevan especial innovación o singular aportación. Tal es el caso de:

Dragones y Mazmorras, Godzilla, Parque Jurásico, La Princesa Prometida, Willow, Dragonheart, Regreso al futuro, Time Cop, Street Fighter, Universal Soldier, Mortal Kombat, Conan el Bárbaro, Johnny Mnemonic, Terminator 2, La Momia, Indiana Jones, Los inmortales, Lady Halcón, etc.

V.2.3. Descontaminación de la Muestra. (100% EEUU)

En este proceso se han eliminado todas las coproducciones. En el refinado de la *Filmografía de trabajo* se han caído cintas como *El Señor de los Anillos*, por ser una coproducción EEUU-Nueva Zelanda, que por encargo manifiesto de Jackson el diseño de producción se realizó expresamente en Nueva Zelanda (WAD), fuera de las producciones “al estilo Hollywood”. Del mismo modo, *La Historia Interminable*, por ser coproducción germano estadounidense. *12 Monos*, por ser una producción inglesa; *El 5º elemento*, por ser francesa. *El Pájaro Azul*, por ser la primera coproducción Ruso-Norteamericana. *Dentro del Laberinto* resulta ser inglesa, al igual que *Excalibur*. *Flash Gordon* está considerada como película británica.

Por fidelidad al precepto “cine de aventuras fantástico” hemos tenido que eliminar *Matrix*, por estar considerada como *thriller de acción y ciberpunk*. Se ha descartado *El Cuervo*, por ser *thriller gótico* muy ligado al comic de origen. Se ha eliminado *Inteligencia Artificial*, por estar al borde de la muestra. Se han eliminado “Segundas Partes” que no aportan más que la primera (*Superman II*), etc. Lamentamos estas pérdidas, pues sabemos de antemano que

cuentan con una escenografía digna de estudio, y que aportarían interesantes matices, pero de alguna forma hemos de centrar la muestra.

Intuimos que va a ser un caso muy interesante de analizar la película *DUNE*. Dada la gran inversión que supuso la producción, merece la pena detenernos en este fenómeno. Dedicaremos un tiempo al estudio de las obras fantásticas de Paul Verhoeven ya que muestran gran coherencia formal y un discurso estilístico personal y definido. Ya veremos si guarda o no alguna relación con el Universo Visionario Expresionista.

Como resultado queda una selección de filmes, a nuestro juicio muy significativas de las tendencias artísticas formales de la aventura fantástica o de anticipación habidas en el último cuarto de Siglo XX, y en cuyo estudio y análisis pretendemos encontrar respuesta a nuestra investigación.

La selección de 40 filmes:

1. Fuga de Logan (1976) Michael Anderson
2. Star Wars. La Guerra de las Galaxias (1977) George Lucas
3. Encuentros en la tercera fase (1977) Steven Spielberg
4. Superman (1978) Richard Donner
5. Alien, el 8º pasajero (1979) Ridley Scott
6. Star Trek, la película (1979) Robert Wise
7. El Imperio contraataca (1980) Irvin Kesnher
8. En busca del Arca Perdida (1981) Steven Spielberg
9. Blade Runner (1982) Ridley Scott
10. E.T. El Extraterrestre (1982) Steven Spielberg
11. El Retorno Jedi (1983) Richard Marquand
12. Krull (1983) Peter Yates
13. 2010 Odisea 2 (1984) Peter Hyams
14. Conan, el destructor (1984) Richard Fleisher
15. Ghostbusters I (1984) Ivan Reitman
16. Dune (1984) David Lynch
17. Cocoon (1985) Ron Howard
18. Legend (1985) Ridley Scott
19. Alien II (1986) James Cameron
20. Nuestros Maravillosos aliados (1987) Matthew Robins
21. Robocop (1987) Paul Verhoeven
22. Masters del Universo (1987) Gary Goddard
23. Batman I (1989) Tim Burton
24. Abyss (1989) James Cameron
25. Desafío Total (1990) Paul Verhoeven
26. Demolition Man (1993) Marco Brambilla
27. La Sombra (1994) Russell Mulcahy

28. Stargate, la puerta de las estrellas. (1994) Roland Emmerich
29. Juez Dredd (1995) Danny Cannon
30. Batman forever (1995) Joel Schumacher
31. Casper (1995) Brad Silberling
32. Independence Day (1996) Roland Emmerich
33. Men in Black (1997) Barry Sonnenfeld
34. Contact (1997) Robert Zemeckis
35. Batman y Robin (1997) Joel Schumacher
36. Blade (I) (1998) Stephen Norrington
37. Armageddon (1998) Michael Bay
38. Perdidos en el espacio (1998) Stephen Hopkins
39. Episodio One. La Amenaza Fantasma (1999) G. Lucas
40. Pitch Black (2000) David Twohy

Con esta muestra de 40 películas comerciales del género fantástico-aventuras y ciencia ficción, significativa en todos los sentidos, (género, taquilla, relato, nivel de producción, creatividad) procedemos a realizar el análisis visual comparativo.

V.2.4. Análisis de la Muestra: Aplicación de la Metodología

Tomando esta muestra significativa de 40 películas comerciales del género fantástico, compararemos su imaginaria y sus recursos visuales, con los más significativos y emblemáticos conceptos visuales del Universo Visionario Expresionista. Buscaremos coincidencias en uso, significado y expresión.

Se ha desarrollado el estudio iconográfico comparando sistemáticamente imágenes procedentes de las cinematografías propuestas - siendo de utilidad cualquier frase visual: secuencias, planos, fotogramas, tratamientos, efectos, fotocromos, guías publicitarias, *affiches*, carteles posters, bocetos-, con el material iconográfico procedente de las imágenes y textos referenciales que formaron la fantasía utópica expresionista de Taut y su grupo. Se han tomado (imágenes icónicas, conceptos visuales, expresiones plásticas, comentarios, ilustraciones, planos, dibujos y demás grafismo arquitectónico).

La ficha de análisis contendrá fundamentalmente:

- A.-Valores Formales (Visuales);
- B.- Manifestación del recurso: Escenario; Semoviente, Atrezo, Vestuario
- B.- Elementos Conceptuales (Afectos al relato)
- D.- Marcadores de intensidad de Uso - Afectación
- E.- N° de Snaps que pudieran ser ofrecidos en referencia

Se han dispuesto en la ficha numerosos marcadores específicos; no genéricos, de modo que el resultado se entenderá favorable si hay concomitancia entre la mayor parte de los trazos marcados. Los valores obtenidos nos servirán de testigo de la presencia de formas

del UVE en la cinta analizada. A estos resultados les daremos cuantificación numérica – no exhaustiva- atendiendo a los conceptos más generales.

Adicionalmente elaboraremos una ficha técnica, que se encuentra en el apartado documentación, que nos facilitará datos para el estudio de la muestra por Factores de Producción y Equipos Creativos. Atendiendo el análisis de la muestra, ordenaremos los resultados obtenidos refiriéndolos a tres puntos:

1. La penetración y exposición de la formas de la fantasía expresionista propia UVE en el Cine de Aventura Fantástica (EEUU 1975 – 2000)
2. La incidencia de los valores conceptuales del UVE en la configuración del lenguaje visual del Cine de Aventura Fantástica (EEUU 1975- 2000)
3. Factores de producción/artísticos que puedan ilustrar los resultados

Se valorarán los resultados obtenidos estableciendo tendencias en cuanto su uso y aplicación. Extraeremos conclusiones referentes a creativos, productoras u otros parámetros profesionales dentro de la industria cinematográfica. Indicaremos líneas de investigación abiertas para posteriores estudios.

V.2.4.1. Interpretación de los resultados

La ficha de análisis es extensa y contiene muchas notas. No se trata de un análisis cuantitativo sino de uno cualitativo con vistas a ver la incidencia de los valores Visuales y Conceptuales del UVE en la filmografía seleccionada.

1. En la primera fase del estudio procederemos al visionado, tomando nota de los elementos advertidos, su recurrencia y significación. Rellenaremos la ficha marcando los elementos aparecidos. Elaboraremos un informe que figurará en el apartado “Análisis de la muestra. Resultados”. Lo importante en esta fase es ver si hay un rastro suficiente para poder afirmar o no la presencia de esas formas y conceptos; y así afirmar o denegar nuestra hipótesis.

2. En una segunda fase, se procederá a la cuantificación de los resultados más sobresalientes, de modo que podamos establecer, con un apoyo numérico, cuales son los elementos con más incidencia en la supuesta recuperación iconográfica del UVE en el cine fantástico de la muestra.

Los elementos cuantificables los obtendremos tras el visionado y con el contraste de todas las fichas de análisis; y daremos cuenta de ellos en el apartado “Resultados”. De este modo podremos advertir el nivel de penetración de la Utopía Visionaria de nuestros autores en la muestra; indicando qué elementos son los que se han incorporado iconográficamente al lenguaje visual de la Aventura Fantástica.

V. Modelo de ficha de análisis

Título película, año producción	En forma físicas							Utilización del Recurso	Importancia en D.A.
Elementos Observados	Obs	Escenario	Sem	Atrezo	Vestuario	Denota	Connota		
Elementos Materiales /Formales		Formulación - exposición				directa	simbólica	Puntual / Episódico	Principal
		Escenario	sem	atzz	vest	abierta	positiva	Habitual/ recurrente	Secundario
La Coronación (Edificio o Ciudad)									
Cúpula refulgente / Bóveda luminiscente									
Fortaleza Volante / Flotante.									
Maquina viviente									
Artefacto como Joya luminosa									
Asteroide Luminoso									
Composiciones Formas Radiales (-concéntricas)									
Composiciones centradas									
Otros: ampollas de luz									
Composiciones estrelladas (Caleido)									
Composiciones Espirales / molinetes									
Bolas de luz, esferas radiantes; núcleos de energía									
Parajes de Cristal de Hielo / Desiertos de cristal helado									
Abolición de orthonormalidad									
Deflagraciones de luz									
Forma Crecimiento Orgánico									
Biomorfismo queratinoso (corazas caparazones)									
Agujas centrifugas / espinas									
Agujas góticas, penachos									
Luz en Cámara / Luminiscencia directa									
La forma como agregado compositivo									
Luz de color variable /									
Panel radiante / panel luminoso									
Luz tintineante/ Intermitencia (Sparkle)									
Esferas radiantes / Cúpula radiante									
Atmosfera Luminosa / Noche de luz									
Universo Radiante / Fiesta de Luz y color									
Baile de estrellas									
Luz solida / Luz corporescente									
Retorcimiento y Sobre actuación formal (contorsión)									
Gótico Luminoso									
(formas de) Crecimiento Cristalográfico									
Infinitud espacial									
Ciudad Astral / Transportable									
Ciudad radiante / Luminiscente									
Cristalografía Cuarzica / poliedrismo cristalográfico									
Desierto Helado									
Montaña Mágica									
Caverna Estalagmitica /Gruta -Concha luminosa									
Corona de la Ciudad/ Corona de edificio									
Luz como Beat dramático									
Castillo de cristal/cristalomorfo									
Caverna/ Cueva o drusa									
Gema de Cristal: Drusa									
El Valle flor									
La ciudad como conglomerado luminoso									
Formas estrelladas									
Espacio sideral; lugar fascinante (La otra dimensión)									
Escenario; arquí : puerta de lo mágico (místico)									
La forma curva (sobre expresión) y retorcida									
Predominio de la diagonal cruzada									
gema del conocimiento / energía									
Naves Aglutinadas o aerostatos estrella (airship)									
Radiancia cenital / Luz focal norte									
Gema o cristal de sabiduría/ conocimiento									
Desiertos de hielo									
Sobredimensión/ escala									
Paisaje Montaña/ Cuarzo épico/ Cordillera									
Elementos Observados	Obs								Importancia
Elementos Conceptuales (afectos a la trama)		Uso/aplicación						Uso	en trama
Contacto con otra dimensión									
Frontera con lo mágico									
Luz portadora de sabiduría									
Luz portadora de enriquecimiento									
Fusión Astral									
Arquitectura escenario de lo mágico o extraordinario									
La casa del Pueblo									
Arquitectura: La casa del Espíritu (Geist)									
Azotea/ Ático o cumbre como lugar de lo mágico									
Arracionalidad puerta a lo mágico									
Arrobamiento por la luz									
Suspensión de Juicio, quiebra de la lógica									
Apertura a lo desconocido: la ciencia misterio									
Perturbación (I) frente a la iluminación									
Encuentro mágico; la abducción / personajes de luz									
Otros	Obs								
Vinculación con Brutalismo	x								
Vinculación formal con Futurismo italiano									
Vinculación con Historicismo Neogótico.	x								

notas

Total Muestras: hallazgos:
Snaps de referencia

Ejemplo de ficha rellena tras visionado

Armageddon 1998		En forma físicas							Utilización del Recurso	Importancia en D.A.
Elementos Observados	Obs	Escenario	Sem	Atrezzo	Vestuario	Denota	Connota			
Elementos Materiales /Formales		Formulación /exposición				directa	simbólica	Puntual / Episódico	Principal	
		Escenario	sem	atzz	vest		abierto	Habitual/ recurrente	Secundario	
La Coronación (Edificio o Ciudad)	x	Escenario				si	si	Episodio/Escena	Secundario	
Cúpula refulgente / Bóveda luminiscente	x	Escenario				si		recurrente	Principal	
Fortaleza Volante / Flotante.	x	Escenario	Sem			si		Episodio/Escena	Principal	
Maquina viviente										
Artefacto como Joya luminosa	x		Sem	Atzz		si	si	Episodio/Escena	Principal	
Asteroide Luminoso	x	Escenario				si		recurrente	Principal	
Composiciones Formas Radiales (-concéntricas)	x	Escenario	Sem	Atzz		si	si	habitual	Principal	
Composiciones centradas	x	Escenario		Atzz		si	si	recurrente	Principal	
Otros: ampollas de luz	x	Escenario	Sem	Atzz		si		recurrente	Principal	
Composiciones estrelladas (Caleido)	x	Escenario	Sem	Atzz		si		Episodio/Escena	Principal	
Composiciones Espirales / molinetes										
Bolas de luz, esferas radiantes; núcleos de energía	x	Escenario	Sem	Atzz		si	si	habitual	Principal	
Parajes de Cristal de Hielo / Desiertos de cristal helado	x	Escenario				si		Episodio/Escena	Principal	
Abolición de ortonormalidad	x	Escenario	Sem	Atzz		si	si	habitual	Principal	
Deflagraciones de luz	x	FX		Atzz		si		habitual	Principal	
Forma Crecimiento Orgánico	x	Escenario		Atzz		si	si	recurrente	Principal	
Biomorfismo queratinoso (corazas caparazones)	x		Sem	Atzz		si	si	habitual	Principal	
Agujas centrífugas / espinas	x	Escenario						recurrente	Principal	
Agujas góticas, penachos										
Luz en Cámara / Luminiscencia directa	x	Escenario	Sem	Atzz		si	si	habitual	Principal	
La forma como agregado compositivo	x	Escenario	Sem	Atzz		si	si	habitual	Principal	
Luz de color variable /	x	FX	Sem	Atzz		si	si	recurrente	Principal	
Panel radiante / panel luminoso	x	Escenario		Atzz		si	si	habitual	Principal	
Luz tintineante/ Intermittencia (Sparkle)	x	FX	Sem	Atzz		si		recurrente	Secundario	
Esferas radiantes / Cúpula radiante	x	Escenario		Atzz		si	si	recurrente	Principal	
Atmosfera Luminosa / Noche de luz	x	Escenario						Episodio/Escena	Principal	
Universo Radiante / Fiesta de Luz y color	x	Escenario				si	si	recurrente	Principal	
Baile de estrellas										
Luz solida / Luz corporecente	x	Escenario	Sem	Atzz		si	si	recurrente	Principal	
Retorcimiento y Sobre actuación formal (contorsión)	x	Escenario	Sem			si	si	recurrente	Principal	
Gótico Luminoso										
(formas de) Crecimiento Cristalográfico	x	Escenario	Sem	Atzz		si		recurrente	Principal	
Infinitud espacial	x	Escenario				si	si	Episodio/Escena	Principal	
Ciudad Astral / Transportable										
Ciudad radiante / Luminiscente	x	Escenario				si		Ocasional/Puntual	Secundario	
Cristalografía Cuarzica / poliedrismo cristalográfico	x	Escenario		Atzz		si	si	recurrente	Principal	
Desierto Helado										
Montaña Mágica	x	Escenario				si	si	Episodio/Escena	Principal	
Caverna Estalagmitica /Gruta -Concha luminosa	x	Escenario				si		Episodio/Escena	Principal	
Corona de la Ciudad/ Corona de edificio										
Luz como Beat dramático	x	Escenario	Sem	Atzz		si	si	recurrente	Principal	
Castillo de cristal/cristalomorfo										
Caverna/ Cueva o drusa	x	Escenario				si		Episodio/Escena	Principal	
Gema de Cristal: Drusa										
El Valle flor										
La ciudad como conglomerado luminoso	x	Escenario	Sem	Atzz		si	si	Episodio/Escena	Secundario	
Formas estrelladas	x	Escenario	Sem			si	si	recurrente	Secundario	
Espacio sideral; lugar fascinante (La otra dimensión)	x	Escenario				si		Episodio/Escena	Principal	
Escenario; arquí : puerta de lo mágico (misterico)										
La forma curva (sobre expresión) y retorcida	x	Escenario	Sem	Atzz		si	si	habitual	Principal	
Predominio de la diagonal cruzada	x	Escenario		Atzz		si	si	Episodio/Escena	Principal	
gema del conocimiento / energía										
Naves Aglutinadas o aerostatos estrella (airship)										
Radiancia cenital / Luz focal norte	x	Escenario				si	si	recurrente	Secundario	
Gema o cristal de sabiduría/ conocimiento										
Desiertos de hielo										
Sobredimensión/ escala	x	Escenario	Sem	Atzz		si	si	recurrente	Principal	
Paisaje Montaña/ Cuarzo épico/ Cordillera	x	Escenario				si	si	Episodio/Escena	Principal	
Elementos Observados	Obs									
Elementos Conceptuales (afectos a la trama)		Uso/aplicación						Uso	Importancia en trama	
Contacto con otra dimensión	x	habitual						habitual	Central	
Frontera con lo mágico	x	habitual						habitual	Central	
Luz portadora de sabiduría										
Luz portadora de enriquecimiento										
Fusión Astral	x	Esporádico						Esporádico	Scundario	
Arquitectura escenario de lo mágico o extraordinario										
La casa del Pueblo										
Arquitectura: La casa del Espíritu (Geist)										
Azotea/ Ático o cumbre como lugar de lo mágico	x	habitual						habitual	Central	
Arracionalidad puerta a lo mágico										
Arrobamiento por la luz										
Suspensión de Juicio, quiebra de la lógica										
Apertura a lo desconocido: la ciencia misterio	x	habitual						habitual	Central	
Perturbación (!) frente a la iluminación										
Encuentro mágico; la abducción / personajes de luz										
Otros	Obs									
Vinculación con Brutalismo	x	ocasional							secundario	
Vinculación formal con Futurismo italiano										
Vinculación con Historicismo Neogótico.	x	ocasional							secundario	

notas

Total Muestras: hallazgos:
Snaps de referencia

714
240

Capítulo VI

Campo de Estudio. Resultados

VI. 1. Análisis de la Muestra: Aplicación de la Metodología

Tomando una muestra significativa de 40 películas comerciales del género fantástico, compararemos su imaginaria y sus recursos visuales, con los más significativos y emblemáticos conceptos visuales de la Universo Visionario Expresionista. Para verificar nuestra hipótesis intentaremos buscar coincidencias en uso, significado y expresión.

Hemos desarrollado el estudio iconográfico comparando sistemáticamente imágenes procedentes de las cinematografías propuestas –siendo de utilidad cualquier frase visual: secuencias, planos, fotogramas, tratamientos, efectos, fotocromos, guías publicitarias, *affiches*, carteles posters, bocetos- , con el material iconográfico procedente de los textos documentales que formaron la utopía expresionista de Taut y su grupo. Se han tomado (imágenes icónicas, conceptos visuales, expresiones plásticas, comentarios, ilustraciones, planos, dibujos y demás grafismo arquitectónico).

El estudio de la muestra se atenderá desde tres factores

- Estudio Iconográfico y Visual; atendiendo a los Aspectos Formales y Conceptuales del UVE, según estudio previo y ficha.
- Factores de Producción. Atendiendo a las productoras de las películas que conforman la muestra. Se buscaran concomitancias y coincidencias.
- Equipos Creativos: investigando la configuración de los grupos creativos intervinientes y buscando posibles relaciones.

VI.2. Análisis de la muestra. Resultados

Pasamos a ofrecer los resultados del estudio de la muestra en sus tres acepciones.

VI.2.1. Estudio iconográfico y visual: elementos Formales y elementos Conceptuales

A continuación, exponemos un resumen de las notas de análisis tomadas durante el estudio de cada película. Las fichas técnicas completas, sinopsis, carteles se encuentra en el apartado anexo-documentación. Durante el visionado, se han tomado numerosos *Snapshots*, (capturas). La actitud ha sido activa, incisiva, mirando con atención formas y significados. Aproximadamente se han tomado unos 300 pics de cada película. Posteriormente se han estudiado por separado y en su conjunto. Hecho esto, se ha rellenado la ficha y elaborado el informe.

1. La Fuga de Logan (1976) Michael Anderson

Película de culto o curiosa película. Tras un minucioso visionado hemos podido observar que se trata de una obra bisagra entre dos sensibilidades/concepciones de la aventura o del relato fantástico de ciencia ficción.

La historia, cargada de reflexión sobre el devenir del mundo, se encuadra dentro de tramas futuristas tales como *Un Mundo Feliz*, *Rollerball* o *1984*. Una reflexión intelectual propiamente más que una aventura fantástica. No obstante, y dado su encuadre en un mundo futuro y la trama llena de sobresaltos y giros de acción, podemos considerarla una película de aventuras dentro de la ciencia ficción. Se advierten pues herencias muy arraigadas en el cine de anticipación de porte intelectual y que ya se habían encontrado presentes en otras cintas de los años 60 y primeros 70. Estos conceptos son un mundo futuro super limpio, tecnificado, por así decirlo antinatural; lleno de plásticos, nuevos materiales y con cierta tiranía tecnológica. Predomina pues la parábola intelectual frente a la evasión o discurso/retrato emocional e irracional.

En cuanto a los elementos Formales (Visual), es una cinta que sorprende su nominación a mejor dirección artística, pues dentro de un diseño de producción esforzado y voluntariamente innovador, no logra separarse de los tics formales de la época. En definitiva eso supone una *liaison* (esclavitud/vinculación/ligazón) con la "modernidad" imperante y poca innovación creativa real. La producción de esta cinta se encuentra a escasos 12 meses de la *Guerra de las Galaxias*, y sin embargo el universo formal que propone parece distante en al menos 25 años

No obstante, se observan atisbos y formas que en cierto modo preceden un diseño de producción más libre y evolucionado, lejos de una pretendida funcionalidad mecanicista. Estas formas, van a tener más desarrollo en otros filmes de aventura o de fantasía y aquí se apuntan y se mezclan casi por igual con viejos recursos escénicos de la aventura futurista. Es especialmente clamoroso, por su decidido mal gusto y su tratamiento "deja vu", el diseño de vestuario, lleno de papel de plata y bagatelas propios de la música disco o del *Schaft* del peor estilo. Es de agradecer en este sentido que se omitan o mitiguen pretendidos alardes de innovación tecnológica, tales como excesivas multipantallas, botonaduras o palancas de mando. Aun así, se dan en una proporción que parece más propia de un escenario de serie B. Si tuviéramos que emitir un juicio diríamos que es una obra absolutamente crepuscular de una estética periclitada.

No obstante como hemos antecedido, se observa la aparición de nuevas formas que dan a entender un uso interesante de nueva inspiración, inspiración expresionista decimos nosotros, que afortunadamente y para el género, han proseguido evolucionando en su uso y extensión. Tales formas y recursos son, el uso de la luz como factor de arrobamiento, la luz en campo (que será profundamente utilizado en películas como por ejemplo *Blade Runner*, *Episodio One*, o *Krull*) el uso de formas orgánicas, ya sea de

crecimiento cristalográfico o de exposición radial o estrellada, las formas de expresión espacial anguladas, poliédricas, y la inclusión de otras dimensiones o mundos imperfectos o pretéritos en el relato. (Biblioteca del Congreso EEUU)

Entre los aciertos formales destaca la concha caparazón luminiscente - secuencia de inicio- donde se encuentra ese microcosmos. Son formas propias del discurso visual expresionista. Su piel se encuentra a medio camino entre la textura orgánica y la textura mineral-cristalina. Ya en la ciudad, de claro porte futurista, hay elementos o edificios de gran impostación expresionista. Esto se advierte más en el concepto y diseño que en el resultado filmado. El hall de la reunión de la Ciudad, de concepción expresionista, es otro punto de interés. Viene a ser como la "Casa del Pueblo" o gran lugar que antecede al *Carrusel*. En él pueden encontrarse referencias a la Ronchamp de LC¹ y a la obra de Poelzig, pero se encuentra lamentablemente mezclado con un atrezo propio de centro comercial de los 70. A destacar la mano cristalográfica con la flor -gema de la vida. La sala de ceremonias y en especial el ritual de la sanación -el Carrusel-, sobresale por el tratamiento que hacen de la luz y su forma circular estrellada en torno a una gran gema de la vida. Destacan en otras estancias aspectos como los paneles luminiscentes, el uso de neones o luz en campo, paneles radiantes, concepciones espaciales poliedricas.

Otras escenas cuentan con una ambientación que sobresale por su personalidad, como la sala de operaciones donde el protagonista ha de ser tratado. Muchos elementos de la fantasía expresionista se dan cita en esa ambientación: ampollas de luz, composiciones helicoidales, sobredimensión formal, etc. También la sala en la que Logan es sometido a un interrogatorio tiene un tratamiento formal elaborado con elementos muy característicos de la fantasía expresionista. Fuertes angulaciones, paneles de luz y sabio manejo de la sobredimensión para lograr espacios sobrecogedores que van más allá de su mera función. Estas dos escenas resultan bien fotografiadas, de modo que el logro se advierte sin dificultad.

La escena final de las fuentes (parábola entre la vida) se da en un entorno arquitectónico de trazas poliédricas muy expresionistas. Otro de los factores propios de nuestro estudio y citados en la *Fuga de Logan* es el paraje helado, la caverna de cristal luminiscente; caverna o gruta de luz. Estalactitas y cristales de hielo configuran aquí un espacio de especial significación dramática y emocional. A la par, a la forma del cristal de hielo se ha intentado incorporar el concepto de un robot pensante, otro factor de la fantasía tautiana, pero con un éxito formal muy desafortunado.

En aspectos Conceptuales (afectos a la trama), el embelesamiento por la luz y lo que es más importante, la redención o renacimiento por la luz son los aspectos más destacables. Es también de destacar que el control de la edad se efectúa mediante una flor "colocada" en la mano de cada persona al nacer, y cambia de color hasta llegar al negro, que marca

¹ Muchos autores entre ellos Dennis Sharp consideran la obra del último Le Corbusier como plenamente expresionista, y muestra de ello es la capilla de la Ronchamp.

el momento de cumplir la edad máxima permitida. Culminado su ciclo vital, se acercan a una flor de cristal e inician un rito de renacimiento/destrucción. Todo ello está concebido y dirigido por una gran super-computadora: "el pensador."

La película cuenta pues con aciertos formales y momentos de sorprendente desacierto, pero que preconiza un cambio de sensibilidad.

2. Star Wars, la Guerra de las Galaxias (1977) George Lucas

La saga *Star Wars*, de la que esta es su primera entrega, cuenta con un despliegue formal impresionante que se nutre de diversas referencias. Conforme la saga avanza, se hace más evidente la búsqueda de nuevos recursos que sirvan para ofrecer un universo formal personal, compacto, donde formas y gestos de muy variada raíz puedan tener cabida. Esto abarca configuraciones espaciales, concreciones formales -dispositivos, naves, efectos de luz-, y aspectos de atrezzo y vestuario.

Sobre esta cinta se ha escrito mucho y cuenta con mucha cinefilia, de modo que hay que extremar el análisis para no dejarse influir por elementos formales, que gozan de gran predicamento popular, y sin embargo desde un punto de vista artístico -diseño de producción- no suponen un gran logro.

En lo que respecta al relato, qué decir tiene que es un festival estelar; una *Space Opera*, que hubiera embelesado por su agilidad y soltura la mente de un Scheerbart o un Taut. El espacio es un lugar habitual de tránsito, donde fantásticas construcciones colonizan diversas estrellas. Una curiosa fauna interestelar queda hermanada en un paso adelante de concordia y buen espíritu. La historia cuenta además con un elemento nuevo, que no parte a nuestro juicio del ideario expresionista: *La Fuerza*. Dentro del ideario estético e ideológico del expresionismo, la Luz era un elemento primordial, medio de expresión del Espíritu, expresión y medio de pureza y verdad. Aquí este término se ha vuelto en sí maniqueo: la *Fuerza* posee un lado oscuro y un lado luminoso. Nuestros protagonistas lucharán por no caer en el lado oscuro de *la Fuerza* que atenaza con dominar la galaxia. Por ende, abrazan el mundo de la Luz, y esa es su arma. En este sentido vemos que la cinta recoge el sentir teosófico tan propio de la *New Age* de la *Energía/Karma*; pudiendo ser esta buena o mala. *La Fuerza*, en palabras de *Obi Wan Kenobi*, (el maestro/instructor) es algo que penetra en nosotros y hace que la galaxia se mantenga unida. Una especie de transposición del concepto de "energía universal positiva". Aunque solo sea por su valor de contraste, apartarse de la Oscuridad y estar del lado de la Luz, forma parte esencial de esta película. Las espadas de luz -el arma del caballero-, son un claro referente a la Luz como fuerza liberadora. Un arma de rebelión contra un orden imperante y oscuro. Concepto este plenamente teosófico y expresionista. Otro elemento con el que quizás ya nos hemos familiarizado, pero que es de clara inspiración expresionista, es la maquina-robot con sentimientos (RSD2; C3PO).

En cuanto a los aspectos Formales (Visuales) de la dirección de arte, la primera entrega (*Star Wars*, 1977) cuenta con elementos muy propios de la sensibilidad expresionista: irreferencia e infinitud de los espacios interiores, y las grandes fortalezas volantes, que son herederas del concepto Ciudad Volante de Taut (la *Estrella de la Muerte* es un ejemplo de ello; la *Nave del Imperio* también). Se han encontrado multitud de elementos de clara inspiración formal expresionista (UVE). Destacan en este apartado los corredores romboidales, expresionistas en su trazado y tratamiento, con grandes haces de luz y sombra; las corazas biomorfas de los soldados; el uso continuo de paredes radiantes de cristal/luz – clara idea de Scheerbart de *Glasmarchitektur*- y de Taut en la *Glashaus*, etc.

En el interior de la *Estrella de la Muerte*– básicamente decorado en negros y blancos, el contraste entre la luz y la sombra es un referente simbólico añadido. Las formas y expresiones son muy propias del espacio expresionista: Fuentes de luz cenitales y laterales; curvaturas infinitas, composiciones centradas y radiales, etc. Destaca sobremanera la *sala de reuniones* de la *Estrella de la Muerte* y los corredores adyacentes. En conjunto, el interior de esta gran fortaleza volante transmite la idea de estar dentro de un gran organismo, infinito en su recorrido. En él, el uso continuado de luz corporescente mediante paneles y ampollas de cristal (luz sólida) hace que este relato sea visualmente muy atractivo; y la composición de los cuadros se realice en base a diagonales cruzadas y curvas.

La exageración de la escala, la sobreescala, tienen cabida en varios apartados. De un lado la escala del relato es cósmica: grandes paisajes, grandes valles, donde el individuo se ve siempre enfrentado con lo cósmico. Es de singular valor el atardecer de dos soles que contempla *Luke Skywalker*, nombre por lo demás harto simbólico: “Caminante de los cielos”. Pero otros elementos se adhieren también a esta corriente: las poblaciones, las construcciones galácticas, los hangares,... son de escala sobrehumana. Tal como Taut las dibujaba en *Alpine Architektur* y su arquitectura cósmica. La sobredimensión y la exageración formal, subiendo de escala elementos menudos como conchas, caparazones, cristales, bulbos, o contorsionando la forma expresivamente, estaban dentro del espíritu de la arquitectura expresionista. El objetivo final: impactar visualmente; conmover lo emocional. Este tratamiento biomorfo, no racional del espacio o la forma, marcó una pauta a seguir en posteriores ediciones de la saga. Biomorfismo que también se da en otros elementos, como el *Halcón Milenario*, forma más propia de una concha de crecimiento anómalo, que de una nave espacial. Las formas de crecimiento queratinoso (moluscos, conchas, caparazones, caracolas, huesos) eran una forma de inspiración de los autores del UVE. Este gesto está muy presente en las armaduras de los soldados del imperio. Singular atención merece la careta de *Darth Vader* (el padre oscuro), que es todo un exponente de expresionismo formal, propio de Finsterlin. Retorcimiento, exageración formal, biomorfismo, caparazón. En cuanto a la ciudad principal *Mos Eisley*, George Lucas introdujo en 1997 unas mejoras que acercan aun más el concepto inicial al la fantasía expresionista. Formas propias de Taut, Poelzig, Luckhardt se dan cita, junto a otras formas supuestamente arábicas.

Mención aparte merece “El baile de estrellas” tan propio de la fantasía de Taut. Las batallas espaciales están aquí tomadas como un autentico baile rampante, donde luces y colores se funden entre explosiones coloristas. Una fantasía visual que arroba y absorbe por su fuerza y belleza.

Y es que la Luz como herramienta visual es fundamental en toda película. Su valor como portadora de sabiduría positiva es evidente, y se formula como arma -los sables de luz-, pero también es fundamental para la configuración de los espacios. El relato, que en sí es luminoso, discurre por espacios muy caracterizados por el uso escenográfico de la luz: luz dirigida, luces cenitales, paneles de luz, esferas de luz, etc. El mensaje de rescate de la princesa *Leia* -defensora del bien- es un holograma, una figura de luz; y del mismo modo son de luz las estelas, las ráfagas y las explosiones de una batalla que se libra frente a la oscuridad del mal. Una visión triunfal de la lucha de la luz frente a las tinieblas de donde las deflagraciones y explosiones son un autentico festival de luz. Como nota final, la recompensa de nuestros héroes se da también en un espacio casi a cielo abierto, cuyo techo parece ser el cielo cósmico y del que caen unos rayos de luz, a cuyos nuevos guardianes de la galaxia rinde homenaje.

3. Encuentros en la Tercera Fase (1977) Steven Spielberg

Primera incursión del director Steven Spielberg en la aventura mágica. No proviene el guión de una novela, sino que es del propio Spielberg, lo que avala que las decisiones artísticas tomadas son conscientes y voluntarias.

Esta cinta desde el título es un exponente evidente de la fusión o encuentro con otras realidades. El nombre en la tercera fase, es también una alusión a la *tercera era del espíritu* del devenir hegeliano, y al tercer milenio: momento definitivo de renovación de la humanidad. Lo racional aquí se rinde ante lo asombroso llegándose a una fusión íntima con lo inexplicable. Consecuencia de este *contacto* se da un salto en el interior del ser. Los seres extraterrestres, lejos de ser seres malevos son *Portadores de Luz*; comunicadores de un conocimiento superior, lo que sitúa esta película en una dimensión teosófica de apertura hacia la ciencia misterio.

A nivel Formal (Visual) la película va adquiriendo grados de fantasía a medida que avanza la trama, situándose en un principio en un tono de realismo cotidiano. De este modo la irrupción de los acontecimientos asombrosos gana más fuerza, pero también da una cierta connaturalidad. Uno de los elementos fundamentales en el diseño de la producción es el tratamiento de la luz y los elementos luminosos. No es una luz solo blanca, sino chispeante, con destellos de brillantes colores, cercana al entretenimiento de feria. A principios de la historia ya se introduce la idea de la Luz va a ser protagonista con la declaración del indio con la cara quemada que explica “El sol salió y me canto” “Avistamiento de objeto muy luminoso”; “Colores muy llamativos, brillaba mucho”, etc. son frases que van antecediendo la aparición final.

Formalmente, con respecto al tema que nos ocupa, son de señalar (en un orden más o menos cronológico) que las maquinas toman vida, los juguetes, y los electrodomésticos, en una mezcla entre amable y terrorífico. Esto siempre hace alusión a lo inexplicable pero también cotidiano refiriendo que el orden normal puede revertirse, o que lo asombroso o desconocido puede revelarse en cualquier momento. El primer encuentro de las naves con *Richard Dreyfuss* está desarrollado de un modo muy gracioso y significativo. Con gran uso expresivo de la luz y singular sentido del humor. Las naves como luciérnagas luminosas habían sido expuestas por Taut y Scheerbart en *Glasmarchitektur*. Y las formas caprichosas de las mismas como carruseles o conos de helado pertenecen a las fantasías refulgentes de Krayl o Hablik. Son artefactos estelares, estrellas de colores, de formas juguetonas y variadas propias del UVE. Lo significativo de estas formas -llenas destello, luz y brillo, es sobre todo su discurso amable y de encandilamiento luminoso. Hay una extraña energía que produce magnetismo más que miedo. Tras un planteamiento que podría ser agitador, la presencia de naves es amable, colorista, luminosa y sugerente. Fuera del asombro producen atracción y fascinación: Un estado de conexión. Ese discurso de arrobamiento ante la forma, esa empatía emocional es propia del Universo Visionario Expresionista.

Si los artefactos voladores de las que son testigos los aldeanos, *Dreyfuss* y *Teri Gar* son estupendas formas de utopía expresionista en su tratamiento y concepto (cfr. Scheerbart Taut, Scharoun), no lo es menos la selección del *Monte del Diablo*, - punto del encuentro-, una forma singular que reúne todos los condicionantes del atalaya, cumbre de fusión con lo misterioso y fascinante. Al igual que lo expresaba Hablik en su cuadro "*El Viaje del Genio*", y las arquitecturas fantásticas del UVE, en las cumbres es donde que se sitúa el punto frontera con lo místico y sobrenatural.

Por su parte W.Luckhardt en su serie de cuadros "*Las fuerzas encontradas*" plasma unas iconografías, que a nuestro juicio van a guardar mucha relación con el *Monte del Encuentro*. Luckhardt como otros autores del UVE, recreaban toda una mística estética y espiritual en torno a las cumbres. El desarrollo visual de los acontecimientos que van a ocurrir en *Encuentros* tiene mucha relación con esta estética de la Montaña de Luz de nuestros autores. El contacto final de dará con una espectacular aparición de luz en forma nave alienígena y se formará una espectacular corona de luces entorno a ella. Esta inundará de gozo y éxtasis a los presentes. La selección de este tratamiento por parte de Spielberg, tanto en escritura como en producción, es una decisión artística consciente. Y a nuestro entender está claramente inspirada en los bocetos y cuadros de los autores de la Fantasía Visionaria Expresionista. La idea de la Montaña de Luz y el concepto de la Montaña de Cristal; luminiscente, como punto de encuentro o frontera común entre dos dimensiones, está presente en esta decisión y es una constante estética y formal de Universo Visionario Expresionista. Esta montaña es lugar de *Conexión* y salto cualitativo; hito o punto de encuentro con otras realidades. La similitud entre las imágenes de la montaña cinematográfica y la de nuestros autores no puede dejar de citarse. La *Gran nave Alienígena* circular, estrellada y su deslumbrante aparición es una de las imágenes procedentes de fantasías arquitectónicas ideadas por Taut y su círculo. Basta ver las coronas luminiscentes

de Taut, Scharoun, Hablik. En ella está contenida la idea de Corona Resplandeciente -situada en lo más alto-, que desparrama su brillo y fulgor esparciendo sus beneficios a la población. Por la propia magnitud de la nave, igualmente le son aplicables los conceptos de Fortaleza Flotante, la Montaña de Luz, Ciudad de Cristal, Castillo Luminiscente, Astro Catedral, Joya Resplandeciente, etc. Sus formas esplendidas, circulares y centrifugas, portadoras de gran energía interna, están claramente inspiradas en el UVE.² Por otra parte, su presencia no es angustiosa, sino extasiante. El dialogo que se establece es de luz y color. Su efecto es salvífico e impresionante. “Nos están dando la primera lección” dice un personaje. Cuando Bruno Taut explicaba lo que se sentiría ante la Corona de la Ciudad, la Catedral de Luz, lo definía como el extasío ante una “Gran Joya” de pedrería de cristales que despiden luz y color. Esa experiencia de la luz hay que experimentarla, sentirla, decía Scheerbart.

El efecto de este contacto ilógico, irracional, es positivo es benéfico. Los “extraños” son buena gente, son casi angélicos. Resultan ser “Portadores de Luz”, comunicadores de un conocimiento superior. Los que se incorporan a la nave (versión extendida) se sienten como en un spa de luz, maravillados y sanados por dentro. Es todo un discurso teosófico, que estaba ya incorporado en el Universo Visionario Expresionista.

4. Superman (1978) Richard Donner

Basada en el peripetias del personaje creado por Jerry Siegel y Joe Shuster, esta película supuso un gran empuje para la producción de películas de aventuras fantásticas, donde se abandona la pesada intelección conceptual y se abre paso la fantasía y la ensoñación en su más puro estilo. Coincide en el tiempo con otras dos cintas de marcado carácter fantástico como son *Star Wars*, 1977 y *Star Trek*, 1979. Por así decirlo, se retoma con este trío de éxitos el cine de aventura fantástica -ya se desarrolle en tierra o en las estrellas-, y en las que la fascinación visual eclipsa el raciocinio y arroba al espectador en un continuo goce positivo.

En este film hemos encontrado muchos elementos formales y conceptuales propios de la fantasía visual de la utopía expresionista. El mundo cristalográfico de la *Morada Polar* de *Jor-el*, supone el nexo formal y conceptual entre ambos mundos: el pobre de la especie terrícola y el mundo de superioridad vital y espiritual que supone la sabiduría del planeta *Krypton*. Redención y sabiduría por mediación del cristal, concepto expresionista por antonomasia enunciado por Scheerbart, Taut, Hablik y Kandinsky. Superman, como héroe, se sitúa por encima de la mediocridad moral, y recibe el reflejo de un conocimiento superior, situado más allá de las estrellas y es portador de una luz en su interior. Su conexión con realidades supra terrenales le hace poseedor de un conocimiento y una fuerza superiores. Tiene una misión: guiar e iluminar a los protegidos/inferiores. Recoge en sí las trazas del Genio y el *Übermensch* - temas de proyección nietzscheana-, aunque en este caso más vinculadas a la moral tradicional. Este mismo concepto permanece en la reedición del héroe (Superman

² Encuentro como *Einfühlung* (Worringer)

como alienígena bueno) en la actual serie de TV *Smallville*.

Dentro de los elementos formales (Visuales) hay muchos referentes cristalográficos vinculados con la sabiduría, la pureza y la fuerza. Formas estrelladas y luminiscentes, así como moradas de hielo (cristales) y una constante presencia de luz sólida en cámara: Luminarias, haces de luz, que confiere al conjunto un halo de realismo mágico. Otras formas, como el edificio del *Daily Planet*, son claramente de concepción expresionista. Es de reseñar que las acciones importantes y dramáticamente significativas se encuentran en las azoteas; a medio camino entre la tierra y el cielo. Estas son un punto álgido y luminoso en la acción. Otras formas y gestos tales como la nave del pequeño *Kal-el*, y el viaje estelar de la cápsula de cristal a través de la sabiduría cósmica son de clara raíz antroposófica y teosófica. En este viaje se advierte influjo de las pinturas y concepciones de Taut. En el cristal se condensa la sabiduría. La *Morada del Polo* de *Jor-El* es un claro exponente de esa utilización. Sus formas externas e internas son propias de los conceptos Caverna de Hielo, o Gruta Luminiscente. Sus formas cristalográficas y su consideración de la sabiduría son de clara inspiración Tautiana. También una gema, en la línea del expresionismo, es razón y fuente de sabiduría.

El planeta *Krypton* guarda muchos elementos expresionistas desde los parajes a gran escala, la gran cúpula, los efectos de luz de la sala de los consejos, donde hay paneles translucidos con grabados luminosos muy inspirados en Hablik, hasta a los aposentos de *Jor-El* donde se da un alarde de formas curvas, estrelladas y luminiscentes. Todo un recital formal de crecimiento cristalográfico que vemos claramente tomado de la utopía formal expresionista (UVE).

Otro aspecto observado es la consideración de la Ciudad como conglomerado luminoso, que es un elemento recuperado de la utopía visual expresionista, donde despuntan elementos que son grandes bloques -edificios singulares- que son de cristal luminoso. Esta consideración de la ciudad estaba olvidada o sepultada por el cine de realismo social predominante en los 70. Uno de los slogans de *Superman* es "El hombre que lleva en su pecho el peso de la galaxia"; lo que nos ha hecho pensar en las fantasías de Taut de ser casi los guardianes del Orden Cósmico, creando una belleza a gran escala que fuera capaz de conectar al hombre con lo mágico y supraracional.

Una vez más, en consonancia con Taut y Scheerbart, lo que viene del más allá, de otra dimensión, está dotado de altos poderes y trae una sabiduría supra-humana. No son alienígenas malignos, sino benefactores de la humanidad. La mirada hacia el cosmos y las estrellas se vuelve amable y esperanzadora. En la película, la verosimilitud de la puesta en escena y de los efectos hace que se suspenda en juicio en pos del relato fascinante de esta arracional aventura. Otros variados gestos formales que están presentes en toda la historia son la luminosidad, el colorido, la sobredimensión; lo que nos lleva desde los títulos de crédito -que son ráfagas de translucidas formas cristaliformes-, a contemplar con agrado y fascinación esta aventura fantástica.

Analizados dibujos de producción se encuentran buenas muestras de inspiración en gótico cristalográfico, luminiscente, así como composiciones estrelladas y formas de crecimiento cristalino y desarrollo poliédrico. Anotamos para posteriores contrastes que el diseño de producción fue encargado a John Barry, que continuó en otras ediciones de la serie, y que anteriormente había participado con Leslie Dilley en *Star Wars*.

5. Alien, el octavo pasajero (1979) Ridley Scott

Supone un paso adelante en la revisión del diseño de producción de las películas de aventura intergaláctica, dándose en ella un llamativo sincretismo que favorece la idea de que la evolución de las formas y los usos del futuro es un tema abierto al eclecticismo formal.

A parte de una revisión el concepto "limpio" que se tenía de las películas de ciencia ficción y aventuras espaciales, *Alien* muestra por primera vez el concepto sucio y orgánico de las grandes maquinarias. La parte vital de la aventura galáctica se significa desde la variedad del casting y personajes (antaño siempre científicos o agentes estatales), y abre el concepto de tránsito intergaláctico a la de comercio estelar. Nos encontramos pues en un mercante; no en una nave de lujo de la nasa. Cotidianidad que se verá rota con la presencia de un inesperado pasajero.

En *Alien* se distinguen tres áreas claramente marcadas a nivel de diseño de producción. La nave *Nostramo* -escenario principal- es una auténtica Ciudad Flotante, propia de las fantasías de Hablik, Scharoun, y Taut. Una ciudad estelar. Sus cuatro torres discurren por el espacio y flotan como Castillos Celestes. Las mismas torres son de clara composición y concepción de arquitectura utópica expresionista. Por un lado están las dependencias de la nave *Nostramo* en las cuales cabe distinguir las estancias de la tripulación, la enfermería, la sala estanca y la sala de la *Madre*. Por último, podemos distinguir el tratamiento de los pasadizos, pasillos e dependencias técnicas. Comentario aparte merece la incursión de los tripulantes al nido de los aliens, cuya estancia y puesta en escena marcó un hito en el género de fantasía ficción.

En cuanto a las dependencias habitables de la nave *Nostramo*, es tratamiento de las formas y paramentos es refinada, tecnicada y de modo general clara. Propios de un pasaje de avión de gran lujo. Mención especial merece la sala de hibernación, en composición en flor, con sus urnas luminiscentes. Predominan los tonos blancos y la repetición de formas sobreabultadas. Composiciones centradas y fanales de luz de radiales y cenitales. El concepto general de las áreas es de ampollas de luz. Espacios limpios y claros, si bien retorcidos y complejos en su articulación y repetición. Un barroquismo expresionista. Un espacio propio del trabajo de Poelzig u otros arquitectos de la tradición formal expresionista. El empleo de la luz en estos espacios es por mediación de luz en cámara y luminarias corporescentes. Mención especial merece la sala de la *Madre* en su concepción de zona luminiscente, de acceso al conocimiento. Su disposición centrada es poliédrica y

cristalográfica.

En cuanto a las áreas mecánicas, el tratamiento es de tipo adusto industrial pero barroco y sobrecargado, retorciéndose las formas y repitiéndose de modo sobre escalado, yendo a un planteamiento expresivo, expresionista, donde la forma va más allá de la mera función. Es un tratamiento escenográfico realmente cercano a los planteamientos expresionistas biomorfoicos de Finsterlin y Scharoun. Predominan las geometrías asimétricas y la composición de espacios en forma arborescente y concatenada, siguiendo un trazado organicista y biomorfoico propio de las vísceras de un organismo vivo. Espacios de gran escala se interconectan con espacios de compresión, rodeados de un amasijo indescifrable de formas apelmazadas y repetidas propias de las tripas de un monstruo. Las naves de reconocimiento, en su concepción y exposición, también son formas propias de UVE.

Una zona de singular tratamiento es la del descubrimiento del área alienígena. Conocida la nave *Nostramo* en su condición de navío mercante, la Dirección de Arte plantea un cambio radical hacia un planteamiento absolutamente biomorfoico que indica y significa la presencia de vida. La presentación impresionante de la escala es en sí una muestra de fantasía utópica expresionista. La propia nave alienígena, los pasadizos orgánicos, la cueva de los zigotos, el puesto de mando, todo ello rezuma fantasía expresionista. Su concepción parte de HG Higger y su expresión biomorfoica, queratinosa y es de organismo vivo calcificado. Este planteamiento es profundamente expresionista en su barroquismo y exposición. Podemos afirmar que sin la obra de Finsterlin estas formas no se hubieran dado e igual manera. Ningún elemento se explica en su función, pero se trata de transmitir un concepto de arquitectura o espacio emocional. Este concepto biomorfoico, -formas de crustáceos, moluscos, conchas, huesos, cartílagos-, pasado al metal o al titanio, será el eje central del diseño de obras posteriores como las *Crónicas de Riddick*.

En la película se hallan muchas más trazas de espíritu e inspiración formal expresionista: encuadres, estancias, planteamientos de luz, etc. Numerosos usos de formas y conceptos del UVE. Cabe exponer un elemento más. El uso expresionista de la Luz, de la iluminación en su sentido más técnico y propio de la dirección de fotografía. De todos es sabida la preferencia de Riddley Scott por la iluminación y la niebla. La luz no solo baña los objetos, sino que se por medio de una atmosfera pesada se hace presente en el plano como un elemento compositivo mas; lo que convierte a la luz en "luz sólida". Con este efecto los haces de luz se hacen corporescentes y variables, que combinando diversidad de fuentes y entrecruzándolas crean entornos muy sugerentes. El uso de aspás, múltiples reflectores de luz en campo y luces variables proyectadas se convierten en uno de los elementos fundamentales para definir las situaciones espaciales y la tensión dramática; y por lo tanto transmitir un expresionismo emocional. En este uso expresionista de la luz -en el más puro estilo de una nueva disciplina pictórica-, Scott ha sido pionero. Disciplina que muchos otros han emulado con mayor o menor fortuna.

Taut y los miembros de la Cadena de cristal participaban de ese uso dramático emocional y

espiritual de la iluminación corporescente. Ellos lo llamaban “la radiancia”. El concepto que ellos desarrollaban de espacio espiritual, emocional; del tránsito conmocional como vivencia queda perfectamente reflejado en la obra de Riddley Scott.

6. Star Trek, la película (1979) Robert Wise

Primera adaptación cinematográfica de la popular serie de TV *Star Trek, La conquista del espacio* (1966-69). La acción se desarrolla en el siglo XXIII, a bordo de la nave *USS Enterprise*, donde una tripulación multirracial realiza variadas misiones estelares.

La película, como bien apostilla el título, está muy ligada en sus conceptos a la serie televisiva, pero procurando tener una personalidad propia de película. El diseño de producción se confió al veterano Harold Michelson. En la parte de efectos especiales se contribuyó un nutrido grupo de profesionales, entre ellos Douglas Trumbull.

En los aspectos Formales (Visuales) se advierten dos áreas diferenciadas en el tratamiento de la cinta. Por un lado está la parte terrestre, que es heredera de la época, con una geometría modular y repetitiva, propia de la estética de los años setenta. Formas plásticas y limpias en la tradición de la estética de la *Fuga de Logan* u otras cintas futuristas del momento. Es un momento de falta de inspiración y agotamiento de la fórmula de “Futuro Límpido” enunciado en películas como *Planeta Prohibido*, *2001*, *La fuga de Logan* o *Rollerball*. La nave misma –la *USS Enterprise*– no aporta grandes elementos pues se asemeja más a un pequeño electrodoméstico de cocina subido de escala. Un *Frisbee* pegado a un secador de pelo. Entendemos que son elementos icónicos que vienen de la serie y que salvo retoques han de pasar a la gran pantalla.

