

EL PAÍS DE LOS SUEÑOS DE ALFRED KUBIN.

Cartografías del paisaje interior del artista.

Rocío Sola Jiménez

TESIS DOCTORAL UPF / 2020

DIRECTOR DE LA TESIS

Dr. Rafael Argullol Murgadas

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES



Para Antonia y Cayetano.

Agradecimientos:

Esta tesis doctoral supone el final de un largo camino que se inició siendo yo aún alumna del Grado en Historia del Arte de la Universidad de Granada. La primera impresión sobre Alfred Kubin, el dibujante que ha centrado mi trabajo durante todos estos años, se la tengo que agradecer a Esperanza Guillén Marcos, quien encendió la chispa más atrayente y más peligrosa, la chispa de la curiosidad, que nos impulsa a querer saber más, a llegar allá donde nadie antes había llegado. Esta chispa encontró madera de la que alimentarse en la Universidad Pompeu Fabra, en el Máster de Estudios Comparativos en Literatura, Arte y Pensamiento y en su excelente profesorado. No obstante, fue la atenta tutela de Rafael Argullol Murgadas, director de esta tesis doctoral, lo que hizo que la chispa se convirtiera en una llamarada. Poder contar con una personalidad como la suya detrás de este trabajo no es sólo un motivo por el que sentirme orgullosa. También ha sido una fuente de inspiración que me ha impulsado a esforzarme cada día para lograr sacar lo mejor de mí misma y para crecer como investigadora, como humanista y como persona.

Junto a Rafael Argullol y a la Universidad Pompeu Fabra, quiero agradecerle a la Ludwig Maximilians Universität de Múnich la oportunidad de seguir descubriendo nuevos horizontes y de acceder a una formación y a unas fuentes documentales sin las cuales no hubiera sido posible esta tesis doctoral. Dentro de dicha universidad merecen una mención especial Hubertus Kohle, por su labor de supervisor, Simone Niehoff, por su gran ayuda con los trámites, Jörg von Brincken, por los estimulantes debates en sus clases, y Jan Niklas Howe, a quien además de agradecerle una formación magistral en los seminarios del International Doctoral Program MIMESIS le tengo que agradecer la cercanía y el cariño con el que me ha tratado desde el primer momento. A las compañeras y compañeros de MIMESIS también les estoy agradecida por su manera de hacerme sentir como en casa pese a los kilómetros que me separaban de Barcelona, en especial a Christian Steinau, a quien además le agradezco su apoyo y su amistad en los meses más complicados.

Esta investigación no hubiera sido posible sin la ayuda y la colaboración de los museos públicos de Austria y Alemania, que han abierto las puertas de sus archivos para permitirme bucear entre los dibujos y documentos personales de Alfred Kubin, en los que he encontrado las bases que sustentan este trabajo de investigación. Gracias a la Städtische Galerie im Lenbachhaus y a la Bayerische Staatliche Graphische Sammlung de Múnich, a la Ostdeutsche Kunstgalerie de Regensburg, a la Oberösterreichische Landesgalerie y al Lentos Kunstmuseum de Linz, así como a los muesos Leopold y Albertina de Viena, por su colaboración y por aportar el grueso del material gráfico que muestra esta tesis doctoral.

Dentro de todas estas grandes instituciones artísticas también hay personas cuya importancia debe resaltarse. Gracias a Annegret Hoberg, por abrirme las puertas del Kubins Archiv im Lenbachhaus, a Florian Kislinger, por tener todas las mañanas mis portfolios y mis guantes listos en la sala de estudio de la Bayerische Staatliche Sammlung, a Sabine Sobotka y a Magdalena Wieser, por su agrado, su ayuda y su disponibilidad siempre que he necesitado algo del Oberösterreichische Landesgalerie, a Ingrid Kastel, del Albertina y a Lena Scholz, del Leopold, quienes además de colaborar enormemente en la fase de documentación de esta tesis me descubrieron la ciudad de Viena, de la que me acuerdo con cariño y a la que tantas ganas tengo de volver. Pero, sobre todo, quiero agradecerle su apoyo y su afecto a Heidi y Ferdinand Altnöder así como a Gabriele Bernauer, quienes han sido una parte importantísima de todo este proceso tanto a nivel archivístico como a nivel humano, más allá de mis respectivas estancias en Salzburgo y en Zwickledt am Inn. En su compañía me he sentido como una más de la familia y han logrado que el proceso de búsqueda de quién fue en realidad Alfred Kubin y cuáles fueron sus paisajes personales se haya convertido en algo memorable por lo que ha valido la pena todo el esfuerzo invertido.

Quiero agradecerle a Sela Bozal Chamorro su interés por mi trabajo y su ayuda siempre que la he necesitado, así como su labor de edición de los escritos de Alfred Kubin en castellano, que me facilitaron enormemente el trabajo de investigación antes de lograr dominar el alemán. Y quiero agradecerle a Inés García López su apoyo, su paciencia y su dedicación, que tantísimo valoro, para aprender dicho idioma en tiempo récord.

Esta tesis también ha salido adelante gracias al apoyo de mis compañeras y compañeros del despacho 21.101 en la Universidad Pompeu Fabra, que se han convertido después de tantos años de trabajo en una pequeña familia, y gracias a mis amigas del laboratorio de arqueología, con quienes he compartido momentos maravillosos tanto dentro como fuera de la universidad. No obstante, si he llegado hasta aquí ha sido especialmente gracias a mi familia. Gracias a mi hermano y a su sentido del humor, a mi padre, por enseñarme a no rendirme nunca, a mi abuela, por su amor y sus ánimos para seguir “adelante, siempre adelante”, a mis tíos y a mis primos, por el cariño y el apoyo y, sobre todo, gracias a mi madre. No hay palabras que recojan todo el cariño y toda la dedicación que ha volcado desde siempre sobre mí y mis proyectos sin que desborde por todos lados. Por último, y no menos importante, merecen una mención entre estas páginas mis amigas y mis amigos, que tan de cerca han seguido este proceso y que tanto se han involucrado desde el primer momento. Ana, Andrés, David, Gemma, Lucía, Yasmina, Irene, Clara, Pamela, Iván, Anna, Katka, Mizan... gracias. Gracias a todas las personas que forman parte de mi vida y a las que ya no están. Gracias a todas las que se han quedado y a las que han vuelto para quedarse.

Resumen:

El País de los Sueños de Alfred Kubin. Cartografías del paisaje interior del artista.

El portfolio *Traumland* (1922) de Alfred Kubin es el más personal y complejo, aunque olvidado, de los trabajos del artista. Tras un exhaustivo análisis de la vida, obra, contexto y escritos íntimos de Kubin, esta tesis presenta el portfolio como un proyecto para cartografiar sus paisajes interiores, que beben de sus experiencias oníricas y del vínculo con su entorno. El marco contextual abarca desde el origen del Expresionismo hasta 1920, señalando la importancia de la obra kubiniana dentro del mismo. Se analiza la imagen de la ciudad en el Expresionismo mediante tipologías compartidas por Arte y Literatura de las que Kubin participó. A través de conceptos como *Stimmung*, *heterotopía* y “memoria colectiva”, se explica la permuta de ciudad por naturaleza, aspecto que une a Kubin con otros artistas de entreguerras. La síntesis de nuestros hallazgos culmina en un análisis técnico y simbólico del *Traumland* y del modelo de paisaje kubiniano.

Abstract:

Alfred Kubin's Dreamland. Mapping the artist's inner Landscape.

Alfred Kubin's *Traumland* portfolio (1922) is the most personal and complex, yet understudied, work of the artist's career. By comprehensively analysing his life and works, context and personal writings, this thesis explains Kubin's portfolio as a project for mapping his inner landscapes, which draw directly from his oneiric experiences and from the bond with his environment. The study is framed within the context that embraced the beginning of Expressionism until 1920, and assesses the importance of the Kubinian works within that period. The image of the city in Expressionism is analysed through different typologies exhibited in Art and Literature, to which Kubin contributed. Concepts of *Stimmung*, *heterotopia*, and 'collective memory' are applied to explore his artistic shift from city to nature, something shared with other artists of the interwar period. The synthesis of findings culminate in the technical and symbolic analysis of *Traumland* and the prototype of the Kubinian landscape.

Zusammenfassun:

Alfred Kubins Traumland. Eine Kartierung des Künstlers Innenlandschaf.

Alfred Kubins *Traumland* Mappe (1922) ist das persönlichste und komplexeste, dennoch das am selten berücksichtigte Werk des Künstlers. Nach einer ausführlichen Analyse von Kubins Leben, Werk, Zeitrahmen und privaten Schriften, präsentiert diese Doktorarbeit die Mappe als Projekt zur Abbildung seiner Innenlandschaften, die sich aus seinem Traumerleben und der Verbindung mit seiner Umgebung schöpfen. Diese Untersuchung wird zwischen dem Ursprung des Expressionismus bis 1920 eingerahmt, unter besonderer Hervorhebung des kubinischen Werkes. Das Bild der Stadt im Expressionismus wird durch verschiedene Typologien analysiert, die Kunst und Literatur betreffen, an denen Kubin beteiligt war. Durch Konzepte wie *Stimmung*, Heterotopie und „kollektives Gedächtnis“ wird der Wandel vom Stadtbild zur Natur untergesucht, der Kubin mit anderen Künstlern aus der Zwischenkriegszeit teilte. Die Synthese unserer Ergebnisse gipfelt in einer technischen und symbolischen Analyse des *Traumlandes* und des Modells der kubinischen Landschaft.



Alfred Kubin en su estudio, 1925
Fotografía de Philipp Kester

INTRODUCCIÓN

Reflexiones preliminares.

Desde su comienzo, esta tesis doctoral se ha planteado como un proyecto eminentemente interdisciplinar, fruto de una aproximación personal al artista y a la obra que sostiene tanto el discurso como las hipótesis que se presentarán a continuación. Es precisamente esta aproximación desde el ámbito de lo privado, desde la subjetividad de la investigadora que late tras todas estas páginas, lo que ha hecho que los dos aspectos a los que mayor mimo y cuidado se les haya puesto sean, por un lado, la metodología (entendida como el proceso de acercamiento, de aproximación al tema y el subsiguiente análisis y estudio de la información recopilada), que también contempla el uso del lenguaje a través del cual se quieren transmitir los hallazgos de la investigación, y por otro, la búsqueda de un hilo argumental que una todas las disciplinas abordadas en esta tesis con la obra de Alfred Kubin, encontrado en los estudios que vinculan los afectos con el paisaje, es decir, en la *Stimmung*.

Respecto al uso del lenguaje, cabe mencionar que la totalidad del cuerpo de la tesis presenta un discurso conducido en plural sociativo. A primera vista, puede resultar contradictorio entender una aproximación personal e íntima hacia un tema desde el plural, pero con él quiero (usando aquí de manera muy consciente la primera persona) dejar claro que el proceso de configuración y de investigación de esta tesis no ha sido tan sólo fruto del trabajo individual, sino que incluye a todas aquellas personas que, de una manera u otra, han contribuido a la configuración de estas ideas, facilitando el acceso a determinadas fuentes o, sencillamente, mediante el gesto o la palabra adecuada en el momento oportuno, contribuyendo así al avance y al funcionamiento de todo este engranaje de conceptos, pensamientos, teorías estéticas, discursos narrativos e imágenes (sobre todo de imágenes) que aquí se presentan. Este plural acoge a todas estas personas

así como a todas aquellas que, en algún momento, se aventuren por estas páginas: a todas y todos, lectoras y lectores, que participen de las afinidades estéticas que continuamente proyectamos sobre los espacios que habitamos e imaginamos y que centran el cuerpo de este texto.

El concepto de *Stimmung* y la consecuente idea de afinidad afectiva con el entorno articulan la segunda mitad del cuerpo de la tesis, aunque este planteamiento subyace a lo largo de toda su extensión. Con el uso de esta palabra de difícil traducción al castellano¹ me propongo tender un puente que una al sujeto estudiado con el sujeto que estudia, así como me gustaría también unir en este punto al resto de sujetos que se sitúan como observadores externos, creando una gran red similar a la que sostiene, de manera tanto personal como académica, el fruto de esta investigación. A partir de las ideas de afinidad, de empatía y de consonancia que resuenan tras la palabra *Stimmung*, aparece el debate sobre la metodología y el enfoque aplicado al conjunto de la tesis, siendo este aspecto el que ha resultado más difícil de dilucidar. En un ejercicio de retrospectiva, volviendo la vista a los primeros años de investigación y a los distintos procesos llevado a cabo a lo largo de todo este tiempo, he visto reflejados en las máximas del “conocimiento situado”² algunos de los rasgos fundamentales que concretan y definen el proceso en el que se ha llevado a cabo la fase de investigación. Estos aspectos se han ido materializando de manera genuina con el paso del tiempo y tras una profunda meditación sobre las fuentes y la información con las que se ha trabajado en todo momento. Esto subraya aún más lo preciso y lo certero del planteamiento del conocimiento situado, pues nos brinda una serie de claves para entender cómo se establecen estos vínculos que relacionan el objeto de estudio con el sujeto de conocimiento.

Una de las principales cuestiones que defiende el conocimiento situado es dejar a un lado la neutralidad y la extremada racionalización que se le ha querido imbricar históricamente a las Ciencias Sociales y a las Humanidades, en pos de un planteamiento que aboga más por lo sintiente y por la implicación en primera persona dentro del tema que se está trabajando. Este aspecto resulta aún más evidente en el estudio de las

¹ Algunas sugerencias de traducción que ofrece el diccionario Pons son: estado de ánimo, humor, ambiente, atmósfera, capacidad de animar algo, afinación.

² Postura epistemológica y estrategia metodológica originaria a principios de los años 90 que aparece por primera vez en el texto de Donna Haraway *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature (Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza)* y que constituye uno de los primeros acercamientos al estudio de las Ciencias Sociales desde una perspectiva feminista.

Humanidades, en las que se trabaja con material poético y simbólico, con producciones fruto de la historia y de la cultura, en una amalgama donde el sentimiento, la afinidad con el entorno y con el contexto (aspectos a los que apela la *Stimmung*) se vuelve algo especialmente relevante que también apela a las lectoras y lectores indistintamente del contexto temporal.

En las investigaciones de Sandra G. Harding, una de las epistemólogas y filósofas feministas más relevantes del panorama académico norteamericano con grandes aportaciones sobre los métodos del conocimiento situado, he encontrado una piedra de toque, un espacio de afirmación en el que encajan muchos de los aspectos y de los enfoques que he ido desarrollando con el paso de estos años. En la introducción de su libro de 1987 *Feminism and Methodology (Feminismo y metodología)*, titulada *Is there a Feminist Method? (¿Existe un método feminista?)* aparecen desarrolladas una serie de ideas que refuerzan el planteamiento de esta tesis doctoral. Tesis que, por otra parte, parece apuntar a un contexto y a un personaje en el que estas premisas no han sido tradicionalmente cultivadas ni aceptadas. No obstante, lejos de ahondar en cuestiones de método, lo que esta tesis se propone es centrarse en los afectos, en la comunicación del *pathos* del artista de manera tal que trascienda los límites de lo meramente individual.

Históricamente se ha entendido la figura de Alfred Kubin como una especie de genio trasnochado, aislado de su entorno y de su tiempo, siendo en estos últimos años cuando ha empezado a prestársele más atención a los grupos artísticos de los que formó parte, a las amistades y a todas las voces que, junto a la suya propia, fueron dando forma a la persona, a la personalidad y a la obra. En este sentido cabe remarcar una de las propuestas que señala Harding en la introducción de *Feminism and Methodology* para romper con los métodos tradicionales de investigación, que es la de aproximarse a los vestigios, a los registros, a las fuentes y a las historias de aquellos a quienes se investiga de manera crítica pero desde nuestras propias vidas y desde un posicionamiento totalmente personal. Cuanta más distancia tomamos del sujeto o de la realidad que estamos investigando, más fácil es caer en el error de atribuirle ideas generalizadas y discursos abstractos en los que se ha encasillado a generaciones enteras. Por el contrario, cuanto más nos acercamos a los testimonios, a la persona real que subyace tras toda la bruma general, somos capaces de discernir lo concreto de su imaginario, imaginario que muchas veces participa de discursos populares comúnmente denostados.

De aquí deriva la insistencia a lo largo de toda la tesis de respaldar las afirmaciones realizadas en la información recogida de las cartas que Alfred Kubin intercambió con sus allegados, de los diarios y de las percepciones de terceras personas que conocieron y que convivieron con el artista, creando así un caleidoscopio mucho más colorido y mucho más rico que el establecido en las fuentes secundarias y en las monografías sobre el dibujante de Zwicklede, ya complejo de por sí.

La relación con el entorno y el sentimiento de pertenencia a un lugar concreto son sin duda los aspectos principales que unen al sujeto investigado con la voz de la investigadora, a los que se le suman la tendencia a un fuerte onirismo y la creación de un sistema imaginario que, en algunos momentos, ha resultado ser casi más importante que la vida durante los estados de vigilia. Los “estados de ánimo” en los que Alfred Kubin situaba a los personajes de su única novela, *Die andere Seite (La otra parte)* (Kubin, LoP, 1974, p.11) son la principal pista que nos brinda el autor para entender su manera de percibir el mundo que le rodeaba. La plasmación de las diferentes percepciones del mundo por parte del artista es sin duda una de las principales aportaciones de esta tesis, aspecto que, por otro lado, vuelve a coincidir con otra de las propuestas de Harding, quien conviene que la experiencia personal del entorno es uno de los mayores indicadores de su percepción de la realidad. La comunicación que puede establecerse con la realidad de Alfred Kubin desde mi punto de vista ha dado lugar a interesantes reflexiones que giran en torno a los imaginarios que se reavivan en periodos críticos (véase guerras, crisis económicas o pandemias) y a cómo en los momentos en los que late la tensión, algunas mentes más sensibles tienden hacia una introspección enraizada en sus paisajes interiores, en los lugares de los que han hecho una especie de paraíso atemporal. Aquí también resuena otra de las propuestas de Harding, que es situar al sujeto investigador en el mismo plano crítico que el objeto explícito de estudio. Este enfoque metodológico y epistemológico, especialmente visible dentro del entorno académico anglosajón, gira en torno a la idea del *me-search*, de la búsqueda del yo, búsqueda que no cesa hasta el momento de la muerte.

De esta búsqueda emanan reflejos del “yo” que se proyectan en todo aquello que este observa. Este aspecto en particular sí que ha venido investigándose de largo, creando una tradición en la que se insertan las teorías de André Gide sobre el relato especular o de Hans Blumenberg con su idea del naufragio con espectador. El espejo y el naufragio sirven, por tanto, como metáforas de las que se vale esta tesis para articular

un discurso enfocado hacia la búsqueda de los espacios íntimos y oníricos de Alfred Kubin y su posterior cartografía en las láminas del proyecto del *Traumland* o *País de los sueños* (búsqueda que, por otra parte, también me ha permitido interesarme por mis propios paisajes interiores). Es de suma importancia subrayar que las visiones del mundo que aportan las investigaciones realizadas desde el conocimiento situado no son meros relatos fantásticos (Cornejo, Cruz & Reyes, 2012, p.254). Estos son relatos en los que se reconoce la imposibilidad de actuar desde una neutralidad impecable, en los que permean las propias condiciones de las investigadoras e investigadores, siendo precisamente la manera en la que nos hacemos cargo de nuestras subjetividades dentro del estudio garantía de compromiso y rigurosidad. Sandra G. Harding (1987) y Donna Haraway (1995), otra de las grandes epistemólogas que aboga por las prácticas del conocimiento situado (o conocimientos situados), hablan además de la necesidad de interdisciplinariedad dentro de este tipo de estudios, entendiendo por interdisciplinariedad la puesta en marcha de diferentes estrategias y de diferentes enfoques para la producción de conocimiento, aspecto que también casa con el planteamiento de esta tesis.

En esta investigación prevalece un enfoque histórico-artístico, de corte analítico, en el que se entrelazan otros planteamientos dirigidos hacia el estudio y la supervivencia de los símbolos desde una perspectiva hermenéutica en la que entran en juego aspectos del contexto histórico-social abordado y, dentro de este, los relatos que conformaron el imaginario de la sociedad con la que vivió Alfred Kubin. Es importante remarcar que estos relatos mencionados no se corresponden tan sólo con los hegemónicos, dictados por el canon artístico del momento y recogidos por la tradición literaria, sino que también recogen la prevalencia de los relatos populares, del folklore, de sus reconstrucciones y adaptaciones a los diferentes contextos en los que se les ha acogido. El imaginario popular supone un elemento que, por mucho que queramos, es imposible desvincular de la producción estética y artística, ya que es fruto de un contexto socio-geográfico concreto en el que se comparte una memoria, unos símbolos y un lenguaje, participando muchas veces de manera bilateral de ese gran palimpsesto que son los sueños. Dentro de la configuración narrativa de los relatos populares entra en liza un imaginario onírico en el que se mezclan aspectos de lo fenomenológico con la asociación libre, así como con otros aspectos del ámbito socio-económico o de procesos interiorizados y mecanizados que constituyen el día a día.

Esta tesis, por tanto, pretende establecer un diálogo intergeneracional a partir de experiencias concretas, a saber: la experiencia y la imaginación del espacio, la experiencia y el sentimiento de lugar, la imaginación o poética material (para lo cual ha sido fundamental el trabajo de Gaston Bachelard) y la actividad creativa pasada por el tamiz de la actividad y de las imágenes oníricas. La elección de la figura de Alfred Kubin para conducir todo este discurso no es baladí. El carácter eminentemente onírico de su obra (aspecto defendido y argumentado por él mismo en muchos de sus textos, así como por sus allegados), la constante repetición de determinados temas en sus dibujos y el incesante trabajo de dejar constancia por escrito de su vida, apuntan a un proceso de búsqueda de sí mismo que va más allá de la persona extendiéndose al lugar. Aunque Alfred Kubin no fue un gran viajero, las impresiones de los lugares que visitó perduraron dentro de su imaginario, rescatándolas tiempo después en forma de láminas y de escritos en los que estos espacios se mezclan con los de su infancia y juventud. La fijación en los rasgos y en los gestos de las personas que conoció (aspecto que queda especialmente manifiesto en su novela y en sus trabajos tardíos) también trascendió en su obra, dando lugar a la configuración de máscaras con las que revestía a sus personajes y a sus ideas, convirtiéndolas en piezas de ese gran puzle que era su mundo, su percepción personal del mundo.

Presentación del objeto de estudio: esbozo biográfico de Alfred Kubin.

Llegado este punto, resulta imposible demorarnos más en la presentación de la figura que centra el estudio de esta tesis doctoral. Alfred Leopold Iisidor Kubin nació el 10 de abril de 1877 en la ciudad de Litoměřice (antes Leitmeritz), actual República Checa, parte del Reino de Bohemia durante la monarquía de los Habsburgo. Por este motivo, además de por ser un artista que desarrolló la práctica totalidad de su obra en consonancia con las corrientes estéticas del sur de Alemania y del norte de Austria, lugar en el que pasó la mayor parte de su vida, nos referiremos a él como “artista austríaco” o bajo el distintivo de “austríaco” cuando se hagan alusiones a sus obras y al contexto en el que se le inscribe.

La infancia de Alfred Kubin supone uno de los principales filones que nutren los estudios simbólicos sobre su obra, pues estuvo marcada por una temprana toma de conciencia de la muerte así como por unas dinámicas familiares claramente desestructuradas. Kubin no llegó a conocer a su padre, Friedrich Franz Kubin, hasta que cumplió dos años. El padre, geómetra militar de profesión, había sido destinado a una expedición en los Balcanes, de donde volvió convertido en una figura enigmática y constringente para el pequeño Alfred, al que obsequió en ese momento con uno de los relatos que más marcarían el imaginario del artista en el que se convertiría posteriormente. Se trata del libro de viajes *Aus Halbvergessen Land (De un país semi-olvidado)* de Theodor Schiff (1875, Inv. Kubins Haus Nr.895), en el que se recogen relatos, leyendas e ilustraciones sobre la Costa de Dalmacia. Esta fue la primera impresión que Kubin tuvo del mar, de los afilados acantilados y de los barcos que zarpaban hacia lo desconocido aun a riesgo de naufragar, aspectos que penetraron en lo más profundo de su imaginación. Con la llegada del padre, la familia se trasladó a Salzburgo, donde permanecieron hasta 1883. Tras la corta estancia en Salzburgo, donde Alfred comenzó a ir a la escuela, llegó la etapa en el pueblito austríaco cercano a Schärding llamado Zell am See. Aquí permaneció hasta 1888, año en el que volvió a poner rumbo a Salzburgo para estudiar en el instituto.

Los años del Zell am See son, sin duda, los más relevantes de la infancia de Alfred Kubin. En 1887, con tan sólo 10 años de edad, el pequeño Alfred presenciaba cómo la enfermedad se llevaba a su madre, Johanna Kletzl, una mujer dotada de una gran sensibilidad. La muerte de su madre, las violentas explosiones de su padre en llanto o en ira contra Alfred y el apresurado matrimonio de éste con su cuñada, Rosa Kletz, hicieron que para Alfred Kubin su hogar se convirtiese en un sitio extraño. Los años de Zell am See fueron también los años en los que Alfred pasaba más tiempo en la calle, investigando solo o en compañía de sus amigos en los jardines de los vecinos, en el bosque a orillas del lago o en el cementerio (haciéndose gran amigo del pescador y enterrador del pueblo). En relación al cementerio aparecen dos de las anécdotas que después recogería en sus escritos *Die geliebte eines Kindes (El amor de un niño)*, publicado en la colección de textos de 1974 *Aus meiner Leben (De mi vida)* (Kubin, en AmL, 1974, pp.131-140, y Kubin, en DmV, 2016, pp.147-157), y *Angst und Bangigkeit (Miedo e inquietud)*, de la colección *Aus meiner Werkstatt (Desde la mesa del dibujante)* (Kubin, en AmW, 1973, pp.27-28), anécdotas estrechamente relacionadas

con dos símbolos cruciales de su obra: la bella muerta y el caballo como transeúnte entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

Tras una mala experiencia en el instituto de Salzburgo y unas terribles notas, Friedrich Kubin, que se había vuelto a casar por tercera vez, mandó a su hijo a formarse en un taller de fotografía en Klagenfurt con su cuñado Alois Berg, pues el niño había presentado desde siempre una sensibilidad y una habilidad especial para el dibujo, conservándose de esta época múltiples acuarelas de paisajes de Zell am See o paisajes oníricos poblados por todo tipo de criaturas quiméricas. Corría el año 1892, y en compañía de su primo, Kubin aprendió un oficio por el que no profesaba un gran entusiasmo, no así por la posibilidad de copiar dibujos con juegos de luz o por la lectura, siendo la obra de Arthur Schopenhauer y la de Friedrich Nietzsche la favorita del joven. El frágil ánimo de Kubin, espoleado por el influjo pesimista de sus lecturas, desembocaron en un intento fallido de suicidio sobre la tumba de su madre en Zell am See en 1896. El viaje hacia Zell am See fue accidentado, desbordándose un río que atrapó al tren durante largo rato para que, finalmente, el gatillo del revólver que llevaba Kubin consigo no se activase. Al joven le faltaron fuerzas para intentarlo una segunda vez.

Pese a su débil complexión física y anímica, Alfred Kubin fue aceptado en el ejército en Graz, en un intento de ordenar su vida. No obstante, a las tres semanas fue mandado de vuelta a casa tras una crisis nerviosa por la muerte de un alto cargo. Tras pasar un año en casa de su padre, quien pareció en ese momento más amable y comprensivo, Alfred Kubin puso rumbo a Múnich para estudiar arte de manera privada con Ludwig Schmidt-Reute y posteriormente en la Akademie der Bildende Künste bajo la tutela del pintor simbolista de origen griego Nikolaos Gysis. No obstante, fue el descubrimiento en la Staatliche Graphische Sammlung de la serie de pinturas *Paraphrase über den Fund eines Handschuhs* (*Paráfrasis en el descubrimiento de un guante*) de Max Klinger lo que cambió por completo su percepción del dibujo y lo que le hizo encontrar y reforzarse en su estilo personal. Seguidas de las obras de Klinger, Kubin comenzaría a interesarse por las de James Ensor, Félicien Ropps, Odilon Redon y Francisco de Goya, entre otros, desarrollando una serie de dibujos pesadillescos y trasnochados que le valieron su primera exposición en 1902 en la galería de Paul Cassirer en Berlín.

Esta exposición fue lo que le hizo saltar a la fama dentro de los círculos de la bohemia muniquesta, así como sus múltiples colaboraciones en la revista satírica *Simplicissimus* y en el periódico *Die Insel*, que le valieron la amistad de escritores, filósofos y artistas de la talla de Thomas Mann, Herman Hesse, Franziska von Reventlow, Franz Marc o Wassily Kandinsky. 1903 fue el año en el que Alfred Kubin conoció y perdió a quien fue su primera prometida, Emmy Bayer. Las cartas que se intercambió con su amigo y experto en literatura Hans von Müller relatan unos meses fatídicos en los que el artista tuvo que lidiar con unas esperanzas truncadas y con un profundo sentimiento de pérdida que también dejó resonancia en sus dibujos. No obstante, un año después conocería a Hedwig Gründler, la hermana del escritor Oskar A.H. Schmidt, con quien volvería a prometerse y, rápidamente, casarse.

Durante los años que van de 1904 a 1908, Alfred Kubin conoció a Edvard Munch en la exposición de la *Neue Sezession* de Berlín, expuso con el grupo *Phalanx* junto a Kandinsky, viajó a Viena para formarse con Koloman Moser, viajó a París con la idea de conocer a los grandes maestros vanguardistas (entre los que se encontraban Odilon Redon y Picasso), adquirió en propiedad un castillo del siglo XVI en la aldea fronteriza austríaca de Zwickled am Inn, iba y venía de Múncih y Berlín, donde comenzó a colaborar como ilustrador con Paul Scheerbart, con las obras de Hoffmann a petición de Hans von Müller, así como con las de Edgar Allan Poe.

No obstante, no todo en este periodo fue positivo. Hedwig Kubin ingresó en un sanatorio, comenzando así con una terrible adicción a la morfina y el padre de Alfred Kubin enfermó gravemente, apagándose su vida el 2 de noviembre de 1907. Los últimos meses de 1907 y el año 1908 están marcados por una profunda crisis creativa. El mejor amigo de Alfred Kubin, el arquitecto y dibujante Fritz von Herzmanovsky-Orlando, decidió llevárselo en un viaje por el norte de Italia y por la costa de Dalmacia, de donde surgieron muchas de las imágenes que posteriormente se repetirían en la obra de Alfred Kubin. Tras una visión y un golpe de inspiración a orillas del lago Garda, en la Lombardía, Alfred Kubin comenzó con su frenética actividad como escritor, ya que se veía incapaz de dibujar una sola línea. En doce semanas vio la luz su única novela, *Die andere Seite (La otra parte)*, que marcó un hito en su momento, considerándose la obra que delimita y separa la obra temprana del dibujante de la tardía. Kubin dotó él mismo de 52 ilustraciones a su novela cuatro semanas después de finalizar el texto, inaugurándose así una nueva etapa en su vida, en la que no se movería prácticamente de

Zwickledt y en la que su estilo dibujístico comenzaría a asemejarse más al de los expresionistas como Paul Klee y Lyonel Feininger, a los que conocería posteriormente.

En 1909, con la novela ya terminada, forma parte junto a Alexej von Jawlensky y junto a Wassily Kandinsky la *Neue Künstlervereinigung München*, a partir de la cual se irían sumando artistas como Franz Marc, Gabriele Münter y Paul Klee, originando así el núcleo de uno de los grupos expresionistas más importantes de la historia del arte: el *Blaue Reiter (Jinete Azul)*. En 1911 verían la luz tanto el *Almanach del Blaue Reiter* como la primera exposición grupal en la Galería Thannhausser, en la que se expusieron algunas de las láminas de uno de los grandes ciclos de dibujos de Alfred Kubin, que contaba además con su primera autobiografía: el *Sansara: ein Zyklus ohne Ende (Sansara: un ciclo sin fin)*. Los años que le siguen están marcados por un gran número de contactos, entre los que se encuentran tanto literatos como filósofos y artistas. Algunas de las personalidades con las que Kubin se codeó y estrechó lazos fueron Franz Kafka, Ludwig Klages, Hans Carossa, Otto Pick, Hans Arp, Ernst Bloch, Georges Braque, Robert Delaunay, André Derain, Erich Heckel, Paul Klee, August Macke, Emil Nolde, Max Pechstein, Lyonel Feininger, Pablo Picasso, y un largo etcétera.

El estallido de la Primera Guerra Mundial le devolvió a Zwickledt am Inn, donde comenzó un estilo de vida en una suerte de semi-exilio, pese a continuar su actividad en la Asociación *Schopenhauer* junto a Hermann Bahr y Thomas Mann. Las muertes de Franz Marc y de August Macke pararon la actividad del *Blaue Reiter*, con quien había expuesto en más ocasiones tras la gran muestra de la Galería Thannhausser. Las relaciones epistolares, ya importantes antes del estallido de la guerra, se convierten en el principal motor de su actividad. De este periodo destacan las cartas y el encuentro con Salomo Friedländer *Mynona* y las exposiciones con anteriores miembros del *Blaue Reiter* en el grupo *Neuer Münchener Sezession* o la exposición en la galería Sturm de Berlín. Pese a la fuerte crisis budista que Kubin sufrió en 1916, que le mantuvo inactivo durante meses, los años de la Guerra vieron concretarse algunos de los proyectos más importantes de su trayectoria artística, como su revisión del tema de la Danza Macabra en *Die Blätter mit dem Tod (Las láminas con la muerte)* así como se concluye la mayor parte de las láminas que conformarían el proyecto del *Traumland (El país de los sueños)*, originalmente titulado *Mein Traumwelt (Mi mundo onírico)*. Estos años también están repletos de una gran actividad como ilustrador y como escritor, dando

forma a algunos de los artículos que se publicarían posteriormente en 1922 bajo el título *Von verschiedenen Ebenen (De diferentes etapas)* (Kubin, 1922).

1921 es la fecha en la que la importancia de Alfred Kubin como artista comienza a hacerse notar en su entorno, destacando en este año la primera exposición monográfica llevada a cabo en la Galería Hans Goltz de Múnich. En 1922 la empresa *Richard Oswald Film GmbH* le propuso llevar la novela *Die andere Seite* a la gran pantalla, aunque no llegó a cuajar. Por el contrario, Kubin comenzó a codearse de manera más estrecha con el grupo de artistas del *Innviertler Künstlergilde* así como con el círculo del pintor Reinhold Koeppel, quien le invita a su casa en Waldhäuser. La visita a la residencia de los Koeppel abrió una nueva etapa dentro de la obra de Alfred Kubin, en la que priman las impresiones de la naturaleza, del bosque y de las leyendas populares en relación con el entorno de los bosques de Baviera y de Bohemia, destacando las múltiples series que realiza sobre la figura de *Rübezahl* (aparición de las montañas Riesengebirge) o sobre la *Rauhnacht* (momento del año en el que deambulan todo tipo de apariciones por las aldeas y los bosques). A partir de esta fecha comienzan a ver la luz sus cuentos cortos sobre situaciones fantásticas y apariciones nocturnas recogidos en dos colecciones: *Der Guckkasten (El gabinete de curiosidades)*, de 1925, y *Dämonen und Nachtgeschichte (Demonios y fantasmas de la noche)*, de 1926.

El primer gran archivo dedicado a la obra de Alfred Kubin comenzó a planificarse en 1924 tras la visita del farmacéutico y coleccionista de Hamburgo Kurt Otte, quien se convirtió en una de las principales figuras de la constelación personal y epistolar de Alfred Kubin, encontrándose al tanto de toda su obra producida desde el momento en el que comenzó a catalogarse toda producción del artista. Los años de la gran inflación están marcados por una venta masiva de litografías con las que Kubin pretendía hacer algo de dinero para sortear los tiempos difíciles que vendrían. La presencia de una nueva guerra revoloteaba por el aire, haciéndolo difícil de respirar, y movido por el paso de los años y el peso de los tiempos que corrían, Alfred Kubin decidió emprender un viaje hacia su ciudad natal, Litoměřice, en el que buscaba encontrarse con los escenarios de su infancia y de sus paisajes oníricos, dejando constancia de todo esto en el texto *Besuch in der Heimat (Visita a la patria)* (en Kubin, en AmL, pp.179-185, y en Kubin, en DmV, 2016, pp. 249-255). No obstante, estos años también le valieron una serie de condecoraciones dentro de las grandes asociaciones artísticas de Múnich, del norte de Austria, de Praga, de Viena y de Berlín,

condecoraciones que parecieron resultar papel mojado con el auge del nazismo, que incluyó a Alfred Kubin dentro de las listas de artistas no deseados por el régimen tras autodeclararse “persona apolítica”. Esta declaración también le supuso que se le circunscribiera estrictamente al entorno de Zwickledt, que no pudiera traspasar determinadas fronteras y que se congelasen sus cuentas bancarias. Su esposa Hedwig también se vio afectada por un sinnúmero de limitaciones, dado el origen judío de su familia.

Estos tiempos difíciles también fueron tiempos para el romance. En 1933 conoció por intervención de su cuñado a la joven dibujante de Salzburgo Emmy Haesele, con quien mantuvo un fuerte vínculo que se prolongó incluso una vez acabada la relación amorosa, vínculo que también se dejó notar en los dibujos de ambos artistas, siendo así visible una retroalimentación mucho más fuerte de la que se le ha querido reconocer hasta la fecha (ver Sola, 2020). En 1935 cesa la relación con Haesele y, contra todo pronóstico, se levanta el veto sobre la obra de Alfred Kubin (no así sobre el artista). Su obra viajó a Viena y a Nueva York, ciudades en las que recibió diferentes galardones, sin salir él de Zwickledt, donde sobrevivió a la Segunda Guerra Mundial en práctica soledad, debido a que su esposa Hedwig enfermó gravemente. Hedwig moriría finalmente en 1948. Pese a los bombardeos en la ciudad cercana de Passau que acontecieron entre finales de 1944 y 1945, el encierro en el *Schloß* de Zwickledt durante la Segunda Guerra Mundial espoleó la creatividad de Alfred Kubin, así como las múltiples exposiciones en Berlín y en Viena. El final de la Guerra trajo consigo el levantamiento del veto que se había impuesto sobre su persona. Las creaciones de su última etapa artística giraban en torno al portfolio *Phantasien im Böhmerwald (Fantasía en el Bosque de Bohemia)*, publicado finalmente en 1951, así como la revisión de la Danza Macabra de Arthur Honegger en *Ein neuen Totentanz (Una nueva danza macabra)*. En 1952 se publicó el último portfolio de Alfred Kubin, dedicado por entero a la charca situada en el jardín de su *Schloß* y titulado *Der Tümpel von Zwickledt (La charca de Zwickledt)*.

Durante los últimos años de Alfred Kubin comenzó la tarea de recopilación de sus escritos, que acabarían publicándose de manera póstuma entre los años 1973 y 1974 en dos grandes volúmenes: *Aus meinem Leben (De mi vida)*, dedicada a sus diferentes autobiografías así como a pequeños textos biográficos, y *Aus meiner Werkstatt (Desde la mesa del dibujante)*, en el que primaban textos dedicados a la creación artística, a la

influencia de lo onírico en su obra y a la manera en que Kubin percibía tanto el mundo como la razón de la existencia humana. Los investigadores Paul Raabe y Wolfgang Schneditz también publicaron sus monografías sobre la vida y obra del autor, quien en el ocaso de su vida fue galardonado de manera honorífica en encuentros de arte tan notables como la Bienal de Venecia y la Bienal de Saõ Paulo (Raabe, 1957, pp.211-216). Viena, Linz y Núremberg también otorgaron medallas honoríficas a la trayectoria artística de Alfred Kubin, quien en un ataque de pánico ante la enfermedad que comenzaba a apoderarse de él, escribió en su testamento que donaba la totalidad de su obra a la región de Austria Septentrional. En 1958, un cáncer en la vesícula le postró en cama y, tras ocho meses de intenso sufrimiento, el 20 de agosto de 1959, el artista cerraba los ojos a este mundo, exento ya del miedo que había atenazado su existencia, para así partir hacia la otra parte.

Objetivos y planteamiento de la tesis.

Tras haber realizado un recorrido por los principales acontecimientos de la vida del artista que centra el discurso de esta tesis, señalaremos a continuación los objetivos y las principales hipótesis de la investigación.

El objetivo fundamental que se propone a partir de la realización de este trabajo de investigación es el de poner en valor la figura de Alfred Kubin dentro de un contexto diferente al habitual. Poco se ha escrito sobre el dibujante de Zwickledt fuera de sus propias fronteras y en un idioma distinto al alemán. En España, los trabajos académicos y rigurosos realizados sobre la figura del artista son escasos, siendo este uno de los principales motivos que nos han llevado a elegir el castellano como lengua vehicular de la tesis. Para ello, ha resultado necesario aclarar algunos aspectos referentes al contexto y a los diferentes agentes que configuraban el sistema cultural del artista antes de aportar información concreta sobre el caso particular de Alfred Kubin. Esto también viene justificado por el hecho de que, pese a lo que se ha querido transmitir tradicionalmente en los estudios sobre Kubin, éste no era un artista solitario ni aislado, pues formaba parte de un entramado cultural y artístico complejo, siendo la comunicación epistolar el hilo que entretejía a todas y a todos los integrantes de esta red.

En esta línea, se vuelven necesarias las aclaraciones y los datos específicos sobre el contexto histórico en el que se desarrollan los postulados estéticos sobre los que trata esta tesis, cuyo foco se establece en el auge de las primeras Vanguardias en Austria y Alemania, concretamente en lo que respecta al Expresionismo. De cara a comprender el auge del Expresionismo y su posterior desarrollo, resulta necesario centrarse en dos focos temporales concretos: el *fin-de-siècle* austríaco, en el que se encuentra el germen del Expresionismo, y el periodo de entreguerras, concretamente la década de los años 20, que marca el fin del Expresionismo como movimiento cohesionado, desintegrándose en otras propuestas artísticas nuevas. Las constelaciones simbólicas en las que se mueve Alfred Kubin abarcan también propuestas totalmente afines al decadentismo finisecular austríaco, así como desarrolla técnicas y temáticas que encajan dentro de las máximas del Expresionismo alemán, siendo además miembro fundador de uno de los grupos más importantes de este movimiento, el *Blaue Reiter*. La estela del *Blaue Reiter* le acompañó durante la segunda mitad de su trayectoria artística gracias a temas tales como la empatía hacia las formas naturales, así como cierta trascendentalidad del arte, aunque desde un enfoque mucho más pesimista y oscuro que el propuesto por su compañero Wassily Kandinsky.

Otro objetivo interesante es el de comparar el *fin-de-siècle* con el periodo de entreguerras, pues ambos podrían considerarse como momentos de transición dentro del contexto germánico. El *fin-de-siècle* en Austria venía marcado por la debilitación del Imperio Austríaco en comparación con el recién unificado Imperio Alemán. Pese a que la evolución política de ambos países parecía distar enormemente, no ocurría lo mismo en cuanto al sentimiento de “malestar espiritual” en el que se encontraban las y los integrantes de los círculos intelectuales de ambos contextos. Este malestar eclosionó primero dentro del panorama artístico de Austria, concretamente en el de la ciudad de Viena, sentando así un precedente sobre el que se basarán los artistas vanguardistas de Alemania. En ambos casos, los colectivos de artistas se entendían a sí mismos como los hijos que quieren derrotar a un padre anquilosado en la estética y en las dinámicas de una burguesía moribunda, burguesía que hacía gala de unos valores antirrevolucionarios poco realistas con la situación en la que se encontraban ambos territorios.

Si bien este momento se sitúa entre la guerra franco-prusiana y la Primera Guerra Mundial, el periodo de entreguerras, como hace gala su nombre, funcionó como un tiempo de descuento y de escalada de tensiones entre los dos mayores conflictos armados que jamás haya conocido Europa: la Primera y la Segunda Guerra Mundial. El periodo de entreguerras, a diferencia del *fin-de-siècle*, contó con una escalada mucho más caótica de tensiones, marcado por la fragmentación del mapa en nuevos estados (cada uno con sus propios conflictos nacionalistas) así como por el estallido en mil pedazos del crisol de las artes. Las corrientes de las Vanguardias comenzaban a coexistir y a enfrentarse entre ellas, surgiendo de estos choques nuevas propuestas que, respaldadas tras sus manifiestos, argüían por ser la mejor expresión de un sentimiento de época. Otros grupos artísticos, por el contrario, se refugiaron en otros métodos y temáticas más tradicionales con tal de sentir que tocaban suelo firme, una realidad conocida, dentro del caos que resonaba en las grandes ciudades.

La base simbólica de Alfred Kubin enraíza en el finisecularismo vienés, aunque no fue hasta el periodo de entreguerras cuando el artista comenzó a recoger los frutos de su trayectoria como dibujante. En la década de los años 20 Kubin ya había perfilado el estilo muy distinto al de sus obras tempranas en Múnich, siendo las obras realizadas en esta época las que mejor caracterizan al Kubin tardío. Durante estos años se publicaron dos de los portfolios litográficos más importantes de su carrera: el *Traumland*, de 1922, y el *Rauhnacht*, de 1925, siendo el primero el más interesante, pues resultó ser el fruto de un proyecto artístico que abarcó los años previos a la Primera Guerra Mundial, finalizándose en 1920. Así pues, el portfolio *Traumland* hace las veces de puente para unir las dos etapas artísticas del dibujante al tiempo que consolida un estilo y una técnica nueva.

El *Traumland* es una de las obras más olvidadas de Alfred Kubin, lo que nos lleva a otro de los objetivos de esta tesis: analizar de manera rigurosa la serie de 24 litografías que nos adentran en los mundos oníricos del dibujante de Zwickledt. Este análisis supone una de las aportaciones más relevantes de la tesis, pues hasta la fecha no se ha llevado a cabo un estudio que aborde de manera tanto global como pormenorizada las dos carpetas que componen el proyecto, tal y como se han analizado otras obras de Alfred Kubin de la misma índole. El aspecto técnico del *Traumland* nos lleva a interesarnos por el uso de la litografía en el arte de vanguardia de principios del siglo XX.

La litografía, especialmente popular durante el Renacimiento y el siglo XIX dentro del contexto germánico, resurgió con fuerza junto al grabado en madera (o xilografía) de la mano del Expresionismo. Las posibilidades de reproductibilidad, de experimentación y de azar que este tipo de artes gráficas ofrecía a los artistas del grupo *Die Brücke* o a los integrantes de *Bauhaus* principalmente, fueron más que suficientes para que se produjera un estallido de las obras pensadas para ser impresas. En la litografía se aunaba tradición y modernidad, aspectos de los que también se hacían eco las y los artistas que conformaban los diferentes grupos artísticos de Austria y Alemania. La inflación que trajo consigo la posguerra hizo que la experimentación artística sobre papel creciera aún más, dada la dificultad para acceder a determinados materiales como lienzos y óleos. El arte sobre papel era barato y efectivo, por lo que se defendió como signo identitario de las Vanguardias austríacas y alemanas.

Alfred Kubin comenzó a experimentar con la litografía en 1914, convirtiéndose esta poco a poco en un medio de creación tan característica como lo fue el dibujo a pluma. La litografía se hizo eco, además, de las continuas repeticiones de diseños y figuras tan típicas de Alfred Kubin. Sobre las planchas de piedra podía volcar modelos y diseños previamente realizados en tinta sobre papel, razón por la cual de cara a analizar las obras que preceden, que inspiran y en las que se basan las imágenes del *Traumland* no nos centraremos exclusivamente en obras litográficas. Los dibujos a tinta y las litografías están interconectadas dentro de la obra de Alfred Kubin, lo que nos lleva a citarlos de manera indistinta al referenciar las versiones de determinados temas dentro de la obra completa del autor. No obstante, se le dará una mayor importancia dentro de la tesis a la técnica de las obras cuando estas estén realizadas mediante planchas litográficas.

El análisis del *Traumland* nos lleva también a prestar atención a las composiciones y a los símbolos utilizados de manera general y particular dentro de las láminas que componen las dos carpetas. Esta tarea es más compleja de lo que puede parecer en un primer momento, pues se extiende por diferentes frentes, siendo los principales la percepción del espacio y de la naturaleza, la actividad onírica, su vínculo con la creación artística, la memoria y, por último, la imaginación material.

Empezando por el primero de estos frentes, resulta necesario realizar un recorrido por la manera en la que se han entendido los diferentes espacios dentro del arte desarrollado en el mismo contexto en el que se movió Alfred Kubin. Para ello, el foco de atención reside no sólo en la obra de aquellos artistas con los que se relacionó personalmente Kubin, sino también en otras producciones, principalmente literarias y filosóficas, en las que pudo inspirarse o que se realizaron en las mismas fechas en las que se mueve este estudio. En todos estos casos se ha advertido una proyección sentimental, una proyección del yo, hacia los espacios en los que se habita. Esta proyección sentimental puede observarse principalmente a través de la confrontación del yo con la ciudad (tema eminentemente expresionista) así como a través del retorno al paisaje natural. El retorno a la naturaleza dentro del arte del periodo de entreguerras aparece dentro del arte alemán y austríaco de muy diversas maneras, siendo una de ellas la que parte de la romantización del campo y del paisaje alemán (mucho más problemática, dado que sobre ella se configuraron las máximas del arte afín al nazismo) y otra, la que nos interesa en este estudio, que parte de la memoria, de la percepción y de la experiencia personal del artista, en la que podemos advertir los mecanismos de la *Stimmung*.

La idea de una *Stimmung* que no sólo es capaz de sentirse, sino también de habitarse, junto con los mecanismos de la proyección psicológica sobre el paisaje, se hace presente en la obra de Alfred Kubin especialmente a partir de la creación y la publicación de la novela *Die andere Seite*. Gracias al discurso de la novela y a los múltiples escritos de corte autobiográfico y autoexploratorio salpicados a lo largo de toda la trayectoria de Alfred Kubin, podemos corroborar la importancia que tenían para él temas como la percepción del mundo y la plasmación de este en la obra de arte, proceso en el que se sobreponían los roles de observador y de creador, convirtiéndose así el papel sobre el que escribía o dibujaba en una suerte de espejo en el que reflejarse. Recursos como la antropomorfización del paisaje o el paralelismo entre individuo y ciudad devienen en los principales procedimientos utilizados tanto por Kubin como por sus contemporáneos para dar lugar a discursos visuales y a símbolos que calarían profundamente en el imaginario artístico del momento.

Los paisajes recogidos en el *Traumland* apelan al punto medio de esa confrontación entre ciudad y naturaleza, pues presentan un modelo de paisaje rural en el que los límites entre las construcciones humanas y la orografía se confunden. Estos

paisajes están a caballo entre una realidad y otra, así como a caballo entre lo real y lo ficticio, entrando en juego elementos de las leyendas populares así como de los sueños del artista. Cabe destacar el hecho de que, desde el principio del proyecto, el *Traumland* no estaba tan dirigido a plasmar paisajes oníricos como a plasmar la actividad onírica de Alfred Kubin. No obstante, siguiendo los escritos sobre sueños que el propio Kubin redactó, y que en un principio irían acompañando a las láminas del *Traumland*, vemos que las imágenes de sus sueños son habitantes de dos mundos, el de la vigilia y el del sueño, ambos tan reales para él como la vida misma. Esta capacidad de habitar en los dos espacios de la que Kubin dotaba a sus figuras acaba por poner de manifiesto la evidente composición espacial que tenían sus sueños, en los que se mezclaban elementos de su memoria, paisajes de su vida y otros elementos de su realidad, dando lugar a espacios liminales.

Partiendo de esta idea de espacios liminales, con esta tesis nos proponemos establecer un paralelismo entre las concepciones espaciales producidas durante los sueños con otras concepciones de espacios liminales formuladas años después de la muerte de Alfred Kubin, más concretamente, con el concepto de *heterotopía* de Michel Foucault (Foucault, 1997). Algunos elementos que Foucault señalaba como característicos de estos “espacios otros”, como la repetición ritual, la memoria o la acumulación simbólica, también aparecen en los dibujos paisajísticos de Alfred Kubin, muchas veces comparados con los escenarios de los cuentos de hadas que, según se acercaba la vejez, iban interesándole cada vez más. Utilizando como modelo los paisajes del *Traumland*, en los que se mezcla la experiencia fáctica de determinados espacios con la memoria de estos (donde se aúna la individual del artista con la memoria colectiva presente en los relatos populares y en el folklore).

A raíz de los escritos sobre la memoria, resulta indispensable acudir a los recuerdos de la infancia de Alfred Kubin para entender la procedencia de muchos de sus símbolos oníricos, así como para localizar muchos de los elementos que estructuran sus paisajes. La gran sensibilidad de Kubin desde etapas tempranas de su vida ante diferentes localizaciones y lugares, como son los lagos, las montañas, el cementerio o las ruinas puede advertirse en sus obras de madurez, encontrando diferentes narrativas que giran en torno a elementos concretos. Esto es lo que Gaston Bachelard denominó “imaginación material” (Bachelard, 2005, pp.7-35) que, junto a la nostalgia por una infancia perdida, constituyen dos de los pilares fundamentales sobre los que se sustenta

la creación simbólica y artística de Alfred Kubin. El bosque y el agua se convierten dentro de la obra kubiniana en catalizadores de muy distintos significados, apelando siempre a una especie de “patria interior” y a su concepción fatalista de la existencia humana. En este sentido, llama especialmente la atención cómo el agua, en forma de ríos y lagos, articula la práctica totalidad de los espacios y de los paisajes realizados por Alfred Kubin.

De aquí surge otro de los objetivos principales de esta tesis, que es hacer un seguimiento por las diferentes narrativas y las diferentes composiciones en las que se encuentra el agua dentro de los paisajes kubinianos, encontrándose todas ellas recogidas en las láminas del *Traumland*. La naturaleza doble del agua como símbolo, dadora de vida y lecho de muerte, aparece a lo largo de la obra kubiniana en relación con aspectos de lo femenino (encorsetado en el imaginario del siglo XX también dentro de esta dualidad), en forma de desastres naturales, desatando su fuerza en forma de tormenta sobre barcos a punto de hundirse, en forma de inundaciones y de ciudades sumergidas (siendo este símbolo uno de los más interesantes, pues aúna ciudad y naturaleza, vida y muerte, memoria y advenimiento). El agua también puede encontrarse en los dibujos de Alfred Kubin como espejo y como “ojo del paisaje”, como elemento observado y que observa, entrando aquí en juego la narrativa del “naufragio con espectador” de Hans Blumenberg, del observador que se desdobra, lanzando su mirada al abismo, *allí donde otros hace mucho tiempo cerraron atemorizados los ojos a la pavorosa realidad* (Kubin, en DmV, 2016, p.278), para observarse a sí mismo.

De manera paralela a los objetivos que hemos señalado, aparecen dos hipótesis importantes a tener en cuenta en el desarrollo de esta tesis. La primera, que los sueños son capaces de producir y ordenar el espacio, lo que los convierte también en *heterotopías*. La segunda, que resulta casi imposible desligar de la experiencia y de la percepción de determinados espacios la información y la disposición que los relatos populares o el folklore ha elaborado sobre ellos. Esta acumulación de capas de significado, en las que se entrelazan memoria individual y memoria colectiva, hace de los paisajes de los relatos populares, así como de los paisajes oníricos, realidades liminales (o heterotópicas) en las que, como ocurría con los “estados de ánimo” (o *Stimmungen*) de la novela de Alfred Kubin, se puede habitar.

En el encuentro entre todos estos objetivos y sin perder de vista las dos hipótesis principales, las láminas del *Traumland* de Alfred Kubin surgen como eje estructurador de un discurso en el que casan aspectos como la memoria, los sueños, la fantasía, el paisaje y la creación artística. La obra de Alfred Kubin es el nudo del que manan los diferentes hilos argumentales de esta tesis, al tiempo que es el lugar al que siempre se vuelve, igual que ocurre con los paisajes de los cuentos de nuestra infancia cuando soñamos. La estructura del texto se presenta como un continuo juego de ir de dentro hacia afuera y viceversa, desde las percepciones interiores del artista hacia el alcance de determinados conceptos dentro de su contexto histórico y más allá, para luego volver desde estas ideas al punto de partida, a la obra, a las sensibilidades estéticas, a las profundidades de la psique de la persona que sujeta la pluma de dibujar. El proceso de creación del *Traumland* entra también dentro de este juego, dentro de este ejercicio de exorcizar las imágenes oníricas que atormentaban al artista y que permeaban en todas las capas de su realidad, al tiempo que la realidad también quedaba apresada entre las líneas de tinta en el papel, como un elemento más del que se alimentaban dichas imágenes.

Así pues, podemos afirmar que el estudio del *Traumland* supone no sólo una aportación a un vacío de investigación que aún no se ha subsanado dentro de las propuestas que abordan la figura de Alfred Kubin, sino que también sirve de plataforma para zambullirnos de lleno en otros discursos que, hasta ahora, no han surgido en relación con el artista de Zwicklekt. Estos son los tocantes a los estudios de paisaje, las afinidades afectivas con el espacio en el que vivió Alfred Kubin y cómo estas jugaron un papel crucial en la consolidación del estilo y la temática de las obras que componen la obra tardía del artista.

Contenidos y estructura.

De cara a desarrollar todos los aspectos mencionados anteriormente y a establecer un orden entre los diferentes contenidos que aborda esta tesis, se ha optado por organizar el conjunto del texto en cuatro apartados que comprenden los siguientes temas:

Uno, el desarrollo del Expresionismo en Alemania y Austria hasta la Primera Guerra Mundial, sus técnicas y narrativas y cómo se inserta la obra temprana de Alfred Kubin dentro de este contexto. Dos, las percepciones de la ciudad dentro del arte expresionista, sus antecedentes y su evolución tras la guerra, pasando de representaciones más críticas a representaciones utópicas y legendarias. Tres, el paso de la ciudad a la naturaleza a través de un análisis del espacio, su percepción y su representación dentro de las construcciones culturales y artísticas desde el *fin-de-siècle* hasta el periodo de entreguerras, teniendo como hilo conductor el concepto de *Stimmung* y su aplicación dentro de la teoría de las *heterotopías* y los *espacios otros*. Cuatro, el análisis de las láminas que componen las dos carpetas del *Traumland (País de los sueños)* de Alfred Kubin bajo el paraguas de los tres apartados anteriores, haciendo especial hincapié en la manera en la que se representa el espacio, los símbolos utilizados y las narrativas, señalando los mecanismos mediante los cuales Kubin se proyectaba a sí mismo en el espacio que observaba, habitaba y cartografiaba en sus dibujos.

Cada uno de estos bloques temáticos no supone una unidad independiente e inconexa del resto, sino que sirven para sentar las bases que sostienen los siguientes apartados, configurando así un discurso dotado de transversalidad en el que entran en juego y se relacionan diferentes conceptos e ideas pertenecientes a distintas disciplinas. El punto de fuga del que parten todas estas líneas argumentales y que, por ende, conduce el desarrollo argumental de la tesis, es la obra de Alfred Kubin. Dentro de la ingente cantidad de dibujos e ilustraciones realizadas por el artista, se hará especial hincapié en las que datan de los años que se extienden desde el momento previo al estallido de la Primera Guerra Mundial hasta el final de la posguerra, encontrando en las láminas que componen el portfolio *Traumland* el eje que articula todos los trabajos realizados dentro de esta horquilla temporal. Esta manera de establecer nexos entre las diferentes realidades y propuestas que surgieron en el contexto que abarca la tesis pretende remarcar la importancia de elaborar discursos interdisciplinarios de cara a comprender mejor los productos artísticos y culturales de un momento concreto, así como de cara a evaluar el alcance y la repercusión de dichas propuestas mucho después de su publicación.

Con tal de darle una mayor cohesión a las cuatro partes que componen el cuerpo de la tesis, se ha optado por dividir cada una de ellas en tres capítulos distintos, de modo que el primero aporta una explicación más teórica y general de los argumentos a tratar, mientras que el segundo y el tercero profundizan en aspectos y problemáticas más particulares y precisas.

Parte I:

La primera parte de la tesis, con título *La obra de Alfred Kubin desde el auge del Expresionismo hasta la Primera Guerra Mundial* presenta una introducción al contexto cultural y artístico del que surgió y del que se nutrió el Expresionismo, entendiéndolo como un movimiento plural, con particularidades identitarias propias de cada uno de los escenarios en los que caló con una mayor intensidad (Dresde, Múnich y Berlín en Alemania, Viena y Praga en Austria-Hungría). Los pilares del Expresionismo se asentaron sobre la base del finisecularismo vienés, de modo que estudios como los llevados a cabo por Josep Casals en *Expresionismo: orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad* (Casals, 1983), *Afinidades vienesas: sujeto lenguaje, arte* (Casals, 2003) y *Constelación de pasaje: imagen experiencia, locura* (Casals, 2015) aportan muchas de las claves que, junto con monografías consagradas como la Carl Schorske, *La Viena de Fin de Siglo. Política y cultura* (Schorske, 2011), hacen avanzar el discurso de nuestro primer capítulo.

Atendiendo a los principios y a las narrativas planteadas por el Expresionismo, esta tesis se posiciona dentro del debate existente sobre la clasificación de la obra de Alfred Kubin, reconociendo al artista de Zwickledt como una figura eminentemente expresionista, pues aúna planteamientos afines al expresionismo muniqués, al vienés y al praguense. Pese a ser miembro fundador de uno de los grupos primigenios del movimiento en Alemania, el *Blaue Reiter*, Alfred Kubin presentaba una afinidad aún mayor con los preceptos del finisecularismo vienés así como con los diferentes “Expresionismos” austríacos de posguerra, para lo cual la obra de Christoph Bertsch y Markus Neuwrith, *Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938* (Bertsch & Neuwrith, 1993) ha servido como referente para establecer dichas relaciones. No obstante, fue la actividad de Alfred Kubin vinculada al

grupo del *Blaue Reiter* lo que influyó en la concepción artística de los portfolios, dada la importancia que otorgaba el grupo expresionista al vínculo entre libro e imagen, lo cual pudo comprobarse en diferentes proyectos además del propio *Almanach der Blaue Reiter*, de 1911.

La ordenación y edición de las láminas en portfolios³ hicieron de estos una seña identitaria dentro de la obra de Alfred Kubin así como en el principal formato de publicación y difusión de su obra. A partir del análisis detallado de los primeros portfolios en el capítulo dos se presenta un recorrido por las temáticas y las técnicas compositivas características de la primera etapa artística de Alfred Kubin, haciendo especial hincapié en señalar qué símbolos y qué arquetipos presentes en estas láminas trascenderían hasta convertirse en parte fundamental del imaginario personal del artista. Los tres portfolios a analizar son el *Hans-von-Weber Mappe (Portfolio de Hans von Weber)* (1903), la novela *Die andere Seite (La otra parte)* (1909), y *Sansara: ein Zyklus ohne Ende (Sansara: un ciclo sin fin)* (1911). La clasificación de la novela como un portfolio más supone una novedad en relación con los estudios anteriormente realizados sobre la obra, justificando esta decisión en la gran importancia que presentan los dibujos por sí mismos así como en el paralelismo existente entre el relato especular planteado en la novela con los textos autobiográficos que generalmente preceden el resto de portfolios. En la novela *Die andere Seite* es donde mejor se aprecian los vínculos de Alfred Kubin con el Expresionismo de Praga, con el que comparte aspectos tan relevantes como la percepción y la representación alucinada de la ciudad.

A partir del trabajo de los tres primeros portfolios comenzó a consolidarse un estilo dibujístico que viraba cada vez más hacia la experimentación con técnicas artísticas a caballo entre la tradición y la vanguardia, como la xilografía, la litografía y la fotolitografía. Si bien los dibujos de estos tres portfolios son láminas de papel catastral sobre las que se realiza el dibujo a tinta, aguada y espray en el caso del *Weber-Mappe*, o sólo tinta en *Die andere Seite* y en *Sansara*, para posteriormente ser reproducidos mediante la técnica de la fotolitografía, estos ya presentan un viraje estilístico cada vez más enfocado hacia el resultado visual propio del grabado o de la litografía tradicional. No sería hasta el año del estallido de la Primera Guerra Mundial,

³ Dentro de los estudios de Alfred Kubin, se denomina portfolio (*Mappe*) a las ediciones de láminas que fueron publicadas juntas y que cuentan, por lo general, con una hoja previa explicativa y con un índice que recoge y ordena las láminas en él presentadas. Los portfolios muchas veces aparecían precedidos de un libreto con textos o con una autobiografía del autor.

1914, cuando comencemos a encontrar portfolios enteramente litográficos realizados y firmados por Alfred Kubin. De los portfolios realizados en tiempos de guerra, los dos más importantes son *Die Sieben Todsünden (Los siete pecados capitales)* (1914), litográfico, *Die Blätter mit dem Tod (Las láminas con la muerte)* (1918) y *Der Prophet Daniel (El Profeta Daniel)* (1918), ambos fotolitográficos, entre los cuales se intercalaron otras obras de menor repercusión en las que el factor experimental con la litografía puede apreciarse mucho más. Todas estas obras aparecen recogidas y estudiadas en el tercer capítulo de la tesis.

Parte II:

El segundo apartado, titulado *La ciudad como espacio estético a partir del 1900: diferentes manifestaciones de un sentimiento de época*, aborda la ciudad como el principal caballo de batalla del avance de la Modernidad al tiempo que señala diferentes mecanismos de percepción y de representación de la misma dentro de las artes, partícipes de un malestar espiritual que marcó el *Zeitgeist* de las primeras décadas del siglo XX. Las ciudades han sido siempre organismos complejos en los que han ido entrando en juego múltiples factores dentro de su configuración, de su funcionamiento y de su percepción. De cara a desarrollar este aspecto, se vuelve necesario realizar un barrido por algunas de las maneras más relevantes de representar la ciudad en literatura y pintura desde el momento en el que se empieza a tomar conciencia de la Modernidad, más concretamente desde el *fin-de-siècle* hasta el periodo de entreguerras.

La dialéctica entre el individuo y la ciudad se convierte en el principal eje que articula estas representaciones de la ciudad en las artes y las letras, encontrando uno de los ejemplos más interesantes en el *topos* literario de la ciudad muerta simbolista. El Expresionismo se considera un movimiento artístico eminentemente urbano, por lo que no es de extrañar que aparezcan ciertos préstamos de poéticas urbanas preexistentes dentro de su concepción del espacio ocupado por la ciudad. Para entender estos préstamos, es interesante tener en cuenta la obra de Lewis Mumford, *La ciudad en la Historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas* (Mumford, 2011), que brinda una aproximación más histórica y estructural a la realidad de las ciudades, contrastada con la visión de Burton Pike en *The image of the city in Modern Literature* (Pike, 1981).

El diálogo entre estas dos posturas ante la realidad de las ciudades pone de manifiesto la existencia de diferentes maneras de entender la ciudad dentro de las primeras décadas del siglo XX, aspecto que aborda el capítulo cuatro de esta tesis a modo introductorio antes de comenzar con el desglose de los diferentes tipos de ciudad en los que vamos a centrarnos, a saber: la ciudad muerta simbolista, la ciudad utópica, la ciudad apocalíptica, la ciudad de los locos, la ciudad en los confines del mundo y la ciudad sumergida.

Este desglose de las diferentes categorías de ciudades aparece presentado por separado entre el capítulo cinco y el capítulo seis. El capítulo cinco se centra en analizar el *topos* literario de ciudad muerta simbolista para posteriormente ponerlo en relación con otras poéticas expresionistas que se debaten entre la proyección utópica de la ciudad y la elaboración de narrativas fatalistas y apocalípticas. Curiosamente, ambas propuestas aparecen unidas por el concepto de desaparición o “disolución” de la ciudad, que puede encontrarse tanto en los proyectos utópicos de los arquitectos y escritores Paul Scheerbart, Bruno Taut o Uriel Brinbaum como en las junglas apocalípticas en las que Georg Heym y Bertolt Brecht convierten a sus ciudades dentro del plano literario, encontrando un análogo pictórico en los lienzos y dibujos de Lyonel Feininger, Ludwig Meidner y Ernst Kirschner. La obra de Alfred Kubin también se hizo eco de estas propuestas, aunque su mayor aportación la encontramos dentro de las categorías de ciudad de los locos, ciudad en los confines del mundo y ciudad sumergida.

El capítulo seis se centra en estas tres últimas propuestas de representación de la ciudad bajo el paraguas del Expresionismo. Estas propuestas presentan dos particularidades que las hacen merecedoras de una mención aparte. Tanto la imagen simbólica de la ciudad de los locos o *Narrenstadt*, como la imagen de la ciudad sumergida aparecen casi exclusivamente dentro en el panorama artístico de la Austria de entreguerras, utilizadas muchas veces como medio de crítica social. Al mismo tiempo, en estas categorías se entremezclan aspectos de la tradición literaria canónica con aspectos propios de la tradición popular y del folklore, dando lugar a unas manifestaciones artísticas muy llamativas y ricas en simbolismo. Alfred Kubin abordó ambos temas profusamente a lo largo de toda su carrera artística, aunque se advierte un mayor interés en los temas relacionados con las inundaciones y la desaparición de las ciudades bajo las aguas. Kubin cuenta con tan sólo una representación explícita del tema de la ciudad sumergida, localizada en el portfolio *Traumland* de 1922. No obstante,

también cuenta con múltiples dibujos que pueden relacionarse perfectamente con algunas de las narrativas específicas de las leyendas sobre ciudades sumergidas, lo que apunta a un interés continuado por el tema y advierte de la existencia de posibles paralelismos entre estas narrativas populares y los principios que rigen la imaginación y la creatividad kubinianas.

Elementos como el agua y la barca aparecen tanto en las manifestaciones artísticas de la *Narrestadt* como en las láminas sobre ciudades sumergidas y sobre ciudades en los confines del mundo. En la tesis se propone la ciudad en los confines del mundo como una categoría de ciudad aparte basada en el intercambio de dibujos acontecido en 1913 entre Alfred Kubin y Lyonel Feininger. En las obras de uno y otro aparecen representaciones de ciudades de carácter limítrofe entre la realidad y el sueño, entre la vida y a la muerte, que pueden relacionarse con el argumento presentado en la novela *Die andere Seite*, donde convergen la representación de la ciudad expresionista, la idea de ciudad en los confines del mundo, la ciudad muerta y la ciudad sumergida. En la novela también podemos advertir que el agua es un elemento que articula tanto el perfil de la ciudad en la que se desarrolla la trama como el paisaje que la rodea, convirtiéndose al final de la historia en un agente decisivo dentro de la destrucción del Reino de los Sueños. La fuerza de la dialéctica entre ciudad y naturaleza que podemos encontrar en *Die andere Seite* nos lleva al tercer bloque temático de la tesis, en el que abandonamos la imagen de la ciudad en pos de adentrarnos en la espesura de los mundos crepusculares de Alfred Kubin.

Parte III:

El tercer bloque temático de la tesis, titulado *Heterotopías y mundos crepusculares: reflexiones sobre la representación del paisaje en la obra de Alfred Kubin*, presenta una compleja intertextualidad entre diferentes teorías estéticas, conceptos procedentes del ámbito de la sociología y de la psicogeografía y propuestas artísticas. El objetivo de poner en comunicación estos tres aspectos es el de categorizar los diferentes tipos de paisajes que encontramos dentro de la obra de Alfred Kubin, los cuales podemos situar entre la tradición decimonónica y las propuestas de la posmodernidad en la que el factor psicológico y afectivo son determinantes en la

percepción y configuración del espacio. Los capítulos siete y ocho de la tesis están colocados en cada uno de los polos de este espectro, representados por los conceptos de *Stimmung* y de *Heterotopía* respectivamente.

El concepto de paisaje y las teorías de la percepción han ido evolucionando de forma paralela, llegando al punto en el que deja de asociarse “paisaje” con “vista”, pues no todos los “paisajes” son meramente “vistas” ni todas las “vistas” constituyen un “paisaje”. Esto puede observarse a partir de un seguimiento del género paisajístico desde sus inicios, en el que la fenomenología adquiere un rol fundamental. Bajo el paraguas de la fenomenología aparecen aspectos como la percepción que el individuo tenía de sí mismo en el mundo y la manera en la que este se relaciona con la naturaleza y con los espacios en los que habita. En esta evolución, el concepto *Stimmung* está muy presente, aunque no sería hasta finales del siglo XIX cuando este se aplique de lleno al ámbito de las artes. El post-impresionismo, junto con el grupo francés de los *Nabis*, aportó muchos de los avances en esta línea de los que posteriormente se haría eco el Expresionismo y el resto de las Vanguardias. El diálogo entre las consideraciones más modernas sobre el paisaje de la mano del geógrafo Éric Dardel (en Luna & Valverde, 2014, pp.11-20), el seguimiento histórico del concepto *Stimmung* realizado por David Wellbery (Wellbery, 2018) y la aplicación de este al ámbito del arte de Vanguardias en las monografías de Kirsten Thomas (Thomas, 2010a; Thomas, 2010b y Thomas, en Cogeval & Lochnan, 2017) sienta las bases por las que avanza el argumento del capítulo siete de la tesis.

Siguiendo una evolución lógica de los conceptos presentados anteriormente, encontramos la propuesta de Michel Foucault en su conferencia sobre *Los espacios otros* (Foucault, 1997) en la que se presentan los conceptos de *heterotopía* y *heterocronía*. Si analizamos estas dos categorías atendiendo a los diferentes ejemplos dados por Foucault en su conferencia (el teatro, el espejo, el bosque, el cementerio, los museos y las bibliotecas) encontramos manifestaciones de ellas tanto en la obra de Alfred Kubin como en la de literatos y artistas que le sirvieron de inspiración. Así pues, a lo largo del capítulo ocho de la tesis encontramos un desglose entre las diferentes *heterotopías* propuestas por Foucault a través del prisma de la obra kubiniana que, si bien es anterior al texto de *Los espacios otros*, presenta características afines a las propuestas del filósofo francés. A la lista de *heterotopías* y *heterocronías* que aparecen en el texto de la conferencia habría que añadir los sueños, pues participan de muchas de

las características que señalaba Foucault para definir ambos conceptos. En los sueños se da una disociación temporal al tiempo que se construye un espacio que bebe en gran medida de los lugares y paisajes percibidos previamente durante los estados de vigilia. La mezcla alucinada de estos lugares y paisajes en la maraña de los sueños los dota, una vez se ha vuelto a la realidad, de nuevos significados que se superponen a los preexistentes. Los espacios oníricos también se experimentan, pues el soñador puede moverse por ellos, sentir y proyectar miedos y anhelos. Esta mezcla de significado y experiencia es lo que nos lleva a proponer los paisajes oníricos como otro tipo más de *heterotopía*, al que responden las composiciones paisajísticas de Alfred Kubin.

El último capítulo de este bloque, el capítulo nueve, aparece dedicado por entero a los paisajes oníricos. De cara a entender mejor la configuración de estos, resulta necesario detenernos en tres aspectos fundamentales: los mecanismos de la imaginación, el funcionamiento de los sueños y la configuración de espacios fantásticos dentro de la memoria colectiva, poniendo el foco de atención en las fábulas y las leyendas. Este último aspecto es el más novedoso de cara a entender los entresijos de los paisajes kubinianos, pues en ellos se entrelazan aspectos de la memoria individual del artista con elementos propios del folklore y de los cuentos infantiles. Alfred Kubin se interesó a lo largo de su toda vida por el imaginario de los relatos populares y de los cuentos para niños. Muestra de ello es la gran colección de obras de los Hermanos Grimm y de otros folkloristas alemanes en los que encontró inspiración para muchas de sus escenas oníricas, así como sus múltiples trabajos como ilustrador de cuentos de Hans Christian Andersen o de Charles Perrault. Este aspecto ha pasado desapercibido en muchos de los estudios realizados sobre la obra del artista pese a las múltiples referencias a estos imaginarios que encontramos en portfolios como el *Traumland* o el *Rauhnacht*, ambos muy cercanos en el tiempo y muy similares tanto técnica como temáticamente.

De los espacios fantásticos de la memoria colectiva pasamos a los paisajes fantásticos individuales, a los paisajes interiores y los paisajes del alma. Este tema cierra el círculo argumental planteado en este bloque, llevándonos de nuevo a los principios regidos por la *Stimmung*. En esta línea se insertaron también artistas del entorno de Alfred Kubin, entre los que destacan Albert Trachsel, Herbert von Reyl-Hanisch y Franz Sedlacek, entre otros, quienes supieron proyectar en sus obras aspectos de su psique a través de composiciones en las que la luz, el color y las formas juegan con la

lógica del observador. Estos procedimientos también son característicos de los mundos que refleja Alfred Kubin en sus dibujos, con los que configura una especie de mapa en el que encontramos referencias a los paisajes de su infancia, a los paisajes de su presente, a los paisajes de la memoria colectiva y a sus mundos oníricos interiores, quedando constancia de todo esto en el principal objeto de estudio de la tesis: el *Traumland*.

Parte IV:

El colofón de esta tesis doctoral lo encontramos en la cuarta y última parte de la tesis, bajo el título *El Traumland Mapped: cartografiando el país de los sueños*. En esta parte se busca analizar en profundidad las 24 láminas que componen las dos carpetas de las que consta el portfolio *Traumland (País de los sueños)*, publicado en 1922. El proceso de elaboración de estas láminas, no obstante, se extiende desde el año 1908, convirtiéndose por tanto en la obra a la que más tiempo dedicó Alfred Kubin en toda su carrera. La idea inicial del portfolio era la de recoger, a partir de imágenes, los mundos y las escenas que se materializaban bajo los párpados del autor. Estas láminas iban a ir precedidas por una serie de textos en los que Kubin reflexionaba sobre la naturaleza de sus imágenes, sobre la importancia de los sueños, sobre la procedencia del impulso creador, así como sobre otras cuestiones tocantes a los procesos de percepción y de creación artística. No obstante, las dificultades de edición, los múltiples cambios a los que se sometió el proyecto sumado a varias crisis personales acabaron por fragmentar el *Traumland* (que originalmente iba a titularse *Mein Traumwelt*), dando lugar a dos publicaciones distintas: una, las dos carpetas de litografías publicadas bajo el título de *Traumland*, y otra, la colección de textos sobre sueños mezclados con otros artículos breves que se publicaron el mismo año y en la misma editorial con el título *Von verschiebenen Ebenen*. Esta fragmentación fue una de las principales razones por las que el portfolio no gozó de la trascendencia que en realidad tuvo para el artista, dejándose esto notar en estudios posteriores en los que pasa prácticamente desapercibido.

Con este último bloque, lo que se pretende es darle visibilidad a un proyecto fundamental para entender la obra de Alfred Kubin, a través del cual puede estudiarse la consolidación del estilo que marcó su etapa tardía, así como observarse toda la

constelación de símbolos, de figuras y de narrativas que desarrolló a lo largo de toda su vida y que convergen en un elemento fundamental para el artista: el paisaje. La escasa información que nos ha llegado a día de hoy sobre el portfolio nos lleva a bucear en las fuentes primarias y en los escritos contemporáneos al autor. El capítulo diez de la tesis está dedicado, por tanto, a recopilar toda la información y todas las alusiones que se han hecho al trabajo de los portfolios, abarcando los diarios, las autobiografías y los textos de Alfred Kubin, la correspondencia, las referencias al portfolio por parte de sus allegados así como las menciones que, de manera póstuma, aparecieron en diferentes artículos, exposiciones y catálogos razonados de diferentes museos.

Una vez recopilada toda la información existente sobre el *Traumland*, procedemos a realizar un análisis técnico y razonado de cada una de las 24 láminas del portfolio a lo largo del capítulo once. El estilo en el que están realizadas las láminas no es uniforme, siendo esto resultado del prolongado proceso de elaboración al que estuvo sometido este gran proyecto onírico. A partir de la observación de sutiles diferencias en el trazo, a partir de la información recopilada en las fuentes primarias y, fundamentalmente, tras el hallazgo de versiones previas de algunas de las láminas, nos hemos aventurado a proponer una división de las imágenes en dos grupos: por un lado encontraríamos las láminas realizadas desde 1908 a 1915, siendo 1911 la fecha en la que se concentran la mayoría de los dibujos que posteriormente darían forma al portfolio; y por otro, las láminas realizadas entre 1918 y 1921. Durante los años que van de 1915 a 1918 comprobamos que el *Traumland* queda relegado a un plano secundario, aspecto en el que influyó una profunda crisis creativa y la dedicación a otros proyectos que, no obstante, propiciaron la experimentación con la litografía. Además, han ido apareciendo otros dibujos que, bien por su temática o bien por su composición, están relacionados con las láminas del primer grupo, por lo que se cree que pudieron estar pensadas para formar parte del proyecto pero fueron desechadas en el proceso editorial.

Tras el análisis pormenorizado de las láminas, el capítulo doce funciona como coro final en el que se unen las voces de todos los discursos planteados en los tres bloques anteriores de la tesis. Este coro lo guían dos críticos de arte de épocas muy distintas. Por un lado, retrotrayéndonos al comienzo de la carrera artística de Alfred Kubin, encontramos el texto de Ferdinand Avenarius sobre la primera exposición del dibujante en la Galería Cassirer (en Brockhaus & Peters, 1977, p.38-40), en la que se comparaban las composiciones kubinianas con las del artista, por aquél entonces recién

descubierto, Vincent van Gogh. Por otro lado, Griselda Pollock, basándose en la figura de Van Gogh, escribió el artículo *The Homeland of Pictures. Reflections on van Gogh's Place Memories* (Pollock, en Biggs & Tucker, 2004, pp.52-65) que reflexionaba sobre la importancia del sentimiento de lugar y sobre el recurso artístico de autorretratarse a través del paisaje. Lo que Pollock advierte en la obra de Van Gogh podemos aplicarlo también a Alfred Kubin y a las láminas del *Traumland*, desarrollando un discurso estructurado a partir de cuatro vértices o puntos principales: espacio, tiempo, memoria e imagen simbólica.

La imagen simbólica se convierte en el nexo de unión de todos estos puntos, dotando así de profundidad al estudio. Los vínculos entre estos cuatro vértices determinan la manera en que Kubin construía y experimentaba las imágenes que poblaban sus mundos personales y oníricos. Por el *Traumland* desfilan todas las imágenes que hemos ido recogiendo y señalando anteriormente en relación con la ciudad, con el paisaje y con las leyendas, encontrando en el agua el elemento común a todas ellas y sobre el que Kubin proyecta su percepción fatalista de la condición humana. El agua articula todas y cada una de estas imágenes, al tiempo que se presenta como limen, como frontera entre una realidad y la otra, entre el mundo de los sueños y el mundo real, entre la vida y la muerte, como recogen las conclusiones y las hipótesis finales. Además, dentro de estas hipótesis finales se hará una valoración de otras posibles vías de investigación novedosas que se han advertido durante el proceso de realización de la tesis, lo que demuestra la proyección de muchas de las ideas que han quedado recogidas en este trabajo, así como el alcance y la relevancia de la propuesta aquí recogida.



Alfred Kubin en su estudio, 1935
Fotografía de Atelier Ellinger

APUNTES METODOLÓGICOS.

Justificación del ámbito de estudio.

La estructura y el contenido de esta tesis responden a un proceso complejo que ha ido cambiando y perfilándose a lo largo de los años que ha supuesto su realización. Desde un primer acercamiento al estado de la cuestión, que evidenciaba la obligada necesidad de aprender y dominar el idioma alemán para poder llevar a cabo la investigación, hasta la selección final de un objeto de estudio, las premisas para enfocar esta tesis han estado sujetas a una continua metamorfosis, pasando de un ámbito a otro y de una disciplina a otra entre todas las que dominaba una personalidad tan polifacética como fue Alfred Kubin.

Como veíamos anteriormente en el apartado introductorio de la tesis, la puesta en valor de la figura de este artista y el ánimo por rellenar el vacío que aún persiste en el ámbito académico en relación a su obra *Traumland* son dos de los principales objetivos que nos proponemos con esta investigación. Estos objetivos van de la mano de un procedimiento metodológico arraigado en lo personal, de un análisis riguroso de las fuentes (primarias y secundarias) y de una interpretación de las mismas. El análisis de las fuentes ha ido más allá de trabajar con la información recopilada tras la elaboración de un estado bibliográfico de la cuestión, siendo necesario contrastarlas con la información empírica que aporta el estudio directo de las fuentes primarias y del portfolio *Traumland*, objeto de estudio alrededor del cual gira el discurso de la tesis. Una vez realizado este análisis de las fuentes, ha sido necesario proceder con la interpretación de las narrativas que han aparecido a lo largo de la vida y de la obra de Alfred Kubin. Estas narrativas aparecen estructuradas alrededor de una serie de símbolos concretos que vemos desarrollarse a lo largo de toda su obra. Es común encontrar monografías que abordan estos elementos simbólicos por separado, sin llegar a profundizar en la manera en la que se relacionan unos con otros. En esta tesis se ha puesto el foco de atención precisamente en esta relación entre los símbolos kubinianos,

todo ello alrededor de un elemento al que pocas veces se le presta atención en tipo de estudios: el paisaje.

El primer paso para poder llevar a cabo la interpretación de nuestro artista y de su obra ha sido el de localizar y analizar las publicaciones existentes en lengua castellana, a las cuales se ha pretendido dar cierta prioridad dentro de la tesis respetando las traducciones de los textos de Alfred Kubin en ellas presentes⁴. La presencia de estudios sobre la figura de Alfred Kubin en el panorama académico español es muy reducida, siendo una de las principales aportaciones el catálogo de la exposición de 1998 llevada a cabo en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) comisariada por la Dra. Annegret Hoberg y el Prof. Dr. José Miguel García Cortés titulada *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*. El interés por Alfred Kubin pareció disiparse poco después, no siendo hasta bien entrados los años 2000 cuando comenzaron a proliferar las reediciones de la única novela del artista *La otra parte (Die andere Seite)*, primeramente traducida al castellano en la edición de Labor en 1974 por Juan José del Solar. Algunos textos de Alfred Kubin los encontramos por primera vez traducidos al castellano gracias al trabajo de Jorge Segovia y Violeta Beck en la editorial Maldoror para la edición de 2004 *El gabinete de curiosidades* (del original *Der Guckkasten*), así como la encomiable labor de la Profra. Dra. Sela Bozal Chamorro en su edición de 2016, que cuenta con la traducción de Joaquín Chamorro Mielke, para Machado Libros titulada *De mi vida. Desde la mesa del dibujante y otros escritos*. Esta última edición se trata de una selección de textos de los dos compendios realizados en 1974 por Ulrich Riemerschmied de *Aus meiner Leben* y *Aus meiner Werkstatt*, contados como las dos grandes recopilaciones de textos recuperados de Alfred Kubin en alemán.

De manera paralela a estas publicaciones, destacan dos tesis doctorales y algunos artículos en los que predomina un carácter divulgativo. La ya mencionada Profra. Dra. Sela Bozal Chamorro fue la autora también de una tesis presentada en 2009 en la Universidad Complutense de Madrid titulada *Las palabras del dibujante: Alfred Kubin y la construcción de un mundo al otro lado*, al tiempo que es la autora de un artículo publicado en la *Revista de Filología Alemana* de la Universidad Complutense de Madrid en 2010 titulado *Franz Kafka / Alfred Kubin: Ein Landarzt, la parábola sin clave*. En esta línea en la que se vincula la obra del escritor checo con la del dibujante

⁴ Las traducciones realizadas por la investigadora no aparecen dentro del cuerpo del texto, sino a pie de página y con la indicación “Traducción personal”.

austríaco aparece la tesis doctoral de 2015 de Manuel Ruano Roldán *Los dibujos de Franz Kafka*, aunque son los artículos del Prof. Dr. José Miguel García Cortés, fechados a partir de 2014, los que abordan la obra del artista desde una panorámica más general y divulgativa, acorde con los medios en los que se publicaron (la revista *Herejía y belleza* o la plataforma digital *Jot Down*).

Estas fuentes nos demuestran que el estudio de la figura de Alfred Kubin en lengua española está, generalmente, vinculado a otras personalidades mucho más presentes dentro del imaginario cultural que, pese a servir de señuelo para dar visibilidad al dibujante de Zwickledt, acaban por fagocitarle. Haciendo un poco de hincapié en su biografía vemos que el nombre de Kafka no es el único ni el más importante de todos los que desfilan por las cartas y por la lista de amistades de Alfred Kubin. Thomas Mann, Franz Marc, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Ernst Jünger y Herman Hesse no son más que unos pocos ejemplos que apuntan a que nos encontramos ante una figura mucho más relevante en el panorama artístico de las Vanguardias de lo que se ha venido considerando hasta ahora. El vínculo de Alfred Kubin con el arte de las primeras Vanguardias, no obstante, fue más allá de su relación con las grandes personalidades anteriormente citadas. El análisis crítico de la obra del dibujante realizada en esta tesis nos ha llevado a advertir un planteamiento estético que no sólo discurre por la alargada sombra del Expresionismo, sino que también se adelantó a teorías que no llegarían a formularse hasta años después de su muerte. Esto apunta a que nos encontramos ante una figura dotada de una sensibilidad excepcional a la que no se le ha prestado la atención que merece, pareciendo ser la falta de información en otros idiomas distintos al alemán la principal frontera que constriñe su reconocimiento y la circunstancia que justifica la relevancia de esta investigación.

El proceso de investigación.

Tras el escrutinio de las fuentes anteriormente citadas y tras aprender un idioma hasta el punto de hacerlo casi propio, tornaba necesario comenzar a indagar en el material visual, del cual no contamos en España. Las búsquedas de museos e instituciones con obra de Alfred Kubin nos llevaron a plantear una primera visita durante el primer año de investigación a las principales instituciones públicas que

cuentan con obra del autor, con tal de poder delinear un estado de la cuestión sólido. Las primeras instituciones en visitarse fueron las que cuentan con la mayor cantidad de obra y de fuentes primarias del artista: la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Múnich, Alemania, donde se encuentra la sede principal del Kubin Archiv, y la Oberösterreichische Landesgalerie Graphische Sammlung de Linz, en Austria. Estos dos museos son los dos principales núcleos en los que se recoge e investiga el legado del artista, a partir de los cuales pudimos acceder a otras organizaciones que, pese a su presencia un tanto más secundaria en la labor de tutela y gestión de la herencia literaria y artística de Kubin, también han colaborado enormemente en la aportación de información y de imágenes para el desarrollo de esta tesis. Estas instituciones son: la Bayerische Staatliche Graphische Sammlung de Múnich, el LENTOS Kunstmuseum de Linz, el Albertina de Viena, el Leopold Museum de Viena y la Ostdeutsche Galerie de Regensburg. Los fondos de todas ellas se consultarían en una etapa más avanzada de la investigación.

En cuanto a la búsqueda de material bibliográfico, fue fundamental la consulta del catálogo del Zentral Institut für Kunstgeschichte de Múnich, que cuenta con la mayoría de monografías sobre Alfred Kubin que conforman el corpus bibliográfico de la tesis. Un estudio de su catálogo nos llevó a diferenciar tres tipologías en torno a las cuales se organizaba el grueso de información referente al artista de Zwickledt, llevándonos también a marcar esta diferenciación dentro del cuerpo de la bibliografía de esta tesis. Así pues, los documentos encontrados podrían dividirse en estas tres categorías: escritos de Alfred Kubin como fuente principal (para lo que también fue necesario realizar un escrutinio de los fondos del Kubin Archiv en el Lenbachhaus, que destaca por albergar la totalidad de la correspondencia del artista), los catálogos de exposiciones como fuente secundaria (en los que se engloba no sólo material visual sino una larga lista de artículos específicos sobre aspectos puntuales de la obra del artista) y las monografías generales y otros libros de consulta, que englobamos dentro de la misma categoría.

Tras esta primera aproximación al estado de la cuestión, resaltaba un aspecto común a una gran parte de las fuentes secundarias, y es que la gran mayoría de ellas parecían tener en común un planteamiento que giraba, en mayor o menor grado,

alrededor de la publicación de la novela *Die andere Seite*⁵. La detenida lectura de la novela (a la que se volvería en diferentes puntos del proceso de investigación, revisitándola en varias ocasiones) sirvió para delimitar y advertir las diferentes temáticas que Alfred Kubin volcó en esta obra literaria. Estas temáticas aparecían recogidas en los estudios y en las monografías apuntando hacia dos direcciones. Por un lado, la novela parecía proceder del imaginario desarrollado en la obra temprana del artista, mientras que, por otro, abría la veda para desarrollar otras poéticas recogidas por primera vez y de forma compleja dentro de la novela. Las primeras lecturas nos llevaron a destacar el fuerte interés sobre el doble sentido de las palabras y de las imágenes, enarbolando así un discurso sobre la ironía que casa perfectamente con las propuestas que haría Vladimir Jankélevitch (2012) posteriormente sobre el tema. En relación con la multiplicación de imágenes y de significados, apreciábamos también en la novela un fuerte interés por la autorrepresentación, participando del juego de espejos que tanto caracteriza a las novelas fantásticas del siglo XX y que tanto André Gide (2000) como Lucien Dällenbach (1991) clasificaron bajo el concepto de *mise en abyme* o “relato especular”, lo cual también nos llevaba a vincular el estilo de la obra en sí (tanto en la parte literaria como en la gráfica) con el género de la memoria y la confesión, dados los paralelismos entre la trama de la obra y la vida del artista, quien además aparece autorretratado al comienzo de la edición.

El final de la novela y las fuertes alusiones a la polaridad de las imágenes nos llevaron a un primer acercamiento a los estudios sobre el pensamiento religioso y mítico de Mircea Eliade desde la figura del andrógino (Eliade, 1969) que, aunque finalmente se ha descartado del recorrido simbólico planteado en la obra de Alfred Kubin, sí que dirigió nuestra atención hacia la idea de la memoria colectiva y de los símbolos supervivientes, para lo cual fueron cruciales los estudios de Aby Warburg, Didi-Huberman (2009) y Maurice Halbwachs (Halbwachs, 2011 y Jaisson, 2009). También cabe destacar una fuerte influencia del pensamiento simbólico de Carl Gustav Jung en la obra de Alfred Kubin por mediación de su cuñado, el escritor Oskar A. H. Schmitz. Pese a lo que recogen muchas de las monografías sobre Alfred Kubin, la relación de la obra del artista con la de Sigmund Freud es meramente residual, circunscrita al mero hecho de compartir un contexto sociocultural similar y de considerar la repetición siniestra (o

⁵ Algunos de los trabajos más relevantes son los de Helmuth Petriconi (1958), Anneliese Hewig (1967), Hans Müller-Thalheim (1970), Heinz Lippuner (1977), Peter Cersowsky (1989), Philipp H. Rhein (1989), Dirk Heißenrath (1991), Andreas Geyer (1995), Windfier Freund (1999) y Clemens Brunn (2010).

Das Unheimliche) como principal motor creativo (Howe, 2017). Por lo demás, el contacto de Alfred Kubin con la obra del psicólogo fue bastante tardía y no pareció despertarle un gran interés, al contrario de lo que ocurrió con las teorías sobre la forma y la indiferencia creativa situadas en el origen de la Teoría Gestalt, promulgados por el filósofo (y amigo del artista) Salomo Friedländer *Mynona* (2009).

La lectura de *Die andere Seite* nos llevó también a indagar en los planteamientos filosóficos del artista, encontrando algunas ideas y algunos discursos en boca de sus personajes que funcionan como un calco de las lecturas que el dibujante realizó en su juventud. Así pues, entre líneas resuenan ecos de Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Philipp Mainländer o Julius Bahnsen (Geyer, 1995 y Brunn, 2014), enraizados en un imaginario onírico que nos lleva hacia poéticas propias del Romanticismo tardío o del Simbolismo, en el que Alfred Kubin se formó durante su estancia en la Akademie der Bildende Künste de Múnich.

La importancia de la novela también puede apreciarse en el gran número de monografías y de estudios que se han realizado sobre ella, entre los que destacan los de Anneliese Hewig (1967), Richard A. Schröder (1970), Heinz Lippuner (1977), Andreas Geyer (1995) y Claudia Gehrards (1999). Estos estudios abordan los tres principales enfoques de la figura de Alfred Kubin: el gráfico, el literario y el filosófico. Estos tres aspectos requieren de metodologías muy distintas, por lo que intentar abordarlos de manera equitativa suponía una dificultad añadida para esta tesis doctoral. No obstante, encontramos en el terreno de lo simbólico una base importante en la que centrarnos, partiendo de elementos cuyo calado y significado no se habían abordado en profundidad dentro de la obra kubiniana, siendo estos los referentes a la ciudad, el paisaje y los elementos naturales. Estos tres aspectos adquieren en la novela un papel casi igual de importante que el de los personajes que articulan la trama, quienes además viven en *Stimmungen* o “estados de ánimo”. El término *Stimmung* en este contexto nos llevó a indagar sobre su aplicación a las artes, encontrando una fuerte vinculación con los estudios de paisaje. Así pues, la novela nos brindó una serie de preguntas que nos ayudaron a perfilar el enfoque de la tesis, con las que se quiere contemplar qué relación tiene la *Stimmung* con la creación artística, cómo puede transcribirse esto al discurso de los sueños (principal fuerza creativa para Alfred Kubin), qué relación tiene la imaginación con la experiencia del espacio y del paisaje y si los sueños son igualmente capaces de crear estructuras espaciales y paisajísticas.

Una vez advertida esta relación entre la creación artística, los paisajes oníricos y la experiencia del lugar, el enfoque teórico de la tesis comenzó a virar hacia una fenomenología de la naturaleza, en la que tienen cabida las propuestas de Edmund Husserl (Bernet, 2002), de Gaston Bachelard (2005 y 2018), de Albert Béguin (1954 y 1986), de Michel Foucault (1997) y de Edward Soja (1996) junto con las de Novalis (2000), Rainer Maria Rilke (1966), Alois Riegl (1995) o Georg Simmel (en Wellbery, 2018). Todas estas teorías pueden relacionarse de manera transversal gracias al concepto de *Stimmung*, que pasaría a considerarse como punto en el que se cruzan las afinidades afectivas hacia el espacio y hacia el resto de seres que nos rodean, la imaginación material, la manera de relacionarnos con la materia y la capacidad que tenemos, a partir de estas relaciones, de proyectar significados hacia el entorno o hacia creaciones independientes.

El camino que dibuja el estudio de la *Stimmung* nos lleva a repensar los postulados estéticos de un romanticismo tardío, para lo cual el estudio de la obra *Los discípulos en Sais* de Novalis, primeramente publicada en 1903, se vuelve fundamental. El planteamiento principal que aporta esta obra de Novalis es el de “lenguaje de la naturaleza”, en el que se entrecruzan los sueños, los sentimientos, la percepción, la naturaleza y el arte. Si seguimos avanzando, encontramos la postura de Georg Simmel acerca de la *Stimmung*, situada en el punto medio entre la teoría de Alois Riegl y otras aportaciones posteriores donde prima una perspectiva de los afectos mucho más geográfica y social (Wellbery, 2018, pp.27-30). En línea con Georg Simmel podrían insertarse los estudios de Kerstin Thomas (2010) sobre el concepto *Stimmung* aplicado al arte de Vanguardias que, pese a estar centrados en un contexto francófono, avanzan algunas características y planteamientos que también podemos encontrar en la obra de Alfred Kubin.

Las aportaciones de Kerstin Thomas nos llevan directamente a la segunda mitad del siglo XX, pudiendo encontrar en las obras que estudia un preludio de las teorías que pondrían sobre la mesa posteriormente Michel Foucault o Edward Soja en relación a los espacios liminales-heterotópicos y al tercer espacio. Sobre los estudios de sensibilidad, psicología y paisaje es necesario destacar la remarcable labor de investigación tan que ha realizado el Departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra, universidad en la que se ampara esta tesis. A partir de la unión de múltiples disciplinas como la Historia del Arte y la Geografía Humana han aparecido proyectos tan

interesantes para nuestro cometido como el dirigido por la Dra. Profra. Isabel Valverde y el Dr. Prof. Antonio Luna en *Teoría y Paisaje II. Paisaje y Emoción. El resurgir de las geografías emocionales* (2014), obra que ha resultado fundamental para el desarrollo de la tesis.

No obstante, de todos estos estudios parecen haber quedado excluidos los sueños y la capacidad que estos tienen de crear escenarios y paisajes. Es en esta intersección entre onirismo y geografías emocionales donde se ha encontrado un espacio en blanco en el que insertar las creaciones artísticas de Alfred Kubin. En sus dibujos podemos encontrar múltiples ejemplos que ilustran las diferentes categorías de *heterotopías* de Foucault (1997), al tiempo que nos permite sugerir otras categorías nuevas. En los espacios representados dentro de la obra de Alfred Kubin no sólo actúan los mecanismos perceptivos, afectivos y creativos que comentábamos en relación con el territorio, sino que también entra el factor de la memoria colectiva a partir de un creciente interés en los relatos populares, aspecto que puede observarse especialmente a partir de su etapa artística tardía. Esto nos llevó a interesarnos especialmente por el ecuador de la obra del artista, distanciándonos así de la etapa temprana, cuyo fin aparecía marcado por la novela *Die andere Seite*.

El enfoque que estaba adquiriendo la tesis nos llevó a plantear una estancia de investigación de seis meses en la Ludwig Maximilians Universität de Múnich con tal de seguir trabajando en estas ideas con acceso a las principales instituciones culturales en las que se encuentran las fuentes primarias. La razón para elegir Múnich como ciudad de destino para la estancia de investigación reside en el hecho de ser la ciudad en la que se encuentra la sede del Kubins Archiv (bajo jurisdicción del Museo Lenbachhaus), con la Dra. Annegret Hoberg como jefa y coordinadora del mismo. La Dra. Annegret Hoberg es además una de las investigadoras más activas dentro de la puesta en valor de la figura de Alfred Kubin junto con los miembros del *Blaue Reiter*, encontrándose en el momento en el que se realizó la estancia en mitad de un proyecto de digitalización y divulgación de toda la correspondencia del artista austríaco en la plataforma Collective Access, que se abriría junto con la exposición que el museo muniqueño dedicaba a la figura de Alfred Kubin y a su vínculo con el *Blaue Reiter* en otoño de 2018.

El principal objetivo que se planteó en la estancia fue el realizar un recorrido por la práctica totalidad de la obra de Alfred Kubin con tal de identificar unos patrones dentro de la evolución técnica y temática en sus dibujos. Para ello se propuso como

tarea realizar un análisis y una posterior catalogación de los fondos de museos públicos y colecciones privadas (con fondos accesibles o publicados), localizados en diferentes puntos de Austria y Alemania, a excepción de una colección privada importante con sede en Londres y de las bases de datos del Museum of Modern Art y de la Neue Galerie, ambas en Nueva York, así como del Harvard Art Museum, en Cambridge.

Bajo la supervisión del Prof. Dr. Hubertus Kohle, la estancia se organizó en dos fases de dos y cuatro meses respectivamente. La primera fase tendría lugar entre los meses de febrero y abril de 2018, tiempo invertido en afianzar los conocimientos de alemán al amparo del servicio de idiomas de la propia Ludwig Maximilians Universität y en visitar las colecciones de museos y galerías alemanas y austríacas con tal de dar inicio al proceso de estudio y catalogación de la obra. Los siguientes cuatro meses, que se extenderían desde abril hasta finales de julio de 2018, estaban directamente vinculados con el proyecto doctoral IDP MIMESIS de la Ludwig Maximilians Universität, participando en simposios divulgativos en los que se dio a conocer el tema de esta investigación al tiempo que se completó la formación doctoral gracias a diversos seminarios de cultura visual y a la participación en una masterclass a cargo del antropólogo Michael Taussig. El respaldo de la Ludwig Maximilians Universität fue crucial para esta investigación, ya que su prestigio y el apoyo de las y los diferentes profesores hicieron más fácil el acceso a centros de investigación artística, archivos, museos, bibliotecas y colecciones de todo el país.

Los centros a los que pudo accederse físicamente para consultar el inventario de obra de Alfred Kubin fueron los siguientes: la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Múnich, la Staatliche Graphische Sammlung de Múnich, el Oberösterreichische Landesgalerie Graphische Sammlung de Linz, el LENTOS Kunstmuseum de Linz, la Ostdeutsche Galerie de Regensburg, el Albertina de Viena, el Leopold Museum de Viena, la Österreichische Galerie Belvedere de Viena y la galería privada Altnöder, en Salzburgo. Estas instituciones, salvo la última, responden al ámbito público y de ellas procede, junto con las colecciones digitalizadas de museos estadounidenses como el Museum of Modern Art, el Harvard Art Museum y la Neue Galerie, la totalidad de las obras de Alfred Kubin recopiladas para esta investigación. Las colecciones privadas de las que se ha conseguido información son las siguientes: la colección Franz-Josef Kohl-Weigand, la colección Roland Graf Faber Castell, la colección de Paul Flora, la colección de Otto Mauer, la colección Dichand, la colección Rosa Samhaber, la

colección de Hedwig und Helmut Goedeckemeyer, la colección Richard Nagy y la colección Serge Sabarsky. Una parte residual de las obras utilizadas para la investigación proceden de colecciones totalmente privadas que, no obstante, han cedido temporalmente parte de su obra para exposiciones en los museos públicos anteriormente citados, razón por la cual han podido ser consultadas y referenciadas. Además de colecciones y centros de arte, también se consultaron de manera física los archivos y bibliotecas: la Alfred Kubins Bibliothek en la Kubins Haus en Zwicledt am Inn, coordinada por la Oberösterreichisches Landesmuseum Bibliothek de Linz, la Bayerisches Staatsbibliothek en Múnich y la biblioteca del Zentralinstitut für Kunstgeschichte, también en Múnich. Como principales fuentes de información online se consultaron también los catálogos de la biblioteca estatal de Karlsruhe, el catálogo de la biblioteca de la Heidelbergs Universität, la base de datos del OÖ Geschichte Forum – Literatur Datenbank, la biblioteca online zeno.org y las bases de datos de los museos de arte de Berlín (SMB-digital) y la base de datos francesa Réunion des Musées Nationaux.