En el interior de la nave se repite la fórmula previsible: interiores geométricos de paños lisos, con algún gesto curvo para dar aire de modernidad, y mucha reinterpretación de estilo lujoso de los 70: metacrilatos, sintasoles, madera lacada, monitores de ordenador, etc. El uso de diagonales y formas rómbicas se debe más a un efecto “futurista” de ruptura de espacios domésticos, que a un tratamiento voluntariamente innovador. Como concepto general se advierte un calco o repetición de esquemas “sin fin” propuestos por Kubrick en *2001*(1967). En aquel momento, como símbolo de progreso, se ofrecía la generación de grandes superficies a través del uso de una célula o malla. Simultáneamente se acude al algún toque propio de la industria aeronáutica; acabados de PVC y formas de aviación comercial. La curvatura de los paramentos hace advertir una cierta emulación – poco desarrollada– de un planteamiento orgánico. Hay rasgos y trazas de crecimiento coriáceo y crustáceo; de repetición de anillos orgánicos y pasillos sin fin. Pero la falta de escala y desarrollo hace que sean un mero forillo de escape. El conjunto es entrañable, pero falto de ambición estética. El vestuario no ayuda nada. No hemos de olvidar que esta cinta es coetánea, por ejemplo, de *Alien* (1979). El espacio que mejor parado sale de esta parte es el *Puente de Mando*, que realmente si tiene una composición interesante, circular, organizado en niveles, con un techo bien articulado. Cuando está bien retratado sí ofrece una buena

imagen escenográfica, con buenas y expresivas formas. Es el único decorado en que hemos hallado valores similares a la sensibilidad del UVE.

Frente a esta parte, cuando la *Enterprise* entra en contacto con la NUBE, la película cambia de registro estético. Entonces la aventura estelar se desarrolla en un entorno realmente fantástico. Se dan formas, conceptos y propios de una ultra-dimensión cósmica. Las imágenes de la propia *Nube de Energía* son interesantes, con corporeidad luminosa; una especie de tejido sensorial de luz. Estas imágenes no llegan a parecerse a las imágenes de nuestros autores hasta que no abandonan el planteamiento plano que se ofrece en los primeros minutos.

La parte de la aproximación y el diálogo con *V'GER* son de una gran fuerza visual y poseen muchas referencias formales con las imágenes y formas dibujadas por nuestros autores. En primer lugar como parte del discurso de la película, nos encontramos ante un reto "emocional". Como dice un personaje, se trata de hacerse a "Otra dimensión"; "De alcanzar nuestra capacidad de superar la lógica". La dirección de arte adopta aquí un muestrario muy fascinante de formas orgánicas, estrelladas, luminiscentes, en forma de flores estelares, umbrales cósmicos, bóvedas celestes, etc.,... Todo un festival formal, muy empático y fascinante, tendente a predisponer para el gran salto hacia lo desconocido. Muchas formas presentadas guardan gran relación con los mundos de Sheerbart, Taut, Scharoun, Hablik o Luckhardt. Sobresale el empleo de la luz y las composiciones radiales, pero también las biomórficas y coriáceas. Una gran bóveda celeste recrea un gran impacto visual. Al final del trayecto, como punto de encuentro, en una composición centrada y refulgente, se encuentra *V'GER*; como un Valle Flor.

Este discurso formal es posible porque acompaña y retroalimenta al de la película. Discurso de supra-conocimiento, autoconciencia, lógica, fusión con el cosmos, etc.

Como elemento Conceptual, muy afecto a la fantasía expresionista, está la Máquina con Sentimientos. En este caso la *V'GER*, auténtica protagonista de la odisea. Arropando este elemento, y dado que su anhelo es emocional, sensitivo, se usa la forma impactante, sublime y emocional para significar esa carga dramática. Formas y espacios estelares parecen sacados de la literatura y los conceptos de Taut y su grupo. La luz como fuente de energía y portadora de ciencia se ofrece como un vehículo formal de primer orden. A la par, la atracción por el misterio y la fascinación por la forma se ofrecen sin ambages. Así están tratados los distintos espacios de este encuentro cósmico. Transitamos por ciudades de luz, agujeros sin fin, mundos estelares, senderos sobrecogedores que se desarrollan en perfecta concordancia con las fantasías de P. Sheerbart y con las visiones a gran escala de Taut. En esta parte de la cinta los efectos especiales de Douglas Trumbull resultan muy efectivos -en lo visual-; pero fue el diseñador e ilustrador Syd Mead, -en el que se advierten fuertes influjos expresionistas-, el autor del diseño de la *V'GER*.

En la parte final de la película se observa una gran componente teosófica tanto en el hilo

argumental como en la resolución formal. Finalmente, una "fusión" con lo universal concede un nuevo entendimiento al género humano. Fusión luminosa, por supuesto, con la luz de los conocimientos de la galaxia. Un nuevo comienzo; "un nuevo paso en la evolución".

7. E.T. El Extraterrestre (1980) Steven Spielberg

Película arrebatadora llena de emoción y fantasía. Ya el cartel es toda una declaración de principios teosóficos. La idea, tomada del fresco de Miguel Ángel de la creación del hombre por parte de Dios, ha sido transmutada por la mano de un ser extraterrestre que nos comunica el chispazo de la sabiduría y la bondad. Los niños y los iluminados - los de espíritu más puro- serán los más abiertos a la verdad y al nuevo conocimiento.

Las referencias de la utopía expresionista en esta película se dan más a nivel del relato y del tratamiento visual de los fenómenos estelares. Con un hondo contenido teosófico, de la religión de la luz, y de la luz como portadora de sabiduría, la película propone dejarnos arrobar por ella sin prejuicios llegando a un conocimiento que hay que experimentar. Que el ET sea el portador de esa luz; -luz que ilumina la razón, que manifiesta la ciencia del más allá, del otro orden-, no es más que encarnar en una figura muy propia de toda la Teosofía y Antroposofía: el ser luminoso que en contacto con realidades cósmicas y estelares más altas posee y transmite un nuevo conocimiento, profundo y sublime, pero hasta ahora desconocido. En contacto con él -abriéndonos al misterio- daremos un salto cualitativo en nuestro interior.

En consonancia con este mensaje la película adquiere una atmósfera particular. El tratamiento visual es luminoso colorista y con clara tendencia a construir con la luz un universo mágico y proclive a la aceptación de la fantasía. El cosmos no se presenta como un mundo desconocido sino como un firmamento luminoso y acogedor. Formalmente el manejo de la luz será la protagonista del filme. Muchos son los detalles que muestran la influencia formal de la utopía expresionista, sobre todo en la construcción de ambientes solo a partir de luz dirigida y en la concepción de la experiencia sensorial de la luz. A este efecto, la continua presencia de luz dirigida a cámara, con halos de niebla luminosa, son una continua referencia a la luz, que es la protagonista fundamental del filme.

La atracción o embelesamiento ante la luz es un elemento formal simbólico. Luz emite el cobertizo donde se refugia el ET, que siendo un hecho extraño emite una luz amigable y amable. Se trata de una luz magnética, a veces cegadora en su propio esplendor, como la luz de la sabiduría divina o la expresión de lo sobrenatural, pero que ejerce un influjo magnético. Por medio del toque luminoso ET cura el dedo a su amigo. La luz que porta en su interior el ET es una metáfora del conocimiento y bondad superior que existe más allá de nuestros límites terráqueos. El extraterrestre, lo extraño no es una amenaza; es un ser amigo. Finalmente como legado en la despedida un toque mágico de luz opera una nueva *gnosis* emocional en el protagonista.

Entre las escenas memorables de la película está la de vista nocturna de ET frente a la gran urbe iluminada de Los Ángeles. Vemos en ello un claro referente a las descripciones de la ciudad de la Luz de Paul Scheerbart, y que Taut retomó como suyas. Las peripecias por el bosque entre persecuciones de focos y luces son muy expresionistas, siendo este un estilo narrativo de luces corporecentes en la noche que Spielberg desarrollará en más producciones. Sin embargo hay otros momentos, como la captura y muerte de ET, en los que la dirección de arte se advierte escasa en recursos. Las escenas se desarrollan muy por montaje siendo la puesta en escena muy funcional.

Tras la mítica escena de la fuga en bicicletas, cruzando la luna y que se ha hecho icónica de Amblin, como una muestra de que toda fantasía es posible, también del universo luminoso viene la nave extraterrestre. La nave alienígena tanto en su aparición como en su concepto es una clara referencia a los mecanismos formales ideados por Scheerbart, Hablik, Scharoun o Taut. Un festival de luz irradia siempre estas apariciones, que a la vez son mistericas pero de sugerente y magnética belleza. Es de reseñar que Spielberg a sus naves alienígenas les da un carácter *naif*, no amenazador y mucho más cercano al juguete cósmico. Esto entronca directamente con la fantasía estelar de P. Scheerbart y los divertimentos formales de Carl Krayl.

En la escena final hay emoción y extasiamiento ante los seres descubiertos, pero no hay miedo. Hay misterio, magia, -ciencia misterio diría Steiner-, pero no hay temor, sino dulce sobresalto. Como colofón, el ET se despide del niño tocándole con su dedo la cabeza iluminándole en el intelecto y en la emoción. Esta película supone un cambio de orientación con respecto a los fenómenos del más allá, y predispone a una unión anímica interestelar con seres de otros mundos; la gran hermandad cósmica (P.Scheerbart).

Hay más guiños y aspectos formales propios del UVE en esta historia que advertimos como una parábola teosófica. Pero la teosofía, como otros movimientos espirituales germanos, estaba también muy ligada a la vanguardia creativa e incluso a los movimientos sociales. En ciertos momentos de la película la intervención de las autoridades supone la quiebra o riesgo para E.T. -y el malogro de su mensaje. Este equipo, como en otras películas de Spielberg, representa, la estructura social, el peso de la maquinaria burocrática y en definitiva, los afanes mundanos, siempre represores, mezquinos y hostiles a la fantasía, a los valores superiores y la verdad. En este grupo se encuentran también los mayores, siempre afanados en sus tareas, sin capacidad para reflexionar y captar la evidencia de lo sobrenatural o ajeno. Sin embargo, estos valores positivos anidan en el corazón de los puros, de los niños, - en consonancia con el pensar de Nietzsche-, aunque sean rechazados por los materialistas, mundanos o los que tiene el corazón empequeñecido por los afanes de este mundo. ET deja huella en nuestras almas, y como consecuencia somos mejores y actuaremos con más conocimiento; hemos dado un salto cualitativo tras entrar en contacto, en conocimiento, con un mundo superior.

Taut reclamaba esa misma ingenuidad y pureza para abrirse al conocimiento de verdades

suprasensibles.; para llegar más allá de lo conocido. Taut soñaba finalmente con un gran salto estelar. En todo este relato se da esa apertura interior hacia lo desconocido y es por eso que advertimos que se abre el discurso racional y se suspende el juicio en pos de la aventura.

8. El Imperio Contraataca (1980) Irvin Kershner

Muy popular continuación de *La Guerra de las Galaxias*. La cinta supuso un gran impulso para el género de aventuras fantásticas, que en esta ocasión se desarrolla en los parajes “más lejanos de la galaxia”. Un fantástico relato desarrollado con una estética firme y decidida, donde encontramos muchas referencias estéticas y fuentes de inspiración propias de la utopía visionaria germana de la época expresionista.

El Imperio Contraataca podría haber reiterado, como una secuela mas, las situaciones de la predecesora, aplicando de forma mecánica los hallazgos visuales de la anterior con ánimo de repetir el éxito y minimizar riesgos. Sin embargo, en esta segunda entrega de *Star Wars* a la saga se incorporaron localizaciones, parajes, escenarios, vestuarios y gestos visuales que antes hubiera sido impensable encontrar en una *aventura galáctica*. ¡Canguros-Camellos luchando en un desierto helado con paquidermos metálicos! Esta biodiversidad estética y formal quedó incorporada definitivamente a la iconografía estelar. Del mismo modo la diversidad de estilos formales. Este precedente abrió visualmente el género a todo tipo de “incorrecciones”, desterrando definitivamente las visiones futuristas de pretendido porte racional.³

Centrándonos en el objeto de nuestro estudio, en la cinta merece la pena considerar dos niveles: El aspecto meramente formal y el tratamiento conceptual de determinados pasajes. Digamos desde ahora que la apuesta artística es decididamente luminosa, lúdica y entregada al impacto visual. Este principio de fascinación visual, facilita la suspensión del juicio e imbuye a la audiencia en la fascinación del relato.

La fuerza visual de las formas contribuye necesariamente a ese logro. Esta actitud es decididamente la misma que la que sostenían Bruno Taut y los miembros de la Cadena de Cristal a la hora de concebir la forma. La forma lejos de cumplir una función racional utilitaria, ha de impactar los sentidos, conmocionando al espectador (que vive una experiencia lúdico-emocional; espiritual). En el diseño de producción de Norman Reynolds, apreciamos elementos del Universo Visionario de Bruno Taut y de los miembros de la Cadena de Cristal. En este sentido, son de singular interés los parajes helados, las grutas de cristal, de cristal de hielo; las cavernas de estalactitas de cristalografía luminiscente que aparecen en la primera parte de la película. En este concepto de caverna/gruta luminiscente se inscriben también las formas de cascaron que presentan las grandes hangares excavados en el hielo.

³ Nos referimos a las sesudas versiones del cine de ciencia ficción, inmersas en diálogos reflexivos sobre el concepto del futuro y el devenir del cosmos.

Posteriormente, en el interior de la *Nave del Imperio*, se observan formas de desarrollo cristalográfico, simulando puntas de cuarzo o paredes de cristal refulgentes. Junto a estas, otras formas más elásticas, de impronta biomorfica y curvada, se organizan de forma centrada dando lugar a grandes espacios. Las luces en cámara y como refuerzo de la sensación espacial son muy usadas en estos diseños. Es especialmente significativo es el desarrollo expresionista de cascaron cristalográfico sede de *Dark Vader*; concebido como una negra flor (capsula) de desarrollo y evolución poliédrico. Esta forma recuerda a los diseños de Scharoun y Hablik, (tanto en lo que tiene de Gema, Drusa y Capullo). En los pasadizos interiores de la nave de *Dark Vader* hay una evidente abolición de la línea recta en favor de la infinitud espacial curva. Tanto en estos escenarios, como en otros subsiguientes, el uso intencionado de paneles reflectantes, paneles de cristal y luz en campo es un recurso habitual de la dirección artística. La luz como elemento creador de entornos fantásticos, y el cristal con su fuerza re-duplicadora son usados aquí con plenitud de sentido y significado.

Como hemos observado en otras entregas, las aeronaves tienen varios desarrollos, desde un concepto rotundo como es el *halcón milenario*, que posee en sí un tratamiento biomorfo semejante a un caracol con diversas protuberancias, hasta la aspereza de la flota imperial, de trazos más angulosos y que ofrecen un crecimiento cristalográfico y estratificado. Otras naves tienen una composición caprichosa e inexplicable, (afuncional), propias de un tratamiento dadaísta, similar al que Krayl exponía en sus juguetes mecánicos. Son composiciones en las que la forma se toma como resultado de un agregado compositivo, como juguete formal, como estimulador de la fantasía.

El concepto de Fortaleza Volante está muy presente en todo el diseño, ya sea bajo la forma de Ciudad Transportable, o de Navío Estelar de descomunales dimensiones. Como parte de una de estas ciudades transportables se ofrece un rico paisaje urbano. Un conjunto de edificios de trazos muy expresionistas en forma y significado, pueblan una gran ciudad. Cúpulas, agujas apuntadas, rotundidad y expresividad formal, etc. Estas fantasías de propias de Taut y su grupo de creativos, puede verse reflejada en muchos de sus dibujos.

Otros elementos de fantasía expresionista se dan en la cinta. Destaca en este sentido el uso de la sobre-escala, el valor emocional del concepto del espacio, y su significación dramática más allá del uso mismo. En nuestro comentario queremos detenernos en dos momentos singulares. Por un lado el palacio del amigo de *Hans Solo*, *Lando Calrissian*, que está en una Ciudad Flotante; y por otro el espacio donde *Dark Vader* lucha a muerte y revela su paternidad a *Luke Skywalker*. El primero de ellos, ofrece una fantástica ciudad, hecha en 3D, que contiene una gran fantasía arquitectónica. Esta ya ha sido comentada anteriormente. Pasamos pues al comentario de los espacios interiores del palacio. El espacio en su conjunto se concibe con un desarrollo circular en caracol, donde se observan muestras claras de crecimiento de concha o caparazón coralino. Este crecimiento orgánico del espacio, y en especial queratinoso, es muy propio de la concepción espacial de Finsterlin. Cristales, lucernarios curvos y rosetones aportan luminosidad y flotabilidad al conjunto. Es destacable también el sentido coralino del espacio, el uso de la luz -tanto cenital como

frontal-, y en especial el de una ampolla o capsula de luz que es pieza protagonista en varias secuencias.

La escena del duelo entre *Luke* y *Dark Vader* se desarrolla en tres ámbitos. El primer duelo de espadas de luz se da dentro una gran cúpula translúcida de luz azul. La concepción circular del espacio, la disposición de las escalinatas y la efectiva contribución de las luminarias guarda mucho referente conceptual con la *Glashause* de Taut. Posteriormente, advertimos un espacio singular: un tubo de luz circular y luminiscente. Esta forma que por la que pasa Luke, tiene todos los significados de viaje a través de la luz y de tránsito a otra esfera de conocimiento. La batalla final entre padre e hijo, tendrá lugar en otro espacio singular: una gran bóveda esférica luminiscente, que se extiende hacia el infinito en su parte inferior. Es este un espacio irreferenciado que acentúa más la magnitud del concepto dramático. Estos tres escenarios, concebidos para el clímax de la trama, son de gran inspiración expresionista, tanto a nivel formal como conceptual. Aparte de las formas y composiciones que en sí son plenamente acorde con la fantasía expresionista (véase la obra de Scharoun, Taut y Berg), son espacios que poseen la significación mística buscada por Luckhardt, Taut y Hablik, de arquitectura dedicada a encuentros de orden superior.

10. En busca del arca perdida (1981) Steven Spielberg

Nos dispusimos al análisis del *En busca del arca perdida*, película por otra parte de todos conocida y que ya habíamos disfrutado en nuestra juventud, pero esta vez desde un punto de vista escenográfico, buscando aspectos visuales que fueran coincidentes con el objeto de nuestro estudio.

Quizás no fuimos conscientes en su momento del renovador impulso que supuso esta cinta para el género de la aventura. Sacudiéndose el peso de los años 70, donde reinaba un cine socialmente comprometido, Steven Spielberg y Georges Lucas dieron un vuelco al cine espectáculo, recuperando su valor de puro entretenimiento. Su repercusión en taquilla fue mucho mayor de lo esperado. La historia original que era de Lucas, fue encargada a Lawrence Kasdam, reservándose Lucas el papel de productor. Steven Spielberg entró como contratado para llevar la dirección, siendo advertido de serias restricciones de tiempo y presupuesto.

El diseño de producción de la película corrió a cargo Norman Reynolds y fue galardonado con un Oscar. Reynolds ya había ganado otro Oscar por *Star Wars* y había sido nominado por *El imperio contraataca*. Ambas producidas por Georges Lucas. Ya para entonces Lucas era considerado el nuevo mago de la aventura fantástica. Con estos antecedentes nuestras expectativas aumentaron de nivel.

En los aspectos Formales (puramente Visuales) la película es un alarde de buen hacer escenográfico. Mas casi todas las formulas aplicadas son “una cita-homenaje” al cine de aventuras y exploradores de los años 30; de expediciones coloniales propias de los seriales

de la Paramount y la Universal. Estos homenajes están retomados con un renovado brío y sobre todo fotografiados con un gran acierto. La escenografía no es aquí un puro acompañamiento, sino parte fundamental de la aventura.

No hemos encontrado trazas significativas del UVE en esta película: Ni es su uso meramente instrumental, ni en su uso simbólico. Los escenarios más representativos son la Cueva, que sí posee toda la magia de las cuevas como espacio singular donde se desarrollan encuentros especiales con lo misterioso y lo desconocido, pero no suponen ningún efecto interno en el personaje, ni marca un hito dramático de encuentro con la luz o realidades más excelsas. Indiana es un aventurero. En este sentido, y dada su situación al comienzo de la aventura, la presencia de la Cueva o la Gruta misteriosa se incorpora como parte connatural del espíritu fantasioso de la aventura. Un punto de partida; un subrayado de la aventura fantástica como vehículo de apertura de la mente a lo desconocido y aracional. Como referencia formal a esta cueva pueden citarse casi todas las películas de aventuras orientales y tumbas faraones de los años 30, y las aventuras exóticas de la Universal de los años 40 y 50. La cueva, la gruta o la caverna siempre han tenido especial significación con lo mágico o lo misterioso. Así estuvo muy presente en el ideario de los expresionistas como gran espacio subterráneo.

En la definición del Arca de la Alianza, el diseño ha apostado por una interpretación clásica, propia de ilustraciones de libros de religión. Eso sí, se ha mantenido el carácter enigmático de la misma como fuente irradiadora de energía; dejando a la libre interpretación si esta es benéfica o maléfica; manteniendo latente la resolución del misterio para otros episodios.

En definitiva una película formalmente impecable, que por boca de sus autores no se pensó en un gran presupuesto, sino como un homenaje recuperación del género de aventuras y exploradores; todo con gran sentido del humor y el espectáculo. En nuestra opinión, buena medida del éxito radicó en la selección de los actores, pues con otras propuestas, como Tom Selleck, la película se hubiera quedado al nivel de cualquier reedición de las aventuras de Allan Quatermain.

11. Blade Runner (1982) Ridley Scott

Según *Variety*, *Blade Runner* es "una película de cine negro de un estilo deslumbrante situada en noviembre de 2019 en un Los Ángeles brillantemente imaginado, marcado a la vez por las maravillas tecnológicas y una terrible miseria."Variety⁴

Blade Runner está catalogada hoy como "Neo-noir. Thriller futurista. Cyberpunk". En un principio se aleja de la naturaleza de muestra, sin embargo por su indiscutible peso mítico vamos a proceder a su análisis. El relato está afecto por la idea de la ciudad sin alegría. En sí es un drama pesimista, donde se da cabida a reflexiones sobre la vida, la muerte y la

⁴ <http://www.filmaffinity.com/es/film358476.html>

transcendencia.

En los aspectos Formales (Visuales), podemos decir que la cinta es irregular, con momentos realmente grandiosos y otros más de recurso que no obstante han pasado al estatus de indiscutible por la trayectoria "Cult" de la película.

Entre los aspectos más singulares podemos destacar la *Ciudad Hito*, la Megaciudad, como concepto heredado a gran escala de la Ciudad Idílica Expresionista. Un gran conglomerado de luz y de formas singulares. Todo ello surcado por navíos luminosos, propios de la fantasía de P. Scheerbart. En este sentido reconocemos las visiones de Taut y los compañeros de la Cadena de Cristal. Dentro de esta metrópolis gigante, propia de UVE, reconocemos formas utópicas ya expuestas por Taut, Sharoun, Hablik. En el terreno el práctico estas formas ya habían sido edificadas por Poelzig, como las *Torre del Agua* de Posen y en otros edificios singulares.

Escenográficamente hablando el concepto más destacable de *Blade Runner* radica en los submundos de la población. Esos entornos de ciudad marcados por luces de neón, farolas, escaparates e incluso bastones de paraguas fluorescentes. Muy aglomerados, inspirados sin duda en mundos orientales -asemejan un barrio chino-, tiene mucho en común con la fantasía luminosa ideada por P. Scheerbart y Taut (varios párrafos de *Glasmarchitectur* parecen pensados para esta película). Espacios donde las paredes, suelos y techos irradian luz; luz de colores, creando un entorno mágico. Luciérnagas voladoras que barren el cielo irradiando luces de colores, etc. Ciertamente el entorno mágico está logrado, la fascinación óptica se da, lo que pasa en la película es que frente a ese espacio fantástico y mágico se contraponen una dura trama. La crudeza del efecto es mayor. Fijémonos sin más en la "retirada de la replicante" atravesando maravillosos espacios de luces y cristal. Según las fuentes contrastadas fue el diseñador industrial Syd Mead es el que se encargó de concebir los entornos luminosos de la ciudad y los artefactos voladores. En otros momentos de la película se aplican sin embargo efectos de luz en campo de alto contraste, con intención de tensar un cine *noir*. Son muy efectistas y han terminado por marcar el estilo de Scott.

En cuanto al ordenamiento de ciudad que expone Scott, vemos una aplicación de la relación entre "el arriba y el abajo"; una transposición del concepto de la ubicación ideal expuesta por Taut del *Pueblo* (Volk) y el *Geist*, (el espíritu- Dios- y sus ministros) (cfr. *Die Stadtkrone*). En este sentido, la utopía filosófica de Bruno Taut si se advierte con plena vigencia en la cinta de Ridley Scott. Son importantes también en el concepto de ciudad a gran escala de Taut y Scheerbart, los grandes hitos luminosos, los rascacielos, continuamente irradiando luz, así como un uso extensivo de la luminosidad puntual o radiante a lo largo de toda la conurbación.

Una visión también propia del universo luminiscente de Taut y de Scheerbart son las luciérnagas flotantes, -en este caso las naves- taxi,- tomadas como bailes de estrellas y aerostatos, portando luz omnipresente en neones, paneles, focos, reflectores.

A efectos de la Trama una idea muy afín al UVE es la maquina viviente y las razas intermedias. Una idea constante en los relatos de Scheerbart. El tema del replicante como ser humano artificial no está expresamente contemplado en la Utopía Expresionista, pero sí forma parte de ella las maquinas con corazón y anima propia, cosa que si es un tema central de este relato. *Blade Runner*, es deudora de muchos guiños de la guionista alemana de *Metrópolis*, Thea Von Harbou. En el libro, von Harbou describe la ciudad como un ser viviente que se alimenta de los obreros. Algo parecido a la utilización de la raza de esclavos guerreros de *Blade Runner*. Decir también que Von Harbour concibió el robot de *Metrópolis - Futura-*, no como la metálica máquina que en la película es, sino que "bajo el ropaje ligero que vestía se adivinaba un cuerpo esbelto como un abedul, que se balanceaba sobre los pies muy juntos. Pero, aunque mujer, no era humana. (...) Tenía las manos, muy hermosas, apretadas contra el seno inmóvil en un gesto de decisión, casi de desafío". Idea que sí vemos reflejada en personaje de Sean Young de *Blade Runner*. La novela de Von Harbou irradia un espíritu de fábula fantástica que en absoluto quedó reflejado en la *Metrópolis* de Lang, película que quedó más como una fábula maquinista e industrial.⁵

Blade Runner, pese a su fascinante mundo visual es un espacio oscuro ya que falta luz en el corazón de los hombres; aunque el universo formal material es esplendoroso, falla el discurso vital que lo anime. Es realmente una distopía. El discurso amable y optimista de Taut con respecto a la ciencia y el progreso no se da en *Blade Runner*, aunque si se atisba que la solución es aferrarse a la vida. Esta película es un claro ejemplo de la recuperación de formas de la fantasía expresionista, pero vacías del contenido lúdico que las animaba.

La excesiva profusión de claroscuros para adherirse al *film Noir* hace que algunos sets pierdan fuerza, como es el caso del edificio Bradbury. No son propiamente escenografía formal, sino juegos de luces que podrían ocurrir en cualquier entorno. En muchos sets *Blade Runner* acude a F.L.L.Wright, de quien toma varias localizaciones y conceptos. Curiosamente, tanto Wright como Taut sintieron fascinación por la edificación totémica y mastodóntica oriental, así como de sus sabios espacios de luz. Sin embargo, conceptualmente, -y en muchos casos formalmente-, la imagen de Ciudad de *Blade Runner* está tomada de Taut y su grupo. Wright aunque hizo notables edificios, nunca concibió universos urbanísticos, no así Taut.

En cuanto a los créditos, el diseño de producción corrió a cargo de Lawrence G. Paull, siendo sus directores de arte David Snyder y Linda DeScenna. El primero fue nominado también por el diseño de *Regreso al Futuro*, más no se le encuentran mejores logros. Los dos últimos han tenido una trayectoria profesional más ligada a la fantasía.

12. El retorno del Jedi (1983) Richard Marquand

Tercera entrega de la original saga de *la Guerra de las Galaxias*. Esta parte cuenta con una

⁵ <http://universodecienciaficcio.n.blogspot.com.es/2012/08/1926-metropolis-thea-von-harbou.html>

variadísima dirección artística, -de la que hace gala-, dándose en ella multitud de fuentes y registros. Una imaginativa puesta en escena se desarrolla con normalidad tanto en tierra firme como en el universo intergaláctico. No hay reparo en mezclar estéticas diversas y localizaciones variadas ejecutando, con voluntario criterio ecléctico, un singular estilo que le ha hecho característico.

Al tratarse de una tercera entrega, algunos elementos estéticos y visuales vienen heredados de entregas precedentes. Es por ello que no nos detendremos en exceso en estos. Si es de reseñar, en cualquier caso, la aparición de máquinas con sentimientos, tan propias del espíritu de Paul Scheerbarth, y el tratamiento visual general, lleno de dinamismo, espíritu libre y positivo, ajeno a academicismos y reflexiones intelectuales. Las formas surgen porque sí, sin que haya de mediar un articulado discurso intelectual que justifique su aparición. Esto favorece el desarrollo del relato, realmente vitalista y arracional, donde criaturas, planetas, sagas y confederaciones galácticas se dan cita en una confrontación milenaria.

En aspectos Formales (Visuales) es de destacar, el tratamiento espacial de la primera parte, desarrollada entre cavernas, bodegas y grutas de claro tratamiento expresionista; ligado en su forma a la exposición espacial que hacia Poelzig de la gruta y la caverna, iluminada escasamente desde el exterior, con pesadas y apesadumbradas formas. Posteriormente, la historia se desarrolla en amplios parajes desérticos, donde cabe destacar la forma queratinosa de las aeronaves (mezcla de futurismo de Julio Verne y de coraza voladora), y de elementos del vestuario. Elemento destacado en esta parte es la *Flor* devoradora del desierto, una referencia al *Valle Flor* de Taut (cfr. *Alpine Architektur*) tanto en su presentación como en su naturaleza, mitad orgánica mitad mineral. Esa boca de oscura profundidad semeja también los pórticos fantásticos de Hans Luckhardt o las arquitecturas terráqueas a gran escala de W. Hablik

En adelante, conforme la aventura avanza, se dan de modo habitual esferas radiantes, bolas de energía, luces corporecentes, composiciones radioconcéntricas, formas de aeronaves concebidas como agregados compositivos, formas sobreescaladas, bóvedas de luz, espacios de expresión orgánica y queratinosa, etc. Todo un catálogo de formas propias de la fantasía expresionista, y con un uso muy significativo de la luz como elemento de vitalidad y energía.

El discurso visual se vuelve más solemne y oscuro, -más dramático en su iluminación-, con la aparición del *Dark Vader (El Padre Oscuro)* y su *Emperador*. La puesta en escena, ya usada en otras partes de la saga, se vuelve centrada, radio-concéntrica, sobre-escalada, de grandes gestos expresivos,...todo un ceremonial expresionista. Formas y disposiciones similares están presentes y expuestas en obras de Berg, Taut, Scharoun. Macroespacios y macro-escalas que sobrecogen por su teatralidad y escenografía y presagia o predisponen al encuentro con lo extraordinario.

Especial interés tiene esta saga las batallas de naves, concebidas de forma coreográfica, a modo de “baile de estrellas”. Juegos de luz, destello y colores confieren naturalidad a un campo de batalla que es tomado como una pista de baile espacial. En medio de estas batallas, se dan cita elementos de gran presencia formal como grandes naves, concebidas como fortalezas flotantes, o estrellas móviles (entre ellas la *Estrella de la muerte*). Estas auténticas ciudades voladoras contienen en su interior grandes espacios de honda significación y exposición expresionistas. Por poner ejemplos, el reactor de núcleo central, los pasadizos y los entresijos de las naves, poseen todos la geometría y sentido formal propios del Universo Visionario Expresionista.

Finalmente, hay que citar el uso efectivo de la luz, y de la luz corporescente, láseres, destellos, lluvias de luz, etc. De hecho, las espadas de luz son un elemento conceptual muy fuerte, ya que por la luz como arma e instrumento se alcanza el equilibrio tanto personal como cósmico. En el uso de este elemento resuena los discursos de Steiner, de acceso a la verdad y al equilibrio a través no de la razón sino por medio de la luz, y el conocimiento y trato con realidades supra humanas, en este caso la *Fuerza*. Exposición y manifestación de ello es el *arma de luz*, que solo los *Caballeros Jedi* pueden manejar sabiamente.

Resulta muy significativo, y es de hacer notar que en la versión del 25 aniversario, George Lucas, incorporo una serie de imágenes nuevas en la secuencia de celebración de la caída o destrucción de la *Estrella de la Muerte* (símbolo y signo del actuar del maligno). En estas nuevas secuencias se han incorporado elementos de ciudades y arquitecturas, plazas y lugares de encuentro, llenos de población celebrando la victoria. Es de señalar, primero que recogen plazas públicas, lugares cívicos abiertos, muy propios de la concepción de *Corona de la Ciudad* descrito por Taut, y que los edificios que las circundan y conforman son plenamente acordes con la fantasía arquitectónica visionaria de Taut y de los demás miembros de la Cadena de Cristal: Hablik, Scharoun, Luckhardt, etc. Ciudades luminiscentes, cristalográficas, radiantes, de formas singulares; espectaculares en su disposición y expresión; mágicas. Para nosotros resulta importante indicar que este añadido podía haberse adscrito a otras fuentes estéticas (minimalismo, funcionalismo, racionalismo⁶) y sin embargo, se opta por la Fantasía Expresionista. Esto supone un subrayado a la opción formal que se adoptó en la primera versión y viene a indicar que no se tomo de modo inconsciente.

13. Krull (1983) Peter Yates

Singular película de aventuras fantásticas, situada en el planeta *Krull*. Este es atacado por una nave alienígena. Los pueblos del planeta se unen para hacerle frente. Un príncipe deberá rescatar a su princesa del maligno invasor sorteando todo tipo de pruebas. La acción

⁶ Así ha ocurrido en otras ocasiones. Véase por ejemplo, *Things to Come* (1936), de William Cameron Menzies donde el influjo es wrightiano y racionalista; o por ejemplo en *Gattaca*, (1997), de Andrew Niccol, que está más cerca del minimalismo racionalista.

transcurre en un tiempo indeterminado tomando su inspiración en las clásicas gestas de capa y espada, batallas contra malvados y bellas princesas.

En cuanto a dirección artística la película es realmente curiosa, aportando un mundo fantástico, cercano al cuento de caballerías, pero mezclando elementos propios de la ciencia ficción y el relato fantástico.

El relato tiene en su trama muchos elementos cristalográficos. Un elemento protagonista es una estrella de mar voladora, -la *estrella de cinco garras*-, rodeada de gemas y de formas curvadas muy propias de la fantasía expresionista. Su desarrollo en la acción es centrífugo y aéreo, lo que le hace aparecer en el film como una estrella voladora. En su vuelo irradia luz. Con su poder, animado por el amor y el bien, se derrotará al maligno. La senda hacia la morada del maligno la revelara el vidente ciego que ve más allá gracias a su consulta con los cristales de las esmeraldas. Por otra parte, la morada del maligno - la *Fortaleza Negra*- es a su vez es una fortaleza volante, que amanece cada día en un sitio distinto. Es una gran mole cristalográfica de bloques poliédricos de basalto.

El discurso luminoso está muy presente en la historia con la búsqueda del héroe de una gema o piedra maravillosa; fuente de energía y origen de salvación. Esta será el *Arma Estrellada*. En esta búsqueda del héroe, siempre esforzada, como todo relato, hay un ascenso a la montaña, como exponía Luchardt, hasta hallar un lugar cavernoso mágico donde se encuentra la gema-talismán. Tras ello se dispondrá a luchar contra el maligno.

En lo formal, destacan varios espacios por su tratamiento y concepción. El castillo del *Príncipe Colwyn* donde se celebra la boda con su prometida la *Princesa Lyssa*, está concebido como un gótico blanco, calcáreo, en ocasiones parecido al terrón de azúcar o a las conchas de nácar. Una concepción clara y luminosa -de concha marina-, que contrasta con el tratamiento visual más oscuro del asalto del castillo por parte de las tropas invasoras del maligno. Estas formas neogóticas recuerdan el tratamiento de Max Taut en sus aportaciones arquitectónicas. Propias también de Taut, en este caso Bruno, es el concepto de estilo gótico blanqueado y luminoso. Las fuentes de luz se articulan expresivamente (laterales, cenitales, seriadas) y la concepción interna de los espacios es de irreferencia en infinitud. Destacan en estos episodios el diseño de las corazas biomecánicas de los guerreros invasores, que son un reflejo de formas expresionistas: Biomorfismo, retorcimiento, sobreexpresión, barroquismo, sebreargamiento, etc.

Destacaremos varios espacios de clara influencia de nuestros autores, o de clara inspiración, pues parecen sacados de sus conceptos e ideas.

La *Fortaleza Negra*, tiene todas las características de la Ciudad Flotante o el asteroide vivo que sostenían Taut y Hablik. Su tratamiento es coniforme, abigarrado y cuajado de formas poliédricas. Grandes bloques cuarzicos. Se imposta en el territorio con la majestuosidad y la impronta de una gran catedral. A su vez flota en el firmamento y viaja. Estos conceptos, la

Ciudad Voladora, la Ciudad estrella, navegante sideral, fueron temas centrales en las fantasías del UVE. El héroe *Colwyn* ha de atravesar varios parajes en su andadura. Son pruebas. El tratamiento estos paisajes parece tomado de los cuadros de Taut o Hablik (cfr. *Arquitectura Alpina, La senda del Genio*): Fuertes picos, grandes bloques cristalográficos, agudas puntas. Destacamos el *Desierto de Hierro* y el *Desierto Helado* en los que advertimos un gran influjo del UVE. Destaca la *Morada de la Viuda* de la Red: Espacio expresionista tanto en su exposición como en su tratamiento. Diagonales cruzadas, fuertes puntos de atracción visual, composiciones radiales, etc. También tiene un tratamiento formal expresionista la guarida de los bandidos, y el bosque de arboles gigantes, de los que solo observamos una inmensas bases romas.

El interior de la *Fortaleza*, donde está secuestrada la princesa, es todo un catalogo de formas biomorficas coralinas propias de fantasía arquitectónica expresionista. Son de gran riqueza y variedad y pueden hallarse en las fantasías de un Finsterlin, o un Gosh. Su desarrollo animal se basa en la repetición gótica, articulando espacios como girolas rotondas y laberintos. Formas biomorficas, orgánicas y coralinas de crecimiento mitad animal mitad mineral. Muy singular es el *dommo* del maligno, las estancias donde esta retenida la princesa y los pasillos de coral de la fortaleza. La impresión es de estar dentro del organismo de un ser -laberintos óseos, esófagos-. Estas formas estaban discutidas en la Cadena de Cristal intentando encontrar la *Urform*, la forma primigenia entre lo mineral y lo animal: el coral, el nácar; la queratina, el esqueleto exterior.

La parte final de la película se libra en un espacio de formas retorcidas de gran plasticidad. Similares experimentos desarrollaba Poelzig, en su lucha contra la materia, y en especial Finsterlin, en su esfuerzo por lograr una mayor expresividad en la forma.

El vestuario es bastante clásico dentro de lo que es un cuento de caballerías, con detalles muy expresionistas como el remachado de puntas de de cuarzo de la vestimenta de *Colwyn* y los tocados de la corte. La luz salvo en ocasiones contadas es de tono claro y luminoso huyendo del violento contraste y sombras forzadas. En algunos pasajes, como el del asalto de los invasores, se emplea un tratamiento visual propio de la tradición cinematográfica expresionista: sombras proyectadas, contraluces, angulaciones, etc.

En definitiva, una película en la que hemos visto recogidas muchas imágenes e ideas propias de UVE.

14. 2010. Odisea 2. El encuentro (1984) Peter Hyams

Secuela de *2001* a partir de la novela de Arthur C. Clark. Tuvo una buena acogida en taquilla.

La película estuvo escrita y producida y dirigida por Peter Hyams, lo que supone que fue un acto plenamente consciente y voluntario. La cinta mezcla en su trama elementos

políticos contemporáneos y alusiones a la guerra fría. La cinta se presenta no como aventura espacial sino como película de reflexión conceptual de género humano. La visión del espacio sideral es adusta y opaca. Amenazante y fría.

La dirección artística y los efectos visuales fueron nominados a los premios Oscar. El diseño de producción se confió a Albert Brenner, todo un clásico de la Dirección de Arte, pero con pocas incursiones en el género fantástico.

En un primer visionado la película deja un tanto indiferente con la impresión de que las formulas aplicadas ya se ha visto. Pero mirando atentamente, la dirección artística lo que pretende es no alejarse del precedente de *2001* y no caer en un estilo neofuturista -al estilo del contemporáneo *Blade Runner*-, o en un entorno superfantástico como la reciente *Star Trek*. En estos términos de medida, basándose en lo posible dentro de lo probable, la escenografía huye de todo lo que no pueda ser mecánica o técnicamente justificado, aunque en algún momento se permita algún alarde estético. Se evita el manierismo formal, y se da paso a un esquematismo próximo al minimal.

En numerosos aspectos se advierte una sensibilidad propia del UVE, con formas agregadas en las naves, composiciones circulares y radiales en los espacios interiores y un medido uso de la luminiscencia. La norma fundamental de la creación de espacio escénico es física: material, pero la iluminación y los espacios puramente definidos a partir de paredes radiantes también son muy características. En los exteriores se usa el concepto de desierto de hielo con sus formas quebradas y cristalográficas.

En cuanto a la ejecución material, le estética queda cercana al brutalismo. Los volúmenes se articulan en maclas y prismas evitando las curvas expresivas y una sobreactuación innecesaria. Se mantiene la idea de espacio pulcro y aséptico, muy lejos del revisionismo de *Alien* o *Blade Runner*, pero muy coherente con la visión realizada por Kubrick. No obstante las formas expuestas son valerosas, y tiene expresión dramática por encima de lo meramente funcional. Pero esta expresión no es estridente no barroca. Se advierte en esto que la estética de la cinta es vicaria de la original, y aun buscando una cierta actualización o puesta al día, acepta ser poco arriesgada. Las formas se mantienen continuistas en el sentido más lato de la palabra, en su condición de secuela de una película famosa. En cuanto al recurso de las formas que provienen de la nave *2001*, hay reutilización reverencial, buscando evitar un choque frontal con esa estética. Esto que a simple vista puede parecer un error, a vueltas de visionar innumerables cintas de fantasía y secuelas, nos parece un acierto. Conocer el tipo de producción que trabajas y ver cuándo se puede dar un grito estético o no, es una señal de responsabilidad profesional.

No obstante las naves, los espacios interiores, las salas, tienen grandeza y buen diseño, aunque no tienen sobreactuación. Todos los espacios están correctamente resueltos y mantiene una continencia emocional que los hace coherentes con el relato. En los interiores se advierte la aplicación de la *estética de repeticiones* y formas modulares que es marca del

género galáctico y de ciencia ficción. Esto se alterna con los puentes de mando y otras salas de reunión de la tripulación más singulares donde se da más libertad compositiva y una sensibilidad próxima a formas o iconos expresionistas UVE. Los elementos del UVE se dan de modo evidente en contados momentos, y de modo implícito de modo continuo en sus aspectos más teóricos como son la concepción de espacios infinitos, la definición por elementos luminosos, la expresión la escala de la formas por encima de la mera función, etc. En definitiva, la pura consideración de la gran forma, aunque sea parca.

2010 odisea 2, contó con la participación de diseñador industrial Syd Mead, que ya había aportado sus visiones de artefactos del futuro en *Tron*, *Blade Runner* y *Star Trek*. Mead es un creativo en el que ya se han advertido fuertes influjos expresionistas pero sin caer en lo hiperbólico. La falta de barroquismo le conviene a esta cinta, que está más orientada a la reflexión que al mero disfrute. Esta opción estética, donde hay sobre-escala pero cierta aspereza y una innegable adhesión por el trazado industrial, ha vuelto a ser retomado en producciones recientes como las de Mario Kassar.

En cuanto al monolito, ese prisma básico, sigue siendo un hito en la serie, y decir que está en continuidad con las fantasías estelares de Taut. Tiene voluntad y libertad. Es metacosmótico y nos conecta con conocimientos superiores.

15. Conan, el destructor (1984) Richard Fleischer

Secuela de la violenta y cruenta *Conan, el Bárbaro* (1982). En esta ocasión el relato gira hacia una película de corte familiar, ofreciendo una aventura fantástica de héroes, princesas y brujería. La película resulta imaginativa en su conjunto, apartándose del retrato naturalista. El diseño de producción se encargó a Pier Luigi Basile, habitual en las producciones de Dino de Lairentiis.

Cabe destacar que la película puede entenderse sin haber visto la anterior y que el universo formal propuesto resulta coherente, destacando en especial la fotografía y el vestuario. La película abunda en escenarios naturales, en general de carácter muy mineral y en algunas ocasiones épico, apuntando el tema de Cuarzo Épico: Angostos desfiladeros, escarpados riscos y afiladas cumbres, donde el héroe y su sequito desarrollan sus andanzas.

En los aspectos Formales (Visuales) destaca el *castillo de Toth-Amon*, un hechicero que está en posesión de una gema mágica. El castillo está configurado como una gran montaña de cristal de hielo o cuarzo, que flota en un lago. Hay varias dependencias pero es de singular interés las cavernas o pasadizos inferiores, que vemos inspiradas en la gruta luminiscente, y los corredores interiores con gran alarde de composiciones y elementos propios del UVE: paredes de cristal o cuarzo. La princesa *Jehna*, retenida por el malvado *Toth-Amon*, se encuentra semiinconsciente en una estancia/gruta de cristal o hielo de luminiscentes colores. Una espacio propio de estancias soñadas por Taut o Scheerbart. En el citado castillo tiene lugar un enfrentamiento entre el héroe *Conan* y los guardianes de *Toth-Amon*. Es una

sala circular muy curiosa, de formas góticas hechas con espejos y cristal; muy propia de la fantasía formal del UVE. Por otra parte, la imagen del *Fortaleza de la princesa Tamaris* tiene una impostación en la montaña de fuerte raíz expresionista, como procediendo de un desarrollo orgánico de la misma. Formas de gran presencia y masivas que en este caso que reciben más influjo de Poelzig. Cabe destacar la solidez del vestuario, donde sí hay rasgos de estética expresionista.

Con respecto a otros elementos, la película se adscribe más a una estética ecléctica entre mesopotámica y exótica, con gran presencia de masa. La sala del castillo de la princesa *Taramis*, donde tiene lugar el clímax, es una sala longitudinal, donde destacan algunos elementos escénicos, como la gran tribuna marquesina, pero no deja de estar ligada a una concepción racionalista del espacio, es decir, no es en sí un concepto propio del UVE.

En cuanto a valores Conceptuales (afectos a la trama), la idea que más coincide con el ideario utópico de Bruno Taut es el hecho de que la llave del logro dependa de una gema de cristal mágico, que -con los destellos purísimos que irradia-, produce un salto cualitativo en los personajes. Es destacable también el recurso del ascenso del héroe por intrincados laberintos cristalográficos.

La película resulta correcta en sus propuestas, en las que advertimos influjos y formas tomadas de UVE, notándose también una falta de interés por realizar un ejercicio de estilo unificado; combinando todos esos recursos con otros muy al uso en su tiempo.

15. Ghostbuster (1984) Ivan Reitman

Dirigida por Ivan Reitman, también involucrado en la producción, resulta ser una chispeante comedia sobre fantasmas y seres del más allá. Podría haberse desarrollado bajo otros parámetros artísticos, pero observamos un gran acercamiento a la sensibilidad desarrollada por la utopía visual expresionista de Bruno Taut y su círculo.

La película *Ghostbusters*, posee un discurso narrativo realmente inspirado en las corrientes *New Age* o Teosóficas de la energía, el karma y el contacto con otros mundos y dimensiones. Esto ya es una sensibilidad muy propia del movimiento expresionista. El tono divertido de la película nos aleja de un tratamiento propicio para cintas de terror y ciencia ficción, tomando con bastante naturalidad el contacto y relación con mundos mágicos, celestiales y /o paranormales. Los personajes fantasmagóricos son básicamente unos fantasmas gamberros de naturaleza luminiscente y radiante. Aunque no son amigables, el tratamiento que se les da es de amable comedia. No son terroríficos, ni sobrecogedores, ni repugnantes. Ni ensombrecen en ningún momento la dinámica de la comedia.

En los aspectos Formales (Visuales), la película adopta una ambientación y tratamiento próximo al realismo, sin caer en el realismo mágico, con ambientación y escenarios en su mayor parte de corte realista. El tratamiento de la luz es claro y se aleja de todo

sobrecogimiento fotográfico propio de las atmosferas de terror o suspense. En las escenas de clímax esotérico la escenografía cambia de tercio por un discurso expresionista y teosófico. Así puede advertirse en las escenas de la *Cúpula* del edificio donde se encuentra la puerta entre ambas dimensiones cósmicas.

Toda la cinta se ve inundada por ráfagas de luz – ya sean sobreimpresas o dirigidas-, como una manifestación expresionista y caracterizadora de los elementos fantásticos. Los elementos de trabajo de los cazadores de fantasmas son armas de luz y a través de la luz se captura lo malo de esos espíritus rebeldes. Trazas y gestos conceptuales muy propios de los cuadros expresionistas dibujados por Taut y los miembros de la Cadena de Cristal

Como elemento formal importante señalaremos que el “contacto” con realidades mágicas u otras realidades sobrenaturales, -en este caso procedentes de otra dimensión cósmica- se realiza en consonancia con las propuestas del Universo Visionario Expresionista. La elección de edificio singular, cristalográfico, de crecimiento aterrazado, rematado por una gran corona que hace de antena inter-dimensional. Este edificio de la película al que se dedican varias escenas culmen es muy propio de expresionismo, tanto utópico como práctico. Las azoteas de los edificios singulares, su coronación, supone una cúspide o puerta de contacto entre ambos mundos. El tratamiento concreto de la forma va desde un neogótico historicista (propio de siglo XIX neoyorquino), hasta la mezcla de espacios y símbolos propios del expresionismo abstracto, la teosofía y el esoterismo. De ello dan cuenta los triángulos, dinteles, altares de luz, columnas de luz, piedras simbólicas, etc., que son propias de la tradición esoterista y expresionista. En la parte de máximo clímax esotérico; cuando se realiza el encuentro, este visualmente se desarrolla en una sensibilidad propia de las visiones radiantes y *intergalácticas* propuestas por Bruno Taut y sus compañeros artistas de la Cadena de Cristal: Roturas de luz, rayos refulgentes cumbres centelleantes, destellos, luces arrobadoras, luces abductoras, etc. Lo adecuado para escenografiar un contacto con otra dimensión, un encuentro estelar tan acorde con la fusión cósmica de la arquitectura visionaria de Taut. Especial interés presenta el tratamiento expresionista de los rayos de luz captadoras de fantasmas, que inundan los planos en un festival de diagonales cruzadas, bolas de energía y universo luminiscente.

Es interesante reseñar que la furgoneta de los *Cazafantasmas* parece una pieza salida de cualquier cuadro de Hablik o Finsterlin, y que su coronación es un festival de cristal, luz y color propio de la utopía expresionista.

En cuanto al relato son frecuentes los tics y diálogos referentes a entrar en contacto con otras realidades suprasensibles, cósmicas o esotéricas, en la línea de las cosmogonías de los *registros akashicos* de Madame Blatvasky y Rudolf Steiner. Plano etérico, contacto, percepción extrasensorial, umbral, guardián de la puerta, etc., son todas expresiones de la cinta que parecen tomadas de la *Doctrina Secreta (1888)* de Madame Blatvasky. Esta corriente esotérica e iluminista se infiltró mucho en el expresionismo, desde P.Scheerbart a Kandinsky, y configuró una religión de la Luz que nuestros autores reflejaron en sus obras.

Curiosa es la referencia que hace el guión para explicar tal fenómeno sobre la figura del arquitecto que construyó el edificio (que hace de puerta umbral con la otra realidad). Señala que lo creó como una antena semiconductora para recibir energía espiritual. Este arquitecto había creado además una sociedad secreta en 1920, y en las azoteas y tejados de sus edificios se celebraban ritos cósmicos. No se podía haber acertado más en la definición.

En definitiva, observamos la utopía expresionista de Taut se halla tanto formalmente, en especial en el tratamiento del contacto interdimensional- culmen de la historia-, como el desarrollo y concepto del relato. La Cúpula o Coronamiento como lugar de encuentro cósmico. La arquitectura como puerta y llave de otra verdad. Así como un tratamiento visual basado en la inundación luminosa. Se da también un recurso visual y formal a arquitecturas pseudo-góticas, tan afines al espíritu de Taut, así como un tratamiento visual basado en la inundación luminosa.

Hemos querido analizar la segunda parte por observar si había continuidad en el discurso. La segunda parte, como interesante contraejemplo deriva por un universo formal radicalmente distinto, adoptando una estética escenográfica basada en el neoclasicismo. No hay atisbos, salvo en las ráfagas de luz (la luz como arma) y en otros elementos puntuales de la fantasía formal propia del UVE.

16. DUNE (1984) David Lynch

La película Dune fue un proyecto largamente elaborado, que contó el interés inicial de Alejandro Jodorowsky que se propuso implicar a HG Giger, Orson Welles, Salvador Dalí y Moebius para crear una historia sin precedentes. Tal fue la falta de concierto entre tanto talento que el proyecto quedó finalmente archivado. Fue Dino de Laurentiis quien se interesó en los años 80 por el proyecto, contratando a tal efecto a un joven David Lynch, al que propuso adaptar la novela de Frank Herbert y dirigir la cinta. La expectación generada por los años 80 era máxima, pues la novela había sido un gran éxito. Ha sido este, junto con el elevadísimo presupuesto de la película (40 millones de dólares de la época), lo que nos ha llevado a incluir Dune en la lista de visionado, pues tanto por la recepción de la crítica como la del público, la película puede calificarse de auténtico desastre.

Mirando con detalle la ficha técnica, aunque la producción es norteamericana, el conjunto de talentos es francamente dispar y muy del entorno europeo. Cosa habitual en Dino de Laurentiis que gusta de realizar ampulosas coproducciones con toque de marca internacional. Comenzado su visionado, advertimos el porqué del sonoro fracaso: un producto rimbombante y pretencioso, sin norte artístico, hecho de retazos; pura mezcolanza. Esto lejos de desfallecer nuestro ánimo, nos alegra, pues observamos que otras sensibilidades son posibles a la hora de imaginar mundos y universos, y de recrear la fantasía; y por lo tanto, bien hemos hecho en incluirla pues quiere decir que la muestra va bien encaminada.

En lo que afecta al relato la historia es compleja y cercana al folletín. No logra advertirse ningún elemento que haga relación al valor salvífico de la luz, el cristal y ni a la utilización de la arquitectura como lugar de encuentro de lo místico o acceso a mundos suprasensibles. Los valores esenciales de la arquitectura utópica expresionista no están presentes en la cinta.

En lo que respecta a elementos Formales (Visuales), la dirección artística -encargada fundamentalmente a Anthony Masters- sorprende el desatino del conjunto: Los espacios iniciales -la corte del emperador *Shaddam IV*- son una mezcla diseños propios de una novela de Julio Verne. Unos espacios pseudo-historicistas acabados con el más burdo trabajo de escayola y colmatados de pan de oro, sirven de platea para que unos personajes embutidos en un vestuario propio de la corte de Felipe II y de la corte zarista suelten su discurso. Un ampuloso festival de guateados y rocalla, cargado de oropel, latón y piel sintética. El decorado impacta por su mal acabado y peor retrato. Otras estancias, marcadas por un supuesto aire imperial, son propias de una corte zarista cruzada con el Nautilus. Por ellos deambulan personajes cuajados de entorchados de brigadier que se sientan ante escritorios de pesada y mamotrética madera. *Nicolás y Alejandra* y *La ciudad de Oro del Capitan Nemo* parecen haberse dado cita.

En algún momento de la corte imperial se pasa por una escalera-pasadizo con cierto aire caverna bodega, de formas pesadas y biomórficas, que nos hicieron pensar en una utilización de los espacios apesadumbrados de Poelzig, pero su uso es casual y asintomático, repitiéndose en alguna otra ocasión pero como mero gesto recargado, más asiático, bizantino u oriental que otra cosa. Se da además una curiosa mezcla entre los azulejos bizantinos, el aire a terracota y las moles orientales, lo que nos hace pensar que en su origen debió haber algún diseño de conjunto basado más en estepas orientales mongolas o tártaras. El empleo de imágenes recurrentes que recuerdan momentos la Plaza Roja de Moscú, escalinatas sacadas de películas sobre Catalina la Grande, hacen pensar en una inspiración rusa en todo el tratamiento de esa corte. También es de resaltar el vestuario imperial y ciertas apariciones públicas que recuerdan la corte de los Romanov.

Otro aspecto llamativo es el relativamente presente toque escenográfico italiano de herencia feliniana. Espacios de adusta aspereza jalonados de personajes hieráticos y estafalarios. Una puesta en escena muy teatral cercana a la ópera, o a la tragedia griega.

En cuanto a naves y otros elementos aerostáticos se advierte la inspiración del Futurismo Italiano, pero con un toque absolutamente *deja vu*; no hay reinterpretación, ni evolución sino mera copia incluso empeorada. La maquinaria manipulable está burdamente elaborada a base de palancas y manubrios de la peor estofa. Sorprende sin embargo algunos momentos -flashes- en los que hay algún mate en el que se advierte la mano de Albert Whitlock. En general casi todo lo mecánico está inspirado en el siglo XIX.

Hay dos puntos a reconocer que salvan el conjunto del absoluto dislate: el buen trabajo del

vestuario: que se esfuerza en crear modelos para cada situación; y el trabajo de las criaturas de Carlo Rinaldi. En el primer apartado, aunque excesivo, reflejar la coherencia de las Reverendas Madres, el vestuario de la corte zarista, y el de los Harkonen. El trato biomorfo del traje de los rebeldes es un punto favorable, que da un saludable tono épico a la aventura.

En cuanto a las criaturas (gigantes gusanos de piel pétreo) encontramos una gran referencia con la obra de nuestros autores, que siempre anduvieron buscando la forma viva entre mineral y vegetal. De ahí su interés por los crecimientos biomorficos y queratinosos, las construcciones falográficas, bulbiformes, espirales y radioconcéntricas. Los gusanos de Dune, tienen una cabeza parecida a un capullo, que cuando se abre parece una flor. El valle flor era una de las ideas expresadas por Taut en *Arquitectura Alpina*. Hans Luckhardt en *Form Fantasy, 1920* describe una forma igual. La mezcla entre ser vivo y ser mineral fue una de sus inspiraciones. La relación entre la tierra y arquitectura, la forma como brote de la tierra que lentamente se despereza es una figura muy repetida en Poelzig. Las irrupciones de los *Gusanos* sobre el manto de la tierra recuerdan muchas de las formas de Poelzig y Luckhardt. La forma final como eclosión o florecimiento es otra de las constantes de universo visionario expresionista. Finsterlin acudía con frecuencia a formas faliformes, en el caso de estos gusanos, el paralelismo es evidente. De igual modo, es de recalcar el tratamiento épico y cristalográfico de las montañas en las que se desarrolla la última parte de la acción.

En resumen, una película en lo artístico muy dispar, que ofrece notables estridencias y que salvo la citada obra de Rinaldi, se encuentra, -está-, muy lejos de inspirarse o recurrir al UVE. Cuando nos propusimos rastrear el recurso iconográfico de la arquitectura utópica de Bruno Taut y la Cadena de Cristal en el cine futurista norteamericano del último cuarto de siglo XX, intuíamos que habría auténticos paradigmas de lo contrario; y este es uno de ellos.

17. Cocoon (1985) Ron Howard

Interesante cinta, con muchos elementos de clara inspiración teosófica. En cuanto a la fantasía expresionista, esta se da en elementos formales decisivos para la trama, que son exponentes y vehículos de significación de valores concretos tales como la religión de la luz y la sanación, el renacer, la unidad y la esperanza. Todos ellos muy presentes en la utopía expresionista y en los valores espirituales que la movieron.

La película muestra interesantes elementos Formales que advertimos de clara inspiración en las fantasías visuales del UVE. Así se observa por ejemplo en la concepción de la nave de los alienígenas, (esfera, fortaleza flotante, radiante y luminiscente), el tratamiento luminiscente de la sala de baile, donde se hace coincidir que suene *Serenata a la luz de la Luna*, y que se toma como un cascaron luminoso, un pequeño universo luminiscente, que retoma la idea de Caverna Luminosa o Cúpula Radiante de Scharoun, Poelzig o Taut. Así mismo, todo el tratamiento visual que adquiere la secuencia final, de la abducción y

elevación a un mundo de superior conocimiento y felicidad (una nueva vida eterna), por medio de la ascensión por la luz. En la escena final -de la abducción- se dan cita formas habituales de punta de diamante, esferas de energía, haces de luz, destellos puntuales y construcciones en molinete; todas ellas propias de la utopía formal expresionista de nuestros autores. La parte final de incorporación al Cosmos es muy hermosa, y parece sacada de una fantasía estelar de Taut, o de un cuadro de Hablik. Los elementos particulares, los individuos, son elevados por la luz, se funden en la infinitud del cosmos.⁷

Por otra parte, los seres alienígenos son básicamente de pura luz; son puro espíritu; son portadores de LUZ en el sentido de Steiner. Dan energía y amor; portan Vida. En esta cinta el uso de la luz, y la luz coloreada, produce los efectos personales enriquecedores, efectos deseados y queridos tanto por Scheerbart como por Taut, y que así mismo son descritos por R. Steiner. Vemos ese lenguaje espiritual claramente identificado con los halos luminosos con los que son beneficiados los un grupo escogido de humanos. Formalmente es muy reseñable el sentido de “contacto luminoso” que tiene la escena entre la alienígena y Steve Guttenberg en la piscina.

En cuanto a elementos conceptuales, estos están muy presentes en el relato. Por un lado la historia lleva implícita la idea de renacer y la de alcanzar un salto cualitativo en el Ser. Este salto no puede alcanzarse por sí solo, sino que necesita de la asistencia de un externo para alcanzarse. La historia resulta de clara inspiración Teosófica, tomando en cuenta todos los valores de la *religión de la luz* y la sanación o renacer a una nueva vida por medio de su acción. Los seres que traen ese mensaje, son extraños a este mundo – no son mundanos como podría decirse-, sino seres positivos, ajenos a este devenir terrícola. Ellos son partícipes de una sabiduría moral y espiritual superior. Son seres de luz, y portadores de la misma. Pero para captar su mensaje, admitir lo misterioso se necesita apertura de mente y despojarse de los miserables prejuicios de la razón práctica y los temores de la dureza del corazón. Por ello solo los viejos y los niños están atentos y abiertos al mensaje. (Y de este modo “se salvan”). El salto cualitativo que se exige para disfrutar de esos beneficios es una reconversión a lo misterioso, y un abrazar la luz y dejarse penetrar por ella. En ese sentido es muy interesante la relación amorosa que se establece entre Steve Guttenberg y la alienígena. Esta como muestra de amor le inunda con su luz. Los prejuicios sociales y la cerrazón del alma nos hace inviable nos incapacita para aceptar la fantasía y el misterio; para abrirnos a las realidades de la naturaleza y el cosmos. Superado esto, se opera el milagro, la maravilla.

Como gesto continuo pero no ofrecido de forma evidente, existe en la película un uso intensivo de la curva; como gesto, tanto en detalles de decoración, como en espacios, (detalles de la piscina, arcos, escaleras espirales, sala de baile, etc.) Hasta en el propio título,... Resulta, tras un visionado atento, una reiteración formal que va más allá del propio estilo, debiéndose sin duda a una velada alusión a la irracionalidad y al ciclo vital de

⁷ Véase este pensamiento expuesto por ejemplo en las utopías sociales y formales de Taut, *Arquitectura Alpina* y en el *Constructor del Mundo*. Ambas Op.cit.

la muerte vida. En un determinado momento, la infinitud del firmamento conecta con la particularidad de nuestra limitada existencia. Solo los puros de espíritu pueden abrirse a estas realidades.

En cuanto a la caracterización de *Los Alienígenas*, son amables, positivos y buscan nuestro bien. Nos aportan un conocimiento superior. La Abducción final simboliza una fusión y la vida eterna....Amor es inundarse de luz. La luz es portadora de la gracia/energía. *Cocoon* como descripción significa capullo, crisálida. Lo que lleva implícito los valores de mutación o transformación. Esto supone una metáfora sobre la transformación operada en la vida de los protagonistas. Como dice unos de ellos explicando lo sucedido a un niño: de la inicial incredulidad "han pasado a una vida muy superior" porque se han abierto y abrazado a la luz del misterio. En este juego de la eternidad y la vida eterna y la energía vital, frente al escepticismo de los terrícolas, los delfines (-mentes supuestamente más superiores y evolucionadas-, aceptan y reciben con alegría y naturalidad el fenómeno. El mensaje de *Cocoon* coincide en con otras contemporáneas: los alienígenas viene del más allá y nos aportan cosas buenas, nos abren los ojos,.... La película tiene muchas concomitancias con *Encuentros en la Tercera Fase*, en cuanto al mensaje y abrazar la fusión en la luz ser abducido por una cualidad lumínica e intelectual (moral/espiritual) superior.

En cuanto al tratamiento de la Luz; es una película luminiscente y amable. Con uso estratégico de luces puntuales. Habida cuenta de que en el cine nada es casual, y cualquier objeto o gesto visual es fruto de muchas discusiones esto ha de tenerse en cuenta. Se nota influencias de cintas anteriores como *E.T.*, y *Encuentros en la Tercera fase*, en la atmosfera luminosa y el tratamiento de la Luz como elemento protagonista del relato y de su expresión visual. El éxtasis y asombro positivo - encandilamiento (*amusement*)-, es similar ante los hechos sorprendentes. Hay sensibilidad expresionista en el uso de las formas, pero hay más sensibilidad conceptual en el desarrollo del relato.

18. Legend (1985) Ridley Scott

Nos predispusimos al análisis de *Legend* con el mejor de los ánimos, habida cuenta de que Ridley Scott había dirigido obras tan interesantes como *Alien* o *Blade Runner*. La naturaleza del relato, lleno de mitos y animales fantásticos; y diversas nominaciones a mejor vestuario, efectos especiales visuales y maquillaje, hacían presagiar mundos creativos más allá de lo convencional. Lejos de ser así, la película se adscribe a una tradición romántica blanda, cuajada de héroes y princesas en entornos vaporosos y brumales.

Nos resistíamos a descartar esta película ya que habíamos descartado *Excalibur*, de Jhon Boorman, y *La Princesa Prometida*, por su prácticamente nula aportación a la historia de la dirección de arte. Y empezamos a advertir que las historias de capa y espada fácilmente caen en estereotipos dulzones y héroes del momento. Esperábamos algo más de la dirección de Scott.

En algún momento, podría haberse entendido algún escenario como inspirado en la tradición arquitectónica expresionista, pero solo se trata de un espejismo. Hay ciertamente alguna sobreactuación formal, pero más adscrita al barroquismo delirante. A nivel conceptual no encontramos ningún rastro ni influjo del Universo Visionario Expresionista. El conjunto es blando y frío; carente pasión. Nada más lejos fuerza artística de nuestros autores.

Le película ha envejecido mal, quedando a medio camino entre un cine gótico – que podría ser propio de un Burton- y un delirio formal romántico, al estilo del *Drácula* de Coppola. No se han advertido trazos significativos ni conscientes de la utopía formal expresionista objeto de nuestro estudio.

19. Aliens II, el regreso (1986) James Cameron

En esta exitosa secuela del relato de *Alien* (1978), observamos varios aspectos que nos resultan de gran interés. Por un lado es de reseñar el deseo de continuidad formal, procurando recrear atmosferas visuales que entren en resonancia con el relato anterior. Por otro una decidida evolución argumental hacia la película de acción inmediata, sin perder los factores de misterio e intriga que tantos réditos procuraron en la primera entrega.

En los aspectos Formales de podemos observar que el diseño de producción (de Peter Lamont, nominado para un Oscar), resulta efectivo y con hallazgos visuales, sin bien no es tan innovador y complejo como la primera parte. Lamont posee una larga trayectoria en películas de aventuras y acción, tipo 007, pero sus trabajos en fantasía o ciencia ficción son más bien escasos. Se adscribe así la dirección artística una voluntaria estética industrial, abundando en repetición de piezas y mecanismos que van más allá de la funcionalidad, buscando un efecto de mecanismo-maquinaría de compleja intelección. Resultan destacables las composiciones cristalográficas, en concepto y evolución, (desarrollo poliédrico, composición radioconcéntrica estrellada, evolución formal cristalográfica) tales como las imágenes de las naves del rescate inicial, el concepto cristalino y luminiscente de las ampollas de hibernación y las angulosidades poliédricas de los pasillos y estancias de las nave, etc., etc. Como norma predominante se da una voluntaria abolición de la ortonormalidad, buscando espacios de crecimiento orgánico, de planta irreconocible. En cuanto a pasadizos y espacios de desarrollo longitudinal se busca de forma reiterada la composición centrada que jugando con la complicidad de las fugas aporta al fotograma una persistente composición estrellada. Se alternan estas últimas con encuadres particulares, fuertemente tensionados, con predominio de las diagonales cruzadas, lo que da un valor añadido al juego de las luminarias y cerramientos superiores. Elemento fundamental para la creación de la atmosfera van a ser la incorporación de luz directa en cámara en forma de luminarias, paneles de luz radiante, neones y faroles de señalización. Los ejemplos son múltiples. En adición a esto, algunos espacios y formas presentan una decidida herencia expresionista en su

concepción. Tales son por ejemplo los hangares y las aeronaves auxiliares. Están absolutamente alejadas de un concepto racionalista del espacio, y por medio de la exageración formal, la contundencia en las masas, y el predominio de curvas y la repetición lumínicas, logran impactar en la retina del espectador.

En las grandes naves espaciales observamos la herencia formal expresionista. Su concepto de Ciudad Flotante, o Fortaleza Voladora. Su masividad su contundencia y su barroquismo geométrico, alternado con agujas y extensiones a modo de penachos, son una muestra del influjo de la fantasía expresionista. Como evolución formal de la estética poliédrica propia del universo visionario expresionista destacamos por ejemplo el diseño de la tanqueta de rescate, de formas adustas y angulosas, contundentes y masivas, y el armatoste final del cargador de muelle (que porta *Ripley* en su duelo con la reina alien) que quedan ya cercanas al *brutalismo* que es una evolución final de la sensibilidad expresionista. Del igual modo son propias del UVE el concepto del diseño de las armas de defensa y otras piezas de atrezo. Otro rasgo hallado en esta segunda parte de *Alien* es el concepto maquina viviente que se da en los replicantes/sintéticos. Es un concepto derivado de lo ya expuesto, -la maquinaria con sentimientos- en las fantasías visionarias de P. Scheerbart y su entorno creativo.

Mención aparte merece las estancias encontradas en el planeta al que acuden los protagonistas. Es una base de colonos. En ellas encontramos variedad de espacios entre ellos especialmente significados y afectos a la estética del UVE son las ampollas de conservación de los aliens, las Torres de Control, los pasajes de las naves. Ya dentro de este otro universo, están las zonas donde los aliens han creado su guarida. Son formas biomorficas, queratinosas de desarrollo orgánico. Un gran organismo mineral-animal de desconocida ley de composición, pero de resonancias familiares: caparzones y estructuras propias de moluscos, insectos, vísceras y esófagos. Todo ello denota la existencia de un organismo vivo ajeno al hombre. Estas formas son, como hemos visto, un desarrollo espacial ya enunciado por Finsterlin. En los escenarios exteriores del planeta destacan los paisajes: de formas coniformes, retorcidas,...de gran plasticidad expresionista y propias de un, Luckhardt, Poelzig o un Hablik

En cuanto a atrezo y vestuario, mas el primero que el segundo, destaca el concepto de agregado formal: sobreagrupación de formas y sobreescala de las mismas con ánimo de impactar visualmente.

En cuanto al uso de la Luz, aspecto importante en el diseño de producción, podemos afirmar que es un uso plenamente expresionista, y en una doble acepción. La Luz es elemento fundamental en la configuración espacial y en la recreación de la atmosfera que va a ser importante a la hora de aprehender el efecto espacial. Por otro lado, esta no es fija, definida, sino absolutamente móvil, variable, cambiante, lo que logra un profundo arrobamiento y dependencia emocional. Es el uso absolutamente expresionista de la luz en su más esencial sentido. Los espacios se dejan adivinar, como complemento necesario

para que la luz actúe, pero es básicamente el efecto de esta lo que constituye visualmente la escena. En este sentido se usan luces de desarrollo helicoidal, focal, giratorio, haces de luz compacta, troneras de bruma que facilitan corporeidad a la luz, aspas giratorias, suelos y techos radiantes, ráfagas de variable intermitencia. Toda una maravilla formal que deja cautivo al espectador.⁸ Taut y los miembros de la Cadena de Cristal participaban de ese uso dramático, emocional y espiritual, de la iluminación corporecente, sensitiva; tomando el espacio en su conjunto como una experiencia vital “impresionante”.

Por supuesto está el concepto biomórfico y biomecánico del alien, (de C. Rimaldi y HG Higger⁹) y que ya es un clásico, en el que advertimos un claro reflejo de la sensibilidad formal y conceptual expresionista. Es de hacer notar también el tono de gruta y de pasadizo cavernoso, -desconectado del espacio exterior y propicio para una experiencia significada-, que se advierte en toda la película (en toda la concepción espacial que arroja la trama).

Como dato adicional pero significativo, apuntamos la colaboración en la película de Syd Mead como *artista conceptual*. A él se deben, según nuestras fuentes, el diseño de la nave *Sulaco*, la galería de hibernación y las tanquetas de reconocimiento. Según Mead, Cameron le solicitó que junto a la expresividad formal añadiera un fuerte tono militarista.

En definitiva: Muchas referencias formales, diseminadas en un concepto visual y artístico menos compacto y coherente que en su predecesora, pero válidos ejemplos de un rastro expresionista en forma y fondo.

20. Nuestros maravillosos aliados (1987) Matthew Robbins

Película modesta que fue bien recibida por la crítica y el público Cuenta con una sugerente historia y cartel. Una peculiar comunidad de vecinos resiste en embate de una operación urbanística que les insta a desalojar el lugar donde han hecho sus vidas. Entre ellos una pareja de ancianos, ya desmemoriados, contarán con la ayuda de unos aliados excepcionales que casualmente aparecerán en la azotea.

Comienza la película con un conjunto de fotografías nostálgicas de la clase trabajadora americana de los años 40. Acto seguido pasa a unas imágenes actuales que bien podrían haberse tomado de *Alemania año cero* (1948). Unas máquinas demolidoras, comedoras de vida y recuerdos, están arrasando la manzana. Los ancianos que malviven amenazados entre ruinas van a ser víctimas de la decrepita moral occidental que todo lo devora. Como

⁸ De ritmo vertiginoso, sobre todo al final de la historia, se hace difícil poder seleccionar *snaps* que reflejen el conjunto de la atmósfera.

⁹ Higger, artista Suizo es muy cercano en su obra al expresionismo biomórfico, procurando con su obra la convulsión visceral del espectador (la prociencia de su obra).

parece habitual en los cuentos mágicos de los 80, el ser más desfavorecido, una anciana con demencia senil, resulta ser la beneficiada de una aparición que parece responder a su petición “por favor que alguien nos ayude”. Un buen día aparecen en su azotea unas pequeñas maquinas voladoras – como si de aves migratorias se trataran-, que buscan reposo en su viaje. Estas maquinas observan la situación de los ancianos y establecen un vinculo afectivo. Son maquinas con alma, parecidas a platillos volantes, que arreglan cristales, hacen tareas domesticas y defienden a los que les han dado hospitalidad.

En cuanto a los elementos Formales cabe destacar que el tratamiento de la atmosfera es luminoso y límpido, a pesar de desarrollarse en un barrio marginal propicio a un retrato naturalista. La luz confiere un halo de realismo fantástico o de relato mágico que facilita la transmisión y recepción de este mensaje buenista: los extraterrestres son benefactores y afables. En este entorno de ingenuidad, pureza de espíritu y apertura ante lo fascinante las forma de las naves se vuelve luminiscente, amable y encandilante; reflejando perfectamente bocetos de Taut, Hablik y Finsterlin de sus formas estelares. Los artefactos, casi juguetes, quedan despojados del carácter agresivo e invasor de otras décadas y convirtiéndolo en efecto positivo e incluso mejorador de la propia condición humana. Tiene además el carácter de *Joyas luminosas*. Estas estructuras y su tratamiento guardan relación con otras vistas en películas anteriores de la casa *Amblin*, factoría de efectos especiales que fuera responsables de cintas de más entidad como *Encuentros en la Tercera Fase*.

Otro elemento formal importante es *La Azotea* como punto de encuentro entre cielo y tierra y donde se dan cita los contactos mágicos. (Azotea como cúspide de encuentro; puerta interestelar). El tratamiento formal es colorista y luminoso, basado en luces de colores que jalonan y definen el espacio. En ella un personaje sorprendido ante lo que ve dice: “hace mucho tiempo que dejé de soñar”; “Hoy ha vuelto la vida”. En esta azotea se desarrollan los primeros contactos, y es aquí donde los “visitantes” anidan. El clímax de la película también tiene lugar también en una azotea, en este caso en el centro de la de la una gran ciudad, llena de luces y neones. Una ciudad que por cierto responde a todas las fantasías de P. Scheerbart: altura, luz, brillo, color, destello. Como citas cultas, que no son de fácil intelección, diremos que en los momentos finales de la película, en un despacho a gran altura se observan unos rascacielos simulando bloques de basalto apuntando al cielo, y como rajados de arriba abajo, dejando entre ellos un pasillo de conexión con el cielo, un espacio estrecho que corresponde con la azotea de la vivienda que no han conseguido expropiar. Es decir, finalmente se ha preservado la “puerta interestelar” y estos dos edificios -prismas de cristal-, la jalonan.

En cuanto a los elementos Conceptuales, (afectos al relato), la cinta está afectada en su relato por esta tendencia espiritual natural, de mejora de la propia condición por el contacto con realidades desconocidas y de alguna forma, pertenecientes a una dimensión donde se superan las miserias de la condición humana. Un estado de perfección que no se da en la tierra y que se consigue o se conseguirá entrando en contacto con otros mundos o alcanzando otras fases de evolución espiritual. En conformidad con los autores del UVE la

Azotea es tomada como lugar de cúspide, de encuentro, donde se desarrollan eventos extraordinarios, de contacto con lo místico. En las azoteas y entre los luminosos se da el encuentro con lo sublime o el acceso a otra dimensión o conocimiento. Una vez más son los viejos y los puros de espíritu -desamparados, niños y artistas- los elegidos para recibir el mensaje. Las máquinas por su parte en esta historia aman, sienten y se reproducen, en la línea con la fantasía de P. Scheerbart. La película cuenta pues con innumerables citas formales y conceptuales no siempre evidentes pero si presentes.

Esta película actualmente está considerada como "pequeño clásico de culto y reliquia familiar" o aludiendo a esa mezcla de sentimiento y buenismo propio de cine familiar los 80 donde los extraterrestres son benefactores y afables. Esto es también extensible a otros relatos de la época. Esta reflexión es acorde con el sentimiento *new age* y con la tradición teosófica que animaba a conectar con lo extra sensorial y lo extra dimensional, abriendo nuestras mentes y corazones a la colonización de la luz.

21. Robocop (1987) Paul Verhoeven

Película singular que con el tiempo ha ganado sabor y peso. Supuso la revelación para el gran público de Paul Verhoeven, singular director holandés, amante de la violencia y el sexo a partes iguales. En esta ocasión la producción estaba orientada a una gran audiencia y giraba en torno a un hecho singular: la reutilización de un humano -clínicamente muerto- en una máquina policial. La trama era muy prometedora y suponía la idea de renacer; aparte de los conceptos de hombre máquina o máquina con sentimientos tan ligada a la utopía expresionista.

La dirección artística se confió a William Sandell, creativo que había tenido incursiones en el cine de masacres y zombis. La colaboración con Paul Verhoeven debió ser fructífera pues repitió con él en la creación del mundo futuro de *Total Recall* (1990).

La acción se sitúa en un futuro no lejano, con muchas referencias contemporáneas; no llegando a ser una distopía, sino una parábola o reflexión. En cuanto a la parte más formal de la dirección de arte, los escenarios, la estética, es de tipo brutalista. El *brutalismo* es una derivación extrema del expresionismo y posee una cierta fascinación por la masividad de la obra de ingeniería civil. Las formas son de geometrías claras, rotundas y masivas. En *Robocop* este esquematismo formal es voluntario y resulta un discurso muy coherente. La arquitectura presentada, incluso la ciudad parece más inspirada en la obra de Tadao Ando (y el brutalismo japonés). Son formas adustas, contundentes, de geometría regular. Contenidas en su decoración, masivas en su presencia. Entendemos que esta decisión se toma para remarcar más la distancia entre lo animado y lo inanimado. Ocasionalmente se encuentra alguna forma que podría pensar en el uso expresionista del catálogo formal expresionista, pero no hay a este respecto un discurso extenso.

Estéticamente, en lo Formal, la idea que más se acerca al UVE es la idea de la Máquina

Viviente. En este caso con un gran diseño biomecánico de la coraza del *Robocop*, muy inspirado, y que podría provenir de Finsterlin. Este mecanismo de formas metálicas, biomorficas, como un caparazón, reclaman una exigencia vital humana. Este elemento es trocal en la trama, que como la propia publicidad anuncia es “Robocop: mitad hombre, mitad maquina; todo policía.” La demanda del personaje es visceral, afectiva, emocional, no de fría soberbia intelectual. Otras formas no biomecánicas, no queratinosas o biomorficas hubieran restado eficacia al relato, situando al artefacto del lado del frío *Hal 900* –también consciente-, de 2001. En cuanto a las andanzas de esta máquina-hombre-policía, gran parte de ellas transcurren en entornos urbanos e industriales anodinos, de modo que la dirección de arte se ajusta a la trama sin hacer alardes formales.

La misma esquematización formal –cierta aspereza formal- se advierte en otras obras del mismo director Paul Verhoeven, tales como *Total Recall* (1990) y *Starships troopers* (1997).

22. Masters del Universo (1987) Gary Goddard

Los productores independientes Merahen Golan y Yoran Globus (Canon Group) se distinguieron en los 80 por un cine dirigido al público mayoritario: ninjas, karatecas, acción trepidante y fuertes dosis de sexo. No obstante, se arriesgaron a empresas mayores emulando sin duda el estilo comercial de Dino de Laurentiis: Historias extravagantes, grandes repartos y un diseño de producción libre de protocolos. Muestra de ello es *Masters del Universo*, adaptación de la exitosa serie de dibujos animados *He-Man y los amos del universo* (1983-85).

El diseño de producción corrió a cargo de William Stout, un creativo que había trabajado en departamentos de arte de las películas de *Conan*, y otras producciones de fantasía, terror y ciencia ficción. El tono general de la película es más cercano al género terráqueo de *Guerreros y Hechiceras* que al galáctico, recreando solo en ciertos pasajes el mundo ficticio y mágico del planeta *Eternia*. El héroe *He Man* –un valeroso guerrero- ha de llegar al planeta tierra para recuperar la extraviada *Llave Cósmica* que permite viajes siderales, y así poder derrotar al malvado tirano *Skeletor*.

En los aspectos Formales (Visuales) destacan varios set y tratamientos.

La presentación de la morada del tirano *Skeletor*, *Grayskull*, es parecida a una gran calavera trinchada de penachos, una mezcla medievalista y de cine de piratas. Entendemos que es muy vicaria del comic. En su interior encontramos imaginería de muy diversa índole: egipcia, mesopotámica, expresionista, etc. Ciertamente hay rasgos muy propios del espacio singular expresionista, -sobreeexpresión formal, retorcimiento, abolición de ortonormalidad, efectos luminosos, etc.-, especialmente significados en los ejes centrales; pero la planta lejos de ser concéntrica es de tipo salón lo que dificulta la apreciación de los logros. Aun así, hay realmente muchos elementos propios de la imaginería expresionista que se dejan ver en la pantalla.

La recreación del planeta *Eternia* está poco lograda, desperdiciándose la oportunidad de hacer un mundo más subyugante. Los exteriores son poco majestuosos y están poco inspirados, perdiéndose la oportunidad de hacer “Cuarzo épico” es decir, uso de grandes parajes que permitan hacer una escenografía a gran escala. Más acertada y auténtico logro formal de la película es *Llave Cósmica*, auténtico juguete expresionista en sus formas y desarrollo, y que se abre en un despliegue de luces y sonido. Bien podría ser un edificio creado por Scharoun, Krayl o Hablik. La pieza está rodeada de gemas y destellos. Es un instrumento que abre la puerta al cosmos.

Otros trazos formales propios UVE son las formas del vestuario, tanto las coronaciones como las corazas, destacando la corona de cristales de *Sorceress*, y otros gestos biomorficos como la coraza de *Saurod* y *Gwildor*. En esta línea, la apariencia de los guerreros de *Skelentor* son auténticos caparazones crustáceos y quertinosos, formas muy propias de Finsterlin. El tocado de pérfida *Teela* denota también una clara inspiración formal expresionista. Otros elementos que denotan una gran sensibilidad expresionista y parecen sacados de bocetos de artistas de la GK son las armaduras de las hordas de *Skeletor*, la carroza de *Skeletor* y un sinfín de pequeños detalles.

En la parte de la ciudad terrícola, la película discurre con una puesta en escena bastante normal, propia de película de Chris Columbus. Sí destaca la luminosidad de la noche que facilita la apertura positiva a lo mágico. No es una película *gótica* en su tratamiento.

Estos aspectos formales no quedan siempre bien retratados por la dirección de fotografía que no busca o no sabe apreciar los mejores tiros de cámara. Este respecto mejora en la parte final que ve realizada la escenografía con abundantes efectos de luz que son propios de la historia, pero también de la iconografía expresionista de la Luz como medio salvífico.

En los aspectos Conceptuales (afectos a la trama), destaca el hecho de haber una *Llave Cósmica*, con una forma muy propia del UVE. La arquitectura de Taut y sus formas cristalinas y emocionantes pretendían abrir una puerta hacia las realidades cósmicas. Esta forma no es entendida –en la película– pero resulta en sí fascinante. Esta forma y su funcionamiento, nos abrirá a la ciencia misterio, nos dejara abandonar el raciocinio normal y abrirnos a verdades más altas, al meta-conocimiento. Otro elemento es la singularidad de la propia morada *Grayskull*: La arquitectura como escenario de encuentros y hechos de hondo calado mágico. De hecho, tras el trono de *Skeletor* se halla una puerta mágica.

Una película que nos ha sorprendido en las apuestas formales y que se ve poco aprovechada por la dirección. Se han tomado numerosas muestras de hallazgos.

23. Batman I (1989) Tim Burton

La película cuenta con una interesante Dirección Artística; una curiosa mezcla de estilos y épocas que persigue un denominador común: Lograr un universo viable para famoso

héroe del comic norteamericano *Batman*.

Las historietas de este héroe datan desde 1939 y llegaron a su declive en 1985¹⁰. Tim Burton, el director y Anton Furst el director de arte, intentaron reactualizar el héroe sin despojarle de sus orígenes. Del mismo modo la película aglutina elementos estéticos de estas épocas, aunándolas con un mismo objetivo; lograr una atmosfera densa y oscura propicia a la naturaleza psicológica del héroe.¹¹

En un primer visionado, la película fue descartada dentro de los aspectos de análisis. No parecía contener ninguno de los elementos que reflejaran una transposición formal, visual y/o conceptual de los elementos del *Universo Visionario Expresionista*. Estos últimos radican esencialmente en la luminosidad, la sobreactuación formal, la espiritualidad; el brillo y el fulgor cosmológico y la irracionalidad.¹² Amén de la radialidad, el retorcimiento de las formas, los ejes centrífugos y el llamado gótico luminoso que forman parte de su mundo místico. Nada de ello puede advertirse a primera instancia en la Dirección Artística o en el Diseño de Producción de esta cinta. En un segundo visionado- muy minucioso- se han encontrado elementos formales y gestuales, que de algún modo reflejan o sostiene su simbología, pero matizados y dominados por una atmosfera -voluntariamente oscura y pesimista- que preside visualmente en todo el relato.

Como primera medida expondremos que la historia se desarrolla mayoritariamente de noche, momento donde generalmente actúa *Batman*, como hombre murciélago que es, y en interiores recargados de atmosfera apesadumbrada. La ciudad (*Gotham City*), de claro exponente goticista, podría haberse entendido como un conglomerado luminoso, más se ofrece como un conjunto de sombras alargadas donde lo normal es que habite el crimen y la corrupción. Se percibe algún atisbo de ciudad como conglomerado luminosos, pero siempre matizado por una sombra gris plomiza. La Dirección Artística (incluido el concepto de vestuario) opta por una revival formal de los años treinta en los que predomina no el expresionismo sino el *Art Deco*. Un *Art Deco* muy mezclado con Historicismo y sobreactuación formal propia de las grandes urbes norteamericanas y heredado del cine de gangsters de los años 30: Grandes cornisas, grandes ventanales, esculturas de grandes dimensiones en los rascacielos, etc. No podemos hablar de expresionismo, sino en todo caso de recurso a la *Secession Vienesa* (Arquitectura Europea propia de finales del siglo XIX y principios del XX) del que tomaron muchos gestos las tradición arquitectónica de Sullivan, Richardson, y la Escuela de Chicago. La mano de Otto Wagner y Joseph Maria Olbrich se ve en varios escenarios y ambientes. Del mismo

¹⁰ En el caso de esta producción, en 1985 la publicación de aventuras del héroe estaban ya en declive. Ver más en Bill Boichel, *Batman: Commodity as Myth*, en *The Many lives of the Batman*

¹¹ *Batman* es uno de los Héroes de DC comics, que esta psicológicamente marcado por la pérdida de sus padres. No es un héroe optimista al uso. Para más sobre el tema contrastar con *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and his Media* de Roberta E. Pearson & William Uricchio, Routledge, 1991, ISBN, 9780415903462

¹² De ello se ha dado cuenta en los capítulos anteriores. Véase el capítulo dedicado al UVE en este estudio.

modo, la mano de Antoni Gaudí en su reinterpretación libre del gótico. Los bocetos del británico Anton Furst elaborados para la película son mucho mejores que lo retratado en ella, pero esto no le quita su voluntario eclecticismo lleno de oscuridad.

Aunque Batman tiene una gruta, esta no es la Caverna de Poelzig o de Taut, su tratamiento es más angosto –le falta la grandiosidad y solemnidad de los primeros-, y queda reducida a una mera galería de propia de extracción minera.

Refiere la película un uso insistente en *tics* y gestos formales propios de lo que hemos convenido en llamar tradición cinematográfica expresionista, es decir, la transposición al cine de supuestos principios estéticos expresionistas. Esto ha constituido ya un cliché, un sello estilístico que es con frecuencia usado por nuevos cineastas. Algunos de ellos, como Burton, son afines a ese lenguaje, y tienden a usarlo para reforzar la carga dramática de sus narraciones. Esto da una mezcolanza semántica estético-artística de dudoso resultado, notándose o percibiéndose –en unos más que en otros-, el acierto y el desacierto en manejar “un estilo”. De este modo Burton acude recurrentemente a angulaciones forzadas, fuertes contraluces, peso de la sombra y gestos formales de sobreescala; así como a un recurso mecanicista¹³ en artilugios y enseres. Un historicismo decimonónico ayuda a empastar el conjunto. El resultado, junto con referencias al fantasma de Notre-Dame, es de una llamada “*atmosfera gótica*”, entendiéndose por tal una mezcla de signos y gestos que van desde la literatura romántica de Mary Shelley pasando por la cinematografía de James Whale, Tod Browning y los recuerdos formales de un *Nosferatu*, hasta llegar a la negritud del relato naturalista. No en vano Burton, ciertamente afectado de necrofilia, se explaya en los elementos más sarcásticos de la delectación por la muerte.¹⁴ La imaginaria creativa de Tim Burton tiene sus raíces en la literatura gótica y romántica europea y estadounidense. En este caso, Burton opta por reflejar los monstruos y conflictos interiores del héroe recreando un “*cuento gótico*”.

Bajo un estricto sentido, la dirección de arte gana enormemente con el diseño de vestuario y en especial con el de *Joker*. Un personaje que llena la pantalla y es un acierto en su diseño y concepción, entre el canalla camp y el bufón psicópata.¹⁵ En esas apariciones, la dirección de arte y la fotografía añaden un toque colorista y festivo que redime el apagamiento visual del relato. Es un toque *Kitsch* o *Camp*¹⁶ que sacude al espectador del sopor visual al que estaba siendo sometido. Este contrapunto entre bien y mal, alegría y muerte, es lo que resulta quizás novedoso y en cierto sentido sorprendente. De ahí que la película recibiera un Oscar (1989) por la mejor Dirección Artística. Marca también un punto de arranque de otros filmes, que se apuntaron de

¹³ Uso de artilugios industriales metidos en la estética ordinaria tales como válvulas, remaches, relees. En el siglo XIX era signo de modernidad y de avance tecnológico. Véase la obra de Eiffel, Henri Labroust o Julio Verne. Ver más en Giulio Carlo Argan, *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Akal, 1991

¹⁴ Opción que ya se había observado en *Beetlejuice* confirmado en *Sleepy Hollow* y *La Novia Cadáver*.

¹⁵ Este esquema se repetirá en los malvados oponentes de *Batman* en sus sucesivas secuelas

¹⁶ El *Camp* es una estética que basa su atractivo en un valor irónico o un cierto mal gusto.

inmediato a crear atmosferas góticas y que la han superado de largo.

Junto con esto, los aspectos más significativos y de mejor raíz expresionista que hemos hallado son las formas biomórficas del traje del héroe, el *batmóvil* y los artefactos por él empleados. Se dan algunas referencias a la Corona de la Ciudad en algunos momentos del *Skyline* de *Gotham*, y se han encontrado algunos aspectos formales en el *Museo Flugelheim*. Sin embargo la versión del templo gótico que se ofrece en la película está más cercana a la casa del terror que al gótico real. A nuestro juicio es tosca, roma y esquemática, y su tratamiento es oscuro y tétrico. Alguna relación formal puede encontrarse con Poelzig y Gaudí, pero son muy casuales. Las visiones sobreescaladas de los espacios urbanos tales como la entrada del *City Hall* de *Gotham* y otros aledaños son de clara inspiración historicista (S.XIX) con trazas propias de arquitectura del fascio.¹⁷

Evidentemente se han encontrado algunas formas propias del expresionismo arquitectónico y utópico original, pero despojadas de su significado y potencial. En este caso, su aparición en pantalla es muda y sin contribución. Al ser el discurso de Burton un discurso mortecino e inanimado, la magia y delirio formal del UVE queda sin sentido; como fuera de contexto, apareciendo como caméos en un discurso ajeno. Es lo triste que tiene confundir el expresionismo formal, con la negritud y la pretenciosidad. No se ve que se empleen en su sentido original, ni por su disposición en la escena, ni por su tratamiento, ni por su connotación. Son solo piezas de un catalogo formal. Aún así, y sabiendo que se han usado como si de un cadáver se tratase, expondremos algunas formas propias del Universo Visionario Expresionista que se han encontrado en esta ecléctica cinta, donde todo vale con dar sensación de haber hecho algo nuevo.

24. Abyss (1989) James Cameron

Tras *Aliens* (1986), James Cameron ya estaba muy experimentado en trabajar atmosferas cerradas. Esta vez la acción transcurre no en el espacio sino en las profundidades del océano, en el encierro en una base submarina. Cameron ha sabido imprimir a la historia un carácter visual propio, de tono claustrofóbico, evitando usar grandes espacios salvo en los momentos en los que la historia demanda un esponjamiento espiritual. La inmensidad del abismo marino y el tratamiento del océano, tiene el mismo carácter de incertidumbre y grandeza que el espacio sideral. El diseño de producción de la película corrió a cargo de Leslie Dilley, y es a nuestro juicio es un recital de formas.

En la película en los aspectos Formales (Visuales) podemos distinguir varias áreas y tratamientos según los momentos dramáticos.

En la primea parte, que introduce la historia y narra un extraño accidente de un submarino, la dirección de arte sigue los patrones de una película bélica del siglo XX, tipo el *Octubre*

¹⁷ Para mas sobre este tema ver: Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics* , Overlook 2003, ISBN: 9781585673452

Rojo. Es correcta e impecable, pero predecible. A continuación se expone la trama de acudir a resolver el caso, apoyándose en una estación petrolífera que cuenta con unas instalaciones sumergidas a gran profundidad: La *Deepcore*. La escenografía acude aquí a elementos propios de temática industrial y naval.

La segunda parte ya entra en escena la estación submarina, que está concebida como si de una nave espacial se tratara. Un microcosmos con distintas dependencias, pero con la constricción propia de ser un mundo sumergido. Podría haberse optado por hacer unos espacios mucho más amplios, pero se ha optado por no hacerlo así para tensar más las acciones de los personajes. Los elementos empleados son muy expresivos, sobreactuados - sin restar credibilidad -, y articulados en pasadizos, esclusas, compuertas y escotillas que proveen siempre un *background* interesante para la composición de cualquier plano. De especial interés son los pasadizos y las zonas centradas, siempre con techos expresivos y formas muy marcadas. La iluminación también ha sabido sacar lo mejor de cada forma, jugando a un sabio claroscuro. Lo que llama la atención en este caso es la gran compenetración entre Dirección, Arte y Dirección de Fotografía, pues Mikael Salomon (director de fotografía) ha sabido sacar partido a cada elemento, componiendo siempre en diagonales cruzadas, siendo consciente del gran material artístico con el que contaba.

Mención aparte merece el tratamiento de las Naves-Submarinos de la base, que están tratados en todo momento como navíos siderales que flotan en el espacio, en un recital de formas y luz. Vemos un claro reflejo de varios conceptos como la forma como agregado compositivo, la Fortaleza Volante, el artefacto como joya luminosa. Son formas con composiciones radiales, que emanan luz como si fueran auténticas coronas de estrellas. La hay de todos los tamaños, y gracias a la luz sólida que ofrece el filmar bajo el agua, su apariencia mágica es mucho más eficaz que si se desarrollaran en el espacio sideral. Las referencias aquí a composiciones de Taut en la *Corona de la Ciudad*, o a dibujos de Scharoun o Hablik, son obligadas.

La tercera parte es la incursión en las profundidades de la fosa marina del protagonista *Virgil*. En este punto nos encontramos con varios valores propios de UVE. En este viaje del héroe se dan los elementos de "Cuarzo épico" o grandes formas geológicas donde el héroe se encuentra con el Espíritu. En este caso no es el las grandes montañas, sino en su descenso a los abismos. En este entorno se encuentra con la a luz como elemento mediador del conocimiento. La atracción o arrobamiento por la luz es el momento sublime en el que el ser racional debe decidir si despojarse de lo mundano y acceder a la belleza y al absoluto. Mayor es el encuentro si por otro lado portadores de luz son sí mismos LUZ viva. Este es el caso de *Abyss*, donde estos seres son de refulgente gel luminoso. Siguiendo la teosofía que impregna la Utopía Visionaria Expresionista, estos seres portadores de luz vienen de fuera de nuestro entorno y habitan en otra dimensión con un conocimiento superior.

En este pasaje de *Abyss*, como en los paradigmas del UVE, la suspensión de juicio se da ante el extasío formal. La forma -y su belleza- nos impresiona, nos enaltece, y nos predispone al

encuentro místico. La forma en sí misma ha de ser fascinante y en este caso es impresionante y de formas fantásticas. Las figuras que la Dirección de Arte propone en *Abyss* parecen sacadas de dibujos de Scharoun y Finsterlin. Formas de crecimiento orgánico, coralino coriáceo, mezcla de organismo y materia inanimada. Auténticos hitos que se yerguen imponentes y que son en sí fanales de luz. La inspiración expresionista de estas formas es evidente, recordando también a la *Torre Einstein* de Mendelsohn. Ya al final de la película, cuando emerge a superficie la ciudad, la imagen es una clara referencia a la torre de Luckhardt.

En cuanto a elementos Conceptuales (afectos a la trama), cabe destacar que es la propia forma arquitectónica, esta ciudad sumergida, la que supone un portal hacia lo mágico: la suspensión del juicio ante el arrobamiento de la forma. La forma además irradia luz y magnetismo propio. Una luz que es manifestación y señal de un conocimiento de superior del Espíritu; una Luz portadora y facilitadora del conocimiento supremo.

Otro elemento también característico del UVE es la apertura hacia lo místico. Esto no se da en los lugares normales ni en la ruin conducta, sino en los lugares extremos en los límites de la conducta. Lo desconocido –ni en el universo, ni en las profundidades– es negativo; hay que dejarse abrir a la luz del misterio. Solo los que se dejar llevar por esa luz, atraviesan el misterio, logran el contacto y dan el salto cualitativo.

De haber transcurrido en la superficie de la Luna, esta historia perfectamente podría estar escrita por Paul Scheerbart, con esos seres que son mitad medusa, mitad mariposa y que son benéficos y portadores de buen espíritu.

25. Desafío Total (1990) Paul Verhoeven

Desafío Total (Total Recall), ofrece un valor muy atractivo. Una aventura interestelar donde media el habitar entre mundos reales o soñados. Una vez más la historia entre lo real y lo ficticio; una trama muy apta para desarrollar universos y mundos paralelos. La aventura discurre bajo la dirección de P. Verhoeven, que en esta ocasión retomó una producción de Dino de Laurentiis; motivo adicional para ver esta cinta con interés.

Dino de Laurentiis es conocido entre otras por *Dune*, *Flash Gordon* y *Barbarella*, y es célebre por su gusto por lo desmedido. De Laurentiis tuvo que abandonar la producción por motivos de quiebra, y Mario Kassar de Carolco retomó la película introduciendo cambios en el casting y en el equipo de dirección. Para la Dirección de Arte se contrató a William Sandell, colaborador de Verhoeven en *Robocop*.

Hay constancia gráfica de que la película iba por otros derroteros artísticos. Los creativos Ron Miller y Judith Miller trabajaron en Roma a las órdenes del diseñador de producción Pierluigi Basile. Elaboraron varios diseños muy orgánicos siguiendo la visión inicialmente pensada para la película. Esta película iba a contar con la dirección de David Cronenberg.

De la mano de Paul Verhoeven y de William Sandell, al igual que ocurriera en *Robocop*, la estética es de tipo *brutalista*¹⁸; de duras formas geométricas, contundentes y masivas. El discurso resulta muy coherente y da la impresión de estar siempre en un edificio público. La sensación de despojo de intimidad es notable y el ciudadano queda minimizado ante un entorno tan desnaturalizado. Las formas son masivas en su presencia pero que no hacen alarde de retorcimiento expresivo. Se abunda en el empleo del hormigón y acero constructivo y en la parquedad luminosa. No es una atmosfera oscura, pero no hay un tono de iluminación abundante. Dentro de esa estética sobria – de gran ingeniería civil- se incorporan puntos de luz en cámara: neones, tubos, paneles luminosos, que ayudan a componer los planos. Es muy característico de Verhoeven el uso de la luz cenital artificial, lo que confiere más frialdad al conjunto.

Los entornos de la película son fundamentalmente contruidos, quedando poco margen para recreación de exteriores. En la estación de Marte destacan dos niveles. El mundo organizado – que sigue los parámetros del mundo terráqueo en su concepción y desarrollo- y el mundo subterráneo, donde habitan clases desfavorecidas y mutantes. En esas partes de la trama –en el mundo inferior de Marte- , se observan algunos toques efectistas de iluminación, pero no dejan de ser meramente ocasionales. En esos momentos se roza la decoración de serie B post-apocalíptica.

Ocasionalmente, como la escena que tiene lugar en la sala del generador nuclear, se encuentra alguna forma o composición que podría dar lugar a pensar en el uso de formas del UVE pero este respecto no hay continuidad. Sí hay una parca grandiosidad, pero las formas son secas, duras, y de escaso recorrido formal. En los exteriores, el predominio de formas lacónicas y el contrapunto geológico, hacen de fondo excepcional para los personajes. No hay momentos de gran significación al respecto. No hay tampoco un gran alarde de impostaciones de ciudades; ni el concepto de estas es radiante y luminiscente.

En definitiva, una obra compacta, formalmente seria, muy adscrita a una corriente estética determinada y con algún desliz propio de películas futuristas de la época. A nuestro estudio le sirve de confirmación de que otros universos formales pueden tomarse aparte de los del UVE propuesto por nuestros autores. Se han tomado pocos snaps, solo a nivel testimonial.

26. Demolition Man (1993) Marco Brambilla

Se trata de una cinta desarrollada con bastante sentido del humor, sobre héroes y villanos congelados en su tiempo y descongelados en un futuro cercano. Un reparto de grandes estrellas y un director desconocido. El diseño de producción corrió a cargo de David L

¹⁸ El Brutalismo es un estadio final del Expresionismo Arquitectónico. Se da a partir de los años 60 y con predominio en los 70. En Japón tuvo mucho seguimiento. Su forma estética se ha tomado en el cine como expresión de entornos urbanos hostiles y deshumanizados. Su estética es de bloques masivos y macizos donde predomina una presencia abierta de masas adustas de gran tamaño.

Snyder, que había trabajado en la serie de TV *Galáctica* y había sido nominado por la decoración de *Blade Runner*.

Tras unos momentos situados en el siglo XX, la película discurre en el 2032 en la ciudad de San Ángeles, una fusión de ciudades de California, paradigma de un futuro próximo limpio educado y tecnificado donde reina la concordia. Destacan en esta ambientación el tono limpio azulado y metálico, y las formas geométricas puras y definidas, con resabios de estética japonesa, propias de un mundo moderno mínimo. En contraposición descubriremos un submundo de rebeldes que habita en las cloacas con una definición propia de películas post-apocalípticas tipo *Mad Max*.

La película – muy digna en su conjunto-, hace gala de usar escenarios naturales de Los Ángeles de 1993, lo que limita un tanto la recreación de la ciudad futura. Aun así, en las recreaciones nocturnas se buscan escenarios muy expresionistas: galerías acristaladas, tubos de luz, edificios singulares, etc. Se acude también a arquitectura propia del brutalismo – que es un expresionismo extremo-, como signo de la arquitectura civil del futuro. Se ha intentado reforzar la idea de nuevo origen incorporando elementos de fusión cultural Oriente-Occidente.

En los aspectos Formales (Visuales) cabe destacar tres sets significativos: La *Sala de Crionización*, Las *Salas de la Comisaria* y Los despachos del *Dr. Raymond Cocteau*. Por un lado la sala de crionización, en su configuración y exposición tiene muchos elementos del UVE: Composiciones radioconcéntricas, sobreactuación formal, uso expresivo de la luz y las formas, etc. El uso de materiales metálicos puede llegar a camuflar este origen, pero es claramente un espacio grandilocuente, gestual y también ritual, de renacimiento. El espacio está sabiamente retratado, de modo que se aprovecha su potencial.

Aunque peor aprovechada, es también destacable la configuración de la Sala de la Comisaria, de forma circular y con anexos lobulares y luz cenital. Los efectos informáticos y de *High Tec*, le restan eficacia visual a la forma, aunque le dan aire de futuro.

Los despachos del *Dr. Coctau* están trazados dentro de una estética muy en boga en los noventa, el estilo mínimo de porte oriental. Geometrías puras, paños limpios, poca gestualidad. Esto es norma general. Funciona bien en la película pero no son muy memorables. Destaca por su especial tratamiento el Despacho principal, en la que tanto por planta como por diseño se advierte una triangularización y geometrización y gestualización propias de escenografías expresionistas.

El submundo de los rebeldes es de inspiración común, aunque está bien ejecutado. Destaca en este área el vestuario de los rebeldes, las corazas de los *nuevos guerreros*. Dentro de esta línea cabe destacar la armadura que porta el villano (*Phoenix*) en la segunda parte: un coraza muy expresionista, presumiblemente hechas con restos de neumáticos. Por su puesto van más allá de lo necesario y podrían haber estado diseñadas perfectamente por

Herman Finsterlin.

En la parte final de la cinta destacan las escenas de acción que en gran parte se desarrollan en corredores de Luz, donde las columnas son también luminarias. Una configuración muy propia de la infinitud y flotabilidad pensadas por Scheerbart, Taut y Poelzig.