Además de los catálogos, inventarios y bases de datos, las ediciones bibliográficas de las colecciones de los diferentes museos públicos citados más arriba también supusieron una pieza fundamental en el desarrollo de la tesis, así como en la deliberación del objeto final de estudio. El catálogo más riguroso y completo, base fundamental para esta investigación, es el que se realizó en 1995 en colaboración con los fondos del Oberösterreichische Landesmuseum Linz, editado por el Dr. Prof. Peter Assmann en 1995 y compuesto por seis volúmenes, denominado *Das Alfred Kubins Projekt 1995*. Seguido de esto cabe destacar el catálogo de 1991 que recoge las obras del Museo Lenbachhaus de Múnich, editado por Annegret Hoberg, *Alfred Kubin 1877-1959*. A esto habría que sumarle una colaboración conjunta entre Assmann y Hoberg sobre la obra gráfica completa del artista en *Alfred Kubin. Das lithographische Werk*, de 1999, también basado en la colección del Oberösterreichische Landesgalerie Graphische Sammlung. Seguido de esto, cabe citar las aportaciones del museo Leopold, *Alfred Kubin / Aus meinem Reich* (Rudolf & Schuler, 2002), las del museo Albertina, *Alfred Kubin: Traumgestalten* (Mistch, 1990), las del museo LENTOS, *Alfred Kubin 1877 – 1959. Die Grafische Sammlung des LENTOS Kunstmuseum Linz* (Reutner, 2010), junto a los dos catálogos de la colección del Ostdeutsches Kunstmuseum en Regensburg, *Alfred Kubin (1877 bis 1955). Zeichnungen und Mappenwerke aus der Sammlung der Städtischen Galerie Regensburg* (Schneidler, 2007) y *Alfred Kubins Nebenwelten. Von*

Morphiumteufeln und Vogelmenschen (Zieglgänsberger, 2010). Es necesario destacar también los tomos de consulta generales que rastrean la obra completa de Alfred Kubin, en la que se cuentan tanto los escritos como las obras gráficas, entre las que se cuenta la totalidad de ilustraciones literarias realizadas por el dibujante austríaco en vida. Estos tomos son el catálogo de Paul Raabe *Alfred Kubin. Leben. Werk. Wirkung*, de 1957, el de Abraham Horodisch, *Alfred Kubin. Taschenbibliographie. Anschliessend: Einige Gedanken über Alfred Kubin als Zeichner*, de 1962, y el de Alfred Marks *Der Illustrator Alfred Kubin: Gesamtkatalog seiner Illustrationen und buchskünstslerischen Arbeiten*, de 1977.

Durante la estancia de investigación se identificaron una serie de obras monográficas que, de una manera menos visual, han supuesto una gran aportación para comprender el desarrollo de la obra de Alfred Kubin así como los mecanismos estéticos, biográficos, filosóficos, psicológicos y literarios que influyeron en su configuración. En la larga lista de títulos recogidos en la bibliografía bajo el apartado “Monografías y libros de consulta” los más destacables son los siguientes: *Alfred Kubin und die Phantastik* (Assmann, 2011), *Alfred Kubin. Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat* (Geyer, 1995) y *The verbal and visual art of Alfred Kubin* (Rhein, 1989). A estos tres trabajos se le suman diferentes artículos que se encuentran dentro de los catálogos de las colecciones de museos anteriormente citadas, que en su conjunto nos han ayudado a discernir las principales líneas en las que se mueven los estudios sobre Alfred Kubin dentro del ámbito tanto germánico como internacional. Estas se centran principalmente en la obra temprana, en la novela *Die andere Seite* y el subsiguiente portfolio *Sansara, ein Zyklus ohne Ende*, en los escritos literarios de Alfred Kubin, en el trabajo de ilustrador y, por último, en la obra tardía a partir del portfolio de 1951 *Phantasien im Böhmerwald*.

Si bien es cierto que entre todos estos temas existe una línea argumental que va hilvanando unos con otros, desde el estudio del *Sansara* hasta el portfolio *Phantasien im Böhmerwald* hay un vacío que tan sólo se ha ido rellenando parcialmente a partir de estudios puntuales del trabajo de ilustrador o de otros portfolios relacionados con la Guerra. En este vacío aparece también un cambio en el estilo artístico de Alfred Kubin en el que también se quiere incidir dentro de esta tesis. Este cambio radica en la paulatina incorporación de la litografía dentro de las técnicas dibujísticas de Alfred Kubin, encontrando una simbiosis entre los dibujos a tinta y las planchas de piedra. El

desarrollo de la litografía y de los portfolios de Alfred Kubin son dos realidades que evolucionaron de forma paralela, convirtiéndose en una técnica cada vez más presente en su obra debido a la fácil reproductibilidad de las láminas, así como a la relación que existía entre la escritura y el dibujo dentro de su concepción artística. Este vacío también se corresponde con un claro viraje temático en la obra de Alfred Kubin, cada vez más vinculada a los espacios personales del artista y al entorno en el que transcurría su día a día. Gracias al estudio de Paul Raabe (1957) pudo comprobarse que este vacío corresponde a los años del periodo de entreguerras, lo que perfilaba mucho más el posible objeto de estudio en el que centrar la tesis.

Atendiendo a toda la información recopilada, se encontró una obra que encajaba en todas las cuestiones planteadas en la investigación: el portfolio *Traumland*, de 1922. Contextualmente, se situaba en el periodo de entreguerras, estaba realizada a partir de planchas litográficas y en cuanto a contenido representaba diferentes tipos de paisajes y de poéticas relacionadas con la imaginación material. Así mismo, esta obra había sido desarrollada bajo el paraguas de lo onírico, considerada la línea que abarca y que une la totalidad de la obra de Alfred Kubin. A partir de las 24 láminas que confeccionaban el *Traumland*, podemos asistir a un recorrido por los paisajes oníricos kubinianos, por los símbolos y los grandes temas que poblaron sus sueños a lo largo de su vida (muchos de los cuales aún nos remiten a la novela *Die andere Seite*), al tiempo que asistimos a un cambio tanto en la técnica como en el estilo. El dibujo a pluma parece ceder terreno a las impresiones litográficas, las tupidas superficies ralladas en tinta negra iban dejando espacio a grandes huecos en blanco con contornos formados por líneas gruesas, en un estilo más afín al de las obras finales del artista que parece abogar por la fusión entre el libro y la imagen, entre palabra y forma.

A partir de aquí, y gracias al contraste entre las diferentes fuentes y al soporte otorgado por las imágenes, se han podido ir tendiendo puentes entre la obra temprana y la tardía de Alfred Kubin, así como entre la obra gráfica, la obra literaria y los escritos filosóficos. Los mecanismos de repetición y de revisión que Alfred Kubin realizó a lo largo de su vida de los motivos de su obra es lo que nos permite avanzar hacia una interpretación y un seguimiento de las diferentes narrativas presentadas en el *Traumland*, las cuales pueden rastrearse tanto en la obra temprana como en la obra tardía del artista. De manera paralela, una interpretación analítica la obra nos lleva a bucear en el surgimiento de determinadas técnicas y composiciones artísticas, en el

desarrollo de corrientes poéticas y temáticas a lo largo de las primeras décadas del siglo XX y de cómo estas encontraron proyección en el futuro.

Así pues, la estructura de la tesis ha surgido de la doble interpretación realizada sobre los dibujos del *Traumland* y de la aplicación del trabajo teórico previo a la estancia de investigación, que se va desarrollando tanto a partir del devenir biográfico del artista como a partir de sus escritos y apreciaciones personales, poniendo la lupa en todos aquellos testimonios relacionados en mayor o menor medida con el paisaje y los espacios en los que vivió. Los recuerdos de la infancia, los viajes, sus relaciones amistosas y sentimentales, sus sueños y sus anhelos, encuentran en el *Traumland* un espejo en el que reflejarse. El paisaje boscoso de las inmediaciones de Zwickledt am Inn, así como el bosque de Bohemia, se convirtieron para Alfred Kubin en la “patria de su alma”, en el entorno que abriga todo tipo de cuentos, de leyendas y de memorias.

Estas historias y estas poéticas y estas imágenes no sólo le pertenecen al autor individual, sino que pasan a formar parte de todas y de todos aquellos a quienes apelan, convirtiéndose en este estudio de la recepción de las imágenes en la última pieza que completa el engranaje teórico de esta tesis. Estos estudios de recepción nos vuelven el espejo del *Traumland* hacia nosotras y nosotros mismos, nos llevan a preguntarnos por el eco de determinadas imágenes y determinadas narrativas, entrando en juego aquí el criterio personal de la investigadora. El proceso de ordenación y de estructuración de toda la información recopilada para la tesis doctoral responde, por tanto, a una aproximación totalmente personal hacia el tema. La puesta en marcha de toda esta investigación añade, por tanto, otro punto de vista más a la figura caleidoscópica de Alfred Kubin, al tiempo que supone una aportación clave dentro de un periodo vital y artístico de un artista al que queremos dotar del lugar y del valor que se merece dentro de los circuitos académicos fuera de Austria y Alemania.

Abreviaturas:

En esta tesis doctoral se han utilizado las siguientes abreviaturas con tal de precisar aún más en las citas referentes a los volúmenes en los que se recogen textos personales de Alfred Kubin. Presentan una abreviatura las fuentes más citadas a lo largo de este trabajo.

AmL: *Aus meinem Leben: gesammelte Prosa*. Ed. Ulrich Riemerschmidt. Spangenberg, Múnich (1974).

AmW: *Aus meiner Werkstatt: gesammelte Prosa*. Ed. Ulrich Riemerschmidt. Nymphenburguer Verlag, Múnich (1973).

DaS: *Die andere Seite. Ein Phantastischer Roman mit 52 Zeichnungen von Alfred Kubin*. Georg Müller, Múnich (1909).

DmV: *De mi vida; Desde la mesa del dibujante y otros escritos*. Ed. Sela Bozal Chamorro. Antonio Machado, Madrid (2016).

LoP: *La otra parte. Una novela fantástica*. Trad. Juan José del Corral. Labor, Barcelona (1974).

SdV: *Alfred Kubin, sueños de un vidente*. Generalitat de Valencia - Conselleria de Cultura, Educació y Ciència, Valencia (1998).

Inv. Kubins Haus nr. - : MARKS, Alfred (ed.) (1988), *Inventar der Bibliothek Alfred Kubin in Kubin-Haus des Landes Oberösterreich in Zwickledt/Inn*. Oberösterreichische Landesmuseum, Linz.

ÍNDICE

Agradecimientos:	v
Resumen:	ix
INTRODUCCIÓN	xv
APUNTES METODOLÓGICOS	xlix
Justificación del ámbito de estudio	xlix
El proceso de investigación	li
Abreviaturas:	LXIII
PARTE I	3
CAPÍTULO 1: EXPRESIONISMO Y ARTES GRÁFICAS. UNA CONEXIÓN CIRCUNSTACIAL	5
1.1. Expresionismo: un movimiento cultural con personalidad propia	5
1.2. El contexto alemán	9
1.2.1. Dresde y <i>Die Brücke</i>	9
1.2.2. Múnich y <i>Der Blaue Reiter</i>	11
1.2.3. Berlín, el Expresionismo al servicio de cafés, cabarets y propaganda.....	14
1.3. El comienzo del Expresionismo y el final de Austria-Hungría	17
1.3.1. La <i>Wiener Sezession</i> y los <i>Wiener Werkstätte</i>	18
1.3.2. Praga y la periferia de la vanguardia.....	21
1.3.3. Asociaciones artísticas lejos de las grandes urbes: la <i>Innviertler Künstlergilde</i>	23
1.4. Alfred Kubin: el vaso comunicante entre Austria y Alemania	25
CAPÍTULO 2: EL CAMINO HACIA LA DEPURACIÓN ESTILÍSTICA EN LOS PORTFOLIOS DE ALFRED KUBIN: <i>MAX-VON-WEBER-MAPPE, DIE ANDERE SEITE</i> Y <i>SANSARA, EIN ZYKLUS OHNE ENDE</i>	31
2.1. El dibujo a través de la prosa: ... Vielleicht bin ich ein Schriftsteller	31

2.2. Las técnicas artísticas.	34
2.3. Hans von Weber y el primer portfolio.	37
2.3.1. Influencias literarias y estructura interna.....	39
2.3.2. La autorrepresentación.	43
2.3.3. Las imágenes de poder.	45
2.3.4. El destino del hombre.	46
2.3.5. El paisaje y la nada.	49
2.4. Die andere Seite: el origen del cambio estilístico.	52
2.4.1. El argumento.	55
2.4.2. La interpretación de <i>Die andere Seite</i> a través de la literatura.....	57
2.4.3. Los préstamos filosóficos.....	60
2.4.4. Las ilustraciones.	62
2.5. Sansara: Ein Zyklus ohne Ende.	68
2.5.1. Nirvana y Sansara.	69
2.5.2. La herencia de los grandes maestros.	72
2.5.3. El portfolio y el arte de su contexto.	74
2.5.4. Los ejes temáticos: lo humano en lo animal, el paisaje y el eterno retorno.	77
CAPÍTULO 3: EL ESTALLIDO DE LA GUERRA Y LA TRANSICIÓN HACIA LA LITOGRAFÍA DE ALFRED KUBIN. <i>DER PRPHOET DANIEL, DIE BLÄTTER MIT DEM TOD Y DIE 7 TODSÜNDEN.</i>	83
3.1. La Primera Guerra Mundial y el último proyecto editorial del Blaue Reiter	83
3.2. El final de la guerra y la Danza Macabra	85
3.3. La litografía y los Pecados Capitales.	88
3.4. La incorporación total de la litografía en la obra kubiniana.	91
ILUSTRACIONES – PARTE I	95
PARTE II	117
CAPÍTULO 4: ESPACIO, POLÍTICA Y ABSTRACCIÓN	119
4.1. La disgregación del territorio austríaco y la consecuente disolución de las fronteras en el arte.	119
4.2. Empatía, naturaleza y vanguardias.	123
4.4. Las visiones de la ciudad	126
4.3. La importancia del entorno en la obra de Alfred Kubin	130

**CAPÍTULO 5: DE LA CIUDAD MUERTA FINISECULAR A LA FRENÉTICA
CIUDAD EXPRESIONISTA..... 137**

5.1. La ciudad muerta como topos literario. 137
5.1.2. Alfred Kubin y la ciudad muerta. 141

5.2. Las ciudades a través de la mirada del Expresionismo. 144
5.2.1. La relación entre la ciudad y el individuo. 149
5.2.2. En busca de una nueva utopía..... 151
5.2.3. Rescatando la poética del Apocalipsis. 154

**CAPÍTULO 6: LA CIUDAD DE LOS LOCOS, LA CIUDAD EN LOS CONFINES
DEL MUNDO Y LA CIUDAD SUMERGIDA. 159**

6.1. La Narrenstadt como recurso simbólico austríaco..... 159

6.2. La nave de los locos..... 161
6.2.1. *Das Narrenschiff* de Sebastian Brant: el modelo literario. 162
6.2.2. *Das Narrenschiff*: de Hieronymus Bosch a Alfred Kubin. 165

6.3. La ciudad en los confines del mundo. 167

6.4. La ciudad sumergida: un relato fruto de lo siniestro. 171

6.5. Ciudades sumergidas en el folklore germánico. 173
6.5.1. La culpa fue de la *hybris*. 176
6.5.2. Los emisarios de la catástrofe..... 177
6.5.3. Apariciones sobrenaturales..... 179
6.5.4. Cónicas del viaje a una ciudad sumergida..... 179
6.5.5. Las campanas de la ciudad sumergida..... 180

6.6. La recepción de los relatos folklóricos en la literatura del siglo XX. 181

6.7. Alfred Kubin y la poética de la ciudad sumergida. 183
6.7.1. Descubrirse a uno mismo o sumergirse en uno mismo. 185
6.7.2. El hundimiento de la ciudad como nueva conquista del espacio. 187

ILUSTRACIONES – PARTE II..... 191

PARTE III..... 207

**CAPÍTULO 7: PAISAJISMO Y *STIMMUNG*: DOS CONCEPTOS PARALELOS.
..... 209**

7.1. Espacio geográfico y espacio simbólico: nuevas maneras de interpretar el paisaje..... 209

7.2. El camino artístico hacia la psicología del paisaje..... 212
7.2.1. La pintura holandesa y el sentimiento colectivo de paisaje. 214

7.2.2. El Romanticismo y la espacialización de los estados del alma.....	215
7.2.3. Simbolismo y Vanguardia: paisaje como <i>Stimmungsbild</i>	220
7.3. Habitar y representar la Stimmung.....	226
CAPÍTULO 8: HETEROTOPÍAS Y ESPACIOS LIMINALES.	233
8.1. ¿Qué son las heterotopías?	233
8.2. El teatro.....	236
8.3. El espejo.	240
8.3.1. La <i>Mise-en-abyme</i> y relato especular.....	241
8.3.2. Kubin ante el espejo.....	243
8.4. Del jardín al bosque.	246
8.4.1. El jardín en la Viena finisecular.	248
8.4.2. En la espesura del bosque.....	251
8.4.3. El retorno al bosque en la pintura.	253
8.4.4. Waldhäuser y el paisaje kubinano.....	254
8.5. El cementerio, el féretro y la nave.	257
8.5.1. Memento mori.	259
8.5.2. Ofelia: la bella ahogada como metáfora del mundo moderno.....	260
8.5.3. Musas muertas y artistas suicidas.	264
8.5.4. Caronte y el paso hacia el otro lado.	268
8.5.5. Sucumbir a las aguas: el destino de la humanidad.	270
CAPÍTULO 9: PAISAJES ONÍRICOS Y MUNDOS CREPUSCULARES.....	275
9.1. Algunos apuntes sobre la fenomenología de la imaginación.	275
9.1.1. Inconsciencia consciente e indiferencia creativa.	276
9.1.2. Imaginación, experiencia y fantasía: la recepción kubiniana de la estética romántica.	282
9.2. Sueños y Heterocronías.....	286
9.2.1. Sueños nocturnos y sueños diurnos.....	287
9.2.2. Romper con el entramado del tiempo.....	291
9.2.3. Hypnos y Thanatos.	294
9.3. Paisajes de la memoria colectiva.....	298
9.3.1. Memoria individual y memoria colectiva.	299
9.3.2. Memoria, tiempo y espacio en los relatos populares.....	303
9.4. Cuentos de hadas en tiempos de guerra.	305
9.5. Una mirada hacia el paisaje interior.	313
ILUSTRACIONES – PARTE III	319

PARTE IV	343
CAPÍTULO 10: UNA APROXIMACIÓN A LOS PORTFOLIOS A PARTIR DE LAS FUENTES.	345
10.1. Pinceladas y palabras sobre el país de los sueños.	345
10.2. Las fuentes primarias.....	351
10.2.1. Los escritos de Alfred Kubin: ensayos y autobiografías.	352
10.2.2. Extractos de correspondencias.....	359
10.3. Las fuentes secundarias.	369
10.3.1. El país de los sueños de Alfred Kubin en las palabras de sus contemporáneos.	370
10.3.2. <i>In memoriam</i>	375
CAPÍTULO 11: ASPECTOS TÉCNICOS Y APROXIMACIÓN TEMÁTICA. .	381
11.1. La técnica y el resultado final de los portfolios.....	381
11.2. Los diseños de las láminas: una propuesta de clasificación y análisis.....	384
11.2.1. Las láminas anteriores a la Primera Guerra Mundial.	386
11.2.2. Las láminas de la posguerra.....	404
11.2.3. Láminas independientes.	410
CAPÍTULO 12: UN MAPA PARA EL PAÍS DE LOS SUEÑOS.	417
12.1. Crear el espacio. Cartografiar el espacio.....	417
12.2. Espacio artístico, espacio onírico y espacio real.	419
12.2.1. La construcción del lugar.	421
12.2.2. El sentimiento de lugar.....	426
12.3. Los símbolos del Traumland. La memoria del dibujo.....	431
12.3.1. El Orden, el Caos y la búsqueda del equilibrio.	433
12.3.2. Naturaleza y Destino.....	439
12.4. El poder del observador.....	447
ILUSTRACIONES – PARTE IV	455
CONCLUSIONES.....	497
SCHLUSSFOLGERUNGEN.....	521
ANEXO	547
BIBLIOGRAFÍA ORDENADA POR FUENTES:	553

PARTE I

LA OBRA DE ALFRED KUBIN DESDE EL AUGE DEL EXPRESIONISMO HASTA LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

CAPÍTULO 1: EXPRESIONISMO Y ARTES GRÁFICAS. UNA CONEXIÓN CIRCUNSTACIAL.

1.1. Expresionismo: un movimiento cultural con personalidad propia.

El término “Expresionismo” ha sido, desde su origen, objeto de debate. A lo largo de la historia y la historiografía del arte se ha entendido bien como cualidad estética, como un término técnico referente tan sólo al arte y a la literatura, o bien como una manera de sentir y de percibir propias de un entorno geográfico y temporal concreto, siendo este el de Alemania y Austria entre los años 1905 y 1925. Las manifestaciones artísticas que tuvieron cabida en este periodo de tiempo cambiante y de reestructuración social dentro de un escenario sociopolítico que se derrumbaba no presentan unas características uniformes, pues tratan más bien *una sensibilidad difusa, un estado de espíritu, por debajo del cual la nota dominante es la diversidad individual* (Casals, 1982, p.8).

El artista que nos concierne en esta tesis doctoral, independientemente de las afinidades artísticas y del debate estilístico que muchas veces lo sitúa a caballo entre el romanticismo negro, el simbolismo y el surrealismo, dejaría de lado todas estas etiquetas para refugiarse bajo el gran paraguas del Expresionismo. Esto atiende a su afinidad con otros grandes nombres del movimiento (Franz Marc, Paul Klee, Lyonel Feininger, Thomas Mann, Herman Hesse y Hans Carossa, entre otros muchos) con quienes comparte una manera semejante de sentir y percibir el mundo, formando así un entramado de símbolos y préstamos que responde totalmente a la idiosincrasia del clima cultural y del espacio geográfico en el que se inserta el movimiento expresionista, salvando con ello las distancias que se establecen a día de hoy desde un punto de vista meramente estilístico entre unos artistas y otros, o entre unos escritores y otros. La manera que tuvo Alfred Kubin de hacer frente a una sociedad y a un periodo histórico concreto es lo que lo sitúa como uno de los adalides del Expresionismo, participando

gracias a su aportación artística en la confección de ese gran caleidoscopio al que responde el adjetivo “expresionista”.

El debate sobre el término “Expresionismo” es algo que nace junto con el movimiento, todo ello fruto del clima de descontento y crítica social que atenazó las ciudades de Múnich, Berlín, Viena y Praga, principalmente, del que se hicieron eco multitud de revistas satíricas. Herman Bahr fue, no obstante, el primero en perfilar y redondear un corpus de afinidades estéticas que sobreolaba el panorama germanófono desde 1907 en su publicación *Expressionismus (Expresionismo)*, de 1916. Este texto se mostraba como un catalizador teórico de toda una serie de fenómenos y de sucesos dentro del panorama cultural austríaco y alemán, considerados a día de hoy como piedras angulares del movimiento. Antes de Bahr, dentro del campo de la filosofía estética ya había aparecido otro texto que pasaría a convertirse en una suerte de Biblia para los expresionistas: el texto de 1908 *Abstraktion und Einfühlung (Abstracción y empatía)* de Wilhelm Worringer, en el que se analizaban los fenómenos perceptivos desde la colocación y el aperebimiento de un velo que separa al individuo de la naturaleza, postura de ínfulas románticas cuyas influencias pueden situarse en la teoría de Kant y en el *Sturm und Drang* de Wackenroder.

El fenómeno expresionista parte de una extrema sensibilidad a las condiciones de su contexto histórico, social, cultural y geográfico, en una oleada que surgió de manera orgánica y que arrastró consigo los sedimentos del romanticismo, el simbolismo y el modernismo que aún se encontraban en el panorama cultural alemán y austríaco. Dentro de esta tendencia de traer al presente postulados de mediados del siglo XIX, los expresionistas se refugiaron en la figura de Friedrich Nietzsche, elevándolo como pilar ideológico en su lucha por plantarle cara a la vida burguesa de las ciudades, que encontraban obsoleta y vacía. Esta vida burguesa se sustentaba en aspectos contra los que los expresionistas se alzaron al unísono. La oposición más fuerte se dio dentro del ámbito espiritual, poniéndose el Expresionismo en contra de una idea autoritaria de Dios o de lo paterno, lo cual se tradujo también en una profunda adversión hacia la parafernalia militar y hacia una idea férrea de masculinidad, en la que los artistas, dada su sensibilidad, no se reconocían. La manera de hacer frente a estos aspectos era mediante la alegoría del asesinato del padre en manos del hijo o la de la muerte de lo viejo en manos de lo nuevo, siendo estas manos las del Expresionismo.

Este aspecto nos lleva directamente a una de las bases sobre la que se asienta la sensibilidad expresionista, y es la de la polaridad. Artistas, escritores y escritoras, músicos y poetas entendían el mundo desde una oposición frontal de conceptos, ya fueran estos “Padre” e “Hijo”, “Individuo” y “Naturaleza”, “Orden” y “Caos”, etc. Esta polarización de la experiencia sitúa a los expresionistas en un falso terreno movedizo (Casals, 1985, p.11), que se traduce en un continuo grito de angustia:

Así, destruidos por la “civilización”, encontramos en nosotros una última fuerza que a pesar de todo no puede ser destruida: es a ella a la que recurrimos en nuestras angustias de muerte, la que volvemos en contra de la “civilización”, la que conjuramos contra ella: el expresionismo ofrece signos de lo desconocido en nosotros, que confiamos que nos salve, signos del espíritu prisionero que quiere salir de la cárcel, signos de alarma de todas las almas inquietas. (Bahr, 1998, p.107).

Abandonando el plano social e incurriendo en el terreno meramente artístico, los expresionistas se levantaron en contra del Impresionismo francés, al que tildaban de movimiento burgués que tan sólo se preocupaba por representar lo meramente visible, centrándose en desgranar mediante la pintura los procesos ópticos de percepción. El arte expresionista, en palabras de Paul Klee, *no expresa lo que es visible, sino que hace visible* (en Casals, 1985, p.28) y se desarrolla *hasta el final*, mientras que la pintura impresionista nunca completa su cometido vital (Bahr, 1998, p.104). Esta postura puede entenderse también como un posicionamiento político, teniendo en cuenta la aún reciente experiencia de la Guerra Francoprusiana y la militarización de ciudades como Berlín, de modo que los expresionistas se opusieron a todo movimiento que no procediese de un ámbito eminentemente germánico. Por esta misma razón nos es más sencillo entender por qué los expresionistas no rechazaron el Simbolismo y el *Jugendstil*, pese a estar también fundados en la objetividad artística, elevando a la talla de grandes maestros figuras como las de Arnold Böcklin, Franz von Stuck o Max Klinger.

Simbolismo y *Jugendstil* se elevaron a movimientos cuyo objetivo era afín al del Expresionismo, pues pretendían aunar las esferas del arte y de la vida en aras de una regeneración de la humanidad (Casals, 1985, p.23). Es por esto que los temas tratados por todos estos estilos (incluido el Expresionismo) se mantienen casi inmutables, encontrando entre los más comunes el gusto por la muerte, la relación entre Eros y

Thanatos (lo erótico y la muerte), Hypnos y Thanatos (el sueño y la muerte), la decadencia y descomposición de la gran ciudad dentro de la naturaleza o la identidad del individuo alienado ya no ante las fuerzas naturales (admiradas de manera sublime durante el Romanticismo) sino ante el engranaje fagocitador de la gran urbe, que acabará generando un clima de violencia y destrucción al que sólo se le sobrepuso la cruda realidad de la Primera Guerra Mundial, fecha que marca la madurez, el punto de inflexión y el fin del Expresionismo.

Pese a este aparente enfrentamiento entre el arte y la sociedad moderna, el Expresionismo trae consigo también una manera diferente de encarar y de integrar la industria dentro de las artes, contando con un primer acercamiento por parte del *Deutsches Werkbund* de 1907, cuya política de integración y de ennoblecimiento de las artes manuales casaba bastante con la propuesta de William Morris en Inglaterra medio siglo antes. Esta idea de unión apelaba a la utilidad social del arte, utilidad que devendrá crítica social y conciencia política a partir de las publicaciones en las diferentes revistas que surgieron en este momento. La unión de las diferentes artes dentro de este mismo sentimiento se estaba convirtiendo poco a poco en una realidad afín no sólo a la sociedad alemana, en la que destacan los centros de Dresde, Berlín y Múnich, sino también a otros contextos como es el de Viena y Praga.

La industria del grabado en Alemania había resurgido de sus cenizas después de un largo declive que se había prolongado desde finales del siglo XV hasta finales del siglo XIX, momento en el que se recupera la técnica vinculándola a los movimientos de índole nacionalista. La fácil reproductibilidad de las impresiones y grabados junto con el bajo coste del material propició que las técnicas de impresión artística se convirtieran en otro ámbito de experimentación, encontrando exposiciones dedicadas exclusivamente a las artes gráficas al abrigo de los grandes grupos expresionistas *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*, en cuyo seno también se nutrió y desarrolló el gran sistema artístico, industrial y cultural que fue *Bauhaus*. La experimentación sobre papel no concluyó con el declive expresionista llegada la Primera Guerra Mundial. Durante el bloqueo aliado a las potencias del Eje tras la contienda, el papel se convirtió en el soporte idóneo tanto para la experimentación de las Vanguardias artísticas como para la tramoya propagandística. No obstante, la paulatina inserción de las técnicas fotográficas en Alemania colocó al fotomontaje como sustituto de las impresiones gráficas para estos fines, del mismo modo que el grupo Dadá despertó como un fénix de las cenizas del

Expresionismo anterior a la guerra, transmutando del todo los antiguos valores del arte. Así pues, llegamos a los años 20, contexto en el que Alfred Kubin publicó la obra que vertebra esta tesis doctoral, coincidiendo con un momento histórico que supuso un punto de inflexión dentro del desarrollo estético, político y cultural en los territorios desintegrados de Austria y Alemania: un escenario gris en el que se escucharon las últimas notas del canto del cisne expresionista.

1.2. El contexto alemán.

Alemania fue, sin duda, el epicentro del Expresionismo entendido como un movimiento urbano y contestatario. Los primeros artistas que pueden tildarse de expresionistas comenzaron con su alejamiento de las formas representacionales tradicionales a partir de una asimilación de los tardoimpresionistas del ámbito francés, ensalzando la obra de Gauguin, de Van Gogh y de Seurat entre otros. Así, artistas como Paula Modersohn-Becker, Emil Nolde, Christian Rholfs y Ernst Barlach, pese a que en sus inicios presentaran un fuerte vínculo con la objetividad y con la pintura al aire libre, pronto comenzarían a virar hacia un uso mucho más potente del color, a simplificar las formas y a crear, en otras palabras, imágenes que aunque no significasen nada, fueran pura emoción (encontrando aún el origen de estas imágenes en la naturaleza y en el entorno). Estos artistas, entre los cuales también podría colocarse a Edvard Munch, retornaron de esta imagen fría de la naturaleza hacia el interior del individuo de las ciudades, hacia el sujeto creador, que se siente tan ajeno a la naturaleza calma y sosegada de la pintura francesa como al gran teatro de marionetas y de autómatas en el que se había convertido la ciudad industrializada. El resultado de encontrarse atrapado en este punto medio fue un grito de angustia.

1.2.1. Dresde y *Die Brücke*.

En este punto también se encontraba Ernst Ludwig Kirchner, quien junto con Fritz Beyerl, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff formó en 1907 en la ciudad sajona de Dresde, el primer grupo expresionista. Estos artistas, a los que luego se le sumarían el

ya mencionado Emil Nolde, Max Pechstein, Otto Müller y, de manera casi anecdótica, Wassily Kandinsky, compartían una misma visión del mundo. Esta asociación estaba vehiculada por el uso de unas mismas técnicas artísticas, enfocadas hacia un proceder sistémico centrado en distorsionar el lenguaje artístico formal, entre las cuales comenzaba a destacar el grabado, un grabado de *violento contraste de negros y blancos, líneas quebradas y contornos angulosos* (Casals, 1985, p.66).

Si bien el interés por este tipo de procesos ya venía dándose desde las revoluciones populares de finales del siglo XIX, el primer momento en el que se documenta el uso de xilografía al servicio de las Vanguardias fue tras la primera exposición grupal de *Die Brücke*, en la que no sólo participaron los artistas fundadores del movimiento. El interés que presentaban los artistas de *Die Brücke* por las impresiones en madera, en cobre o en planchas litográficas (técnicas a las que le fueron realizando modificaciones con tal de acelerar el proceso creativo) residía especialmente en lo impredecible del resultado. La manera en la que reaccionaba la tinta con los diferentes compuestos químicos o la práctica de taras y hendiduras a propósito sobre las planchas de madera, hacían que cada lámina fuera un objeto único, primitivo, íntimo, engendrado a partir de una experiencia de libertad creativa (Figura & Jelavich, 2011, p.12). Esta aura de primitivismo sobrevolaba también los intereses temáticos de *Die Brücke*, pues *en plena desintegración de la cultura burguesa clásica, se hace urgente reencontrar las formas primarias de la creatividad, restablecer los lazos de unión profunda con la tierra, y a partir de ahí volver a empezar* (Casals, 1985, p.68). En esta búsqueda de las formas primarias convergen la fascinación por la naturaleza, la idea gauguiniana de “virginidad bárbara”, lo erótico, lo sensorial, así como un tema nuevo: el pulsante ritmo paroxístico de la ciudad moderna.

El paso de Wassily Kandinsky por *Die Brücke* fue fundamental en su desarrollo artístico, dejando de lado las composiciones simbolistas a partir de grandes manchas de color y de temática de cuento de hadas ruso en pos de una figuración más descarnada. Igualmente, su iniciación dentro de las artes gráficas fue sentando las bases de una unión casi metafísica entre imagen y palabra, así como seguirá explorando esta unión entre otros ámbitos de la expresión, como es el color y el sonido, prefigurando así el sustrato sobre el que florecerá en 1911 el grupo muniqués *Der Blaue Reiter*.

1.2.2. Múnich y *Der Blaue Reiter*.

Pese a que el grupo *Der Blaue Reiter* se vincula siempre con la capital bávara, ciertamente su origen se da en Murnau, en un encuentro artístico entre Wassily Kandinsky, Gabrielle Münter, Alexej von Jawlensky y Marianne von Werefkin en el año 1908, enfocado hacia el estudio y la experimentación del arte popular. Su posterior traslado a Múnich, ciudad que por otra parte aún vibraba en el *Jugendstil* y en un ambiente de bohemia (cuyo epicentro eran los barrios de Schwabing y Maxvorstadt) hizo converger esta idea de relato popular, de barbarismo arraigado en la cultura de un territorio concreto, con una introspección individual. La inserción en 1909 de artistas como Franz Marc, Henri le Fauconier y Alfred Kubin aportaron material nuevo, cada uno dentro de su estilo y de su lenguaje artístico, a esa balanza entre espiritualidad solipsista y *Einfühlung* natural en la que se columpiaba el corpus teórico del grupo. Los pintores del *Blaue Reiter* estaban aún bastante apegados a la objetividad pues, aunque remarcaran en sus obras cierto sentido de independencia del arte para con la naturaleza desde una postura meramente visual, el anhelo de comunión con un todo, muchas veces situado de manera irónica en esa naturaleza primigenia que ha sucumbido al avance de la civilización, iba más allá de la mera percepción visual de las formas. En *Der Blaue Reiter* había una consciencia plena de separación del artista y del mundo, de búsqueda de una armonía interior parecida casi a un aislamiento ascético, aislamiento, por otra parte, inherente al momento histórico que les había tocado vivir.

En este aspecto destaca también la búsqueda de nuevos soportes expresivos tanto fuera como dentro del grupo⁶, que cristalizaría en 1912 en una segunda exposición grupal titulada *Schwarz und Weiss*, dedicada a las artes gráficas. Igual que ocurría con los artistas de *Die Brücke*, el *Blaue Reiter* incluyó en su discurso y en su estilo técnicas artísticas como el grabado y la litografía, que unían de manera tangencial el pasado con la modernidad. Ese mismo año vería la luz de la imprenta el *Almanach* del *Blaue Reiter*, un proyecto editorial en el que se aúnan diferentes disciplinas como la filosofía, el arte y la música, en un formato en el que imagen y palabra se convierten en un contenedor simbólico, convirtiéndose en la metonimia por antonomasia del movimiento

⁶ Fuera del *Blaue Reiter* cabe destacar la presencia de otro grupo artístico, la *Neue Künstlervereinigung München (NKVM)*, escindida de la anterior *Münchener Sezession*. Entre el *Blaue Reiter* y la *NKVM* se estableció una estrecha relación, dándose casos de itinerancias de miembros y artistas entre un grupo y otro.

expresionista. La publicación de un proyecto como el *Almanach* es lo que diferencia sustancialmente al grupo *Der Blaue Reiter* de *Die Brücke*, pues es la confección de este proyecto dirigido hacia la consecución de una nueva sensibilidad artística de manera interdisciplinaria y revolucionaria lo que dotó al grupo de una verdadera unidad teórica y de un sustrato filosófico común (Casals, 1985, p.77). Esta unión se quiso ver también reflejada en un gran proyecto editorial, donde además de aspectos filosóficos y estéticos el *Blaue Reiter* quería plasmar una afinación espiritual común a raíz de sus propias lecturas de la Biblia. Este proyecto, iniciativa de Franz Marc en 1913, no sólo supondría otra plataforma sobre la que trabajar en grupo, creando un objeto artístico colectivo, sino que también remarcaría la importancia estética del libro como vehículo de transmisión estética, aspecto crucial dentro de la formación y del contexto de Alfred Kubin y de su carrera como ilustrador:

Lieber Herr Kubin, (...) Heute komme ich mit einem großen, gewichtigen Plane: Haben Sie Lust, irgend etwas aus der Bibel zu illustrieren? Großformat, sehr reich; Mitarbeiter: Kandinsky, Klee, Heckel, Kokoschka und ich. Jeder ganz nach seiner Wahl; Erscheinen in Einzelausgaben. Kandinsky nimmt die Apokalypse, ich als 1. Buch Mosis. An Verleger soll erst gegangen werden, wenn der ganzen Plan der Mitarbeiterschaft (eventuell schon einige fertige Blätter) fertig ist. (...) Ist die Idee nicht schön? (...) Ich zittere vor Freude, wenn die Idee wirklich Gestalt gewänne! Herzlich, Ihr. F. Marc (en Meisner, 1989, pp.82-83)⁷.

De manera paralela, la cultura expresionista muniquesa se seguía fraguando alrededor de las *Stammtische* de los bares de Maxvorstadt y de los cafés de Schwabing. De aquí surgieron publicaciones satíricas entre las que destaca la revista *Simplicissimus*, hija de las noches en el bar muniqué Alter Simpl, en el que se reunían personalidades como Herman Hesse, Hans Wedekind, Thomas Mann, Gustav Meyrink, Hans Carossa, Franziska von Reventlow, Thomas Theodor Heine, Franz Marc y Alfred Kubin, entre otros. La revista *Simplicissimus* publicaba junto al número mensual pequeños facsímiles de dibujos realizados por las y los artistas colaboradores, remarcando de nuevo la importancia del dibujo al servicio de un sentimiento de época, o en otras palabras, al

⁷ Traducción propia: "Querido Señor Kubin, (...) Hoy vengo con un gran plan, de peso: ¿tendría Usted ganas de ilustrar algo de la Biblia? En gran formato, muy rico; los colaboradores: Kandinsky, Klee, Heckel, Kokoschka y yo. Cada uno totalmente con su elección, en un mismo volumen. Kandinsky elige el Apocalipsis, yo el I Libro de Moisés. Se enviarán al editor cuando todo el plan de esta colaboración esté completo (o, al menos, algunas láminas). (...) ¿No es hermosa la idea? (...) ¡Tiemblo de emoción sólo de pensar en el momento en que esta idea coja forma! Atentamente, Tu F. Marc".

servicio del Expresionismo. Alfred Kubin publicó por primera vez un compilado de dibujos en *Simplicissimus* en 1912⁸, aunque ya venía colaborando con la revista con pequeñas aportaciones gráficas desde 1902.

Orbitando entre las aportaciones a la revista *Simplicissimus* también se encontraban dos de los editores más importantes de la ciudad, cuyos negocios publicaron y sirvieron de plataforma a la gran mayoría de los escritores citados anteriormente. Así, Georg Müller y Reinhardt Piper no sólo ayudaron a propulsar las voces que se alzaban entre los años convulsos anteriores al estallido de la guerra, sino que también tendieron vínculos importantes a dibujantes y artistas, creando una red tan sólida que, incluso una vez disuelto el grupo *Der Blaue Reiter* y una vez apagada la llama del Expresionismo, aún conectaba a muchos de sus integrantes entre sí, más allá de las fronteras de Austria y Alemania. Estos vínculos favorecieron que, al margen de los grandes grupos artísticos como eran *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*, se fundaran otros círculos artísticos como es el caso del grupo *Sema*, cuyos integrantes más ilustres fueron Paul Klee y un joven Egon Schiele. Si bien Klee para cuando fundó el grupo *Sema* en 1911 ya se encontraba entre las filas del *Blaue Reiter*, inició este nuevo proyecto, que duraría tan sólo dos años más, en el que se dotaba de una mayor importancia al dibujo, a la línea, consolidando dentro de esta forma de expresión artística un punto de encuentro entre varios artistas, destacando también la presencia de Alfred Kubin en algunas de sus publicaciones.

El estallido de la Primera Guerra Mundial, no obstante, supuso la disolución de la gran mayoría de estas asociaciones, congelando también proyectos que se quedaron en el tintero, como la Biblia del *Blaue Reiter*, y llevándose consigo las vidas de Erich Heckel y de Franz Marc (pérdida que Kubin lamentó muchísimo), entre otros tantos. Durante los primeros meses de la contienda, Alfred Kubin, aislado en su *Schloß* en el pueblo austríaco de Zwickledt am Inn, ya había dado comienzo con los diseños para los aguafuertes que ilustrarían el Libro de Daniel⁹, quedando como testimonio aislado, como vestigio, de aquella luz entre las sombras, de aquel clima de comunión artística que supuso el movimiento expresionista en el Múnich de las primeras décadas del siglo XX.

⁸ Raabe 49, p.79: los dibujos que se encuentran en esta publicación son *Der Erdstoß*, *Genovefa*, *Lustige Menschen*, *Unglück über Unglück*, *Der Sonderling*, *Trauwetter*.

⁹ Estos aguafuertes se publicarían posteriormente en la editorial múniquesa de Georg Müller en 1918, en Raabe 98, p.89 y Marcs A21, p.80.

1.2.3. Berlín, el Expresionismo al servicio de cafés, cabarets y propaganda.

La unión entre el movimiento artístico y cultural con la infraestructura de una ciudad se produce de manera orgánica y es innegable en el caso de Berlín. La capital prusiana se ganó a pulso durante el siglo XX su lugar a la cabeza de las Vanguardias, no obstante, a principios de siglo Berlín aún no se había convertido en la ciudad vibrante de arte de la que aún a día de hoy nos llegan ecos. Desde principios de 1900, en Berlín estaban despuntando una serie de cambios en el panorama artístico y cultural que acabarían por eclipsar a la capital bávara en cuanto a producción y movimiento de vanguardia. La ciudad había comenzado a crecer desmesuradamente hasta convertirse en la tercera más poblada de Europa, gracias sobre todo a su industrialización. Esto sirvió de cebo para atraer a grandes familias adineradas, artistas, coleccionistas, escritores y músicos de todas partes. No obstante, Berlín también era una ciudad enormemente militarizada, aspecto que despertó dentro de los integrantes de la bohemia cultural un fuerte sentimiento de rechazo, vinculando la figura del militar con la figura paternalista del estado ante la que muchos artistas y pensadores del movimiento expresionista se revelaron o se mostraron abiertamente en contra. Otra institución, esta vez artística, de la que se desmarcaron los nuevos artistas fue la *Berliner Sezession*, que a principios del siglo XX se negó a incluir artistas jóvenes, por lo que en 1910 se produciría una escisión llamada *Neue Sezession*.

El alcance de la explosión de rebeldía estética que supuso la existencia de una *Neue Sezession* que abrazó abiertamente los postulados del Expresionismo se vio además potenciado por ese sentimiento antimilitarista que se podía respirar en los cafés y en los cabarets de Berlín, al calor de los cuales se forjaron las revistas más importantes del momento, como *Die Aktion* y *Die Neue Kunst*. Los temas sobre los que giraba el arte y la pintura que se recogía y defendía en estas publicaciones presentaban una centralidad del tema de la muerte y de la cara nocturna de la vida, lo cual se aplicaba de manera directa a la imagen de la ciudad. Los pintores y poetas de la época presentaban una ciudad decadente, en vías de descomposición, destilando un miasma que alcanzaba tanto a los edificios como a los transeúntes, cuya moralidad parecía disolverse en el ritmo frenético de las calles, al tiempo que se movían guiados como por un impulso eléctrico y automático, convirtiéndose poco a poco en títeres inanimados e insensibles. Este aspecto puede apreciarse especialmente bien en la poesía de Georg

Heym, Else Laske-Schüler y Jakob van Hodis, así como en la pintura de Ludwig Meidner y Lyonel Feininger.

La irrupción de las artes gráficas de la mano del Expresionismo también despertó el interés de artistas berlineses, fascinados por el uso de una técnica que respondía mucho mejor a las necesidades de la época que la tradicional pintura de caballete. En este contexto forjaron su imperio los filántropos Paul Cassirer y Herwarth Walden, quienes fueron especialmente sensibles a este nuevo movimiento artístico y comenzaron a llenar sus colecciones con las nuevas tipologías artísticas que surgieron con el auge de la *Neue Sezession*. Esta interdisciplinariedad entre pintura, artes gráficas e imprenta fue lo que les llevó a convertirse también en grandes editores. No obstante, será acabada la Primera Guerra Mundial cuando otros grandes grupos artísticos como el berlinés *Novembergruppe*, así como la que será la institución artística por antonomasia en aquella época, la *Bauhaus*¹⁰, apuesten verdaderamente por las artes gráficas como tradicionalmente se las había entendido, aspecto que también incentivó el bloqueo económico al que se vieron sometidas las antiguas potencias del Eje (Figura & Jelavich, 2011, p.33).

Las dos primeras décadas del siglo XX en Berlín también vieron descollar algunas editoriales que pasarían a la historia como pioneras y máximos exponentes de la distribución e impresión de litografías artísticas. Entre ellas se encuentran las fundadas por Fritz Gurlitt, Hans Goltz y Reinhardt Piper, los tres vértices principales que, por otro lado, enmarcan la publicación litográfica y de libros ilustrados por Alfred Kubin. Así mismo, hay una lista ingente de exposiciones de obras litográficas que llegaron a celebrarse incluso en Estados Unidos, llevadas allí especialmente por Israel Ber Neumann, gran galerista y coleccionista de obras expresionistas que se vio obligado a emigrar junto a su colección al otro lado del Atlántico en los años 30 debido a la efervescencia antisemita que se estaba dando en Alemania en aquel momento.

Pese a que la obra de Alfred Kubin está principalmente vinculada a los círculos expresionistas munitenses, la importancia de Berlín en su evolución artística fue

¹⁰ En 1921 *Bauhaus* publicó un gran compilado de artes gráficas en cinco tomos titulada *Bauhaus-Drucke: Neue europäische Graphik*, editada y coordinada por Otto Dorfner y Lyonel Feininger, quien fue profesor en los talleres de litografía y grabado hasta que la sede fue trasladada a Dessau y los antiguos procedimientos gráficos fueron sustituidos por máquinas más modernas e inmediatas. El primero de los cinco tomos se dedicó exclusivamente a los artistas del círculo de *Bauhaus*, mientras que el tercero y el quinto estaban dedicados exclusivamente a artistas alemanes. La lámina *Ritter Roland (Caballero Roland)* aparece como la única muestra de la obra de Alfred Kubin, pese a no ser la más significativa a la hora de ver en lo que estaba trabajando en ese momento.

crucial. En 1902 el galerista Paul Cassirer, gracias a una de sus muchas visitas a la Münchener Akademie der Bildende Künste, descubrió la obra de Alfred Kubin, a quien propuso viajar a Berlín para exponer algunos de sus trabajos junto a las obras del recién re-descubierto Vincent van Gogh. Las láminas de Kubin que se presentaron en esta exposición estaban realizadas sobre papel catastral mezclando las técnicas del dibujo a pluma, la aguada y el espray, entre las cuales se encontraban algunos de los dibujos más icónicos del artista austríaco. En ellos se mostraba el lado oscuro del subconsciente y de los sueños, en un constante diálogo (muchas veces desde un enfoque erótico) entre la vida y la muerte. Esta exposición supuso para Alfred Kubin el inicio del que será su primer gran proyecto artístico de imprenta: el *Hans-von-Weber Mappe (Portfolio de Hans von Weber)*. El editor y coleccionista berlinés Hans von Weber había conocido primeramente la obra de Alfred Kubin a raíz de una publicación conjunta que el artista había hecho en 1901 con uno de los grandes escritores expresionistas de la ciudad, Otto Bierbaum, en el periódico *Die Insel*. Esto, junto con la exposición en la galería Cassirer al año siguiente, hizo que Weber se volcara en un proyecto editorial con una tirada de 1000 copias de gran calidad, en el que se recogieron algunas de las láminas más importantes de Alfred Kubin.

A la exposición de la galería Cassirer también acudieron, entre otros, Wassily Kandinsky, quien se interesó por el artista y le incluyó dentro de su proyecto expresionista muniqués debido a la presencia en sus láminas de una *fuerza irresistible que nos arrastra a la atmósfera aterradora del vacío implacable* (Kandinsky, en García Cortés, SdV, 1998, p.28); o el poeta Richard von Schaukal, para quien Alfred Kubin se convirtió en un *Österreichisches Goya* (un *Goya austríaco*), tal y como publicó en su reseña del 3 de enero en el periódico austríaco *Wiener Abendpost*. El experto en el escritor E.T.A. Hoffmann, Hans von Müller, también acudió a la exposición de la galería Cassirer y, tras su encuentro con Kubin al finalizar la muestra, dio comienzo una intensa relación por correspondencia que duraría hasta la muerte de Müller. Se pueden encontrar referencias a la exposición de 1902 a lo largo de toda esta correspondencia, haciendo especial hincapié en la sensación de desasosiego comparable a la conmoción que siente uno cuando contempla la obra de Francisco de Goya, postura muy similar a la de Richard Schaukal.

Die Blätter von Kubin sind mir aus der Cassirer'schen Ausstellung bekannt. Was ich damals sah, zeigte eine mehr bewegliche als tiefe Phantasie und hatte mir Goya kaum mehr als die physische und psychische Dürsterkeit gemeint (Carta de Hans von Müller a Alfred Kubin, 14 de agosto de 1922. Kubin Archiv im Lenbachhaus 675.34)¹¹.

Al igual que ocurrió con la exposición de Alfred Kubin en la galería Cassirer, las exposiciones de artistas del grupo *Neue Sezession* también sirvieron como punto de unión y de contacto con los otros dos grandes centros artísticos alemanes, Dresde y Múnich, trazando así una red en la que los intercambios y las influencias fluían en todos los sentidos posibles. No obstante, la guerra podría fin a la propuesta expresionista: la juventud a la que cantaban los poetas y que se representaba de manera contestataria en las obras de arte tenía que morir. Por una causa externa a ellos mismos, en un mundo que tampoco habían construido ellos y que desde su arte querían eliminar, las y los artistas expresionistas acabaron sucumbiendo a ese mundo podrido, a esa fuerza cósmica que, vestida de guerra, los aunó a todos en el reino de la muerte.

1.3. El comienzo del Expresionismo y el final de Austria-Hungría.

Pese a la importancia de Alemania dentro de la configuración del movimiento expresionista, es en Austria, y de manera mucho más relevante en las ciudades de Viena y de Praga, donde despuntan los valores estéticos del Expresionismo mucho antes de su surgimiento oficialmente hablando. Las Vanguardias, y en concreto el Expresionismo, le deben una gran parte de su contenido estético y simbólico al *fin-de-siècle*, de donde surgieron artistas de la talla de Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Koloman Moser, arquitectos como Adolf Loos y escritores como Georg Trakl, Robert Musil y Karl Kraus. El interés por el uso de nuevas técnicas dentro del circuito institucionalizado de las artes, no obstante, tardó algo más en desarrollarse. El yugo del Imperio austrohúngaro y de la construcción teatral de una capital a su altura relegaron el valor de las artes gráficas al punto de considerarlas un proceso meramente preparatorio para fines mayores. La arquitectura, la escultura (especialmente la escultura ornamental al

¹¹ Traducción personal: “Conozco las láminas de Kubin gracias a la exposición de “Cassirerito”. Lo que vi entonces mostraba una fantasía más movida que profunda, y me resultaron mucho más parecidas a Goya que a la oscuridad física y psicológica”.

servicio de la arquitectura), la pintura de caballete o mural, así como la música, fueron los pilares sobre los que se construyó el enorme escenario barroquizante de una sociedad decadente, abocada a un fin catastrófico.