La apoteosis final tiene lugar en la *Sala de Crionización* que francamente está bien retratada y explota su potencial expresivo. Lástima que no se le dediquen suficientes planos de “contemplación” que nos hubieran facilitado una idea global del espacio.

En cuanto a valores Conceptuales (afectos a la trama), la idea de renacer y del mundo futuro perfecto coincide con el ideario utópico de Bruno Taut. Lástima que por motivos presupuestarios la cinta no llegue a ofrecer una recreación de la gran ciudad de *San Ángeles*, que como el texto del guión indica es un mudo perfecto lleno de luz y concordia.

27. La Sombra (1994) Russell Mulcahy

Interesante producción del año 1994 más llena de sensibilidad artística de lo esperado. Dirigida por Russell Mulcahy especialista en videoclips y películas de acción, manifestó muy buen pulso visual en *Los Inmortales* (1986). En esta ocasión se trata de la adaptación a la gran pantalla de un personaje de tebeos y seriales radiofónicos de los años 30.

En la cinta merece la pena considerar dos niveles. El aspecto meramente formal y el tratamiento visual de la ciudad. En cuanto a su tono general la cinta está ambientada en los años treinta norteamericanos, en un entorno refinado y cosmopolita. Se dan cita tics y gestos propios del cine del hampa de aquellas fechas. Dado el tiempo transcurrido desde entonces se hace una evocación consciente de aspectos formales y estilísticos del género de gangsters, pero en la línea de un primer Roul Walsh o Howard Hawks. En este sentido *La Sombra* recoge herencias estilísticas propias de acerbo cinematográfico correspondiente al cine de matones, -cercana a lo que podríamos llamar tradición cinematográfica expresionista-, pero con una revisión más luminosa, menos acida y dramática. Lo que podríamos llamar un consciente recurso estilístico. Lejos del tratamiento están las tensiones trágicas propias de otras cintas del hampa llamadas serias como podrían ser *El Padrino*, o *L.A. Confidencial*. Acorde con el relato no hay “negrura”, ya que entre otros aspectos *la sombra* es un elemento positivo.

Dentro de la puesta en escena *La Sombra* hace un ingenioso uso de la luz y una revisión del concepto de sombra, -habitualmente peyorativo-, y en la línea de lo escrito por el japonés Tanizaki.¹⁹ Resulta curiosa esta coincidencia pues Bruno Taut que era un gran teórico de la luz y de su valor expresivo y simbólico, y finalmente terminó fascinado por la sutilidad del arte japonés y su juego de luces y sombras.²⁰ Siguiendo estos parámetros la película

¹⁹ *El elogio de la sombra*. Siruela, 1934, Tanizaki

²⁰ Ver más en *Ex Oriente Lux*, Bruno Taut

transcurre por entornos estilizados y luminosos aprovechando el *glamour* de los años 30. La fantasía del relato se da con auténtica facilidad sin que medie en ningún momento un juicio intelectual crítico que la anule. El arrobamiento y la entrega a la historia surgen desde el primer momento gracias a su acertado tono y desarrollo.

En lo Formal, la cinta cuenta con numerosas trazas propias de la fantasía expresionista. La morada inicial de la secuencia de apertura es propia de los diseños de Taut. Hemos de pensar que Taut las dibuja en 1919.²¹ Espacios como la espléndida *Sala de Fiestas* es propia de una fantasía de Taut. El tratamiento luminoso de la ciudad; la consideración de edificios estratificados de crecimiento cristalográfico, la importancia de la Luz en el *skyline* son visiones expresionistas de cómo debía ser la ciudad del futuro. Las formas poliédricas, de crecimiento y aglutinación cristalográfica se dan con habitualidad. La presencia de la ciudad como conjunto luminoso que se yergue del suelo es también un recurso constante. Por otra parte, las acciones importantes ocurren en las azoteas y coronaciones. Estas responden además al concepto de Taut de *Corona de Ciudad*. Destacan en el conjunto urbano las luminarias y las torres de luz, y el uso de espacios –plazas, calles, entornos- de gran sabor cristalográfico y expresionista.

Hay escenarios cuya inspiración es muy evidente: El edificio fantasma, -un edificio migrante- es una remake del *Pabellón de Eisen* de Taut, con su desarrollo cristalográfico y su bola luminiscente final. La secuencia del *tanque de agua* contiene también formas y recursos muy propios del espacio singular de Taut. Escenarios como el del hall del tercer acto y las lámparas del mismo son prueba de este recurso iconográfico.²² Este espacio donde se libra una batalla entre la *Sombra* y el mal -el villano *Farley Claymore*- está cuajado de juegos de luz y sombra, y referencias cristalográficas.

De modo habitual se advierte una directa influencia del UVE en el tratamiento geométrico y cristalográfico de las luminarias, y en las formas estrelladas y geométricas –calidoscópicas- de los elementos de luz. Así mismo, los edificios están considerados como prismas lumínicos que articulan el Skyline. La ciudad es un protagonista más de esta película. Es un continuo fanal de luz, en la tradición prevista por Scheerbart y Taut. Destacan en ella las coronas de la ciudad; los puntos álgidos, los remates, donde suelen darse situaciones dramáticas especiales. Destacamos, en la recreación de la noche, la persistencia continua de fuentes de luz (farolas, lámparas, candiles, focos, etc.), de modo que aunque la *Sombra* actúa de noche, esta nunca es cerrada.

Ocasionalmente se observa un recurso a aspectos estilísticos propios de lo que hemos quedado en llamar tradición cinematográfica expresionista: angulaciones, uso expresivo de

²¹ Ver *Arquitectura Alpina*. Estas fantasías pasan luego a distintos canales a las cinematografías, incluso puede observarse su influjo en la Xanadu de Wells en *Citizen Kane*.

²² Merece la pena hacer la observación de que el Art decó es un estilo decorativo que recibe influjos de varias artes: cubismo abstracto, expresionismo. Una herencia directa reconocida del expresionismo tautiano es el tratamiento geométrico y cristalográfico de las luminarias; y las formas estrelladas y geométricas; calidoscópicas de la luz.

contraluces, etc. Se usa más como un creador de estética fílmica –recreación de los 30- que como un sentido discurso. Con independencia de ello, es voluntario y consciente un uso sistemático y repetido de la luz en campo, como forma de contrarrestar una posible atmosfera tenebrosa. No ese advierte negrismo ni tenebrismo en ningún pasaje, no tratando a la *Sombra* como un héroe oscuro, como *Batman*.

28. Stargate. La puerta de las Estrellas (1994) Roland Emmerich

Película sobria y contenida en sus manifestaciones formales. De un parte la producción de Mario Kassab, productor de origen libanes que imprime en sus productos un admiración por la estética de lo árido y lo desértico. (*Total Recall*, *Rambo III*, *Terminator 2*). Por otro lado la cinta es una producción bastante independiente (Carolco), lejos de los grandes estudios, lo que le dota cierta independencia formal y narrativa. Llama la atención en la historia la evolución de los personajes y el desarrollo emocional de los mismos. Roland Emmerich, el director, ya había trabajado con éxito con Mario Kassab en *Soldado Universal*.

El título de la cinta es muy prometedor pues abre la posibilidad de una puerta interestelar hacia otra realidad, situada al otro confín de la galaxia. La existencia de una raza alienígena de conocimiento superior que abduce seres humanos en beneficio propio es otro elemento sugerente.

En cuanto a dirección artística y diseño de producción, la cinta cuida especialmente las localizaciones –las tomas del desierto son realmente bellas-, el vestuario y la recreación de un segundo mundo egipcio de hace unos 8.000 años. En este sentido la película recrea con sobriedad pero con el cuidado formal necesario un ampuloso ficticio. Destacan en este trabajo el pueblo, la morada del maligno y la base de seguridad del los EEUU. El cartel de la película –afiche- es muy prometedor, pues junta elementos teosóficos y masónicos que sugieren una filosofía de fondo sobre el conocimiento supra-terrestre, el acceso a otra realidad y el advenimiento de un nuevo orden.

Merecen especial mención con respecto a nuestro trabajo la concepción de la misma puerta de las estrellas (circular, luminiscente y mágica), situada como es de predecir tras un acceso en rampa. La decoración del la puerta de las estrellas y la composición de su carcasa de arenisca son de clara inspiración expresionista. Otras formas que pueden tomarse como de inspiración expresionista son la concepción del espacio columnado de la morada el maligno, la sede de su trono, –de formas retorcidas, exageradas y expresivas-, y el sarcófago de la salud: un sarcófago de luz que sana y devuelve a la vida. La luz como fuente de vida y salud estaba ya descrita por Paul Scheerbart en *Glasarchitektur*.

El maligno Ra – un ser de otra raza galáctica – posee un nave o castillo volador, en este caso camuflada bajo la forma de una pirámide. El concepto de fortaleza volante o castillo mágico está presente en ese diseño de P. Scheerbart, Taut, Scharoun, Hablik, y es un tema recurrente en el UVE. La propia consideración de la “Puerta de las estrellas” es una fantasía

de Taut a la hora de concebir su arquitectura estelar. Otros aspectos menores, pero interesantes son el tratamiento formal cascos de los guerreros -que podrían ser perfectamente formas de Finsterlin-, el diseño de las puntas de sus lanzas, y el concepto visual de la explosión final de la nave del maligno en su escapada del planeta. Algunas escenas poseen el toque expresionista de la fascinación por las eclosiones de luz.

Hay otros puntos y conexiones conceptuales, a nivel de la composición expresionista, utilizadas en la *Nave Pirámide* del maligno Ra. Las carcasas múltiples, el despliegue de formas, la masividad de su concepto. La sobrecargada decoración de la pirámide es también un gesto propio de la fantasía expresionista (Krayl, Goesh). La cinta salvo en contadas ocasiones no hace uso del llamado estilo cinematográfico expresionista; sino que en general se desenvuelve en una atmosfera positiva y luminosa.

En cuanto elementos Conceptuales (afectos a la trama), toda la escena de el paso de de una dimensión a otra, de introducción en la *puerta de las estrellas* denota clara inspiración en la Utopía Expresionista. El baño de luz y el alcance de otra dimensión por efecto elevador de la misma es un tema recurrente en el UVE. El acceso a otro nivel de conocimiento es, aparte de un tema de espíritu expresionista, es un tema troncal en la teosofía. Por eso vemos esta cinta aún bien elementos espiritualistas y ritualistas de teosofía, expresionismo y, por qué no decirlo, de simbología masónica. El recurso de los umbrales, la pirámide, el círculo, las columnas, el ojo... son imágenes icónicas de ritos más o menos esoteristas.

Posiblemente ambientada en Mesopotamia, o en otro entorno más acuoso, la película hubiera adaptado otros toques formales, pero la producción de Kassar siempre marca el sello desértico.

En definitiva, la película tiene hallazgos formales significativos, continuados, pero sin gran desarrollo. En cuanto a lo conceptual se advierten numerosos elementos, desde luego inspirados en la filosofía teosófica de contacto con la luz, de la que participa plenamente el Universo Visionario Expresionista.

29. Juez Dredd (1995) Danny Cannon

La película supone un hallazgo inesperado, pues esperábamos una historia con menos carga artística. La cinta cuenta con una cuidada puesta en escena, en la que sorprende la diferencia de tratamiento entre el vestuario de Gianni Versace y los decorados. Esta diferenciación lejos de empañar el estudio, lo facilita, pues queda resaltado sin vacilación los actos de voluntad emitidos al realizar uno y otro. En pocas ocasiones ambos mundos coinciden estilísticamente hablando, si bien pueden hallarse escenas en las que la combinación de ambas resulta favorable.

Cabe destacar en primer lugar la separación que establece el relato entre un mundo de elite justiciera y un mundo marginal subterráneo. En ello encontramos una referencia a la

historia de Thea Von Harbou que ya establecía en su novela *Metrópolis* dos mundos: el de arriba y el de abajo. La historia de Von Harbour sirvió como relato para el filme de Fritz Lang. Esta observación futurista ya se ha venido dando en otros contextos. Esta separación parte, según nuestro entender, de la separación -que como en la fantasía de Taut se exigía-, entre el *Volk* y el *Geist*: El Pueblo y el Espíritu; que cuanto más evidente y forzada fuera esa diferencia, mejor interactuaba. Coletazo este de la herencia hegeliana de la dialéctica ontológica entre el Todo y la Nada; el ser y el no ser; lo sublime y lo particular. El uso de este referente se ha dado en varias piezas de la muestra, y parece ser que forma parte de un ideario inconsciente compartido de un mundo futuro próximo. Lo encontramos en *Blade Runner*, y en *Demolition Man*.

Otros referentes afectos al relato son la necesidad o ambición de establecer un Nuevo Orden. El panorama que plantea la película responde a un intento fallido de realizar tal. El poder ejecutivo y judicial se encuentran unidos, pues un cuerpo especial de policías jueces se encargan de reprimir el mal, realizar juicios rápidos y ejecutar la sentencia. Pero el método no funciona debido al factor humano. Para superar esta deficiencia un conjunto de dirigentes plantean la creación biónica de superhombres-policías capaces de instaurar sin conciencia la ley y el orden. Una vez más vemos recogida en la historia el anhelo de instaurar un Nuevo Orden -una superación del presente- pero unido a la superación del ser actual y a la creación de un *nuevo super-hombre*. La idea de renacer, superación y establecimiento de nuevo orden tan presente en el ideario del UVE.

En cuanto a valores Formales (Visuales) se encuentran abundantes muestras. Ya en las primeras imágenes de la película se ofrecen fabulosas imágenes de Ciudad (*Megacity*) donde las formas del UVE se dan cita de la forma más variada. Desde edificaciones singulares, a trazos meramente formales se encuentran rasgos de Hablik, Finsterlin, Taut, Scharoun, Kraysl, Luckhardt. Formas que responden a dibujos, gráficos y bocetos de la fantasía arquitectónica expresionista, e incluso a obras realizadas. Como hemos expuesto anteriormente, la película distingue dos mundos: el mundo de la justicia, de la policía y de la gente de bien, y el de los sectores conflictivos: barrios y bloques submundos en una continua violencia. Entre ambos mundos patrullan nuestros protagonistas. El mundo superior tiene una escenografía impecable, con fuertes trazas expresionismo arquitectónico. Así advierte tanto en la *Sala del Consejo*, como en las dependencias, despachos y accesos. Espacios centrados u estrellados de crecimiento poliédrico y cristalográfico con efectos de luz muy marcados, donde la forma se sobrepone a la función. Otros escenarios se imponen los valores centrípetos, ampollas de luz, diagonales cruzadas; sobre-escalas, retorcimiento formal, luminiscencia directa, etc. Destacan también los corredores luminosos, - con formas muy poliédricas forzadas-, y un conjunto de hangares y dependencias muy bien definidas.

En cuanto a la *Sala de Nacimientos* de los clones, esta es de clara vocación cristalográfica y luminosa, propia del "renacer", donde se opera la llave para el Nuevo Orden. La luz (ampolla de luz) vuelve a mostrarse como signo, señal, y símbolo de la vida. En la *Sala del Juicio* -nunca vista en su totalidad-, las formas propias del expresionismo más evidente se

dan cita. El tratamiento de la luz es muy expresivo y en cámara, resaltando el halo de “justa verdad” del lugar. Toda la estancia, concebida en parte como una bóveda celeste -trasunto de casa del espíritu-, y transmite infinitud espacial. Una sensación muy buscada en la arquitectura tanto utópica como realizada de los arquitectos y creativos expresionistas. El submundo de *MegaCiudad* se desenvuelve en otro rango, pero dentro de la misma efectividad formal expresionista. En esta área se resta color y la forma se advierte más adusta en su peso y volumen, pareciendo casi brutalista.

El vestuario de la guardia negra, sus motos y tanquetas son de una gran expresividad formal, propia de un Hablik o Finsterlin (biomorfismo queratinoso, aglutinación cristalográfica, crecimiento orgánico). La dureza y angulosidad de algunas tanquetas y vehículos son de formalidad cuarzo, expresando dureza y peso. Con frecuencia semejan pedazos de mineral. En exteriores de la ciudad; donde transcurre una persecución, numerosas imágenes del UVE son utilizadas en lo que es un continuo referente a la luz y a la cristalografía de la fantasía formal de P. Scheerbart. Finalmente, para no ser exhaustivo nos llama la atención el uso de formas expresionistas en el plano final del *Skyline* de la *MegaCiudad*, donde se dan citas obras de Carl Krayl, Finsterlin, Mendelsohn, Taut, Hablik.

En cuanto a la fotografía, el tratamiento visual de esta película es claro y de tono amable, no es ácido ni naturalista, dentro de un género no extremo. En momentos especialmente dramáticos se dan cita recursos de iluminación propios de la tradición cinematográfica expresionista, se fuerza más el claroscuro, se dramatiza la luz, si bien es el tono general de la iluminación clara y cristalina lo que con propiedad domina en la cinta. Es luz dirigida pero no violenta. No se puede decir que se observen valores teosóficos, salvo los vinculados a la propia forma e inscritos en los principios del universo visionario expresionista. No hay referentes a conocimientos superiores ni a saltos de dimensión, ni a encuentros suprasensibles. Si es de resaltar y con ello terminamos, el nexo de unión que se establece entre la luz, la sabiduría, el conocimiento, la vida y la justicia.

30. Batman Forever (1995) Joel Schumacher

Primera entrega que realizara Joel Schumacher de la saga *Batman*. Ya en los títulos de crédito se advierte un cambio en el universo estético del héroe. La atmósfera se vuelve menos sombría y se vira hacia un desarrollo formal menos gótico y oscuro. Las formas se ofrecen en esta versión sin un planteamiento conceptual tan restrictivo, dando paso a licencias y gestos de espectacularidad y colorido.

En este entorno, la sobreactuación formal - recargamiento, sobreexpresión, carga emocional de la forma-, y hasta un cierto manierismo pop se dan con soltura. Por así expresarlo, se pasa de la férrea oscuridad de Tim Burton, a una hipérbole formal apta para el público abierto, ávido de espectáculo visual y colorido. En este sentido, la película resulta especialmente interesante pues supone un caso de transición de un concepto racional a un concepto más emocional de la dirección de arte. Así, los Villanos

se caracterizan por su estrafalario mundo, siguiendo el pautado del comic, y desarrollando una estética de desmedido mal gusto; manifestación de su extravagante psique y pérfido sentir. Los elementos propios del héroe (*Batman*) (*Batcueva*, *Batmovil*, *Batboat*) se redefinen y se hacen más abiertos a la exageración formal. La ciudad de *Gothan* se llena de neones y luces color, alejándose del patrón gótico de Burton. En este cosmos de héroes y villanos, la fantasía visual (arquitectónica y escénica) se desarrolla tomando varias vías, pero una de ellas que hemos detectado reiteradamente es la vía de la Fantasía Visual Expresionista.

Barbara Ling fue en este caso la responsable del diseño de producción. En su universo se alterna formas y gestos curvos y expresivos, sobre-abultados y biomorficos; una emotividad visual muy relacionada con el Universo Visionario Expresionista. Ya desde los créditos se aprecian el gusto por las formas curvas y expresivas de los *gadgets* de *Batman*, así como una redefinición más escénica y expresionista de la *Batcueva* y el *Batmovil*. Luz emoción, pulsión y sensación son los móviles que se advierten en este diseño. La ciudad de *Gothan* se ofrece como un conglomerado vital, de luces de color (especialmente rosa, azul y verde). En el destacan grandes edificios con coronas muy singulares, siguiendo la exposición expresionista del edificio en altura, con áticos y terrazas muy expresivas, donde se emiten rayos de luz radiante. En varias ocasiones del film, la ciudad se toma como un conjunto luminoso, propio de las propuestas de Sheerbart. Se distinguen en los edificios muchas formas expresionistas, tanto de la arquitectura utópica como de la realizada por los arquitectos expresionistas. El uso de la sobre escala y la sobre-expresión esta habitualmente tomado.

El empleo de la luz en cámara, la luz solida (reflectores, focos, luminarias) da un tono mágico al escenario de la acción. Esta ciudad está cuajada de gárgolas de alimañas, monstruos y seres humanos (atlas), de gran escala. Son una escultura doliente, y también burlona, que manifestando el dolor o la opresión (tormento) que sufren los protagonistas. Aportan un trazo en ocasiones trágico que se alterna con un desmedido colorismo. Este gesto, tomado del románico y del gótico medievalista, presta un guiño diabólico al escenario. Este gestualidad podría tomarse como expresionista en su conjunto, (afán por conmover emocionalmente con la forma), pero en pureza, la exposición de esculturas y anatomías (gárgolas, ménsulas, cariátides), no está dentro del UVE. Es más propio del historicismo del siglo XIX y de la arquitectura estatalista europea de principios del XX.

Destacan otros muchos rasgos propios del UVE tales como el uso de la forma como agregado compositivo, (como se advierte por ejemplo en los artefactos de *Enigma*) y que es propia de Krayl; el concepto biomorfico y queratinoso de espacios y formas, propio de Finsterlin, el crecimiento cristalográfico de las formas edificadas de Taut, las concepciones radiales y radioconcéntricas de Scharoun y Hablik; el uso de los artefactos como piezas refulgentes, que con su luz aportan y anuncian el bien, está muy presente en el dialogo simbólico del Héroe; el biomorfismo y los caparzones se hacen muy presentes en los

utensilios y equipos (*Batmovil, Batboat, Batwing*) de Batman y Robin y en sus propios uniformes. La propia *Batcueva* contiene elementos propios de fantasía cristalográfica y reutilización de elementos góticos., etc. La luminosidad radiante de muchas secuencias y el uso de la luz solida para definir espacios, formas y situaciones dramáticas, -que es gesto propio de todo nuestro grupo de artistas-, resulta especialmente evidente en la escena del circo y en la escena final desarrollada en el edificio *Nygmatech*.

Como hemos anunciado, un escenario que resulta muy significativo es la sede de *Enigma*: el edificio *Nygmatech*. En si concebido como un bulbo o esfera de luz. Su tratamiento escénico apoya además esta definición, pues en su interior está relleno de focos giratorios sincronizados que realzan una iluminación fantástica y fascinante. El trazado interior de su cúpula recuerda a la del pabellón translucido *Glashause* de Taut (1914). En este universo de luz tendrá lugar el desenlace dramático de la película. Por otra parte, el instrumento maléfico de *Enigma* parece sacado de un diseño de Luckardt o de Scharoun. Por su funcionamiento y concepción; su dialogo visual con los personajes que se expresa en captación de energía mental, convertida en flujo de luz, es todo un gesto propio de la fantasía expresionista. La articulación formal del artefacto, concebido como joya luminosa, basada en la luz y el cristal, receptora de energía es realmente una muestra muy significativa del uso de un recurso iconográfico expresionista.

31. Casper (1995) Brad Silberling

Película que cuenta con la producción ejecutiva de Steven Spielberg. La historia se centra en una casa habitada por fantasmas -o espíritus a medio camino entre dos mundos-. La hija de un doctor parapsicólogo entablará amistad con uno de ellos.

En tono de amable comedia, destaca en la cinta una acertada dirección artística de Leslie Dilley, profesional avezado en el género de aventuras y fantasía como lo demostró con su trabajo en *Abyss, Star Wars, El Arca Perdida, Alien* y *El Imperio Contraataca*. En este caso la escenografía toma pie en el mundo modernista o *Art Nouveau*, pudiéndose encontrar referencias a la obra de Gaudí.

La complicidad con el relato hace que la decisión sea muy acertada, pues la jocosa decoración, con su estilo floral y caprichoso, resta drama a una historia que podría tratarse en clave *goticista*. Un toque de exceso, no es un *Art Nouveau* riguroso, facilita que nos acerquemos emocionalmente al *cartoon*.

Las implicaciones explícitas del Universo Visionario Expresionista en esta cinta son escasas. Pueden encontrarse referencias, pues en cierto modo son estilos vinculables ya que parten de un ansia de libertad creativa, pero el *Art Nouveau* deriva más hacia la grácil forma, y está lejana de la densidad del concepto tan característica de la Utopía Expresionista germana. Es por eso que cuando en *Casper* se ha de acudir a imágenes fuertes, o conceptos visuales muy caracterizadores, se roce el concepto expresionista.

Muestra de ellos son los elementos Formales (Visuales) del diseño central del espacio del salón principal de la casa, con su gran luminaria cristalográfica centrada, y el desarrollo helicoidal de la escalera. Guardan gran parentesco con espacios de arquitectura expresionista como por ejemplo el follor el *Deli-Kino* de Bleslau de Poelzig. La gruta cueva de la mansión donde el antiguo propietario tiene toda su maquinaria, es también, aparte de un homenaje velado al cine de Frankenstein, un espacio de concepción expresionista. Finalmente, una imagen muy expresionista, en su concepción y uso, es la propia imagen de la mansión, que apartándose voluntariamente del esquema "gótico", adopta formas similares a tallos o bulbos vegetales muy propios de Finsterlin.

Es posiblemente Finsterlin el autor del UVE del que mas rastro se advierte en el concepto global de la escenografía. Su concepción de espacio gomoso, como de chicle, simulando estar dentro de un organismo vivo, con formas caprichosas pero masivas, entendiendo los tránsitos como esófagos anulares y las habitaciones como estómagos o espacios interiores de caracolas, está muy presente en este organismo-casa en la que sucede la historia. Todo ello crea un microcosmos -no terrorífico- pero si inusual, donde este cuento fantástico pueda tener cabida.

Todas estas referencias se dan en la cinta, pero realmente de una manera implícita, ya que la decoración -ampulosamente *art nouveau*- y una iluminación muy positiva -en clave alta- restan dramatismo a la tensión expresionista. De este modo, como referencia más explícita puede quedar la obra de Gaudí, y en especial en *La Pedrera* y en el *Parque Güell*. Si bien hay que hacer notar que aquí el diseño se hace más carnoso y más casual que el del propio Gaudí.

En lo que afecta al relato, los elementos conceptuales del UVE reflejados son los ya citados en otras ocasiones como la apertura a lo desconocido y a la irracionalidad. La consideración de lo misterioso como algo no agresivo sino como un amable elemento que nos va a hacer incluso mejorar como seres humanos. Es un mensaje - de apertura a la Ciencia Misterio- muy próximo a la teosofía y ampliamente abrazado por los autores del UVE.

31. Independence Day (1996) Roland Emmerich

Película tardía estéticamente hablando con respecto al estudio que nos ocupa. La cinta, sobre una presunta invasión por parte de alienígenas extraterrestres, podría haber adoptado unos aires más agresivos, más avanzados en cuanto a dirección artística y diseño de producción. La trama tampoco se ubica en un futuro cercano, recurso socorrido para realizar fantasías formales y una estética estilizada.

Gran parte de la cinta transcurre entre escenarios muy realistas y contemporáneos sin especial carga estética. Llama la atención incluso la parquedad de tratamiento de escenarios que supuestamente deberían poseer gran carácter y personalidad: Cuarteles generales del ejército; áreas restringidas, zonas de control, etc. Estos se presentan de

manera parca, roma e incluso, por qué no afirmarlo, torpe. En principio podía achacarse a escaso presupuesto, pero viendo el desarrollo de la cinta se advierte que es una opción estética y artística premeditada.

Hay que hacer notar que el director es alemán, por lo que la película podría tener un cierto toque más denso. Pues no es así, sino que se advierte una cierta asimilación de los formatos y clichés americanos -americanistas-, tanto en la estética como en la trama. Se advierte una notable falta de credibilidad -a veces ruborizante- tanto en la dirección de los personajes como en el manejo de las situaciones. O sea: se advierte una película de americanos hecha por un extranjero. El diseñador de producción resulta ser Oliver Scholl, un alemán que también trabajó como artista conceptual el *Stargate*, y en las primeras películas de Emmerich como *Moon 44*.

Durante gran parte de la película los escenarios discurren por derroteros de habitualidad en el género de acción y aventuras, guardando gran similitud con el tratamiento hallado en *Universal Soldier*. Puede afirmarse una cierta predilección por espacios áridos y localizaciones desérticas y pedregosas; y gestos formales de culturas antiguas egipcias o mayas u orientales.

Sin embargo, la película gana en categoría estética cuando afronta el mundo de los extraterrestres y su ataque a la Tierra. Cuando toca la aventura fantástica. Entonces se da la fantasía formal y un diseño al menos coherente y comprometido. Cabe destacar en este aspecto que está muy zonificado, muy restringido a lo meramente extraterrestre y a su relación con las metrópolis.

En este área artística de la película destacan formas muy reconocibles y afines a las fantasías formales de Taut y sus compañeros (UVE). Por un lado el concepto de Ciudad Fortaleza Volante está presente en la gran mole extraterrestre que se desplaza hacia la tierra. Su textura parece arcilla metálica; una mezcla de tierra y metal tratado como metal poroso e incandescente. En esto reconocemos gestos de Finsterlin. La decoración externa, con mezclas de gestos aztecas, posee gran carga expresionista en sus acabados. La forma de las pequeñas *Naves Voladoras*, resulta también cercana a la estética de Finsterlin. Sin embargo, la gran *Nave Matriz* alienígena se presenta como una mera mole, más bien anodina en sus formas; solo inmensa, escasa en gestos y protuberancias. Clara composición y expresión expresionista tienen las naves atacantes cuando se preparan para disparar su rayo destructor. La *Nave* se abre y se despliega como una flor y proyecta su aguijón caleidoscópico -forma estrellada y cristaliforme-. Estas composiciones radiales y estrelladas y refulgentes son muy propias de Taut, y en general de nuestros autores (UVE). De hecho su apariencia fascina y llega a encandilar a los terrícolas. En este sentido hay una escena en la que apreciamos una clara inspiración en los conceptos y formas de UVE. Se trata de cuando los terrícolas se suben a la azotea de un rascacielos con forma de estrella luminosa. Ahí, fascinados por la luz esperan "dar el salto". Se repite el patrón de la azotea- la Corona de un edificio -como punto último de encuentro

luminiscente con otras dimensiones. La presencia de una luz, en principio cautivadora, se demostrará luego un arma mortífera. La forma del arma es una configuración en flor, punta de diamante, de desarrollo y exposición cristalográfica que emite un rayo corporescente y devastador. Las deflagraciones destructivas y su efecto demoledor sobre los edificios singulares están retratados como si de cuadros o composiciones de Scharoun, Hablik o Taut se tratara.

La *Nave Voladora* capturada y que podemos observar en un hangar tiene claras formas expresionistas (biomórfica, queratinosa, orgánica y expresiva), así como su interior, dotado de vidrieras y formas estalagmíticas. Algunos encuadres y composiciones de esta pieza en el hangar de la *Zona 51*, tienen una clara composición expresionista, tanto por el tratamiento de la luz como por la posición y el encuadre.

Quizás lo más sobresaliente, y donde se reconoce el buen trabajo de Oliver Scholl, es el interior de esa gran Nave Fortaleza Volante o Ciudad Flotante. El interior de esta *Nave Matriz* es realmente un universo particular único, un transportarse a un mundo estelar donde vuela la fantasía. En sí es como una caverna luminiscente; una drusa: un universo interior con de formas retorcidas y luminosas. En él se dan cita formaciones coniformes, estrelladas, cristalográficas y organicistas. Todas de gran relación con las formas del Universo Visionario Expresionista. Son muy significativos los corredores de naves donde toda la filosofía de la luz del UVE se da cita: diagonales, triangulaciones, expresión luminiscentes; en definitiva todo un mundo formal muy propio de las fantasías arquitectónicas expresionistas de Taut, Goesh, Finsterlin, Scharoun y Hablik. Hay momentos de gran fuerza estética como el de la aproximación al núcleo de la *Nave Matriz* que están compuestos con toda la parafernalia de la Fantasía Visual Expresionista.

En definitiva. Cinta con hallazgos formales propios del UVE, centrados en la fantasía de los escenarios relacionados con la "extraterrestrialidad".

33. Men in Black (1997) Barry Sonnenfeld

Los *aliens* hace tiempo que han dejado de ser una amenaza y viven camuflados entre la población terrícola. Solo una agencia gubernamental conoce el acuerdo. Pero últimamente unos extraterrestres rebeldes intentan romper esta armonía. La película relata las divertidas peripecias de dos agentes gubernamentales especializados en capturar amenazas alienígenas.

El diseño de producción de la película resulta estar muy cuidado. La cinta cuenta con recursos formales y visuales muy propios del Universo Visionario Expresionista. Destaca en primer lugar, ya como elemento incorporado en el género fantástico positivo, la luminosidad de las noches y en tratamiento amable o al menos no terrorífico de las posibles existencias exteriores. La convivencia con lo extraordinario y extraterrestre, con los seres de otros cosmos, forma parte familiar de la trama. El uso de las noches luminosas y la luz

corporecente es también un recurso estilístico habitual en la cinta.

Destacan en el análisis el uso de formas muy cercanas al Expresionismo, como el Guggenheim que, siendo de Wright, participa plenamente de la fantasía arquitectónica propuesta. Su concepción circular, en forma de caracol o espiral hace suponer un espacio en desarrollo coriáceo y en cierto modo geométrico o biomorfo. En esta forma singular una vez más se significa la azotea como punto de encuentro con lo cósmico. Habituales son los recursos como las luces en campo, las luminarias para definir el espacio escénico, los paneles luminosos y la luz clara, como signo distintivo de tocar y experimentar realidades que superan lo conocido.

Parte fundamental en el discurso formal de la cinta es la sede del *Cuartel General MIB*, donde se dan cita elementos visuales propios de la fantasía y la forma expresionista. Tales son los corredores, la sala de entrevistas, el propio hall. La escala la repetición de elementos fuentes de luz y la flotabilidad del espacio son propuestas estudiadas por Scharoun y Poelzig. La sala de disparo y adiestramiento del cuartel tiene un fondo de ciudad propio de tratamiento expresionista, así como otras concepciones. La *Sala de Disparos* (simulaciones) del cuartel tiene un fondo de ciudad propio de tratamiento expresionista. La *Sala de Trabajo* del *Cuartel General* es un muestrario de formas y gestos propios del espacio expresionista; de su concepción, significado y articulación. Paneles luminosos, continuidad espacial, formas sobreescaladas, curvas expresivas. Amén de elementos tales como las composiciones centradas, el diseño de los paños de luz y la concepción biomorfo de las formas del mobiliario. Las formas de dicho cuartel no hubieran podido darse de no haberse dado la obra de Berg, Scharoun o Taut. La disposición de las fuentes de luz, el concepto lumínico y la expresividad formal de los materiales están al servicio de la concepción de un espacio único, fantástico y excepcional, fuera de la rutina funcionalista que sirve para expresar la singularidad de la actividad mágica, cósmica, que desarrollan los protagonistas.

En cuanto al armamento que usan los protagonistas -que ha contado con especial atención por los bocetos y maquetas que hemos estudiado-, provienen de una reinterpretación formal de piezas de Krayl o Finsterlin. Destaca también la localización de las torres de *Platillos Volantes* (de la New York Worlds Fair) y el tratamiento formal de la nave espacial alienígena de *Bicho*, cuya formulación es muy expresionista. Se pueden hallar referencias a estas composiciones en las roturas de gloria de Scharoun y Taut. Muy expresionista en su concepción y tratamiento es también la oferta visual del gran estadio de beisbol que aparece en el tercer acto. Forma circular de luces de colores chispeantes. Composiciones expresionistas son también los fondos de la escena del dialogo entre Will Smith y el alienígena *Bicho*. En él se dan cita composiciones estrelladas, luminiscentes, helicoidales; formas aglutinadas y de crecimiento cristalográfico.

Se ha podido tomar abundantes referencias y trazas formales. MIB resulta tener un Diseño de Producción especialmente inspirado, que dirigido por Bo Welch ha prestado atención a múltiples aspectos.

Movidos por la curiosidad nos dedicamos a observar si había continuidad formal en la secuela MIB II. Del mismo modo hicimos en *Ghostbusters* con ánimo de observar si la decisión formal de la primera película respondía a un hecho aislado, o era una decisión con continuidad; con una ambición formal más extensa. La secuela resulto estar especialmente acertada. La espacialidad del *Cuartel Central* y la escena final de incorporación a la luz están claramente inspiradas en la espacialidad y la sensibilidad luminosa de la fantasía expresionista. Se advierte una fuerte inspiración en los valores formales del UVE. El concepto lumínico y la expresividad formal de los materiales están al servicio de la concepción de un espacio fantástico -fuera de la rutina funcionalista-, que sirve para expresar la singularidad de la actividad que desarrollan los protagonistas.

34. Contact (1997) Robert Zemeckis

La película, basada en una novela de Carl Sagan, narra las vicisitudes personales y profesionales de una científica empeñada en establecer contacto con inteligencia extraterrestre. La dirección de la cinta fue encomendada a Robert Zemeckis, director familiarizado con los efectos especiales, y el diseño de producción a Ed Verreaux, que había tenido una amplia colaboración con Spielberg y Zemekis en títulos tales como *En Busca del Arca Perdida*, *Regreso al Futuro*, *ET*, *Poltergeist*. El tono general de la cinta es elegante, luminoso y positivo; propio de una gran producción hollywoodiense que se toca los fenómenos y encuentros inter-dimensionales desde una aproximación fantástica y pseudocientífica. En este caso además se observa un añadido extra-científico: la afección religiosa de la búsqueda, ya sea por pérdida de fe, ya sea por confirmación de una vida más allá de la muerte. El caso es que nuestros protagonistas necesitan ver y creer; y por ello se embarcan en una aventura -especialmente visual- para lograr el conocimiento y alcance de realidades que se hallan mas allá de los que nuestros sentidos puedan alcanzar.

Con esta carga en la trama, la película podría haberse desarrollado bajo muy variados parámetros artísticos, pero observamos un gran acercamiento a la sensibilidad desarrollada por la utopía expresionista de Bruno Taut y su círculo creativo. Por un lado, la visión que se ofrece de las realidades cosmológicas, siderales, es amable, abierta a su descubrimiento, y no se ofrece como un entorno oscuro y amenazante. Lo que hay al otro lado es positivo, y su viaje y búsqueda supone un proceso de "crecimiento personal y de iluminación." Este sentimiento de unión y búsqueda de la Luz y el conocimiento a través de realidades suprasensibles es protagonista en la sensibilidad utópica de Bruno Taut, y está compartida por la tónica general del la fantasía expresionista. El motivo del tal sentimiento se debe al fuerte influjo de la teosofía en el entorno expresionista.²³ Este aspecto espiritual positivo, casi de viaje iniciático; místico-, de la protagonista, hace que el diseño visual de la película se vuelque en fantásticas visiones de túneles siderales que atraviesan diversas dimensiones espaciotemporales en una fascinante y vertiginosa eclosión de luz y color.

²³ Para mas sobre el tema, ver Expresionismo y Teosofía en el capítulo dedicado a Rodolf Steiner en este estudio.

Es también muy destacable la secuencia de inicio, que es constituye una metáfora visual de la inmensidad del universo y su participación en el individuo, haciendo referencia al planteamiento hegeliano de la presencia lo particular en lo universal, y del absoluto infinito en lo contingente. Esta reflexión “espiritual” –cósmica-, de presencia de lo universal en el individuo y de fusión simultánea de este con el cosmos era sostenida también por los artistas de la utopía fantástica expresionista; y aparte de verse en las cartas de la *Cadena de Cristal*, estaba expuesta por Bruno Taut en el *Constructor del Mundo*.²⁴

Dentro de los elementos conceptuales presentes en la película se encuentran el poder sanador y salvífico de la luz, su experimentación personal, el arrobamiento por ella producido, etc., y esto determina en gran parte la opción estética adoptada por el diseño de producción. Otro factor importante formal y simbólico a la vez es la elección del dodecaedro (forma cristalográfica), como vehículo de inmersión en el viaje interdimensional que vive la protagonista. Esta forma esta arropada por una gran construcción anti-gravitatoria, de majestuosas trazas y de clara vocación expresionista, que en el punto culmen de su evolución se convertirá en una bola de luz.

En el diseño de producción de *Contact*, el recurso lumínico tiene más peso formal que el cristalográfico, y aunque en algunas secuencias como las de la Sala de Observación ambos recursos se dan conjuntamente, son más los efectos de luz (luz de color) los que soportan el carácter y definición visual de la película. Estos efectos Visuales son un alarde de colorido y en sí mismos constituyen una maravilla visual. Arroban por su belleza, ejercen un magnetismo fascinante, y realmente transmiten al espectador el estado de ánimo por el que atraviesa la protagonista.

En las secuencias de viajes estelares de *Contact* hemos encontrado claras referencias y semejanzas con cuadros y dibujos de Steiner, Luckhardt, Taut, Hablik, Scharoun y Poelzig; (bailes de estrellas, roturas de luz, estelas refulgentes, formas centelleantes, colorido espectacular, luces arrobadoras, destellos fascinantes...), y por supuesto, la exposición de su mensaje de elevación espiritual por influjo de la luz y del color. Un universo visual que se abre a aquellos que estén preparados interiormente para alcanzar lo sublime.

Por otra parte en la película la Cúpula Refulgente -como forma expresionista de primer orden- vuelve a ser aquí el lugar donde se encuentra la puerta entre ambas dimensiones cósmicas. Su tratamiento y disposición formal responde al ideario del UVE. Una vez llegados al otro lado, el encuentro con lo desconocido reúne las condiciones de la *Noche de Luz*. Una luminosa oscuridad sideral se apodera de la escena, y aporta la flotabilidad y la irreferencia necesarias para expresar que se ha alcanzado un punto de características desconocidas, se está en una dimensión o estado espiritual que no pertenece a lo conocido; donde el pasado es presente y la noche es luz; y donde en definitiva se ha alcanzado la fusión con el Universo, con lo Supremo; con ese Absoluto Vacío que contiene en sí todo, y

²⁴ Para mas al respecto ver capítulo dedicado a los Escritos Utópicos de Bruno Taut en este estudio.

que tanto ansiaba Taut en sus fantasías estelares.

En definitiva *Contact* ofrece una estética contenida, con uso de formas de clara referencia expresionista y con un desarrollo conceptual y visual plenamente acorde con los postulados más elevados - más espirituales- del Universo Visionario Expresionista.

36. Batman & Robin (1997) Joel Schumacher

Se trata de la cuarta entrega de la serie *Batman*. Las dos primeras fueron dirigidas por Tim Burton. Las dos siguientes por Joel Schumacher. En esta cuarta revisión del tema la producción vira hacia una visión más lúdica del héroe, donde la acción deja a un lado las oscuras reflexiones interiores que marcaban las primeras entregas. Desde los títulos de crédito se advierte una película mucho más alegre y festiva que las que hiciera Burton.

En esta ocasión la iluminación juega a un papel decisivo a la hora de desdramatizar las acciones, y sin ser absolutamente lúdica (luminosa), esta se opera en una clave alta, combinando con luces de colores (rosas, verdes acrílicos, azules pastel) acciones y situaciones que podrían haberse tomado con mas sobriedad estilística. Desde los comienzos se advierte ya el tono recargado de la estética. La intención que se observa es la de bajar el peso dramático de las aventuras del héroe oscuro y convertir la historia en un disfrute visual realmente desenfadado. En este sentido nos ha sido muy útil analizar la película, pues recupera la parte más arracional, emotiva y visual del relato. Si bien se pierde el tono reflexivo, serio del oscuro Batman.

Joel Schumacher dirige la cinta. Schumacher es hombre también proclive a los entornos oscuros y tensos -como ya se vio en *Flatliners* y en *El Cliente*-. Queda en evidencia en este caso que *Batman & Robin* ha estado sometida a diversas tensiones de producción, pues resulta una obra en exceso colorista, y digamos lo claro, en ocasiones de asumido mal gusto. A veces, en obras de grandes estudios, sometidas a fuertes presiones del presupuesto, se pierde el control estético del producto. Es *Batman & Robin* una obra que en ocasiones se acerca mucho al *kitsch*.

Ateniéndonos al diseño de producción, -firmado por Barbara Ling-, este alterna formas y gestos curvos y expresivos, sobre-abultados y biomorficos. Una emotividad visual muy relacionada con el Universo Visionario Expresionista. Al inicio, intercalando con los créditos la anatomía de los protagonistas se ve forrada por un grueso caparazón de material semirrígido, lleno de curvas y contra-curvas semejando la energía vital contenida en una coraza militar. Una misión y una estética de superhéroes, en anteriores versiones adusta y oscura, y en esta ocasión más alegre y más cercana al pop. La gruta del héroe se convierte en esta ocasión en una peana escenográfica con chorros de luz y plataformas giratorias y luminiscentes, donde se muestran los *batmovils* como piezas de barrocas formas y sofisticadas curvas de inspiración orgánica y desarrollo expresionista. En la serie de arcos apuntados exentos, bajos los que discurren los bólidos de los héroes, en una rauda carrera

de luz, vemos una clara inspiración expresionista. La obra de Max Taut en la Stahnsdorf Graveyard, recoge una estructura similar.

En la primera misión de los héroes destaca la aparición de un set que es mitad templo, mitad museo, de formas neogóticas, con rosetones de gran presencia y trazos caleidoscópicos. Aspectos importantes de este set es la aparición del hielo, importante en esta entrega, con formas cristalográficas, agudas y luminiscentes. Una gran forma de un dinosaurio, protagoniza el espacio, y recuerda la pereza formal y la lucha contra la materia que exponía Poelzig con el desarrollo de la escalera en el Torre del Depósito de Agua de Posen. Muchos referentes, filmados con gran velocidad, sobre formas de desarrollo cristalográfico, como diamantes, gemas, cristales de hielo. Un festival de luz y color añade irracionalidad fantástica a esta escena. Es de reseñar la aparición del *Hombre de Hielo (Mr Freeze)* con su vestuario (caparazón que recuerda al robot de *Metrópolis*) y sus incrustaciones de hielo tomadas como gemas o piedras de cristal. Sus armas, su atrezo son de desarrollo expresionista, y perfectamente pueden hallarse edificios y bibelots formales de nuestros autores que contemplan tal desarrollo.

Como hemos dicho un elemento importante en esta entrega es el hielo; los castillos de hielo o las estancias heladas. La Caverna de Hielo es una forma muy apreciada en el UVE por su desarrollo cristalográfico pero también orgánico. El hielo también refleja la luz y la multiplica. En la película varias formas hechas de estalactitas y carámbanos en disposición circular muestran un influjo formal del la *Grosses Schauspielhaus*, de Berlín de Poelzig. Como elemento que nos ha llamado la atención, con frecuencia la luz sale de las masas, del cristal o del hielo, y no hay casi paneles radiantes. Otros muchos sets y elementos indican un claro influjo expresionista en formas, disposiciones y conceptos. El uso de la luz como golpe dramático y escénico, la luz en cámara, el vestuario biomorfo de los héroes, la forma de sus herramientas, el empleo de diagonales cruzadas, las deflagraciones de luz, los artefactos concebidos como joyas luminosas, etc. Y en especial el mundo cristalográfico del hielo, que llega a tener una significación muy importante en toda la historia. La puesta en escena de la pérfida *Poison Ivy*, contiene elementos florales, muy del gusto de los delirios formales de Taut en sus operaciones a gran escala reflejadas en la *Arquitectura Alpina*. Esas formas de flor desplegable, tartas espirales, barrocas y delirantes fueron muy del gusto de los arquitectos y creativos de la Utopía Visual Expresionista.

En cuanto al concepto de gran ciudad, esta deja de aparecer oscura, como ciudad de crimen, y pasa a realizarse una entrega más colorista, mezclando sin complejos elementos luminosos, incluso estridentes, con un formalismo traído de la reinterpretación de formas expresionistas, neogóticas e historicistas. No deja de parecer como un conglomerado luminoso, y las referencias a los rascacielos y las formas exageradas como parte de la Corona de la Ciudad son continuas. Estas visiones de ciudad futura están descritas y compartidas por Taut y Scheerbart en sus fantasías utópicas. En ocasiones la clave de la iluminación es baja, pero en su conjunto es mucho más festiva y colorista que en entregas anteriores. Se da también un uso de formas historicistas urbanas, propias de s XIX y XX,

llevados a gran altura, compitiendo con descomunales esculturas. En este sentido, salvo por su escala y expresividad, no se dan formas que rompan definitivamente con un modelo clasicista de la edificación.

38. Blade (1998) Stephen Norrington

La película *Blade* no figuraba a priori entre las cintas que más pudiesen aportar resultados positivos a la muestra de análisis. Su cartel y datos de la sinopsis no proponían tramas especialmente dadas a la fantasía, aunque algunos pasajes y material publicitario ofrecían un planteamiento imaginativo. No obstante, por tratarse de historias en su momento poco trabajadas; (la relación dual hombre-vampiro), decidimos incorporarla al estudio. Hoy en día entendemos que se trata -en cuanto a trama-, de un predecesor de la exitosa saga *Amanecer y Crepúsculo*. La película no es fácil de analizar; pues tiene momentos de inspiración expresionista, y rápidamente se entrecorta con otros diálogos formales.

La película, modesta de presupuesto, resultó ser un gran éxito comercial. Ofreció en su momento un planteamiento cercano y actualizado del mundo del vampiro, resultando ser estos una raza/tribu que cohabita en urbes con los humanos. Este tratamiento luego ha sido usado hasta la saciedad, aplicándose a mutantes, licántropos y otra variada panoplia de seres que viven en mundos intermedios. En este sentido la Dirección Artística se esfuerza en colocar a los personajes de la acción en el mundo contemporáneo, huyendo de castillos, mazmorras, y situándolos en áticos de lujo, discotecas, hangares, muelles y espacios industriales. Un aire de cotidianeidad que va desde la búsqueda de sets, hasta el casting y las localizaciones. No obstante, dada la milenaria peculiaridad de estos seres, se reservan algunos espacios singulares para remarcar la tradición histórica de su existencia.

A su nivel el diseño de producción resulta coherente. La dirección de fotografía se enmarca en la gama fría, reforzando los tonos grises, negros y plata. Destaca con especial énfasis el tono rojo sangre, fluido vital de esta historia. Una atmósfera de semioscuridad cubre todo el relato, que en este caso sigue las andanzas de un humano semi-vampiro, convertido en cazador de vampiros.

Ayudando a definir el estilo visual de la cinta, el cazador de vampiros es una especie de samurái de especiales habilidades en artes marciales. Con este elemento la película se reviste de notas orientalizantes: minimalismo chic, lujo oriental contemporáneo, que se entremezcla con estética de hormigón propia del brutalismo poético japonés (Tadao Ando; Kenzo Tange). Encontramos otros trazos de estética del moderno oriente en la Biblioteca, donde se dan cita bloques duros y frágiles en un laberinto formal de paneles.

Elementos visuales propios del expresionismo arquitectónico, como la sobre-escala, tienen lugar en la cinta, pero muy mitigados por otras preocupaciones, de modo que solo en la parte final: la escena de la Cúpula, donde tendrá el acontecimiento mágico de la venida de *La Madra*, se reconocen formas propias del universo visionario expresionista. Dicho sea de

paso, estas formas se ofrecen muy acordes con la “cubicación” brutalista, de modo que pierden mucho encanto orgánico. La escena desarrollada en este espacio es importante y culmen; si bien vemos que la arquitectura es una vez más el lugar/marco de lo mágico o extraordinario. El aprovechamiento visual que se hace no es está muy logrado, quedándose la escena muy sujeta a la acción, no transponiendo ninguna otra emoción mística. Los momentos de reunión del joven vampiro *Frost* con el consejo de vampiros tienen un tratamiento visual y estilístico próximo al historicismo neogótico. Hecho justificable y propio del género de vampiros.

Ciertamente se dan elementos Conceptuales propios de la fantasía expresionista: la arquitectura como lugar de lo mágico, el baño de luz, la ascensión del ser,...pero no están empleados con su vocación primigenia, no connotan para nada el sentido de la utopía benefactora expresionista. En los aspectos formales, la Cúpula, sede del clímax final, más que cúpula es una cueva: finalmente tiene un techo plano; y aunque los fotogramas de la cinta nos hagan pensar que es una cúpula de casetones, es un espacio soterrado. Lo que para la fantasía de Taut es un espacio airoso, que conecta con el universo, aquí está tomado como un sumidero de energía negativa. Tampoco se puede decir que sea una Caverna, espacio que se abre majestuoso ante nuestros ojos. Sí se reconocen en esta forma aspectos de la arquitectura de Poelzig, el más inclasificable de los arquitectos expresionistas: La pesadumbre de la forma y una cierta opresión espacial.

La coraza que viste nuestro héroe (Wesley Snipes) tiene carácter, pero no es biomórfica ni biomecánica. Recuerda lejanamente a las corazas de samuráis japoneses. Sobre ella el héroe suele llevar un abrigo de cuero negro, a modo de gran capa, cuya procedencia estimamos que viene de estética manga. El actor, y en este caso productor, ha vivido largo tiempo en corea y es un experto luchador de artes marciales. Otros momentos de la película hacen alarde del minimalismo japonés y una estética refinada. Lo que hoy se llama “de diseño”.

En su conjunto una correcta en sus propuestas, pero que no aporta resultados positivos a nuestro estudio. La película contiene mucha acción, -casi propia de subgénero *american ninja-*, lo cual deja poco margen para espacios de expansión emocional. La estética es funcional y no aspira a transmitir mas allá de lo que dice. Aun así, se ve con agrado y tiene momentos de acierto formal.

37. Armageddon (1998) Michael Bay

Película sorprendente por sus interesantes hallazgos. Un asteroide de extraordinarias dimensiones se dirige hacia la tierra. Ante su inminente impacto un grupo de mercenarios asume la misión de volarlo en pleno espacio. Una producción de muy alto presupuesto para narrar esta aventura fantástica de ciencia ficción. La Dirección corrió a cargo de Michael Bay y la Dirección de Arte se encomendó al británico Michael White.

En primer lugar decir que la película cuenta con una excelente factura y un estilo visual que

supera la mera película de acción. No obstante no se consigue lograr una atmósfera estilística global homogénea, distinguiéndose zonas mejor tratadas y otras más comunes al cine de catástrofes. Distinguiremos cuatro áreas donde centrar la atención: Las deflagraciones estelares, las áreas de la Nasa, las naves espaciales y el Asteroide.