El surgimiento del grupo de la *Wiener Sezession* en 1897, con Gustav Klimt a la cabeza, hizo que empezaran a abordarse en el plano bidimensional algunos temas que se convertirían a posteriori en el fetiche de la burguesía, que se apropiaría de su lenguaje y lo usaría hasta la extenuación. Ante este lenguaje se rebelaron artistas que siguieron la estela de Klimt, los integrantes de la llamada “tercera generación vienesa” (Casals, 1985, p.44), así como artistas y poetas que desde los movimientos nacionalistas eslavos comenzaban a querer emanciparse de la hegemonía social y cultural de Alemania y del reino de Austria. Esta oposición ante la ampulosa imagen de la Viena imperial desembocó en una verdadera transmutación de los valores artísticos y sociales enfocada desde los temas principales del Expresionismo (la persistencia de la muerte, la polaridad, el deseo y descubrimiento erótico, la decadencia, el desencanto, la angustia, etc.) que se mantendrá localizable dentro de las artes durante algunos años más que en Alemania, hablándose aún de Expresionismo austríaco incluso a finales de los años 20.

1.3.1. La *Wiener Sezession* y los *Wiener Werkstätte*.

El discurso artístico de Viena a principios del siglo XX giraba en torno a la unidad de las artes. Arquitectura, urbanismo, pintura, escultura, música, teatro y literatura se daban cita a lo largo de la Ringstrasse en un intento de reflejar el *Zeitgeist* de los tiempos que corrían, aunque este era un reflejo distorsionado. El espejo que tendía la *Nuda Veritas*, representada de manera magistral por Klimt, le achacaba a la sociedad un mal de individualismo exacerbado en el que los pensadores de estos años, que marcaron el cambio de siglo, veían el fin y la decadencia de la sociedad. El interés por el arte había sustituido a la acción, las fuentes de la angustia social se reforzaron dentro de la psique individual y burguesa, que asistía a la lenta muerte del ideal político al tiempo que planteaba la revolución como algo casi satírico, imposible, encontrándose el artista y el crítico social a la deriva a bordo de un gran barco de locos abocado a naufragar. El clima en Viena, por tanto, se debatía en esta polaridad esquizofrénica entre, por un lado, proyectos unificadores con pretensión de acoger todas las artes en su

seno, y una sensación de soledad, de alienación y de condena al fracaso que se encontraba mucho más en el campo de la política.

En la sociedad vienesa de principios de siglo hay una tónica general de deseo de destruir el mundo antiguo e imperial en pos de construir una nueva sociedad, pero esto no desembocó más que en un fracaso tras otro. La planificación de grandes edificios sorprendivos en los que entraban en juego todas las artes no dejaban de semejar *tartas en una fuente* (Schorske, 2011, p.85), siendo esta fuente la nueva Ringstrasse proyectada por Otto Wagner en 1910. Ante esto, arquitectos como Adolf Loos comenzaron a posicionarse en contra del ornamento, a favor de las líneas más sencillas y de un diseño que fuera accesible a todo el mundo. Bajo esta premisa también se fundaron los *Wiener Werkstätte*, proyecto de Joseff Hoffmann y Koloman Moser, que pretendían aunar y formar a artistas y artesanos en diferentes especialidades con tal de dar lugar a obras en las que se estableciese un diálogo interdisciplinar y en las que se diluyese la frontera entre arte y artesanía, haciendo este primero mucho más accesible. En este sentido, los *Wiener Werkstätte* fueron un proyecto que fracasó también, pues el arte y los objetos que de aquí surgieron acabaron enfocándose principalmente a la burguesía decadente que tanto se rechazaba desde los círculos más críticos.

En las élites culturales las contestaciones a estos aspectos quedaron reducidas tan sólo al plano artístico, plano en el que, por influencia del clasicismo aristocrático del Imperio, no tenía cabida la realidad social. Esta situación la explica a la perfección Carl Schorske cuando compara la situación cultural de Viena con un héroe wagneriano fracasado a la hora de generar, ofreciendo su arte como ejemplo, una fuerza capaz de superar la fragmentación, de unir de forma comunitaria al pueblo con su tiempo y con su cultura (Schorske, 2011, p.92), pero es, de nuevo, un aspecto en el que se fracasa.

Esta fragmentación y esta crítica social, si bien no pudo aplicarse de manera global en los circuitos artísticos oficiales, sí que encontró cierta resonancia y cabida en el arte sobre papel y en la incursión de las artes gráficas gracias a la *Wiener Sezession*. El papel como soporte artístico e ideológico sirvió a los artistas de este grupo, entre los cuales destacan los ya mencionados Klimt, Moser y Kokoschka, para plantear los principios sobre los que se acabaría sustentando la cultura finisecular. Michael Pabst (en Claire, 1986, pp.294-303) señala dos ejes en torno a los cuales giran las primeras composiciones gráficas de esta asociación de artistas, concebidas ya de manera autónoma a la pintura. El primero de estos ejes consiste en la configuración de un

diseño pictórico bidimensional donde prima el fondo plano que, en la mayor parte de los casos, es blanco. Este vacío simbólico aparece reflejado también en otras monografías como *Über den Prozeß der Zivilisation (El proceso de la civilización)* de Norbert Elias (2010), quien se refiere a este espacio en blanco como una alusión a la falta de valores y al vacío existencial que se le achacaba a la burguesía vienesa del momento. Dentro de este planteamiento subyace un trasfondo de crítica social, donde el cuerpo del individuo contrasta en las composiciones tanto con la superficie plana (en una alegoría a la sociedad) y con otro plano posterior a la figura principal donde suelen aparecer representaciones de la confrontación interior del propio personaje. Este tipo de composición es característica de los primeros dibujos e impresiones de Gustav Klimt, destacando como ejemplo el cartel de la primera exposición de la *Wiener Sezession* de 1897, con el tema de Teseo y el Minotauro (Pabst, en Claire, 1986, p.297).

A parte del contraste compositivo, aparece como segundo eje en torno al cual giran las obras de los últimos coletazos del modernismo vienes y principios del Expresionismo, el contraste psicológico del individuo con “el otro”. Los personajes que se muestran en estas obras suelen responder a uno de los dos polos que oscilan entre la vida y la muerte, el arte y la vida o lo masculino y lo femenino, por oposición. Esta imbricación de lo psicológico y de lo personal al terreno de las artes gráficas llevó a la realización de obras mixtas, donde la imagen aparece al servicio del texto, donde ya de por sí se relatan situaciones de contraste o de despertar de unos instintos altamente sancionados por la moral burguesa de la época, siendo ejemplo de esto la ilustración a los poemas de Rilke por parte de Koloman Moser o el poema ilustrado *Die träumenden Knaben (Los niños que sueñan)* de Oskar Kokoschka, que aborda el tema del despertar a la sexualidad.

La acogida de estas obras por parte del público acabaría adueñándose de estos mensajes en un proceso de afirmación nacional. La burguesía vienesa despertó a sus instintos más básicos en una teatralización esperpéntica de los valores que defendían los artistas de la *Wiener Sezession*, dando lugar a un terreno en el que no tardaron en florecer corrientes psicoanalíticas basadas en los anhelos y en el contraste del “Yo” con el “Ello”, siendo Sigmund Freud su principal representante. Cada individuo y cada movimiento artístico clamaba por su propia independencia y unicidad, dando lugar a una situación en la que la vida artística acabó por sustituir a la acción real, en un

angustioso frenesí de almas encerradas “en el templo de Narciso” (Schorske, 2011, p.35).

Tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, que trajo consigo la experiencia de la lucha cuerpo a cuerpo en el más brutal de los sentidos, las artes en Austria viraron hacia un retorno a lo natural, aun dentro de lo que podría considerarse como Expresionismo. El conflicto rompió el espejo de la *Nuda Veritas* y los artistas extrapolaron sus cuitas del interior de su psique hacia el espacio que les rodeaba. El arte del periodo de entreguerras en Austria muestra una clarísima dualidad entre lo que se consideraba “nacional” en un sentido “topográfico”, entendido como espacio limitado, encorsetado y fronterizo, y una corriente de pensamiento “supranacional”, que tenía como objetivo mostrar la alteridad en todos sus aspectos (Wagner, en Bertsch & Neuwrith, 1993, p.7), haciendo hincapié en las diferentes identidades que habían resultado tras la fragmentación del Imperio y que se rebelaban unas contra otras, dando lugar a un escenario político del que el arte no podía desvincularse del todo.

1.3.2. Praga y la periferia de la vanguardia.

Una de las ciudades en las que más se notó la fragmentación identitaria, con su consecuente reflejo dentro del mundo de las artes y de las letras, fue Praga. A principios del 1900 Praga, capital y máxima representante del reino de Bohemia, se encontraba dividida culturalmente en tres círculos: el círculo alemán, considerado la élite social, el círculo checo, del que procederán realmente los movimientos y las propuestas vanguardistas, y el círculo judío, que tendía a asimilarse dentro del alemán. Esta división social, inserta en un entramado urbano que distinguía a Praga del resto de ciudades, *un bosque de negras torres y verdes cúpulas, un laberinto de irregulares callejuelas empedradas, en la que los edificios (...) se empujan unos a otros* (Casals, 1985, p.58), puede apreciarse a la perfección en la novela *Der Golem (El Golem)* de Gustav Meyrink, escritor austriaco afincado por épocas en Praga y Berlín. El caso de Meyrink es paradigmático dentro del desarrollo de las letras dentro del círculo literario praguense, pues los escritores más reputados del momento o bien eran ciudadanos austríacos o alemanes establecidos en la capital de Bohemia, o bien eran checos

pertenecientes a un entorno germanófono, como ocurre con Franz Kafka, Max Brod y Franz Werfel.

El término “Expresionismo” como tal tardó bastante en aplicarse en el contexto de Praga. Las primeras referencias al movimiento aparecen asociadas principalmente al grupo de los ocho, *Osma* (Rakušanová, en Wünsche, 2018, p.34), siendo sus máximos exponentes los pintores Emil Filla, Antonín Procházka y Bohumil Kubišta. Dado el extendido rechazo a la influencia cultural vienesa, la mayoría de estos pintores buscaron referencias en las Vanguardias parisinas y berlinesas, consolidando un estilo particular y totalmente propio de Praga denominado cubo-expresionismo. No obstante, este tipo de manifestaciones pictóricas no cuentan con una cohesión temática o estilística tan clara como la que se dio en Alemania y Austria, pues se considera en muchos casos como una fase transitoria dentro de la trayectoria individual de cada uno de las y los artistas de cara al desarrollo de su fase cubista. Otras veces se vincula el estilo expresionista de manera puntual a artistas aislados, siendo un caso paradigmático el de František Kupka (que pasó del simbolismo más oscuro hacia una abstracción de raíces cubistas), remarcando siempre el préstamo de la pintura francesa y alemana en la consecución de sus obras (Rakušanová, en Wünsche, 2018, p.37).

La particularidad que presentaba el grupo *Osma* es que, a pesar de ser todos sus integrantes de origen checo, el ideario que subyacía tras sus pinturas y tras su posicionamiento estético distaba, pese a estar eminentemente vinculado al territorio y más concretamente a la ciudad de Praga, del nacionalismo bucólico de otros artistas como Alfons Mucha o Nicoláš Aleš. El origen de los integrantes del grupo también era diverso, encontrando miembros procedentes de las clases más humildes y rurales, así como miembros de familias pudientes de un ámbito más metropolitano, puesto en común en unos encuentros que tenían lugar en la ciudad de Praga y que les sirvió como plataforma para mirar hacia el resto del mundo, hacia la pintura internacional, tomando como base las exposiciones de la asociación *Mánes*, vinculado más con un modernismo al estilo de la *Wiener Sezession*. En las exposiciones de *Mánes* también se podía encontrar cierto énfasis en abrir ventanas hacia el resto de países con fines claramente nacionalistas, intentando poner en relación una idiosincrasia artística propia de Checoslovaquia, más concretamente de Praga, con otros países europeos. No obstante, muchos de estos artistas, así como los artistas de *Osma*, acabaron siendo absorbidos por

los núcleos de Berlín y Viena, debido a que se convirtieron en sus principales centros de exposición (contando aquí la galería Cassirer con una importancia por encima del resto).

De manera análoga a la pintura, en arquitectura y diseño también surgió una asociación artística llamada *Skupina*, a la que se le achaca la misma problemática que a la pintura, y es que puso sus miras especialmente en la revolución volumétrica y de diseño que estaba teniendo lugar en París, considerándose por tanto una propuesta en pos del cubismo arquitectónico. El grupo *Skupina* se posicionaba abiertamente en contra del estilo modernista de fachadas vegetales al estilo de Otto Wagner, estilo que estaba convirtiendo a Praga en un jardín de flores (Casals, 1985, p.63). Así *Skupina* comenzó a realizar un trabajo arquitectónico centrado especialmente en las fachadas, que en vez de dejarse adornar por grandes enredaderas, pámpanos y musas, dejaban paso al juego volumétrico de los materiales y de las texturas. El campo del grafismo, no obstante, tardó mucho más en desembarazarse de los tentáculos de Alfons Mucha, quedando aún subyugado a un estilo modernista más afín a Austria.

La problemática que atenazaba la cultura de Praga era la misma que asediaba el discurso arquitectónico: la fachada. En la búsqueda de una esencia cultural propia, los tres círculos sociales aún estaban muy diferenciados. Escritores como Kafka se oponían a las sugerencias de la Vanguardia pese a formar parte de ella, mirando más hacia Alemania que hacia Checoslovaquia. Haría falta aún la chispa de la guerra para que el gran Golem que era Praga, gigantesca, pétreo, moviéndose y cambiando de manera frenética por impulsos ajenos a ella, cobrara vida de verdad y se autoproclamara independiente, aunque ello conllevara una lucha que, más que volverse contra la figura del Padre (del Imperio Austrohúngaro), aspecto propio del sentimiento expresionista, se volviera una lucha fratricida.

1.3.3. Asociaciones artísticas lejos de las grandes urbes: la *Innviertler Künstlergilde*.

Después de la Primera Guerra Mundial, alrededor del año 1920, Viena se había convertido en una gran capital publicitaria en la que el arte se había puesto también al servicio de la política (Hoerschelmann, en Bertsch & Neuwrith, 1993, p.109), encontrando el origen de esto en los avances de imprenta que artistas como Adolf Loos y Oskar Kokoschka ya habían ido introduciendo desde los años de la *Wiener Sezession*.

Frente a esta involucración política y social del arte en la capital austríaca, en las zonas fronterizas comenzaron a surgir también movimientos y agrupaciones de artistas que, siguiendo la línea onírica iniciada por Oskar Kokoschka, abogaron por estrechar los lazos con lo popular, lo folklórico y los cuentos de hadas en el entorno del bosque de Bohemia y, especialmente, en la zona del Innviertel, donde confluyen los ríos Inn, Danubio y Salzbach.

Será aquí, en el Innviertel, donde Hugo von Preen fundara la comunidad artística *Ostenberger Künstlerkolonie* (Engl, 1988, p.53), basada en recuperar las técnicas artísticas de grabado en madera e impresión artesanal que irían virando hacia composiciones mucho más vanguardistas debido al contacto que tuvo esta comunidad con la *Münchener Sezession*, anterior al surgimiento del *Blaue Reiter*. Para el año 1923 algunos artistas cercanos al grupo de Preen acabaron creando su propio colectivo, un colectivo cuyo hilo conductor no era tanto la homogeneidad estilística, ni los paradigmas de un manifiesto, sino la premisa de un vínculo espiritual entre el ser y la naturaleza, una unión privada que se manifiesta tanto en obras de temática religiosa como en obras con un espíritu mucho más afín a la Vanguardia. Este grupo pasó a llamarse *Innviertler Künstlergilde*, y entre sus miembros se encontraban artistas como Aloys Wach, Margret Bilger, Herbert Fladerer, Hans Planck y, de nuevo, Alfred Kubin, ya recluso desde hacía casi dos décadas en el *Schloß* de Zwickledt.

Salvo Kubin, la mayoría de artistas de este círculo destacan por el trabajo del grabado en madera, aunque Margret Bilger también trabajó con la pintura sobre vidrio en un sentido totalmente artesanal. Margret Bilger y Alfred Kubin mantuvieron una intensa amistad y una interesante correspondencia, en la que Kubin instaba a la joven artista a liberar sus fantasías sobre el papel, en su lugar de trabajo. *Hier müssen wir leben!* (*¡Aquí deberíamos vivir!*)—comenta Bilger en sus diarios sobre su primera visita a Zwickledt, en la que Alfred Kubin pronunció estas palabras mientras señalaba la mesa de su taller (en Engl, 1988, p.57). Desde su mesa de dibujante, Alfred Kubin fue dando forma a golpe de trazo de pluma a todo un mundo interior, que iba alimentándose poco a poco de sus lecturas y de las visitas que recibía¹², así como de sus paseos por el bosque o por las inmediaciones de la aldea de Zwickledt. En una carta de 1927 a Wilhelm Hausteinen escribe:

¹² Destaca la relación con el filósofo y esotérico Salomo Friedländer *Mynona*, cuyo encuentro relata Kubin en uno de los capítulos de *Aus Meiner Werkstatt*, “Begegnung mit Mynona”.

Este lugar, impregnado todo él de un ambiente mágico y su maravilloso paisaje, es ya, en muchos sentidos, parte de mi destino. Mi mayor deseo es acabar mi vida entre estos viejos muros y bajo estos grandes árboles (Kubin, en DmV, 2016, p.212).

...der von einem eigenartigen Stimmungszauber unerschöpflich erfüllte Ort und seine wunderbare ländliche Umgebun ist mir nach mancher Richtung zum Schicksal geworden. Ich wünsche mir nichts Besseres, als in diesem alten Mauern und unter den großen Bäumen hier mein Leben zu beschließen (Kubin, en AmW, 1973, p.87).

La galería de arte encargada de comunicar las obras de estos grupúsculos que seguían activos de manera satélite alrededor de la capital vienesa fue la *Neue Galerie*, que además acogía exposiciones de los grupos expresionistas de Múnich y de Berlín, configurando así, junto con la *Würthel Galerie* (actual *Staatliches Graphisches Sammlung* del museo Albertina de Viena), un espacio que comunicaba todas las realidades artísticas del momento, de un modo similar (aunque en menor escala) a lo que ocurría en Berlín con la Galería Cassirer.

1.4. Alfred Kubin: el vaso comunicante entre Austria y Alemania.

Junto con las galerías de arte anteriormente mencionadas, la figura de Alfred Kubin también supuso un hilo conductor entre los diferentes espacios expositivos y entre las diferentes asociaciones artísticas. Esta conexión se volvió tangible no sólo mediante la concomitancia y la simultaneidad que se daba entre unos artistas y otros en las galerías, en los bares y en los cafés, sino a través de extensos intercambios epistolares. Es precisamente esta posición como conector y como nexo de unión entre los diferentes contextos artísticos (Berlín, Múnich, Viena, Praga, etc.) lo que hace de Alfred Kubin un artista clave para entender el desarrollo del Expresionismo, así como para completar el juego de influencias, de ideas y de afinidades estéticas que tuvieron lugar durante las primeras décadas del siglo XX.

Alfred Kubin se encontraba tanto en el centro como en la periferia del sistema cultural formado por los grupos artísticos más influyentes de las Vanguardias de Austria y Alemania, pese a que a su trabajo no se le haya dado la importancia ni se le haya reconocido debidamente el calado que tuvo en su momento. En el buzón del *Schloß* de Zwickledt se amontonaban cartas de escritores y de artistas con los que Kubin intercambiaba proyectos de ilustración, espacios expositivos, publicaciones, o sencillamente intercambiaban con él impresiones sobre la última novela de X, la última exposición de Y, el panorama político o bien se hacían mutuamente partícipes (con una reciprocidad y una cercanía extraordinarias) de los detalles, las anécdotas y las fruslerías del día a día en Viena, Múnich, Praga, Berlín, Hamburgo, Zúrich, y un sinnúmero de ciudades más.

La relación que mantuvo Alfred Kubin desde Zwickledt con Oskar Kokoschka, Paul Klee y Lyonel Feininger fue sin duda lo que más influyó en la posterior producción de sus conocidos portfolios o *Mappenwerke*. Pese a que los tres artistas trabajaban desde una técnica muy cercana a la del ilustrador, fueron las cartas, en las que se debatía sobre las cualidades estéticas de su arte, las que marcaron el impasse en la preocupación de Alfred Kubin por la relación entre obra de arte y entorno. Ya no hablamos de la escisión entre hombre y naturaleza que tanto se trató en el siglo XIX, sino de la búsqueda de una unión casi mística dentro del arte, entendido como un espacio en el que se puede tanto señalar como superar la alienación del individuo dentro del enjambre de la ciudad. Detrás de cada trazo, de cada paisaje, de cada visión, pueden también encontrarse fragmentos del artista, que se identifica con los edificios, con los transeúntes, con las prostitutas y con otros elementos marginales del entramado social en el que se inserta.

Esto puede apreciarse especialmente bien en las obras que se intercambiaron Alfred Kubin y Lyonel Feininger, consistiendo esto uno de los principales vínculos del artista de Zwickledt con la realidad artística de corte berlinés. Esta manera de entender la ciudad moderna se combinó con la sensación de decadencia y atemporalidad que atenazaba la realidad de Praga, aspecto que influyó enormemente en la producción de la primera novela de Alfred Kubin, publicada en 1909 bajo el título *Die andere Seite (La otra parte)*, ya que las primeras ilustraciones de la novela se plantearon dentro de un proyecto de ilustración de *Der Golem*, de Gustav Meyrink. *Die andere Seite* también marcó enormemente el panorama del Expresionismo literario checo, encontrándola

dentro de las lecturas de cabecera de Franz Kafka, para quien además Alfred Kubin realizó algunos trabajos de ilustración, instaurándose así una relación bidireccional de influencia. La relación con Viena aparece especialmente bien representada entre la relación de Alfred Kubin con Oskar Kokoschka, pese a que no fue de las más trascendentes. Igualmente Kubin realizó estancias en Viena, donde se formó con Koloman Moser y donde también conoció la obra de poetas como Georg Trakl. La relación con Múnich, no obstante, fue la más intensa y la más presente dentro de la trayectoria de Alfred Kubin, quien no llegó a desvincularse del todo de la ciudad bien por su estrecha relación con los miembros del *Blaue Reiter* (destacando después de la Primera Guerra Mundial la figura de Paul Klee, pues Franz Marc había muerto y Wassily Kandinsky se había exiliado), por sus frecuentes trabajos con las editoriales de Georg Müller y de Reinhardt Piper (cuya correspondencia también es una herramienta crucial para entender el sistema cultural montado alrededor del movimiento expresionista), y por sus frecuentes exposiciones en la galería Hans Goltz.

La exposición de 1902 de la Galería Cassirer de Berlín fue el detonante de un tipo de obra que se convertirá en un elemento característico dentro de la producción artística de Alfred Kubin junto con la ilustración literaria: los portfolios. De todos estos vínculos artísticos y geográficos irán surgiendo una serie de láminas que, agrupadas en portfolios, irán respondiendo a una serie de problemáticas estéticas, así como a una serie de poéticas, que apelan al sentimiento de época que mencionábamos anteriormente. El destino del ser humano, la muerte, lo erótico y lo onírico danzan y se entrelazan en las líneas que componen los dibujos de los portfolios, convirtiéndose así en la tipología que mejor recoge la visión kubiniana del arte y de la vida. Tras el éxito del *Weber-Mappe*, fruto de la exposición de 1902, le seguirá la publicación de la novela *Die andere Seite*, que podría considerarse como un paso más dentro de la configuración formal de los portfolios kubinianos, en los que el texto y la imagen están mucho más unidos de lo que puede parecer a simple vista. El asentamiento de unas bases narrativas dentro de la novela permitió a Alfred Kubin el seguir trabajando sobre ellas a lo largo de otros portfolios como el *Sansara, ein Zyklus ohne Ende* (*Sansara, un ciclo sin fin*), en el que la relación con los integrantes del *Blaue Reiter*, las exposiciones conjuntas y la recuperación de los antiguos maestros alemanes del Renacimiento sirvieron para conformar las imágenes en las que se pretende hacer alusión al concepto budista de reencarnación y de ciclo vital, todo ello desde el prisma de la sociedad de los años

previos al estallido de la Primera Guerra Mundial. Esta colección de fototipias en ciclos le debe mucho a la correspondencia de Alfred Kubin con Wassily Kandinsky y Franz Marc, quienes veían en el arte una plataforma para “una religión aún por llegar”.

El estallido de la guerra trajo consigo un nuevo planteamiento sobre el orden de la sociedad y de las ciudades, aspecto que puede estudiarse mucho mejor a partir de la correspondencia de Alfred Kubin con Lyonel Feininger. Las imágenes de la ciudad kubiniana que hasta el momento respondían al modelo planteado en la novela *Die andere Seite* comienzan, a partir del *Sansara*, a virar y a enfocarse mucho más en el entorno agreste, en lo rural y en una imagen utópica (en el sentido de no-lugar) de naturaleza primigenia. Este cambio de miras no es exclusivo de la obra kubiniana, sino del panorama artístico de posguerra en Austria en general, encontrando respecto a las representaciones pictóricas del paisaje y del entorno dos tendencias cada vez más diferenciadas: por un lado la imagen alucinada de la ciudad, y por otro el regreso a la naturaleza. La naturaleza, la arquitectura rural y lo fantástico se convierten en los protagonistas de las láminas que dieron lugar al portfolio *Traumland (El país de los sueños)*, proyecto que se había iniciado ya en 1908, después de la publicación de *Die andere Seite*, y que no vería la luz hasta 1922. Este portfolio abarca, por tanto, un periodo artístico decisivo dentro de la trayectoria de Alfred Kubin, pues fue el periodo más activo en cuanto a sus relaciones y vínculos con otros movimientos de Vanguardia, al tiempo que fueron los años en los que se produjo el cambio estilístico más notorio que define el estilo del Kubin maduro. De manera paralela, el *Traumland* supuso una puesta en escena de todos los procesos psicológicos que vinculaban al propio Kubin con su entorno, con un paisaje que unía su realidad durante la vigilia con el mundo de sus sueños, convirtiéndose a su vez en contenedor de reflexiones filosóficas que iban más allá de la agenda del *Blaue Reiter*, destacando aquí la correspondencia con Salomo Friedländer, alias *Mynona*.

La convergencia de todas estas realidades artísticas y de todos los procesos epistemológicos y psicológicos por los que pasó Alfred Kubin durante el auge y caída del movimiento expresionista pueden encontrarse en el *Traumland*, lo que convierte a esta obra, pese a estar fechada en 1922, en un documento que sirve tanto para rastrear la evolución de un sentimiento de época (el sentimiento expresionista), como para entender el calado de otros elementos externos como la guerra dentro de la concepción de una obra artística, así como para diluir la frontera que separa los vínculos culturales

ligados al territorio (como es el folklore, la literatura infantil o la experiencia directa con el paisaje) en un ejercicio creativo mucho más psicologizante, aspecto que no encontraremos teoretizado hasta los años 60 del siglo XX. A raíz de todo esto es por lo que podríamos decir que tanto la figura artística de Alfred Kubin como su planteamiento estético fueron un adelanto a su tiempo.

CAPÍTULO 2: EL CAMINO HACIA LA DEPURACIÓN ESTILÍSTICA EN LOS PORTFOLIOS DE ALFRED KUBIN: *MAX-VON-WEBER-MAPPE*, *DIE ANDERE SEITE* Y *SANSARA*, *EIN ZYKLUS OHNE ENDE*.

2.1. El dibujo a través de la prosa: ...*Vielleicht bin ich ein Schriftsteller*¹³.

Pese a las diferentes ramas por las que se extiende el trabajo de Alfred Kubin y pese a la cantidad de técnicas artísticas con las que fue experimentando a lo largo de su trayectoria, él se consideraba, preeminentemente dibujante. La práctica totalidad de su obra giraba alrededor del dibujo, que aparecía tanto en sus cuadernos de apuntes a modo de borrador o diseño preparatorio, así como formando obras independientes que constituían un fin en sí mismas y que se irían repitiendo y perfeccionando con el paso de los años. Este aspecto viene a señalar que el proceso de creación de Alfred Kubin no siempre partía de una explosión imaginativa genuina, como se ha plasmado tradicionalmente en el imaginario académico, sino que en el proceso de mediar con las imágenes del inconsciente, Alfred Kubin realizaba un largo proceso de planificación y de cuidado en el que el hecho de repetir los motivos se convierte ya no sólo en un recurso, sino en una obligación.

Una buena herramienta para entender los dibujos de Alfred Kubin son sus escritos. Además de ser un prolífico dibujante, Kubin dejó constancia por escrito (tanto en sus memorias y bosquejos autobiográficos como dentro de los muchos artículos que publicó) de la importancia que para él tenía la acción de dibujar. Los motivos y las imágenes que pueblan las obras de Kubin pueden entenderse como si se tratasen de sus propios vástagos¹⁴, frutos de un *yo* artístico se va volviendo visible a lo largo de sus

¹³ Frase que aparece en una carta de Alfred Kubin a Hans von Müller del 11 de enero de 1902, perteneciente al Kubins Archiv im Lenbachhaus. Aparece un fragmento transcrito en: Geyer, 1995, p.7.

¹⁴ Para esto es muy interesante revisar la teoría filosófica de la relación entre el creador y la obra de arte que puede leerse entre líneas en lo que iba a ser su primer libro escrito: *Der Sohn als Weltenwanderer* (1900) que finalmente no resultó. Grosso modo, podría resumirse esta teoría en la relación que Kubin establece entre una figura A, el *Padre*, y una figura B, el *Hijo*. El *Padre* crea al *Hijo* a imagen tanto de su propio mundo como de sí mismo, pero a su vez el *Hijo* es un reflejo de *su* propio mundo, que puede servir

escritos. El texto que mejor refleja esta relación entre el proceso artístico y la identidad del creador es *Aus Schreibtisch eines Zeichners*, traducido al castellano como *Desde la mesa del dibujante*, que aparece recogido en la versión original alemana en un compendio titulado *Aus meiner Werkstatt*, o *Desde mi taller*. Este compilado de textos recoge de manera atomizada las impresiones y las opiniones que, a través de diferentes artículos, esbozan la evolución personal y técnica de Alfred Kubin dentro de las disciplinas artísticas que dominaba, siendo quizás los más importantes *Wie ich illustriere* (*Cómo hago mis ilustraciones*) y *Der Zeichner* (*El dibujante*). Si bien estos textos no responden a la primera etapa creativa del artista, la así denominada *Frühwerk*, que se corresponde con los años que van entre 1890 y 1908, sí que muestran interesantísimas reflexiones sobre el periodo de 1901 a 1914.

Desde la perspectiva que da la edad, Kubin hablaba en *Der Zeichner*, en 1922, sobre cómo el dibujo, pese a ser la base sobre la que se erigen todos los elementos esenciales de la pintura y de otras artes gráficas, no había recibido la atención que merecía a lo largo de la historia del arte. Para Kubin el dibujo era *un fin en sí mismo* y no *una imagen auxiliar preparatoria o estudio casual* (Kubin, en SdV, 1998, p.55). Del mismo modo, consideraba el dibujo un trabajo totalmente simbólico, en el que se producía una unión de fuerzas casi alquímica entre un ente activo (la pluma) y un ente pasivo (el papel), unión que se asemejaba también a la opinión que tenía sobre la naturaleza del proceso de ilustrar un libro, en el que se relacionan las imágenes (activas) con las palabras (pasivas) (Zon, 1991, p.2). A partir de los argumentos que aparecen sobre la disciplina de la *Psicografía*¹⁵ en la novela ilustrada *Die andere Seite*, se puede comprobar cómo el cambio de estilo que se aprecia en las obras de la segunda etapa creativa (tras 1908, aunque de manera más clara después de 1920) no es nada casual, presentando aquí ya un paralelismo entre la escritura y el dibujo, lo cual se traduce en un trazo sismográfico que se extiende por toda la superficie del papel. En sus cartas a Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Kubin hablaba de cómo ha existido siempre en sus

tanto para autoafirmar al *Padre*, como para escindirse de él. En este discurso es fácilmente intercambiable el término *Hijo* por el de “obra de arte”.

¹⁵ La palabra Psicografía no es un término inventado por Alfred Kubin, sino que apareció primeramente en los textos de Allan Kardec sobre la escritura automática. Si bien en la biblioteca personal de Alfred Kubin no aparece ningún título que haga mención explícita a Kardec y a su obra, pudo haber estado al tanto de esta técnica a raíz de su cuñado, el escritor y ocultista Oskar A. H. Schmitz, quien en las *soirées* que organizaba en su residencia de Salzburgo estuvo en contacto con psicólogos y artistas del círculo de Carl Gustav Jung. Es posible que fuera la influencia de Schmitz lo que le llevara a Alfred Kubin a apropiarse de términos que, si bien no asimiló a partir de la lectura directa de los autores y los procesos sobre los que se trataba en las *soirées*, sí que utilizó en sus escritos y en sus cartas en un sentido muy similar al original del término.

dibujos una búsqueda enfocada a la inclusión de la esencia de la expresión escrita, trazando así otra vía posible para alcanzar la abstracción. No obstante, es evidente que Kubin no llegó a lograr una abstracción total. El contenido abstracto de su arte radica en la mistificación de las imágenes, un proceso de búsqueda espiritual que unía a todos los miembros fundadores del *Blaue Reiter*. Así pues, su obra aparece velada por una capa de ambivalencia, pues la representación de las fuerzas caóticas del subconsciente y de lo onírico no hace más que ocultarnos el reflejo del mundo real, que subyace como sustrato de sus creaciones (Zon, 1991, p.55).

Este aspecto puede advertirse también en el texto *Fragment eines Weltbildes* (*Fragmento de una imagen del mundo*), de 1931. En *Fragment eines Weltbildes* se reduce la problemática de la existencia y de la creación a la dialéctica entre las potencias del Caos y del Ser. Alfred Kubin consideraba el Caos como la materia prima de la existencia, que tan sólo podía ser expresado mediante la imagen. El Ser es algo aislado, inmediato, que no obstante participa de lo consustancial a este Caos. El ser humano, así como el artista, se deja abrazar por el Caos al mismo tiempo que se pregunta por el enigma del Ser. Su rol de aventurero le hace dejarse llevar por la infinitud de fuerzas desconocidas que lo condicionan, presentándose el artista a sí mismo como aquél que, mientras se asoma al abismo del Caos, lucha por *tratar de crear allí donde otros hace mucho tiempo cerraron atemorizados los ojos a la pavorosa claridad* (Kubin, en DmV, 2016, p.278). Esta tarea creativa sería lo único capaz de anteponerse a una concepción fatalista de destino que ya venía fraguándose desde su obra temprana en el portfolio conocido como el *Hans-von-Weber-Mappe*.

A la hora de asomarse a ese vacío para crear orden en el caos, el individuo/artista se eleva por encima de su propio mundo de ilusiones, de modo que se erige como un “segundo médium” (Zon, 1991, p.56) o como un “exorcista”¹⁶ capaz de convertir objetos puntuales y cotidianos en símbolos de lo universal a partir de establecer relaciones entre la apariencia aislada de las cosas y los significados tanto individuales como colectivos que se configuran en el mundo de la fantasía y del sueño. Cuando la realidad, como un todo, amenaza con disgregarse en fragmentos exigüos,

¹⁶ Esta expresión aparece plasmada por uno de los grandes coleccionistas de la obra de Alfred Kubin, el párroco vienesés Otto Mauer. En 1957 escribía sobre el proceso creativo de Kubin, a modo de último adiós, diciendo que crea desde los abismos y miedos del alma, del ser y del no ser, desde la imagen y el espectro, con tal de liberarse de los mismos a partir del trabajo con la pluma y el pincel. Afirmaba que el arte de Kubin era una suerte de exorcismo y que, como todo intento humano, parece insuficiente al enfrentarse cara a cara con la ultradimensionada cuestión sobre el destino de la humanidad. (Mauer, en Ederndorfer & Stiegemann, 2001, pp.12-13).

entonces cada pieza de esta realidad es capaz de apropiarse de un significado poético a través del arte y de la literatura (Rasch, en Zon, 1991, p.74). Con esto no se pretende decir que para Kubin todo objeto convencional pudiera ser considerado como un símbolo, aunque sí que afirmaba que todo objeto era susceptible de convertirse en uno, sobre todo cuando se trataba de elementos relacionados con la percepción y la imagen que tenía de sí mismo, así como su mesa de trabajo o el espacio y el paisaje que le rodeaba.

Aparte de esta dialéctica simbólica entre el Ser y el Caos, muy similar a la dialéctica romántica entre el Todo y la Nada, Alfred Kubin encontraba en el arte del dibujo un segundo par de fuerzas que constituían y conformaban la naturaleza de las creaciones: el Ritmo y la Construcción. Esta teoría apareció en 1924 publicada en *Piperbote für Kunst und Literatur* en forma del artículo *Rhythmus und Konstruktion* (*Ritmo y Construcción*) donde Kubin explicaba estas dos fuerzas que coadyuvan a la hora de crear las formas que pueblan sus dibujos. El Ritmo sería la fuerza desconocida que predispone la mano al movimiento, mientras que la Construcción implica un claro pensamiento de las formas que se encuentran en su estado primigenio (Kubin, en AmW, 1973, p.61). La cohesión de estos dos principios facilita la creación de líneas, manchas y puntos, que actúan como el sismógrafo de un cambio en el pensamiento. Estas formas proceden de la corriente del Caos (*Strome der Chaos*), de donde surgen y en la que se sumergen restos de recuerdos, de sueños, máscaras y monstruos (Kubin, en AmW, 1973, p.61). De extraer las formas de esta corriente se encarga la Construcción, mediante la abstracción de vivencias y objetos que sean capaces de plasmar las preocupaciones y los intereses de nuestras almas.

2.2. Las técnicas artísticas.

Alfred Kubin afirmaba que la fuerza que movía su mano a la hora de crear era totalmente desconocida, siguiendo un impulso similar al de la escritura automática. No obstante, la técnica era algo que debía trabajarse. La experimentación con diferentes procedimientos artísticos está presente desde sus primeras obras, destacando sobre todo la presencia de varios tipos de tintas y de pigmentos utilizados normalmente a la vez. La técnica de Kubin en su primera etapa en Múnich se suele catalogar como “mixta”

debido a la multitud de recursos que exponía sobre el papel, soporte al que también prestaba una gran atención, siendo su preferido el papel catastral, dadas las irregularidades y el granulado tan característico que presentaba¹⁷. La mayor parte de sus primeras composiciones se elaboraba a pluma (destacando el uso de la pluma de caña, la pluma de ganso y la pluma metálica por encima del resto) y con una tinta negra (principalmente tinta china, aunque también utilizaba tintas a partir de carbón vegetal) tratada con una disolución de goma arábica o de shellack con tal de que no se diluyera en el momento en el que aplicaba una aguada de tinta o acuarela. Los pigmentos recogían un abanico cromático que iba por lo general de los negros a los ocres, dando cabida en momentos puntuales a los colores primarios. Kubin solía acabar las obras en acuarela con una técnica de espray que consistía en mojar en tinta las cerdas de un pincel y salpicarlas creando una sutil película de puntos que tamizaban los acabados de la obra en sí. De manera paralela al uso de la tinta y la acuarela, Kubin realizó también una formación en 1906 junto al artista y diseñador Koloman Moser, en Viena. Moser le inició en la técnica de la témpera tratada con parafina, que permitía conseguir un efecto brillante que utilizó para realizar principalmente visiones de fondos marinos en las que el color se convirtió, por primera y única vez, en el protagonista.

Pese a los trabajos de sus allegados y contemporáneos, Alfred Kubin nunca grabó en madera. Sus primeros portfolios están realizados a partir de copias mediante fotograbado de dibujos originales a la tinta. El fotograbado fue una técnica que comenzó a popularizarse en Alemania, más concretamente en Múnich, a partir de 1870, gracias a la fundación de la *Hoffotografen des bayerischen Königshauses Joseph Albert*, alcanzando en el 1900 su apogeo. Para el proceso, se necesitaba una lámina de papel tratada con gelatina de plata en la que se transfería la imagen original, colocada sobre una plancha de vidrio. De aquí surgía una imagen invertida que debía de someterse a una segunda exposición para conseguir el resultado final (Ogenfuss, en Hoberg, 2018, p.56). Este proceso era muy similar al que Alfred Kubin seguía para realizar sus litografías, con las que no comenzó a experimentar hasta 1912. Su primer portfolio con esta técnica fue *Die 7 Todsünden (Los 7 Pecados Capitales)*, trabajo emparentando, tanto en lo tocante al proceso creativo como al contenido, con la obra de los antiguos maestros alemanes a los que tanto admiraba. Para sus litografías, Kubin utilizaba la técnica más sencilla posible. No dibujaba directamente sobre la piedra, sino que se valía

¹⁷ Su suministro de papel procedía de un lote de papel catastral que le cedió su padre, geómetra y agrimensor, a temprana edad.

de un papel recubierto por las grasas necesarias para transferir posteriormente la tinta a la plancha de la imprenta como si de una calcomanía se tratase para, posteriormente, prensar el papel en el que se quedaría la versión final.

Kubin no dedicó ningún escrito por completo a su trabajo con las planchas litográficas, aunque sí que le dedicó algunas palabras cuando hablaba del arte de ilustrar. Para él, la cualidad estética más importante de la litografía era su acercamiento al mundo de los libros. Como veíamos anteriormente, la imagen y la palabra eran dos entidades en comunión, de manera que un texto puede hablar en imágenes del mismo modo que una imagen puede evocar un texto. En este sentido, Kubin hablaba de sus ilustraciones como construcciones independientes al tiempo que análogas a la literatura. Sus imágenes gozaban de una fuerza narrativa que se iría haciendo más firme con el paso de los años, lo que puede verse claramente en los portfolios que giran alrededor de temáticas cerradas.

1903 se presenta como una fecha clave para comprender la creación de las obras de Alfred Kubin en ciclos, pues es el año en el que se publicó su aclamado trabajo del *Hans-von-Weber-Mappe* (normalmente referido como *Weber-Mappe*), editado, como su nombre indica, por Hans von Weber, jefe de la editorial *Hyperion* de Berlín. La exhibición, publicación y buena recepción de estas obras, permitió a Kubin estrechar lazos con Oskar Kokoschka y con Paul Klee, con quienes además mantuvo un interesante intercambio epistolar sobre la naturaleza de los dibujos y sus relaciones con los textos¹⁸. A partir de este trabajo, comenzó a afianzarse en la mente de Kubin la idea de trabajar en ciclos temáticos, entendiendo por esto ciclos narrativos que, si bien no presentan una evolución lineal de una temática en concreto, sí que subyace en la consecución de las diferentes imágenes un mismo estado de ánimo (o apela a una misma poética).

Las carpetas de litografías que componen el *Traumland*, objeto en el que se centra esta tesis, no pueden entenderse sin hablar previamente de los portfolios que les preceden, aunque se realizaran con un procedimiento diferente. No pueden pasarse por alto el *Weber-Mappe*, las ilustraciones de *Die andere Seite*¹⁹, ni el portfolio que le va a la zaga, el *Sansara: ein Zyklus ohne Ende* (*Sansara: un ciclo sin fin*). Será precisamente

¹⁸ Habría que destacar aquí el intercambio incluso estilístico que hubo entre Paul Klee y Alfred Kubin en cuanto al trabajo de ilustración de *Candide, ou l'optimisme* (*Cándido, o el optimismo*), de Voltaire.

¹⁹ Las imágenes que ilustran *Die andere Seite* aparecen recogidas en la obra de Karl y Monika Arndt (1980) como un portfolio en sí mismas, sin el texto.

en *Die andere Seite* y en *Sansara* donde encontremos los lugares comunes que se visitan y revisitan a lo largo de la segunda etapa creativa de Alfred Kubin. La incursión literaria de la novela no supuso, como otros autores afirman, un interludio purificador a medio camino en el desarrollo tanto artístico como espiritual de Alfred Kubin (Brandstetter, en Zon, 1991, p.4), sino que fue el primer momento en el que aparecen unidas las tres facetas más importantes del autor: la de dibujante, la de escritor y la de filósofo. Así pues, una mirada atenta a las páginas de *Die andere Seite* nos puede ayudar a desvelar el funcionamiento del imaginario kubiniano, subrayando la importancia de lo onírico y de lo irónico a la hora de enfrentar y de plasmar la realidad en la vivía.

2.3. Hans von Weber y el primer portfolio.

Los dibujos que conforman el contenido del *Weber-Mappe* parten de la misma base estilística que las obras expuestas en 1902 en la galería Cassirer de Berlín. Se trata de 15 láminas impresas en papel japonés mediante la técnica del fotograbado, partiendo de dibujos previos en tinta china, aguada de tinta y espray que habían sido realizados previamente sobre papel catastral. La impresión se llevó a cabo por J.B. Obernetter y cada ejemplar se vendió por el precio de 30 marcos alemanes. La primera edición contó con 100 copias que, debido al éxito y aprovechando el auge de la venta de arte en soporte papel durante la inflación, se multiplicaron hasta alcanzar el millar a lo largo de la vida de Alfred Kubin. La idea que subyacía tras la edición de este portfolio era difundir de manera pública el estilo de las imágenes que se habían visto en la Galería Cassirer y en la Galería Thannhauser en una exposición de otro grupo artístico muniqués, *Phalanx*, que sería junto con el *NKVN (Neues Künstlervereinigung München)*, uno de los principales reclamos para las primeras puestas en escena de la obra de Kubin junto con la de Kandinsky, Franz Marc, Alexej von Jawlensky, y otros pintores expresionistas del momento.

La exposición de la Galería Cassirer surgió a raíz de una original aproximación al concepto de lo sublime en el arte, un proyecto donde se comparaban las obras de Alfred Kubin con las de Vincent van Gogh, artista que dada su afinidad afectiva con el movimiento expresionista, estaba comenzando a recuperarse dentro del elenco de grandes maestros. La exposición estaba planteada para que reflejara una contraposición

entre la nerviosa y psicológica apreciación de la naturaleza por parte de van Gogh y las representaciones de la fatalidad y la angustia de Alfred Kubin, que se situaban en el lado opuesto del espectro artístico dada la ausencia de color. Las imágenes en blanco y negro de Alfred Kubin mostraban un mundo en el que el individuo que lo observa y que lo padece se convierte en una suerte de Ahasverus, a la deriva en una dimensión social monstruosa que no contiene ninguna cualidad apaciguadora o cohesiva, y que transporta su vida, como una carga, hacia donde sólo el horror y el miedo le aguardan.

Las obras del trabajo temprano de Alfred Kubin sitúan al espectador en un estado ajeno a sí mismo, alucinado, donde la experiencia y la percepción son los dos únicos ejes que articulan el proceso de comprensión del sentido ominoso de la existencia, desarrollando mecanismos muy similares a los del sueño y la pesadilla. Abocado siempre hacia una postura fatalista, Kubin coloca el temor como la primera de las experiencias puestas por Dios sobre la faz de la tierra²⁰, ante el cual el individuo se encuentra desprotegido y desamparado. La relación rousseauiana de armonía con la naturaleza se rompe, dando lugar a una polifonía schoenbergiana donde el grito rebelde del Kubin más pesimista se entrelaza con un contradictorio anhelo hacia antiguos postulados ilustrados, en una crítica hacia el retroceso intelectual y humano en el que se ve envuelta la sociedad.

El concepto de masa, de excrecencia, y la desvirtuación de los valores humanos que adoptan los habitantes de la Modernidad se convierten en los pilares del simbolismo de las obras que Kubin expuso la galería Cassirer, exposición que le llevó, como se ha mencionado anteriormente, a trabar amistad con el investigador experto en E.T.A. Hoffmann, Hans von Müller, además de varias críticas que lo colocaron dentro de una categoría estética denominada “Romanticismo Negro” (Cersowsky, 1989), siendo uno de los mejores ejemplos de esto el artículo de Richard Schaukal del que hablábamos anteriormente, así como el comentario de Ferdinand Avenarius en el periódico *Kunstwart* de marzo de 1903 que tildaba al artista de “creador de sueños” (*Traumbildner*).

Cabe destacar que, además del trabajo artístico que hay detrás de estos dibujos, el trabajo literario de los primeros años en Múnich es también muy importante como estado previo de las imágenes del *Weber-Mappe*, comenzando aquí a entrelazarse la estrecha relación que existía para Kubin entre palabra escrita e imagen dibujada.

²⁰ Esta reflexión parte de la lectura de *Abstraktion und Einfühlung* de Wilhelm Worringer (1907).

En una crítica de la exposición, publicada en el periódico *Münchener Zeitung* el 28 de abril de 1903, Georg Jakob escribía lo siguiente:

Ob Kubin überhaupt nicht eher zu den Philosophen wie zu den Künstlern gerechnet werden muß?... Aber immerhin möchte ich ihn lieber als den zeichnenden Philosophen angesehen haben, denn als einen philosophierenden Zeichner. Das kann Kubin umso mehr verlangen, als er augenblicklich an einem größeren philosophischen Werk sitzt (Heißerer, en Hoberg, 1991, p.71)²¹.

2.3.1. Influencias literarias y estructura interna.

Para la época en la que se estaba realizando la exposición de la galería Cassirer, Kubin se encontraba trabajando en un proyecto de libro sobre el cual hay una reflexión bastante extensa en la correspondencia con Hans von Müller. El bosquejo literario que se traía Kubin entre manos muestra algunos aspectos que ya se verían después en *Die andere Seite*, aunque este estaba mucho más enfocado a las cavilaciones filosóficas que a la fantasía narrativa, encontrando los primeros apuntes en 1901, como bien refleja en sus memorias:

Imaginé que un principio del ser, en sí extratemporal, eterno –al que llamé «el Padre»-, creó por motivos inexplicables a la conciencia – «el Hijo»- junto con el mundo, inseparablemente ligado a ella. Naturalmente, yo era «el Hijo» que se engañaba, se atormentaba y se torturaba a sí mismo siempre que lo consentía el Padre, verdadero e incommensurable, que le había creado a su imagen y semejanza. En cualquier momento este Hijo podía desaparecer junto con su mundo y ser elevado a la omnimoda existencia del Padre. No puede haber nunca más que un hijo y, desde su punto de vista cognoscitivo, se podía decir de forma comparativa, alegórica, que todo este proceso engañoso y atormentador del mundo acontece con el fin de que en esta gran confusión el Padre aprecie –mida- su claridad e infinitud en tanto que omnipotente (Kubin, en DmV, 2016, pp.74-75).

²¹ Traducción propia: “¿Puede ser que Kubin no deba contarse entre los filósofos ni entre los artistas en absoluto?... Al fin y al cabo, prefiero considerarlo como un filósofo que dibuja más que como un dibujante que filosofa. Esto puede exigir más de Kubin, ya que se encuentra con la mirada puesta en un trabajo filosófico más grande”.

Ich stellte mir also vor, daß ein an sich außerzeitliches, ewig seiendes Prinzip – ich nannte es “den Vater” – aus einer unergründlichen Ursache heraus das Selbstbewußtsein – „den Sohn“ – mit der zu ihm unscheidbar gehörigen Welt schuf. Hier war natürlich ich selbst „der Sohn“, der sich selbst, solange es dem eigentlichen, riesenhaften, ihn ja spiegelreflexartig frei schaffenden Vater genehm ist, narrt, peinigt und hetzt. Es kann also ein derartiger Sohn jeden Augenblick mit seiner Welt verschwinden und in die Überexistenz des Vaters auf gehoben werden. Es gibt immer nur einen Sohn, und von dessen erkennendem Gesichtspunkt aus konnte man vergleichsweise allegorisch sagen, daß dieser ganze äffende und qualvolle Weltprozeß geschieht, damit an dieser Verwirrtheit der Vater erst seine allmächtige Klarheit und Endlosigkeit merkt – mißt (Kubin, en AmL, 1974, pp.24-25).

Existen varias teorías sobre la existencia física de esta obra literaria-filosófica a la que Kubin se refería en su autobiografía de 1911. El manuscrito completo de esta obra, titulada *Der Sohn als Weltenwanderer (El Hijo como peregrino del mundo)*²², no se ha encontrado, siendo el único resto que nos queda la pequeña referencia anteriormente citada. Para investigadores como Peter Cersowsky (1986) y Hans Bisanz (1990), la obra es real y debe de existir un original completo, aunque no publicado. Anneliese Hewig (1967), por el contrario, señala que el manuscrito está perdido, mientras que Christoph Brockhaus (1977) trata estas líneas como parte de un borrador para *Die andere Seite*. Realmente, *Die andere Seite* es un compendio de todo el imaginario kubiniano de los primeros años, así como una antesala a las reflexiones que primarán en la etapa de madurez artística. Dado que la obra de Alfred Kubin se puede entender como un gran sistema de vasos comunicantes, es muy sencillo afirmar que cualquier texto previo a la publicación de la novela pueda funcionar como un borrador, aunque en términos reales no lo sea. Se quiere encontrar en la obra de Otto Weininger *Über die letzten Dinge (Sobre las últimas cosas)* una de las principales influencias para *Der Sohn als Weltenwanderer*, pues como Kubin, Weininger plantea una dialéctica entre Padre e Hijo de una manera que el Hijo se sabe carente de libertad y abandona la voluntad del Padre en busca de sí mismo. No obstante, el Hijo sólo puede retornar a su libertad ascendiendo al Padre, dejando de ser su mero hijo y convirtiéndose en uno con él (Weininger, 2008, pp.60-61). Muy similar a esto será el intercambio que se presenta

²² Esta obra aparece recogida y reseñada por Andreas Geyer en su monografía *Träumer aus Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat* (1995).

en la obra gráfica de Alfred Kubin entre creador y criatura, en una suerte de dialéctica entre macro y microcosmos al más puro estilo spengleriano²³.

El texto que sí que ha llegado a nosotros íntegro y que se corresponde con los años de trabajo en el *Weber-Mappe* es *Einige Worte über das Schaffen und den Menschen Alfred Kubin* (*Algunas consideraciones sobre la creación y el hombre Alfred Kubin*) (en Geyer, 1995, pp. 234-240), que aparece seguido del fragmento *Aus Kubin, des Narren, Leben* (*De la vida de Kubin, el bufón*) (en Geyer, 1995, pp. 241-242). Estos dos escritos aparecieron en un cuaderno del año 1902 y están relacionados con otros fragmentos conservados del mismo estilo que versan sobre el erotismo, la mujer y el Estado. Tanto estos manuscritos como las cartas que escribía a sus allegados están repletos de dibujos que, en muchos de los casos, se vieron plasmados posteriormente en los portfolios o en otras láminas independientes, lo que los convierte a su vez en documentos tan interesantes como difíciles de descifrar, mostrando continuos puntos de unión entre los dibujos de los manuscritos, las palabras, las anécdotas personales y otras obras gráficas.

Einige Worte... está escrito por un narrador inventado que se presenta como un gran amigo de Alfred Kubin que prefiere mantenerse en el anonimato. Este narrador dice verse impelido a escribir sobre el artista, en quien ve al *Übermensch* nietzscheano. La fascinación de Alfred Kubin con Friedrich Nietzsche en estos años va encaminada hacia la perfección de la idea de decadencia que tanto criticaba Nietzsche y que, sin embargo, se había convertido en la tesis general de la Modernidad, haciendo que cada uno de los individuos que la integran sufrieran de “vidas divididas”²⁴. En este contexto, nadie más que el narrador del texto y el propio artista son capaces de entender la obra kubiniana de forma acertada, achacándole al resto de la humanidad un estado de

²³ Oswald Spengler define en el Segundo Volumen de *La decadencia de Occidente* las diferentes partes que interactúan en nuestro entorno: Macrocosmos y Microcosmos. El Macrocosmos se corresponde con la idea totalizadora romántica de naturaleza, donde a su vez se relacionan diferentes tipos de Microcosmos, que se diferencian entre animales y plantas por el hecho de carecer o no de voluntad. A partir de esta voluntad y de la autodenominación del individuo en contraposición con lo que le rodea, acaban surgiendo una serie de corrientes, tensiones y distensiones que no sólo hacen del Microcosmos una suerte de Macrocosmos en sí, sino que permite la relación de unos Microcosmos con otros (Spengler, 1989, p.72).

²⁴ En este aspecto destaca una carta que envía Kubin a Hans von Müller en la que dice lo siguiente: “Ich bin ganz begeistert von dieser Kraft, von dieser Reinheit. Traurig ist es nur daß wir verfeinerte, ja Nietzsche selbst von all dem übergrossen Ideal soweit entfernt sind. –Daß wir selbst noch Dekadenter sind und am zerrissenen Leben leiden” (en Geyer, 1995, p.41). Traducción propia: “Estoy totalmente fascinado por esta fuerza, por esta pureza. Es triste que hayamos refinado lo que ya para el propio Nietzsche estaba tan lejos del Ideal –que nosotros mismos somos decadentes y que padecemos de vidas divididas”.

“idiotez” y “estrechez de miras” (Geyer, 1995, p.33) que podría entenderse como una crítica a la recepción errónea de las obras de Nietzsche por parte de la sociedad, ironizado además por ese personaje dividido en el que se convierte el binomio narrador-artista.

En una carta de Alfred Kubin a Hans von Müller del 5 de julio de 1902, el artista mencionaba cómo precisamente a partir del texto *Einige Worte...* podía la gente conocerle como persona tan bien como él se conocía a sí mismo. La teoría en la que Kubin plantea la relación entre el Padre como creador y el Hijo como obra de arte encuentra un giro argumental en el fragmento *Einige Worte...*, en el que se plantea otra posibilidad, y es que existe un creador mucho mayor que el propio artista primigenio, que antes venía representándose en la figura del Padre, y esta potencia creativa mucho mayor vendría representada por el Hijo. El Hijo en *Einige Worte...* es el propio Kubin: *Wenn Kubin nicht mehr ist, dann wird die Erde sich in Ehrfurcht beugen und trauern um ihren großen Sohn*²⁵ (Kubin, en Geyer, 1995, p.42).

La relación del individuo con la sociedad bebe mucho de esta teoría, así como de otras influencias literarias que, si bien en *Einige Worte...* no aparecen de manera explícita, sí que pueden apreciarse con facilidad en la estructura del portfolio de Hans von Weber, donde además comienzan a apreciarse ideas y premisas que se correspondían a la trama de las obras literarias de las que Kubin fue ilustrador. Para la comprensión del *Weber-Mappe*, por tanto, no puede dejar de hablarse de las ilustraciones para los relatos fantásticos de Edgar Allan Poe, que supusieron su primer acercamiento al trabajo de ilustrador. Los títulos que de manera más fácil pueden advertirse entre estas influencias son *A Descent into the Maelström* (*Descenso al Maelström*), *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (*Las aventuras de Arthur Gordon Pym*) y algunos poemas como *Dreamland* (*El mundo de los sueños*) o *The city under the Sea* (*La ciudad bajo el mar*)²⁶. De la relación entre los planteamientos estéticos que pueden extraerse de las obras de Poe con los fragmentos literarios que el propio Kubin estaba confeccionando durante los años en los que estuvo trabajando en el *Weber-Mappe* (en concreto *Der Sohn als Weltwanderer* y *Einige*

²⁵ Traducción propia: “Cuando Kubin nos abandone, entonces la Tierra se inclinará en reverencia y llorará a su gran hijo”.

²⁶ No obstante, las ilustraciones para estos relatos verían la luz unos años más tarde que el *Weber-Mappe*, en concreto, en 1908 se publicaría la primera edición ilustrada por Kubin de *The Facts in the Case of M. Valdemar* (*La verdad sobre el caso del Señor Valdemar*), mientras que habría que esperar a 1913 para la edición de los *Nocturnos* de Hoffmann, ricamente ilustrados.

Worte...) surge una línea narrativa tangencial que nos permite ir pasando por las 15 imágenes que componen el portfolio, distinguiendo cuatro grandes bloques temáticos: la autorrepresentación, las imágenes de poder, el destino del hombre y la dialéctica entre la nada y el paisaje.

2.3.2. La autorrepresentación.

Kubin siempre tendió a colarse a hurtadillas en sus propias obras, bien a cara descubierta o bien bajo diversas máscaras. Esta tendencia de presentarse a sí mismo dentro de su propia obra artística funcionaba muchas veces como un meta-texto visual que nos deja leer el trasfondo anímico y psicológico del propio autor. Estas representaciones en su obra temprana solían partir de la idea de contraste entre individuo y sociedad, o individuo y masa, aspecto que encontrábamos ya en las obras pictóricas de los expresionistas, así como en uno de los textos de cabecera de Edgar Allan Poe para Alfred Kubin, *The Man of the Crowd* (*El hombre de la multitud*).

En estas propuestas, a la figura del individuo se le achacaba un estado de abatimiento y desazón, como si de un espectro nocturno que regresa al mundo real se tratase. Este individuo aparecía en contraste con el mundo moderno, con la despersonalización de cada uno de los miembros de la sociedad dentro de una masa que se alza como su némesis, movida por unas fuerzas que torturan al individuo y que configuran un sinsentido pesadillesco que, al fin y al cabo, no es otro más que el propio del mundo en el que le ha tocado vivir. En este sentido, cabe citar la crítica a las imágenes del *Weber-Mappe* que realizó Georg Hermann en *Ein Maler des Unsichtbaren* (*El pintor de lo invisible*) en 1903, cuando dice que las imágenes que Kubin presenta sueñan con este mundo y que, por este motivo, no pueden analizarse ni medirse con los elementos de la razón o de cualquier “posibilidad anatómica” (Hermann, en Hoberg, 2018, p.13).

Las imágenes que sueñan con el mundo real, con ese mundo grotesco alienante de masas, son en parte causantes del grito de angustia que retumba por muchas de las representaciones del *Weber-Mappe*. Los personajes individuales aparecen situados en un mundo que responde más a un estado de semi-ensoñación nocturna que a un estado de vigilia. La disolución de esta frontera entre lo real y lo soñado parte de las

sensaciones y de los afectos de este individuo hacia su contexto, lo que tiende de nuevo un paralelismo entre el personaje representado sobre papel y el artista que lo crea. Un ejemplo de esta poética la encontramos en la lámina 5, *Der Schwächling* (*El blandengue*) [Ilustración 1.1], donde Kubin presenta a un personaje solitario que comparte ciertos rasgos con el artista y que camina por un paisaje a caballo entre lo natural y lo onírico. Esta representación del individuo aislado y absorto en sus pensamientos, siendo la figura principal de la composición, puede ponerse en diálogo con la lámina 1, *Des Menschen Schicksal* (*El destino de los hombres*) [1.2.], en la que una gran figura femenina velada arrastra con un rastrillo un enjambre de personas hacia un precipicio, símbolo del destino en una concepción fatalista de la vida. Aquí aparecen unos pocos personajes aislados de la gran turba, mucho más cerca del precipicio y que, lejos de escapar, comparten el mismo destino de la gran masa que les acabará arrastrando al vacío.

En una carta a la doctora Immerwahr escribe Kubin en 1902 que el motor de sus creaciones no procede del divertimento, sino del hastío y el asco que siente tanto hacia el mundo como hacia sí mismo, y que, a través del arte, intenta olvidarlo (en Brockhaus & Peters, 1977, p.16)²⁷. Es por esto que en algunas aproximaciones e interpretaciones de la obra de Alfred Kubin se intentan tender puentes entre las formas plasmadas en papel y las anécdotas recogidas en sus diarios y autobiografías. Así pues, respecto a *Der Schwächling*, Christoph Brockhaus apunta que la sensación de hastío procede una evocación por parte de Alfred Kubin del camino a la escuela que hacía de niño y que le provocaba un hondo rechazo. La evocación, el sueño y el recuerdo quedan así congelados en un paisaje casi insinuado, oscuro, que queda al fondo tanto de esta lámina como del resto, llegando a consolidarse como otro aspecto narrativo en sí del que se hablará más adelante.

²⁷ Transcripción de la carta: “Ich schaffe nicht aus Vergnügen, sondern um den ganzen Ekel, den ich vor mir selbst und der Welt empfinde, zu vergessen”. Traducción propia: “No creo por placer, sino para olvidarme de todo el asco que siento hacia mí mismo y hacia el mundo”.

2.3.3. Las imágenes de poder.

El contraste entre individuo y masa, insinuado de manera sutil en sus autorrepresentaciones, se extrapola también al discurso del ejercicio de poder por parte de la maquinaria beligerante del estado²⁸. En este sentido, la cierta superioridad moral que se le presuponía al individuo en relación con la masa se tergiversa en una superioridad de poder manifestada por la aplastante utilización del mismo. A la hora de plasmar esto en papel, Kubin utiliza el sencillo recurso del contraste de tamaño entre el objeto opresor y la masa oprimida. Las gigantescas imágenes de hombres y animales se nos presentan como una especie de semi-ser fantástico, quimérico, que se apodera de forma violenta del destino de los hombres, dando lugar a una sensación de catástrofe y desasosiego. No obstante, Kubin se vale también de lo caricaturesco para expresar esta imposición del destino hacia los seres humanos, provocando una especie de distanciamiento irónico de aquello que quiere representar.

Lo caricaturesco puede apreciarse en Kubin a través de dos mecanismos: invirtiendo las proporciones de los personajes y jugando con los significados de las imágenes. Con la inversión en las proporciones Kubin enfatiza especialmente las anomalías físicas de las figuras, siendo su favorita el gigantismo, jugando con la sensación de claustrofobia en el espacio en el que las inserta. Por otra parte, lo que pretende al convertir imágenes reales, recogidas de su entorno cotidiano, en símbolos, o “imágenes de sentido” (*Symbol - Sinnbild*) (Brockhaus & Peters, 1977, p.213), es la de crear rápidas y desconcertantes analogías. Esta manera de imbricarle cualidades novedosas a objetos o seres que en el plano de lo real normalmente carecen de ellas consigue la creación de nuevos valores tanto simbólicos como morales, donde la crítica social está siempre presente. Irónicamente, Kubin busca estos nuevos valores y esta inspiración en modelos del pasado, aunque sin dejar de remarcar la obsolescencia de los mismos. De esta dialéctica surge una de sus maneras de adentrarse en lo grotesco. El ejemplo por antonomasia de las representaciones de poder en el *Weber-Mappe* es la archiconocida lámina 9, *Der Krieg (La Guerra)* [1.3.], reproducida y copiada hasta la saciedad. Aquí, una figura gigante, desnuda salvo por el casco troyano que porta sobre

²⁸ Hay que tener en cuenta que la Guerra Franco-Prusiana hacía poco que había acabado y en Alemania y Austria se respiraba un clima beligerante en el que proliferaron las visiones o los vaticinios del gran conflicto y la gran brecha cultural, política y social que supuso la I Guerra Mundial.

la cabeza, se acerca en actitud de aplastar brutalmente un ejército que se aproxima desde el margen inferior derecho del papel, que se diferencia de una de una gran mancha de tinta tan sólo por los estandartes que enarbolan.

Otra representación icónica de poder la encontramos en la lámina 6, *Macht* (*Poder*) [1.4.], en la que se presenta con una estructura prácticamente piramidal a un león marino que se alza desafiante al espectador, con un gesto casi humano, sobre un montón de esqueletos tanto de animales como de personas, sin quedar claro dónde empieza lo animal y dónde lo humano. Esta diferenciación que tanto se había abordado dentro de la filosofía occidental contemporánea, parte de una consideración del animal como aquello “otro”, atribuyéndole de manera externa al ser humano algunas características tanto admirables (fuerza, astucia, velocidad, etc.) como denostables (brutalidad, descuido, etc.) de los animales y viceversa, de modo que cuanto más se observa a este “otro” animal, más resalta la posibilidad de establecer paralelismos entre sus acciones y las nuestras, al punto que *sólo el hombre puede hacer animaladas o bestialidades, puesto que los hechos calificados así no hay forma de atribuírselos a los animales sin incurrir en un claro antropomorfismo* (González Gallinas, en Sola, 2019, p.208). Así pues, *Macht* muestra desde una visión antropomorfizada de un animal la brutalidad que un solo individuo, mucho más poderoso que el resto, puede ejercer sobre aquellos a él supeditados.

2.3.4. El destino del hombre.

El contraste de una figura sobredimensionada con una masa compuesta por figuras diminutas ya lo veíamos en la lámina 1, *Des Menschen Schicksal* (*El destino de los hombres*), donde la figura femenina, gigante, desnuda y con el rostro velado, barre hacia un precipicio a un grupo de individuos en su intento de huída, lo que no hace más que acercarlos al catastrófico destino que les aguarda a todos por igual: la muerte, el único y seguro destino del hombre. Kubin utiliza estas representaciones gigantes y demoníacas del destino, como si de un guiño a las Vanitas barrocas se tratase, para mostrarnos una oscura carcajada irónica a modo de crítica hacia una sociedad que, pese a todos sus intentos de trascender, está abocada siempre al abismo y a la descomposición.

De manera muy similar a *Des Meschen Schicksal*, aparece en la lámina 7, *Epidemie (Epidemia)* [1.5.], la figura de la muerte clásicamente representada como un esqueleto y cuyas reminiscencias a la obra *Satan semant l'ivraie (Satán sembrando la discordia)* [1.6.] de Felicien Ropps son innegables²⁹. En el caso de Kubin, esta figura funesta en forma de esqueleto no siembra, sino que recoge los frutos de la vida para llevarlos consigo. El paisaje nevado es de crucial importancia en esta lámina, inspirado, según Brockhaus, en el poema de Otto Julius Bierbaum *Winter*:

Der alte Säemann geht übers Land;
Sein grauer Sack ist voll und wird nicht leer,
So viele Hampfeln auch die Hand verstreut.
Und alles ist ihm Feld: Wald, Wiese, Berg;
Allüberallhim sät er seine Saat,
Die niemals aufgeht. Schweigend tut er so.
Ich seh ihm zu. Mich überschüttet weiß
Der kalte Segen seiner toten Saat.
Und wie ein Baum, aus dem der Lebenssaft
Sich in die Erde schlug, so steh ich starr
Und fühle innerlichst mich selbst vergehn.
Und Schlaf und Tod ist mir nur ein Gott
(Bierbaum, en Brockhaus & Peters, 1977, p.222)³⁰.

Esta composición se convierte en un símbolo kubiniano que se repite a lo largo de su obra en múltiples ocasiones, siendo quizás el caso más característico y que mejor concuerda con la temática de esta tesis *Der Schiffer (El barquero)* [1.7.]. Aquí presenta Kubin, en el contexto de 1918 y a modo de danza macabra, la relación del destino del

²⁹ La obra de Ropps también está en relación con la obra de Kubin de 1902 *Die Zeugung des Weibes (El origen de las mujeres)*.

³⁰ Traducción propia:

El viejo sembrador va sobre la tierra;
Su saco gris está lleno y nunca estará vacío,
De tanto ordeñar, las manos esparcidas.
Y para él todo es campo: bosque, pradera, montaña;
Por todas partes siembra sus semillas,
Que nunca crecen, tan sólo el silencio lo hace.
Le veo. Palidezco.
La fría bendición de su semilla muerta.
Y como un árbol, del que el jugo de la vida
En la tierra se bate, así permanezco yo fijo
Y me siento ir por dentro
Y el Sueño y la Muerte son para mí ahora un Dios.

hombre con el naufragio del navío, tema que también aparece preludiado en el *Weber-Mappe* con una fuerte reminiscencia del relato *Descent into the Maelström* (*Descenso al Maelström*) de Edgar Allan Poe. La figura del barco ligado a la idea de destino del ser humano es un binomio que se venía dando tanto en la literatura como en el arte desde tiempos de Aristipo de Cirene, y tomó un impulso especialmente remarcable durante el Romanticismo alemán así como en el periodo de entreguerras, convirtiéndose en una de las metáforas más recurrentes para hacer alusión al clima que se vivía en las calles de diferentes capitales europeas (Blumenberg, 1995).

En la lámina 12 del *Weber-Mappe*, *Das Grausen* (*El horror*) [1.8.], puede apreciarse el sentimiento de indefensión al que se exponen los tripulantes del barco que se enfrenta a una enorme pared de agua, de la que emerge una enorme calavera de las profundidades con un gran ojo que recuerda a las obras de Odilon Redon. Andreas Geyer le da a la figura del ojo un valor psicológico que lo relaciona con la idea de culpa, lo que convierte esta conjunción de muerte y culpa en el aspecto más monstruoso de la obra (Arndt y Arndt, 1980, p.43). No obstante, la primera versión que aparece de esta composición la encontramos en los primeros cuadernos de dibujo de la Oberösterreichische Landesgalerie, consolidándose en una lámina igual a la del *Weber-Mappe* en 1901, al tiempo que encontramos una versión anterior al portfolio en una carta del 10 de noviembre de 1902 enviada a Hans von Müller [1.9.], en la que el esqueleto que emerge de las aguas lleva un uniforme de káiser y el barco ha sido sustituido por una carpeta de portfolio gigante con dos personajillos a bordo acompañados de una cartela con sus nombres: se trata de Hans von Weber y Alfred Kubin³¹.

La presencia del agua es un continuo en la obra de Kubin, desde sus inicios hasta sus últimos trabajos. El agua aparece tanto al final como al principio de la vida, como la materia de la que surge todo y hacia la que todo ha de volver, compartiendo cierta analogía con la idea de Caos que Kubin presentaba en su ensayo *Fragment eines Weltbildes* de 1931. Son muchas las obras que unen la imagen de la muerte y de la vida en un entorno subacuático³², encontrando uno de los primeros ejemplos en la lámina 2

³¹ La composición de *Das Grausen* suele verse emparentada con otro dibujo de 1901 titulado *Gefahr* (*Peligro*), en el que la pared que cerca la composición es, esta vez, la de un acantilado tras el cual asoma un monstruo antropomorfo que se dedica a hundir barcos con sus enormes manos.

³² Por ejemplo, *Fruchtbarkeit* (*Fertilidad*), 1902, donde se ve cómo desde el interior de un cadáver femenino yacente en el fondo de un paisaje subacuático emergen los pequeños fetos que darán lugar a nuevos seres humanos.

del *Weber-Mappe*, titulada *Die Stunde der Geburt (La hora del nacimiento)* [1.11.]. La influencia estilística de esta lámina la encontramos en los ciclos de grabados de Max Klinger, en concreto, en *Siesta I* [1.10.]. Para Kubin la idea del nacimiento tiene un tinte ciertamente fatalista, muy similar al que se puede encontrar dentro de una de las obras más importantes de Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie (El nacimiento de la tragedia)* en la que aparece la idea lapidaria de que *lo mejor de todo es inalcanzable* para el ser humano, pues es *no haber nacido, no ser nada* (Nietzsche, 2004, p.54). La fuerza que nos impele a nacer es incierta, borrosa, algo contra lo que no podemos luchar, que aparece representada en la obra de Kubin como una especie de monstruo que oscila entre crustáceo y arácnido que se vale de sus pinzas para sacar del agua el cuerpo de un niño que se alza por encima del muro que separa el agua de un fondo gris, de un horizonte incierto, y que queda congelado en la obra flotando, suspendido en el limbo, en la nada.

2.3.5. El paisaje y la nada.

El motivo unificador de todas las láminas pertenecientes al portfolio de Hans von Weber es el paisaje. Las aproximaciones al paisaje en la obra de Alfred Kubin es algo que tan sólo se ha tratado en relación al bosque de Bohemia y a las ciudades que pudieron influir en la configuración de la capital del Reino de los Sueños que aparece en la novela *Die andere Seite, Perle*. No obstante, los procesos perceptuales y la carga simbólica del entorno para Kubin son una parte crucial e inherente a su obra, también sujeta a cambios con el paso del tiempo. Tanto en *Schwächling*, como en *Die Stunde der Geburt* y, de manera muchísimo más clara, en *Vergangenheit: Vergessen, Versunken (Pasado: olvidado, sumergido)* [1.12.], correspondiente a la lámina 14 del portfolio, encontramos un paisaje que hace clara referencia a la concepción de lo sublime matemático presentada por Schopenhauer en el tercer libro *Die Welt als Will und Vorstellung (El mundo como voluntad y representación)*, donde la inmensidad en su más solitaria y vacía materialización, evoca un estado de conocimiento puro, de calma y de sosiego, que a su vez despierta el recuerdo de una voluntad agitada y miserable:

Trasladémonos a una región solitaria; el horizonte se extiende indefinidamente, el cielo está limpio de nubes; ni el más ligero soplo de viento agita los árboles ni las plantas; no hay animales ni hombres ni aguas corrientes; el silencio más profundo reina en toda la extensión; este paisaje despierta graves pensamientos, invita al olvido de la voluntad y de sus miserias; pero esto mismo comunica a aquel paisaje solitario y silencioso cierto matiz de sublimidad (Schopenhauer, 2000, p.165).

La imagen de la esfinge que domina la composición de *Vergangenheit: Vergessen, Versunken* evoca en cierto modo la pintura *L'Entêtement, ou l'idole noire* (*El enfrentamiento, o el ídolo negro*) [1.13.] del artista checo František Kupka, haciendo referencia a un tótem del pasado al que también alude el título de la obra. Para comprender mejor el juego de palabras que se establece entre *Vergangenheit*, *Vergessen* y *Versunken* hay que recurrir a la correspondencia entre Alfred Kubin y Fritz von Herzmanovsky-Orlando, en la que juntos fantaseaban sobre imperios desaparecidos, incluyendo también la decadencia y el desfallecimiento del suyo propio: el imperio Austro-Húngaro. El léxico que usaban para referirse a estos mundos, muchos de ellos imaginarios, se guiaba por el prefijo “ver-” en alemán, cuyo matiz implica precisamente un sentido de pérdida. Así, se enfatizan y subrayan palabras como *Versunken* (sumergido), *Verfall* (decadencia), *Vermodert* (putrefacto), *Verwelkt* (marchito), *Verkleiden* (disfrazado), etc. (Zon, 1991, p.97). La concepción de un mundo imaginario o de un sistema político que se encontraba ya fuera del espacio y del tiempo puede verse también reflejado en el último verso del poema de Edgar Allan Poe *Dreamland*, que además sirve como perfecta descripción para *Vergangenheit: Vergessen, Versunken*.

Por una senda obscura y desolada,
De los ángeles malos hechizada,
En donde impera eterno y taciturno,
En un trono negro un ídolo nocturno,
Hasta humanas regiones vuelvo ahora
Desde la última Tule, -ensoñadora
Y salvaje región, que allá, sublime,
Del ESPACIO y del TIEMPO se redime.
(Poe, 2009, p.85)

El tótem y el paisaje aparecen unidos en pos de esta idea de lo decadente en la lámina 10 del *Weber-Mappe, Nach der Schlacht (Tras la batalla)* [1.14.]. Si bien el paisaje de las láminas anteriores evocaba una nada que inquieta al observador, aquí la idea de la muerte se sugiere a partir de un concepto que Kubin irá tratando de manera particular en sus obras posteriores y que enraíza con uno de los ejes sobre los que gira la propuesta de esta tesis, y es la antropomorfización del paisaje a partir de una proyección sentimental hacia el mismo. En *Nach der Schlacht* aparece una bandada de aves que se dirige hacia una colina situada a orillas de un lago y que semeja a todas luces un esqueleto yacente. Si bien la composición recuerda a las de su maestro Nikolaos Gysis, destacando la obra *Landschaft (Paisaje)* [1.15.], esta es una composición que permeará en el imaginario kubiniano hasta llegar a la novela *Die andere Seite*.

En el último capítulo de la novela, cuando se describe una lucha entre los dos personajes que encarnan los dos polos del poder, uno de ellos, el Americano, emerge cual titán donde antes había una “montaña dormida”. Otros investigadores, como Brockhaus, relacionan la figura del titán dormido y del ave rapaz con el mito de Prometeo (Brockhaus & Peters, 1977, p.242), aunque de cara a abordar la idea del paisaje antropomórfico llama más la atención la relectura que hizo de esta obra el artista Ernst Fuchs en 1930, titulada *Zyklopische Landschaft (Paisaje ciclópeo)* [1.16.]. Este sentido mítico lo recoge Georg Hermann cuando habla de una representación personal del paisaje, en una configuración simbólica que va más allá del tiempo y más allá del espacio (Hoberg, 2018, p.13), así como ocurre con el poema homónimo de 1911 del expresionista Georg Heym, *Nach der Schlacht*, donde habla de la crueldad de una batalla a raíz de la evocación paisajística, siendo este paisaje el todo, el cuerpo al que canta el poeta.

El éxito del *Weber-Mappe* hizo que tanto Alfred Kubin como a Hans von Weber se planteasen la posibilidad de publicar otros dos portfolios en la misma línea de trabajo de esta obra. En esta línea se llegaron a plantear dos proyectos editoriales que finalmente no llegaron a cuajar. Uno de ellos recogía la figura de la mujer como el origen de todos los males de la sociedad, idea de la que parte además otro pequeño texto de Alfred Kubin titulado *Weiber-Fragment*. No obstante, este tema lo irá reformulando a lo largo de su breve relación con Emmy Bayer, quien influyó enormemente en el carácter del artista y en su relación con lo erótico y cuya muerte de manera prematura

afectó tanto a Kubin que lo llevó hacia un segundo intento de suicidio (en Geyer, 1995, pp.243-245). El otro portfolio iba a ir dedicado al Estado y a la Iglesia como los dos grandes ejes de la decadencia. No obstante, tras la publicación de la novela *Die andere Seite*, que en cierto modo embebe estas dos temáticas, no se volverá a hablar de los otros proyectos editoriales de Hans von Weber, del mismo modo que las representaciones nefastas, eróticas y violentas de la figura femenina³³ irán siendo sustituidas poco a poco por otras que se vincula lo femenino con las fuerzas de la naturaleza, aspecto que también acabó recayendo en un paralelismo entre lo catastrófico del destino humano y la mujer.

2.4. *Die andere Seite*: el origen del cambio estilístico.

Todos los estudios que abordan la obra artística de Alfred Kubin desde un punto de vista interdisciplinar, prestando especial atención al contenido conceptual de la misma, han reparado en la importancia de la novela *Die andere Seite (La otra parte)*, publicada en 1909. Esta se considera como una cristalización temprana de su evolución artística y como un punto de inflexión estilístico pese a haber surgido en una etapa temprana de su vida. No obstante, a nivel temático es cierto que *Die andere Seite* más que un punto de cambio supone un catalizador a través del cual se depura una narrativa construida en torno a la figura de los sueños y a lo onírico. La novela, partiendo de las premisas que veíamos en el *Weber-Mappe* (dialéctica entre el individuo y la masa, las formas de poder, la idea fatalista de destino y la vinculación emocional con el paisaje), perfecciona y proyecta dicha narrativa de tal manera que aún en las últimas obras de Alfred Kubin pueden encontrarse ecos del discurso estético recogido en ella.

Si bien *Die andere Seite* no es un portfolio como tal, sus ilustraciones sí que presentan ciertas características que coinciden con el estilo de los trabajos en ciclos, pues parten de una concepción de la imagen que enlaza con algunos aspectos de la

³³ Sobre este tema ya hay un estudio bastante exhaustivo que aborda la idea de lo erótico y lo maligno encarnado en la figura de la Femme Fatale: MÜLLER-THALHEIM, Wolfgang K. (1970) *Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine psychopathologische Studie*. Múnich, Nymphenburger Verlag. De igual manera, cabe decir que, si bien con el paso de los años se aprecia en la obra de Kubin una recesión de este tipo de imágenes, recubriendo lo femenino con un sentido ctónico, sí que hay en sus ilustraciones y en algunos portfolios como *Die Blätter mit dem Tod* algunas imágenes que entroncan con la misoginia propia de la época, donde la violencia recae sobre el cuerpo femenino como ente pasivo.

teoría literaria, lo que permite analizar los dibujos que acompañan a la novela como una obra independiente. La relación entre la imagen y el texto, como también ocurría en el *Weber-Mappe* (en el que los fragmentos literarios escritos por Kubin se convierten en el sustrato del que parten las imágenes) es uno de los argumentos en los que se respaldan Kurt y a Monika Arndt a la hora de incluir la novela en el catálogo de portfolios que editaron con el material de la colección Hedwig y Helmut Goedeckemeyer (ver Arndt & Arndt, 1980).

Esta iniciativa puede explicarse también a partir de otros estudios de teoría de la literatura que diluyen la frontera entre imagen y texto, siendo especialmente relevantes las propuestas de Wolfdietrich Rasch (ver Rasch, 1967), quien aboga por una literatura que es capaz de restablecer la relación entre dos realidades aisladas, como son la imagen y la palabra, para convertir esta unión en un símbolo³⁴. En esta línea también encontramos la propuesta de Antonio García Berrio (1989), quien aboga por una consideración general de la poética partiendo del mundo del mito y del descenso en el subconsciente (y por ende, en lo onírico) como parte de una poética general que debe reclamarse y defenderse. En este sentido, podríamos decir que la novela ilustrada de Alfred Kubin plantea una narrativa basada en el proceso creativo de símbolos e imágenes, a partir de un juego de espejos que establece entre la persona (el artista detrás de la novela), el narrador, el protagonista y la figura del dios creador. Gracias a la doble naturaleza de sus imágenes (literarias y gráficas), Kubin convirtió su plástica en literatura y viceversa, en un sentido y con una finalidad similar a la de los emblemas barrocos (Silos, 1998, p.72), lo que convierte al libro en un objeto artístico interesantísimo.

Pese a la existencia de los fragmentos literarios previamente mencionados, Alfred Kubin confesó en su autobiografía que el proceso de escribir le era, por lo general, antipático y que jamás en su vida se había atrevido a escribir algo con la intención de publicarlo, a excepción de *Die andere Seite*. Tras la publicación del *Weber-Mappe*, Kubin se encontraba en un periodo de gran actividad artística, comenzando sus primeros trabajos como ilustrador, donde destaca el *Tristan* de Thomas Mann y las

³⁴ Rasch propone que cada fragmento de esta realidad puede ser imbuido en significancia poética, de manera que cualquier objeto puede convertirse en un símbolo a través de la palabra, a través de la imagen o a través de la unión entre ambos (1967, p.74). Esto enlaza con la manera en la que Alfred Kubin relata su proceso de ilustrar y de dibujar recogido en *Wie ich illustriere* (1933), donde se basa principalmente en estímulos visuales y en objetos que forman parte de su realidad inmediata y, a través del trabajo del artista, es capaz de convertirlas en símbolos y otorgarles otro significado, muy en consonancia con el funcionamiento de los sueños.

colecciones de relatos fantásticos de Edgar Allan Poe y Oskar A. H. Schmitz, a los que se les suman las lecturas de los relatos de E.T.A. Hoffmann a raíz de la amistad con el experto Hans von Müller. No obstante, el proyecto de ilustración del que parten las imágenes de *Die andere Seite* es de la novela de Gustav Meyrink *Der Golem*, sobre la que recaen algunas hipótesis que defienden que la razón por la cual Kubin se lanzó a la escritura de *Die andere Seite* fue porque ya contaba con algunas imágenes para la novela de Meyrink, cuyo proceso de escritura e ilustración comenzó en 1904 aunque luego se prolongase mucho más en el tiempo. La colaboración entre Meyrink y Kubin, no obstante, no llegó a finalizarse y Kubin no leyó más que el primer capítulo antes de que se publicara su propia novela, lo cual invalida notoriamente esta hipótesis³⁵.

A lo largo de 1907 Kubin comenzó a experimentar una crisis creativa en la que no se sentía con fuerzas ni ánimos para trabajar. Su esposa Hedwig había caído enferma y el padre del artista se encontraba en sus últimos meses de vida. Con tal de evadirse de esta situación, Kubin realizó dos viajes que fueron cruciales para el surgimiento de la novela. El primero tenía por destino Bosnia y la costa de Dalmacia, un paisaje muy vinculado con su infancia a raíz del libro de Theodor Schiff *Aus Halbvergessen Land (De un país medio olvidado, 1875, Inv. Kubins Haus nr.895)*, que fue un regalo de su padre. De este viaje surgen varios cuadernos llenos de esbozos de los paisajes que fueron llamándole la atención, en una especie de espejismo creativo que no tardó en desvanecerse. El segundo viaje aconteció en 1908, tras la muerte del padre, lo que sumió al artista en un profundo pesar. Alfred Kubin y su amigo Fritz von Herzmanovsky-Orlando pusieron rumbo al norte de Italia, siendo el lago Garda el enclave que le devolvió a Kubin las ganas de dibujar. No obstante, cuando se puso a ello, no obtuvo ningún resultado. Se sintió *como un niño de cuatro años que por primera vez intentara retratar la naturaleza* (Kubin, en DmV, 2016, p.89). A este momento le siguió un periodo de retiro espiritual y de lectura que pareció allanar el camino hacia la permuta del dibujo por la prosa, dando así rienda suelta al torrente de pensamientos y de imágenes que se agolpaban en su cabeza y luchaban por poder salir.

³⁵ La idea de que el atrevimiento literario de Kubin comenzó a raíz de la novela de Gustav Meyrink aparece referenciado en la obra de Peter Cersowsky (1989), entre otros. No obstante, existen otros muchos estudios sobre la relación entre *Die andere Seite* y *Der Golem*. Leo Hans Mally (1977, pp. 256-7) desmiente la teoría de Cersowsky ya que explica cómo Kubin presentó tan sólo algunos diseños rápidos a la editorial de Leipzig que se encargaba de la gestión de la novela de Meyrink, cuya escritura parecía haberse paralizado. Kubin sólo alcanzó a leer el primer capítulo del borrador, utilizándolo tan sólo para cuatro de las cincuenta ilustraciones que componen *Die andere Seite*. No obstante, entiende que en Kubin, Meyrink e incluso en Kafka se den similitudes formales y narrativas, ya que el contexto cultural y el “clima espiritual” en el que escriben es el mismo.

~~Al año siguiente~~³⁶ Durante los siguientes tres meses, trabajé menos, pero a cambio leí escritos de varios místicos de Occidente y Oriente que siempre me habían estimulado, (...). Las ideas aflúan en abundancia, me fustigaban, me obligaban a trabajar día y noche, y al cabo de doce semanas había terminado de escribir mi novela fantástica “La otra parte”. En las cuatro semanas siguientes la doté de ilustraciones (Kubin, en DmV, 2016, pp.88-90).

Im nächsten Vierteljahr arbeitete ich weniger, als dafür die Schriften verschieden alter Mystiker des Aben- und Morgenlandes, die mich von jeher anregten (...). Und nun strömten mir die Ideen in Überfülle zu, peitschten mich Tag und Nacht zur Arbeit, so daß bereits in zwölf Wochen mein phantastischer Roman „Die andere Seite“ geschrieben war. In den nächsten vier Wochen versah ich ihn mit Illustrationen (Kubin, en AmL, pp.39-41).

Así pues, en cuestión de doce semanas, junto con otras cuatro dedicadas a las ilustraciones, *Die andere Seite* salió a la luz como el prisma a partir del cual se puede entender la filosofía de Alfred Kubin, donde además se observa un cambio estilístico mucho más vinculado a lo grafológico que se mantendrá hasta el final de su trayectoria.

2.4.1. El argumento.

Lo que se nos narra en *Die andere Seite* es un viaje fantástico realizado por el protagonista, un dibujante de quien nunca se llega a saber el nombre (alter-ego de Alfred Kubin), junto a su esposa hacia Perle, capital del Reino de los Sueños. Este Reino de los Sueños es presentado como un refugio para los descontentos con la cultura moderna, un lugar fundado más allá de Samarcanda que, curiosamente, responde a la descripción de cualquier ciudad alemana anterior a 1860³⁷. El protagonista recibe una invitación para visitar este lugar de parte de su antiguo compañero de instituto, Klaus Patera, fundador y jerarca del Reino, con quien intenta encontrarse una vez llegado allí. Poco a poco, el protagonista va descubriendo que las leyes que rigen la ciudad de Perle responden a mecanismos mucho más propios de lo onírico que de lo real, de modo que

³⁶ Corrección de la versión publicada en DmV (2017) pues el original de Kubin hace clara mención a “un cuarto de año”, es decir, a tres meses, por lo que he considerado cambiarlo en la traducción que aquí se refleja.

³⁷ Además, en la novela se hace alusión a que la ciudad de Perle se encontraba a la misma latitud que Múnich, ciudad en la que había vivido Alfred Kubin hasta dos años antes de comenzar con la redacción de la novela y con la que seguirá manteniendo contacto estrecho hasta 1921.

progresivamente va abandonándose a la “maraña del sueño” hasta descubrir que, quizás, todos ellos no sean más que el producto del gran sueño de Patera. A esto se le suma la llegada de un magnate americano, Herkules Bell, que se proclama enemigo acérrimo del Señor del Reino de los Sueños y crea una liga en pos de derrocarlo. La llegada del americano viene acompañada con el declive físico y psicológico de los habitantes de la ciudad, así como de la ciudad en sí misma, quedando exentos de este mal los Ojizarcos, un grupo extraño del que apenas se sabe nada y que quedan relegados a vivir en el Suburbio pese a haber habitado en las tierras del Reino de los Sueños antes de que este siquiera existiera, cuyo *modus vivendi* podría definirse dentro de una especie de budismo ascético.

Durante el declive del Reino de los Sueños se suceden plagas de animales, de insectos, las casas comienzan a deteriorarse hasta quedar en los cimientos, se dan oleadas de violencia y de excesos sexuales, de idolatría, de locura y de muerte, concluyendo con la batalla campal entre las dos potencias antagónicas, Klaus Patera y el Americano, que se salda con la destrucción total de la ciudad de Perle hasta ser embebida por las aguas del río que la cruzaba, el río Negro. Finalmente, el protagonista asiste al rito funerario de Patera, oficiado por los Ojizarcos: la verdadera muerte de Patera. El protagonista es rescatado por las tropas rusas y finalmente mandado de nuevo a Alemania, donde escribe desde un hospital psiquiátrico laudes a la aniquilación (de quien confiesa estar enamorado) para finalmente concluir con la frase lapidaria: *El demiurgo es hermafrodita* (Kubin, LoP, 1974, 287).

La editorial encargada de publicar la novela fue la muniquesa Georg Müller Verlag. Si bien anteriormente se mencionaba la especial importancia que tuvieron las editoriales con sede en Berlín para la difusión de materiales artísticos y literarios de Vanguardia, sus análogas en Múnich, las editoriales de Reindhardt Piper y Georg Müller, fueron con las que Kubin mantuvo, aparte de una relación laboral muy extensa, una relación de amistad con sus representantes y fundadores, lo que le ayudó a mantenerse a flote durante los años de la guerra al mismo tiempo que le puso en contacto con otros escritores destacados del panorama literario alemán, muchos de los cuales también optaron por los dibujos de Kubin a la hora de acompañar sus textos.

2.4.2. La interpretación de *Die andere Seite* a través de la literatura.

Die andere Seite se ha convertido en el buque insignia de la estética kubiniana, hasta el punto de que casi toda la bibliografía existente a día de hoy sobre Alfred Kubin acaba mostrando un enfoque interpretativo diferente de la novela. Helmuth Petriconi (1958), Anneliese Hewig (1967), Hans Müller-Thalheim (1970), Heinz Lippuner (1977), Peter Cersowsky (1989), Philipp H. Rhein (1989), Dirk Heißerer (1991), Andreas Geyer (1995), Windfier Freund (1999) y Clemens Brunn (2010) no componen más que la punta del iceberg del total de estudios y de vueltas de tuerca que se le han dado a la novela. En el caso que nos concierne, es posiblemente la aportación de Werner Hofmann la que mejor resume la problemática en torno a la cual giran la mayoría de estas monografías. Si se entiende la trama de la obra como una fuga de la realidad hacia un mundo de ensueño, subjetivo, la cuestión que se nos muestra sería la siguiente: ¿de qué está hecha verdaderamente la realidad de la que huye el viajero protagonista de la novela de Alfred Kubin?

Con esto Hofmann quiere mostrar que, quizás, el propio mundo del protagonista-narrador está íntimamente ligado a las estructuras de lo onírico. El mero título de la obra nos habla de una “otra parte”, que presupone la existencia de “una parte”, de la parte de “aquí”, donde se persona el individuo y que, sin embargo, no es otra cosa más que una de las muchas caras posibles de Jano: es una posibilidad entre muchas, representa la otredad ligada a la “yoidad” del individuo. Por tanto ¿qué es verdaderamente la otra parte? (Hofmann, en Assmann, 1996, pp.17-18). Kandinsky, en una carta a Alfred Kubin, alababa precisamente su planteamiento, pero le insta a no ver tan sólo esa “otra parte” (en Hoberg, 2018, pp.246-247)³⁸, sino que intente ir más allá. Así pues, podría decirse que desde la publicación de la novela, ésta no ha hecho más que originar otra serie de textos y de interpretaciones que suponen un continuo ir y venir de una parte

³⁸ Carta de Wassily Kandinsky a Alfred Kubin del 11 de octubre de 1910: “Wie können Sie denn nur eine Seite des ‘Lebens’ fühlen? Wodurch bleibt die andere für Sie verdeckt? Oder besser: warum sehen Sie nur Die andere Seite? In diesem famosen Buch haben Sie tausend mal Recht. Es ist beinahe eine Vision des Bösen. Sie müssen aber jetzt Ihrer Wachspuppe den Kopf abschlagen und mit Füßen zertreten zu Staub. Aber da Sie so stark den Bösen gesehen haben, so kommen Sie ganz bestimmt auch zum anderen Sehen. Das fühle ich plötzlich ganz deutlich”.

Traducción: “¿Cómo puede sentir tan sólo una parte de la vida? ¿Dónde se esconde para usted la otra? O mejor, ¿por qué sólo “la otra parte”? En este famoso libro tiene usted mil veces razón. Está al cerca de ser una visión “del mal”. No obstante, debe cortarle la cabeza a su muñeco de cera y reducirlo a polvo con los pies. Pero al haber visto tan claro el Mal, usted puede por supuesto llegar a otra visión. Esto lo encuentro totalmente significativo”.

hacia la otra, intentando dilucidar qué significaba para Kubin esa “otra parte” a la par que intentan infiltrarse en la psique del creador, del ente que observa una obra escindida de sí mismo una vez la ha creado.

Alfred Kubin ya advertía en las primeras líneas de la novela a todos los atrevidos que se lanzaban a la desesperada hacia una interpretación extra-literal de la novela, diciendo que se tomaran sus palabras *lo más literalmente posible, pues en ellas está resumido el propósito fundamental del Reino de los Sueños* (Kubin, LoP, 1974, pp.9-10). Leo Hans Mally, no obstante, matiza esta postura cuando habla de los préstamos literarios que presenta la novela con otras obras coetáneas a la hora de analizar la configuración, la trama y los personajes de *Die andere Seite*, apelando a un “espíritu de época” que al fin y al cabo evocaba unas imágenes y preocupaciones muy similares en las mentes despiertas de la sociedad, sin entrar en el juego de realidad y fantasía en la que las palabras de Alfred Kubin al principio de la novela pretenden adentrarnos. De todos los posibles vínculos literarios, son tres los nombres que nos vienen con más fuerza a la mente durante la lectura de la novela de Kubin: Gérard de Nerval, Edgar Allan Poe y E.T.A. Hoffmann.

La novela de Gérard de Nerval, *Aurélia, ou le Rêve et la Vie* (*Aurélia, o el sueño y la vida*), traducida al alemán por Hedwig Kubin, destaca por la íntima relación lector-escritor que puede apreciarse tanto en las ilustraciones como en los diarios privados de Alfred Kubin. En el ejemplar que se conserva en la biblioteca personal del artista puede leerse escrito a lápiz: *Sollte dies mein³⁹ Geschichte sein? (¿Debería ser esta mi historia?)*. Carl Gustav Jung (2015) también reparó en las similitudes entre la novela de Nerval y la de Kubin, presentando en artículos y en conferencias sus percepciones acerca de ambas (decantándose siempre a favor de *Aurélia*). Los pasajes visionarios que aparecen en *Aurélia* muestran a un protagonista que, según Jung, está sujeto a la contradicción primigenia entre creación y decadencia de la vida en la tierra que sobrepasa el entendimiento humano y a la que se puede fácilmente sucumbir. También dice que, en dicho estado de profundidad, se encuentran los mitos sobre el renacer, de manera que el individuo vuelve a sacar la cabeza por encima de los muros de la ciudad que le constriñe en pos de su futura supervivencia (física y psicológica) (Jung, 2015, p.46).

³⁹ El pronombre posesivo aparece también subrayado en el original (ver Inv. Kubins Haus Nr.1935).

La siguiente gran influencia en el planteamiento y en los personajes de *Die andere Seite* es la que concierne los relatos fantásticos de Edgar Allan Poe. El escritor Max Dauthendey afirmó en su momento que Poe había muerto como embrión y que no terminó de desarrollarse hasta el momento en que Alfred Kubin comenzó a escribir (Geyer, 2008, p.87). Si bien los guiños a Poe en la obra de Kubin son innegables, en ellos se advierte un distanciamiento debido principalmente al cambio de época y de sensibilidades, que hacen que la obra de Kubin pueda catalogarse en un género distinto (novela expresionista).

Existe cierto paralelismo entre la estructura del Reino de los Sueños de *Die andere Seite* y de la ciudad que aparece en *Berenice*, debido a que en ambos casos se alude a localizaciones psico-geográficas, al tiempo que se hace en especial hincapié en la relación entre los estados de ensoñación y el proceso de creación artística (Geyer, 1995, p.109). La comunicación entre los sueños, el objeto artístico y la realidad puede verse ya planteada por Poe en el relato *Eureka*, aunque no se llevará a su máxima expresión hasta *The Oval Portrait* (*El retrato Oval*). El planteamiento de un espacio cerrado y su declive (como puede ser la ciudad de Perle entre los muros que la rodean) se aprecia también en *The Fall of the House of Usher* (*La caída de la casa Usher*), donde además el agua juega un rol fundamental a la hora de establecer una poética del destino de los personajes abocado a la caída y el hundimiento. En *The Fall of the House of Usher* aparece el elemento femenino ligado al comienzo de la catástrofe, apelando a una suerte de “belleza medúsea” de la que habla Mario Praz (1999) respecto a otros relatos poeianos (*Eleonora* y *Ligeia*). En la novela de Kubin también aparece la caída del Reino de los Sueños ligado a la pulsión erótica, que la encarna la figura de Melitta Lampenbogen, quien además responde al canon de belleza propio de las musas de Poe.

El personaje de Klaus Patera en *Die andere Seite* se nos muestra como un río de múltiples afluentes. Sin abandonar el universo de Edgar Allan Poe, en *A Tale of the Ragged Mountains* (*Un cuento de las Montañas Ragged*) aparece un personaje similar a Patera, capaz de dominar a los otros mediante el sueño. No obstante, la influencia más notoria en este caso procede de los *Nachtstücke* (*Nocturnos*) de E.T.A. Hoffmann⁴⁰. Alfred Kubin colaboró con Hans von Müller en su proyecto de edición de los diarios de

⁴⁰ Dirk Heißerer también señala la obra conjunta de Franz Blei y de William Beckford, *Vathekblättern* como una posible influencia directa para *Die andere Seite*, sino que también el personaje de Vathek plantea similitudes con Patera. No obstante, Andreas Geyer señala la obra de Paul Sheerbart *Rakkóx der Billionär* (*Rakkóx el Billonario*) como el modelo de aristócrata excéntrico que quiere crear su propio mundo del que puede surgir la figura de Patera.

Hoffmann, además de realizar algunas ilustraciones inspiradas en los relatos. Esta colaboración se inició a partir de 1902, por lo que no es de extrañar que en la figura de Patera pueda percibirse como una versión renovada del *Magnetiseur* (*El Magnetizador*)⁴¹, pues el jerarca del Reino de los Sueños ejerce su dominio sobre los habitantes de Perle a través del sueño colectivo. Esta idea de colocar diferentes sueños dentro de un gran sueño conecta directamente con el relato *Elixiren des Teufels* (*El elixir del Diablo*), aunque la imagen directa del umbral que separa la realidad de lo fantástico puede parecer tomada de *Ritter Gluck* (*El Caballero Gluck*).

2.4.3. Los préstamos filosóficos.

Además de las influencias literarias, la admiración que Kubin profesaba hacia Nietzsche, Schopenhauer y Bahnsen también traza un horizonte de sentido dentro de la novela. Los discursos de estos autores pueden encontrarse de manera casi textual en los diálogos de algunos personajes de *Die andere Seite*, como es el caso del peluquero. No obstante, respecto a la configuración de las relaciones del protagonista con los diferentes personajes y con su entorno, el pensamiento que sobresale es el de Ludwig Klages. Para Klages, la experiencia del ser humano radica en el *pathos*, en el sujeto como cuerpo paciente, siendo por tanto el sufrimiento el aspecto más relevante de la vida. El dolor y la angustia tienen en la filosofía de Klages un tinte cuasi mesiánico y heroico, encontrando en la figura de Prometeo al representante por antonomasia de ese *pathos* debido su anhelo por alcanzar algo que, una vez conseguido, desencadena el castigo eterno de los dioses. En este sentido, Peter Cersowsky quiere ver cierto paralelismo entre el Prometeo klagesiano y el personaje de Patera (Cersowsky, 1989, p.81), pues se nos muestra como un ser creador a la par que anhelante predestinado a fallar en su empeño de construir una utopía.

La otra gran figura mítica que, para Klages, encarna el *pathos* del fenómeno vital es Eros. Para Klages la pulsión erótica se da desde el primer instante en el que nuestros ojos perciben las formas, otorgándole a lo visual el primer rango dentro de los procesos que el ser humano tiene para aprehender la realidad. El vínculo entre la vista y lo erótico

⁴¹ El interés de Kubin hacia esta obra también puede venir dado por sus experiencias con el hipnotismo en Klagenfurt, cuando estudiaba fotografía con su tío, como se muestra en la autobiografía de 1911 que precede al *Sansara*.

también está ligado con la descomposición de las formas, lo que vuelve a conectar este aspecto con el concepto de “belleza medúsea” así como con otro elemento que se da de manera transversal en *Die andere Seite*: la mirada vacía de Patera y la continua referencia a sus ojos blancos y vacíos.