Las *deflagraciones estelares*, irrupciones de otros asteroides sobre la masa de la tierra o sobre satélites, están tratados como si de cuadros expresionistas se tratara: de Hablik, de Steiner, de Luckhardt. Una escenografía colorista de azules, rojos, verdes y amarillos. Diríase casi que es una fiesta de estrellas. Estos cuadros se mantiene muy presentes en las zonas de reunión de la Nasa, reincidiendo en los tonos azules y verdes.

Los escenarios de la Nasa y aquellos donde son instruidos y adiestrados los protagonistas tienen un carácter muy especial. Se pone de manifiesto aquí una sensibilidad particular basado en la configuración de la luz, las formas singulares y la majestuosidad muda de los espacios. Numerosas estancias inciden en composiciones poliédricas cristalográficas y luminiscentes, dentro de una sensibilidad espacial claramente expresionista. Están concebidas en distintos planos rematadas por fuentes de color y luminarias que refuerzan expresivamente las formas. El lenguaje formal de maquinarias y trajes siderales se realiza dentro de la fantasía formal de sobreexpresión curva y biomorfica. Realmente nada responde a una función clara, pero crea un entorno de aventura emocional y ensoñación fantástica. En las *Zonas de Control* llama la atención que, para organizar la composición visual, la dirección artística usa el en background, de modo insistente, zonas y áreas de luz coloreada provenientes de pantallas u otros paneles luminiscentes. Todo dentro de una sensibilidad marcadamente expresionista.

Las *Naves* tanto en sus exteriores como sus espacios interiores tienen gran resonancia formal de espacios expresionistas, haciendo especial hincapié en repeticiones, elementos centrífugos y exageraciones formales con luminiscencias y encuadres que refuerzan los destellos, los colores y las formas. Espacios poliédricos, sin apenas una línea ortogonal, y composiciones con fuentes de luz propia y dirigida nos hace pensar que estamos dentro de un "corona de luz o punta de diamante" que ha de penetrar la tierra. Especial tratamiento expresionista tiene el despegue en paralelo de las dos naves.

El *Asteroide* es el escenario más reseñable y recreado casi por entero en estudio. Es un catálogo de formas concebidas dentro de la utopía expresionista. Desde los paisajes cristalográficos, a los parajes helados, los cañones, las estalactitas, los brotes cristalinos, el carácter de los materiales, etc. El propio hecho del asteroide habitable o vivible es un tema muy recurrente en la utopía tautiana. El uso de la iluminación, focal y dirigida, refuerza la expresividad del conjunto. En este caso es una iluminación más monocroma para dar unidad temática y formal, dando un tono de desierto gélido. Los artilugios formales (molinetes de penetración) y los hangares y dependencias usadas para esta misión son de formas muy pronunciadas, basadas en repeticiones y contrastes. La misma bomba nuclear es de clara resonancia y articulación expresionista. Perfectamente podría ser uno de los

minarettes de Poelzig o composiciones de Carl Krayl pasado a metal. Recordar que todos estos elementos podrían haberse diseñado de forma más funcional y menos expresiva. Nada obliga a que este asteroide sea en sí un carámbano de cristales de grafito, o una cueva de metales refulgentes. Como colofón formal, la explosión del asteroide tiene una estética y belleza sideral muy acorde con las visiones estelares de UVE.

En cuanto a lenguaje visual abundan los planos épicos, solemnes, dotados de gran escala, donde formas propias de la fantasía utópica expresionista quedan realzados. Composiciones oblongas, o estrelladas, con protuberancias expresivas, haciendo especial hincapié en repeticiones; o elementos centrífugos y exageraciones formales mezcladas con emotivos y epatantes efectos de luz.

En cuanto al relato, no encontramos mas referencias a la utopía del UVE que la de habitar en los cielos; en un asteroide, idea que ya había esbozado Paul Scheerbart en su literatura.

38. Perdidos en el Espacio (1999) Stephen Hopkins

Sorprende esta película por su decidida apuesta artística. La historia está basada en la serie popular estadounidense *Lost in Space*, que fue emitida entre los años 1965 y 1968. Norman Garwood fue en esta ocasión la persona contratada para llevar el diseño de producción.

Formalmente se han encontrado muchas referencias, y es un muy elaborado exponente. La batalla inicial de las *Burbujas Voladoras (Bubble Fighter)* desarrollada en la *Hiperpuerta de la Tierra*, está coreografiada como un fantástico baile de luces estrellas y explosiones. Se advierten formas tomadas del universo visionario expresionista combinadas en distintas composiciones. Posteriormente, en la nave *Satur2*, tanto en su exterior como en su interior, sobresale el concepto orgánico, amebiforme, coriáceo, propio de un mundo de evolución crustácea. El vestuario y los complementos de atrezzo (paneles, mecanismos, luminarias) acompañan este diseño, tomando también un aire biomorfo. Destacan entre ellos el puesto de mando, las cabinas de hibernación y los pasillos. El espacio interior de la nave está articulado en distintas dependencias, de las que rara vez vemos su conexión directa; el espacio fluye, siendo los paramentos no son verticales, sino curvos, propios del interior de un organismo vivo. La composición se refuerza con luces dispuestas en luminarias de formas onduladas, que ayudan a configurar en el espacio una cualidad de infinitud y flotabilidad. Sobresale en esta configuración el diseño de los techos, que están concebidos a modo de continuidad orgánica de las paredes. En él se disponen luminarias diversas y artefactos y elementos de evolución biomorfo. La sala del *Puesto de Mando* se organiza en torno a un elemento central, un proyector de luz e información, muy significativo, -de modo invertido, es similar a las composiciones de Luckhardt y Scharoun dibujadas para la Cadena de Cristal-. El resto de la estancia se desarrolla con gran plasticidad, como parte de una gran masa maleable; son conceptos y formas que las advertimos contenidas en las visiones y dibujos de tanto de Finsterlin, como de Poelzig. Se dan también los elementos de sobredimensión formal, barroquismo afuncional y retorcimiento expresivo, como parte de

la magia y el misterio de esta aventura espacial.

En su viaje galáctico, el firmamento expuesto es siempre fascinante, amable; tratado con cierto toque de casa familiar. No resulta ni adusto, ni agrio. Otras construcciones y naves, que aparecen a lo largo de la historia cuentan también con elementos formales propios de la fantasía arquitectónica expresionista. Espacios cavernosos, organiformes, sometidos a contorsión y seriación; o a los expuestos anteriormente de sobredimensión, plasticidad y biomorfismo queratinoso. Sobresale también el concepto de la forma como agregado compositivo: Formas yuxtapuestas de gran prestancia y carácter organizadas sin sentido lógico aparente (arracionalidad de la forma).

En el planeta en que aterriza la nave *Satur2* en su deriva, se hallan parajes helados tan del gusto de la utopía expresionista de Taut. También se advierte el “cuarzo épico”. Es ese lugar de delirio formal -frontera con lo irracional, con otra dimensión-, se da también paisajes propios del un romanticismo expresivo, con formas colgantes, lianas y formas sobrescaladas. En el planeta aterrizado, la puerta a otra dimensión, a la otra energía, está tratada del modo que expresa la utopía de Taut; incluso el sonido al traspasarse es de rotura de cristales.

El uso insistente de luces en cámara y destellos, termina de acompañar una apuesta formal de las más propias de la utopía expresionista que hemos visto hasta el momento. No existen grandes espacios públicos pero si grandes piezas de porte singular: Una gran ciudad; unos hangares y una rampa de lanzamiento de la Nave. La ciudad expuesta se toma como un conglomerado de expresivas formas luminosas, algunas de desarrollo cristalográfico, otras de sobreexpresión formal. Las ideas de Ciudad Flotante, de Estrella Gruta están presentes en todo momento. La puerta del tiempo se da con toda la expresividad expresionista del paso a otra dimensión. Formas circulares brillantes, halos de energía, piezas refulgentes de asteroides. El concepto de Estrella Gruta también se hace evidente al atravesar la estrella por unas grutas para lograr escapar de su campo gravitatorio.

La película pues ofrece muchas trazas, numerosos ejemplos y muestras de influjo o recepción de la fantasía expresionista. La batalla inicial es una fiesta formal que parece tomada de dibujos de Taut. La constitución interna del espacio, es coralino y organiforme, propia de las búsquedas de Finsterlin y Hablik o Luckhardt. Las visiones urbanas, son propias de las visiones del futuro de Paul Scheerbart, con sus naves iluminadas, sus áticos (coronas) luminiscentes y su radiancia refulgente. Solo advertimos que la cinta decae -en cuanto a valor formal- en el escenario de la cueva del futuro, con un decorado propio de la cochambre y el arrumbamiento.

39. Episodio One. La amenaza fantasma (1999) George Lucas

La película fue estrenada 16 años después de *Star Wars: el retorno del jedi*. A pesar de las críticas, fue un rotundo éxito, recaudando ese mismo año más de 1000 millones de dólares.

La película, concebida como una “precuela”, cuenta con un catálogo formal amplísimo, tomando y mezclando muchas fuentes. Este eclecticismo fue bastante criticado por los puristas de la saga, pero también fue alabado por otros.

En *Episodio One*, encontramos muchas referencias e influjos del Universo Visionario Expresionista, de la Fantasía Utópica de Bruno Taut y sus compañeros de la Cadena de Cristal. Estos elementos están combinados, incluso en el mismo fotograma, con formas procedentes de otros universos formales; pero todo vale en una película de aventuras donde lo que prima es la fantasía visual. Una vez más hemos de recalcar que nada es casual en una producción de tales dimensiones. Cada pieza y cada rasgo formal es fruto de cuidadas decisiones. Mucho más tratándose de continuaciones de sagas o de antecesoras de las mismas. Por lo tanto, no podemos afirmar que lo que aparece en pantalla es fruto del descuido, el azar o la casualidad. Ciertamente, esta opción por la diversidad formal es parte de una acción consciente –que transporta en sí un mensaje presente en toda la saga de respeto a la biodiversidad–, lo que permite una gran variedad de opciones con vistas a elaborar, según su éxito, la estética de los capítulos y partes subsiguientes.

Dentro del diseño de producción, el diseño de vestuario de desarrolla dentro de una amplia extravagancia, acudiendo a formas y estilos procedentes de Asia, el Medievo, el mundo germano y la tradición bíblica. Resulta muy acentuada la diferencia formal – buscada – que supone su contraste con el resto del decorado; pareciendo personajes sacados de otro contexto. Supone, como hemos enunciado, una prueba “de estilo” para los amantes del clásico vestuario futurista. Como sea que se entienda, es un acto de libertad creativa digna de encomio. En cuanto a la fantasía arquitectónica y la concepción de los escenarios, destaca la incorporación de fantasías generadas en 3D. Esto permite formas muy grandiosas y espectaculares. Gran parte de ellas basadas en formas procedentes de la Utopía Visionaria Expresionista, pero también las hay tomadas de la tradición historicista europea.

Centrándonos en nuestros autores, son muy destacables las formas tomadas de las fantasías de Paul Scheerbart, en especial las esferas luminosas flotantes (similares a lámparas de cristal), que constituyen la *Ciudad Sumergida*. Ese universo de luz y flotabilidad, realmente sugerente, forma parte de las visiones luminiscentes y ensoñadoras de los postulados de Scheerbart. Las ciudades suspendidas, concebidas como entes flotantes o Fortalezas Voladoras, formaban parte también de los universos formales de Hablik, Taut, Krayl. Otros rasgos muy característicos ofrecidos en esta cinta son el retorcimiento y expresividad de las masas sólidas, confiriendo gran maleabilidad organicista a los espacios. Este biomorfismo y organicismo es muy propio de las fantasías de Finsterlin. El uso de paneles radiantes y la luminiscencia directa son una señal propia de la concepción luminiscente de los espacios concebidos por Taut. El concepto general de iluminación escenográfica y grandiosidad escénica es parejo al desarrollo formal expresionista, ya sea en su vertiente utópica como en su vertiente edificada. Muestra de ello son las concepciones de Berg, Taut y Poelzig. De los espacios interiores, se advierte un claro influjo expresionista en sus formas biomorfas. Singular interés muestra la *Sala de la Galaxias* (tanto en su interior como su exterior). Supone

una adaptación de cascaron luminiscente (organicista, pues semeja forma de escamas) y a la vez de contiene el concepto de cúpula o bóveda luminiscente; espacio mágico reservado para grandes hitos dramáticos. Otros espacios cuentan con gran aportación de elementos muy característicos como las composiciones radiales, las columnas de luz, y el uso de tensas diagonales. Luminiscencia, escala, dramatismo y tensión y a la vez solemne presencia.

En cuanto a las visiones de la ciudad observamos que se toman en su mayoría como conglomerado luminiscente y como muestrario de la fantasía expresionista. Se han encontrado referencias a la obra de Luckhardt, Hablik, Taut, Goesh, Scharoun, etc. Pero más allá de las referencias concretas, es significativo el uso de valores muy propios del UVE como son la sobredimensión, la ampulosidad (delirio formal), la exageración, la pura arracionalidad anti-funcionalista, la mera gestualidad. Las formas se dan en un puro exceso formal. Los conceptos de concha o caparazón biomorfo están presentes también el interior de naves y espacios; y en las grandes naves estelares el de Fortaleza Volante. Otros aspectos formales de rotundidad y expresividad formal están presentes en otros semovientes y elementos móviles. Exceso formal y una visión de la ciudad futura que con sus naves voladoras, sus espacios singulares supone una transposición de múltiples fantasías formales soñadas por los autores objeto de nuestro estudio.

El uso de la luz en sus aspectos simbólicos suele ser una constante en el diseño artístico de esta saga. Por un lado la luz representa en todo el relato el aspecto beneficioso de la fuerza (energía) y aporta sabiduría. Las ya famosas espadas de luz, el arma del bien, son un ejemplo de ello. Las batallas interestelares se advierten coreografiadas como baile de estrellas, de capsulas de luz. La luz como elemento salvífico y benéfico ocupa un lugar determinante en el UVE. En esta cinta, como elemento adicional y significativo, se da un colofón final a la historia que trata de una entrega de una estrella de luz en una esfera radiante. Una vez más, luz y cristal son mostrados como signo, señal y símbolo del bien, la energía y la bondad.

Pero no todo es expresionismo o neo-expresionismo formal arquitectónico. Se recurre en repetidas ocasiones a un neo-historicismo. Posiblemente en razón de esa pluralidad y diversidad propia de una confederación de galaxias. Formas traídas de la Venecia del S XVI y de la arquitectura europea y norteamericana del XIX. También traídas con un estilo neo imperial romano.

40. Pitch Black (2000) David Twohy

Producción norteamericana de la compañía independiente Interrescope. Partiendo de un mediano presupuesto obtuvo un gran éxito de taquilla, convirtiéndose en una película de referencia para el público adicto a la aventura de ciencia ficción. En ella se ofrece una revisión del tema del héroe y de la aventura espacial. El director David Twohy era conocido por su faceta de guionista (*El fugitivo*, *Warlock*, *Waterworld*).

Esta singular producción merece un análisis considerando tanto sus aspectos visuales como los narrativos. En lo que hace referencia al tema de nuestro estudio –utilización de la sensibilidad de la utopía expresionista-, hay que reconocer que la película da un paso más allá en la aplicación de la misma. *Pitch Black* posee un peculiar estilo visual, con localizaciones en Brisbane y un equipo artístico ligado a Australia, lo que siempre aporta un aire renovador a los cánones de los grandes estudios. Es de señalar que el Diseñador de Producción -Graham Walker-, fue el mismo que el de *Mad Max I* (1979).

Para empezar podríamos decir que la película – en lo visual- es expresionista en su sentido más neto. Al igual que ocurría en *Aliens*, esto se opera mas allá de formas concretas – sean o no de raíz expresionista. El discurso se basa en el exceso visual, la sobreexpresión, el impacto, el contraste, el uso y abuso de efectos, los fuertes virados de color, la forzada angulación, etc., todo como vehículo de expresión del contenido anímico de la trama. Si observamos una “tira visual” del film, se encontrarán perfectamente marcadas las secuencias por usos de color (virados, lavados, forzados)

En la trama un carguero interestelar realiza un viaje de rutina. Entre el pasaje está un peligroso presidiario. Una tormenta estelar obliga a un aterrizaje forzoso en un planeta inhóspito. La situación extrema de supervivencia hará que los roles cambien. El aspecto peculiar de esta trama es que el criminal es ciego, pero puede ver por medio de sus otros sentidos. Como tal no tiene miedo a la oscuridad. Además sabe matar. Este será su valor primordial cuando se sepa que el planeta está invadido por monstruos que salen de noche, como murciélagos asesinos, cuando se hace la oscuridad. El asesino será paradójicamente quien tenga la llave de la vida en un mundo en tinieblas. Estos conceptos se desarrollan formalmente a través de parábolas de luz. Se añade un valor adicional: Las bestias alienígenas, solo se ahuyentan por medio de la luz. Por eso salen de noche. El renegado - que domina las tinieblas- será el nuevo líder (el ángel negro, portador de luz), que servirá de guía para la luchar contra el mal.

Otros aspectos formalmente muy interesantes de la película, y que parten no de la trama sino de la exposición formal de la misma, o sea, del diseño de producción, es el tratamiento fotográfico que posee la película. Aparte de la distintas tratamientos de color y textura de cada secuencia, que es ya de por si un tema muy expresionista, destacan los tratamientos que recibe la visión que posee *Riddick*, en especial de las amenazantes bichos. Estos también son ciegos; y se establece un paralelismo formal y estético muy interesante. Estas visiones están concebidas como cuadros – expresionistas o neo expresionistas-, con gran colorido y forma. Otro aspecto, realmente pictórico y de gran belleza es el tratamiento del fuego o del color fuego; que posee una vivacidad y expresión realmente hermosa. En cuanto a formas físicas destacan la nave encallada en tierra, que es de clara exposición expresionista, los conos y formaciones terráqueas, los pasajes el desfiladero de huesos, el tratamiento de la gruta de las bestias, las formaciones con lazos luminosos, etc., etc.

Especial interés tiene también el diseño del alien que es de Patrick Tatopoulos. Las

referencias son muchas, desde Finsterlin en las formaciones espirales y biomorficas, hasta Scharoun, pasando por Taut. El pasaje de los huesos, revela en muchos aspectos una inspiración en el gótico blanco de Max y Bruno Taut. Parece un bosque de arcos de una catedral caída. La elección del material es hueso mineralizado que es un material animal pero mineral, en la línea de la búsqueda del material expresivo por excelencia del UVE. Formas que parecen esquivas óseas, pasta de helado, masa ósea o minería animal. Lo mismo ocurre con las formaciones calcáreas hechas por los animales aliens, que son medio orgánicas y medio minerales, al modo de los falos o protuberancias terráqueas torcidas de Hablik. La misma pesadez y tormento en su desarrollo es el que presenta Poelzig en su arquitectura.

Otras formas que también manifiestan la herencia de la fantasía expresionista son las norias de energía, los artilugios en capsulas de cristal y otros aparatos radioconcéntricos sobredimensionados o luminiscentes. El propio alien es un monstruo expresionista: Su forma polivalente es reptil, pez y ave; roca y cuchillo. Expresa ante todo su contenido sensitivo: una amenaza ciega. Su cabeza, afilada como una roca, muestra sin ojos unas fauces de cortante pedernal.

Al igual que en *Aliens* (1986), de cuya estética y estilo algo está heredado, (estética industrial, cables, alternancia de luces, torbellino de cámara), *Pitch Black* nos introduce en un viaje galáctico lejano a la aventura de glamour estelar. Tras el forzado aterrizaje en inhóspito planeta, el discurso formal de la historia se adhiere a las duras estéticas áridas de un Sergio Leone; tornándose esta película en una mezcla de Western estelar donde los indios se han cambiado por aliens amenazantes.

VI.2.2. Estudio de la muestra por Factores de Producción

En estos factores de producción se han buscado concomitancias entre Productora, Director o Director de Arte, de modo que pueda hallarse algún rasgo o trazo concluyente.

La proporción de productoras en la muestra es como sigue:

- Del entorno de 20Th Century FOX, están producidas 10 películas de 40 (25%)²⁵; de las cuales 2 están dirigidas por James Cameron (*Abyss*, *Aliens*); 3 por Ridley Scot (*Alien*, *Legend*, *Blade Runner*), 4 por George Lucas y sus afines (*Star Wars*, *Retorno Jedi*, *Imperio Contraataca*, *Episodio I*), y una (1) por Roland Emmerich (*Independence Day*).
- Del entorno de Warner, podemos destacar que 8 de 40 han sido producidas por WB²⁶; lo que supone un 20% de la muestra. Siendo Richard Donner un director afín a la productora con la serie *Superman*; y Joel Schumacher otro director con 2 películas de la serie *Batman*.
- De estudios Universal, aparte de su relación con Spielberg/Amblin (*ET*, *Casper*, *Maravillosos Aliados*), destaca *La Sombra*. Universal también entró en las producciones de Dino de Laurentiis (*Dune*). Incorporando las ya señaladas, Universal Pictures es responsable de la producción de un total de 5, lo que supone un 12,5 % de la muestra.
- Paramount Pictures es responsable de *Star Trek*, *El Arca Perdida* (5%).
- Disney Studios con sus filiales intervienen en *Armageddon*, (2,5%)
- MGM con *Fuga de Logan*, *2010 Odisea 2*, *Conan El destructor* (7,5%)
- Columbia Pictures con *Encuentros 3ª Fase*, *Krull*, *Ghostbusters* y *Men in Black* (10%)
- Otras productoras como New Line, Polygram, Interescope, completan la lista. Siendo un 17,5% su ratio en la muestra.

Como productores ejecutivos especialmente caracterizadores figuran:

- Dino de Laurentiis, del cual son 2 de 40²⁷ (5%) (*Conan. El destructor*, *Dune*)
- Mario Kassar (Carolco), responsable de 2 de 40 (5%) (*Total Recall*, *Stargate*). Mario Kassar es proclive a directores europeos (R.Emmerich, P.Verhoeven)
- Con producción de Steven Spielberg (Amblin, Dreamworks) con Universal o Columbia encontramos 5 de 40 (12,5%).²⁸ De las cuales 2 (5%) están dirigidas personalmente por Steven Spielberg (*ET*, *Encuentros en la Tercera Fase*).
- Del entorno de George Lucas (Lucas Arts, Lucasfilm) con Fox, resultan estar

²⁵ 1. Star Wars: Episodio I -La amenaza fantasma (1999), 2. Independence Day (1996) 3. Abyss (1989), 4. Aliens (El regreso) (1986), 5. Legend (1985), 6. Cocoon (1985), 7. El retorno del Jedi (1983,) 8. El imperio contraataca (1980), 9. Alien, el octavo pasajero (1979), 10. La guerra de las galaxias (1977)

²⁶ Lo que incluye *Demolition Man*, *Batman*, *Batman Forever*, *Batman y Robin*, *Superman*, *Blade*, *Contact*.

²⁷ *Conan, el destructor* y *Total Recall*

²⁸ *Encuentros Tercera Fase*, *E.T.*, *Casper*, *Men in Black*, *Nuestros maravillosos aliados*

producidas 4 de 40 (10%)²⁹. Es significativo resaltar que 13 películas de la muestra (32,5%) resultan estar elaboradas en sus aspectos visuales por ILM, Industrial Light and Magic.³⁰

- *El Arca Perdida* fue una producción de George Lucas para Paramount.

Un 32,5% de las películas de la muestra tiene encargados sus efectos visuales a la misma compañía, destacando Industrial Light And Magic. Estas son:

1. Star Wars: Episodio I. La amenaza fantasma (1999), 2. Contact (1997), 3. Hombres de negro MIB, (1997), 4. Casper (1995), 5. Desafío total (1990), 6. Abyss (1989), 7. Nuestros maravillosos aliados (1987), 8. Cocoon (1985), 9. El retorno del Jedi (1983), 10. E.T. El extraterrestre (1982), 11. El Arca Perdida (1981) ,12. El imperio contraataca (1980), 13.La guerra de las galaxias (1977)

Como dato curioso apuntamos que Ridley Scott trabajó hasta 1965 como Diseñador de Producción. Joel Schumacher ha sido Diseñador de Vestuario y Diseñador de Producción. Roland Emmerich también ha trabajado como Production Designer. Es decir al menos los directores de 7 películas de la muestra (17,5%) tienen experiencia previa o background en el campo de la Dirección de Arte.

Es de todos conocida la influencia de los directores y productores en el resultado visual de sus películas; no obstante, siempre hay un equipo artístico encargado de dar cohesión y forma a las exigencias de producción. A continuación revisamos ese tema.

VI.2.3. Estudio de la muestra por Grupos Creativos

En cuanto a Grupos artísticos o creativos, se advierten varias coincidencias. Vamos a proceder a rastrear los talentos creativos centrándonos en los movimientos dentro de la muestra. Una vez expuestos los resultados, extraeremos conclusiones.

Anotaremos la distinción entre P.D. (Diseño de Producción/Production Designer) y A.D. (Director Artístico/Art Director). Ocasionalmente señalaremos *Set Designer* y *Supervising Art Director*. Nos interesará también conocer la nación de origen de los creativos.

1. William Sandell -USA, es el P.D. de *RoboCop* (1987), *Total Recall* (1990). Ambas de Paul Verhoeven. (2)
2. Antony Masters -GB es el P.D. de *Dune* (1984), de Dino de Laurentiis, lo fue también de la mítica *2001* de Stanley Kubrick. (1)
3. Ernest Archer -GB, es Director de Arte (A.D.) de *Superman I y II*. Fue también

²⁹ *Star Wars: Episodio I, El imperio contraataca, El retorno del Jedi, Star Wars*

³⁰ Siendo 5 las películas de la muestra ganadoras de Oscars por esta categoría (efectos visuales): 1977 *Star wars: Episodio IV*, 1980 *El imperio contraataca*, 1982 *E.T., el extraterrestre*, 1983 *El retorno del Jedi*, 1988 *The Abyss*

- P.D. en la ya citada 2001 de Stanley Kubrick. (1)
4. Carlo Rambaldi- IT, es un notable artista que ha trabajado en efectos visuales y creación de criaturas en *Encuentros en la Tercera Fase*, *ET*, *Alien*, *Dune*, *Conan the destroyer*. Ha ganado tres Oscars por este cometido. (5)
 5. Roger Christian -GB, ganó un Oscar por la A.D. de *La Guerra de las Galaxias* (1977) y fue nominado también por *Alien* (1979). (2)
 6. Leslie Dilley -GB, trabajó en *El Imperio Contraataca* (1981), *Abyss* (1989), *Casper* (1995), *Alien* (1979), *Superman* (1978) y *Legend* (1985). Ganó un Oscar por la A.D. *La Guerra de las Galaxias* (1977), y otro por *El Arca Perdida* (1981). (8)
 7. Dale Hennesy -USA, nominado al Oscar por la A.D. de *La Fuga de Logan* (1976), siendo ganador del Oscar en 1966 por *Viaje Alucinante*, de Richard Fleischer. (1)
 8. Peter Lamont -GB, fue el P.D. de *Aliens. El regreso* (1986). Trabajó para otras películas de James Cameron como *Titanic*, donde ganó un Oscar. (1)
 9. Crispian Sallis -GB, ha sido *Set decorator* para películas de J.Cameron-GB, (*Aliens*, (1986), Terry Guillian-GB, (*12 monos*).
 10. Assheton Gorton -GB, fue el P.D. de *Legend* (1985). Su *Art Supervisor* fue Leslie Dilley. (1)
 11. Lawrence G. Paull,- USA, P.D. de *Blade Runner* (1982) es también conocido por trabajar en ámbitos de la fantasía como *Regreso al Futuro*. (1)
 12. David L Snyder -USA, trabajó como A.D. en *Blade Runner* (1982) y como P.D. en películas como *Demolition Man* (1993) (2)
 13. Douglas Trumbull -USA, es una figura legendaria. Responsable de los Efectos Especiales Ópticos “special photographic effects supervisor” de *2001: Una odisea del espacio* (1968), *Blade Runner* (1982), *Star Trek. La película* (1979) y *Encuentros en la tercera fase* (1977). Director de la precursora *Naves Misteriosas* (1972). (3)
 14. Ron Cobb -USA es conocido por su colaboración como *Artista Conceptual* en *En busca del arca perdida* (1981) *Alien, el octavo pasajero* (1979) *Aliens. El regreso* (1986), *Desafío total* (1990), *La guerra de las Galaxias* (1977), *Abyss* (1989); y siendo además el diseñador de *The last Star fighter* (1984) y *Conan el Bárbaro* (1982). (6)
 15. Syd Mead -USA, conocido diseñador industrial. Colaborador como *Artista Conceptual* en *Star Trek* (1979), *Blade Runner* (1982), *Aliens. El regreso* (1986), *2010 Odisea 2* (1984). (4)
 16. Richard Yuricich -USA, ha sido el “visual effects supervisor” de *Blade Runner* (1982), *Star Trek* (1979), *Encuentros en la tercera fase* (1977), y las clásicas *Naves Misteriosas* y *2001* de Stanley Kubrick. (3)
 17. Joe Alves -USA, fue P.D. de *Encuentros en la tercera fase* (1977). Su trabajo en la fantasía no ha tenido continuidad.
 18. Daniel A. Lomino - Usa. Fue A.D. en *Encuentros en la tercera fase* (1977). Su trayectoria está vinculada John Carpenter.
 19. Norman Reynolds -GB, es P.D. de *El imperio contraataca* (1980), *El retorno del Jedi* (1983), *En busca del arca perdida* (1981); así como de otras de la casa Spielberg. Como A.D. destacan *La Guerra de las Galaxias* (1977) y *Superman I (y II)*. Por *Star*

- Wars* y por *El Arca Perdida* ganó sendos Oscars. (5)
20. Michael Ford -USA, es un afamado *Set decorator* conocido por *El imperio contraataca* (1980), *El retorno del Jedi* (1983) y *El Arca Perdida* (1981). Ganó un Oscar por la A.D de *Titanic* (1998) y por *El Arca Perdida*. (3)
 21. Harry Lange -Germ, es un consultor artístico que ha colaborado en numerosas producciones: *2001: Una odisea del espacio* (1968), *El imperio contraataca* (1980), *El Retorno del Jedi* (1983). (2)
 22. Stephen B Grimes -GB, es el PD de *Krull* (1983). Había ganado un Oscar por *Memorias de África*. Era colaborador habitual de S. Pollack y John Huston. (1)
 23. Peter Murton -GB, Es el A.D. de *Stargate* (1994) trabajando bajo las órdenes de Holger Gross (Ger). con John Barry fue DP de *Superman II*, En solitario hizo el *Superman III*. Su trayectoria se remonta a los años 60; con producciones del agente británico 007 y de *Teléfono Rojo*, *Volamos hacia Moscú*, *Muerte en el Nilo*, *El León en Invierno*, etc. (1)
 24. Richard Edlund -USA es el responsable de *Visual Effects* de *La guerra de las galaxias* (1977), *El imperio contraataca* (1980), *El retorno del Jedi* (1983), *Cazafantasmas* (1984), *2010. Odisea 2* (1984), *El Arca perdida* (1981), *Masters del Universo* (1987) etc. Ganador de 4 Oscars. En muchos trabajos coincide con Bruce Nicholson (7)
 25. Bruce Nicholson-USA. Un legendario artista de efectos visuales, muy ligado a ILM. Sus créditos incluyen, *La guerra de las galaxias* (1977), *Encuentros en la tercera fase* (1977), *En busca del arca perdida* (1981), *El imperio contraataca* (1980), *El retorno del Jedi* (1983), *Indiana Jones y el templo maldito* (1984), *Nuestros maravillosos aliados* (1987), *Armageddon* (1998). Es ganador de 2 Oscars. (7)
 26. John Barry -GB, es el PD de *Superman I y II*. Ganador de Oscar por la A.D. de *La Guerra de las Galaxias* (1977). Sus créditos incluyen *La Naranja Mecánica* (1971).
 27. Ted Haworth -USA, PD de *Cocoon* (1985), prosiguió haciendo *Poltergesit II*. (1)
 28. John Marshall -USA, trabajó como A.D. en *Robocop* (1987). En *Batman y Robin* (1997) fue "Asistan Art Director". Otras obras como D.A son *El Cuervo* (1984).(1)
 29. Albert Brenner -USA, tiene una trayectoria muy dilatada tocando todos los géneros (*Pretty Woman*, *Verano del 42*, *Coma*, etc.). Cinco veces nominado al Oscar. Por el diseño de producción P.D.de *2010 Odisea 2* (1984) fue nominado al Oscar. (1)
 30. Rick Simpson-USA. Conocido *Set decorator*, nominado por *2010 Odisea 2*. Trabajó como *Set Decorator* en *Armageddon* (1998). Fue Oscar por *Dick Tracy*. (2)
 31. Martin Geoff Hubbard -USA. Tiene una variada carrera en departamentos de Arte. Ha trabajado como *Set designer*, *Art Director*, *Supervising Art Director*, en películas como *Armageddon*, *Batman y Robin*. (2)
 32. Anton Furst -GB, fue el P.D. de *Batman* (1989) de Tim Burton, ganó un Oscar por este trabajo. Se suicidó al saber que no podía continuar interviniendo en la secuela de 1991. El Oscar lo ganó conjuntamente con Peter Young. (1)
 33. Peter Young -GB, *Set Decorator* en *Batman* (1989). Trabajó en *Juez Dredd* (1995), *Superman II y III*. También colaboró en otros trabajos de Burton. Fue Oscar por

- Sleepy Hollow*. (1)
34. Linda DeScenna -USA, afamada *Set Decorator*. Tiene dos nominaciones al Oscar, por *Blade Runner* (1982) y por *Star Trek* (1979). Trabajó también en *Regreso al futuro II*. (2)
 35. Joseph C. Nemec III -USA, es Production Designer PD de *La Sombra* (1994). Fue Director de arte A.D. de *Abyss* (1989) de J.Cameron. (2)
 36. Steven Wolf -USA, trabajó como A.D en *La Sombra* (1994). Tiene más incursiones en el género fantástico A.D. en *Starship Troopers*, *Set Designer* en *Regreso al Futuro II*. (1)
 37. Holger Gross -Germ, es el P.D. de *Stargate* (1994). Posteriormente trabajó en la secuela de Pitch Black *Riddick*. Colaboró tempranamente con Roland Emmerich en *Universal Soldier* (1992), una producción de Carolco (Mario Kassar). En *Stargate* (1994) también producida por Kassar, coincidió con Peter Murton, P.D. de *Superman II y III*. (1)
 38. Oliver Scholl -Germ, es uno de los P.D. de *Independence Day* (1996) del también alemán Roland Emmerich. Colaboró como ilustrador en *Batman Forever* (1995). (1)
 39. Patrick Tatopoulos -Fran, ha trabajado en efectos especiales, diseño de criaturas y departamentos de arte de *Stargate*, *Pitch Black*, *Gozzilla* y otros muchos. Es P.D. de *Independence Day* (1996) (1)
 40. Nigel Phelps -GB, es el D.P. de *Juez Dredd* (1995). Como Director de Arte A.D. ha trabajado también en *Batman* (1989). (2)
 41. Kevin Phipps -GB, acompañó como D.A. a Nigel Phelps en *Juez Dredd*. Tiene una larga trayectoria como D.A., desde *El Quinto Elemento* a *Conan* o *Sleepy Hollow*.(1)
 42. Les Tomkins -GB, también trabajó en *Juez Dredd* como *Supervising Art Director*, papel que también desempeñó en el *Batman* de Tim Burton. Tiene un amplio historial de colaboraciones con Kubrick, David Lean, R. Scott, etc.; en general con directores singulares. (2)
 43. Barbara Ling -USA, ha sido la P.D. de *Batman Forever* (1995) y *Batman y Robin* (1997), ambas dirigidas por Joel Schumacher. (2)
 44. Joseph P. Lucky -USA, trabajó como A.D. en *Batman forever* (1995), papel que también hizo en *Terminator 2*. (1)
 45. Bo Welch -USA, fue el P.D. de *Men in Black* (1997), - y del resto de la serie II y III-. Trabajó como P.D. en *Batman Vuelve* (1992) de Tim Burton y en *Cazafantasmas II*.
 46. Cheryl Carasik -USA, coincidió con Bo Welch en *Cazafantasmas*, *Men in Black I y II* y *Batman Vuelve* (1992). Ambos fueron nominados por la decoración de *Men in Black* (1997). Como tándem han sido nominados a mejor decoración en tres ocasiones. (2)
 47. Ed Verreaux -USA, tuvo su primer trabajo como P.D. en *Contact* (1997), aunque ya había colaborado en los departamentos de arte en *Star Treck*, *Mad Max*, *ET*, *El Arca Perdida*, *Regreso al Futuro* y muchas otras producciones de Spielberg. (1)
 48. Lawrence A. Hubbs -USA, A.D. con Ed Verraux en *Contact* (1997). Pero fue también A.D en *Armageddon* (1998) y *Set designer* en *Men in Black* (1997). (3)

49. Kirk M. Petruccelli -USA, fue el P.D. de *Blade* (1998). (1)
50. Michael White -GB, fue el P.D. de *Armageddon* (1998). Contó en su equipo como *supervising art director* con Geoff Hubbard. (1)
51. Geoff Hubbard, que a su vez había sido A.D. en *Batman y Robin* (1997). Hubbard tiene una carrera muy diversificada y con nombres alternativos. Como *supervising art director* trabajó en *Armageddon* (1998). (2)
52. Norman Garwood -GB, fue el P.D. de *Perdidos en el espacio* (1998). Anteriormente había sido el P.D. de la mítica *Brazil* (GB).
53. Keith Pain -GB, que también trabajó en *Brazil*, intervino en *Perdidos en el espacio* como *supervising art director*. (1)
54. Graham 'Grace' Walker (Austral) fue la P.D. de *Pitch Black* (2000). También es suyo el diseño de *Mad Max III* y fue A.D. en *Mad Max II*. (1)
55. IAN Walker (Austral) trabajó como Director Artístico de *Pitch Black* (2000). Los Walker están especializados en cine australiano de tipo SI-FI, post-apocalíptico y futurista. (1)
56. Pier Luigi Basile -It, fue P.D de *Conan, the destroyer* (1984). En *Dune* (1984) fue *supervising art director*. Trabajó como A.D. en el primer *Conan* (1982). Elaboró unos bocetos previos para *Total Recall* (1990), cuando aún estaba en manos de De Laurentiis. (2)
57. José María Alarcón -Esp, trabajó como A.D. a las órdenes de Pier Luigi Basile en *Conan, the destroyer* (1984). (1)

VI.3. Resultados. Conclusiones Parciales y Valoraciones

VI.3.1. Resultados del análisis por elementos Visuales y Conceptuales

En la muestra analizada, la temática de la aventura emocionante y fantástica, -ya sea en lo cotidiano o en los confines de galaxia-, puede involucrarse o encapsularse de muy diversas formas. No tiene por qué hacerse siguiendo las formas y principios que rigieron la fantasía visionaria expresionista de Bruno Taut y su círculo creativo.

Cuantificación del análisis de la muestra

Pero ahora a nosotros nos interesa saber cuánto de las formas del Universo Visionario Expresionista (UVE) se han tomado, y qué uso se ha hecho de ellas. Como se vio en el apartado Metodología, nuestro estudio trata de un análisis cualitativo, al que hemos querido dar un soporte cuantitativo. Para ello hemos sometido a la muestra a una ficha de análisis donde se contemplan los aspectos del UVE más significativos. Los resultados arrojados son:

- Aspectos Formales. Cuantificación

Según la muestra analizada y siguiendo los parámetros y variables de nuestra ficha,

Un 72,5% (29) de las películas utilizan recursos formales propios del fantasía arquitectónica propuesta (UVE). De las cuales, el 56 % (16) lo hace de forma reiterada en Escenarios Importantes y el 44% (13) al menos en 5 escenarios Secundarios o Episódicos.

El recurso a formas cristalográficas como portadoras de sabiduría o benefactoras está muy extendido en la muestra. Gemas, Cristales, Drusas, composiciones cristalográficas. Esto afecta al 78% (31) de la muestra. El destello luminoso, asociado a lo volador esta usado de forma insistente.

Un 45% (18) de las películas de la muestra utilizan recursos formales propios del UVE empleándolos fundamentalmente en la definición de Semovientes (vehículos, naves) y Atrezzo (armas, utensilios, artefactos, elementos decorativos). De las cuales, un 72% (13) lo hace de forma insistente durante toda la dirección de arte y un 20% (5) de modo episódico en al menos 4 escenas de la película.

Un 45.5 % (18) de la muestra utiliza los elementos formales propios del UVE en aspectos de vestuario (corazas, tocados, abalorios, coronas, joyería). De los cuales un 67% (12) lo hace de forma insistente y reiterada en todos sus diseños de vestuario. Y un 33% (6) de forma episódica en algún personaje ocasional o secundario.

Un 65% (26) de las películas desarrolla el giros dramáticos de personajes principales en

Escenarios elaborados con elementos formales del UVE. De los cuales el 92%(24) siempre supone un cambio/salto cualitativo en el ánimo del protagonista.

De la muestra analizada: Un 45 % de las películas (18) desarrollan el concepto de Luz como “elemento Salvífico/Arma de Luz”, lo que se traduce en luz corporecente, radiancia, emanescencia sanadora, o seres de Luz. De estas, en el 83 %(15) esa luz está directamente asociada al color.

De la muestra analizada el 78% (31) de las películas entiende u ofrece La Ciudad como un “Fanal de Luz”: reflectores, luminiscencias, y formas extraídas de las visiones y dibujos del UVE. De estas, en el 62% (19) se reconocen formas expresamente dibujadas por nuestros autores. La Ciudad se toma como conurbación luminosa coronada por múltiples cúpulas radiantes, de formas sobre escaladas y expresivas.

Un 67% (27) de la muestra analizada entiende el Universo como lugar luminoso, no amenazante. De estas, un 52% (14) entiende las confrontaciones estelares como coreografía o baile de estrellas. Las batallas estelares son despliegue de colores, castillos de fuegos artificiales y eclosiones de luz. En el caso de no haber batallas siderales, los viajes estelares son un tránsito de luz y color; una experiencia luminiscente.

Un 58% (23) de las muestra ofrece expresamente la idea de la Ciudad Flotante/Fortaleza Flotante, Astro volador, aplicada al navío interestelar. De estas, un 78 % (18) entiende este navío o Castillo Volador como agregado de formas de crecimiento cristalográfico con agujas, penachos, torretas, no como discos puros de geometría fría, o formas razonablemente aerodinámicas. En un 20% de la muestra (8) se conciben estas Fortalezas Volantes como agregado biomorfo, a medio camino entre lo vegetal, y el crustáceo o la concha queratinosa. Un 15%(6) de la muestra toma expresamente el concepto de Ciudad Voladora/Castillo Flotante aplicada a ciudadela que se transporta de lugar.

Un 65 % (26) de la muestra analizada emplea intensivamente en su dirección de arte el concepto de espacio interior sin fin, con pasadizos curvos o infinitos. De los cuales el 46%(12) emplea formas especialmente orgánicas (con apariencia de crecimiento orgánico) dando la impresión de estar dentro de un gran organismo. De los cuales el 100% emplea habitualmente la seriación Luz-Sombra para configurar los espacios y crear profundidad.

De la muestra analizada, un 76% (30) emplea intensivamente el recurso de Formas estrelladas, caleidoscópicas, centradas o radio concéntricas en elementos de cubrición o elementos dramáticamente significados; habiendo simultáneamente una persistente abolición de la ortonormalidad y los estilos de composición clásicos.

De la muestra analizada, un 70 % (28) de las películas emplea en alguna ocasión el concepto de Gruta o Caverna, incomunicada con el exterior. Como espacio auto-reflexivo.

De la muestra analizada un 65% (26) emplea el concepto de la Gruta Luminiscente- Gruta Cristalográfica como espacio de sobrecogimiento y lugar de acciones singulares.

De la muestra analizada, un 38 % (15) emplea como recurso artístico el Desierto de Hielo o el Paraje Helado, en el que se incorporan cristales de hielo y grandes formaciones glaciares de cristal de hielo.

De la muestra analizada un 83% (33) emplea insistentemente la sobreescala en los parajes exteriores, incluyendo el concepto "Cuarzo Épico" o paisajes de fuerte componente cristalográfica: promontorios, rocas, acantilados, columnas basálticas, etc., donde se escenifican las pruebas del héroe.

El 78 % (31) de la muestra hace gala de abolición de ortonormalidad y sobre-actuación de la forma en sus concepciones espaciales.

Un 78% (31) de la muestra analizada muestra edificaciones exteriores -ciudades, hangares, aeropuertos- donde la forma sobreexcede en mucho a la función, haciendo alarde de expresionismo formal, sobre escala, ausencia de racionalidad.

De la muestra analizada, un 45% (18) de las películas ofrece en sus escenarios de exteriores, la idea de arquitectura total o escenografía a gran escala, donde figuran por igual como elementos compositivos las cordilleras, los valles, los ríos y los edificios singulares, ciudadelas, grandes fortificaciones, esculturas... todo formando parte de un mismo diseño; considerando la montaña o el paraje exterior como un gran escenario.

- Aspectos Conceptuales. Cuantificación

Estos se han considerado esencialmente los elementos afectos a la trama, es decir, no como elementos formales físicos, -formas plásticas geométricas o graficas determinadas-, sino como ideas o conceptos del UVE que subyacen en el tratamiento de la historia.

Sometidos a análisis la muestra seleccionada, de los elementos Conceptuales hemos obtenido los siguientes resultados:

Un 70 % (28) de las películas de la muestra, tratan el tema del contacto con otra dimensión, ya sea material o espiritual. Un contacto con el misterio. La Arquitectura y el escenario formalmente singular -epatante-; antecede, precede y acompaña esa frontera con lo mágico.

Un 82 % (33) de las películas de la muestra emplean el concepto de la LUZ como Portadora de Sabiduría o Luz Portadora de Enaltecimiento. De estas, en un 67%, el enaltecimiento es expresamente espiritual. La luz es portadora o medio del salto cualitativo de los protagonistas.

De la muestra seleccionada, un 48 % (19) emplea la azotea o el ático como lugar de

encuentro con lo mágico. Representa la idea de Cumbre. Tanto unos como otros hacen de frontera común entre lo terreno y lo celestial o cósmico.

De la muestra seleccionada un 82% (33) de las películas considera abiertamente que la apertura a la irracionalidad – la aceptación de lo ilógico- es la puerta de lo mágico. La quiebra o suspensión del juicio facilita la apertura a lo desconocido y a la adquisición de la ciencia misterio.

Un 65 % (26) de las películas de la muestra ofrece a los personajes el arrobamiento de la luz; fascinación y conturbación – conmoción interna - ante el fogonazo luminoso. La abducción y fascinación por la luz es tomado como medio y manifestación de encuentro mágico. De este 65%, el 50%(13) presenta explícitamente personajes portadores de LUZ como mediadores de sabiduría y conocimiento superior.

En un 77% (30) de las películas de la muestra, el Universo estelar no es un lugar frío e inhóspito sino un espacio seductor y fascinante. Las acciones que en él acontecen son festivas de luz y auténticas composiciones pictóricas. De estas, en un 74% (22) de los casos, las deflagraciones y explosiones son coloristas y muy coreografiadas. Auténticos cuadros expresionistas. Sinfonías luminosas.

Un 32% (13) de la muestra emplea –conscientemente- el gran espacio vacío y de gran sobreescala como hábitat de lo Absoluto, lo Magno o lo Inconcebible; lo Místico.

VI.3.2. Conclusiones Parciales

VI.3.2.1. Conclusiones parciales del análisis por elementos Visuales y elementos Conceptuales

1. De las películas analizadas un 85% (34) han mostrado imágenes y recursos formales coincidentes con el UVE. No todas en igual medida, siendo el 72,5 % (29) las que han manifestado un uso intensivo de los recursos iconográficos del UVE y un 12,5% (5) las mantiene en una aparición leve o esporádica o puntual de los aspectos formales del UVE.

Finalmente hay un 15% (6) en la que es escasa o nula la utilización de los recursos de UVE. En este último grupo están: *Legend, Dune, Robocop, Desafío Total, Blade, El Arca Perdida*.

2. De las 29 que han mostrado un uso más intensivo, cabe señalar niveles de penetración del UVE en su estética y concepción visual. En la utilización de los valores del UVE se ha dado conjuntamente un uso formal y conceptual de los mismos, que ha sido corroborada por los datos de su ficha. Pero de esta utilización pueden establecerse gradaciones en la concordancia entre uso y significado.

En estas 29 películas podemos establecer la siguiente gradación:

1. Con plena incorporación de la forma y del contenido simbólico de la misma, se encuentran a la cabeza:

Encuentros en la Tercera Fase, El retorno del Jedi, Krull, Jued Dredd, Batman Forever, Batman y Robin, Perdidos en el Espacio, Alien el octavo Pasajero, Episodio One, Abyss, Star Wars

En estas cintas hay concordancia entre fondo y forma. Concepto y figura. De modo habitual cada afirmación visual se hace con un sentido conceptual concordante con el UVE.

En estas películas, el lenguaje formal se extiende a toda la cinta, tanto en momentos principales como episódicos.

Dentro de este nivel, usando plenamente los valores del UVE, pero con un alcance delimitado; no extendido a todo el lenguaje visual aplicado en la película, sino aplicado solo en momentos muy importantes pero episódicos, están:

Superman, ET, Coocoon; Ghostbuster, Amageddon, Independence Day, Contact, Men In Black, Star Treck, La Sombra, Masters del Universo, Aliens II,

En estos casos el recurso del UVE aparece siempre asociado al momento "del encuentro" con lo fenoménico, lo misterioso, lo desconocido o lo sobrenatural.

2. Aplicado el lenguaje formal del UVE, con profusión, de modo habitual, pero como mera forma, sin hacer especial hincapié en el alcance simbólico.- es decir usados como recurso de estilo, están:

Blade Runner, Demolition Man, Conan el destructor.

Es lo que se llama forma Vacía. Se usa la figura formal y sus accidentes, pero el concepto no está plenamente reflejado.

3. Con un sentido de metalenguaje; es decir, básicamente ateniéndose al sentido simbólico de la forma, destacan:

Pitch Black,

Se da la circunstancia que hay mas concepto (UVE) que forma

6. Entre las que mantienen una aparición esporádica, puntual de los valores formales del UVE, están: *Fuga de Logan, Batman, 2010 Odisea 2, Stargate, Casper.* Suponen el 12,5% (5) de la muestra. En ella los recursos del UVE figuran en aspectos parciales y puntuales. Con leve intensidad o muy implícitos.

7. Con total desafección por los valores formales y conceptuales del UVE están: *Legend,*

Dune, Robocop, Desafío Toral, Blade, El Arca Perdida. Tan solo alguna aportación personal o rasgo creativo guarda referencia con el Universo Visionario Expresionista.

8. Valorando en su conjunto la muestra de 40 cintas en las que hemos centrado el estudio. Las películas que de una manera u otra todas ellas contemplan la idea de un nuevo horizonte, una nueva vida o un salto cualitativo, son las que han alcanzado mejores resultados. Ese axioma narrativo ha obligado a los creativos a pensar y a exponer un mundo fantástico adecuado.

De este modo entendemos que los Directores de Arte se han visto movidos a hacer propuestas más totalizadoras y más arriesgadas ante esos elementos de trama. Ofreciendo un entorno especial, singular, que faciliten o favorezcan la aprehensión de la historia.

9. La LUZ y el misterio ha sido un binomio que hemos visto representado con gran profusión. Con gran coherencia en las cintas que tratan de contacto con otra dimensión donde los extraterrestres son fundamentalmente seres Portadores de Luz. Facilitadores de un nuevo conocimiento.

10. Si de por sí la aventura del héroe supone un salto cualitativo del personaje, las direcciones artísticas más arriesgadas, nuevos mundos formales o que proponen nuevas estéticas, favorecen la recreación del entorno donde pueda darse ese salto. Hemos observado que una escenografía clásica o historicista no facilita la credibilidad del salto cualitativo del héroe. La medida del exceso de la forma, preconiza y anuncia la grandeza del salto del héroe. En este sentido, hemos podido advertir que estos Directores de Arte se acogen al principio de *Einfüllung* (*Empatía Simbólica* de Worringer) o empatía visual para facilitar un estado de ánimo tanto al espectador como al protagonista, de acceso a conocimientos o estados superiores del ser.

11. Se percibe en las películas de la muestra (40) la intención -por parte del D.A.- es de ser facilitador de esa catarsis emocional que vincule empáticamente espectador y héroe. Rodeando a ambos de un entorno sugestivo y proclive a la aventura, la emoción, y en definitiva, el viaje irracional o la suspensión del juicio. En este sentido, observamos que se da la visión que postulaba Taut, de la experiencia estética y la escenografía como espectáculo-antesala de lo místico, lo mágico o lo desconocido.

VI.3.2.2. Conclusiones del Análisis por Factores de Producción

Tras el estudio realizado por Factores de Producción, podemos extraer las siguientes conclusiones:

1. Un 82,5% de las películas de la muestra resultan estar producidas fundamentalmente por grandes estudios, llamados *Major*. Entre ellas destacan tres grandes compañías: 20th

Century Fox, Warner Bros y Universal Pictures, que suman el 57,5 % de la muestra.

2. El orden de prelación que podemos establecer al respecto es:

- La productora *Major* que más apuesta por las películas de aventura fantástica es 20Th Century Fox, con un 25% de la muestra.
- Le sigue el estudio Warner Bros con un 20% de la muestra
- Le sigue Universal Pictures con un 12,5% de la muestra
- Le sigue Columbia Pictures con un 10% de la muestra
- Le sigue MGM con un 7,5%, y Paramount con un 5% de la muestra
- En último lugar figura Disney Studios con un 2% de la muestra

3. Se dan productores espacialmente dedicados a la aventura fantástica. Estos trabajando a riesgo propio o en asociación con una *Major* han realizado una apuesta empresarial por el entretenimiento de fantasía. Destacan:

1. George Lucas con una presencia del 32,5% en la labor de Efectos Visuales a través de ILM.
2. Georges Lucas, como productor de películas completas, -ya sea en solitario o en colaboración con un estudio-, es responsable de toda la serie *Star Wars*, lo que supone un 10% de la muestra. Adicionalmente, llevó la dirección de un 5% de la muestra.
3. Le sigue Steven Spielberg, con un registro del 12,5% en la producción y un 5% en la dirección.
4. Con un peso significativo en la producción destaca Mario Kassar, con un 5 % de la muestra, y Dino de Laurentiis, responsable de otro 5% de la muestra.

8. En cuanto a la Dirección, cabe destacar por su persistencia en el género:

1. Ridley Scott (3 Filmes)
2. Steven Spielberg (3 Filmes)
3. George Lucas (2 Filmes)
4. Roland Emmerich (2 Filmes)
5. Paul Verhoeven (2 Filmes)
6. Joel Schumacher (2 Filmes)

9. En cuanto a Diseño de producción/Dirección de Arte, hay una repetición en la contratación.

1. Destaca la persistencia de Leslie Dilley con 8 películas (20%) de la muestra. Estas son: *La Guerra de las Galaxias* (1977), *Superman* (1978), *Alien* (1979), *El Imperio Contraataca* (1981), *El Arca Perdida* (1981), *Legend* (1985), *Abyss* (1989) y *Casper* (1995) Leslie Dilley es ganador de 4 Oscars. Le sigue Norman Reynolds con 5

- películas en la muestra (12,5 %). Es ganador de 2 Oscars. Ambos son británicos.
2. Los *Artistas Conceptuales* -que elaboran bocetos o hacen dibujos de producción-, más contratados son Ron Cobb con 6 películas (15%) y Carlo Rambaldi, con 5 películas de la muestra (12%) y Syd Mead con 4 (10%) películas de la muestra.
 3. El profesional responsable de Efectos Visuales más contratado es Richard Edlund, con 7 películas de la muestra (17,5%). Es ganador de 4 Oscars por este cometido.
 4. El creativo de FX más contratado es Bruce Nicholson, con 7 películas de la muestra (17,5%). Es artista polivalente. Su trayectoria está ligada a Industrial Light and Magic ILM. Es ganador de 2 Oscars.

10. Atendiendo a las compañías contratadoras -las productoras-, observamos que las empresas movidas por Steven Spielberg y George Lucas, han sido las más intensas promotoras de la Aventura Fantástica. Estas producciones han sido lanzadas en su mayoría para FOX, Universal, Paramount. En el periodo de la muestra, 1975-2000, estas compañías en general han desarrollado historias propias y universos creados a la medida.

11. Sin embargo en el terreno de la adaptación de Comics y otras historias de Sc-Fi, toman peso la producciones de Warner, (*Demolition Man, Batman, Superman, Blade*), Mario Kassar (*Stargate, Desafío Total*) y Dino de Laurentiis (*Dune, Conan el destructor*)

VI.3.2.3. Conclusiones del Análisis por Grupos Creativos

Tras el estudio realizado podemos extraer las siguientes conclusiones:

1. En Primer lugar, llama la atención la permeabilidad de los equipos -en un doble sentido-. Profesionales que son P.D. hacen de A.D. y *Set Designer*, y viceversa; sin que ello tenga que ver con un necesario ascenso profesional. Las colaboraciones y los equipos se re combinan con gran facilidad, dando a entender que existe un gran flujo común de ideas y conceptos.

2. Mismos profesionales trabajan en películas con resultados visuales muy diversos. Aún percibiéndose acusadas personalidades y distintas sensibilidades, se advierte que el resultado final es obra del "Producto". Prima más la decisión del producto - lo que le conviene a la película-, que un bagaje personal creativo que se quiera exponer a toda costa. En este sentido los P.D., A.D. y *Set Designer* demuestran una gran profesionalidad poniendo su talento, oficio y experiencia al servicio de la ambientación que demanda la historia.

Pongamos por caso Peter Young -GB, que es Oscar por *Batman*, es *Set Decorator* de *Juez Dredd*, que es una película absolutamente dispar a *Sleepy Hollow*. Pero Peter Young no es un PD exclusivo de "fantasía"; sus créditos incluyen también *Troya*, *007 El mañana nunca muere*, y otras mucha.

3. Podemos afirmar, a la luz de la muestra objeto de nuestro estudio, que el papel del Productor es decisivo a la hora de imprimir un determinado look a la película. En segundo lugar, se advierte el influjo de diversos Directores (sobre todo si están implicados en la producción) en la personalidad visual de la película. En tercer lugar, se advierte la continuidad y repetición de sagas de creativos que atienden estas películas; dándose una cierta especialización. Pero no son definatorios en el resultado visual final. Digamos que aportan conocimientos al servicio de un proyecto, pero no hacen Su proyecto.

4. Analizando las trayectorias profesionales de los DP y AD de la muestra se advierte por igual tanto una reiterada especialización (aventura, fantasía, ciencia ficción), como una llamativa disparidad (Comedia, Drama Histórico, etc.). Por lo que podemos concluir que la trayectoria depende “de la contratación”, más que de un determinado voluntarismo profesional

4. Los Directores de Arte más veteranos tienen una obra más diversificada, mientras que en los más jóvenes se advierte una relativa focalización por el género de Ciencia Ficción, Comic, Fantasía, Terror. Por ejemplo, un veterano como Jhon Barry- GB, es Oscar por *Star War* y el Diseñador de Producción de *Superman II*, pero a su vez es hizo el Diseño de Producción de la *Naranja mecánica*. Peter Murton –otro británico, fue el Director de Arte de *Stargate (1994)* pero lo fue también de *Teléfono Rojo, Volamos hacia Moscú (1962)*, de *OO7 contra Goldfinger, El León en Invierno*, y de un largo etc.

5. Se da en la misma proporción D.P. relativamente jóvenes que se apoyan en A.D. más experimentados; así como DP veteranos que se dejan rodear por jóvenes talentos en los papeles de A.D. y *Set Designers*.

6. Los directores nuevos europeos como Paul Vehoeven (Holanda) y Roland Emmerich (Alemania), repiten con sus P.D. o A.D. o intentan incorporarlos a sus producciones. Esta insistencia se observa más en talentos Centroeuropeos y Australianos, que en británicos y estadounidenses.

7. Quizás movidos por la familiaridad podíamos dejar pasar por alto un aspecto. Una proporción muy elevada de profesionales de la Dirección de Arte y del Diseño de Producción no son norteamericanos. Destaca en su porcentaje los Británicos (17 de 50; 34%), seguido por Alemanes (3), Australianos (2), Italianos (1). Franceses (1), Solo hay un (1) A.D. español que haya trabajado en este tipo de producciones.

8. Los *Artistas Conceptuales* más repetidos, y por lo tanto más influyentes en los resultados visuales de la muestra son, Ron Cobb con 6 películas (15%), Carlo Rambaldi, con 5 películas (12%) y Syd Mead con 4 (10%). En el apartado *Creativos de FX* destacan Richard Edlund como *FX supervisor* con 7 películas (17,5%) y Bruce Nicholson como *Artista Creativo FX* con 7 películas (17,5). La presencia Douglas Trumbull se cifra en 3

películas (7,5 %) y la de Richard Yuricich es de 3 (7,5 %).

9. Los P.D/A.D con más presencia en la muestra son los británicos Leslie Dilley (8) y Norman Reynolds (5). Si sumamos esta presencia con las de los talentos del punto anterior (Artistas Conceptuales y Creativos Fx) nos encontraremos con el grupo creativo de más fuerza estética en la muestra. Cruzando sus trabajos obtenemos una gran concomitancia en obras, confluyendo dos, tres y cuatro de ellos en la misma obra. El resultado da una relación de imponente fuerza artística.

La Guerra de las Galaxias (1977); Encuentros en la tercera fase (1977), Superman I (1978), Star Trek. La película (1979); Alien, el octavo pasajero (1979) El imperio contraataca (1980), En busca del arca perdida (1981); Blade Runner (1982), El retorno del Jedi (1983); Cazafantasmas (1984), 2010. Odisea 2 (1984), Aliens, el regreso (1986), Masters del Universo (1987), Nuestros maravillosos aliados (1987), Abyss (1989); Armageddon (1998).

Esta relación contempla el trabajo de Leslie Dilley, Norman Reynolds, Rob Cobb, Carlo Rinaldi, Syd Mead, Richard Edlund, Bruce Nicholson, Douglas Trumbull y Richard Yuricich. Y no es un grupo dispar. Resulta impresionante la concentración de fuerza estética.

10. Por lo tanto podemos afirmar que estos Creativos son los impulsores de la nueva estética de la Aventura Fantástica o Ciencia Ficción. Y estos serían los máximos responsables -al menos en origen- de la incidencia o recurso iconográfico del Universo Visionario Expresionista (UVE) en el nuevo cine fantástico de aventuras.

Conclusiones Finales

Conclusiones Finales

Siempre referidas a la muestra analizada en nuestro estudio, y considerando los resultados en las fechas cronológicas precisadas,

1. Podemos concluir en primer lugar que se ha advertido un uso considerable de las formas expuestas en la fantasía expresionista del UVE en la creación de la iconografía visual de aventura fantástica de esos años.

2. La sobreactuación formal, la expresividad de la forma por encima de la función ha sido uno de los elementos de giro a la hora de introducir al héroe o heroína en el reino de la aventura irracional. Hemos observado gran parte de formas y gestos del UVE en la filmografía. Destaca sobremanera varios gestos formales:

La Ciudad Volante, el astro viajero. La visita de la estrella. La luminiscencia coloreada. Las estructuras estrelladas y radio-concéntricas, las coronaciones refulgentes, las ampollas de luz, los espacios seriados. Las formas de crecimiento orgánico y bioforme; queratinosos. La contorsión formal y la abolición de la ortonormalidad.

La ciudad como conurbación luminosa llena de formas de excepcional gestualidad es otro de los recursos propios de la Utopía expresionista de Bruno Taut y los miembros de la Cadena de cristal que se ha incorporado a la iconografía del Cine fantástico.

El uso de la luz sólida, reflectores, brillos, destellos, luces parpadeantes; corporescentes, paredes de luz, bolas de energía, etc. ha sido otro de los elementos contantes en la recuperación de la fantasía propia del UVE

La apertura a lo estelar -tanto física como mentalmente- y la consideración del Universo como un espectáculo de luz y color. Las estrellas/naves bailan y las explosiones son rutilantes fuegos artificiales. La bóveda celeste como gran arquitectura cósmica.

La cueva cristalográfica o la drusa; así como los parajes de crecimiento cuarzico o de cristal de hielo; se han dado en casi todas cintas. Son parajes que encierran especial magia y ofrecen un espacio de conmoción espiritual.

La composición estrellada, radioconcéntrica o centrada ha sido el recurso espacial más utilizado para caracterizar ámbitos de especial significación dramática.

3. La arquitectura fascinante como antesala de lo mágico o misterico, como propia escenografía, ha sido otro de los recursos recuperados de UVE en las cinematografías. Se han dejado de lado la frialdad tecnologica del acero y del cristal por una puesta en escena que con mucho excede la pura función de las formas. La componente de irracionalidad del Uve hace posible llevar hasta el extremo la forma, cosa que no es posible con el historicismo ni con los neo-goticismos.

2. Podemos concluir también que el recurso iconografico de las formas de utópicas del UVE se ha realizado de forma sigilosa, como de una llamada propuesta, sacando como nuevas, estructuras visuales y diseños arrinconados en la utopía. No ha habido reconocimiento expreso de los autores de esas formas. Esto se ve sobremanera en la rehabilitación un neo-expresionismo arquitectónico en casi todas las cintas: en las que se ven obras de casi todos nuestros autores.

3. Como valores Conceptuales recuperados de la utopía destacan:

La inmersión formal en la estética como medio para predisponer a la rotura del discurso lógico; irracional, es uno de los recursos más hallados a la hora de realizar el proceso de canalización de la aventura. Es un recurso empático y caracterizador. Emocional propio de la Fantasía del UVE.

La luz coloreada como elemento magnético y de fascinación. Medio de comunicación. Portadora de conocimiento. Esta suele venir lo estelar y no se considera como un espacio agresivo, sino como un mundo amigable y visualmente fascinante. Allí habita un conocimiento superior. Es propio de la aproximación a los cósmico propuesto por el UVE.

El deseo de fusión con el infinito. El contacto con otra dimensión. La quiebra de la razón. Pero en esta ocasión manifiestamente expuesto; con una gran escenografía, a escala "terráquea", planetaria o sideral. Grandes parajes se disponen como un gran escenario preparándose para un encuentro. Vemos en esto una trasposición de las visiones de *Arquitectura Alpina* de Taut. La escenografía toma la tierra y los valles, las montañas y las estrellas y las decora, para dar cabida a lo mágico o a lo misterico.

4. Sin embargo, no se han hallado rastros de la Utopía Social propuesta por el UVE; de que arquitectura luminiscente y gestual con fuerte carga espiritual fuera fuente de sanación de la Sociedad. Se han transmitido sus formas y sus gestos en lo que de expresivo e irracional tienen, y catalizan la apertura hacia lo mágico o predispone a un salto cualitativo. Pero no en cuanto creadoras de un Orden Social más "espiritualizado". De hecho, hay universos propuestos donde la forma de la Utopia Expresionista Taut y sus compañeros de la GK se da con plenitud, pero el orden social es nefasto.

5. Un giro muy significativo ha sido el realizado por la aventura, tornándose hacia la

aventura galáctica o relato interestelar. El giro hacia seres astrales, extraterrestres, en su mayor parte poseedores de un conocimiento superior que transmiten por medio de luz. Podemos concluir que en ese cuarto de siglo la aventura tradicional de capa y ha caído en formas clásicas y correctas, pero no ha sido lugar - salvo excepciones- de innovación formal escenográfica. Donde se ha dado una recuperación formal de ha sido en los mundo futuros, los universos particulares de la *Space Opera*, donde la apertura irracional exigida por la trama ha hecho buscar formas expresivas y vehiculares de lo mágico, lo misterico o lo cósmico.

En cuanto a factores de producción, el factoría de Steven Spielberg /Georges Lucas es la más dedicada al relato fantástico. Sus producciones inciden especialmente en la comunicación con conocimientos superiores venidos de otras galaxias. Y su lenguaje de comunicación es de luz. Incluso los seres son de luz, portadores de luz. Luz de un conocimiento oculto, cuyo desvelamiento nos traerá un enriquecimiento interior. Este discurso viene también de de la mano de un equipo de creativos muy coincidentes, y en su casi mitad procedentes de Europa. Creemos se debe a una resurgir de los valores de la Teosofía a través del cine. Pero eso es una línea de investigación muy sugerente que proponemos para otros estudios.

En definitiva:

Sí se da un recurso iconográfico de la Arquitectura utópica de Bruno Taut y los miembros de la Cadena de Cristal en el Cine Fantástico estadounidense del último Cuarto de Siglo XX, pero en sus componentes Formales y Conceptuales, no en la esencia de su mensaje social utópico de creación de un Nuevo Orden a través de la forma; de la instauración de una nueva era del Espíritu.

Bibliografía

A

- AAQ, *Architectural Association quarterly, Volumen 12, Architectural Association (Great Britain), Diplomatic and Consular Publishing Services, 1980*
- Ábalos, Iñaki, *El eterno retorno, en Escritos Expresionistas, El croquis 1997, ISBN: 3488386109*
- Abellán, Joaquín, *Nación y nacionalismo en Alemania, Tecnos, 1997. ISBN: 8430930000*
- Abrams, M.H., *El Romanticismo: tradición y revolución, Visor, 1992, ISBN: 9788477747130*
- Abrams, M.H., *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature, W. W. Norton & Company, 1973. ISBN: 9780393006094*
- Acosta López, María Rosario, en *Silencio y arte en el Romanticismo alemán, Editor Univ. Nacional de Colombia, 2006; ISBN 9789587016390*
- Almazán, Ramón, *Arthur Schopenhauer, Biografía, Publicado en GER, Rialp 1991*
- Álvarez, Eduardo, *El saber del Hombre, Introducción al Pensamiento de Hegel, Trotta, 2001, ISBN 9788481644388*
- Álvaro, Daniel *Los conceptos de "comunidad" y "sociedad" de Ferdinand Tönnies, Papeles del CEIC # 52, marzo 2010 (ISSN: 1695-6494).*
- Ambelain, Robert, *Los Arcanos negros de Hitler, Robinbooks, 2005, ISBN: 9788479277437*
- Anderson, Lisa Marie *German Expressionism and the Messianism of a Generation, Rodopi 2011*
- Andler, Charles, *El pangermanismo: sus planes de expansión alemana, Editor Colin, 1915*
- Argan, Giulio Carlo, *Arte Moderno, Vol. 27, Akal, 1998. ISBN: 9788446000341*
- Arrese Igor, Héctor, *Autoconciencia y reconocimiento en la teoría fichteana de la exhortación, (Fundamento del derecho natural, §§ 1 a 3), Universidad Nacional de la Plata. Revista ACTIO nº 9 de Noviembre de 2007. Pp. 119-120.*
- Aschheim, Steven E., *The Nietzsche Legacy in Germany, 1890-1990, University of California Press, 1994, ISBN: 9780520914803*
- Astrada, C., *La dialéctica en la filosofía de Hegel, Buenos Aires, Kairós, 1970*
- Avrich, Paul *Anarchist Portraits, Capítulo 19, The Martyrdom of Gustav Landauer, Princeton Univ. Press, 1990, ISBN: 9780691006093*

B

- Barnard Frederick M, *Herder on nationality, humanity, and history, McGill-Queen's Press, 2003. ISBN: 9780773525696*
- Barrio Gutiérrez & Negro Pavón, *Voluntarismo en Filosofía, GER. Rialp, 1991.*
- Barrio Gutiérrez & Rivière. *Teosofía y Sociedades Teosóficas, GER, Rialp, 1991. Vol. 22. ISBN: 9788432107023*
- Bauschinger, Sigrid, *Else Lasker-Schüler: Biographie, Wallstein, 2010. ISBN: 9783835306820*
- Barkhofen, Eva Maria, *Arquitectura Alpina de Bruno Taut, Círculo bellas Artes de Madrid, 2010*
- Barkhofen, Eva-Maria, *La casa de cristal de las montañas tiene vida, Arquitectura Alpina, Catálogo de la exposición en el CBA de Madrid, 2011, ISBN: 9788487619915*
- Berlin, Isaiah, *Vico y Herder, Cátedra 2000, ISBN: 9788437618388*
- Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo, Santillana, 2000. ISBN: 9788430603695*
- Berlin, Isaiah, *Three Critics of the Enlightenment, Random Hause, 2012, E-book. ISBN: 9781446496978*
- Benz Wolfgang, *Alemania, 1815 - 1945 derroteros del nacionalismo, UNAM, 2002, ISBN 9789683697875*
- Berman & Luke, *Introducción de la edición inglesa de Gustav Landauer, For Socialism, (Aufruf Zum Sozialismus), Telos Press, 1978, ISBN: 9780914386117*
- Benz, E., *Les sources mystiques de la philosophie romantique allemande, Paris 1968*
- Benjamin, Walter, *Kritiken und Rezensionen, Gesammelte Schriften III. (1912-1940), Reedición, Edición e-artnow, 2013. ISBN: 9788087664766*
- Benjamin Walter, Bullock, Jennings, Eiland, Smith, *Walter Benjamin Selected Writings, Harvard*

- University Press, 1996. ISBN 9780674945852
- Berman, Russell A. *Modern Culture and Critical Theory*, University of Wisconsin Press, 1989. ISBN: 9780299120849
 - Behr, Shulamith, *Expresionismo*, Encuentro, 2000, ISBN 9788474905786
 - Besant, Annie, *Karma*, 1895, Edición Digitalizada por Biblioteca Upasika 2003
 - Benson, Timothy O., *Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*, University of California Press, 2001. ISBN: 9780520230033
 - Behne, Adolf, *Die Wiederkehr der Kunst, (El retorno del arte)*, Kurt Wolff, 1919. Reprint: Kraus, Nendeln/Liechtenstein, 1973; Gebr. Mann, 1998.
 - Besançon, Alan, *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia*, Siruela, 2003. ISBN: 9788478447251
 - Bilski, Emily & Bauschinger, Sigrid, *Berlin metropolis: Jews and the new culture, 1890-1918*, Jewish Museum (New York), University of California Press, 1999. ISBN, 9780520222410
 - Biraghi, Marco, *Hans Poelzig 1869-1936, Vice-Versa*, Berlin Kreuzberg, 1991
 - Blanco, Carlos. *Hacia una definición hegeliana del arte*, Thémata, Revista de Filosofía, 2011, Número 44, pp. 142
 - Blavatsky Helena Petrovna, *Isis sin Velo*, Introducción de Jordal Med, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012, ISBN:9781453638583
 - Blavatsky, Helena Petrovna, *La Doctrina Secreta*, Editorial Kier, 2012. ISBN: 9789501711042
 - Blavatsky, Helena Petrovna en *La Doctrina Secreta, Volumen 1: Síntesis de la Ciencia, la Religión y la Filosofía; Cosmogénesis*, Editorial Kier, 1998, ISBN 9789501711035
 - Blázquez, Niceto, *El uso de la Razón*, Visión Libros, 2008. ISBN: 9788498210644
 - Bloch, Ernst *El pensamiento de Hegel*, México, F.C.E., 1985
 - Bloch, Ernst, *El pensamiento de Hegel*, Revista de Occidente, 1949
 - Bloch, Ernst *Discussing Expresionism*, NBL, 1937
 - Breines, Paul *Mysticism and revolution: Gustav Landauer against his times*, publicado en 1966. University of Wisconsin--Madison, 1966
 - Breines, Paul, *The Jew as a Revolutionary: the Case of Gustav Landauer*, *The Leo Baeck Year Book*, 1967 n° 12, pp. 82
 - Bronner & Kellner; Stephen E., Douglas, *Passion and Rebellion; The Expresionist Heritage*, J.F. Bergin Publishers, Inc, Universe Books, 1983, ISBN: 9780876633564
 - Brühl, Georg, *Herwarth Walden und Der Sturm*, DuMont 1983. ISBN: 9783770115235
 - Botton, Alain de, *Las consolaciones de la filosofía*, Santillana, 2013. ISBN: 9788430607075
 - Bohn, Willard, *Der Sturm: Apollinare and the international avant-garde*, the margins of literatura, SUNY Press, 1997
 - Bloch, Ernst *The Spirit of Utopia*, traducción inglesa de Anthony A. Nassar, Stanford University Press, 2000. ISBN: 0804737657
 - Buber, Martin *Path in utopía*, Syracuse University Press, 1950, ISBN: 9780815604211
 - Buber, Martin, *Caminos de Utopía*. FCE, 1991. ISBN 9505571054
 - Blundell Jones, Peter, *Hans Scharoun, a monograph*, G.Fraser, 1978, ISBN: 9780900406577

C

- Camayd Freixas, Erik, *Realismo Mágico y Primitivo*, University Press of America, 1998
- Casals, Josep, *El expresionismo: orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*, Montesinos, 1982. ISBN: 9788485859429
- Castro, Sixto J., en *Aproximación simbólica en Hegel, En teoría, es arte*, San Esteban, 2005. ISBN: 9788482601601
- Celada Luengo, Gregorio, *Introducción a la Suma de Teología de Santo Tomás de Aquino*, BAC, 2001, en *Santo Tomas, Suma Teológica Vol 1*. Madrid, BAC, 2001,
- Childs, Gilbert, *Rudolf Steiner, His live and Works*, Floris Books, 2003. ISBN: 9780863153945
- Conrads, Ulrich, *Programs and Manifestoes*, MIT Press, 1970 ISBN: 9780262530309
- Colbert, James, *La evolución de la lógica simbólica y sus implicaciones filosóficas*, EUNSA, 1968.
- Cohen, Milton A. , *Movement, Manifesto, Melee: The Modernist Group, 1910-1914*, Lexington Books, 2004, ISBN: 9780739109052

- Colli, Giorgio, *Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe, (Obras Completas, estudio crítico)*, Walter de Gruyter, 1980. ISBN: 9783423590655
- Colomer, Eusebi, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. El idealismo: Fichte, Schelling y Hegel (vol. II)*, Herder, Barcelona, 2001
- Contreras Peláez, Francisco J, *La filosofía de la Historia de Johann G. Herder*, Universidad de Sevilla, 2005, ISBN: 9788447208708
- Contreras Peláez, *La Idea de Espíritu del Pueblo en F.C.V. Savigny*, de Anales de la Cátedra Francisco Suárez. Núm. 35. 2001. Pp. 161-187.
- Contreras Peláez, F.J., *Savigny y el Historicismo Jurídico*, Tecnos, 2005. ISBN: 9788430942404
- Clark, Robert Thomas, *Herder: his life and thought*, University of California Press, 1955, re-edición 1969, ISBN: 9780520015142
- Cristaudo & Baker *Messianism, apocalypse and redemption in 20th century German thought*, ATF Press, 2006, pp. 127 y ss., ISBN: 9781920691400
- Critchley, Simon, *La demanda Infinita*, Marbot Ediciones, 2010. ISBN:9788492728053
- Crottogini, Roberto *La tierra como escuela*, Editorial Steiner, 2004, ISBN: 9789879066645

D

- *Das Ziel. Jahrbuch für geistige Politik*, Georg Müller, München-Berlín, 1916 a 1924
- *Das Ziel: Aufrufe Zu Tatigem Geist...* Kurt Hiller, Edición reimpressa Nabu Press, 2011. ISBN: 9781247274355
- Day & Kuhn en *Revolution and Other Writings: A Political Reader*,
- Desiato, Massimo, *Nietzsche, critico de la postmodernidad*, Monte Ávila Editores Latinoamericanos /Cátedra Unesco de filosofía, 1998, ISBN: 9789806401273
- De Gobineau, Joseph Arthur, *Essai sur l'inégalité des races humaines. (1853-1855)*. Paris: Éditions Pierre Belfond, 1967
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche and Philosophy*, The Athlone Press, 1983
- Duque, Félix, *Historia de la filosofía moderna: la era de la crítica*, AKAL, 1998, pp. 231-374 ISBN: 9788446008958
- Duran, Esperanza, *State and History in Hegels's concept of People*, Journal of History of Ideas, 40 (1979). Pp. 369-384
- Durán, Esperanza, *Nación y Estado: el concepto de Pueblo en Hegel*, Dialéctica, Vol. 07 Universidad Autónoma de Puebla, 1979. Pp. 43-57

E

- Eguía, Carlos R., *Pangermanismo*, GER, Rialp, 1991. Vol. 17, ISBN: 9788432106873
- Estermann, Josef, *Historia de la Filosofía, Segunda Parte, Tomo III*, Editorial Abya Yala, Quito, 2001. ISBN: 9978046933
- Echegoyen, Javier, *Filosofía Contemporánea, Vol III*, Edilumen 1997. ISBN: 9788489756007
- Eisner, Kurt, *Sozialismus als aktion, (1919)*, Suhrkamp, 1975. ISBN: 9783518007730
- Eliade, Mircea, *La Nueva Era, El origen de su naturaleza y filosofía*. Editorial CLIE, 2000. ISBN: 9788482671918

F

- Fabro, Cornelio, *La dialéctica de Hegel*. Trad. de JR Courrégés, Columbia, 1969, Colección Nuevos Esquemas nº 16. Parcialmente recogido en Cornelio Fabro, *Hegel*, GER, Rialp, 1991. ISBN 9788432106545
- Fazio, Mariano, Fzd. Labastida, Francisco, *Historia de la filosofía: Filosofía contemporánea*, Ediciones Palabra, 2004, ISBN 9788482398600
- Ferrer Arellano, Joaquín, *Filosofía de la religión*, Palabra, 2001. ISBN 9788482395791
- Ferrer, Eulalio, *El Lenguaje del color*, Fondo de cultura económica, 1999
- Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Ariel 2009, ISBN: 84344405008
- Ferre y Cañuelo: *Historia de la Literatura Universal*, Óptima 2002, ISBN: 9788495300324

- Fichte, Johann Gottlieb, *Sobre las características de la Época Presente*, (Los caracteres de la edad contemporánea) Traducción de José Gaos, Revista de Occidente, 1976.
- Fichte, J.G., *Discursos a la nación alemana*. Tecnos, 1988, reimpresión 2020; ISBN: 9788430915736
- Fiedler & Heuer, *Gustav Landauer: Una revisión de la recepción de su obra (campus Judaica)*, Campus Verlag, 1995, ISBN: 9783593352336
- Fink, Eugene, *Filosofía de Nietzsche*. Alianza 1998, ISBN: 9788420621647.
- Finkelde, Dominik, *Topografías de la modernidad: el pensamiento de Walter Benjamin*, UNAM, 2007, ISBN 9789703245093
- Fiske, John, *A través de la Naturaleza hacia Dios (1899)*
- Frank, Manfred, *Dios en el Exilio*, AKAL, 2004, ISBN: 9788446014577
- Frampton, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, 2002. ISBN: 9788425210518

G

- García Moriyón, Félix, *Luces y sombras. El Sueño de la razón en occidente*. Ediciones de la Torre, Madrid, 2006. ISBN: 9788479603779
- García Laborda, José María, *En torno a la segunda escuela de Viena*, Alpuerto, 2005. ISBN: 9788438104071
- Gardiner, Patrick, *Schopenhauer*. FCE, 1997. ISBN: 9789681651794
- Giesen, Bernhard, *Intellectuals and the german nation*. Cambridge University Press, 1998. ISBN: 9780521639965
- Gillies, Alexander, *Herder, Modern language studies*, Editor B. Blackwell, 1945, ASIN: B0007J7AUW
- Gil Villegas, Francisco, *Nietzsche y la cultura alemana en el primer tercio de Siglo XX*, recogido en *Perspectivas Nietzscheanas: Reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche*, Compilación de Paulina Rivero Weber, Greta Rivara Kamaji, UNAM, 2003, ISBN: 978968369985
- Girardi, Giulio, en *El ateísmo contemporáneo*, Vol. 4, Ediciones Cristiandad, 1973, ISBN: 9788470571343
- González Varela, Nicolás, *Nietzsche contra la democracia*, Montesinos, 2010, ISBN: 97884926116671
- González García & Calvo Serraller & Marchán Fiz. *Escritos y Manifiestos de Vanguardia*, Akal, 1999, ISBN: 9788470903571
- Góngora, Mario, *Civilización de masas y esperanza y otros ensayos*, Vivaria, 1987. ASIN: B009GJDXS2
- Goodrick-Clarke, Nicholas, *The Occult Roots of Nazism: Secret Aryan Cults and Their Influence on Nazi Ideology*. NYU Press, 1992. ISBN: 9780814730607
- Goodman, Robert, *El libro negro de los Illuminati*, Robinbook, 2006, pp. 120, ISBN: 9788479278250,
- Gravagnuolo, Benedetto, *Historia del urbanismo en Europa 1750-1960 de AKAL*, 1998. ISBN: 9788446006275
- Gras, Menene, *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*, Montesinos, 1983. ISBN: 9788485859696
- Green, Malcolm, *The golden bomb: phantastic German expressionist stories* Polygon, 1993, 2008
- Guénon, René, *Theosophy: History of a Pseudo-religion*, Sophia Perennis, 2004. ISBN: 9780900588808
- Guénon, René, *El Teosofismo. Historia de una Pseudoreligión*, Obelisco, 2003. ISBN: 9788497770422
- Griffin, Roger, *Modernismo y fascismo: La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, AKAL, 2010, ISBN: 9788446029724

H

- Haag Bletter, Rosemarie, *Paul Scheerbarth, architectural Fantasies*, Journal of the Society of Architectural Historians 34, n°2 (Mayo 1975), pp. 83-97
- Haag Bletter, Rosemarie, *The interpretation of Glass Dream. Expresionist arquitectura and the history of the cristal metaphor*, Journal of the Society of Architectural Historians 40, n° 1 (March 1981) pp. 20-43

- Haag Bletter, Rosemarie, *Bruno Taut and Paul Scheerbart Vision – Utopian aspects of German Architecture Expressionist Architecture*, doctoral dissertation, Columbia University, 1973.
- Hastings, Adrian, *La construcción de las nacionalidades*. AKAL, 2000. ISBN: 9788483230886
- Haffner, Sebastian, *La revolución Alemana de 1918-1919*, Inédita editores 2005, ISBN: 8496364178
- Hegel, *Introducción a la estética*, Península, 1997, ISBN: 9788483070178
- Hegel, *De lo bello y sus formas*, Espasa-Calpe 1985, ISBN: 9788423905942
- Hegel *La fenomenología del Espíritu de Hegel*, México, FCE, 1985. 6ª Reimpresión, Trad. W. Roces. ISBN: 8437502039
- Hegel, *Introducción a la estética*, Península, 1997. Trad. Ricardo Mazo
- Hegel, *Filosofía del Derecho*, Editorial Claridad, Buenos Aires, 1968,
- Hegel, *Filosofía del derecho*, UNAM, 2006, ISBN: 9789703228270
- Hegel, *La Constitución de Alemania*, Tecnos, 2010, Trad. Negro Pavón. ISBN: 9788430950300
- Hegel, *Filosofía de la Historia*, Alianza, 2013, Trad. Gaos. ISBN: 9788420676654
- Hegel, *Lecciones de Historia de la Filosofía Universal*, Universidad de Valencia, 1991. Trad. Gaos. ISBN: 9788437006949
- Heidegger, Martin, *El Origen de la Obra de Arte*, Alianza, 1995
- Heinecke Scott, Luis, *Método de Intelección Estratégica*, Nexo Impresores, 2005, ISBN 9789562997294
- Hekma, Oosterhuis, *Steakly, Gay men and the sexual history of the political left, Parte 1*, Routledge, 1995. ISBN: 9781560230670
- Hemleben, Johannes, *Rudolf Steiner: an illustrated biography*, Rudolf Steiner Press, 2000, ISBN: 9781855840935
- Herder J.G, Michael N. Forster, *Philosophical writings*, Cambridge University Press, 2002 *Filosofía del Lenguaje* Parte III, pp. 33- 167 y *Filosofía de la Historia* Parte IV pp. 247- 272
- Herder, J.G. *Antropología e historia*, Complutense, 2003, ISBN: 9788474916805
- Herder J.G., *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (Ideas para la Filosofía de la Historia de la Humanidad)*. Deutscher Klassiker Verlag, 1989. ISBN: 9783618607601
- Hinz Thorstern, *Mystik und Anarchie: Meister Eckhart und seine Bedeutung im Denken Gustav Landauers*, K. Kramer, 2000. ISBN: 9783879562602
- Hiller, Kurt, *Geist werde Herr: Kundgebungen eines Aktivisten vor, in und nach dem Kriege*, E. Reiss, 1920, ASIN: B009Y6PS30
- Hiller, Kurt, *Logokratie, Ein Weltbund des Geistes*, en *Das Ziel*, Vol 4, Kurt Wolff, 1920
- Hiller, Kurt, *Leben gegen die Ziet*, Rowohlt, 1973. ISBN: 9783498028220
- Hirte, Chris, *Erich Mühsam: eine Biographie*, Ahriman-Verlag, GmbH, 2009, ISBN 9783894845704
- Hirschberger, Johannes, *Historia de la Filosofía, Vol 2.*, 4 ed. Herder, 1972, ISBN 9788425425042
- Hobsbawm, E. J., *La Era Del Imperio, 1875-1914*, Crítica, 2005; ISBN: 9788484326618
- Hölderlin, Friedrich, *Poemas*, Editorial Renacimiento, 2002. Trad. Luis Cernuda. ISBN: 9788484720645
- Horrox, James, *Perfil biográfico de G. Landauer en A Living Revolution: Anarchism in the Kibbutz Movement*, ISBN: 9781904859925
- Horrox, James, y otros, *New Perspectives on anarchism*, Rowman & Littlefield, 2010, ISBN: 9780739132401
- Horrox, James *Reinventing Resistance. Constructive Activism in Gustav Landauer's Social Philisophy, New Perspectives on Anarchism, (Cap. 11 pp. 189-204)*, Rowman & Littlefield, 2010. ISBN: 9780739132418
- Howard, Ebenezer, *Tomorrow; a peaceful way to Real Reform 1898*, reeditada, Routledge 1998, ISBN: 9780415160858

I

- Ierardo, Esteban *Arte y Filosofía en Hegel, Diaporías*, nº 5, Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Octubre 2005, disponible en www.temakel.com/texfilartehegel.htm.
- Ierardo, Esteban, *Arte y Trueno*, Prometeo Editorial, 2007. ISBN: 9789875741416

J

- James-Chakraborty, Kathleen, *German arquitectura for a Mass audience*, Routledge, 2002. ISBN: 9781134689613
- Jaspers, Karl, *Nietzsche. Introducción a la comprensión de su filosofar*. Trad. Emilio Estiu, Editorial Sudamericana S.A., 1963, ISBN: 9789500723275
- Jordan, Mañas y Trujillo, *Inteligencia y Seguridad*, URJC. Instituto Juan Velázquez de Velasco de Investigación en Inteligencia para la Seguridad y la Defensa, Editor Plaza Valdes, 2006, ISSN, 1887293X

K

- Kalz, Wolf, *Gustav Landauer. Ein deutscher Anarchist (Gustav Landauer. Un anarquista alemán)*. Federsee-Verlag, 2009. ISBN: 9783925171840
- Kandinsky, Wassily *De lo espiritual en el arte*, Paidós; 2005. ISBN: 9788449303159
- Kaufman, W.A., *Hegel's Political Philosophy*. Atherton Press, 1970; *Hegel*, Madrid, 1968
- Klossowski, Pierre, *Nietzsche y el círculo vicioso*, Arena Libros, 2004, ISBN: 8495897202
- Kohn, Hans, *Historia del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica de España, 1984, ISBN: 9788437502489
- Kramer, Andreas, *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines: Europe 1880 – 1940*, Oxford University Press, 2013. ISBN: 9780199659586
- Kuhn Gabriel & Richard Day, *Gustav Landauer Revolution and Other Writings: A Political Reader*, PM Press, 2010. ISBN: 9781604864137

L

- Lazo Díaz, Alfonso, *Romanticismo*, GER, Rialp, 1991, Vol 20, ISBN: 9788432106965
- Lazo Díaz, Alfonso, *Crónicas Occidentales*, Aduna Vieja, 2005, ISBN: 9788493409555
- Landauer, Gustav, *For Socialism (Aufruf zum Sozialismus, 1911)* Telos Press, 1978. ISBN: 9780914386117
- Landauer, Gustav *Aufruff zum Sozialismus*, 2nd Edición, Berlín 1919, Este trabajo fue primeramente editado en 1911 por *Verlag Des Sozialistischen Bundes*, la editora de la Liga Socialista.
- Landauer, Gustav, Kuhn & Day, *Revolution and Other Writings: A political reader*, edición de Grabriel Kuhn, PM Press, 2010. ISBN: 9781604860542
- Landauer, Gustav, *Aufruf zum Sozialismus (1911)*, Segunda Edición Berlín, 1919, *Verlag Des Sozialistischen Bundes*
- Landauer, Gustav, *Anarchische Gedanke Uber der Anarchismus*, (1901), Verlag Der Zukunft (1. Januar 1901) ASIN: B002TIE7Y6.
- Landauer, Gustav, *For Socialism (Aufruf zum Sozialismus, 1911)* Telos Press, 1978, ISBN: 9780914386117
- Landauer, Gustav, *“Incitación al Socialismo” (Ausfruf zum Sozialismus, 1911)*, Capitulo 3 (Traducción de Chantal López y Omar Cortés), Biblioteca Virtual Antorcha, disponible en www.antorcha.net/biblioteca_virtual/filosofia/incitacion/5.html.
- Landauer, Gustav, *Aufruf zum Sozialismus*, Synergia 2012. ISBN: 9783939272533
- Landauer, Gustav, *Der Werdende Mensch (El hombre expectante)*, Edición dirigida por M.Buber, G. Kiepenheuer, 1921: ASIN: B000UCKM0G
- Lefebvre, Henry, *Nietzsche*, FCE, 1972, 2004. ISBN: 9789681619329
- Lévy, Albert, *Nietzsche et Stirner*, Bibliobazaar 2009, (reimpresión de Albert Lévy, *Stirner et Nietzsche*. Paris, Societé Nouvelle de Librairie et d'Édition, 1904) ISBN: 978-1110608591
- Lesta José, *El enigma nazi: el secreto esotérico del III Reich*, Editor EDAF, 2003
- Llano, Alejandro, *Dialéctica del Absoluto*, Anuario filosófico, ISSN 0066-5215, Vol. 10, N° 1, 1977
- Lörwald & Schardt, *Über Paul Scheerbart: 100 jahre Scheerbart - Rezeption in re Banden*, Vol 2, Igel Verlag, 1992
- Löwith, Karl, *De Hegel a Nietzsche*, Katz editores, BA, 2008; ISBN: 9788496859166

- Löwy, Michael, *Redemption and Utopia: Jewish Libertarian Thought in Central Europe: A Study in Elective Affinity*, Stanford University Press, 1992, ISBN 9780804717762
- Lukacs, Georg, en *Expressionism: Its Singnificance and Decline*, Reeditado MIT Press, 1983. ISBN: 9780262620420.
- Lunn, Eugene, *Prophet of community: the romantic Socialism of Gustav Landauer*, University of California Press, 1973, ISBN 9780520022072
- Link-Salinger Hyman, Ruth, *Gustav Landauer: Philosopher of Utopia*, Hackett Publishing Company, 1977. ISBN: 0915144271

M

- Magee, Bryan, *The Philosophy of Schopenhauer*, Clarendon Press, 1997
- Magee, Bryan, *Wagner and Philosophy*, Penguin, 2011
- Magee, Bryan, *Historia de la filosofía*. Planeta Mexicana, 1999
- Mardones, José María, *El discurso religioso de la modernidad*, Universidad Iberoamericana, 1998, ISBN, 9788476585382
- Mann, Thomas, *Nietzsche, Schopenhauer y Freud*, Alianza, 2006. ISBN: 9788420639123
- Marchán Fiz, Simón, *La metáfora del Cristal en las artes y la arquitectura*, Siruela, 2008. ISBN: 9788498411447
- Martini, Fritz, *Desde el Sturm und Drang hasta el presente (Vom Sturm und Drang zur Gegenwart)*, P. Lang, 1990, ISBN: 9783631421888
- Martínez Contreras, Javier, *Las huellas de lo oscuro: estética y filosofía en Ernst Bloch*, Editorial San Esteban, 2004. ISBN: 9788482601359
- Martínez García Montserrat, *La nación y el Nacionalismo tesis doctoral "La subversión de la nación en la novela histórica de Walter Scott"*, UCM Madrid 2010, ISBN: 9788469347898
- Marshall, Peter, *Demanding the Impossible: A History of Anarchism*, Editor PM Press, 2010. ISBN: 9781604860641
- McDermott, Robert A. en prólogo de *The Essential Steiner*, Lindisfarne Books, 2007, ISBN: 9781584200512
- McElheny, Hecht, Scheerbart, *The light club: on Paul Scheerbart's The light club of Batavia*, University of Chicago Press, 2010
- Marx, Karl *Critica de la Filosofía del Derecho de Hegel*, Ediciones del Signo, 2005, ISBN 9789871074198
- Maurer, Charles B., en *Call to Revolution: The Mystical Anarchism of Gustav Landauer*, Detroit: Wayne State University Press, 1971. ISBN: 9780814314418
- Melossi, Darío *El estado del control social: un estudio sociológico de los conceptos de estado y control social en la conformación de la democracia*, Siglo XXI, 1992. ISBN: 9789682318122
- Meinecke, Friedrich, *Cosmopolitanism and the National State*, Princeton University Press, 1970, ISBN: 9780691051772
- Millán-Puelles, Antonio *La lógica de los conceptos metafísicos: La lógica de los conceptos trascendentales*, Rialp, 2002, ISBN, 9788432134005
- Montecinos, Hermán, *Nietzsche, un siglo después: filosofía y política para el nuevo milenio*, Universidad de Santiago, 2002, ISBN: 9789567069743
- Molina López, A.M., en *La experiencia estética como género supremo del conocimiento*, Anales de Filosofía Metafísica, N° 23, 1989, UCM
- Mouffe, Chantal *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Univ. Autónoma de Barcelona, 2007, ISBN: 9788489771413
- Montaner, Josep María, *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, 2002, pp. 29-31. ISBN 9788425218217
- Mosse, George L., *La Nacionalización de las Masas*, Marcial Pons, 2005
- Mosse, George L. *The Crisis of German Ideology*, Schocken Books 1981. ISBN 9780805206692
- Müsham, Erich, *Ascona, Reportaje sobre una vida alternativa en 1905 en el Monte Verità*, Fundació Estudis LLibertaris i Anarcosindicalistes Barcelona 2003
- Muñoz, María Teresa, *Laberinto Expresionista*, Molly Editorial, 1991, ISBN: 8460401545

N

- Nietzsche, F., *El Nacimiento de la Tragedia*, Alianza, 1977
- Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Santiago de Chile, Edaf, 1998, Prologo de Agustín Izquierdo. ISBN: 9788441402911
- Nietzsche, F., *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Valdemar 2003, ISBN: 8477022615
- Nietzsche; *Human all too Human, The book of the free spirits*. Cambridge University Press, 1996. ISBN: 9780521567046
- Nietzsche, F., *Aurora, Libro 4. La purificación de las razas*, Edaf, 1996. ISBN: 9788441400672
- Nietzsche, F., *Voluntad de poder*, Edaf, 1981, ISBN: 9788471666543
- Nietzsche, Friedrich., *Más allá del bien y del mal*, versión digital disponible en <http://new.pensamientopenal.com.ar/sites/default/files/2013/02/miscelaneas01.pdf>
- Nietzsche, F., *La Gaya Ciencia*, EDAF, 2002. ISBN: 9788441411388
- Nietzsche: *De las tres Transformaciones en Así hablaba Zaratustra*, Maxtro, 2008. ISBN: 9788497619899
- Nietzsche, F., *Ecce Homo, Humano demasiado Humano, Las intempestivas*. Edición digital disponible en <http://www.logiamediodia.com/Mediodia/wpcontent/uploads/2011/04/Friedrich-Nietzsche-Ecce-Homo.pdf>
- Nietzsche, *Über die Zukunft unsere Bildungsanstalten, (Sobre el futuro nuestras instituciones educativas)*, Tercera conferencia (III), Walter de Gruyter, 1973. ISBN: 9783110042283
- Nettlau, Max, *La vida de Gustavo Landauer, según correspondencia*, prologo de *Iniciación al socialismo*, Volumen 7 de Biblioteca de cultura social: Sección VIII, Ensayos e Interpretaciones, Max Nettlau, Americalee, 1947
- Nettlau, Max, *Anarquía a través de los tiempos*, e-book, Edición López-Cortés, 2003.
- Nettlau, Max *La anarquía a través de los tiempos*, Ediciones Júcar, 1978, ISBN 9788433410498
- Nettlau, Max *Anarchisten und Sybdikalisten, (Anarquismo y Sindicalismo) parte 1*, Topos, 1988
- Nolte, Ernst *Nietzsche y el nietzscheanismo* Alianza 1995. ISBN: 9788420627946
- Norberg-Schulz, Christian *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*, Reverte, 2005 ISBN 9788429121070
- *Nuevo testamento*, Nacar Colunga, Madrid, BAC, 1967

O

- Oncina Coves, Faustino, Ramos Valer, Manuel, *Algunas lecciones sobre el destino del sabio, de Johann Gottlieb Fichte, Wolfgang Janke*, AKAL, 2002, ISBN: 9788470903595
- Otero Novas, José, *El Retorno de los Cesares*, Libros Libres 2007. ISBN: 9788496088603
- Oliva Mompeán Ignacio, *La imagen sustantiva: elementos para una lógica de la forma moderna y su incidencia en el cine de los años veinte*, Universidad de Castilla La Mancha, 1991, ISBN: 9788460077589
- Olson, Gretud AIC 2004 *Color and Paints, Proceedings, Interim Meeting of the International Color Association*, Editor, Jose Luis Caivano, 2004,
- Olea, Manuel Alonso, *Notas sobre el espíritu del pueblo*, Revista de estudios políticos. Centro de Estudios constitucionales. 1981. Numero 2. pp. 141- 152

P

- Paz, Octavio *Poesía en movimiento: (México 1915-1966)*, Siglo XXI, 1985. pp. 259, ISBN 9789682300882
- Paolucci, Henry, *Hegel: On the Arts. Selections from Hegel's en Aesthetics or Philosophyof Fine Arts*, Griffon House, 2001, ISBN: 9780918680969
- Patai, Daphne, *Looking Backward, 1888-1888: Essays on Edward Bellamy*, Univ of Massachusetts Press, 1988. ISBN: 9780870236341
- Paredes, Javier, *De la primera guerra mundial a nuestros días*, Ariel, 2004 ISBN: 9788434467545
- Pérez de Ayala, Ramón, *Pangermanismo* en pp. 44-45 de *Pequeños ensayos*, Biblioteca Nueva, 1963
- Pérez Cornejo, Manuel, Prologo de *Lecciones sobre la metafísica de lo bello* de A. Schopenhauer y

- M. Pérez Cornejo Universidad de Valencia, 2005, ISBN: 9788437060217
- Pérez Pons, Javier, *Cartas de amor de un viudo*, Bubok, 2012. ISBN: 9788468610351
 - Pehnt, Wolfgang, *Expresionist Architecture*, Thames and Hudson, London, 1973
 - Pehnt, Wolfgang, *Die Architektur Des Expressionismus*, Hatje Cantz Verlag, 1998. ISBN: 9783775706681
 - Perpiñá, A. & Flórez, B., *Anarquismo, Anarquismo Político*, GER, Rialp, 1971, Vol.2, ISBN: 9788432106422
 - Piñán, Andrés *El impulso crítico en la humanidad*, en "Cuestiones Antroposóficas", Revista Biosofía nº 5, 2006
 - Piñán, Andrés, *Ciencia Espiritual*, Revista Biosofía nº 7; 2006. Disponible en www.Revista biosofia.com
 - Pfemfert, Franz, *Ich setze diese Zeitschrift wider diese Zeit*, Wolfgang Haug, 1985, pp. 21 ISBN: 9783472615590
 - Philonenko, Alexis, *Schopenhauer: una filosofía de la tragedia*. Anthropos Editorial, 1989, ISBN: 9788476581391
 - Pizza, A., Pla, *Viena - Berlín: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, Univ. Politèc. de Catalunya, 2002, ISBN: 9788483016282
 - Platón, *El banquete* 211A-d, Editorial Orbis-Hyspamerica, Buenos Aires, 1983
 - Plazaola Artola, Juan, *Introducción a la estética*, Universidad de Deusto, 2008, ISBN 9788498306804
 - Poggiolli, Renato *The Theory of Avant-Garde*, Harvard University Press, 1981, ISBN: 9780674882164.
 - Prieto, Fernando, *Historia de las ideas y de las formas políticas*, Unión editorial, 2001
 - Proudhon, P. J., *What Is Property? an Inquiry Into the Principle of Right and of Government*. Echo Library, 2008, pp. 33. ISBN: 9781406866094
 - Puyol, Calos *Abece de la literatura francesa*, Planeta, 1976, ISBN: 9788432026393

R

- Raabe, Paul, *Era of German expressionism*, Overlook Press, 1974, ISBN: 9780714506982
- Rabee, Paul, *Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts Aktion*, DTV, 1964, ASIN: B003E198RI
- Ramírez Luque, María Isabel, *Arte y belleza en la Estética de Hegel*, Universidad de Sevilla, 1988, ISBN: 9788474054095
- Ramos Oliveira, Antonio., *Historia Social y Política de Alemania*, FCE, México, 1995
- Raunig, Gerard, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Semiotexte, 2007, ISBN: 9781584350460
- Riezu, Jorge, *Nietzsche: estética, religión y moral. Una antología*, San Esteban, 2000. ISBN: 9788482600703
- Rodrigo Mora, Prado Esteban, Rubio, *Pensar el 15M*, Editorial Manuscritos, ISBN: 9788492497867
- Roca, J.M. y Álvarez Escobar I.D., *Diccionario anarquista de emergencia*, Editorial Norma, 2008. ISBN: 9789584507723
- Rocker, Rudolf, *Nacionalismo y cultura*, Traducido por Diego Abad de Santillán, Las Ediciones de La Piqueta, 1977, ISBN 9788474430004
- Rodrigo Quesada Monge, *El siglo de los totalitarismos (1871-1991)* EUNED, 1993, pp. 25 y ss. ISBN: 9789977647326
- Rothe, Wolfgang *Der Aktivismus: 1915-1920*, DVT, 1969. ASIN: B0000BNNOG
- Rötzer, Hans Gerd, *Historia de la literatura en lengua alemana*, Edicions Universitat Barcelona, 2012. ISBN: 9788447535750
- Rotermund, Erwin *Artistik und Engagement*, Koenigshausen & Neumann G, 1994. ISBN: 9783884799680
- Rottensteiner, Franz, *The black mirror and other stories: an anthology of science fiction from Germany & Austria*, Wesleyan University Press, 2008. ISBN: 9780819568311
- Rus Rufino, Salvador, en *Lecturas sobre el pensamiento jurídico y político de la Europa de las nacionalidades: actas del congreso internacional "Racionalismo y nacionalismo en la Europa moderna"*:

León 26-29 de octubre de 1999, Universidad de León, 2000, ISBN: 9788477198819, Lectura: *Hegel y la filosofía de la Historia*, pp. 15 y ss.