La polaridad se plantea como otro aspecto fundamental en la filosofía de Klages. Los conceptos a los que hace referencia al respecto son *Alma* y *Espíritu* (*Seele und Geist*), que extrapolados en el terreno mítico estarían representados por Prometeo y Hércules. Precisamente Kubin otorga a la némesis del creador del Reino de los Sueños el nombre del héroe tebano, aunque esta némesis también podría conectar con el argumento de lo apolíneo y lo dionisiaco en un sentido muy similar al de la tragedia de Eurípides, *Las Bacantes*, en la que Dionisos hace entrada en la ciudad de Tebas para demostrar que él también es un dios. Adhiriéndonos a esta hipótesis, podríamos decir que Herkules Bell, el Americano, demuestra su divinidad al final de la novela revelándose como la otra cara del emblema, como una de las mitades de ese demiurgo hermafrodita del que habla Kubin al final de *Die andere Seite*.

Omnipresente era el rítmico pulso de Patera, cuya insaciable fuerza imaginativa propendía a la simultaneidad en todo orden de cosas: el objeto y su contrario, el mundo... y la nada. Tal era el motivo por el que sus criaturas vivían en perpetua oscilación. Tenían que rescatar su mundo imaginario del dominio de la nada y, al mismo tiempo, reconquistar la nada a partir de este mundo imaginario. Pero la Nada era rígida y no quería ceder; entonces, la fuerza imaginativa empezaba a zumbiar y a vibrar intensamente, a todos los niveles iban surgiendo formas, sonidos, olores y colores: ¡y ya estaba ahí el mundo! Después, la Nada volvía a devorar todo lo creado y el mundo se convertía en algo pálido y opaco, la vida se enmohecía, enmudecía y acababa desintegrándose y muriendo de nuevo... Nada, hasta que el proceso se iniciaba una vez más desde el principio. Esta era la explicación de por qué las cosas encajaban tan bien unas con otras, haciendo posible el surgimiento de un cosmos (Kubin, LoP, 1974, pp.151-152).

Allgegenwärtig war der rhythmische Pulsschlag Pateras, er wollte, unersättlich in seiner Einbildungskraft, immer alles zugleich, die Sache – und ihr Gegenteil, die Welt – und das Nichts. Dadurch pendelten seine Geschöpfe so hin und her. Dem Nichts mussten sie ihre eingebildete Welt abbringen, und von dieser eingebildeten Welt aus das Nichts erobern. Das Nichts war starr und

wollte nicht, dann gung die die Einbildungskraft an zu summen und zu schwirren, und in allen Skalen formte, tönnte, roch und färbte es sich – da war die Welt da. Aber das Nichts frass alles Geschaffene wieder auf, da wurde die Welt matt, fahl, das Leben verrostete, verstummte und zerfiel, war wieder tot – nichts-; und wieder fing's von vorne an. So war's erklärlich, warum sich alles ineinander fügte, ein Kosmos möglich war (Kubin, DaS, 1990, pp.178).

Estas reflexiones que parten de los conceptos de oposición y analogía están presentes a lo largo de toda la novela. A partir de esta fórmula alegórica surgen, por oposición, *cadena de imágenes que dan cuenta de su simultaneidad* en el terreno de lo sobrenatural (Siles, en SdV, 1998, p.71), donde Kubin somete toda forma del mundo que le rodea a los mecanismos de su imaginación, logrando así dotar a las imágenes de profundidad simbólica. Los mundos resultantes de este proceso podrían entenderse como entidades proteicas (incluso como simulacros) en las que, usando las palabras de Eugenio Trías, *cada movimiento, cada pasaje, constituye una verdadera conmoción que afecta a las entrañas mismas del alma y del cuerpo del personaje*, y cada una de estas mutaciones no es otra cosa más que *una verdadera agonía* (Trías, 1983, p.163), lo que nos lleva de nuevo a la teoría de Ludwig Klages.

2.4.4. Las ilustraciones.

La perfección con la que Alfred Kubin va hilvanando en la urdimbre de la novela fantástica todas estas reflexiones junto con las ilustraciones (que lejos de acompañar al texto se alzan como entidades individuales llenas de significado) fue lo que le valió un gran reconocimiento en su momento, elevando a Kubin a la categoría de genio con “doble talento”. Richard A. Schroeder (1970, p.101) señaló que, en el centro de esta obra doble, lo que verdaderamente impregna de sentido tanto la parte literaria como la gráfica son los fenómenos del sueño y de los estados alterados de conciencia. No obstante, no es el contenido de los sueños lo que a Kubin le interesa a la hora de dar forma a sus imágenes, sino el modo en el que el sueño ocurre y el proceso en el que se crean nuevos significados a partir de la permeabilidad de las imágenes de la vigilia en estos estados. Las formas se desfiguran, se desfamiliarizan dentro de un nuevo contexto, estableciendo cierta comunicación e intercambio entre la forma sensible (la

experimentada) y la forma soñada o imaginada: los rostros se convierten en máscaras, la frontera que separa lo animal de lo humano se desdibuja, se consigue alcanzar tal nivel de extrañamiento con los objetos hasta el punto en el que sueño y realidad comienzan a ser dos terrenos simultáneos e igualmente ciertos.

A la hora de entender las 52 ilustraciones que aparecen en *Die andere Seite* habría que tener muy presente el hecho de que, para Kubin, las ilustraciones se plantean en todo momento como independientes a la palabra escrita. Kubin creía que si lograba alejar la atención del lector de los contenidos específicos de la narrativa y llevarle a concentrarse más allá de los propios acontecimientos, este podría entender la principal clave de su arte (Rhein, 1989, p.29), ya que las imágenes debían transmitir las mismas sensaciones al ser observadas que las que produce la palabra cuando se lee. Esta es, quizás, una de las razones que explica el cambio de estilo en el dibujo de Alfred Kubin, que vira hacia una línea mucho más temblorosa, de modo que su estilo podría responder perfectamente a la categoría de “caligráfico”, recogido y explicado en la novela bajo el nombre de *Psicografía*. Wilhelm Hausteinen (en Hüneke, 1989, p.255-256) explica que fue a partir de 1910, momento en el que Alfred Kubin traba una amistad más profunda con Paul Klee, cuando este estilo más caligráfico comienza a desarrollarse con mayor fuerza, pese a haberse introducido ya en la novela. Esta amistad y la puesta artística en común que se produjo a partir del *Blaue Reiter* y de las ilustraciones que ambos elaboraron para la obra *Candide, o l'Optimisme (Cándido, o el optimismo)* de Voltaire marcó un punto de no retorno en esta forma de expresión en la que prevalece la maraña de líneas por encima de la forma cerrada y limpia. La evolución hacia este tipo de dibujo, no obstante, ya la encontrábamos de manera incipiente en los cuadernos de bocetos del viaje de Kubin en 1907 a la costa de Dalmacia (Hoberg, 2018, p.109), contando con una formulación teórica entre las páginas de *Die andere Seite*.

En la correspondencia de Alfred Kubin con Fritz von Herzmanovsky-Orlando puede observarse precisamente la importancia que tenían las ilustraciones como germen de la novela, y no al contrario (Assmann, 1999, p.90)⁴². Lo fundamental es que una disciplina artística no aparece supeditada a la otra, sino que, de manera aislada y conjunta, ambas (dibujo y prosa) van configurando la historia y su significado,

⁴² Aquí Assmann cita un fragmento en el que Kubin habla de una carta a Fritz von Herzmanovsky-Orlando en el que habla de que las ilustraciones realizadas son muchas, alrededor de 50, y que a partir de ellas escribiría finalmente la novela *Die andere Seite*. Kubin habla igualmente de realizar ilustraciones llenas de “material desconocido” (ver también Bozal Chamorro, 2009, p.259).

pasándose el protagonismo de la una a la otra y viceversa a lo largo de las páginas del libro, que se convierte a la vez en soporte artístico y en material de reflexión (Bozal Chamorro, 2009, p.259).

En cuanto a la técnica con la que se realizaron las ilustraciones de la novela, nos encontramos ante dibujos hechos a tinta y pluma, configuradas como un cúmulo de fragmentos que se unen los unos a los otros y que, en palabras de Sela Bozal Chamorro, *en su yuxtaposición en la superficie del papel, crean los rostros y figuras que posteriormente el lector ha de “arrancar” de entre el nudo de trazos que el dibujante ha creado con su pluma* (Bozal Chamorro, 2009, p.234). La gran mayoría de estas ilustraciones no reflejan los acontecimientos esenciales que vertebran el argumento de la novela, sino que están orientadas a reconstruir visualmente el contexto.

Muchas de las ilustraciones se centran en imágenes cotidianas de la ciudad de Perle que, aunque en un primer momento puedan parecer composiciones bastante simples, en ellas late el sentido de extrañamiento que el autor pretende transmitir. El paisaje arquitectónico y urbano tiene una gran importancia dentro de las ilustraciones de la novela. Las vistas de la ciudad están planteadas en su mayoría en un plano picado⁴³ que juega con la perspectiva y con el tamaño de los elementos que la componen. Con este recurso lo que se quiere conseguir es un efecto muy similar al que producían las figuras gigantes en el *Hans-von-Weber-Mappe*, subrayando el contraste entre la masa y la ciudad⁴⁴. Los personajes humanos muchas veces aparecen sugeridos más como un conjunto de sombras que de individuos, siendo un buen ejemplo la ilustración que aparece sobre la Torre del Reloj⁴⁵ (ilustración 12) [1.17.] o la escena de la persecución nocturna (ilustración 21) [1.18.], donde además el perfil de la calle serpentea, otorgándole al conjunto de casas un aspecto casi vivo.

⁴³ La ilustración más característica de la novela en este sentido es la vista sobre Perle, que se corresponde con otro dibujo titulado *Aus Perle (Desde Perle)*, del año 1915. No obstante, la primera aproximación gráfica al tema de una ciudad propia aparece en 1907, en un dibujo a tinta y espay titulado *Mein Stadt (Mi ciudad)*. Kubin explica a Fritz von Herzmanovsky-Orlando haberse inspirado en el perfil de la ciudad que aparece a los pies de la Torre de Babel de la pintura de Pieter Brueghel a la hora de concebir la imagen de Perle (en Hoberg, 2014, pp.301-317).

⁴⁴ Para esto es muy importante revisar la relación y la correspondencia que compartieron Alfred Kubin y Lyonel Feininger, quienes compartieron impresiones sobre el rol de la ciudad en la vida moderna y quienes desarrollaron de manera diferente aunque paralela una obra pictórica que da forma a la concepción poética de la ciudad expresionista, siendo esto aún más relevante durante los años de la Primera Guerra Mundial y durante el periodo de entreguerras (ver Luckhardt, 2015).

⁴⁵ Annegret Hoberg (1991, pp.117-130) explica que la imagen de la Torre del Reloj que aparece en la novela puede proceder en la *Kastner-Turm en Zell am See*.

Heinz Lippuner y Peter Cersowsky remarcan en sus obras la importancia que tiene este carácter antropomórfico de la ciudad, convirtiéndose así algunas casas y algunos enclaves de la narración en personajes fundamentales para el desarrollo de los acontecimientos, siendo un ejemplo de esto el Molino de agua⁴⁶ o la Lechería. Otros ejemplos importantes de arquitectura psicologizada son el Castillo de Patera y el Templo a orillas del lago.

Las casas desempeñaban un papel muy importante en este sentido. (...). Los verdaderos individuos eran aquellas construcciones mudas y, sin embargo, de una significativa elocuencia. (...). Aquellas casas diferían muchísimo entre sí en cuanto a humores y temperamentos. Muchas se odiaban mutuamente y querían rivalizar a toda costa. Había algunas horriblemente gruñonas y malgeniadas, (...) y otras que parecían algo impertinentes y largas de lengua, (...). Algunos pasos calle arriba, la casa en que vivíamos era una tía vieja y quejumbrosa. (Kubin, LoP, 1974, p.70).

Die Häuser spielten eine bedeutende Rolle. (...) Diese Häuser, das waren die starken, wirklichen Individuen. Stumm und doch wieder vielsagend standen sie da. (...) Dieser Häuser wechselten sehr mit ihren Launen. Manche hassten sich, eiferten gegenseitig aufeinander. Es gab garstige Brummbären unter ihnen (...) andere schienen frech und hatten ein loses Maul (...). Weiter hinauf zu, das Haus wo wir wohnten, war eine vergrämte alte Tante (Kubin, DaS, 1990, p.80).

En contraposición a esta visión global y viva de la ciudad, aparece también la imagen de la Ciudad Muerta, que se convirtió en lugar común de las últimas manifestaciones de la literatura simbolista. Si bien en las ilustraciones no se muestra de manera claramente explícita el deterioro y el hundimiento de la ciudad de Perle como conjunto urbano, sí que se dan algunos casos en los que el elemento que articula la composición es un objeto arquitectónico que muestra claros signos de deterioro, muy en consonancia con otras obras de Alfred Kubin como *Sterbende Stadt (Ciudad Muerta)* [1.19.], de la cual se conservan dos versiones, la primera de 1904 y una posterior de 1930. Las imágenes de ruinas son también relevantes en la novela, siendo el ejemplo más claro una ilustración de las ruinas que se encontraban a las afueras de Perle (ilustración 23) [1.20.] pertenecientes a una ciudad abandonada que comienza a dar

⁴⁶ Igualmente se habla del Molino de Conrad en el pueblo natal de Kubin, Litomerice, como modelo para este otro molino literario, todo a partir del texto personal y autobiográfico de Alfred Kubin *Besuch im Leitmeritz*, de 1928 (Hoberg, 1991, 117-130).

pistas al lector de que la historia que se está narrando (de decadencia y destrucción del Reino de los Sueños) ya ocurrió otras veces en el pasado. No obstante, lo que nos da las claves para entender este concepto de la Ciudad Muerta en las ilustraciones de *Die andere Seite* es precisamente el juego de símbolos que encontramos insertos en el trazado urbano que se nos muestra en algunos ejemplos, como la vista de una de las calles en la penumbra o la ilustración de una de las esquinas de la ciudad donde aparecen una araña gigante y un cadáver (ilustración 36) [1.21.] [1.22.].

La ilustración de la araña y el cadáver se encuentra inserta en una diagonal marcada por el borde de la calle. El pavimento se muestra casi como el foco del que procede la luz, dejando el fondo de casas en la penumbra. Por el margen inferior izquierdo aparece un cadáver dispuesto también en diagonal, del que sólo se ve el torso superior, quedando el resto fuera de la composición. A esta fórmula de dinamismo barroquizante se le suma la maraña de líneas que parecen fundir el cuerpo con la casa que queda hacia el borde izquierdo de la ilustración, mientras que la araña, que queda al lado derecho, goza de una definición y de una saturación de tinta que atraen directamente la mirada. Sela Bozal (2009, p.257) habla también de esta ilustración en relación con la configuración de la ciudad de Perle como una telaraña de símbolos, siendo este artrópodo uno de los recursos más utilizados por Kubin para hablar del destino funesto del ser humano vinculado con la voluntad erótica. La segunda versión de las ilustraciones de la novela que Kubin realizó en 1952 incide mucho más en remarcar la diagonal lumínica, escondiendo a las figuras en las sombras y rompiendo con el juego de iluminación que se había configurado en la primera versión de las ilustraciones. También se ha querido ver la influencia de las obras de Odilon Redon detrás de estas composiciones, en un afán por vincular la obra kubiniana con el Simbolismo tardío más que con el Expresionismo⁴⁷.

Las ilustraciones de 1909 de *Die andere Seite* presentan un discurso muy interesante a partir del contraste de interiores y exteriores, aplicado tanto al paisaje como a la percepción psicológica de los objetos. Lo perteneciente al mundo interior, a lo fantasioso y a la introspección, a lo oculto, aparece siempre diluido en un bosque de líneas de tinta, mientras que la perspectiva del protagonista y del lector, las alusiones a lo conocido, a los objetos inteligibles o aquello que el autor pretende enfatizar, se

⁴⁷ Aunque la similitud entre estas vistas urbanas en blanco y negro y los decorados de las películas expresionistas de Murnau son mucho más fuertes y remarcen cierta unidad estética.

presentan por lo general en espacios mucho más luminosos o, directamente, son siluetas blancas sobre un fondo oscuro. Un ejemplo muy interesante es la imagen-autorretrato del protagonista mirando por la ventana (ilustración 3) [1.23.], donde la figura de espaldas, sumida en sus pensamientos, queda ensombrecida en contraste con la luz de la ventana, a través de la cual sólo se ve eso: luz. La visión del caballo blanco (ilustración 20) [1.24.], uno de los momentos más emblemáticos de la novela, también aparece representado a partir de este paradigma, con un fondo negro compuesto por una gran mancha de tinta en el que se recorta el fantasmagórico caballo blanco al galope.

En relación con esto, la ilustración que más llama la atención es la que muestra una montaña de muertos en una composición piramidal (ilustración 47) [1.25.], siendo esta figura la que aporta el elemento luminoso al dibujo. La pirámide de muertos aparece enmarcada por un vano de piedra, perteneciente a las ruinas de la ciudad, ensombrecido pese a estar en primer plano. Esta ilustración es la que, de manera más clara, habla de la concepción funesta del destino humano que tenía Alfred Kubin, añadiendo además un nuevo aspecto a la hora de representarlo: la ciudad. A partir de aquí (y en sus dibujos posteriores), la idea de destino ya no aparece solamente representada en las figuras antropomórficas, sino que se le pasa el testigo a lo urbano, como metáfora de la creación humana, y a la naturaleza como creación primigenia (aunque el protagonismo de la naturaleza aún tardará unos años en aparecer). El único símbolo referente a estas fuerzas de la naturaleza que marcan el destino de la humanidad es el agua, que aparece al final de la novela como un claro símbolo de muerte bajo la forma del Río Negro y su crecida. Mientras las corrientes sumergen la ciudad, el narrador hace un recuento de sus diferentes partes desde una visión aérea imaginaria, creando una imagen mental de una vista de la ciudad en picado de la que lo último en sobrevivir y permanecer como testigo de lo ocurrido son las plantas y las montañas.

Al igual que ocurría en el *Weber-Mappe, Die andere Seite* presenta un recorrido visual que se mueve desde un paisaje urbano y definido, pasando por la naturaleza del suburbio que se describe en la novela (donde habitan los Ojizarcos), para después desembocar en la nada. Markus Neuwirth (en Bertsch & Neuwirth, 1993, pp.213-228) señala la ausencia de cualquier tipo de avance (científico y temporal) como aquello que sentencia a la ciudad a la “no existencia”. Sin tiempo es imposible avanzar, por lo que la ciudad se condena desde el primer instante al “autohundimiento”. No obstante, el mundo no está acabado. En el proceso de desintegración de la ciudad de Perle también

van surgiendo nuevas cuestiones que tienden puentes tanto hacia los temas del imaginario temprano kubiniano como hacia nuevos terrenos aún sin explorar. *Die andere Seite* concluye con un estado en el que el Reino de los Sueños ha sido reducido a “nada”, a algo que es a la vez “pálido y opaco”, pero, como el propio autor dejó claro en uno de sus pasajes, se le debe reconquistar el terreno a la Nada, iniciando el proceso creador de nuevo, como puede advertirse en el hecho de que el protagonista se encuentre escribiendo sus reflexiones tras lo ocurrido al final de la historia (Kubin, LoP, 1974, p.152). Es una nueva vuelta de rueda, un nuevo comienzo que, pese a que se encamine otra vez hacia la fatalidad, llevará la simiente de un nuevo punto de partida, de un nuevo mundo. El destino del hombre y el significado de la creación artística permanecen, pues, estrechamente entrelazados en un baile circular que no acaba: en un ciclo sin fin.

2.5. Sansara: Ein Zyklus ohne Ende.

Cualquier obra de arte tiene la capacidad y el potencial de ser un objeto totalmente reflexivo que funciona como bisagra entre las dos realidades que representa. Por un lado estaría la realidad del artista y de todo aquello que le circunda, mientras que por otro encontraríamos las conexiones intertextuales e interdisciplinarias que cohesionan formalmente la obra. En este sentido, tras la publicación de *Die andere Seite*, Alfred Kubin se volvió totalmente consciente de que el proceso creativo para él no es más que una doble búsqueda: una búsqueda de la manera de expresarse, es decir, del modo de convertir su arte en un intermediario de su subconsciente, y una búsqueda de sí mismo dentro de esa “provincia soñada” en la que se convierte su obra.

El portfolio *Sansara: ein Zyklus ohne Ende* (*Sansara: un ciclo sin fin*) surge como resultado de una acumulación de fragmentos que pueden entenderse como la continuación directa de *Die andere Seite*, al tiempo que aglutina retazos de otros proyectos que no terminaron de consolidarse del todo hasta la fecha. De igual modo, este portfolio puede considerarse como el primero de los grandes portfolios que preceden al *Traumland*, objeto de estudio de esta tesis. *Sansara: ein Zyklus ohne Ende* se publicó en la editorial de Georg Müller en 1911, aunque algunas ilustraciones se realizaron con anterioridad a la planificación del portfolio, encontrando algunas entre

las exposiciones del *Blaue Reiter* y en otras publicaciones. El portfolio está compuesto por 40 fototipias a partir de dibujos previos realizados en tinta china sobre papel catastral. Las dimensiones del portfolio son ligeramente menores que las del *Weber-Mappe*, aunque el papel que se eligió para su versión editorial era el mismo (papel japonés). El estilo dibujístico está claramente emparentado con el de las ilustraciones de *Die andere Seite*, aunque, debido a que su proceso de creación fue considerablemente más largo, las composiciones son mucho más detallistas y muestran de manera más clara otras influencias artísticas, procedentes en su mayoría de los grandes paisajistas alemanes del Renacimiento.

Las primeras alusiones al portfolio aparecen en 1909, aunque no llegó publicarse hasta 1911, acompañado de la primera autobiografía de Alfred Kubin a modo de introducción. Este portfolio también estaba pensado como un ciclo narrativo, compuesto de múltiples historias que abordan una crítica al pensamiento de Arthur Schopenhauer en relación a los conceptos de *Nirvana* y *Sansara*, en una continuación del leitmotiv que vertebra el total de la obra kubiniana: la idea trágica de destino. Muchas de las imágenes que se recogen en el portfolio responden a la misma temática que las de la novela *Die andere Seite*, encontrando así cierta continuidad y reciprocidad entre ambas obras. El portfolio *Sansara* parece ilustrar de manera más literal algunas escenas de la misma, aunque con la diferencia de que en el *Sansara* la supeditación al texto no es tan evidente como en *Die andere Seite* (si se obvia la introducción), de modo que las imágenes experimentan mucho más con sus propias posibilidades narrativas, lo que puede verse en muchos casos en una estructura temática que las agrupa por parejas.

2.5.1. Nirvana y Sansara.

El concepto original de *Sansara* aparece por primera vez en los *Upanishads*, cerca del año 600 a.C., haciendo referencia a un mundo que gira en torno a los mismos grandes hitos de la condición humana, a saber: nacimiento, sufrimiento, anhelo, lujuria, enfermedad, muerte y renacimiento. La posibilidad de salvación de este ciclo reside en el Karma de cada individuo, indicado como una justificación de la situación de cada ser dependiendo de sus actos y de sus intenciones. A la hora de traducir el término *Sansara*, se han encontrado tres opciones aceptadas: la primera sería “peregrinaje”, la segunda,

“travesía”, y la tercera traducción hace referencia al efecto en sí de la palabra, y sería “atadura” (Ryan, 1999, p.134). El término lo toma Kubin de su lectura de Arthur Schopenhauer, como demuestra la utilización de determinados conceptos a la hora de relatar, en una autobiografía posterior de 1917, los episodios de una crisis budista acontecida entre la publicación del *Sansara* y la del *Traumland*. No obstante, su postura distaba de la del viejo filósofo alemán:

Mi emocionalidad se volcó aceleradamente, como un alud, sobre lo que tenía más cerca: el budismo. En pocas horas se me mostró esta antigua doctrina tan viva y plástica, tan irresistible, que todo lo demás me pareció el «velo de Maya». Mi pensamiento y mi creación no eran sino ilusión de saber, y mi vida, ilusión de existir (Kubin, en DmV, 2016 p.102).

Meine seelische Erschütterung stürzte sich nun, lawinenartig anwachsend, auf das Nächste, auf den Buddhismus. In wenigen Stunden belebte sich mir diese alte Lehre so unerhört plastisch, so hinreißend, daß mir alles übrige wirklich der »Scheier der Maya« wurde, mein Denken und Schaffen zum Wissenswhan, mein Leben zum Daseinswahn (Kubin, en AmL, 1974, p.54).

Schopenhauer encontró en el término *Sansara* la justificación de sus teorías estéticas apelando a una tradición filosófica y espiritual de gran raigambre en la historia de las ideas. Para él, *Sansara* venía a resumir el mundo del deseo y del anhelo, y por tanto el mundo del nacimiento, de la enfermedad, de la decrepitud y de la muerte. Un mundo que “no debe ser” (Schopenhauer, 2010, p.148), en el que se encuentran atrapados los individuos como moradores del *Sansara*. De igual modo, el concepto de “Velo de Maya” es importante en la teoría de Schopenhauer, pues para él, este era un velo de decepción que cubre los ojos de los mortales, causándoles un efecto de espejismo, de no poder ir más allá de la apariencia de las cosas que les rodean, de la misma manera que un viajero confunde la inmensidad del desierto con el agua o una cuerda en el suelo con una serpiente (Ryan, 1999, p.141). Pero hacia ese espejismo era hacia el que quería dirigirse Kubin: hacia la apariencia de las cosas, hacia lo bello del subconsciente y de lo onírico, como explica en una carta del 22 de enero de 1908 a Fritz von Herzmanovsky-Orlando⁴⁸. En este aspecto difiere Kubin con Schopenhauer, pues

⁴⁸ Fragmento de una carta de Alfred Kubin a Fritz von Herzmanovsky-Orlando el 22 de enero de 1908 (en Klein, 1983, p.12): “...aber *bis dorthin* müssen sich eigentlich unsere Ansichten immer um den schönen Schein, um Maja, um Sansara drehen, -wir müssen lebende, schaffende Prinzipien sein. Z. Bsp. Das Traumhafte, das ist grade so ein prächtiger Weg – unausschöpfbar”. Traducción: “... pero *hacia allí* debe

para él, la bella apariencia que era el Velo de Maya, se entiende como algo positivo, como una manera de sobrellevar la existencia.

El filósofo que más se acerca a esta visión de la vida y del *Sansara* perteneció al círculo de amistades de Alfred Kubin. Salomo Friedländer *Mynona* realizó una crítica de la filosofía de Schopenhauer en relación con el budismo, desarrollada especialmente en forma de aforismos. Kubin y Friedländer no establecieron contacto hasta 1915, y no se encontrarían en persona hasta principios de 1918. No obstante, durante los años de la creación del portfolio *Sansara*, así como durante la crisis budista de Kubin, ya existía un conocimiento previo de la obra del filósofo, con quien encontraba puntos comunes a la hora de hablar de la relación entre *Nirvana* y *Sansara*. Friedländer relaciona ambos términos con la “indiferencia de la voluntad”, algo muy presente en sus posteriores teorías sobre la “indiferencia creativa” (*Schöpferisches Indifferenz*). Coloca así al *Sansara* como una polarización del *Nirvana*, como una afirmación de la voluntad abocada a su autodestrucción. No obstante, opta también por una comunicación y por una reconciliación de ambos aspectos: del monstruo aparente que supone el *Sansara* con el conocimiento interno del *Nirvana*. Gracias a esta puesta en común, puede edificarse y socializarse (Friedländer, 2009, p.506).

Las reflexiones de Alfred Kubin sobre estos temas casan también con el pensamiento de Paul Mongré (1898, Inv.Kubins Haus nr.4957), uno de los autores que leyó en su etapa múniquesa y que merecen un lugar especial en la biblioteca del artista. Mongré pregona una suerte de ascetismo vinculado con el sueño, aspecto muy presente en la obra gráfica de Alfred Kubin y que también observamos en el portfolio del *Sansara*, especialmente en la lámina 39, *Der Asket (El asceta)*⁴⁹ [1.26.]. Como en la obra de Mongré, en esta imagen puede apreciarse a un monje budista sumergido en un estado de calma primigenia que jamás ha sido rota por el violento movimiento del *Sansara*: está sumido en el *Nirvana*. Esta forma de trascendencia indolente también puede encontrarse en *Die andere Seite* dentro de la filosofía de los Ojizarcos, que encuentra en esta lámina del portfolio un nivel mayor de representación.

dirigirse nuestro punto de vista sobre las apariencias, hacia Maya, hacia Sansara, debemos de ser principios creativos, vivos. Como el sueño, por ejemplo, tan magníficamente inagotable”.

⁴⁹ De esta ilustración existe una versión previa de la colección Prinz Franz von Bayern, fechada entre 1908/1910, a color, donde la figura del asceta se encuentra en un estado de semi-ensoñación y aparece rodeado no sólo por la naturaleza, sino por una mujer con cuerpo de serpiente y un mono que se encuentra igualmente en actitud pensativa.

A esta lámina se le contrapone la siguiente y última del portfolio, la número 40 *Sehet das Heil (Mirad lo sagrado)* [1.27.], en la que, en un sentido apocalíptico muy relacionado con otro de los fragmentos más interesantes de la novela, se muestra un Calvario antes de ser engullido por las aguas de un mar, de manera similar a la imagen que se nos evoca hacia el final de *Die andere Seite*, en el momento en el que las aguas del Río Negro engullen el templo a las afueras de Perle (ver Kubin, 1974, LoP, p.220). La violencia dinámica de la composición viene a sugerir el concepto de *Sansara*, al tiempo que se adapta a la concepción cristiana de la vida como “valle de lágrimas”. El protagonista de esta lámina es el mártir, Cristo en la cruz, una figura a la que los expresionistas apelaron con frecuencia y en la que Kubin también se veía reflejado. Resulta especialmente curioso el hecho de que, la edad con la que Kubin publica el portfolio junto con su autobiografía coincide con la edad de la muerte y resurrección de Cristo, 33 años, en un guiño numerológico al episodio del Nuevo Testamento que pone el broche narrativo al ciclo nacimiento-vida-muerte-renacimiento, y que deja tras él un vacío en blanco, la última página del portfolio, quedando así el regusto tan esperanzador como amargo de un final y un nuevo comienzo.

2.5.2. La herencia de los grandes maestros.

Como se ha mencionado anteriormente al respecto de *Die andere Seite*, el *Sansara* se encuentra inserto dentro de una tendencia dibujística que opta cada vez más por un trazo sismográfico y lineal. Se aprecia cierta preferencia por las composiciones panorámicas, por las vistas de paisajes complejos en un plano ligeramente picado donde las figuras, cada vez más pequeñas, se relacionan y entremezclan unas con otras. Este cambio compositivo se debe, en parte, al cada vez mayor interés que despertaron los grandes maestros en Alfred Kubin, como bien apunta su correspondencia con Herzmanovsky-Orlando a partir de la década de 1910. De entre todos los grandes artistas que se mencionan en las cartas (a los que retornará en 1924 en la redacción del texto *Brief über die großen Meister, Carta sobre los grandes maestros*), son Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel el Viejo y Lucas Cranach el Viejo quienes mayor admiración le causan. Paralelamente, pueden apreciarse ciertos guiños a la obra gráfica de Rodolphe Bresdin dentro de las composiciones del

Sansara. A todos estos artistas los pudo contemplar Kubin durante su estancia en Viena en 1907 (Hoberg, 1991, p.281). De todas estas fuentes de inspiración, es en la obra de Bresdin donde Kubin se encuentra con una naturaleza aún no invadida ni moldeada por el hombre, lo que pudo influir en la paulatina mayor atención que se le presta a la naturaleza dentro de las obras del ilustrador de Zwickledt.

Junto con las influencias de los grandes maestros de la pintura, encontramos otra gran fuente de inspiración para la confección del *Sansara* en las obras literarias con las que Kubin se iba familiarizando cada vez más gracias a sus trabajos como ilustrador. En 1909, Hans von Müller y Alfred Kubin acordaron trabajar juntos en un proyecto en el que se aunaran pequeños fragmentos de textos de E.T.A. Hoffmann con dibujos de Alfred Kubin. Este proyecto es ciertamente difícil de rastrear, ya que su presencia en las cartas entre Müller y Kubin se va desdibujando y se pierde entre los trabajos de ilustración de los *Nachtstücke* (*Nocturnos*), así como entre las otras muchas láminas de temática hoffmanniana que se cuentan entre las obras más destacadas de Kubin. En la primavera de 1912 se menciona que la obra completa de los *Nachtstücke* de Hoffmann hacía tiempo que había concluido (Carta de Alfred Kubin a Hans von Müller, primera mitad de 1912, en Gehring, 2004, p.50), así como una serie de bocetos para las ilustraciones del proyecto anteriormente mencionado. Los *Nachtstücke* no se publican hasta 1913 y sobre este proyecto no se vuelve a tener noticias, aunque con él se puede relacionar una imagen relevante del *Sansara* que muchos estudiosos han relacionado con el relato *Ritter Gluck* (*El Caballero Gluck*) debido a la presencia del umbral oscuro como conector entre una realidad y la otra (Brockhaus y Peters, 1977, p.88).

La imagen del portón negro, de la boca del animal o incluso del arco en la ciudad se ha venido a entender dentro de la temática kubinana como un paralelismo con la entrada a los mundos del subconsciente, cuyo más antiguo predecesor se encuentra en las obras de Pieter Brueghel en las que se muestra la boca del infierno. Christoph Brockhaus habla de la tendencia de Alfred Kubin a presentar, desde su obra temprana, el mundo como si fuese un infierno: un lugar cerrado en el que los impulsos animales y humanos se mezclan bajo unas leyes que ya no se sabe si responden al código de lo onírico o si se trata de la cruda realidad. Esta mezcla de personajes puede apreciarse en la obra de 1900 *Der Weg zur Hölle* (*Camino al infierno*) [1.28.], que vuelve a aparecer revisada en el *Sansara* en la lámina número 36 bajo el título de *Das dunkle Tor* (*La puerta oscura*) [1.29.].

Das dunkle Tor muestra ciertas variaciones en relación con su predecesora. Lo primero que salta a la vista es el cambio en la perspectiva, colocando esta vez al espectador al mismo nivel que los personajes que se encaminan hacia el umbral en la montaña. Personas ataviadas de muy diversas maneras y respondiendo a diferentes épocas históricas se entremezclan con animales al tiempo que se dirigen, diríase por inercia, hacia la gran cavidad que centra la composición. El ser que corona la montaña, de un enorme protagonismo en la obra de 1900, aquí parece desdibujarse con el perfil en el horizonte y fundirse con el paisaje, elemento que adquiere una mayor importancia compositiva. A esta lámina, que también puede interpretarse casi como una representación de la puerta de entrada de la ciudad de Perle en *Die andere Seite*, le sigue a la lámina *Höllensbild (Imagen del infierno)* [1.30.], la número 35. Esta composición se muestra heredera del imaginario de Hieronymus Bosch y de Pieter Brueghel en un despliegue de figuras imposibles de todos los tamaños, que se enredan y fusionan con toda clase de animales de múltiples maneras. Junto a un cadáver recostado aparece una señal que clama: *Betet! (¡Rezad!)* y que apela a la imposibilidad de eludir el destino fatídico que espera a todo el mundo una vez se ha traspasado el umbral hacia esa “otra parte”.

2.5.3. El portfolio y el arte de su contexto.

La exposición de la *NKVM (Neue Künstlervereinigung München)* en 1909 marcó un hito no sólo en el desarrollo de la carrera artística de Alfred Kubin sino que también influyó en el estilo y en el tipo de obras que se verían posteriormente en el *Sansara*. Esta primera exposición del recién formado grupo, célula del *Blaue Reiter*, se realizó en la Galería de Heinrich Tannhauser y contó con una muy mala crítica por parte de sus contemporáneos, quienes achacaban a los y las artistas que participaron en ella el estar “enfermos de espíritu” (Rosell, 1974, p.262). En esta exposición aparecía ya la lámina número 15 del *Sansara, Fabriklandschaft (Paisaje con fábrica)* [1.31.], que destaca por la representación de la intervención del hombre en la naturaleza, donde predominan

visualmente el cielo encapotado, el horizonte plano y un árbol moribundo colocado en diagonal en el margen izquierdo⁵⁰.

En mayo de 1910 tuvo lugar la primera exposición organizada por la *Neue Sezession Berlin* en el Salón de arte Maximilian Macht, seguida de la exposición *Schwarz und Weiss* del *Blaue Reiter* dedicada a obras gráficas realizadas por miembros del grupo (Raabe, 1977, p.211) en las cuales se expusieron las láminas *Von unteren Donau* (*Desde las profundidades del Danubio*) [1.32.] y *Im Ballsaal* (*En el salón de baile*) [1.33.], que posteriormente serían las láminas 13 y 18 del portfolio. A partir de estas dos exposiciones Alfred Kubin pudo ponerse en contacto con el artista americano afincado en Alemania Lyonel Feininger. La obra de ambos ya había aparecido junta en 1904, en el nº 9 de la revista literaria *Der liebe Augustin*, cuyo editor era nada más y nada menos que Gustav Meyrink. No obstante, no sería hasta la exposición de la *Neue Sezession* cuando ambos artistas comenzaron a mantener contacto epistolar, para después, en 1913, durante la exposición del Salón de Otoño de la *Berliner Sezession*, conocerse por fin en persona.

Lo más interesante en la correspondencia entre Feininger y Kubin es, principalmente, el intercambio de láminas que se dio junto con las cartas, lo cual ha dado pie a diversos estudios sobre la retroalimentación estilística que pudo haber entre ellos (ver Luckhardt, 2015). Feininger y Kubin compartían una notoria afinidad sobre la representación del espacio en el arte, ya fueran espacios naturales o espacios urbanos, más abundantes estos últimos dentro de la obra de Feininger. Además cabe destacar el intercambio de impresiones entre ambos artistas acerca de la creación de “mundos propios”, como demuestra la carta del 27 de noviembre de 1912 en la que Feininger escribe a Kubin *Eigentlich lebe ich ein wenig in ihrem geheimnisvollen Lande, es ist mir sehr wirklich. Eine eigene Welt habe ich ja auch*⁵¹ (März, 2011, p.46). A la hora de confeccionar estos mundos propios (no por ello exclusivamente imaginarios), ambos beben de la idea de *Teatrum Mundi*. Tanto Kubin como Feininger presentan escenas compuestas por retales de recuerdos y de trivialidades de lo cotidiano en la que se interpreta lo que Carl Schorske denomina la *danza macabra de los principios* (Schorske, 2011, p.17), haciendo referencia con este término a la crisis de valores que

⁵⁰ Este es un recurso que utilizaría también en obras de aspecto similar pero con una temática totalmente opuesta, como ocurre en las ilustraciones de *Rübenzahl* o en *Der Lebensbaum* (*El árbol de la vida*), en el portfolio *Fünfzige Zeichnungen* (*Cincuenta dibujos*) de 1923.

⁵¹ Traducción propia: “Ciertamente, yo también vivo un poco en su mundo lleno de misterio, lo cual para mí es importante. Yo también tengo un mundo propio”.

atenazó las sociedades austríaca y alemana poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial. Esta crisis de valores se sugiere, bien mediante la evocación de un bosque primigenio, o mediante la ciudad que cobra vida propia, sujeta a una violenta fragmentación que se encamina hacia un final calamitoso.

La figura del espectador cobra un significado fundamental dentro de estas composiciones. Los personajes que deambulan por las obras de Feininger y los personajes situados de espaldas como observadores en muchas de las obras de Kubin presentan el factor común de estar dominados por la melancolía en sus estados de ánimo (*Stimmungen*) mientras observan cómo el todo que comporta la estructura social atrae y subsume a todos por igual, a todos sus distintos elementos, que se unen entre sí en una danza frenética, en un movimiento excéntrico y desenfrenado que culmina en el cataclismo: en un cataclismo donde cada elemento aún sigue *exhalando su individualidad, excéntrica y distorsionada, en el caos de la totalidad* (Schorske, 2011, pp.29-30). Esta sensación se encuentra perfectamente reflejada en la lámina 18 del *Sansara, Ballsaal (Salón de baile)*, apelando directamente a la decadente sociedad vienesa de la época, mientras que la figura del espectador la encontramos en *Der Orgelmann (El organillero)* [1.34.], lámina número 28, que además aparecerá en la exposición del *Blaue Reiter* de 1912 *Schwarz und Weiss. Der Orgelmann* puede considerarse como la pareja de otra lámina posterior, de 1915, titulada *Aus Perle (Desde Perle)* [1.35.], en la que se muestra la llegada del carruaje del protagonista de *Die andere Seite* a la ciudad. *Der Orgelmann* ya no hace alusión a ese primer encuentro con la plaza de la Torre del Reloj, sino que presenta el caos y la destrucción hacia el final de la novela, con la figura de un organillero, desnudo y de espaldas a nosotros en el centro de la composición.

Otras láminas del *Sansara* que se exhibieron en 1912 dentro de otra exposición posterior del *Blaue Reiter* fueron *Asket (Asceta, lámina 39)*, *Zigeunerlager (Campamento de gitanos, lámina número 25)* [1.36.] y *Schlangen in der Stadt (Serpientes en la ciudad, lámina número 29)* [1.37.], que de nuevo evoca uno de los episodios más característicos *Die andere Seite*. Las imágenes del *Sansara* casan a su manera con la espiritualidad del grupo expresionista muniqués, que recibió la publicación del portfolio con entusiasmo, pues surgió, en cierto modo, como un trabajo paralelo al *Almanach* del *Blaue Reiter* de cuyo desarrollo los miembros del grupo estuvieron al tanto a lo largo de todos sus estadios.

2.5.4. Los ejes temáticos: lo humano en lo animal, el paisaje y el eterno retorno.

Con el trabajo de dar forma al *Sansara* y con sus colaboraciones en el *Almanach* del *Blaue Reiter*, Kubin había comenzado la tarea de construir y cartografiar su mundo personal, que ya parecía ir delineándose poco a poco en otros dibujos que iban surgiendo de forma paralela, totalmente libres. Estos dibujos, que comenzaron a realizarse de manera mucho más sistemática a partir de 1908, son los que acabarían conformando el portfolio sobre los mundos oníricos de Alfred Kubin: el *Traumland*. Wassily Kandinsky fue el privilegiado en conocer los primeros detalles al respecto de la obra, y así se lo explicaba a Franz Marc en una carta del 23 de enero de 1912, antes de la exposición donde se mostrarían al público los dibujos del *Sansara*:

Gestern war Kubin bei uns und erzählte (...). Kubin hat wieder so brillante Sachen gemacht. Das ist wirklich einer! Ich habe 3 kleine genommen für den B.R. [Blaue Reiter], die fein als Klang und Vignette sein werden. Die großen gibt er nicht her: für Mappe bestimmt. Er läßt Sie grüßen (Carta de Wassily Kandinsky a Franz Marc, 23 de enero de 1912, en Lankheit, 1983, pp.124-125).⁵²

Tanto el *Sansara* como el *Traumland* comparten varios aspectos a nivel compositivo y narrativo, encontrándose a su vez algunas láminas que quedaron en el limbo entre un trabajo y otro. Del mismo modo, lo que también une el *Sansara* con el *Weber-Mappe* son los ejes temáticos alrededor de los cuales se estructura la práctica totalidad del portfolio, manteniendo como temática común la importancia del paisaje. A este aspecto se le suma una aproximación nueva, y es la disolución de los límites entre lo humano y lo animal, apelando a ese ciclo de eterno retorno y a esa idea desdibujada del fatal destino humano que también aparecía en el portfolio de 1903.

Así pues, el primero de estos temas en torno a los cuales se estructura el *Sansara* haría referencia a la presencia de figuras animales que se muestran tanto en pugna con el ser humano como en calidad de monstruos antediluvianos. Estos dos temas se

⁵² Traducción propia: “Ayer estuvo Kubin en nuestra casa y nos contó (...). Kubin ha hecho de nuevo cosas brillantes. ¡Y esta es ciertamente una de ellas! He elegido 3 pequeñas [aquí Kandinsky se refiere a las láminas para el Almanaque] para el Jinete Azul, delicadas como el sonido, que serán viñetas. Las grandes no las tiene aquí: son para portfolios, seguro. Manda saludos”.

entremezclan cuando se trata la cuestión de la metamorfosis, que transforma al animal en hombre y al hombre en monstruo, como puede apreciarse en la primera lámina del portfolio, *Der Affe (El Simio)* [1.38.]. Daniel S. Larangé comenta sobre la presencia de los animales en la obra de Alfred Kubin que estos son símbolos del tiempo (Larangé, 2009, p.150). Los animales son los instrumentos del designio divino, aquellos que interceden para alcanzar el fin último que marca el destino humano, mostrándose en casi todos los relatos religiosos y mitológicos en forma de plagas, protagonistas de una *siege y vendimia de las Naciones* (Blake & Atreides, 2002, pp.256-257). Los animales de Kubin adoptan diferentes roles dentro de un amplio espectro que se mueve entre la consideración del animal como un elemento puro de la naturaleza, hasta llegar a elementos desnaturalizados a partir del contacto con el ser humano⁵³ y, en el polo opuesto, como agentes opresores que someten al ser humano a la naturaleza.

Un ejemplo donde se muestra esta faceta del animal como representante de la naturaleza salvaje e idealizada se encuentra en la lámina 3 del *Sansara, Urwald (Bosque primigenio)* [1.39.], que contrasta radicalmente con la lámina 19, *Menagerie (El cercado)* [1.40.], donde los animales han perdido su libertad y su espacio con tal de satisfacer la curiosidad burguesa. Esta falta de libertad a partir del contacto humano aparece también como consecuencia de las faltas morales de los seres humanos, siendo un ejemplo de ello la lámina 4, *Die Arche (El Arca)* [1.41.], donde se aborda el tema bíblico del Arca de Noé después del Diluvio enfatizando, mucho más que en los protagonistas humanos de la historia, en los animales caídos⁵⁴. No obstante, los animales no se muestran sólo como agentes pacientes en los que se aprecian los resultados del avance de la sociedad humana, sino que también funcionan como símbolos de la fuerza de la naturaleza. A estas fuerzas se las debe tanto observar como

⁵³ Son muchísimas las imágenes del *Sansara* en las que se muestran animales que emergen de las profundidades de las aguas luchan o agreden a las personas que tuvieron la mala suerte de estar cerca en ese preciso instante. Ejemplos de ello son la lámina 8 *Sansara*, la 13 *Von unteren Donau (Desde las profundidades del Danubio)*, la 14 *Wilde Stier (Toro salvaje)*, la 24 *Die Forelle (La trucha)* o la 29 *Schlangen in der Stadt (Serpientes en la ciudad)*.

⁵⁴ Es muy interesante el parecido que tiene la composición de *Die Arche* con otro dibujo de un simbolismo extraordinario y que se publicó en la revista satírica *Simplicissimus* unos meses antes de que saliera la versión editorial del *Traumland*. Se trata de *Von jüngsten Tag (Del día del Juicio)*, donde no sólo se aborda la temática religiosa del Juicio Final, sino que aparece de nuevo el cadáver de un elefante centrado la composición (o en este caso la figura de una quimera con forma de elefante). De las entrañas de la tierra brotan mujeres que se elevan hacia las alturas de una forma que recuerda también a otra de las láminas del *Traumland*, *Nord gegen Süd (Norte contra Sur)*. Una de ellas se nos presenta de frente, con las entrañas visibles, que asemejan plantas trepadoras. El fondo de la composición está marcado por la imagen de varios naufragios alumbrados por la luna, consolidando en su conjunto una gran metáfora de la existencia humana.

obedecer, lo que traza un camino de metamorfosis que culminan con la animalización del hombre, con la quimera que se encuentra representada en *Der Affe* y que abre el portfolio.

Otro gran tema es el referente al paisaje, que toma una importancia jamás vista en la obra de Kubin hasta la fecha. En el portfolio *Sansara* aparecen perspectivas urbanas de gran detalle, imágenes inspiradas en cuadros costumbristas con escenas de campiña y ciudades medievalizantes, dando lugar a una serie de representaciones que sugieren una atemporalidad y una ausencia de lugar concreto que responde perfectamente al término *heterotopía* de Michael Foucault. Los paisajes kubinianos se presentan como mundos cerrados insertos dentro de otros mundos. Funcionan a modo de espejo de la sociedad moderna a la vez que muestran una imagen distorsionada de aquello que representan. Son espacios liminales, que podrían considerarse a su vez como “utopías” en el sentido de “no-lugar”. Si el *Weber-Mappe* se caracterizaba por los horizontes vacíos y oscuros, el *Sansara* está lleno de referencias al paisaje y al entorno, de ejercicios de profundidad compositiva enmarcados por casas intrincadas unas con otras, por ruinas, cementerios, puertos, vías ferroviarias, orillas de ríos, etc. Las imágenes se insertan en un entorno animado donde todos los elementos del mismo cobran vida, siguiendo con la línea de las descripciones de Perle en *Die andere Seite*. La única lámina que bebe del *Weber-Mappe* a la hora de representar el espacio es la número 11, *Der Dieb (El ladrón)* [1.42.], que igualmente se enlaza estilísticamente con la escena de la persecución que aparece en la novela, solo que en esta ocasión, sucede en un desierto helado.

Esto nos lleva al último gran tema transversal que puede encontrarse en el portfolio, que es precisamente el vínculo con la idea del “ciclo sin fin” (o de eterno retorno), emparentado con el ciclo de auge y caída del Reino de los Sueños que veíamos en *Die andere Seite*. Esta vuelta a los temas de la novela y su reinterpretación es lo que marca “el ciclo sin fin” de la poética kubiniana. En sus composiciones subyacen siempre los mismos miedos, la misma sensación de nulidad individual en relación con los grandes mecanismos de la naturaleza y de las fuerzas demoníacas implícitas en la condición humana, como son el miedo y la violencia, tratadas y recogidas tanto en el *Weber-Mappe* como en *Die andere Seite*. En este sentido encontramos que muchas de las láminas del *Sansara* reinterpretan algunas de las ilustraciones de la novela de 1909. Otras van más allá. En algunos casos, como ocurre en *Schlangen in der Stadt*

(*Serpientes en la ciudad*, lámina 29), este vínculo y esta reinterpretación se da a partir de similitudes en el estilo y en la factura de la obra, mientras que otros, como en *Der Orgelmann*, se avanza en aspectos estilísticos, se consigue un dibujo más esmerado y minucioso, distanciándose de lo anecdótico y presentando una imagen con un sentido mucho más trascendental (aunque gire alrededor de la misma temática que la novela). Una lámina que se mantiene casi idéntica a su homóloga literaria es la número 34, *Absturz (La Caída)* [1.44.], con una idéntica composición diagonal por la que se mueven los cuerpos deformados de los habitantes del Reino de los Sueños en plena caída al abismo, durante la destrucción de la obra de Patera [1.43.].

Cabe hacer una mención especial a un personaje anecdótico que aparece dentro de la ilustración del sueño del protagonista en *Die andere Seite* y que también aparece en el portfolio *Sansara*. Se trata de una figura humanoide que se esconde tras el árbol que enmarca la composición [1.47.]. Su aspecto recuerda de manera evidente a uno de los personajes que pueblan las pinturas del taller de Hieronymus Bosch, concretamente *La visión de Tondal* [1.46.] [1.48.]. Este personaje cuenta con su propia lámina en el portfolio de 1911, concretamente se trata de la lámina número 2, *Schlaf (El sueño)* [1.45.], manteniendo el mismo sentido que la ilustración de la novela. Tras esta lámina, no se vuelve a ver la figura en ningún lugar relevante dentro de otras composiciones kubinianas, aunque sí que se la encuentra en algunas cartas⁵⁵ y en otras pequeñas obras posteriores [1.49.].