S

- Saiz, Antonio, *Antropogénesis según Steiner*, Revista Biosofía, nº 5; "Cosmogonía. Desarrollo del 4º Principio", Editorial Sociedad Biosofica, 2006. Sainz, Antonio, artículo *Antropogenesis según Rudolf Steiner*, publicado en la Revista Biosofía, nº 5
- Safranski, Rüdiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la Filosofía*. Alianza Editorial, 1998
- Sánchez Medina, Guillermo, *Creación arte y psiquis* de Academia Nal. De Medicina, 2003, ISBN: 9789589731215
- Santomaso, Eugene, *Origins and Aims of German Expressionist Architecture: An essay into the expressionist frame of mind in Germany, especially as typified in the work of Rudolf Steiner*, Ph.D. dissertation, Columbia University, 1973, AAT 7616368
- Selz, Peter Howard *German Expressionist Painting*, University of California Press, 1974. ISBN: 9780520025158
- Sharp, Dennis en el prólogo de *Paul Scheerbarth, Glass Architecture, Alpine Architecture Bruno Taut*, Praeger, 1973. ISBN/LCCN: 70183059
- Sharp, Dennis *Twentieth-century architecture: a visual history*, Images Publishing, 2002. ISBN 9781864700855
- Scheerbarth, Paul, *La arquitectura de cristal*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998
- Scheerbarth, Paul *Glass Architecture*, edición inglesa de Dennis Sharp, Praeger N.Y., 1972
- Scheerbarth, Paul *Ich liebe Dich! Ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos (Te quiero: una novela ferroviaria con 66 intermezzos)*, Berlín, 1887. Reeditada: *Ich liebe Dich!: ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos*, Paul Scheerbarth, Michael Matthias Schardt, Affholderbach & Strohmann, 1988, ISBN, 9783922524441
- Scheerbarth, Paul, *The gray cloth: Paul Scheerbarth's novel on glass architecture*; versión inglesa comentada de John A. Stuart, MIT Press, 2001. ISBN 9780262194600
- Scheerbarth, Paul, *Glasarchitektur*, Verlag Der Sturm, Berlin 1914
- Scheerbarth, Paul, *Rakkóx der Billionaer: ein Protzenroman. Die Wilde Jagd: ein Entwicklungsroman in acht anderen Geschichten*, Edición Insel bei Schuster & Loeffler, 1900
- Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, Anthropos Editorial, 2005. ISBN: 9780393006094
- Sheppard, Richard *Modernism-Dada-Postmodernism. Avant-Garde & Modernism Studies*, Evanston, Vol III: Northwestern University Press, 2000. ISBN: 0810114933
- Schleiermacher, Friedrich D.E., *Sobre la religión. Discurso a sus menospreciados cultivados*, Tecnos, 1990. ISBN: 9788430918812
- Schopenhauer, A., *El Mundo como voluntad y representación*, Aguilar, 1928,
- Schopenhauer, A., *El Mundo como Voluntad y Representación*, Edición Mestas 2001, ISBN 9788495994813
- Schopenhauer, A., *Lecciones sobre la metafísica de lo bello*, Universidad de Valencia 2011. ISBN: 9788437086378
- Schopenhauer, A., *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Prólogo de Manuel Pérez Cornejo, Universidad de Valencia. 2005. ISBN: 9788437060217
- Schopenhauer, A., *El amor, las mujeres, la muerte y otros temas*, Editorial Edaf, 2000. ISBN: 978-8471662644
- Schopenhauer, A., *Eudemonología, Seguida de Pensamientos Escogidos*, Prólogo de Juan B. Bergua, Ediciones Ibéricas, 1961
- Schopenhauer, A., *Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke (Arthur Schopenhauer; obras completas)*. Edición a cargo de W.F. von Löhneysen. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1986, 5 vols. ISBN: 9783518097373 Los vols. I y II recogen los dos tomos de *Die Welt als Wille und Vorstellung (El Mundo como Voluntad y Representación)*
- Schopenhauer, A., *Los problemas fundamentales de la ética I, Sobre el libre albedrío* Aguilar, 1982
- Schrimm, Mathias, *Bruno Taut, Alpine Architecture: A Utopía*, Prestel, 2004, ISBN: 9783791331560
- Speidel, Manfred, *Bruno Taut, Natur und Fantasie 1880 - 1938: Retrospektive*; Catalogo de la

- exposición de Japon, 1994. Ernst & Sohn, 1995, ISBN: 9783433026410
- Snyder, Timothy, *Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin*, Basic Books, 2012. ISBN: 9780465031474
- Souchy, Agustín, *Erich Mühsam. Su vida, su obra, su martirio impreso por* Ed. Tierra y Libertad, Barcelona, 1934. BAB20060112914
- *Sozialistische Bund. Asociación Socialista o Liga Socialista*, (14 junio 1908). Los 12 artículos. Versión castellana. Biblioteca Virtual Antorcha.
- Speidel, Manfred, *Bruno Taut, Natur und Fantasie 1880 - 1938: Retrospektive*; Catalogo de la exposición de Japón, 1994. Ernst & Sohn, 1995, ISBN: 978343302641
- Steiner, George, *Nostalgia de Absoluto*, Siruela, 2011, ISBN: 9788498418637
- Steiner, Rudolf, *El Nuevo Orden Social*. Ed. Kier, 1992. Rudolf Steiner
- Steiner, Rudolf, *Relaciones kármicas II: consideraciones esotéricas*, Ed. Rudolf Steiner, 2001. ISBN: 9788489197657; *Relaciones kármicas III*, Ed. Rudolf Steiner, 2003, ISBN: 9788489197732
- Steiner, Rudolf, *Imágenes de los sellos y columnas ocultas. El Congreso de Múnich en Pentecostés de 1907 y sus repercusiones. Informe sobre el Congreso de Múnich en la rama de Berlín, 12 de Junio de 1907*, (GA 284) Archivo general de Steiner, Dormach, Suiza.
- Steiner, Rudolf "El hombre, como la Sinfonía de la palabra creadora," Ponencia IV, Dornach, 26 de octubre de 1923, (GA 230) Archivo general de Steiner
- Steiner, Rudolf. *Goethe y su visión el Mundo 1897*, Editorial Steiner, 1989. ISBN: 848537066X
- Steiner, Rudolf, *Aspecto interno de la cuestión social*, Editorial Steiner, 1991. ISBN: 8485370821
- Steiner, Rudolf, *Futuro Social*, Editorial Antroposófica, 1989, ISBN 9509936804
- Steiner Rudolf, *Del paso de mi vida /El curso de mi vida. Autobiografía* (G.A.nº28) Editorial Antroposófica, 2002. Traducción de Paula Eppenstein
- Steiner Rudolf, *Tratado de ciencia oculta: las claves de la evolución del hombre y el universo. El árbol sagrado*, Editado por Círculo Latino, 2006, ISBN: 9788496731073
- Steiner, Rudolf, *La Ciencia Oculta, un bosquejo*, (G.A.13), Editorial Rudolf Steiner, 2000. ISBN: 9788489197510
- Steiner, Rudolf, *Tratado de ciencia oculta: las claves de la evolución del hombre y el universo. El árbol sagrado*, Editado por Círculo Latino, 2006, ISBN: 9788496731073
- Steiner, Rudolf *Una Fisiología Oculta*, Editorial Científico Espiritual, 2007. ISBN: 9789879574393.
- Steiner, Rudolf, *Lucifer-Gnosis. Rudolf Steiner Gesamtausgabe*, Rudolf Steiner Verlag GA 34 1987, ISBN: 9783727403408
- Steiner, Rudolf, *Naturaleza de los colores*, Editorial Antroposófica argentina, 2006. ISBN: 9879066790
- Steiner, Uwe *Walter Benjamin: an introduction to his work and thought*, University of Chicago Press, 2010. ISBN: 9780226772219
- Stepanenko, Pedro, *Schopenhauer en sus páginas*. FCE, Mexico 1991. ISBN: 9789681634773
- Stirner, Max, *El Único y su propiedad*, Valdemar 2007, ISBN: 9788477024880
- Subirats, Eduardo *Linterna mágica: vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Siruela, 1997 ISBN: 9788478443512
- Sedlmayr, Hans *Revolución del arte Moderno*, Acantilado, 2008, ISBN: 9788496834361

T

- Tafuri, Manfredo, *Architecture and utopía*, MIT Press, 1979. ISBN: 9780262700207
- Taut, Bruno *Alpine Architektur*, Hagen 1919
- Taut, Bruno, *Alpine Architektur*, Folkwang-Verlag, Hagen 1919
- Taut, Bruno, *Die Stadtkrone*, Eugen Diederichs Verlag, Jena 1919
- Taut, Bruno, *Ein architektur-Programm*, Berlin Arbeitsrat für Kunst, Berlin, 1919;
- Taut, Bruno, *Escritos Expresionistas, El Croquis*, 1997, con ensayo de Iñaki Ábalos; ISBN: 3488386109
- Taut, Bruno, *Der Weltbaumeister. Architekturschauspiel für symphonische Musik*. Dedicado al espíritu de Paul Scheerbart, Folkwang-Verlag, Hagen 1920
- Taut, Bruno *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik*. Reeditado en 1999 por Mann (Gebr.), con prólogo de Manfred Speidel, ISBN 9783786117988
- Taut, Bruno, *Eine Notwendigkeit*, Der Sturm, Volumen 4, Número 196-197, 1 Febrero de 1914.

- Taut, Bruno, *Architektur neue Gemeinschaft, Manifiesto Arbeitrat für Kunst*, AFK Verlag, 1918
- Taut Bruno, *Frühlicht 1920-1922, Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens*, Birkhäuser, 1963. ISBN: 9783038217022
- Taylor, Seth, *Left-wing Nietzscheans: The Politics of German Expressionism, 1910-1920*, Walter de Gruyter, 1990. ISBN: 9780899256955
- Tollinchi, Esteban *Romanticismo y Modernidad*. UPR, 1990, ISBN: 9780847728275
- Tuchman, Maurice, *The Spiritual in Art*, Abbeville Press Inc., U.S., 1999, ISBN: 9780789200563

U

- Usher, Rolando G., *Pangermanismo*, Editorial Corona, Madrid, 1915
- Ullate Fabo, José Antonio, *El secreto masónico desvelado*, Libros Libres, 2007. ISBN: 9788496088689

V

- Valverde, José María, *Vida y Muerte de las Ideas*, Ariel, 2007, ISBN: 9788434487789.
- Villacañas, J.L., *La quiebra de la razón ilustrada*, Ediciones Pedagógicas, 1994. ISBN: 9788441100732
- Vanasco, A., *Vida y obra de Hegel*, Barcelona, Planeta, 1973. ISBN: 8432063517
- Vondung, Klaus *The Apocalypse in Germany*, University of Missouri Press, 2000. ISBN: 9780826212924

W

- Wagner, Richard, *Heldentum und Christentum*, Urachhaus, 1937
- Washton Long, Rose-Carol, *German Expressionism, Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, University of California Press, 1995
- Washton, & O'Benson y otros, *Misticism and ocultism in modern art*, LD Henderson; College Art Association of America, 1987. DOI: 10.2307/776842.
- West, Shearer *The Visual Arts in Germany 1890-1937: Utopia and Dispair*, Manchester University Press, 2000. ISBN: 9780719052798
- Webber, Marianne, *Biografía de Max Webber*, FCE, Mexico, 1995, ISBN: 9681644905
- Weinsten, Joan *The End of Expresionism, Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919*, University of Chicago Press, 1990. ISBN: 9780226890593
- Weitz, Eric D, *Alemania de Weimar*, Turner, 2012, ISBN: 9788415427278
- Wisser, Richard, *Karl Jaspers*, Rodopi, 1993, ISBN: 9783884798485
- Winskell, Kate *The art of Propa ganda: Herwarth Walden and 'Der Sturm', 1914-1919*. Art History, Vol18, n°3, Septiembre 1995, pp. 315. ISSN: 01416790 (315-344,)
- Witte, Bernd *Walter Benjamin: una Biografía*, Gedisa, 2002, ISBN 9788474329230
- Wohl, Robert, *The generación of 14*, Harvard University Press, 2009. ISBN: 9780674045309
- Worringer, Wilhelm *Abstraction and Empathy, (Abstraccion Empatía)*, Elephant Pbk., 2007. ISBN: 9781566631778
- Worringer, Wilhelm, *Abstracción y Naturaleza: Una Contribución a la Psicología del Estilo*, Fondo de Cultura Económica, 2008. ISBN 9789681686116
- Whyte, Iain Boyd; *Bruno Tau and the Arquitectura of Activism*, Cambridge University Press, 1982. ISBN: 52123655X
- Whyte, Iain Boyd *The Cristal Chains Letters, Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle*, Mit Press, 1985, ISBN: 262231212


Y

- Young Ch & Brook A., *Schopenhauer y Freud*, *International Journal of Psychoanalysis* n° 75, pp. 101-18. Institute of Interdisciplinary Studies Carleton University, Ottawa, Canada K1S 5B6 (Young, Christopher and Andrew Brook. 'Schopenhauer and Freud,' *International Journal of Psychoanalysis*. 1994)

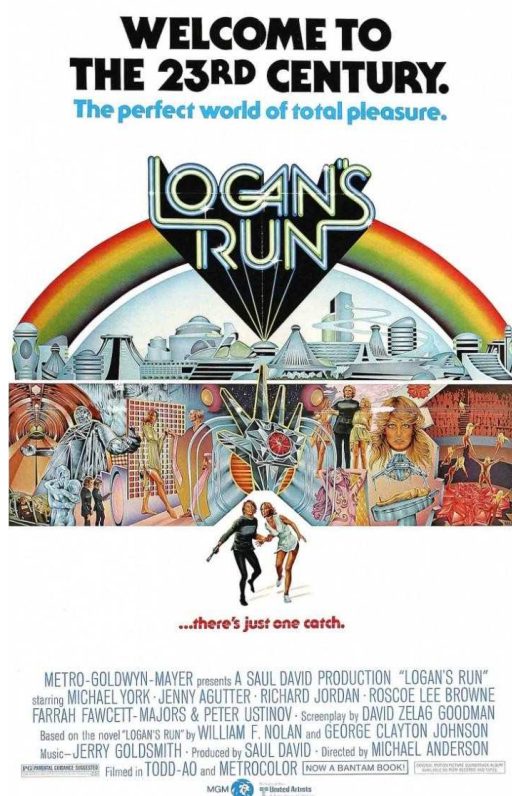
Anexo

Fichas técnicas de la filmografía

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Logan´s Run
AÑO	1976
DURACIÓN	Trailers/Videos ¹ 120 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Michael Anderson
GUIÓN	David Zelag Goodman
MÚSICA	James Horner
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Dale Hennesy, Robert De Vestel
FOTOGRAFÍA	Ernest Laszlo
REPARTO	Michael York, Richard Jordan, Peter Ustinov, Jenny Agutter, Roscoe Lee Browne, Farrah Fawcett
EFFECTOS VISUALES	L.B. Abbott (efectos visuales)
PRODUCTORA	Metro-Goldwyn-Mayer
GÉNERO	Aventura Futurista, Ciencia ficción. Película de culto.
SINOPSIS	La vida transcurre plácidamente en una megalópolis del siglo XXIII. Sus habitantes dedican la mayor parte del tiempo a gozar de los placeres de la vida y frecuentan tiendas en las que pueden cambiar de personalidad y aspecto físico, gracias a la cirugía plástica instantánea. Sin embargo, al cumplir los 30 años, deben morir. Logan, un policía encargado de cazar a los que huyen de la muerte, decide también rebelarse y huir hacia el desierto que rodea la ciudad. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	1976: 2 nominaciones al Oscar: Fotografía, dir. artística. Premio especial (efectos visuales)

Cartel

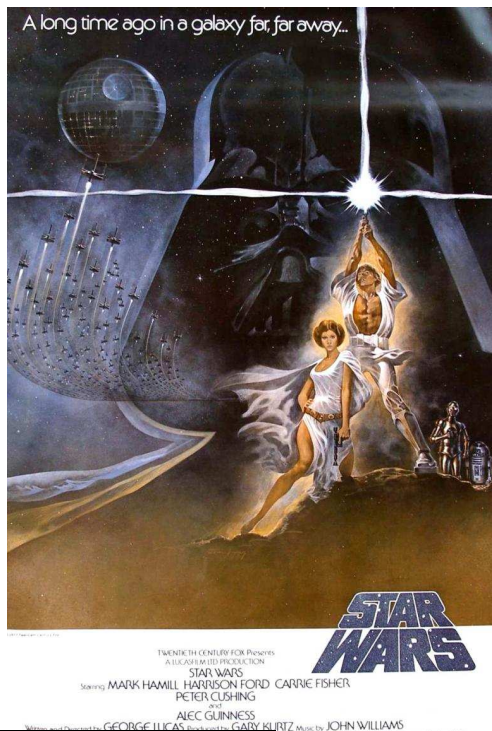


¹ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=769382

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Star Wars (La Guerra de las Galaxias)
AÑO	1977
DURACIÓN	Trailers/Videos ² 121 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	George Lucas
GUIÓN	George Lucas
MÚSICA	John Williams
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	John Barry, Leslie Dilley, Norman Reynolds
FOTOGRAFÍA	Gilbert Taylor
REPARTO	Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness, David Prowse, Peter Mayhew, Anthony Daniels, Kenny Baker, Phil Brown, Shelagh Fraser, Garrick Hagon, Denis Lawson, Alex McCrindle, Richard LeParmentier, Drewe Henley, Jack Purvis, Don Henderson, William Hootkins, Malcolm Tierney
EFECTOS VISUALES	John Stears, John Dykstra, Richard Edlund, Grant McCune, Robert Blalack Industrial Light & Magic
PRODUCTORA	20th Century Fox / Lucasfilm Ltd. Production
GÉNERO	Ciencia ficción. Aventuras Aventura espacial. Space opera. Película de culto.
SINOPSIS	La princesa Leia, líder del movimiento rebelde que desea reinstaurar la República en la galaxia en los tiempos ominosos del Imperio, es capturada por las Fuerzas Imperiales, capitaneadas por el implacable Darth Vader, el sirviente más fiel del Emperador. El intrépido y joven Luke Skywalker, ayudado por Han Solo, capitán de la nave espacial "El Halcón Milenario", y los androides, R2D2 y C3PO, serán los encargados de luchar contra el enemigo y e intentar rescatar a la princesa para volver a instaurar la justicia en el seno de la galaxia. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	1977: 7 Oscars: dirección artística, bso, sonido, montaje, vestuario, efectos visuales. Premio especial a los efectos de sonido. 1977: Globos de Oro: Mejor banda sonora original. 4 nominaciones 1977: 2 Premios BAFTA: sonido y música. 6 nominaciones

Cartel



² http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=712041

Anexo. Fichas técnicas

TÍTULO ORIGINAL	Close Encounters of the Third Kind (Encuentros en la tercera fase)
AÑO	1977
DURACIÓN	Trailers/Videos ³ 132 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Steven Spielberg
GUIÓN	Steven Spielberg
MÚSICA	John Williams
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Joe Alves, Daniel A. Lomino, Phil Abramson
FOTOGRAFÍA	Vilmos Zsigmond
REPARTO	Richard Dreyfuss, Teri Garr, Melinda Dillon, François Truffaut, Cary Guffey, George DiCenzo, Bob Balaban, J. Patrick McNamara, Shawn Bishop, Lance Henriksen
EFFECTOS VISUALES	Roy Arbogast, Douglas Trumbull, Matthew Yuricich, Richard Yuricich, Gregory Jein
PRODUCTORA	Columbia Pictures / EMI Films / Phillips Productions
GÉNERO	Ciencia ficción. Fantástico. Intriga Remake. Extraterrestres
SINOPSIS	Una noche, cerca de su casa, en Indiana, Roy Neary (Richard Dreyfuss) observa en el cielo unos misteriosos objetos voladores. Desde entonces vive tan obsesionado por comprender lo que ha visto que se distancia de su esposa (Teri Garr). Encuentra apoyo en Jillian Guiler (Melinda Dillon), una mujer que también ha sido testigo de los mismos hechos. Juntos intentan encontrar una respuesta al misterio que ha alterado sus vidas. Al mismo tiempo, un nutrido grupo de científicos internacionales, bajo la dirección de Claude Lacombe (François Truffaut), empieza a investigar las apariciones de ovnis y otros extraños fenómenos. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	2 Oscar: Fotografía, Edición sonora (especial). 7 nominaciones, incluyendo Director

Cartel



³ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=941282

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Superman: The Movie (Superman)
AÑO	1978
DURACIÓN	Trailers/Videos ⁴ 143 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Richard Donner
GUIÓN	Robert Benton, David Newman, Leslie Newman, Mario Puzo.
MÚSICA	John Williams
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	John Barry, Maurice Fowler, Bill Brodie
FOTOGRAFÍA	Geoffrey Unsworth
REPARTO	Christopher Reeve, Marlon Brando, Margot Kidder, Gene Hackman, Terence Stamp, Glenn Ford, Trevor Howard, Ned Beatty, Jackie Cooper, Aaron Smolinski, Jackie Cooper, Susannah York, Larry Hagman
EFFECTOS VISUALES	Colin Chilvers, Roy Field, Less Bowie, Dennys Coop, Derek Meedings, Brian Smithies, Denis Rich, Stewart Freeborn,
PRODUCTORA	Warner Bros. Pictures
GÉNERO	Ciencia ficción. Fantástico. Aventuras Superhéroes. Cómic. DC Comics
SINOPSIS	Desde una galaxia remota, un recién nacido es enviado por sus padres al espacio debido a la inminente destrucción del planeta donde viven. La nave aterriza en la Tierra, y el niño es adoptado por unos granjeros que le inculcan los mejores valores humanos. Con los años el joven se irá a Metrópolis y allí usará sus poderes sobrenaturales para luchar contra el Mal. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	premio especial de la academia Oscar (Special Academy Award) por sus efectos visuales

Cartel

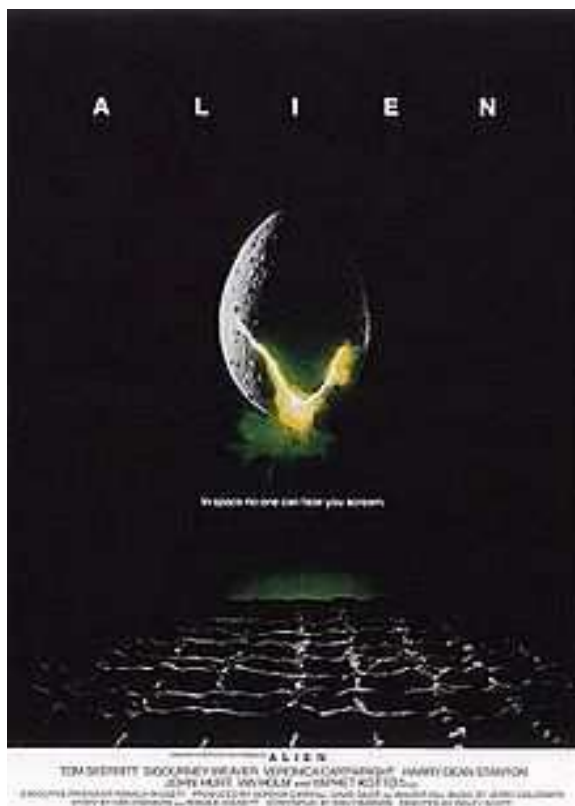


⁴ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=170179

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Alien (Alien. El octavo pasajero)
AÑO	1979
DURACIÓN	Trailers/Videos⁵ 116 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Ridley Scott
GUIÓN	Dan O'Bannon, Walter Hill y David Giler
MÚSICA	Jerry Goldsmith
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Michael Seymour, Les Dilley, Roger Christian, Ian Whittaker
FOTOGRAFÍA	Geoffrey Unsworth
REPARTO	Sigourney Weaver, John Hurt, Yaphet Kotto, Tom Skerritt, Veronica Cartwright, Harry Dean Stanton, Ian Holm
EFEKTOSVISUALES	Stan Winston, H. R. Giger, Carlo Rambaldi, Brian Johnson, Nick Allder, Denys Ayling.
PRODUCTORA	20th Century Fox / Brandywine Productions
GÉNERO	Aventura espacial. Ciencia ficción. Terror / Extraterrestres. Película de culto
SINOPSIS	De regreso a la Tierra, la nave de carga Nostromo interrumpe su viaje y despierta a sus siete tripulantes. El ordenador central, MADRE, ha detectado la misteriosa transmisión de una forma de vida desconocida, procedente de un planeta cercano. La nave se dirige entonces al extraño planeta para investigar el origen de la comunicación. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	1979 : Oscar: Mejores efectos visuales. Nominada a Mejor dirección artística. 1979 : 2 premios BAFTA: Diseño de producción, Sonido. 5 nominaciones.

Cartel

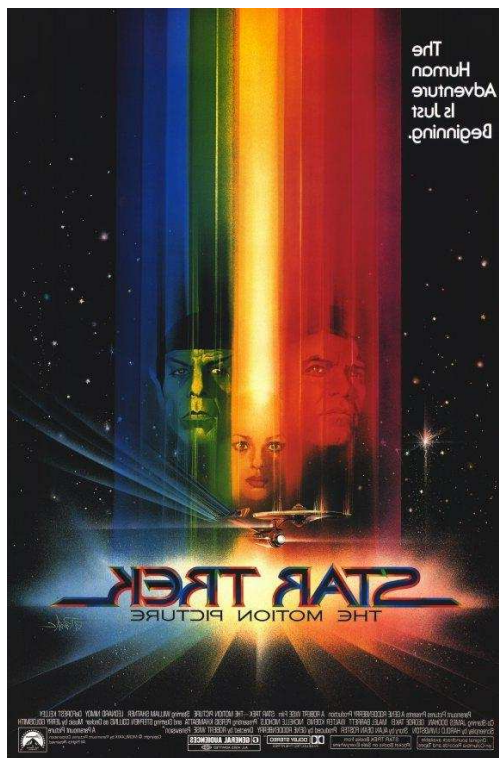


⁵ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=708792

Anexo. Fichas técnicas

TÍTULO ORIGINAL	Star Trek: The Motion Picture (Star Trek, La película)
AÑO	1979
DURACIÓN	Trailers/Videos ⁶ 132 min
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Robert Wise
GUIÓN	Harold Livingstone (Historia: Gene Roddenberry & Alan Dean Foster)
MÚSICA	Jerry Goldsmith
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A.	Harold Michelson; Joe Jennings
FOTOGRAFÍA	Richard H. Kline
REPARTO	William Shatner, Leonard Nimoy, DeForest Kelley, Persis Khambatta, Stephen Collins, James Doohan, George Takei, Nichelle Nichols, Majel Barrett, Walter Koenig, Grace Lee Whitney, David Gautreaux
EFFECTOS VISUALES	Douglas Trumbull; John Dykstra; Richard Yuricich; Robert Swarthe: Dave Stewart: Grant McCune
PRODUCTORA	Paramount Pictures
GÉNERO	Ciencia ficción. Acción Aventura espacial
SINOPSIS	Siglo XXIII. Al almirante James T. Kirk, de la nave Enterprise, se le encomienda una difícil misión: neutralizar un extraño cuerpo para evitar su colisión con la Tierra y la consiguiente catástrofe. El oficial Spock, el capitán Willard Decker, la asesora Ilia y el doctor McCoy ayudan a Kirk a descubrir la naturaleza de este cuerpo sideral, provisto de un mecanismo de inteligencia de origen terrestre. La expedición del Enterprise localiza al ente y, entonces, se apresta a introducirse en su centro de operaciones. Primera entrega cinematográfica de la popular serie fantástica creada por Gene Roddenberry. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	

Cartel



⁶ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=958995

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	The Empire Strikes Back
AÑO	1980
DURACIÓN	Trailers/Videos ⁷ 124 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Irvin Kershner
GUIÓN	Leigh Brackett & Lawrence Kasdan (Historia: George Lucas)
MÚSICA	John Williams
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Norman Reynolds, <u>Alan Tomkins</u> , Harry Lange, Leslie Dilley
FOTOGRAFÍA	Peter Suschitzky
REPARTO	Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Alec Guinness, Billy Dee Williams, Anthony Daniels, David Prowse, Kenny Baker
EFFECTOSVISUALES	Brian Johnson, Richard Edlund, Dennis Muren, Bruce Nicholson (Industrial Light & Magic (ILM))
PRODUCTORA	Lucasfilm, 20th Century Fox
GÉNERO	Aventuras. Ciencia ficción. Acción Aventura espacial. Secuela. Película de culto. Star Wars
SINOPSIS	Tras un ataque sorpresa de las tropas imperiales a las bases camufladas de la alianza rebelde, Luke Skywalker, en compañía de R2D2, parte hacia el planeta Dagobah en busca de Yoda, el último maestro Jedi, para que le enseñe los secretos de la Fuerza. Mientras, Han Solo, la princesa Leia, Chewbacca, y C3PO esquivan a las fuerzas imperiales y piden refugio al antiguo propietario del Halcón Milenario, Lando Calrissian, en la ciudad minera de Bespin, donde les prepara una trampa urdida por Darth Vader. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	2 Oscars: Mejor sonido, efectos visuales (premio especial). 4 nominaciones

Cartel



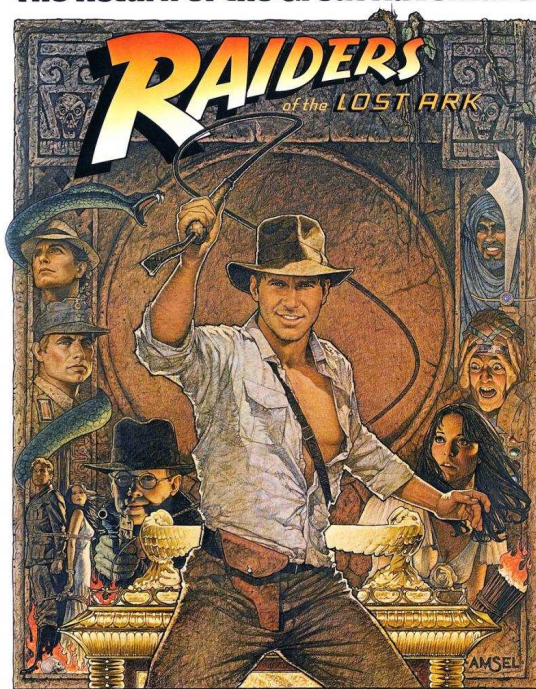
⁷ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=605090

Anexo. Fichas técnicas

TÍTULO ORIGINAL	The raiders of the Lost Ark (En busca del arca perdida)
AÑO	1981
DURACIÓN	Trailers/Videos ⁸ 115 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Steven Spielberg
GUIÓN	Lawrence Kasdan (Historia: George Lucas, Philip Kaufman)
MÚSICA	John Williams
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Norman Reynolds, Leslie Dilley , Michael Ford
FOTOGRAFÍA	Douglas Slocombe
REPARTO	Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman, Ronald Lacey, John Rhys-Davies, Vic Tablian, Denholm Elliott, Wolf Kahler, Alfred Molina, George Harris, Don Fellows, William Hootkins, Tutte Lemkov, Eddie Tagoe, Anthony Higgins, Frank Marshall
EFFECTOSVISUALES	Richard Edlund, Kit West, Bruce Nicholson, Joe Johnston
PRODUCTORA	Paramount
GÉNERO	Aventuras. Acción Aventuras. Años 30
SINOPSIS	Año 1936. Indiana Jones es un profesor de arqueología, dispuesto a correr peligrosas aventuras con tal de conseguir valiosas reliquias históricas. Después de una infructuosa misión en Sudamérica, el gobierno estadounidense le encarga la búsqueda del Arca de la Alianza, donde se conservan las Tablas de la Ley que Dios entregó a Moisés. Según la leyenda, quien las posea tendrá un poder absoluto, razón por la cual también la buscan los nazis. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	5 Oscars: Incluyendo Montaje, Dir. artística, Sonido, Efectos especiales. 8 nominaciones

Cartel


The Return of the Great Adventure.

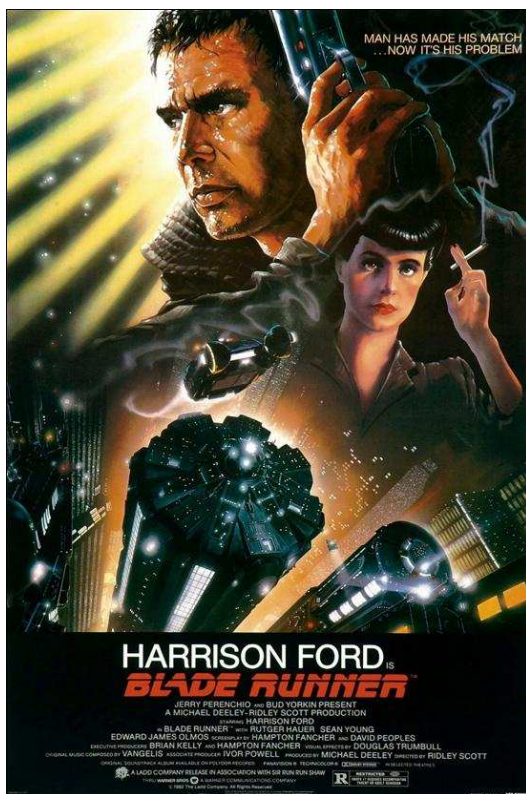


HOWARD W. POLSKOFF Presents A LUCASFILM LTD. Production
A STEVEN SPIELBERG Film
Starring HARRISON FORD
with KAREN ALLEN PAUL FREEMAN RONALD LACEY JOHN RHYSDAVIES DENHOLM ELLIOTT
Music by JOHN WILLIAMS
Produced by GEORGE LUCAS and HOWARD KAZANLIAN
Screenplay by LAWRENCE KASDAN
Story by GEORGE LUCAS and PHILIP KAUFMAN
Directed by STEVEN SPIELBERG
DOLBY DIGITAL
A PARAMOUNT PICTURE
© 1981 Paramount Pictures
TM & Copyright © 1981 Lucasfilm Ltd. All Rights Reserved.

⁸ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=727297

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Blade Runner
AÑO	1982
DURACIÓN	Trailers/Videos ⁹ 112 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Ridley Scott
GUIÓN	David Webb Peoples, Hampton Fancher (Novela: Philip K. Dick)
MÚSICA	Vangelis
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Lawrence G. Paull, David L. Snyder, Linda DeScenna
FOTOGRAFÍA	Jordan Cronenweth
REPARTO	Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Daryl Hannah, Edward James Olmos, Joanna Cassidy, Brion James, Joe Turkel, M. Emmet Walsh, William Sanderson, James Hong, Morgan Paull, Hy Pyke
EFFECTOSVISUALES	Douglas Trumbull, Richard Yuricich, David Dryer
PRODUCTORA	Warner Bros. Pictures
GÉNERO	Ciencia ficción. Acción Neo-noir. Thriller futurista. Distopía. Robots.
SINOPSIS	A principios del siglo XXI, la poderosa Tyrell Corporation creó, gracias a los avances de la ingeniería genética, un robot llamado Nexus 6, un ser virtualmente idéntico al hombre pero superior a él en fuerza y agilidad, al que se dio el nombre de Replicante. Estos robots trabajaban como esclavos en las colonias exteriores de la Tierra. Después de la sangrienta rebelión de un equipo de Nexus-6, los Replicantes fueron desterrados de la Tierra. Brigadas especiales de policía, los Blade Runners, tenían órdenes de matar a todos los que no hubieran acatado la condena. Pero a esto no se le llamaba ejecución, se le llamaba "retiro". (FILMAFFINITY)
PREMIOS	2 nominaciones al Oscar: Mejor dirección artística, efectos visuales



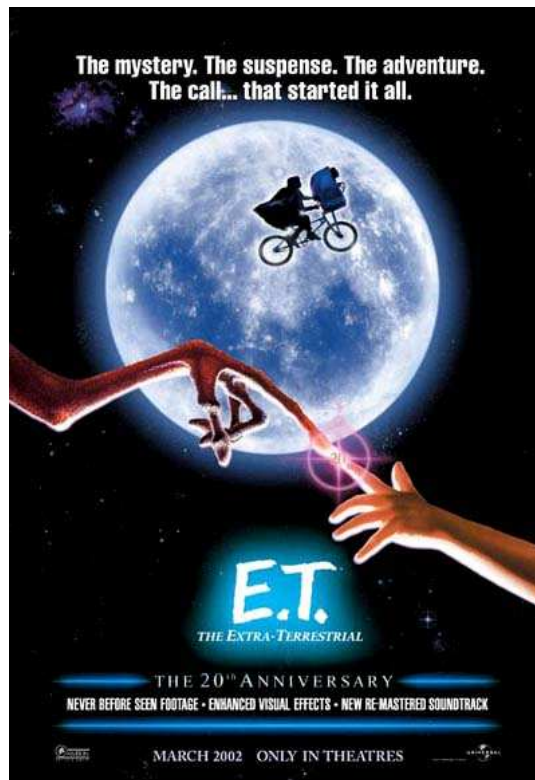
Cartel

⁹ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=358476

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	E.T.: The Extra-Terrestrial
AÑO	1982
DURACIÓN	Trailers/Videos ¹⁰ 115 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Steven Spielberg
GUIÓN	Melissa Mathison
MÚSICA	John Williams
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	James D. Bissell
FOTOGRAFÍA	Geoffrey Unsworth
REPARTO	Henry Thomas, Dee Wallace, Robert MacNaughton, Drew Barrymore, Peter Coyote, C. Thomas Howell, K.C. Martel, Sean Frye, Erika Eleniak
EFFECTOS VISUALES	Carlo Rambaldi, Dennis Muren, Kenneth Smith (Oscar)
PRODUCTORA	Universal Pictures
GÉNERO	Fantástico. Ciencia ficción. Melodrama Extraterrestres. Cine familiar. Amistad. Película de culto.
SINOPSIS	Un pequeño ser de otro planeta se queda abandonado en la Tierra cuando su nave, al emprender el regreso, se olvida de él. Está completamente solo y tiene miedo, pero se hará amigo de un niño, que lo esconde en su casa. El pequeño y sus hermanos intentan encontrar la forma de que el pequeño extraterrestre regrese a su planeta antes de que lo encuentren los científicos y la policía. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	<u>1982</u> : 4 Oscar: Música, Sonido, FX, Edición sonora. 5 nominaciones incluyendo Película. <u>1982</u> : 2 Globos de Oro: Drama, Música. 3 nominaciones incluyendo Director. <u>1982</u> : Premio BAFTA: Música. 11 nominaciones incluyendo Película y Director.

Cartel



¹⁰ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=627362

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	The Return of the Jedi
AÑO	1983
DURACIÓN	Trailers/Videos ¹¹ 133 min
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Richard Marquand
GUIÓN	Lawrence Kasdan, Georges Lucas
MÚSICA	John Williams
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Norman Reynolds, Fred Hole , James L. Schoppe
FOTOGRAFÍA	Alan Hume
REPARTO	Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Billy Dee Williams, Anthony Daniels, Peter Mayhew, Frank Oz, Alec Guinness, Kenny Baker, Sebastian Shaw, Warwick Davis, Dave Prowse
EFFECTOS VISUALES	Richard Edlund, Dennis Muren, Ken Ralston.
PRODUCTORA	20th Century Fox
GÉNERO	Aventuras. Fantástico Ciencia ficción. Aventura espacial. Secuela. Película de culto. Star Wars
SINOPSIS	Tercera entrega de la saga la <i>Guerra de las Galaxias</i> . Para ir a Tatoonie y liberar a Han Solo, Luke Skywalker y la princesa Leia deben infiltrarse en la peligrosa guarida de Jabba the Hutt, el gángster más temido de la galaxia. Una vez reunidos, el equipo recluta a tribus de Ewoks para combatir a las fuerzas imperiales en los bosques de la luna de Endor. Mientras tanto, el Emperador y Darth Vader conspiran para atraer a Luke al lado oscuro, pero el joven está decidido a reavivar el espíritu del Jedi en su padre. La guerra civil galáctica termina con un último enfrentamiento entre las fuerzas rebeldes unificadas y una segunda Estrella de la Muerte, indefensa e incompleta, en una batalla que decidirá el destino de la galaxia. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	1983: Oscar: Mejores efectos visuales. 5 nominaciones

Cartel



¹¹ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=226172

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Krull
AÑO	1983
DURACIÓN	Trailers/Videos ¹² 117 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Peter Yates
GUIÓN	Stanford Sherman
MÚSICA	James Horner
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Stephen Grimmes, Tony Curtis, Norman Dorme ,Colin Grimes
FOTOGRAFÍA	Peter Suschitzky
REPARTO	Ken Marshall, Freddie Jones, Lysette Anthony, Liam Neeson, John Welsh, Robbie Coltrane
EFFECTOSVISUALES	Dereck meddings, Robert Browne, Paul Wilson
PRODUCTORA	Columbia Pictures
GÉNERO	Ciencia ficción. Fantástico. Extraterrestres. Monstruos. Aventuras.
SINOPSIS	El planeta Krull es atacado por un monstruo y un ejército de alienígenas asesinos. Para hacerles frente, dos naciones enemigas deciden unir sus fuerzas por medio del matrimonio del príncipe Colwyn y la princesa Lyssa; pero el día de la boda, el palacio es asaltado, la princesa secuestrada y Colwyn herido. El príncipe deberá entonces encontrar una espada voladora para rescatar a la princesa y librar al planeta de tan terrible amenaza. (FILMAFFINITY)

Cartel.

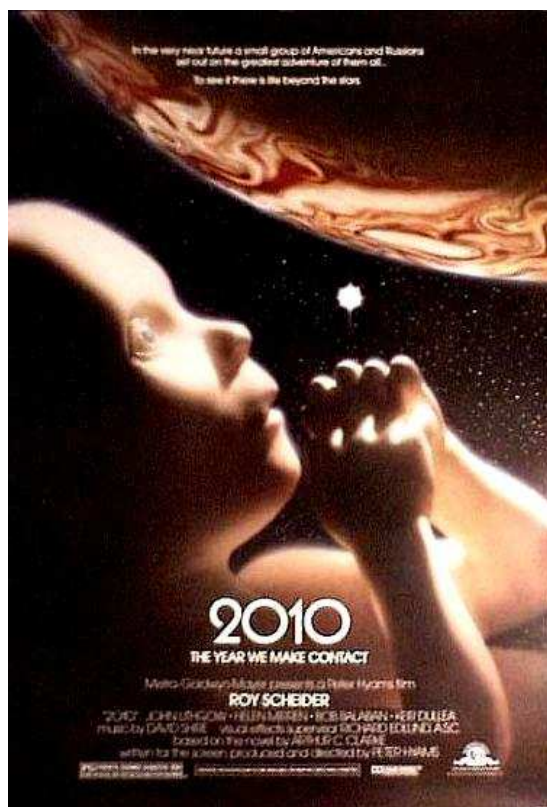


¹² http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=922765

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	2010: The year we make contact
AÑO	1984
DURACIÓN	Trailers/Videos ¹³ 116 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Peter Yates
GUIÓN	Peter Hyams, Arthur C. Clarke (novela)
MÚSICA	David Shire
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Albert Brenner , Rick Simpson
FOTOGRAFÍA	Peter Hyams
REPARTO	Roy Scheider, Helen Mirren, John Lithgow, Bob Balaban, Elya Baskin, Keir Dullea, Madolyn Smith, Dana Elcar, Taliesin Jaffe, James McEachin, Mary Jo Deschanel
EFFECTOS VISUALES	Richard Edlund, Neil Krepela, George Jenson, Mark Stetson
PRODUCTORA	MGM
GÉNERO	Ciencia ficción Aventura espacial. Secuela
SINOPSIS	Nueve años después de que la USS Discovery se perdiese en el espacio, una expedición conjunta de los Estados Unidos y la Unión Soviética es enviada a Júpiter para reactivar el ordenador Hal 9000, que dirigía la nave accidentada, y para averiguar qué problema frustró la expedición del Discovery. Cuando llegan a su destino encuentran el gran monolito negro que la primera expedición pretendía investigar. (FILMAFFINITY)
Premios	5 nominaciones Oscar: Efectos visuales, vestuario, dir. artística, maquillaje y sonido

Cartel

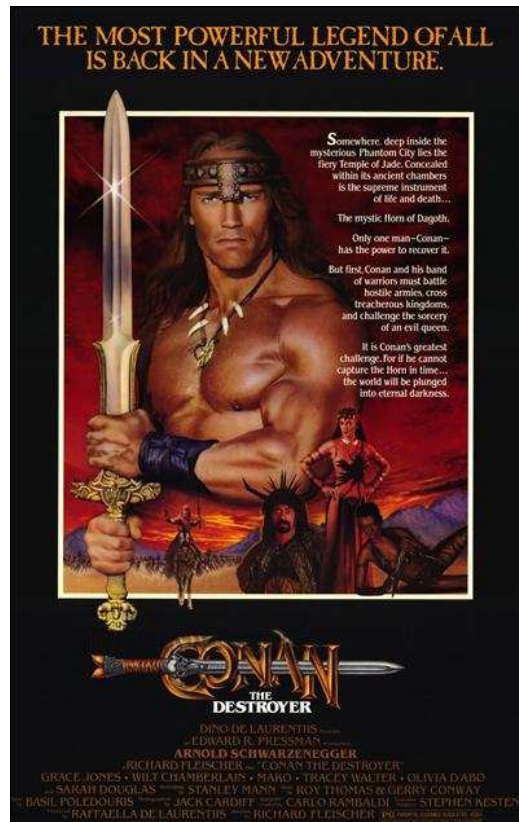


¹³ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=471620

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Conan, the destroyer
AÑO	1984
DURACIÓN	Trailers/Videos ¹⁴ 103 min
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Richard Fleischer
GUIÓN	Stanley Mann (Cómic: Robert E. Howard)
MÚSICA	Basil Poledouris
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A.	Pier Luigi Basile
FOTOGRAFÍA	Jack Cardiff
REPARTO	Arnold Schwarzenegger, Grace Jones, Wilt Chamberlain, Tracey Walter, Sarah Douglas, Mako, Olivia d'Abo
EFFECTOS VISUALES	Charles L. Finance, Michael Lloyd
PRODUCTORA	Dino de Laurentiis, MGM
GÉNERO	Aventuras. Acción. Fantástico Fantasía medieval. Espada y brujería. Cómic.
SINOPSIS	La poderosa Reina Taramis promete a Conan hacer volver a su amada del Reino de la Muerte, pero con una condición: debe traerle un legendario cuerno con piedras preciosas incrustadas y a una bella y joven princesa. Lo que Conan ignora es que la Reina quiere utilizar el cuerno para despertar al durmiente dios Dagoth y sacrificarle a la princesa. Enfrentado con enemigos mortales y sobrenaturales, Conan debe convocar a las fuerzas del Bien para derrotar a Taramis e incluso al mismísimo dios Dagoth. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	

Cartel



¹⁴ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=377813

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Ghostbusters (Los cazafantasmas)
AÑO	1984
DURACIÓN	Trailers/Videos ¹⁵ 107 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Ivan Reitman
GUIÓN	Dan Aykroyd & Harold Ramis
MÚSICA	Elmer Bernstein
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	John De Cuir
FOTOGRAFÍA	Laszlo Kovacs
REPARTO	Bill Murray, Sigourney Weaver, Dan Aykroyd, Harold Ramis, Rick Moranis, William Atherton, Annie Potts, Ernie Hudson, David Margulies, Reginald VelJohnson
EFFECTOSVISUALES	Richard Edlund
PRODUCTORA	Columbia Pictures
GÉNERO	Comedia. Fantástico Comedia de terror. Sobrenatural. Fantasmas. Casas encantadas. Cine familiar
SINOPSIS	A los doctores Venkman, Stantz y Spengler, expertos en parapsicología, no les conceden una beca de investigación que habían solicitado. Al encontrarse sin trabajo, deciden fundar la empresa "Los Cazafantasmas", dedicada a limpiar Nueva York de ectoplasmas. El aumento repentino de apariciones espectrales en la ciudad será el presagio de la llegada de un peligroso y poderoso demonio. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	<u>1984</u> : 2nominaciones al Oscar: Efectos especiales, Canción original.

Cartel

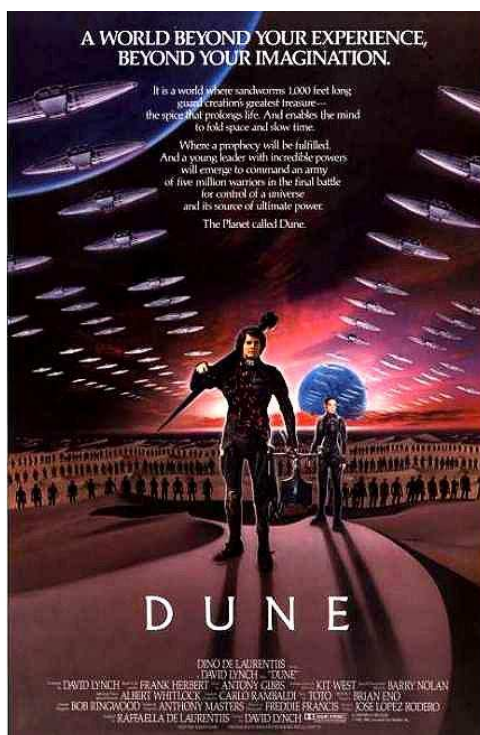


¹⁵ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=289694

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Dune
AÑO	1984
DURACIÓN	Trailers/Videos ¹⁶ 145 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	David Lynch
GUIÓN	David Lynch (Novela: Frank Herbert)
MÚSICA	Toto, Brian Eno
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Anthony Masters; Pier Luigi Basile, Emilio Ruiz del Rio. Creatures by Carlo Rambaldi
FOTOGRAFÍA	Freddie Francis
REPARTO	Kyle MacLachlan, Francesca Annis, Jürgen Prochnow, Patrick Stewart, Kenneth McMillan, Sting, Max von Sydow, Sean Young, Virginia Madsen, Brad Dourif, Siân Phillips, José Ferrer, Everett McGill, Dean Stockwell, Freddie Jones, Alicia Witt, Richard Jordan, Jack Nance, Linda Hunt, Silvana Mangano, Ernesto Laguardia
EFECTOS VISUALES	Kim West, John Baker, Devorah Hardberger, Albert Whitlock, Barry Nolan
PRODUCTORA	Universal Pictures. Productor: Dino & Raffaella De Laurentiis
GÉNERO	Ciencia ficción. Fantástico. Aventuras Extraterrestres. Película de culto. Aventura espacial
SINOPSIS	Por orden imperial, la familia Atréides debe hacerse cargo de la explotación del desértico planeta Arrakis, también llamado "Dune". Es el único planeta donde se encuentra la especia, una potente droga que es indispensable para los vuelos espaciales. Antes el planeta había sido gobernado por los Harkonen, cuyo despotismo había dejado una huella indeleble en la población. Cuando, con el beneplácito del emperador, los Harkonen atacan el planeta para recuperar el poder perdido, Paul, el hijo del duque Leto Atréides, tiene que huir al desierto. Allí, además de afrontar múltiples peligros, se le presenta una oportunidad de derrocar a los Harkonen. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	

Cartel

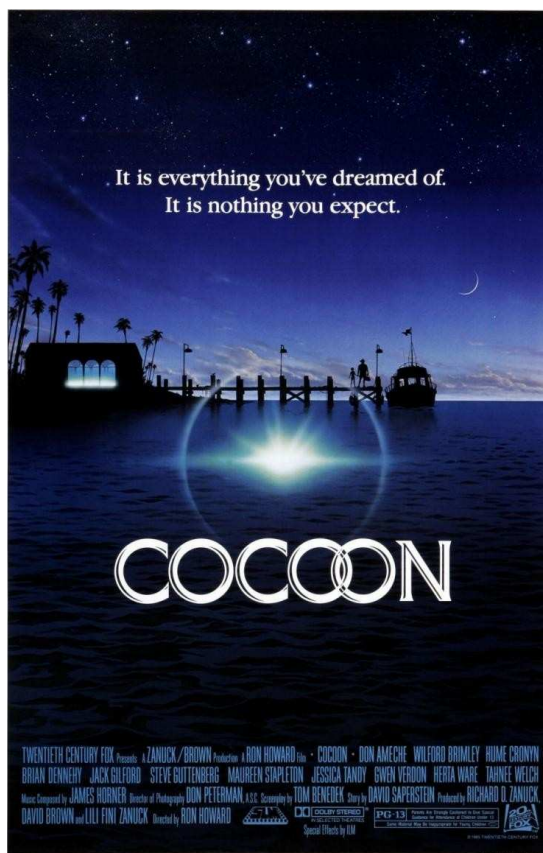


¹⁶ http://www.imdb.com/title/tt0087182/?ref_=ttfc_fc_tt

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Cocoon
AÑO	1985
DURACIÓN	Trailers/Videos ¹⁷ 117
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Ron Howard
GUIÓN	Tom Benedek (Argumento: David Saperstein)
MÚSICA	James Horner
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/D.A.	Jack T. Collis, Jim Duffy
FOTOGRAFÍA	Donald Peterman
REPARTO	Steve Guttenberg, Brian Dennehy, Don Ameche, Jessica Tandy, Tahnee Welch, Hume Cronyn, Tyrone Power Jr., Gwen Verdon, Wilford Brimley, Jack Gilford, Barret Oliver
EFFECTOSVISUALES	Ken Ralston, Ralph McQuarrie, Scott Farrar, David Berry
PRODUCTORA	20th Century Fox
GÉNERO	Fantástico. Melodrama, Vejez. Extraterrestres
SINOPSIS	Un grupo de ancianos que viven en una residencia descubren la fuente de la eterna juventud. El único problema es que el lugar mágico pertenece a un grupo de extraterrestres, y desconocen si sus intenciones son amigables. Un espléndido reparto y acertadas dosis de sentimentalismo hicieron de este drama fantástico un gran éxito de taquilla. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	2 Oscars: Mejor actor secundario (Don Ameche), efectos visuales

Cartel



¹⁷ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=548179

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Legend
AÑO	1985
DURACIÓN	Trailers/Videos ¹⁸ 89 min
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Ridley Scott
GUIÓN	William Hjortsberg
MÚSICA	Jerry Goldsmith, Tangerine Dream
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Assheton Gorton Leslie Dilley Norman Dorme Cliff Robinson
FOTOGRAFÍA	Alex Thomson
REPARTO	Tom Cruise, Mia Sara, Tim Curry, David Bennent, Alice Playten, Billy Barty, Cork Hubbert, Peter O'Farrell
EFFECTOS VISUALES	Nick Alder
PRODUCTORA	20th Century Fox
GÉNERO	Aventuras. Romance. Fantástico Fantasía medieval. Edad Media. Espada y brujería.
SINOPSIS	Lili es una bella princesa a la que le gusta pasear por el bosque encantado. Ella dice que va a ver a unos parientes, pero en realidad va a encontrarse con Jack, un extraño personaje verde. Mientras, una personificación del diablo intentará extender la noche eterna asesinando al unicornio de esas tierras. Aunque no parece que haya salvación, Jack y sus amigos se enfrentarán a él para salvar al mundo y a la princesa. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	nominaciones al mejor maquillaje

Cartel



¹⁸ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=557317

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Aliens (Esp.: Alien II, el regreso)
AÑO	1986
DURACIÓN	Trailers/Videos ¹⁹ 150 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	James Cameron
GUIÓN	James Cameron (Historia: James Cameron, David Giler, Walter Hill. Personajes: Dan O'Bannon, Ronald Shusett)
MÚSICA	James Horner
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Peter Lamont, Terence Ackland-Snow, Crispian Sallis
FOTOGRAFÍA	Adrian Biddle
REPARTO	Sigourney Weaver, Paul Reiser, Lance Henriksen, Michael Biehn, Bill Paxton, Carrie Henn, William Hope, Jenette Goldstein, Al Matthews, Mark Rolston, Ricco Ross
EFFECTOSVISUALES	Robert Skotak, Stan Winston, John Richardson, Suzanne Benson
PRODUCTORA	20th Century Fox / Brandywine Productions
GÉNERO	Aventura espacial, Ciencia ficción. Acción / Extraterrestres. Secuela. Película de culto.
SINOPSIS	Alien es un organismo perfecto, una máquina de matar cuya superioridad física sólo puede competir con su agresividad. La oficial Ripley y la tripulación de la nave "Nostromo" se habían enfrentado, en el pasado, a esa monstruosa criatura. Y sólo Ripley sobrevivió a la masacre. Después de vagar por el espacio durante varios años, Ripley fue rescatada. Durante ese tiempo, el planeta de Alien ha sido colonizado. Pero, de repente, se pierde la comunicación con la colonia y, para investigar los motivos, se envía una expedición de marines espaciales, capitaneados por Ripley. Allí les esperan miles de espeluznantes criaturas. Alien se ha reproducido y esta vez la lucha es por la supervivencia de la Humanidad. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	2 Oscars: Efectos visuales, Efectos de sonido. 5 nominaciones mas

Cartel



¹⁹ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=682537

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Batteries not Included (Nuestros Maravillosos aliados)
AÑO	1987
DURACIÓN	Trailers/Videos ²⁰ 107 min
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Matthew Robbins
GUIÓN	Brad Bird, Matthew Robbins, Brent Maddock, S.S. Wilson (Argumento: Mick Garris)
MÚSICA	James Horner
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Ted Haworth, Angelo P. Graham
FOTOGRAFÍA	John McPherson
REPARTO	Hume Cronyn, Michael Carmine, Jessica Tandy, Frank McRae, Elizabeth Pena, Dennis Boutsikaris
EFECTOS VISUALES	Bruce Nicholson, Ken Pepiot, Chrissie England.
PRODUCTORA	Amblin Entertainment
GÉNERO	Fantástico. Ciencia ficción. Comedia Extraterrestres. Cine familiar
SINOPSIS	Los empobrecidos residentes de un bloque de apartamentos amenazado de demolición por un grupo de especuladores del suelo consiguen la ayuda milagrosa que esperaban en forma de unos pequeños platillos volantes extraterrestres que necesitan la electricidad suministrada por los apartamentos para sobrevivir. En agradecimiento lucharán con ellos contra los especuladores. Una característica cinta con toda la marca del sello Amblin, productora de Spielberg. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	No se han registrado.