Como resultado de todo esto, podría concluirse que el portfolio *Sansara* funciona como espacio liminal dentro de la propia obra de Alfred Kubin. Es el umbral que nos lleva a dar los primeros pasos dentro de su mundo interior, del mismo modo que explica las influencias y el recorrido artístico que el propio artista ha seguido. Expone el sufrimiento característico de la condición humana, ese mismo sufrimiento que, de alguna manera, le acabó llevando hacia el arte como si de un paliativo se tratase. Igualmente puede apreciarse cómo Kubin, en el papel de observador solitario, va tomando notas de la tradición cultural y de su actualidad social, al tiempo que aplica estas percepciones externas para conocerse mejor a sí mismo. El proceso de creación aparece explicado en la introducción del portfolio, es decir, en la autobiografía del

⁵⁵ En este sentido cabe mencionar la presencia de este ser una carta llena de dibujos que le manda Alfred Kubin a Hans von Müller el 21 de diciembre de 1909, donde se aprecia aún más el parecido con la figura procedente del taller de Hieronymus Bosch.

artista, dejando claro de nuevo el vínculo tan importante que existe entre imagen y texto dentro de la obra kubiniana:

Con esta autobiografía creo haber respondido de manera indirecta, o, mejor dicho, a lo largo de ella, a una pregunta que muy a menudo se me ha hecho, a saber: «Cómo llegué a hacer todas estas cosas». Espero haber mostrado con suficiente claridad que aquella fuerza que en mi infancia me empujaba a la ensoñación y a la rebeldía y, más tarde, a la enfermedad, es la misma que me ha empujado también al arte. (...) Indudablemente, es la fantasía, que ha dejado su impronta en mi existencia, la que hace que me sienta feliz y triste a un tiempo. De continuo la reconozco, dentro y fuera de mi ser. (...) No me inquieta demasiado que la muerte nos suma, como opinan los que dicen entender algo de ella, en la nada, o en la conciencia plena o en una forma de existencia nueva y diferente (Kubin, en DmV, 2016, p.92).

Auf dem Unwege dieser Selbstbiographie, oder eigentlich durch sie, glaube ich nach Möglichkeit eine Antwort auf eine Frage gegeben zu haben, die man so oft schon an mich stellte, nämlich: »Wie ich dazu kann, solche Sachen zu machen.« Ich hoffe vor allem, deutlich genug gezeigt zu haben, daß es im Grunde ein und dieselbe Kraft war, die mich in der Kindheit zu Träumen und dummen Streichen, später im eine Krankheit und schließlich zur Kunst brachte. (...) Sicher ist es die Phantasie, die meinem Dasein den Stempel aufdrückt, die mich glücklich und traurig macht. Ich erkenne sie fort und fort in mir und außer mir. (...) Und es beunruhigt mich nicht allzusehr, ob er mich nach Ansicht derer, die etwas davon zu verstehen vorgeben, dem Nichts oder dem Allbewußtsein oder neuen Sonderexistenz zuführt (Kubin, en AmL, 1974, pp.43-44).

A partir de este momento será bastante común ver nuevas obras de Kubin acompañadas de autobiografías donde, siempre partiendo de la previamente publicada, va trazando una especie de rompecabezas que intenta darle forma al sentido de la vida y al sentido de su arte, un arte que yace más allá de lo que la lúcida percepción puede captar, algo que se esconde tras el Velo de Maya, tras la gran cortina teatral que da paso al mundo de los sueños.

CAPÍTULO 3: EL ESTALLIDO DE LA GUERRA Y LA TRANSICIÓN HACIA LA LITOGRAFÍA DE ALFRED KUBIN. *DER PRPHOET DANIEL, DIE BLÄTTER MIT DEM TOD Y DIE 7 TODSÜNDEN.*

3.1. La Primera Guerra Mundial y el último proyecto editorial del *Blaue Reiter*.

El estallido de la Primera Guerra Mundial pilló desprevenidos a una serie de artistas que se encontraban entre la veintena y la treintena, lo que no los libró del frente. Entre los expresionistas había ciertas discrepancias políticas, encontrando principalmente dos posturas: la nacionalista, de la que incluso los socialdemócratas hacían gala y que arrastró a artistas como Franz Marc y August Macke, y la pacifista, que repudiaba la guerra y se enfrentaba a ella dentro del terreno artístico a través de la manifestación de la realidad distorsionada de las trincheras, en lo que destacan Otto Dix y Ludwig Kirchner. No obstante, fueron las revistas, entre las que despunta *Die Aktion*, las que adoptaron una postura más claramente antibelicista (Casals, 1985, p.93), haciendo gala de un sentimiento que, por lo general, atravesaba transversalmente a todos los expresionistas, y era el del pleno horror ante la violencia y las ansias de revolución y pacifismo. Así pues, comienzan a desarrollarse una serie de temas artísticos que se presentan como apoyo a la Revolución Rusa, a Karl Marx y, curiosamente, evocaban la Navidad como tiempo de paz. En esta línea, y poco antes de que acabase la guerra, surge en Berlín el *Novembergruppe*, compuesto por Walter Gropius, Burno Taut, Lyonel Feininger, Hanna Höch, Georg Grosz, El Lissitzky y otros grandes nombres del momento.

Si hubo un grupo artístico que se vio directamente afectado por la contienda, considerándose incluso como una víctima más de su alcance, ese fue el *Blaue Reiter*. El cambio de año de 1913 a 1914 supuso un antes y un después para el grupo. 1913 fue un año de gran actividad expositiva, en el que surgieron también proyectos como el de Biblia ilustrada, con la que pretendían recoger el sentimiento íntimo y mesiánico del

Expresionismo. Por el contrario, en 1914 se vieron congelados todos estos proyectos. Con el estallido de la guerra Wassily Kandinsky volvió a Rusia, Gabrielle Münter se exilió en Suecia y la pareja conformada por Marianne von Werefkin y Alexej von Jawlensky emigró a Suiza, mientras que Alfred Kubin seguía en un estado de semi-exilio en la aldea austríaca de Zwickledt am Inn desde 1910. No obstante, lo que más resintió al grupo del *Blaue Reiter* fueron las pérdidas de August Macke y de Franz Marc en el frente en 1916. La pérdida de Marc fue especialmente dura para Alfred Kubin, y así lo refleja en una carta del 14 de marzo de 1916 a Fritz von Herzmanovsky-Orlando en la que afirma que en aquél hombre armonioso descansaban para siempre las esperanzas del arte (en Klein, 1983, p.140).

Precisamente fue de Franz Marc de quien surgió la propuesta de ilustrar la Biblia como proyecto editorial del *Blaue Reiter*, como podía verse en la carta de mediados de 1913 a Alfred Kubin en la que preguntaba: ...*Haben Sie Lust, irgend etwas aus der Bibel zu illustrieren? Großformat, sehr reich; Mitarbeiter: Kandinsky, Klee, Heckel, Kokoschka und ich. Jeder ganz nach seiner Wahl*⁵⁶ (en Meisner, 1989, p.82). De la Biblia del *Blaue Reiter* tan sólo se conserva completa la parte realizada por Alfred Kubin. El Libro de Daniel fue el tema elegido por el artista austríaco, y finalmente se publicó en 1918 no como un proyecto al abrigo del grupo expresionista, sino como un fragmento, gracias a la financiación de la editorial de Georg Müller. Las ilustraciones estaban acompañadas por el texto bíblico, en un formato que mantenía bastantes semejanzas con sus anteriores portfolios. El interés de Kubin por el Libro de Daniel deriva precisamente de la afinidad que describe en el texto *Wie ich illustriere (Cómo hago mis ilustraciones)* de 1933. La compenetración con la trama argumental de este libro de la Biblia fue casi total, partiendo del hecho de que se trata de un relato que parece contarse casi en primera persona y que aborda el tema del cautiverio, de la interpretación de los sueños y del factor visionario a la hora de hablar del Juicio Final, lo que podría tomarse como una segunda versión de la problemática que ya intentó plasmar en *Die andere Seite*.

El portfolio se publicó bajo el título de *Der Prophet Daniel [1.50.]* finalmente en 1918 y no en 1914, como se planeaba desde un principio, y contaba con 12 ilustraciones, fototipias de dibujos originales a pluma, en gran formato (34'6 x 26 cm),

⁵⁶ Traducción: "...¿tendría Usted ganas de ilustrar algo de la Biblia? En gran formato, muy rico; los colaboradores: Kandinsky, Klee, Heckel, Kokoschka y yo. Cada uno totalmente con su elección, en un mismo volumen."

que muestran un estilo cada vez más enmarañado en el que predominan grandes áreas de papel cubiertas por un sinfín de trazos negros. Los contrastes son mucho más fuertes que en el portfolio *Sansara*, buscando un efectismo que casara con el estilo diferenciado del expresionismo, aunque las composiciones traen reminiscencias tanto al anterior portfolio como al *Weber-Mappe*. Estas reminiscencias las podemos apreciar especialmente bien en la lámina 1, en la lámina 5 [1.51.] y en la lámina 9 [1.52.], en las que aparecen grandes figuras grotescas y quiméricas, además de contar con una composición oscura en la que se contrasta al individuo, a la figura humana, bien con esas apariciones o bien con el fondo oscuro, grotesco e incierto en el que se respira una sensación de *Unheimlichkeit* freudiana. No obstante, son especialmente remarcables las vistas arquitectónicas que aparecen en el portfolio, en una línea muy similar a las que aparecen en las ilustraciones de los cuentos de la colección *Haschish*, de su cuñado Oskar A.H. Schmitz.

Además del portfolio *Der Prophet Daniel*, Alfred Kubin realizó, al igual que sus colegas expresionistas, una serie de dibujos que sirven para vislumbrar desde un punto de vista más crudo y realista lo que supuso el conflicto armado, entroncando con las representaciones apocalípticas de Ludwig Meidner, Georg Grosz u Otto Dix. Así, por ejemplo, surgen las láminas *Kriegsfurie mit Brandfackel (La furia de la guerra con antorcha)* [1.53.] o *Der Mörser (El lanzagranadas)* [1.54.], de las cuales hay varias versiones, relacionadas también con su experimentación con la litografía. Si bien estas dos láminas son más alegóricas, ligadas aún con el clima visionario que puede advertirse en toda la obra de Alfred Kubin, también existen láminas que referencian hitos del conflicto, como son *In den Kasematten von Przschemsyl (En las casamatas de Przschemsyl)* [1.55.] o *Angriff der Bayern (Toma de Baviera)* [1.56.], en la que se representa la toma de Baviera por los soldados franceses, diferenciados por llevar máscaras anti-gas.

3.2. El final de la guerra y la Danza Macabra.

El fantasma de la Primera Guerra Mundial estremeció hasta el último rincón del mapa, llegando incluso a las zonas más despobladas de la frontera austro-alemana, donde se encontraba Kubin recluido entre frondosas paredes de bosque y el río Inn. La

situación geográfica de Zwickledt resguardó considerablemente tanto a Kubin como a sus convecinos de mayores atrocidades, con episodios que rozaban más lo anecdótico que lo preocupante. La situación, no obstante, se agravaría durante los años de la posguerra. Kubin relató en su tercera autobiografía de 1926 que, pese al interés meramente artístico de sus escritos, le era imposible no mencionar la contienda, que acabó por instaurar la miseria como un elemento más de lo cotidiano:

Cuando estaba con Reichel⁵⁷, conversamos principalmente sobre las grandes transformaciones políticas que pronto vendrían, y hacíamos toda clase de combinaciones. Naturalmente, en aquellas tertulias nadie imaginaba que iban a ser tan drásticas como efectivamente fueron. En secreto, yo me sentía contento de que por fin cesara aquella tensión, que se había vuelto insoportable, y aquella horrible carnicería (Kubin, en DmV, 2016, p.107).

Als ich bei Reichel war, unterhielten wir uns meist über die großen politischen Umwälzungen, die bald bevorstünden, und kombinierten da allerhand zusammen. Freilich, so tief einschneidend, wie sie in Wirklichkeit waren, hätte sie sich von dieser Tafelrunde wohl keiner gedacht. Nun, ich war heimlich froh, daß endlich die unerträglich gewordene Spannung und das widerliche Gemetzel aufhören mußten (Kubin, en AmL, 1974, p.59).

El final de este fragmento menciona la capacidad visionaria de todo buen observador, capaz de prever que el caos desatado debía tocar a su fin. Algunos amigos de Alfred Kubin que regresaron del frente, como es el caso de Ernst Jünger, referían su labor visionaria ya no en relación con el final de la contienda, sino que acudían a los pasajes de *Die andere Seite* para establecer paralelismos entre la decadencia y el declive de la ciudad de Perle con el horror sin sentido que se vivió dentro de las trincheras (Jünger, 1975, p.111). Fue la experiencia de la Guerra lo que puso en contacto a Jünger y a Kubin, que cultivaron una relación de amistad entusiasta en larguísimas cartas, en las que dialogaban a propósito del destino humano. Ernst Jünger supo de la figura de Alfred Kubin cuando, estando de servicio en Francia, observó una copia del dibujo *Der Mensch (El ser humano)* [1.57.], de 1902. Esta imagen le inspiró el poema *Zu Kubins Bild: Der Mensch (A la imagen de Kubin: el ser humano)*, que es el único íntegro que se conserva (Plard, en Claire, 1986, p.691) y que Jünger envió al dibujante en una carta del 22 de febrero de 1921:

⁵⁷ Se refiere al dibujante Carl Anton Reichel, con quien se encontraba reunido en su casa de Micheldorf.

Zu Kubins Bild: Der Mensch

Traum, hirndurchglüht, wird Vision, Krystall,
Urfrage Sein zu Wahsinn, Katarakt:
Aufrechter Mensch; geschleudert in das All,
Orkan im Haar, bleich, einsam, nackt.
Ausschnitt endloser Kurve dämmert Welt,
Absturz in Dunkel, transzendenter Schwung,
Aufschrei das Leben, jäh aus Nichts geschnellt,
Ein Rampenlicht zu irrem Zirkussprung.

(Jünger, en Thomane, 1971, p.1)⁵⁸

El final de la Guerra alumbró en el taller de Zwickledt una obra instigada por la soberanía de la muerte dentro de la concepción kubiniana de destino, acompañada por el imaginario popular que revivió en el que fue el primer gran enfrentamiento armado a escala global, evocando en su planteamiento las obras de los antiguos maestros. Se trata de un primer acercamiento a la temática de las Danzas Macabras medievales, pasadas por el filtro del humor, de la sátira y de la crítica social, en un estilo que se acerca a los dibujos de James Ensor y que marca una especie de *intermezzo* satírico en la trayectoria artística de Kubin. La obra de 1918 *Ein Totentanz. Die Blätter mit dem Tod (Una Danza Macabra. Las láminas con la Muerte)* [1.58.], recoge además una tendencia artística que ponía la lupa sobre la simbología y la iconografía medieval.

Como una especie de movimiento análogo al que se dio en el siglo XIV con la crisis demográfica que causó la Peste Negra, la posición de las y los artistas ante la Primera Guerra Mundial cristalizó en la máxima expresión de la *voluntad de fin del*

⁵⁸ Traducción propia:

A la imagen de Kubin: El Hombre

Sueño, incandescencia cerebral, se convierte en visión, cristal,
Cuestión primigenia, del ser al delirio, a la catarata:
Hombre erguido; proyectado dentro del Todo,
Huracán en los cabellos, pálido, solitario, desnudo.
En una curva sin fin despierta el Mundo,
Caída hacia la oscuridad, dinamismo trascendental,
El grito de la vida, acelerado repentinamente desde la Nada,
Una rampa de luz hacia del delirante salto circense.

mundo, pues alcanzar el fin es la genuina manera de aliviar la añoranza insuperable del principio (Argullol, 1991, p.48). El periodo que se abre desde 1914 hasta 1918 supuso un enfrentamiento entre el ideal burgués del mundo tal y como se venía entendiendo desde hacía siglos y una Modernidad que venía cabalgando en un caballo pálido y de acero. En este contexto, lo Antiguo resurge, resucita de su letargo y a través de materiales y simbología religiosa se nos muestra de muy diferentes maneras: los ángeles románicos se enfrentan a aviones bombarderos en las pinturas de Natalia Goncharova, el tríptico eclesiástico vuelve a recuperarse como soporte gracias a Otto Dix para venerar a la Guerra como nuevo motor del mundo, las pinturas de Ludwig Meidner y de Georg Grosz charlan con las de Peter Brueghel y las de Hieronymus Bosch, mientras que el archiconocido icono de la muerte, el esqueleto, cambia de ropajes y se divierte con un humor macabro a costa de la sociedad en la obra de Alberto Martini y, por supuesto, en la de Alfred Kubin.

La danza macabra de Alfred Kubin es prima hermana de la que Hans Holbein el Joven plasma en sus litografías, donde la Muerte aparece siempre burlona, interactuando con personajes de toda condición y clase social, al grito de *vado mori*. El estilo de los 24 aguafuertes que componen *Die Blätter mit dem Tod* es muchísimo más sencillo que el presentado en las ilustraciones del *Prophet Daniel*, y la técnica, así como la temática, se han querido poner en relación con la obra de Francisco de Goya en *Los desastres de la Guerra*. De este portfolio destaca la lámina número 20, *Der Schiffer*, pues aporta a la consolidación de una poética de la muerte en relación con el agua que, si bien venía insinuándose desde los trabajos de la primera etapa kubiniana, como veíamos en el apartado tocante al *Weber-Mappe*, es a partir de este momento cuando comienza a ganarse un lugar privilegiado dentro de la obra del artista.

3.3. La litografía y los Pecados Capitales.

La crisis económica que atenazó tanto a la República de Weimar como a la Primera República de Austria produjo una inflación que se dejó notar en todos los ámbitos de la sociedad, incluyendo el panorama artístico. Esta nueva situación y la escasez de medios materiales para seguir produciendo, hicieron que los lienzos pasaran a considerarse como material de lujo y que las y los artistas buscaran otras técnicas

como el collage, el grabado, la litografía, la fotolitografía y, en general, técnicas relacionadas con el trabajo sobre papel, no sólo para poder seguir creando en tiempos de escasez, sino también para construir un discurso artístico a partir de un proceder que sintieron como propio, como una respuesta a los tiempos que les había tocado vivir.

La Guerra Mundial desgarró la vida de toda persona adulta. Uno debe aquí pensar en las muchas sorpresas, así como exigencias y cambiantes estados de ánimo a los que se nos sometió de una forma continuada; (...). Lo más espantoso de la guerra es para mí la previsible explosión de barbarie y crueldad con sus consecuencias de tortura y muerte. Y lo más fantástico, parecido a un oscuro milagro del que hasta un estúpido podría darse cuenta, era... ¡la economía financiera! (Kubin, en DmV, 2016, p.110)

Der Weltkrieg machte einen Riß in jedes erwachsenen Menschen Leben. Man vergegenwärtige sich einmal die vielen Überraschungen, Zumutungen, Stimunsänderungen, denen wir ununterbrochen ausgesetzt waren, (...). Das Entsetzlichste am Krieg ist für mich die gesetzmäßige Entfesselung von Roheit und Grausamkeit mit ihren Folgen von Qual und Tod. Das Phantastischste, einem dunklen Wunder gleich, das auch der Stumpfsinnigste wie mit Händen greifen konnte, war –die Geldwirtschaft! (Kubin, en AmL, 1974, p.63).

Alfred Kubin venía experimentando con la litografía desde 1912, centrándose principalmente en la reelaboración y en la repetición de modelos tempranos, encontrando entre estos experimentos algunas adaptaciones de antiguos dibujos suyos a la temática bélica de la Primera Guerra Mundial, como es el caso de *Kriegsfurie mit Brandfackel*⁵⁹. No obstante, la obra litográfica más relevante en este contexto fue también un portfolio que, como ocurría con *Die Blätter mit dem Tod*, insufla aires medievales: se trata de *Die 7 Todsünden (Los 7 Pecados Capitales)*, que recoge parte de la iconografía y el imaginario que predominará de manera general entre los años de 1914 y 1918⁶⁰. Pese al que el portfolio se publicó en 1914, *Die 7 Todsünden* muestra un estilo y una técnica que hace que se relacione mucho más que *Der Prophet Daniel* con

⁵⁹ Esta obra de 1914 muestra una composición muy similar a otra de obras tempranas, *Anarchie (Anarquía)*, que cuenta con dos versiones, una de 1903 y otra, más cercana a la litografía, de 1912-1915. No obstante, la composición de *Kriegsfurie* casi calcada la encontramos en *Feueralarm (Alarma por fuego)*, también de 1914.

⁶⁰ Otto Dix, por ejemplo, también realizó una interpretación de los siete pecados capitales, y no hay que dejar de tener en cuenta que la Segunda Guerra Mundial vino acompañada de una nueva tirada de imágenes relacionadas con la Danza de la Muerte, encontradas en el caso de Alfred Kubin en el portfolio *Ein neuer Totentanz (Una nueva Danza de la Muerte)*, de 1947.

las corrientes artísticas de posguerra, marcadas por una mayor experimentación con los medios de impresión gráfica. No obstante, estas líneas de experimentación están más vinculadas a la vuelta a la tradición que aparecía en el grupo del *Innviertler Künstlergilde* que con la vanguardia que estaba surgiendo en Berlín de la mano de Hanna Höch y Raoul Hausmann, más enfocada hacia el collage y el fotomontaje. El portfolio además participa de una curiosidad que lo convierte aún más en un hijo de su tiempo, y es que la impresión se realizó en dos tiradas, cada una de ellas con un material diferente, debido principalmente a las restricciones económicas que comenzaban a notarse ya en Austria y Alemania. La primera tirada, por tanto, se realizó sobre papel verjurado de color marfil, mientras que la segunda se realizó sobre cartulina de un tono similar, aunque ligeramente más grisáceo. Este pequeño detalle comienza a insinuar la posterior crisis económica que convertiría determinados materiales artísticos en auténticos objetos de lujo.

Die 7 Todsünden es, por tanto, el primer portfolio realizado por Alfred Kubin íntegramente a partir de planchas litográficas. Las láminas son de gran formato, de 47,5 x 37,7 cm, dedicándosele una a cada uno de los pecados capitales y dos a la portada. La aparición de dos portadas también supuso una novedad, dedicada una de ellas al índice de los diferentes pecados capitales y otra a una composición que casa con la iconografía de la muerte como gran esqueleto al igual que aparecía en *Die Blätter mit dem Tod*. A nivel compositivo tampoco es un portfolio que suponga grandes avances o relecturas sobre las poéticas trabajadas hasta la fecha por Alfred Kubin. Aparecen algunas invariables, como el uso de quimeras y seres a caballo entre lo humano y lo animal, como puede apreciarse en las láminas 1, 3 y 5, *Hoffar (Soberbia)*, *Frass und Völlerei (Glotonería y Gula)* y *Zorn (Ira)*; al tiempo que aparecen figuras femeninas que, más que un desnudo voluptuoso, lo que representan es decadencia, como muestra la lámina 6, *Trägheit (Pereza)*. Las composiciones tienden a ser bastante sencillas, con pocas referencias al paisaje o al escenario en el que se desarrollan, contando con dos vistas de interiores, en la lámina 4, *Wollust (Lujuria)* y en la lámina 2, *Geiz (Avaricia)*, mientras que la composición de la lámina 7, *Neid (Envidia)* [1.59.], es la que más recuerda a una estética medievalizante, pareciendo casi una carta de tarot (probablemente por influencia de Fritz von Herzmanovsky-Orlando o de Oskar A.H. Schmitz).

3.4. La incorporación total de la litografía en la obra kubiniana.

Tras la publicación de *Die 7 Todsünden*, Alfred Kubin seguiría experimentando con la litografía, aunque en otros proyectos que, si bien no tenían un mayor interés editorial, sí que fueron publicándose en tiradas de muy pequeño alcance, como ocurrió con la colección de 10 litografías titulada *10 kleine lithographische Zeichnungen (10 pequeños dibujos litográficos)*⁶¹, que denota más un interés lúdico que estético pese a que muchos de estos dibujos parten de obras anteriormente realizadas por el artista, como ocurre con el dibujo número 2, *Tänzerin (Bailarina)*, que recuerda a sus obras tempranas, y el dibujo número 4, *Der Rabe un die Tote (El cuervo y la muerta)* [1.60.], que procede de sus ilustraciones para los relatos de Edgar Allan Poe. El perfeccionamiento de la litografía le valdría posteriormente para realizar portfolios con láminas de grandes dimensiones, donde se alternaba el dibujo con la palabra escrita a mano, en las que la caja de texto contaba con su propia plancha litográfica. Estas composiciones pueden recordarnos perfectamente a los grandes libros visionarios de William Blake, por quien Kubin también profesaba una gran admiración.

La pequeña serie de 10 litografías entraría de lleno dentro de un ejercicio muy típico en el proceder artístico de Alfred Kubin, que es la repetición y la variación sobre las mismas imágenes. Erwin Mitsch (en Hoberg, 1991, pp.139-150) remarca precisamente este aspecto a la hora de hablar de la relación entre las litografías y el resto de la obra gráfica kubiniana. Mitsch señala la necesidad que sentía Alfred Kubin de reutilizar sus propias imágenes y variarlas según iban surgiendo nuevos objetivos y nuevas reflexiones en las que podían ser igualmente válidas, dándose este fenómeno tanto entre los trabajos de ilustración y las obras individuales, como entre obras tempranas y reinterpretaciones que se mantuvieron a lo largo de toda la trayectoria del artista.

Alfred Kubin hizo uso de la litografía también como técnica de ilustración literaria, encontrando el primer ejemplo en la serie de 19 láminas que hizo para la novela de August Strindberg *Nach Damascus (Camino a Damasco)* [1.61.]. La consecución de este proyecto supuso una gran dedicación de tiempo y de esfuerzo por

⁶¹ A esta serie le siguieron otras dos en la misma línea: un portfolio sin titular de 1918 que aparece recogido por Peter Assmann y Annegret Hoberg como *Mappe II (Carpeta II)* (Assmann y Hoberg, 1999, pp.264-165, y un tercer portfolio de 1920 registrado como *Drei Lithographien (Tres litografías)*.

parte de Kubin, aspecto que puede verse en su correspondencia y en sus autobiografías. Pese a todo, este proyecto será el que le hizo tomar una mayor consciencia de las posibilidades de la litografía de cara a la confección artesanal de su propio libro ilustrado, proyecto al que se aproximará a partir de la década de 1930 con la obra *Ali, der Schimmelhengst (Ali, el semental blanco)* [1.62.] y que perfeccionará en 1951 con *Phantasien im Böhmerwald (Fantasía en el bosque de Bohemia)*. El trazo y la composición de las imágenes de *Nach Damascus* presentan un nuevo intento de cambio de estilo. Las figuras son mucho más monumentales, bien definidas por una línea segura que se aleja del típico trazo sismográfico kubiniano. Salvo en una de las láminas (la lámina 10, titulada *Im Laboratorium, En el laboratorio*) [1.63.], predomina la luz y el fondo blanco del papel en todas las composiciones, lo que hace de este trabajo de ilustración toda una rareza.

De manera paralela a estos trabajos, Alfred Kubin estaba llevando a cabo un proceso de edición litográfica de una serie de dibujos en los que venía trabajando desde 1908. Sus diarios y su correspondencia señalan también un cambio importante en la sensibilidad del artista, que comenzaba a enfocarse más hacia lo onírico y lo fantástico desde una posición de reconciliación entre el artista y su entorno. Alejado de la angustia y de la náusea expresionista, la postura de Kubin ante el espacio que le rodea adquiere cierto tinte bahnseniano. Aboga por el sentido del humor y por una indiferencia en la que, apoyándose también en la lectura de las obras de Salomo Friedländer, encontrará un gran impulso creativo. Este aspecto, de la mano de una serie de cambios paradigmáticos a nivel social y cultural, será lo que le lleve a plantear su siguiente portfolio, el *Traumland (País de los sueños)* como un proyecto mucho más ambicioso, mucho más filosófico y mucho más complejo, aunque por desgracia finalmente no se publicase según sus primeras propuestas.

El horror de la guerra y las consecuencias de la derrota se dejaron notar especialmente en las ciudades alemanas y austríacas, lo cual marcó dos posiciones dentro del panorama artístico. Por un lado, estarían las propuestas que buscarían en la abstracción esa idea de utopía perdida a la que cantaban los expresionistas, mientras que por otro, partiendo de una línea que buscaba romper los límites del individualismo burgués, el arte busca una nueva conexión con algo situado más allá, con la Naturaleza, pero sin llegar a abandonar del todo la figuración. En esta segunda postura fue en la que se escudaron un gran número de artistas austríacos, entre los que se encontraba Alfred

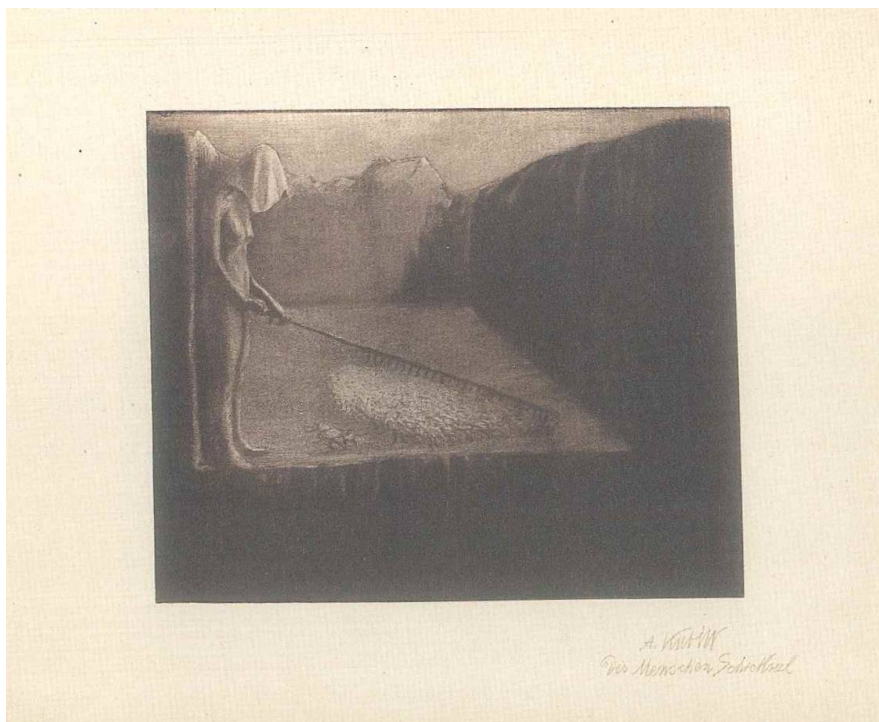
Kubin, influenciado por la *Innviertler Künstlergilde* así como por un aspecto meramente coyuntural, que eran las dificultades de hacer grandes viajes cruzando las fronteras (aspecto que se acentuaría aún más con el auge del nazismo). Esto último fue lo que le llevó a realizar viajes e incursiones en el bosque de Bohemia, visitando al círculo de artistas de Waldhäuser, así como explorando las inmediaciones de Zwickledt am Inn. Este proceso de búsqueda y de reconocimiento de sí mismo dentro del paisaje se llevaría a cabo a lo largo de la década de los años 20, aunque sería sin duda el portfolio *Traumland* lo que abrió la puerta hacia este nuevo tipo de introspección artística.

Como quien recoge los restos de un jarrón roto, Alfred Kubin se dedicó a envolver en el manto de sus sueños los pequeños fragmentos de la representación del mundo que había conocido antes de la guerra, remendándolos con el hilo de su imaginación y colocándolos en un escenario atemporal, en una suerte de regreso a la infancia, al bosque, a la naturaleza. Los dibujos de este periodo están enfocados hacia una sola cosa: aferrarse a sus sueños. Esta es la clave que nos proporciona para entender sus dibujos, para seguir la suave llamada que nos aleja de la frenética imagen de las ciudades expresionistas para sumergirnos en el mar del imaginario colectivo, en el paisaje agreste en el que suceden las fábulas y los cuentos de hadas, y en el que, verdaderamente, podemos sentirnos una parte latente y vibrante del tejido del mundo.

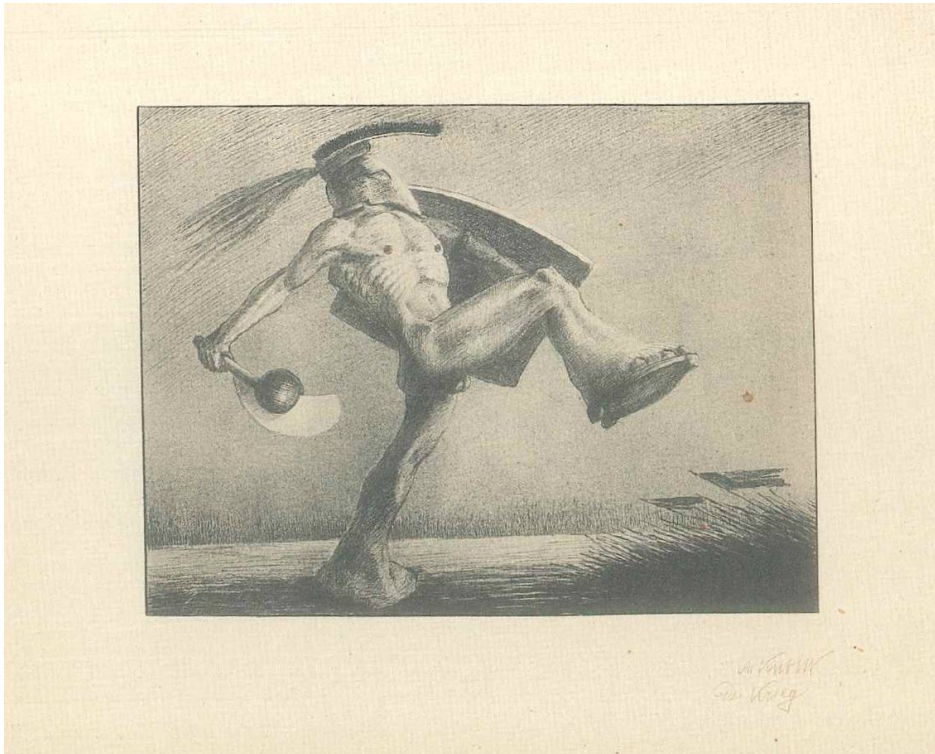
ILUSTRACIONES – PARTE I



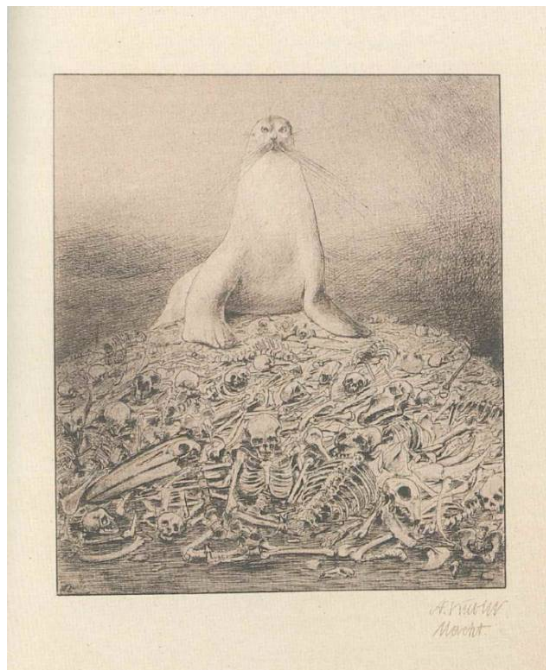
[1.1] Alfred Kubin, *Hans von Weber Mappe*, 1903
5 - *Der Schwächling*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 784 - e



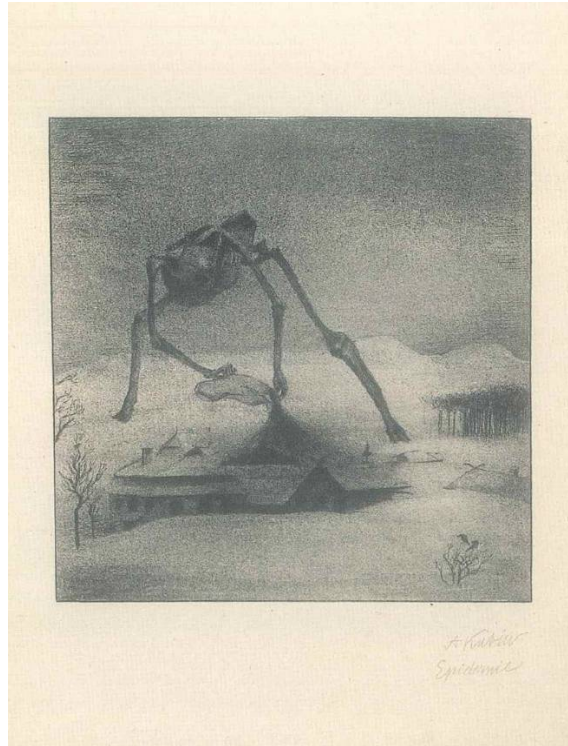
[1.2.] Alfred Kubin, *Hans von Weber Mappe*, 1903
1 - *Des Menschen Schicksal*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 784 - a



[1.3.] Alfred Kubin, *Hans von Weber Mappe*, 1903
9- *Der Krieg*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 784 - i



[1.4.] Alfred Kubin, *Hans von Weber Mappe*, 1903
6- *Macht*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 784 - f



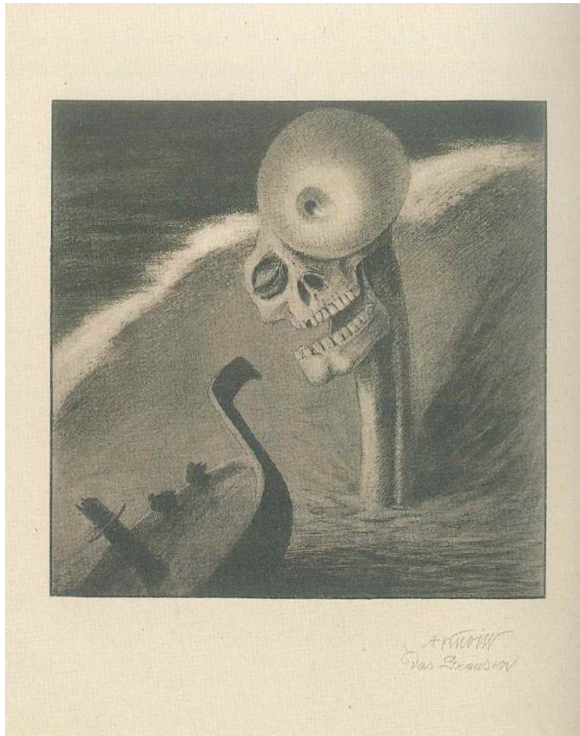
[1.5.] Alfred Kubin, *Hans von Weber Mappe*, 1903
 7- *Epidemie*
 Lentos Kunstmuseum (Linz)
 G 784 - g



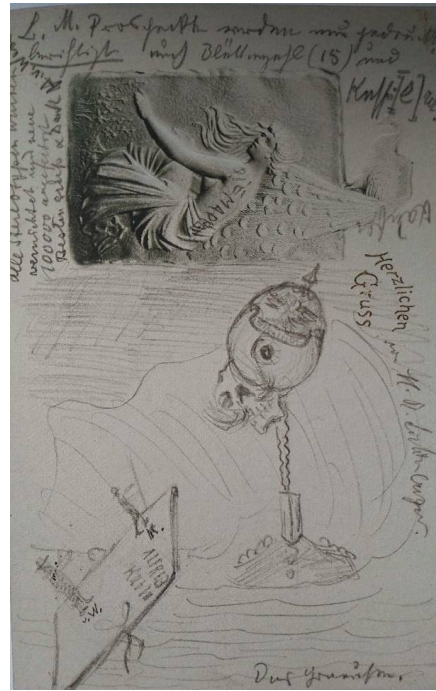
[1.6.] Félicien Rops, *Satan semant l'ivraie*, 1882
 Musée Félicien Rops (Namur)



[1.7.] Alfred Kubin, *Ein Totentanz - Die Blätter mit dem Tod*, 1918
 21- *Der Schiffer*
 Lentos Kunstmuseum (Linz)
 G 374



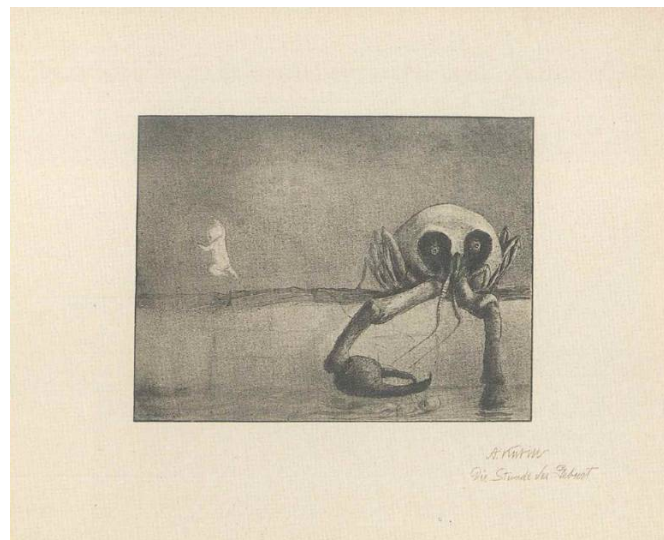
[1.8.] Alfred Kubin, *Hans von Weber Mappe*, 1903
12- *Das Grausen*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 784 - 1



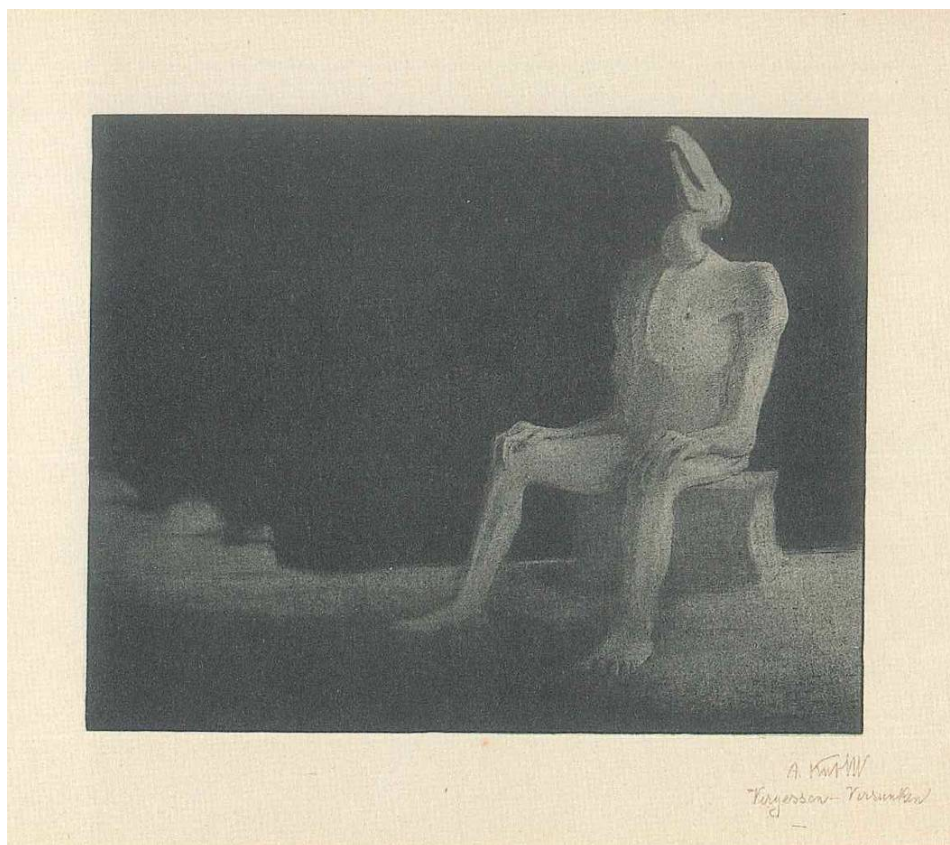
[1.9.] Postal de Alfred Kubin a Hans von
Müller, 10 de noviembre de 1902
Kubin Archiv im Lenbachhaus (Múnich).



[1.10.] Max Klinger, *Siesta I, plancha 3*,
ca. 1879
Metropolitan Museum (Nueva York)



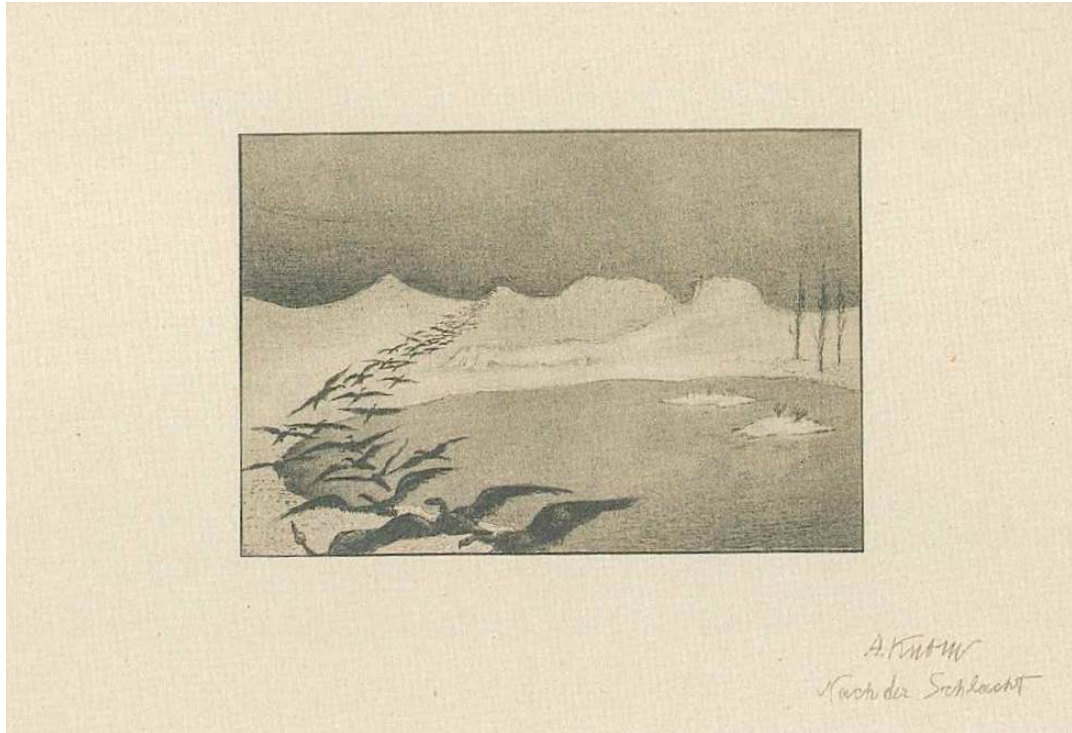
[1.11.] Alfred Kubin, *Hans von Weber Mappe*, 1903.
2- *Die Stunde der Geburt*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 784 - b



[1.12.] Alfred Kubin, *Hans von Weber Mappe*, 1903
15- *Vergangenheit, Vergessen, Versunken*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 784 - n



[1.13.] Frantisek Kupka, *L'Entêtement, ou l'Idole noire*, 1900-1903
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle (Paris)
AM10890



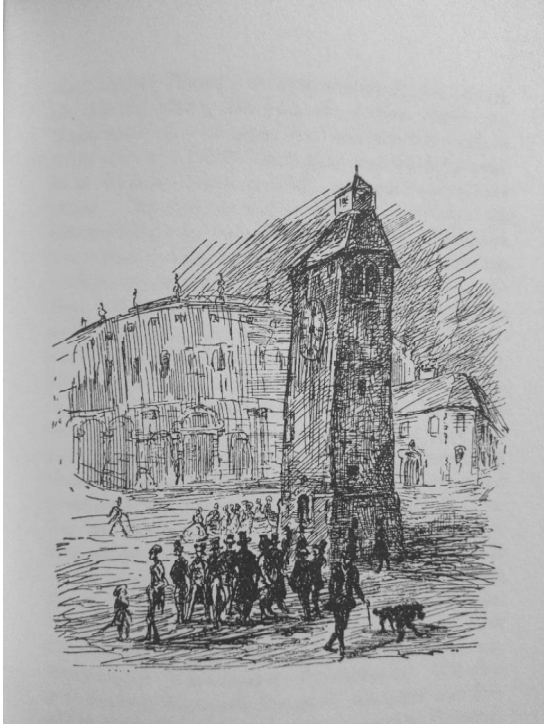
[1.14.] Alfred Kubin, *Hans von Weber Mappe*, 1903
 10- *Nach der Schlacht*
 Lentos Kunstmuseum (Linz)
 G 784 – j



[1.15.] Nikolaos Gysis, *Ein Landschaft*, ca.1893
 Procedencia desconocida



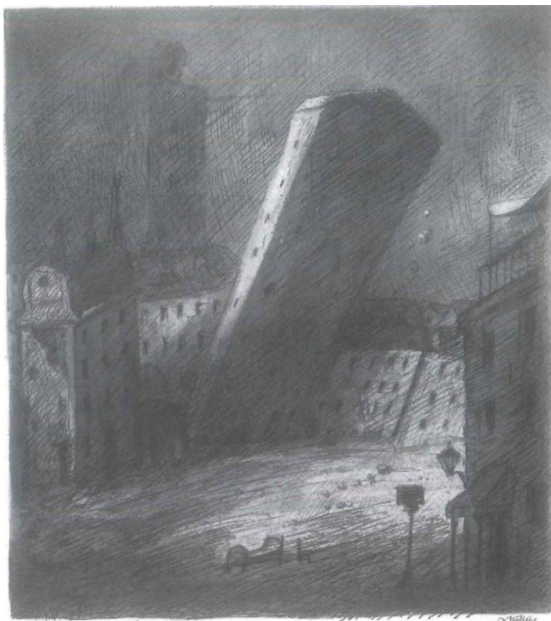
[1.16.] Ernst Fuchs, *Zyklopische Landschaft*, 1930
 Colección privada



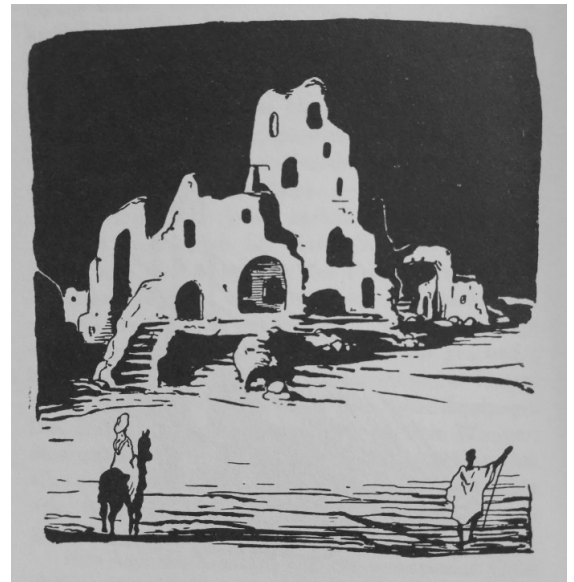
[1.17.] Alfred Kubin, *Die andere Seite*, 1909
12- La torre del Reloj
Marks nr. 24



[1.18.] Alfred Kubin, *Die andere Seite*, 1909
21- Persecución nocturna
Marks nr. 33



[1.19.] Alfred Kubin, *Sterbende Stadt*, ca. 1930
Staatliche Graphische Sammlung (Múnich)
Inv. Nr. 46452



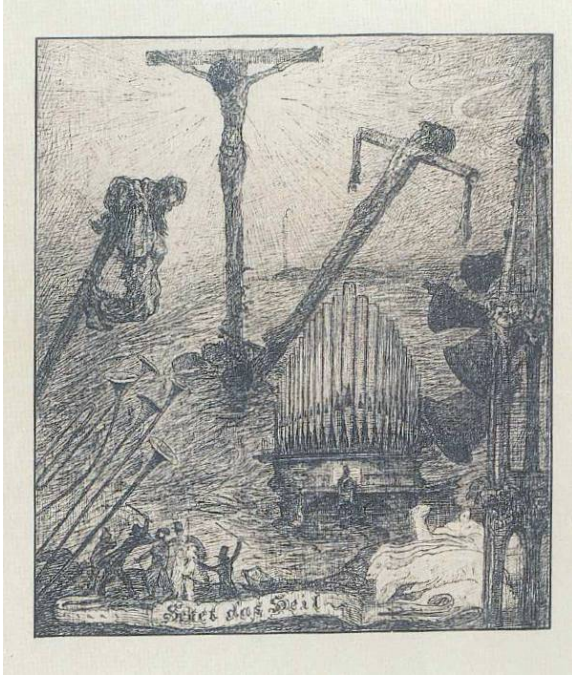
[1.20.] Alfred Kubin, *Die andere Seite*, 1909
23- Ciudad en ruinas
Städtische Galerie im Lenbachhaus (Múnich),
Kub.343.