Cartel

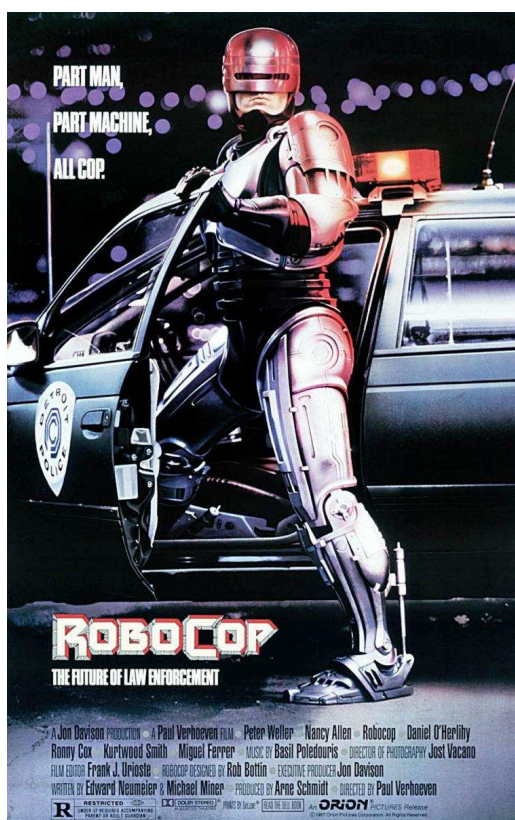


²⁰ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=989269

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Robocop
AÑO	1987
DURACIÓN	Trailers/Videos ²¹ 103
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Paul Verhoeven
GUIÓN	Edward Neumeier Michael Miner
MÚSICA	Basil Poledouris
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/D.A.	William Sandell, John Marshall, Gayle Simon
FOTOGRAFÍA	Jost Vacano
REPARTO	Peter Weller, Nancy Allen, Kurtwood Smith, Miguel Ferrer, Ronny Cox, Dan O'Herlihy, Robert DoQui, Paul McCrane, Ray Wise, Jesse D. Goins, Felton Perry, Del Zamora
EFECTOS VISUALES	Rob Bottin, Phil Tippett, Peter Kuran, Rocco Gioffre
PRODUCTORA	Orion Pictures Corporation
GÉNERO	Ciencia ficción. Acción Película de culto. Robots.
SINOPSIS	Ambientada en una sociedad futura. Alex J. Murphy, agente de policía de Detroit, es asesinado en acto de servicio. Para acabar con la delincuencia en la ciudad, las autoridades aprueban la creación de una máquina letal, mitad robot, mitad hombre, a la que llaman Robocop, y para fabricarla utilizan el cuerpo de Murphy. El experimento parece un éxito, pero el policía, a pesar de estar muerto, conserva la memoria y decide vengarse de sus asesinos. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	Oscar mejores efectos sonoros. 3 nominaciones

Cartel

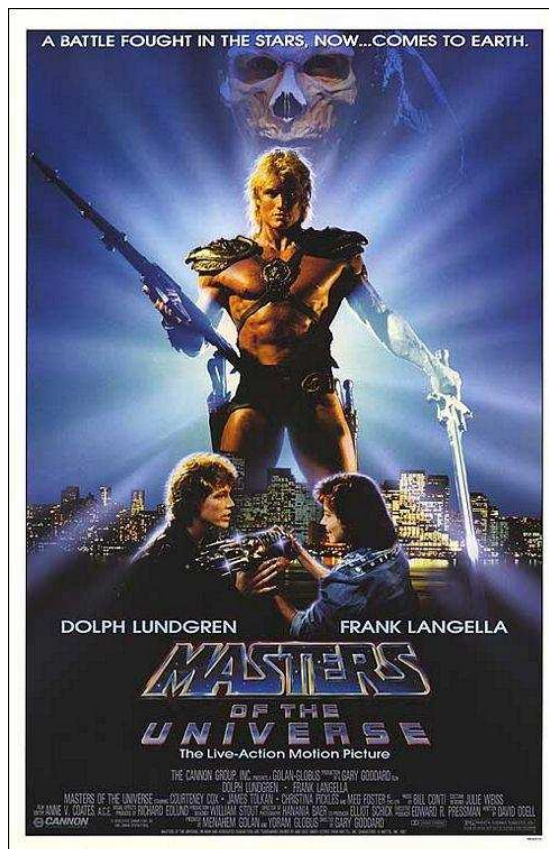


²¹ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=528679

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Masters of the Universe
AÑO	1987
DURACIÓN	Trailers/Videos ²² 106
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Gary Goddard
GUIÓN	David Odell
MÚSICA	Bill Conti
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A.	William Stout, Robert Howland
FOTOGRAFÍA	Hanania Baer
REPARTO	Dolph Lundgren, Frank Langella, Meg Foster, Billy Barty, Courteney Cox, Robert Duncan McNeill, James Tolkan, Christina Pickles, Jon Cypher, Chelsea Field, Tony Carroll, Pons Maar, Anthony De Longis, Robert Towers
EFFECTOS VISUALES	Richard Edlund, Boss Film Studios
PRODUCTORA	Canon Group; Menahem Golan, Yoram Globus
GÉNERO	Fantástico. Acción. Ciencia ficción. Aventuras. Infantil Espada y brujería
SINOPSIS	Basada en la famosa serie animada. He-man y sus amigos deben viajar a la Tierra del siglo XX para rescatar una llave cósmica que les permita derrotar a Skeletor, que se ha apoderado del castillo de Grayskull y que mantiene prisionera a Sorceress. Los inconvenientes son que Skeletor posee otra llave y que la original está en manos de unos jóvenes terrícolas, que creen que es un instrumento musical. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	

Cartel

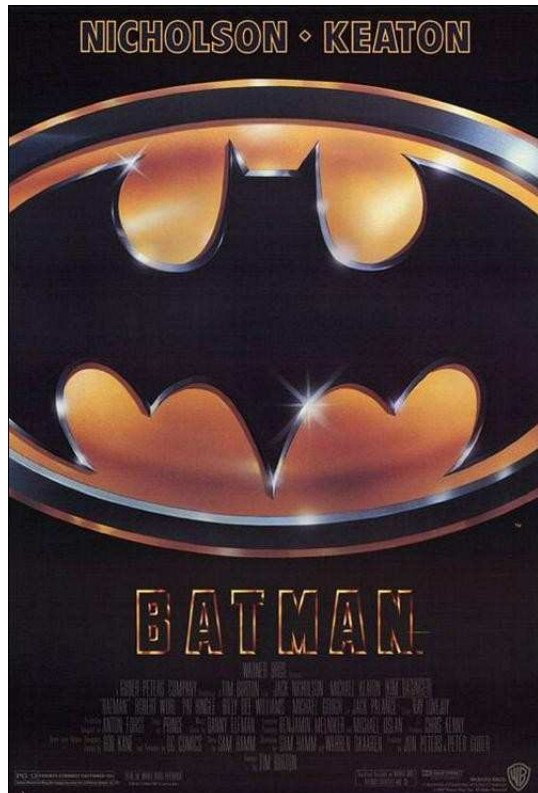


²² http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=726194

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Batman
AÑO	1987
DURACIÓN	Trailers/Videos ²³ 121 min
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Tim Burton
GUIÓN	Sam Hamm, Warren Skaaren (Cómic: Bob Kane)
MÚSICA	James Horner
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Anton Furst, Peter Young
FOTOGRAFÍA	Roger Pratt
REPARTO	Michael Keaton, Jack Nicholson, Kim Basinger, Robert Wuhl, Pat Hingle, Billy Dee Williams, Michael Gough, Jack Palance, Jerry Hall, Tracey Walter, Lee Wallace, William Hootkins, Philip Tan
EFFECTOS VISUALES	John Evans, Derek Meddings
PRODUCTORA	Coproducción EEUU-Reino Unido; Warner Bros. Pictures / PolyGram Filmed Entertainment
GÉNERO	Fantástico. Acción Superhéroes. Cómic. DC Comics. Película de culto
SINOPSIS	La oscura y peligrosa ciudad de Gotham tan sólo se halla protegida por su corrupto cuerpo de policía. A pesar de los esfuerzos del fiscal del distrito Harvey Dent y el comisionado de policía Jim Gordon, la ciudad es cada vez más insegura hasta que aparece Batman, el Señor de la Noche. La reputada periodista Vicky Vale intentará descubrir el secreto que se oculta tras la capa del hombre murciélago. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	Oscar: Mejor dirección artística

Cartel

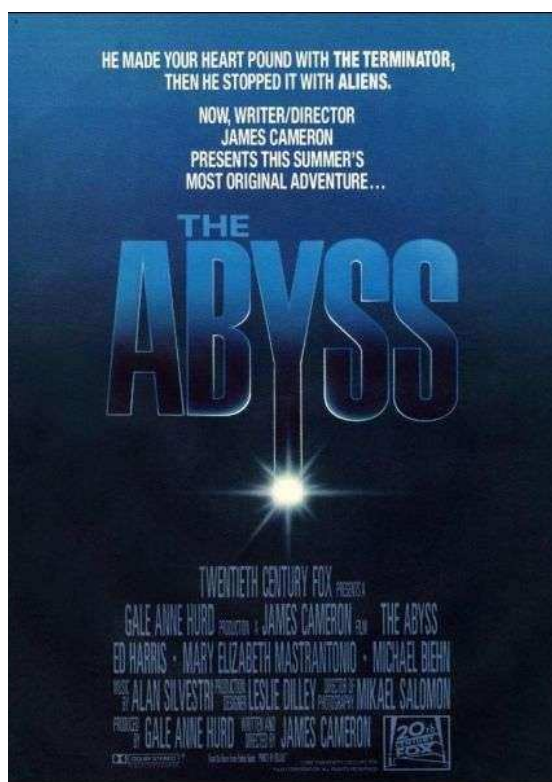


²³ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=732599

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	The Abyss
AÑO	1989
DURACIÓN	Trailers/Videos ²⁴ 146 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	James Cameron
GUIÓN	James Cameron
MÚSICA	Alan Silvestri
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Leslie Dilley, Anne Kuljian
FOTOGRAFÍA	Mikael Salomon
REPARTO	Ed Harris, Mary Elizabeth Mastrantonio, Michael Biehn, J.C. Quinn, Jimmie Ray Weeks, John Bedford Lloyd, Todd Graff, Kidd Brewer Jr., Leo Burmester, Adam Nelson, Kimberly Scott, Chris Elliott, George Robert Kirk
EFFECTOS VISUALES	John Bruno, Dennis Muren, Hoyt Yeatman, Dennis Skotak
PRODUCTORA	20th Century Fox
GÉNERO	Aventuras. Ciencia ficción. Fantástico Aventuras marinas. Submarinos. Extraterrestres
SINOPSIS	Un equipo de científicos de una instalación petrolífera es contratado por la marina norteamericana para llevar a cabo la operación de rescate de un submarino nuclear atrapado, en extrañas circunstancias, en el fondo del mar, justamente al borde de una grieta abisal de varios kilómetros de profundidad. Un grupo de las fuerzas especiales del ejército acompañará a los científicos. Muy pronto éstos últimos empiezan a sospechar que lo que está sucediendo en las profundidades abisales es algo tan extraño que, en principio, escapa a su comprensión. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	Oscar: Mejores efectos visuales

Cartel

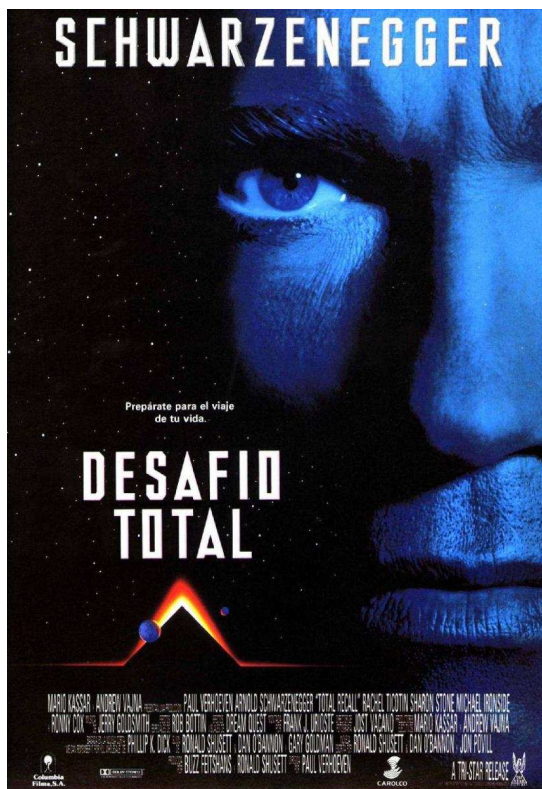


²⁴ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=295883

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Total Recall (Desafío Total)
AÑO	1990
DURACIÓN	Trailers/Videos ²⁵ 109 min
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Paul Verhoeven
GUIÓN	Dan O'Bannon, Gary Goldman, Ronald Shusett (Relato: Philip K. Dick)
MÚSICA	Jerry Goldsmith
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	William Sandell
FOTOGRAFÍA	Jost Vacano
REPARTO	Arnold Schwarzenegger, Sharon Stone, Michael Ironside, Rachel Ticotin, Ronny Cox, Marshall Bell, Mel Johnson Jr., Ray Baker, Michael Champion, Roy Brocksmith, Lycia Naff, Debbie Lee Carrington, Dean Norris, Alexia Robinson, Erika Carlsson
EFFECTOS VISUALES	Eric Brevig, Rob Bottin, Tim McGovern y Alex Funke
PRODUCTORA	Carolco
GÉNERO	Ciencia ficción. Acción. Fantástico
SINOPSIS	La Tierra, año 2084. Doug Quaid, un hombre que lleva una vida aparentemente tranquila, vive atormentado por una pesadilla que todas las noches lo transporta a Marte. Decide entonces recurrir al laboratorio de Recall, una empresa de vacaciones virtuales que le ofrece la oportunidad de materializar su sueño gracias a un fuerte alucinógeno, pero la droga hace aflorar a su memoria una estancia verdadera en Marte cuando era el más temido agente del cruel Coohagen. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	1990: Oscar: Premio esp. Mejores efectos visuales. Nom. a sonido, efectos sonoros

Cartel

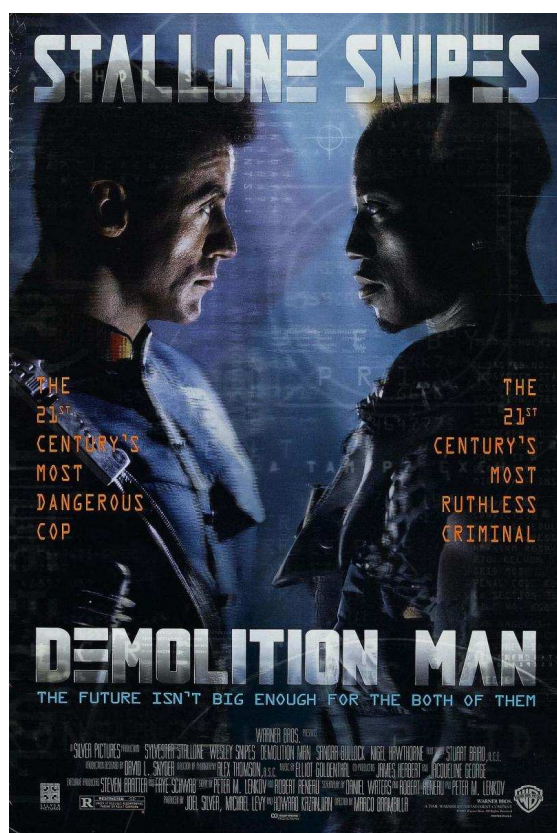


²⁵ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=992611

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Demolition Man
AÑO	1993
DURACIÓN	Trailers/Videos ²⁶ 114
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Marco Banbrilla
GUIÓN	Peter M. Lenkov, Daniel Waters, Robert Reneau
MÚSICA	Elliot Goldenthal
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A.	David L Snyder
FOTOGRAFÍA	Alex Thomson
REPARTO	Sylvester Stallone, Wesley Snipes, Sandra Bullock, Rob Schneider, Nigel Hawthorne, Bob Gunton, Benjamin Bratt, Denis Leary, Grand L. Bush
EFFECTOS VISUALES	Ken Ralston, Ralph McQuarrie, Scott Farrar, David Berry
PRODUCTORA	Silver Pictures. Productor: Joel Silver para Warner Bross
GÉNERO	Ciencia ficción. Acción. Fantástico
SINOPSIS	Un peligroso asesino llamado Simon Phoenix es congelado en una cárcel criógena. Años después despierta en una ciudad sin ley y con una sociedad llena de criminales, donde nadie puede evitar que cometa sus acciones favoritas. Solo Spartan, el policía que lo detuvo en 1996, y congelado por un crimen que no cometió, puede acabar con él... (FILMAFFINITY)
PREMIOS	

Cartel



²⁶ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=958995

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	The Shadow (La Sombra)
AÑO	1994
DURACIÓN	Trailers/Videos ²⁷ 107 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Russell Mulcahy
GUIÓN	David Koepp (Cómic: Walter G. Gibson)
MÚSICA	Jerry Goldsmith
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Joseph C. Nemeck III, Jack Johnson, Dan Olexiewicz, Steven Wolff.
FOTOGRAFÍA	Stephen H. Burum
REPARTO	Alec Baldwin, Penelope Ann Miller, John Lone, Tim Curry, Peter Boyle
EFFECTOS VISUALES	Alison Savitch, Kevin O'Neill, Stuart Robertson, Gene Warren Jr., Krystyna Demkowicz
PRODUCTORA	Universal Pictures/Bregman/Baer Productions
GÉNERO	Fantástico. Aventuras. Intriga Años 30. Cómic. Superhéroes
SINOPSIS	En la ciudad de Nueva York corre el rumor de que una sombra se dedica a combatir el crimen. Nadie sabe nada, solo una joven será capaz de descubrir la verdadera identidad de la persona que se oculta bajo la sombra. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	

Cartel

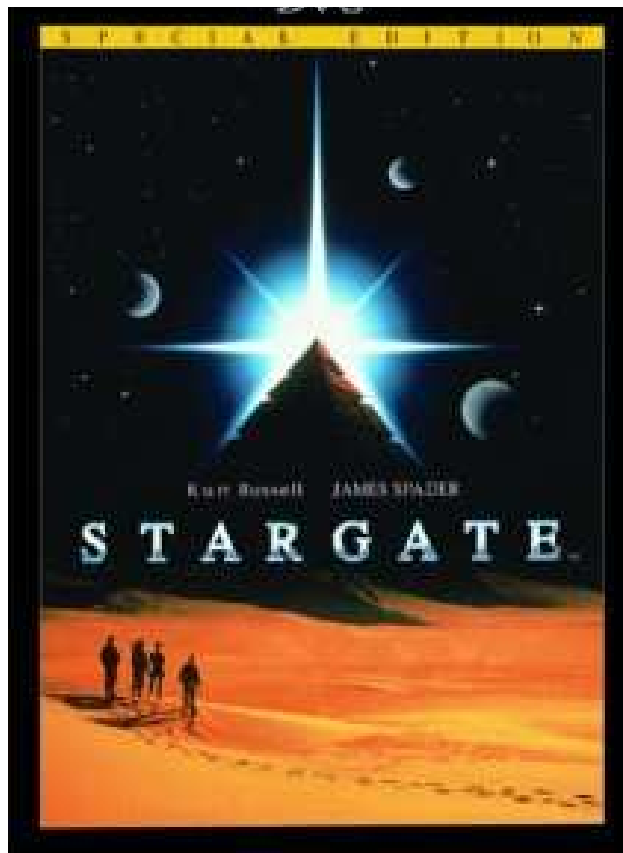


²⁷ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=861465

Anexo. Fichas técnicas

TÍTULO ORIGINAL	Stargate
AÑO	1994
DURACIÓN	Trailers/Videos ²⁸ 121 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Roland Emmerich
GUIÓN	Dean Devlin & Roland Emmerich
MÚSICA	Paul Buckmaster
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Holger Gross ²⁹ , Oliver Scholl (Conceptual Desing), Frank Bollinger
FOTOGRAFÍA	Karl Walter Lindenlaub
REPARTO	James Spader, Kurt Russell, Jaye Davidson, Viveca Lindfors, Djimon Hounsou, Mili Avital, Leon Rippy, Alexis Cruz
EFFECTOS VISUALES	Jeffrey A. Diamond, Michael Van Himbergen; Kleizer Walczak, Inc
PRODUCTORA	Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) / United Artists
GÉNERO	Fantástico. Aventuras. Ciencia ficción. Acción Extraterrestres
SINOPSIS	Un coronel y un científico, movidos por distintos intereses, investigan el misterioso hallazgo en unas excavaciones de un extraño artefacto al que llaman "Puerta de las Estrellas". Acompañados de un equipo de reconocimiento, atraviesan la Puerta y son transportados a un lejano planeta. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	


Cartel



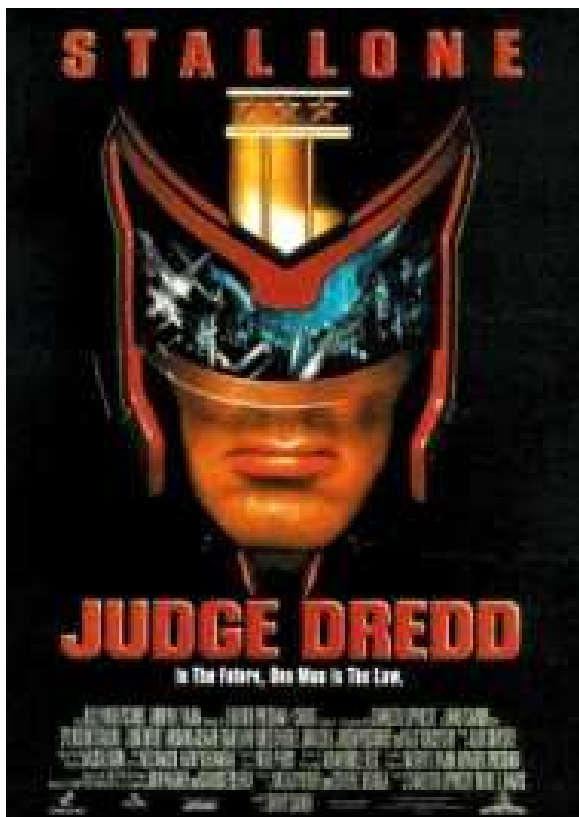
²⁸ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=687980

²⁹ Volverá a repetir en el género fantástico con *Las crónicas de Riddick* (2004)

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Judge Dredd
AÑO	1995
DURACIÓN	Trailers/Videos ³⁰ 95 min
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Danny Cannon
GUIÓN	John Wagner, Carlos Ezquerro, Michael De Luca, William Whisner Jr., Steve E. de Souza
MÚSICA	Alan Silvestri
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Nigel Phelps
FOTOGRAFÍA	Adrian Biddle
REPARTO	Sylvester Stallone, Armand Assante, Diane Lane, Rob Schneider, Max von Sydow, Ewen Bremner, Joan Chen, Jurgen Prochnow, Joanna Miles, Balthazar Getty
EFFECTOS VISUALES	Joel Hinek, Diane Pearlman & Mass Illusion
PRODUCTORA	Buena Vista International (Disney)
GÉNERO	Ciencia ficción. Acción. Fantástico Cómic.
SINOPSIS	Adaptación de un comic británico <i>2000 AD</i> . En el año 2139, la humanidad vive envuelta en una permanente violencia. Sin embargo, en MegaCity Uno, una de las tres megaciudades que existen en Estados Unidos, hay un hombre dispuesto a luchar contra el crimen: el impacable Juez Dredd. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	1995: Premios Razzie: Nominada a Peor Actor (Stallone, también por "Asesinos")

Cartel

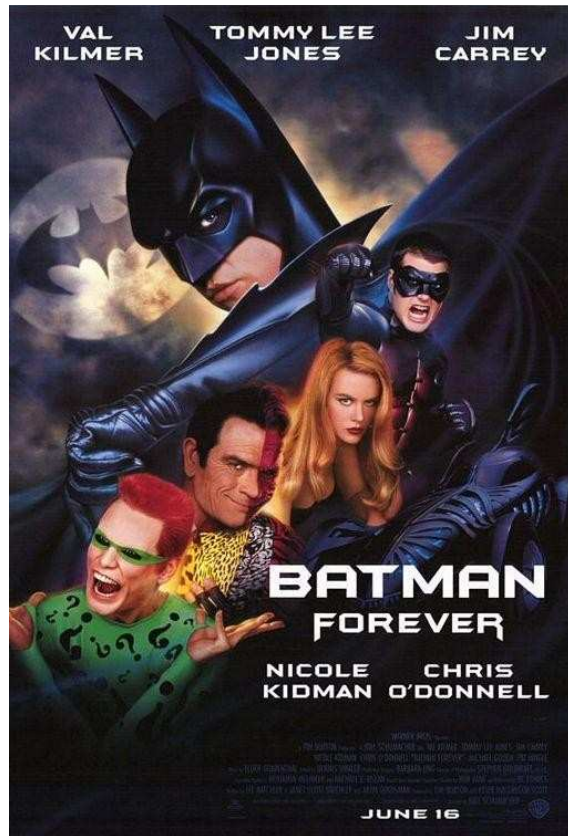


³⁰ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=945425

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Batman Forever
AÑO	1995
DURACIÓN	Trailers/Videos ³¹ 127 min
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Joel Schumacher
GUIÓN	Akiva Goldsman (Cómic: Bob Kane)
MÚSICA	Elliot Goldenthal
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Barbara Ling, Richard Hollan
FOTOGRAFÍA	Stephen Goldblatt
REPARTO	George Clooney, Arnold Schwarzenegger, Uma Thurman, Chris O'Donnell, Alicia Silverstone, Michael Gough, Pat Hingle, Elle MacPherson, Vivica A. Fox
EFFECTOS VISUALES	John Dykstra, Andrew Adamson, David Stump
PRODUCTORA	Warner Bros. Pictures, PolyGram Filmed Entertainment
GÉNERO	Fantástico. Acción Superhéroes. Cómic. DC Comics. Secuela
SINOPSIS	Los experimentos del doctor Victor Fries para conservar la vida de su esposa con técnicas criogénicas originaron un error fatal que lo convirtió en Mister Frío, un villano que necesita mantener su cuerpo a temperaturas glaciales y que intentará congelar a todos los habitantes de la ciudad de Gotham. Además, la tímida botánica Pamela Isley se transforma en el transcurso de un experimento en la terrible Hiedra Venenosa que querrá asesinar a todos los seres humanos para que las plantas recuperen su hegemonía sobre la Tierra. Batman y su compañero Robin deberán enfrentarse a ellos para hacer fracasar sus siniestros planes. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	

Cartel

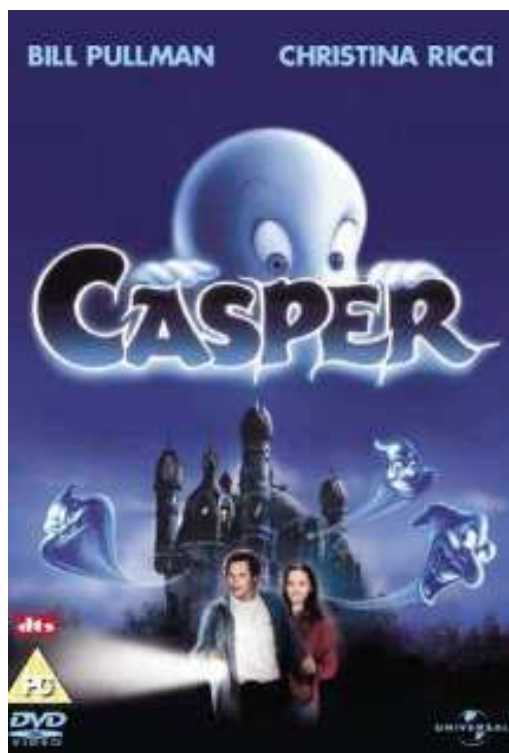


³¹ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=159422

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Casper
AÑO	1995
DURACIÓN	Trailers/Videos ³² 96
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Brad Silberling
GUIÓN	Sherry Stoner, Deanna Oliver
MÚSICA	James Horner
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/D.A.	Leslie Dilley, Ed Verreaux
FOTOGRAFÍA	Dean Cundey
REPARTO	Bill Pullman, Christina Ricci, Eric Idle, Cathy Moriarty, Amy Brenneman, Ben Stein, Devon Sawa, Don Novello, Wesley Thompson, Dan Aykroyd, Clint Eastwood, Mel Gibson
EFFECTOS VISUALES	Michael Lantieri, Janet Healy, Kevin Rafferty
PRODUCTORA	Universal Pictures / Amblin Entertainment / The Harvey Entertainment Company
GÉNERO	Fantástico. Aventura. Comedia. Infantil Sobrenatural. Casas encantadas. Fantasmas.
SINOPSIS	La señora Crittenden (Cathy Moriarty) contrata al doctor Harvey (Bill Pullman) para que libere su mansión de los cuatro fantasmas que la habitan. Látigo, Tufo y Gordy no toleran a los mortales dentro de la casa y su negro sentido del humor ahuyenta a los más audaces. Su sobrino Casper, en cambio, es un joven amistoso que está harto de sus tíos. Harvey se presenta en la mansión con su hija Kat (Christina Ricci), una soñadora adolescente. Ella y Casper simpatizan inmediatamente, a pesar de que tienen problemas para relacionarse. De Casper huye todo el mundo porque es un fantasma; de Kat también, en cuanto se enteran de la profesión de su padre. El fantasma y la chica son dos almas gemelas que viven en continuo conflicto con sus respectivos parientes. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	

Cartel

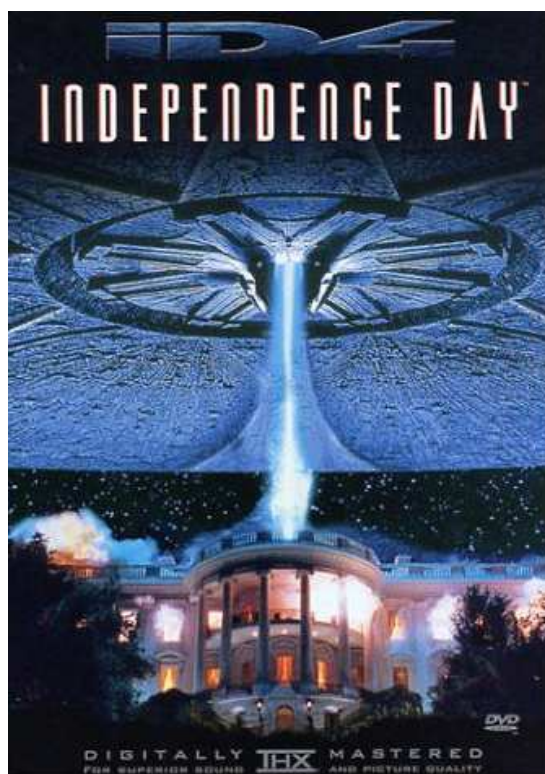


³² http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=345638

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Independence Day
AÑO	1996
DURACIÓN	Trailers/Videos ³³ 110 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Roland Emmerich
GUIÓN	Dean Devlin & Roland Emmerich
MÚSICA	David Arnold
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Oliver Scholl, Patrick Tatapoulos
FOTOGRAFÍA	Karl Walter Lindenlaub
REPARTO	Will Smith, Jeff Goldblum, Bill Pullman, Mary McDonnell, Judd Hirsch, Randy Quaid, Margaret Colin, Robert Loggia, James Rebhorn, Harvey Fierstein, Vivica A. Fox, Harry Connick Jr., Dan Lauria, Adam Baldwin, Brent Spiner, Lisa Jakub, James Duval, Mae Whitman, Leland Orser
EFEKTOS VISUALES	Volker Engel, Douglas Smith, Clay Pinney, Joseph Viskocil
PRODUCTORA	20th Century Fox
GÉNERO	Ciencia ficción. Fantástico. Acción Extraterrestres
SINOPSIS	En víspera del 4 de julio, unas gigantescas naves espaciales aparecen en el cielo. El estupor inicial se convierte en terror al ver cómo atacan el planeta lanzando rayos destructivos contra las mayores ciudades del mundo. La única esperanza de salvación está en manos de algunos supervivientes, que se unen planeando un ataque masivo contra los alienígenas, antes de que sea demasiado tarde. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	1996: Oscar: Mejores efectos visuales. 2 nominaciones

Cartel

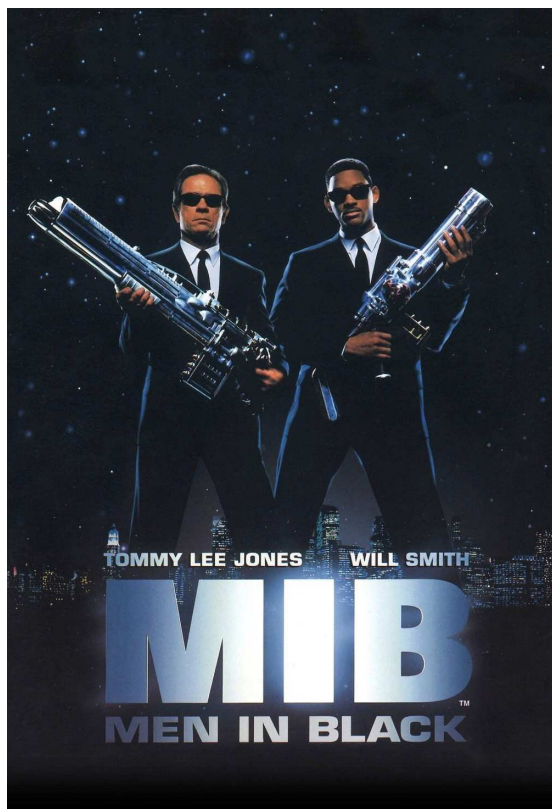


³³ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=542328

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Men in Black (MIB)
AÑO	1997
DURACIÓN	Trailers/Videos ³⁴ 98 min
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Barry Sonnenfeld
GUIÓN	Ed Solomon (Comic: Lowell Cunningham)
MÚSICA	Danny Elfman
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Bo Welch, Tom Duffeld, Cheryl Carasik
FOTOGRAFÍA	Donald Peterman
REPARTO	Michael Keaton, Jack Nicholson, Kim Basinger, Robert Wuhl, Pat Hingle, Billy Dee Williams, Michael Gough, Jack Palance, Jerry Hall, Tracey Walter, Lee Wallace, William Hootkins, Philip Tan
EFFECTOS VISUALES	Kile Ross Collinworth, Eric Brevig, Tom Chesney
PRODUCTORA	Columbia Pictures, AMBLIN Entertainment
GÉNERO	Fantástico. Comedia. Ciencia Ficción. Acción, Aliens, Cómic.
SINOPSIS	Hombres de Negro sigue las hazañas de los agentes Kay y Jay, los miembros de una organización de alto secreto encargado de supervisar y vigilar la actividad alienígena en la Tierra. Los dos Hombres de Negro se encuentran en el centro del complot mortal por un terrorista intergaláctico que ha llegado a la Tierra para asesinar a dos embajadores de oponerse a las galaxias. Con el fin de evitar la colisión de mundos, el MIB debe localizar a los terroristas e impedir la destrucción de la Tierra. Es sólo otro día normal para los Hombres de Negro. (Keyser Soze, IMDB)
PREMIOS	1997: Oscar: Mejor maquillaje.

Cartel



³⁴ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=968702

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Contact
AÑO	1997
DURACIÓN	Trailers/Videos ³⁵ 150 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Robert Zemeckis
GUIÓN	James V. Hart & Michael Goldenberg (Novela: Carl Sagan)
MÚSICA	Alan Silvestri
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Ed Verreaux, Bruce Crone, Lawrence A. Hubbs
FOTOGRAFÍA	Don Burgess
REPARTO	<u>Jodie Foster</u> , <u>Matthew McConaughey</u> , <u>James Woods</u> , <u>John Hurt</u> , <u>Tom Skerritt</u> , <u>William Fichtner</u> , <u>David Morse</u> , <u>Angela Bassett</u> , <u>Rob Lowe</u>
EFFECTOSVISUALES	Allen Hall, David Emery, Kenneth Jones, Stephen Rosenbaum, Ken Ralston & ILM
PRODUCTORA	Warner Bros. Pictures
GÉNERO	Ciencia ficción. Misterio. Drama Extraterrestres
SINOPSIS	Tras la prematura muerte de sus padres siendo una niña, Eleanor Arroway perdió la fe en Dios. Como contrapartida, ha concentrado toda su fe en la investigación: trabaja con un grupo de científicos que analizan ondas de radio procedentes del espacio exterior con el fin de encontrar señales de inteligencia extraterrestre. Su trabajo se ve recompensado cuando detecta una señal desconocida que parece contener las instrucciones de fabricación de una máquina que permitiría reunirse con los autores del mensaje. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	1997: Nominada al Oscar: Mejor sonido

Cartel

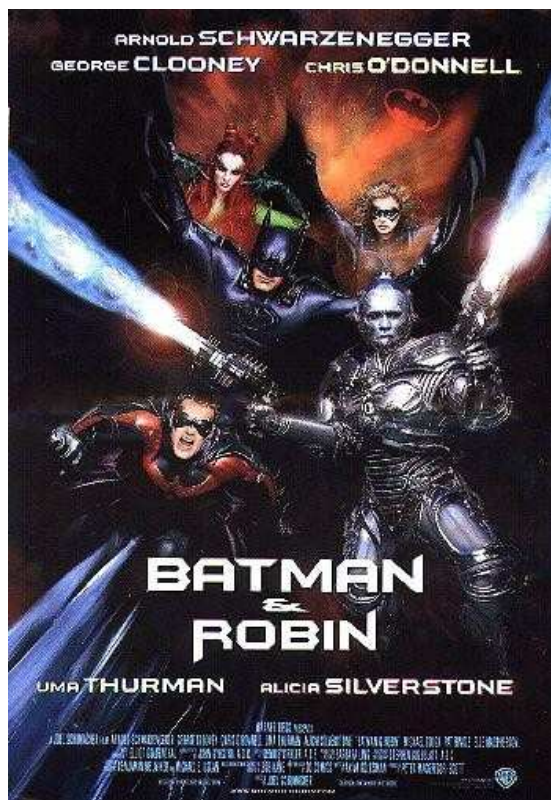


³⁵ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=815526

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Batman & Robin
AÑO	1997
DURACIÓN	Trailers/Videos ³⁶ 127 min
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Joel Schumacher
GUIÓN	Akiva Goldsman (Cómic: Bob Kane)
MÚSICA	Elliot Goldenthal
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Barbara Ling, Richard Hollan
FOTOGRAFÍA	Stephen Goldblatt
REPARTO	George Clooney, Arnold Schwarzenegger, Uma Thurman, Chris O'Donnell, Alicia Silverstone, Michael Gough, Pat Hingle, Elle MacPherson, Vivica A. Fox
EFECTOS VISUALES	John Dykstra, Andrew Adamson, David Stump
PRODUCTORA	Warner Bros. Pictures, PolyGram Filmed Entertainment
GÉNERO	Fantástico. Acción Superhéroes. Cómic. DC Comics. Secuela
SINOPSIS	Los experimentos del doctor Victor Fries para conservar la vida de su esposa con técnicas criogénicas originaron un error fatal que lo convirtió en Mister Frío, un villano que necesita mantener su cuerpo a temperaturas glaciales y que intentará congelar a todos los habitantes de la ciudad de Gotham. Además, la tímida botánica Pamela Isley se transforma en el transcurso de un experimento en la terrible Hiedra Venenosa que querrá asesinar a todos los seres humanos para que las plantas recuperen su hegemonía sobre la Tierra. Batman y su compañero Robin deberán enfrentarse a ellos para hacer fracasar sus siniestros planes. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	

Cartel



³⁶ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=159422

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Blade
AÑO	1998
DURACIÓN	Trailers/Videos ³⁷ 120 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Stephen Norrington
GUIÓN	David S. Goyer (Cómic: Marv Wolfman & Gene Colan)
MÚSICA	Mark Isham
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Kirk M. Petruccelli; Barry Chusid
FOTOGRAFÍA	Theo Van de Sande
REPARTO	Michael Keaton, Jack Nicholson, Kim Basinger, Robert Wuhl, Pat Hingle, Billy Dee Williams, Michael Gough, Jack Palance, Jerry Hall, Tracey Walter, Lee Wallace, William Hootkins, Philip Tan
EFFECTOS VISUALES	Chuck Comisky, Richard E. Hollander, Mark Kolpack, Lou Carlucci, Richard 'Dr.' Baily.
PRODUCTORA	New Line Cinema / Amen Ra Films
GÉNERO	Fantástico. Terror. Acción Vampiros. Superhéroes. Cómic. Marvel Comics
SINOPSIS	En un mundo cohabitado en guerra por hombres y vampiros Blade es un vampiro que, al contrario que el resto, no se alimenta de humanos, y que pretende acabar con la raza de "seres superiores" que mordieron a su madre cuando estaba embarazada. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	

Cartel

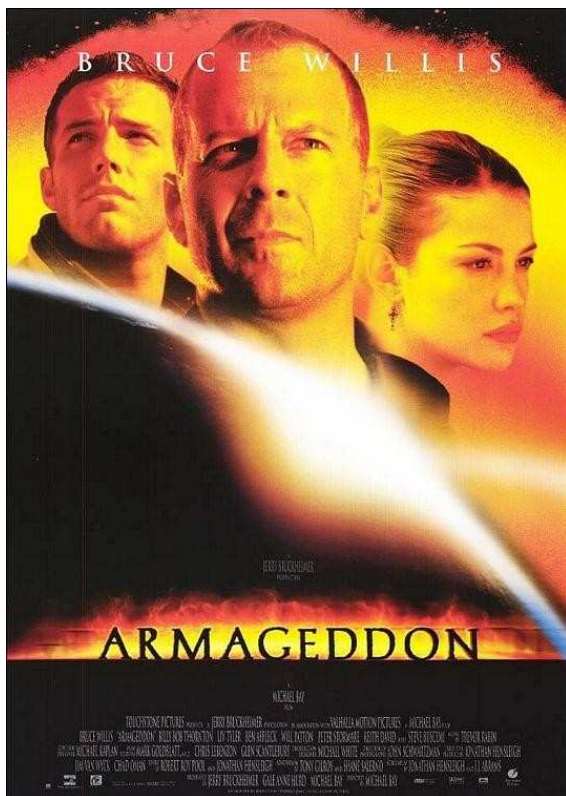


³⁷ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=633995

Anexo. Fichas técnicas

TÍTULO ORIGINAL	Armageddon
AÑO	1998
DURACIÓN	Trailers/Videos ³⁸ 150 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Michael Bay
GUIÓN	David Zelag Goodman
MÚSICA	Trevor Rabin, Harry Gregson-Williams
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Michael White
FOTOGRAFÍA	John Schwartzman
REPARTO	Bruce Willis, Ben Affleck, Liv Tyler, Billy Bob Thornton, Steve Buscemi, Udo Kier, Will Patton, Peter Stormare, Michael Clarke Duncan, Keith David, Owen Wilson, Mark Curry, Jason Isaacs, Owen Wilson, William Fichtner.
EFFECTOS VISUALES	Richard R. Hoover, Pat McClung, John Frazier.
PRODUCTORA	Buena Vista, Touchstone Pictures
GÉNERO	Fantástico. Ciencia ficción. Drama. Acción Catástrofes
SINOPSIS	Un asteroide del tamaño del estado de Tejas apunta directamente hacia la Tierra. En la NASA, tan sólo encuentran una posible solución: enviar a un equipo de astronautas al espacio para que destruya el meteorito antes de que colisione con nuestro planeta. Para ello recurren a Harry S. Stamper, el mayor experto en perforaciones petrolíferas, y a su cualificado equipo de perforadores, para que aterricen en la superficie del asteroide, lo perforen e introduzcan un dispositivo nuclear que al estallar consiga desviar su trayectoria y poder salvar el planeta, evitando así el Armageddon. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	1998: 4 nominaciones al Oscar: Efectos visuales, efectos de sonido, canción, sonido

Cartel

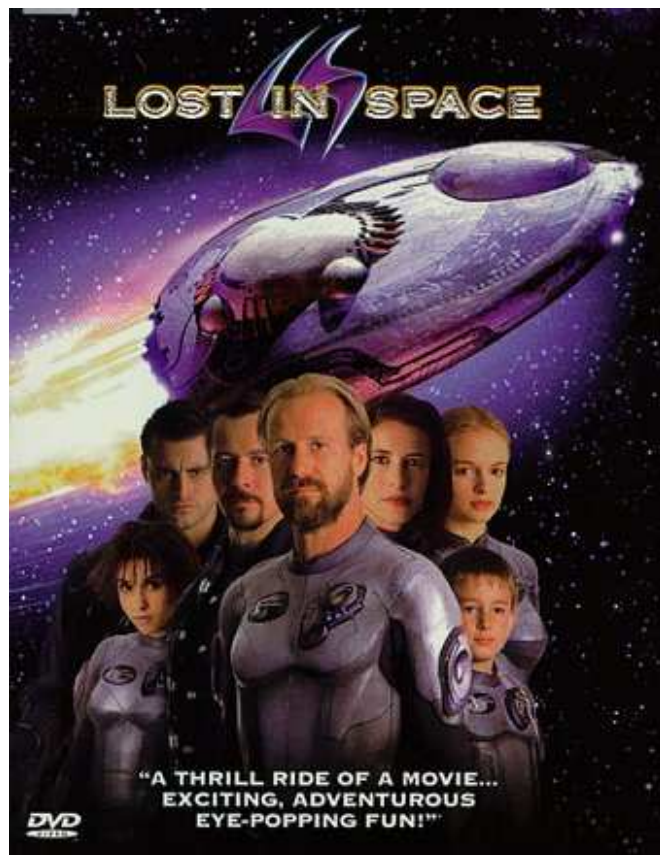


³⁸ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=714830

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Lost in Space (Perdidos en el espacio)
AÑO	1998
DURACIÓN	Trailers/Videos ³⁹ 130 min
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	Stephen Hopkins
GUIÓN	Akiva Goldsman
MÚSICA	Bruce Broughton
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Norman Garwood, Keith Pain, David Lee, Steven Lawrence
FOTOGRAFÍA	Peter Levy
REPARTO	Gary Oldman, William Hurt, Mimi Rogers, Heather Graham, Matt LeBlanc, Lacey Chabert, Jack Johnson, Jared Harris, Edward Fox
EFFECTOS VISUALES	Angus Bickerton
PRODUCTORA	New Line Cinema, Irwin Allen Productions
GÉNERO	Ciencia ficción. Aventuras Familia. Robots. Cine familiar. Aventura espacial
SINOPSIS	El profesor John Robinson se embarca con su familia en la nave Júpiter II para realizar una misión: Su familia ha sido la elegida para formar parte de un programa por el cual se comenzará a colonizar el espacio. Pero en la nave también navegará el Dr. Smith, con intención de sabotear la misión. Ya en el espacio ocurrirá un incidente a partir del cual la nave vagará sin rumbo fijo por las galaxias...
PREMIOS	

Cartel



³⁹ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=669592

Anexo. Fichas técnicas


TÍTULO ORIGINAL	Star Wars. Episode I: The Phantom Menace (Episodio uno, La amenaza fantasma)
AÑO	1999
DURACIÓN	Trailers/Videos ⁴⁰ 131 min
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	George Lucas
GUIÓN	George Lucas
MÚSICA	John Williams
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Gavin Bocquet, Phil Harvey, Fred Hole, John King, Rod McLean, Peter Russell
FOTOGRAFÍA	David Tattersall
REPARTO	Liam Neeson, Ewan McGregor, Natalie Portman, Jake Lloyd, Samuel L. Jackson, Ian McDiarmid, Anthony Daniels, Kenny Baker, Pernilla August, Frank Oz, Ray Park, Terence Stamp, Keira Knightley, Warwick Davis
EFFECTOS VISUALES	John Knoll, Dennis Muren, Scott Squires, Rob Coleman
PRODUCTORA	Lucasfilm. Distribuida por 20th Century Fox
GÉNERO	Aventuras. Ciencia ficción. Precuela. Star Wars
SINOPSIS	Ambientada treinta años antes que "La guerra de las galaxias" (1977), muestra la infancia de Darth Vader, el pasado de Obi-Wan Kenobi y el resurgimiento de los Sith, los caballeros Jedi dominados por el Lado Oscuro. La Federación de Comercio ha bloqueado el pequeño planeta de Naboo, gobernado por la joven Reina Amidala; se trata de un plan ideado por Sith Darth Sidious, que, manteniéndose en el anonimato, dirige a los neimoidianos, que están al mando de la Federación. El Jedi Qui-Gon Jinn y su aprendiz Obi-Wan Kenobi convencen a Amidala para que vaya a Coruscant, la capital de la República y sede del Consejo Jedi, e trate de neutralizar esta amenaza. Pero, al intentar esquivar el bloqueo, la nave real resulta averiada, viéndose así obligada la tripulación a aterrizar en el desértico y remoto planeta de Tatooine... (FILMAFFINITY)
PREMIOS	1999: 3 nominaciones al Oscar: Mejor sonido, efectos visuales, efectos de sonido 1999: 2 Nominaciones Premios BAFTA: Mejores efectos visuales y sonido (2000) Premios Saturn - Ganadora, mejores efectos especiales

Cartel



⁴⁰ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=267008

Anexo. Fichas técnicas

TÍTULO ORIGINAL	Pitch Black
AÑO	1999
DURACIÓN	Trailers/Videos ⁴¹ 111 min.
PAÍS	EEUU, 
DIRECTOR	David Twohy
GUIÓN	Jim Wheat, Ken Wheat, David Twohy
MÚSICA	Graeme Revell
DISEÑO DE PRODUCCIÓN/ D.A	Graham Walker, Ian Gracie
FOTOGRAFÍA	David Eggby
REPARTO	Vin Diesel, Radha Mitchell, Cole Hauser, Keith David, Ric Anderson
EFFECTOS VISUALES	Peter Chiang, Steve Anderson, Brian Cox,
PRODUCTORA	Gramercy Pictures presenta una producción Interscope Communications
GÉNERO	Ciencia ficción. Fantástico. Terror. Extraterrestres
SINOPSIS	Durante un viaje interestelar, un carguero espacial sufre una avería a causa de una tormenta de asteroides, viéndose obligado a efectuar un aterrizaje de emergencia en el que muere parte del pasaje. Un asesino muy peligroso, Riddick, que formaba parte de la carga, huye del lugar dejando a los supervivientes con dos preocupaciones, él y unas peligrosas criaturas nocturnas que salen a la superficie cuando los tres soles del planeta se oscurecen a causa de un eclipse. (FILMAFFINITY)
PREMIOS	

Cartel



⁴¹ http://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=837257