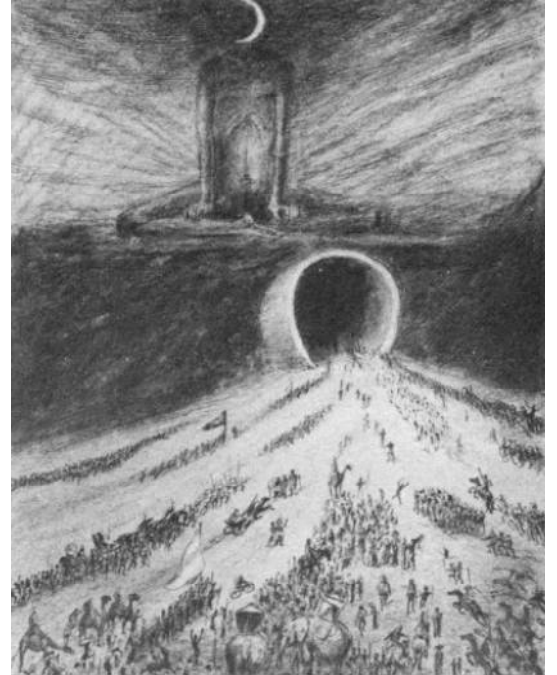
[1.25.] Alfred Kubin, *Die andere Seite*, 1909
47- Pirámide de muertos
Marks nr. 59



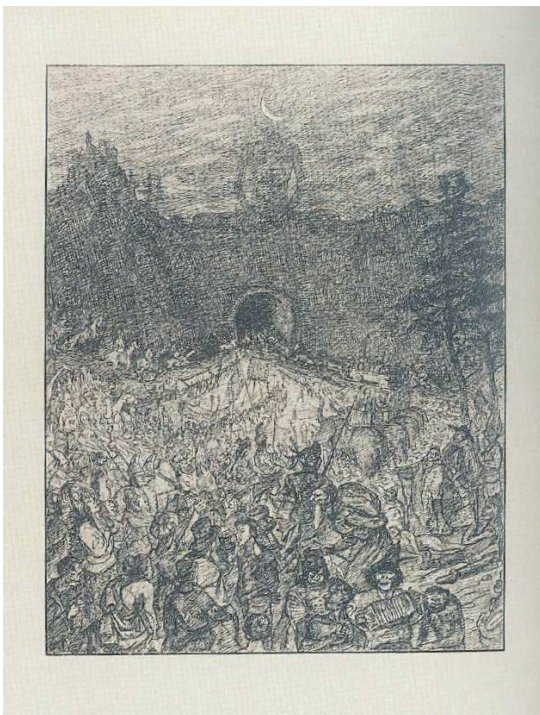
[1.26.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*, 1911
39- Der Asket
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 775



[1.27.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*, 1911
40 – *Sehet das Heil*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 775



[1.28.] Alfred Kubin, *Der Weg zur Hölle*, ca. 1900
Colección privada Faber-Castell (Nürnberg)



[1.29.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*, 1911
36- *Das dunkle Tor*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 775



[1.30.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*, 1911
35- *Höllensbild*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 775



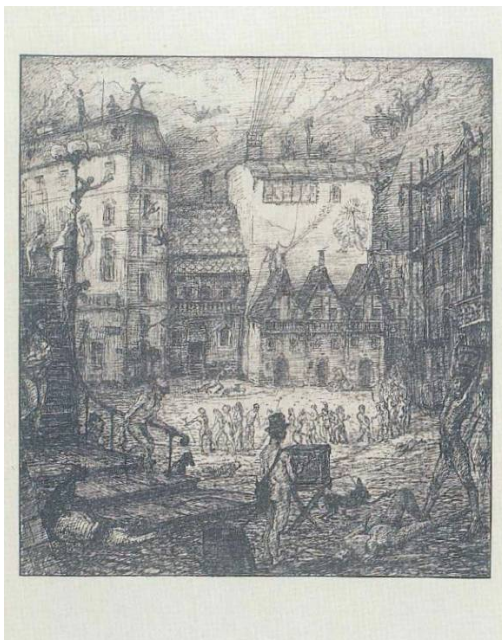
[1.31.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*, 1911
15- *Fabriklandschaft*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 775



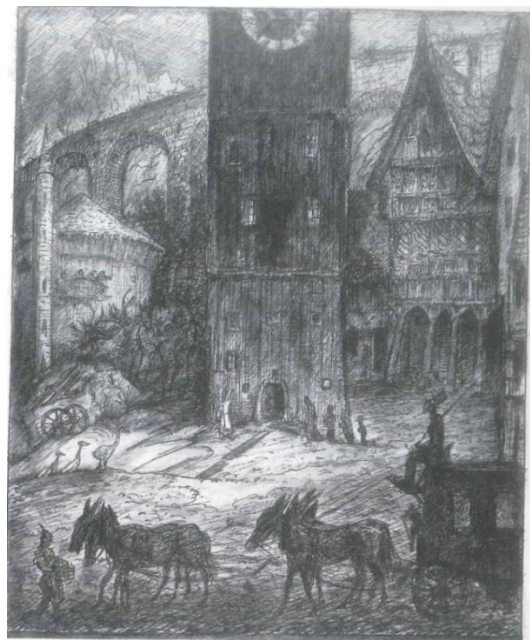
[1.32.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*, 1911
13- *Von unteren Donau*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 775



[1.33.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*, 1911
 18- *Im Ballsaal*
 Lentos Kunstmuseum (Linz)
 G 775



[1.34.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*,
 1911
 28- *Der Orgelmann*
 Lentos Kunstmuseum (Linz)
 G 775



[1.35.] Alfred Kubin, *Aus Perle*, 1915
 Colección privada Prinz Franz von Bayern.



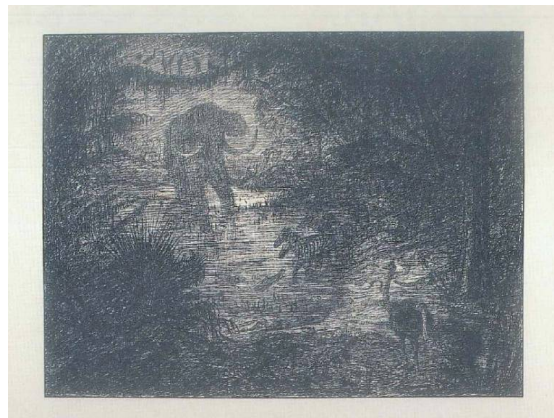
[1.36.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*, 1911
25- Zigeunerlager
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 775



[1.37.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*, 1911
29- Schlangen in der Stadt
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 775



[1.38.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*, 1911
1- *Der Affe*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 775



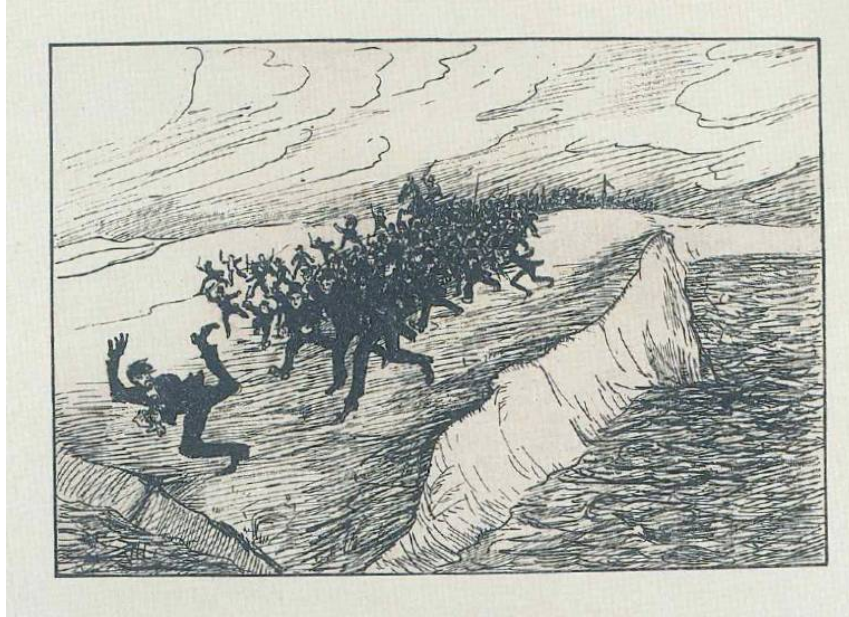
[1.39.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*, 1911
3- *Urwald*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 775



[1.40.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*, 1911
19- *Menagerie*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 775



[1.41.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*, 1911
4- *Die Arche*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 775



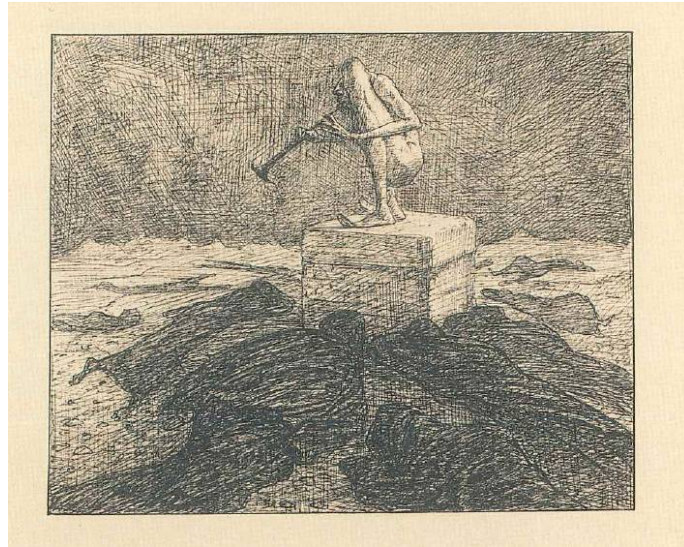
[1.42.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*, 1911
 11- *Der Dieb*
 Lentos Kunstmuseum (Linz)
 G 775



[1.43.] Alfred Kubin, *Die andere Seite*, 1909
 50- La caída del Reino de los Sueños
 Marks nr. 52



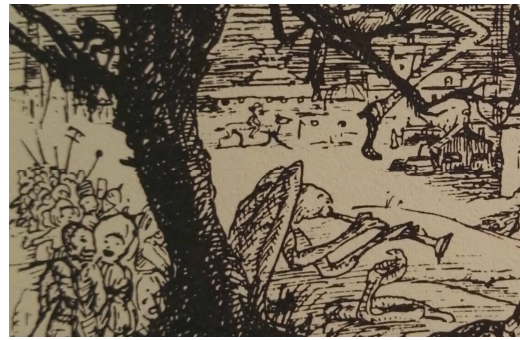
[1.44.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*,
 1911
 34- *Absturz*
 Lentos Kunstmuseum (Linz)
 G 775



[1.45.] Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*, 1911
2- *Der Schlaf*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 775



[1.46.] Taller de Hieronymus Bosch, *La visión de Tondal* ca. 1450-1516
Museo Lázaro Galdiano (Madrid)



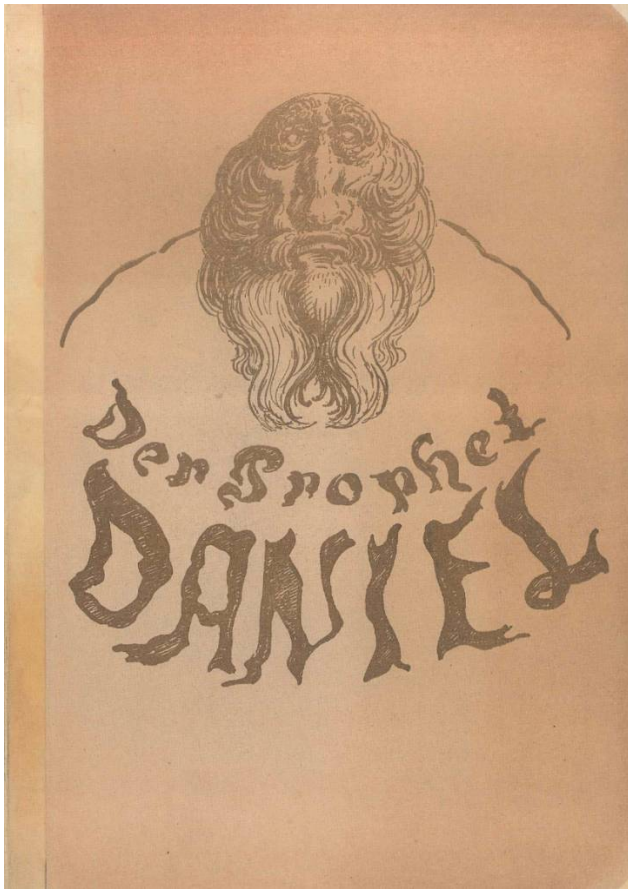
[1.47.] Alfred Kubin, *Die andere Seite*, 1909
28 – En el sueño (detalle)
Marks nr. 40



[1.48.] Detalle de *La visión de Tondal*.



[1.49.] Detalle de una carta de Alfred Kubin a Hans von Müller, 1 de diciembre de 1909
Kubins Archiv im Lenbachhaus (Múnich)



[1.50.] Alfred Kubin, *Der Prophet Daniel*, 1918
Portada
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 770



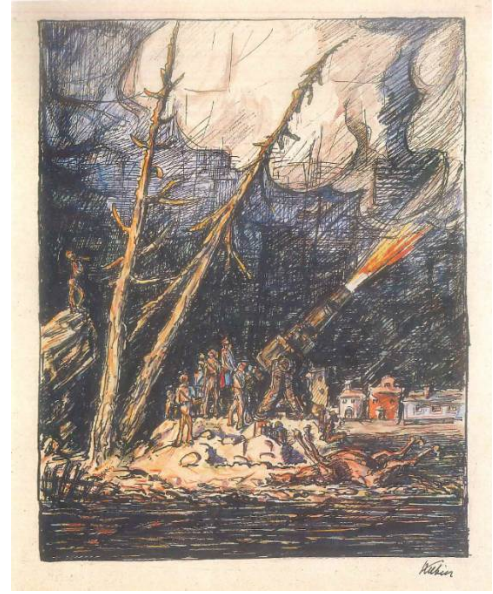
[1.51.] Alfred Kubin, *Der Prophet Daniel*, 1918
Lámina 5
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 770



[1.52.] Alfred Kubin, *Der Prophet Daniel*, 1918
Lámina 9
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 770



[1.53.] Alfred Kubin, *Kriegsfurie mit Brandfackel*, 1914
 En el periódico *Zeit-Echo*, Vol.4
 Raabe nr. 73



[1.54.] Alfred Kubin, *Der Mörser*, 1914
 Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
 Kub. 209



[1.55.] Alfred Kubin, *In den Kasematten von Przschemsyl*, ca. 1915
 OÖ Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz).
 Ha 3344



[1.56.] Alfred Kubin, *Angriff von Bayern*, 1918,
 Städtische Galerie im Lenbachhaus (München).
 Kub. 361



[1.57.] Alfred Kubin, *Der Mensch*, 1902
Leopold Museum (Viena)
Inv. Nr. 910



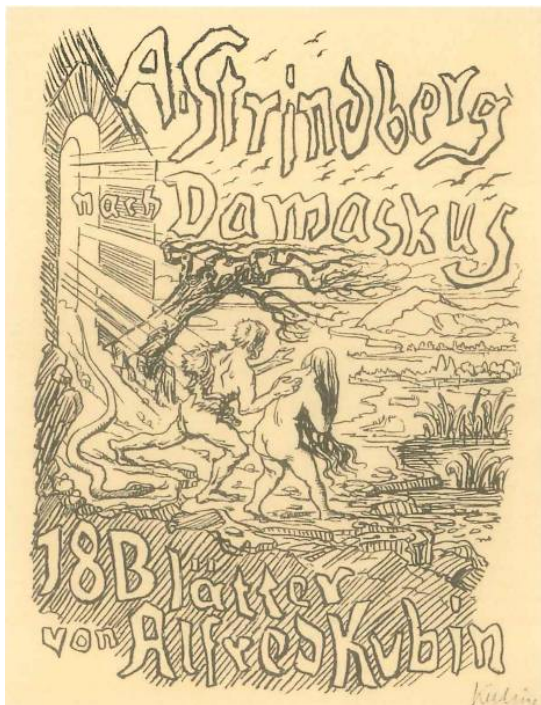
[1.58.] Alfred Kubin, *Die Blätter mit dem Tod*,
1918
Portada interior
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 374



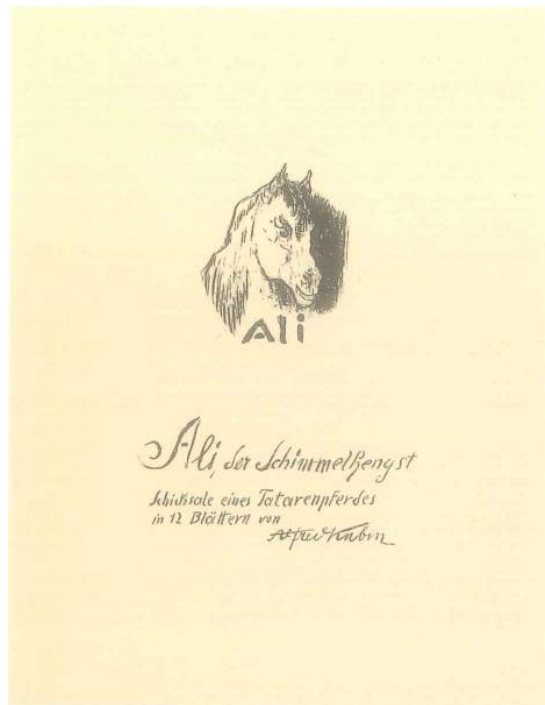
[1.59.] Alfred Kubin, *Die 7 Todsünden*, 1914
7- Neid
Raabe nr. 65



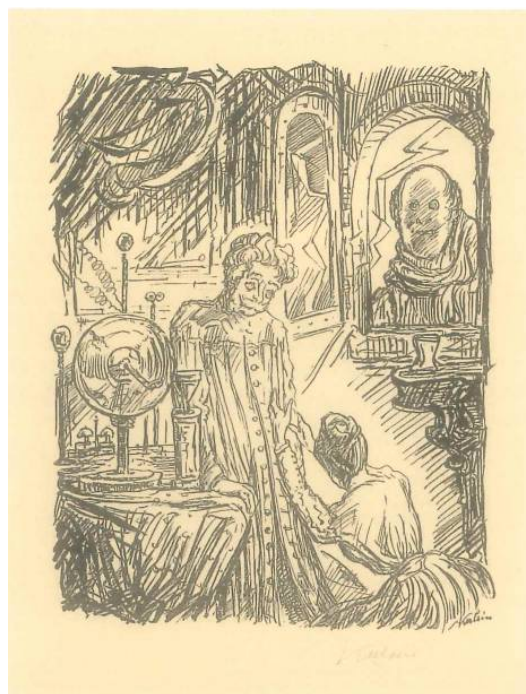
[1.60.] Alfred Kubin, *10 Lithographische
Zeichnungen*, 1918
4- *Der Rabe und die Tote*
Raabe nr. 94



[1.61.] Alfred Kubin, *Nach Damaskus*, 1922
Portada
Marks nr. A61 731



[1.62.] Alfred Kubin, *Ali, der Schimmelhengst*, 1932
Portada
Marks nr. A113 1335



[1.63.] Alfred Kubin, *Nach Damaskus*, 1922
10- *Im Laboratorium*
Marks nr. A61 740

PARTE II

LA CIUDAD COMO ESPACIO ESTÉTICO A PARTIR DEL 1900:
DIFERENTES MANIFESTACIONES DE UN SENTIMIENTO DE
ÉPOCA.

CAPÍTULO 4: ESPACIO, POLÍTICA Y ABSTRACCIÓN.

4.1. La disgregación del territorio austríaco y la consecuente disolución de las fronteras en el arte.

El final de la Gran Guerra trajo al Imperio Austro-Húngaro una oleada de conflictos fratricidas entre las diferentes identidades nacionales que lo componían, lo que acabó por desintegrar del todo los antiguos territorios de la monarquía del Danubio. Este clima de conflicto encontraba ecos en todos los ámbitos de la sociedad, ya bien fuera dentro del contexto político con acaloradas trifulcas que a veces derivaban hacia ilegalidades de todo tipo entre los simpatizantes de diferentes partidos (socialdemócratas, socialcristianos y pangermanistas), o bien dentro del horizonte cultural. Estos encuentros y desencuentros entre diferentes posturas también tuvieron cabida en el arte, en la literatura y en el pensamiento a partir de la contraposición entre entidades, identidades y conceptos que se disgregaban al mismo ritmo que las fronteras.

Manfred Wagner (en Bertsch & Neuwrith, 1993, p.7) señala el conflicto entre lo “nacional” y lo “supranacional” como el eje en torno al cual se estructuraba el panorama político, social, artístico y cultural tanto de Austria como de Alemania después de la contienda, aunque fuera una cuestión que atenazaba especialmente a la realidad austríaca debido a la escisión de los territorios de Hungría y de Checoslovaquia después de 1918. Según Wagner, la idea de lo nacional se correspondía con una percepción de la topografía que partía de un encorsetado concepto de frontera, de espacio cerrado, que se vio reforzado especialmente tras los movimientos nacionalistas de los territorios supeditados a la corona de los Habsburgo. Por otro lado, lo supranacional se relacionaba con una representación metódica y estudiada de la alteridad, de lo múltiple y de lo abierto (Wagner, en Bertsch & Neuwrith, 1993, p.7), reforzado especialmente por los posicionamientos socialdemócratas de los primeros años de la República de Austria, así

como por la convergencia de arte y política en el Berlín de la República de Weimar (en el que se protegieron exiliados mencheviques y súbditos del Imperio Austro-Húngaro, entre otros).

No obstante, estos posicionamientos plurales, más que recoger y reconocer los verdaderos conflictos tanto étnicos como culturales que comenzaban a estructurar de una manera novedosa las ciudades, se amparaban en el discurso amable de señalar la existencia de esa otredad y aprehenderla. Este discurso lo utilizaron políticos como Victor Adler para pregonar una “ideología artística de vanguardia” cuyo alcance debía de trascender la visión burguesa de lo doméstico, en una línea muy similar a la que se plasma en la novela de Thomas Mann *Doktor Faustus*. Esta postura de “apertura” hacia las formas de fuera, hacia el otro, también se dio dentro de la literatura vienesa como reflejo de la sociedad que se encaminaba hacia la Primera Guerra Mundial y que en cierto modo vaticinaba la incertidumbre que proseguiría a la desintegración de la identidad nacional, de lo doméstico y de lo cotidiano, destacando aquí las obras de Adalbert Stifter y de Hugo von Hofmannsthal.

De manera paralela a lo que estaba ocurriendo con las fronteras políticas y con el entorno urbano de las grandes capitales culturales (Berlín, Viena y Praga), las fronteras del arte también experimentaron una disolución mucho más fuerte que la ya acontecida con el auge del Expresionismo. La introducción del Constructivismo procedente de Rusia en Berlín, la preponderancia del diseño y de las nuevas tipologías artísticas que trajeron consigo tanto Dadá como *Bauhaus*, el desarrollo del Cubismo dentro de las artes figurativas praguenses, o la reinterpretación de la naturaleza por parte de un arte austríaco que, o bien abrazaba la mecanización de las ciudades (en consonancia con el Futurismo italiano), o bien volvía los ojos hacia una metafísica de la naturaleza, no son más que algunos de los vértices que componían el complicado prisma artístico hijo de las nuevas repúblicas socialistas centroeuropeas. De todas estas propuestas, nos centraremos a continuación en la realidad artística austríaca por encima del resto, aunque sin pasar por alto las comunicaciones que se establecieron entre la Primera República de Austria y la República de Weimar (establecidas principalmente entre artistas que dieron forma a un sistema cultural que casi podría entenderse como una realidad unificada), dejando fuera las premisas culturales en las que se amparó el nazismo (que queda fuera del espectro de esta tesis).

La concepción artística que acabaría por defenderse en el Tercer Reich choca con este sistema de relaciones preexistentes entre artistas que, por unos motivos o por otros, siguieron creando dentro del territorio de la “Gran Alemania” sin sucumbir al exilio. En este contexto se abre un debate (en el que no entraremos) sobre la naturaleza del arte creado por artistas simpatizantes del régimen y el arte de la naturaleza en términos generales. La elección de la naturaleza como tema artístico durante los últimos años del periodo de entreguerras no debe de entenderse como un elemento determinante de posicionamiento político dentro de la pintura, pues dentro de la experimentación y de la relación del entorno por parte del artista se abre una línea subversiva que funcionó en su momento como una suerte de oasis en el desierto institucional del Tercer Reich (Adam, 1992, p.111). En el caso austríaco, el arte de la naturaleza se fue separando paulatinamente de la idea de *Heimat* en un sentido politizado, encontrando en la representación del entorno y del paisaje que apela al artista en primera persona toda una ruptura con el espacio doméstico (aunque a veces parta de él) para proyectarse más allá, hundiendo las raíces en un perfil agreste y antediluviano de la Naturaleza (Wagner, en Bertsch & Neuwrith, 1993, p.8). No obstante, este siempre es un terreno farragoso, más aún cuando hablamos del contexto geográfico desde el cual se extendieron los tentáculos del nacionalsocialismo⁶², arraigado en una tradición romántica que aún se dejaba notar en las Vanguardias hijas del decadentismo finisecular.

La tradición romántica que parte de los escritos de Friedrich Schiller, que ayudaron a extender el pensamiento de que los influjos de la naturaleza sobre el individuo pueden observarse a raíz de las acciones de este para con ella así como a través del modo en que la percibe (Gregori, 2002, p.36), se postergó en otras propuestas

⁶² Existe una amplia bibliografía sobre la concepción del arte durante la época del Tercer Reich donde se analizan también las relaciones que existían entre los diferentes artistas, simpatizaran o no con el régimen. En este contexto toman una crucial importancia las relaciones y las influencias, los discursos artísticos aceptados y los márgenes blancos que dejaban dichas pautas, donde la creatividad encontró los caminos más intrincados para brillar. El análisis de este gran sistema (si utilizamos la nomenclatura de Pierre Bourdieu) requeriría un esfuerzo y una profundidad de investigación que bien darían para un estudio aparte. En el caso de Alfred Kubin mencionaré algunos nombres importantes que le ayudaron a consolidarse como artista y a salvaguardar su vida y su obra durante los años en los que se enmarca esta tesis (que bien no alcanzan al estallido de la Segunda Guerra Mundial). Como bibliografía de referencia para analizar este contexto (más estético que político-social) destacan las obras de Peter Adam, *El arte del Tercer Reich (Art of the Third Reich)* (1992), Jonathan Petropoulos, *Artists under Hitler* (2014), y ya dentro del caso austríaco, analizando más la situación de los últimos años de la Guerra, el artículo de Tobias Schweiger *Zur Repräsentation von “Landschaft”, “Kunst” und “Volkskultur” in Österreich-Bildbänden der Nachkriegszeit* (2006), así como uno de los títulos de cabecera de esta tesis, que corresponde al catálogo de Christoph Bertsch y Markus Neuwrith *Die Ungewisse Höffnung* (1993), donde se dedica un capítulo al arte austríaco durante el alzamiento del Tercer Reich y a los principales artistas simpatizantes del régimen (el capítulo escrito por Gabriele Koller *Verordnungen zur Mittelmäßigkeit. Malerei und Nationalsozialismus in Österreich*, pp.126-135).

vanguardistas como el Expresionismo más metafísico, en línea con el pensamiento estético del *Blaue Reiter*. La observación de la naturaleza que parte de esta propuesta, en la que el enfoque principal se encuentra en los afectos y en la empatía (*Einfühlung*), puede entenderse también como un paso importante hacia la abstracción. Esta abstracción no iba encaminada hacia una disolución de la forma como tal, planteamiento que encajaría más con el Cubismo analítico o con el Expresionismo desarrollando en última instancia por Wassily Kandinsky, sino que se preocupaba por la expresión de las sensaciones (a partir de la forma y del color, de las perspectivas y del extrañamiento de las formas), se cuestionaba por esa “otredad” observada, imbricando aspectos de lo humano a la naturaleza y viceversa.

La imagen de la ciudad no escapó a estas premisas ni a esta poética de los afectos. Como diría Edward Soja en la introducción de su estudio *Thirdspace (El tercer espacio)*, somos seres espaciales, tenemos un sentido de la espacialidad y somos partícipes activos en la creación de las diferentes percepciones que se tienen del entramado social y del lugar dentro del cual se construye (Soja, 1996, p.1). A partir de la destrucción de paisajes y de espacios rurales que trajo consigo la Primera Guerra Mundial, se produjo una puesta en valor de los espacios que iba más allá de la postura desinteresada del paseante o del observador. A través del dibujo y de la pintura comenzó a señalarse la pérdida de espacios simbólicos e identitarios que habían sido fagocitados por las trincheras, convirtiéndolos en tierra de nadie. Este aspecto se transcribió también a la percepción de las ciudades, cada vez más alienadas por la irrupción de la industria y de las barricadas fruto de las revueltas populares que se dieron antes, durante y tras la guerra. En este sentido, la ciudad, desde principios de 1900 y hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial se convierte en un campo de pruebas, en objeto artístico y en motor inspirador del arte, siendo el primer escenario en el que las y los artistas⁶³, a partir de la experimentación y la interacción con sus calles y sus entramados, comienzan a cuestionarse sobre sí mismos y sobre los límites que separan las creaciones humanas de cualquier otra creación orgánica, pues advierten que ambas están marcadas por un nacimiento, un desarrollo y un ocaso inminente.

⁶³ En este sentido sería muy interesante realizar en futuras investigaciones basadas en una aproximación a la visión de los entornos urbanos durante el periodo de auge y predominio de sistemas políticos opresores y totalitarios como el nazismo y el fascismo por parte de artistas mujeres, entendiendo este problema también desde una perspectiva de género, pues se han encontrado algunos puntos de unión en el arte realizado por artistas mujeres a partir de la década de los años 30 y 40, teniendo en cuenta tanto a las artistas que se quedaron creando dentro de dichos sistemas como aquellas que emigraron.

4.2. Empatía, naturaleza y vanguardias.

A partir del *fin-de-siècle* se fue extendiendo una conciencia cada vez mayor de las dinámicas a partir de las cuales se entretajan lo social, lo histórico y lo espacial, de manera que estos tres aspectos se convierten en realidades inseparables e interdependientes (Soja, 1996, p.3). Esta percepción sensible y conjunta de los tres ámbitos (sociedad, historia y espacio) no sólo trajo consigo un profundo cambio en la manera en la que a día de hoy pensamos en términos de espacialidad, sino que también fue una preocupación que se extendió dentro del panorama artístico. En la época que nos concierne, las reflexiones estéticas iban encaminadas hacia una proyección de las sensaciones y de los afectos al espacio habitado, ya fuera ciudad o naturaleza. No obstante, dentro de estos planteamientos seguía existiendo una preeminencia de la naturaleza sobre los espacios urbanos, entendiéndola como una “otredad” observada sobre la que se volcaban aspectos propios del sujeto y viceversa, considerando a la ciudad como un reducto a caballo entre los dos extremos representados por el sujeto creador y la naturaleza y/o el espacio. El texto en el que se basaron la mayoría de las y los artistas que trabajaron en esta línea fue *Abstraktion und Einfühlung* de Wilhelm Worringer, traducido al castellano muchas veces como *Abstracción y Empatía* o *Abstracción y Naturaleza*, siendo esta disyuntiva dentro de la traducción uno de los aspectos más llamativos en torno al cual pueden establecerse diferentes teorías sobre la percepción de la naturaleza, del entorno y sobre la proyección de los afectos.

La obra *Abstraktion und Einfühlung* se publicó en 1908, momento en el que la cuestión de la abstracción en el arte comenzaba despuntar gracias a propuestas estéticas como las de Wassily Kandinsky y Franz Marc (Morgan, 1996, p.324). Los miembros del grupo expresionista del *Blaue Reiter* encontraron en las ideas de Worringer una suerte de evangelio y de respaldo teórico en el que se basaron de cara establecer sus teorías sobre las relaciones entre el espíritu y la forma, conformando con esto los prolegómenos de la abstracción artística. Worringer, antes que los artistas del *Blaue Reiter*, estableció en su obra una división entre dos momentos históricos determinantes que se iban repitiendo de manera cíclica, a saber: momentos de calma y momentos de crisis. En los momentos históricos de calma los seres humanos se encontraban en

sintonía con la naturaleza y con la realidad en la que vivían, propiciando esto un tipo de arte mucho más realista, mientras que en los momentos de crisis se produce un enfrentamiento entre el individuo y la realidad, de modo que la única manera que encuentra éste de dominarla es a través de la abstracción de sus formas. Aquí entra en juego el concepto de la *Einfühlung* o de la empatía, ya formulada previamente en las obras de Robert Vischer y Theodor Lipps, a partir de la cual se habla de una proyección de los afectos hacia la realidad, lo que permite advertir dentro del proceso creativo cuál es la relación entre el artista y la realidad a partir de la utilización de las formas tomadas de la misma. En este proceso Worringer distingue entre imitación y abstracción, dependiendo de las actitudes psicológicas del creador hacia la naturaleza.

La relación de la naturaleza con las formas artísticas aparece también en el corpus teórico del *Blaue Reiter*, destacando una de las publicaciones de Wassily Kandinsky que apareció dentro del *Almanach der Blaue Reiter*, titulado *Über die Formfrage (Sobre la cuestión de la forma)* (en Kandinsky & Marc, 1914). En este texto, Kandinsky expone que, efectivamente, existe una relación entre las formas artísticas y la realidad, entendiendo por realidad la materia que se encuentra en nuestro entorno. Tras esta materia se oculta el espíritu creador, que está llamado a ser libre y a resonar, un instinto que se relaciona directamente con la forma abstracta (Kandinsky, 1989, p.131). No obstante, fue Franz Marc quien en sus escritos y en sus cartas hablaba más de esta relación entre el arte y la realidad ya no tanto en términos simbólicos como Kandinsky, sino en términos espaciales, más concretamente, en términos de paisaje. Franz Marc no sólo se cuestionó sobre la esencia de lo animal, aspecto por el que es más conocido, sino que también se dejó impregnar por el ritmo orgánico de todas las cosas, en una suerte de sentimiento panteísta del mundo y de sí mismo, notando el vibrante pulso de la naturaleza tanto en su interior como en todas las cosas vivientes, en el paisaje e incluso en el aire (Marc & Lankheit, 1978, p.98).

Para Marc la tarea del arte era la de ir más allá del velo de las apariencias, la de buscar los aspectos ocultos de la naturaleza que, a su modo de ver, buceaban en las profundidades espirituales de la realidad circundante, en un intento de aprehender sus formas de manera más certera, en su opinión, que el llevado a cabo por los impresionistas franceses. Franz Marc le achacaba al Impresionismo el contentarse tan sólo con la representación de los fenómenos ópticos a la hora de percibir las formas, quedándose en la corteza de una materia que, desde la postura del *Blaue Reiter*,

interpelaba directamente al artista, arengándole a ir más allá en la búsqueda de su mejor modo de representación. La naturaleza, desde su posición de realidad observada, hacía volver los ojos del artista hacia su esencia más íntima, en una descarnada introspección de la que surgían sus mejores obras (Marc & Lankheit, 1978, p.102). En este discurso entran en liza algunos factores políticos, como puede apreciarse en las acusaciones al Impresionismo, que encarnaba una rivalidad artística, política y cultural contra Francia. No obstante, en esta vuelta de tuerca a la poética del retorno a la naturaleza, pueden encontrarse también algunos de los reclamos culturales que utilizó el Tercer Reich en su programa artístico, tergiversando, desfigurando y mutando el panteísmo expresionista en pos del archiconocido pangermanismo.

La incursión de estas líneas de pensamiento estético en Austria tardaron algo más en calar, dada la compleja situación política en la que se encontraba y la pluralidad de tendencias artísticas que fueron acalladas por el aún fuerte post-impresionismo y estilo *Sezession* respaldado por la burguesía, cuyo gusto jugó un importante papel a la hora de determinar el devenir estético de las grandes ciudades del antiguo Imperio. Edwin Lachnit (en Bertsch & Neuwirth, 1993, p.177) afirma que es muy complicado hablar de un movimiento vanguardista austríaco uniforme. Si bien la mayoría de los movimientos desarrollados hasta finales de la década de 1930 se identificaron con el Expresionismo, dada la pluralidad geográfica y cultural de este estilo, es mucho más correcto hablar de “Expresionismos”. Pese a que el término estaba sobrevolando el terreno de lo artístico y de lo literario gracias a los ensayos de Hermann Bahr, no sería hasta el comienzo de la década os años 20, con el prólogo de Anton Dvořák a *Variationen über ein Thema (Variaciones sobre un tema)*, obra de Oskar Kokoschka de 1921, cuando realmente se afianzaron los valores del Expresionismo en Austria y apareció un nuevo posicionamiento sobre lo que significaba dicho movimiento, respaldado especialmente en la interdisciplinariedad de la práctica artística.

A partir de aquí comenzaron a proliferar los intercambios entre las diferentes disciplinas artísticas gracias a proyectos llevados a cabo de manera colaborativa entre artistas, músicos, poetas, dibujantes, arquitectos, etc. Todos ellos partían de un sentimiento común, de una fuerza y de una vitalidad que parecía haber sobrevivido a la Primera Guerra Mundial, como puede leerse en el escrito de Fritz Carpen en *Österreichischer Kunst (Arte austríaco)* de 1923:

Das, was Expressionismus heißt, ist der Begriff von: Ausdruck! –Leben! – Lebendigkeit! –Natürlichkeit! – Bewegung! – Alles dies muß im Kunstwerke enthalten sein, und noch etwas: adäquates Zeitempfinden, sodaß das Werk (...) zu unserem Leben ebenso gehört, wie die Großstadt, der Telegraph, Chirurgie, Relativität, Sonne, Elektrizität und Liebe⁶⁴. (Carpen, en Bertsch & Neuwrith, 1993, p.185).

En estas líneas puede leerse ya una intención de insertar la obra de arte y la creación estética dentro del espacio (en este caso de la ciudad moderna), considerándola a su vez como una proyección de su creador. Por este motivo podría afirmarse que el Expresionismo en la Austria de entreguerras responde a un cuestionamiento del yo, planteado de dos maneras: por un lado, el autorretrato se convirtió en uno de los recursos artísticos más explotados de cara a plasmar el sentimiento y la psique del artista (partiendo sobre todo de la obra de Egon Schiele como referencia), mientras que por otro, el paisaje y la ciudad como objetos artísticos respondían a un cuestionamiento del yo dentro del espacio. Este último aspecto puede advertirse tanto en los escritos sobre arquitectura como en pintura, donde la ciudad moderna se representaba, bien desde un punto de vista más conservador en el que se produce un choque entre industria y naturaleza, o bien a partir de imágenes oníricas que desdibujan (que abstraen) el espacio, dando lugar a composiciones trasnochadas, psicologizantes y alucinadas de la ciudad. En esta disolución de las líneas del espacio urbano también se produjo un retorno al paisaje, a la naturaleza, como reflejo psicológico del artista, llevando un paso más allá las teorías de Wilhelm Worringer.

4.4. Las visiones de la ciudad.

Algunos de los textos más interesantes sobre la construcción de las ciudades desde el punto de vista de lo artístico también proceden del ámbito expresionista, encontrando una evolución que va desde la persistencia de modelos finiseculares y decadentistas a posturas más psicologizantes y vanguardistas. La postura más común es hija del *fin-de-siècle*, mucho más romantizada, que aún busca en el entorno urbano

⁶⁴ Traducción propia: “Esto, que se llama Expresionismo, es el concepto de: ¡Expresión! - ¡Vida! - ¡Vitalidad! - ¡Naturalidad! - ¡Movimiento! – Todo esto debe incluirse en la obra de arte, y aún más: que sea adecuado a la experiencia del tiempo, para que así la obra (...) pertenezca igualmente a nuestra vida, como la gran ciudad, el telégrafo, la cirugía, la relatividad, el sol, la electricidad y el amor”.

moderno los ecos del pasado: una ciudad de plazas y de catedrales, una especie de impostura anacrónica que se defendió especialmente en Viena por parte de arquitectos como Camilo Sitte. En su obra de 1898 *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (*Construcción de ciudades según principios artísticos*), Sitte realizó una aproximación a las ciudades modernas desde la perspectiva del artista. Este texto, que a primera vista puede parecer que peca de un historicismo y de un gusto por las ruinas con una sensibilidad prácticamente romántica, ya avanzaba, de manera no intencional, un aspecto terriblemente moderno, y es el reconocimiento del paseante en la ciudad, es decir, la perspectiva que tenía el habitante tanto de la ciudad como de sí mismo dentro de ese espacio (aspecto que puede considerarse en la estela de los escritos de Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire).

La sensación de anhelo hacia las ciudades del pasado que transmite el texto de Sitte, ciudades que parecen existir tan sólo congeladas en la imaginación artística del individuo, se encuentra mucho mejor representada en la literatura. Muchas novelas contemporáneas a *Der Städtebau...* cantaban a una ciudad muerta, a una ciudad antropomorfizada y orgánica que apelaba al paseante y que le insuflaba toda serie de sentimientos y de pensamientos fantásticos, encontrando dentro de estas obras a las ciudades de Brujas y Venecia como musas por antonomasia. En esta percepción de las ciudades hallaron artistas y escritores (tanto simbolistas como expresionistas) el sustrato para elaborar unas obras auto-exploratorias que tenían lugar tanto en entornos reales (como es el caso de *Der Golem* de Meyrink) como imaginarios (en *Die andere Seite* de Kubin), poniendo a su vez en relieve una perspectiva sobre dichos entornos en la que se entrelazaba la narración con la percepción afectiva que tenían los personajes tanto del espacio como de sí mismos.

Este aspecto irá evolucionando hacia posturas mucho más críticas sobre la ciudad moderna, en la que se aplicaron también aspectos procedentes de la pintura como la abstracción y la búsqueda de pureza en las formas. En este sentido destaca la labor de la *Bauhaus* en Weimar. La postura de Walter Gropius respecto a la ciudad partía de una concepción historicista, pues consideraba que el arte y su integración dentro de la sociedad y de la ciudad debían funcionar como los cimientos y los contrafuertes en la construcción de una catedral. Por este mismo motivo, el primer manifiesto de *Bauhaus*, realizado en 1919, iba encabezado por el grabado de Lyonel Feininger *Kathedrale* (*Catedral*) [2.1.] en el que la precisión limpia y geométrica de las líneas y de la

composición daba lugar a un constructo coronado por tres estrellas que irradiaban luz al resto de la ciudad, representada por grandes franjas de líneas verticales en el fondo. La interrelación entre estas nuevas ideas de progreso arquitectónico y artístico con técnicas tradicionales como era el grabado fue uno de los aspectos que llevó a pensar que *Bauhaus* realmente supuso un avance hacia la descontextualización de la Modernidad, pues su desarrollo partía de una sensibilidad estética modernista (Shor, en Collini & Eckhardt, 2011, p.143).

El bagaje modernista de *Bauhaus* podía contemplarse en la utilización de líneas rectas y limpias y en la ausencia de ornamentación, muy en consonancia con lo que propuso Adolf Loos en sus escritos *Die potemkinsche Stadt (La ciudad potemkinizada)*, de 1898, y *Ornament und Verbrechen (Ornamento y delito)*, de 1908. En ambos textos se señalaba a Viena como una ciudad de tela y cartón, de fachada y de regresión tanto moral como técnica en un flagrante ataque al estilo de la *Sezession*. No obstante, si bien estas propuestas fueron fructíferas y eficaces de cara a crear edificios rompedores y modernos, *Bauhaus* falló en su propósito de crear ciudades habitables, dando lugar a propuestas de espacios desarticulados en los que se desestimaba las posibilidades de red y de comunicación entre sus habitantes. Así, surge la idea de la ciudad inhóspita y alienante que caló en el imaginario artístico y literario de su época. Poetas como Georg Heym o Bertold Brecht, artistas interdisciplinares como Alfred Kubin o Uriel Birnbaum y artistas plásticos como Lyonel Feininger y Ludwig Meidner, entre otros, se hicieron eco de este malestar respecto a las nuevas ciudades modernas, bien apelando a un modelo de ciudad “ideal” atemporal (aunque anclado en modelos procedentes del pasado) o bien optando por una crítica al panorama deshumanizado de las fábricas, de las grandes avenidas o de las construcciones modernas donde prevalecía la forma por encima del uso. En lo que todos coincidieron fue en imbricarle un sentido apocalíptico a estas ciudades, en reconocer el destino catastrófico al que estaban destinadas, todo ello materializado en la Primera Guerra Mundial y en la posterior exaltación de los ánimos que llevó de nuevo a otra contienda. La idea de una disolución de las ciudades modernas también abonó el terreno para la consideración de propuestas utópicas en las que participaron tanto arquitectos como escritores, destacando los proyectos de Bruno Taut y Paul Scheerbart sobre la arquitectura de cristal.

Dentro de la cultura visual del Expresionismo austríaco, las ciudades también jugaron un papel importante en cuanto a la relación del individuo con las mismas, presentando una evolución temática muy similar a la que mencionábamos anteriormente. A la Viena artificial señalada por Adolf Loos se le sumaba otra crítica, que la convertía en una especie de ciudad muerta. No obstante, la representación simbólica de Viena más pródica fue aquella que la veía como un gran barco a la deriva, en consonancia con el motivo de la “Nave de los Locos” o *Narrenschiff*. Markus Neuwirth estudia esta tendencia como fruto de la superposición de una poética carnavalesca y de mascarada procedente de los grandes eventos sociales de la burguesía vienesa, sobre la oleada de crítica social de la que surgieron las preocupaciones expresionistas, lo que dio lugar a la tipología artística que mostraba la ciudad como una “ciudad de los locos” o *Narrenstadt* (Neuwirth, en Bertsch & Neuwirth, 1993, pp.213-228). Esta “ciudad de los locos” apareció durante el periodo de entreguerras entrelazada con el motivo medieval de la “Nave de los Locos” y fue utilizada como tema pictórico por pintores del círculo de Alfred Kubin, como es el caso de Oskar Laske. La representación de la ciudad como un barco a la deriva puede observarse también en los múltiples dibujos de Zwickledt que realizó Alfred Kubin, comparando a la aldea con el Arca de Noé en medio de la tormenta. Tanto en unos casos como en otros, este paralelismo entre el navío y la ciudad estaba enfocado hacia una idea trágica de destino, un destino fatal que aguarda a todo aquel que ose levar anclas y cruzar la línea del horizonte.

A nivel general, este clima de desencanto, de alienación y de deterioro (a nivel social y a nivel de infraestructuras) que se dio dentro de las grandes ciudades en los años previos a la Gran Guerra así como durante y tras la misma, propició el surgimiento de una serie de posturas estéticas y filosóficas que indagaban cada vez más en las relaciones entre el ser humano y su entorno, tanto de manera económica y material (donde destaca el francés Jean Brunhès, precursor de la disciplina de la geografía humana), como de manera afectiva y sensorial. Si bien estas tendencias se dieron de manera mucho más fuerte después de la Segunda Guerra Mundial, sí que puede apreciarse durante el periodo de entreguerras cómo las artes plásticas y los discursos estéticos se mostraban cada vez más sensibles a esta exploración del entorno y del lugar que ocupa el individuo como morador y como ente creador dentro del espacio en el que habita, formando parte de redes tanto materiales como simbólicas. Es dentro de esta

concepción del individuo como parte de una red simbólica donde se sitúa también una tendencia que comenzó a despuntar dentro del panorama artístico y literario de los últimos años de la guerra y del principio de la posguerra, en la que se dio una recuperación de los relatos populares, del cuento de hadas y del imaginario de las festividades seculares como otra manera de señalar el tejido simbólico y ritual del que participaban los habitantes de determinados espacios, encontrando en estas manifestaciones una suerte de patria perdida, de *Heimat* interna y espiritual.

4.3. La importancia del entorno en la obra de Alfred Kubin

El sentimiento de pertenencia y de paisaje es crucial para comprender la obra de Alfred Kubin a partir de 1920. A través de las reflexiones sobre el destino de la humanidad vinculados al destino de la ciudad de Perle en *Die andere Seite*, puede comenzar a entreverse cómo el artista se adelanta a su tiempo cuando se cuestiona por su propia identidad dentro del espacio (cuestión presentada por la figura del protagonista de la novela, un alter-ego del autor). En esta intersección en la que se cruza el interés por lo paisajístico y el interés por la configuración de las imágenes durante el sueño, Alfred Kubin se fue fraguando una identidad propia tanto dentro de su arte como dentro de su entorno, dejando claro en sus escritos, diarios y correspondencia cómo se sentía en relación con los lugares que le rodeaban (a saber: el *Schloß* de Zwickledt, el bosque, el río Inn, etc.). Tras el retiro definitivo a Zwickledt en 1908 transcurrieron décadas para Alfred Kubin marcadas por un sinfín de trabajo, cuyo objetivo principal, como podemos leer también en la autobiografía que precede la obra de 1926 *Dämone und Nachtgeschichte* (*Demonios y fantasmas de la noche*), era el de conjurar y alejar de sí sueños y visiones que circundaban su vida cotidiana, construyendo relaciones simbólicas y vitales con los objetos y con todo aquello que le rodeaba. Así pues, entre 1908 hasta bien entrada la década de los años 20, Kubin estuvo trabajando en una gran cantidad de proyectos y de borradores en los que iba repitiendo determinados temas y motivos, en los cuales puede apreciarse esta creciente preocupación por la ciudad, la naturaleza y las leyendas populares de su entorno (Raabe, 1957, p.45).

Junto a las representaciones fantasmagóricas y quiméricas, que se mantuvieron a lo largo de prácticamente toda la obra de Alfred Kubin, comenzaron a darse con mayor profusión composiciones enfocadas a la representación de vistas urbanas y de paisajes fantásticos en los que coexistían toda suerte de personajes oníricos con elementos naturales. La cuestión de lo urbano cambió radicalmente en los dibujos de Alfred Kubin a partir de 1914, encontrando un abandono paulatino de la imagen de la ciudad, en un estilo cercano al de Lyonel Feininger y el de los expresionistas, en pos de una representación más rural y arcaica. Kubin se retrotrae en sus representaciones gráficas a la figura de la villa, de la aldea en el claro del bosque (de un bosque que se convierte de pronto en la alegoría del mundo interior e imaginario del artista). El mejor ejemplo en el que se recoge este paso de un lado hacia el otro lo encontramos entre las páginas del portfolio *Traumland (El país de los sueños)*, en las que teatralmente se representa esta idea de retorno al bosque ayudándose de la repetición de ciertas fórmulas que construye una narrativa que une las 24 láminas que lo componen. Así pues, resulta interesante analizar el recorrido que lleva a Alfred Kubin a pasar de un tipo de representación a otra, sin dejar de apelar a su concepción fatalista de la existencia humana que, llegados a este punto, comienza a entrelazarse también con cierta sensación de pertenencia dentro de un paisaje: al paisaje rural de Zwickledt, que supone el paso previo a adentrarse en las profundidades del bosque en la etapa creativa de su vejez.

Zwickledt, ese lugar *impregnado todo él de un ambiente mágico*, así como *su maravilloso paisaje*, se convirtieron con el tiempo en una parte fundamental del destino de Alfred Kubin (Kubin, en DmV, 2016, p.212). Así lo explicaba en una carta al crítico de arte Wilhelm Hausteinen. Las paredes del *Schloß* se cerraban sobre el artista creando la ilusión de una especie de Arca que surca los mares del tiempo, de su tiempo, un tiempo convulso marcado por la guerra y por la crisis económica, en constante peligro de naufragar. Además de Zwickledt y de Múnich, ciudad que reconoció Kubin como su *patria adoptiva* (Kubin, en DmV, 2016, p.135), las ciudades de Salzburgo y Zell am See jugaron un papel importantísimo dentro de la composición espacial de las obras del dibujante, pues en ellas pasó largos años de su niñez y de su infancia. Alfred Kubin remarca en sus autobiografías la importancia que tuvieron las experiencias vividas en ambas ciudades, acompañándole a lo largo de su vida y a lo largo de su trayectoria artística (Hochleitner, 2019, p.11).

La importancia de Salzburgo para Alfred Kubin y viceversa trascendió incluso las barreras de la propia muerte del artista, siendo la ciudad del norte de Austria la que más se volcó con las exposiciones monográficas y con la recuperación de su trabajo en muy diferentes disciplinas. Muestra de ello es la última exposición que se realizó en el año 2019 en el Salzburg Museum *Alfred Kubin – Spuren in Salzburg*, en la que, siguiendo la línea temática de la exposición realizada por el 80 cumpleaños del artista en el mismo museo, se presentaba un estudio paisajístico de los préstamos que tuvo la ciudad con la obra kubiniana (destacando especialmente las acuarelas de juventud y los préstamos iconográficos de la ciudad en sus diferentes obras). En una línea similar se había realizado previamente, en 2018, una exposición en Zell am See titulada *Traum & Wirklichkeit* en la que también se trataba cómo desde el sueño y la realidad, Alfred Kubin aún evocaba paisajes de su infancia en la Austria septentrional⁶⁵.

El material fotográfico que aportaban ambas exposiciones, mostrando vistas de las calles y monumentos de ambas localidades en la época en la que se escribió la novela *Die andere Seite* apoyan la teoría de que Perle, pese a lo que comentan muchos investigadores, no se corresponde con una sola ciudad, sino que es un compendio de recuerdos y de imágenes procedentes de aquellos entornos con los que Kubin se vinculó de manera mucho más estrecha. Precisamente, en lo tocante a lo paisajístico, Zell am See fue la que mayor influencia ejerció en el imaginario kubiniano, siendo las orillas de su lago y las personas que por ellas deambulaban, lo que potenció la construcción de una poética del destino humano alrededor del elemento acuático, así como aparecen en el fondo de las composiciones catastrofistas de hundimientos, muertes y naufragios dentro de la obra kubiniana.

La imagen del naufragio así como la de la ciudad sumergida se convirtieron en dos temas que empezaron a tratarse con mayor asiduidad durante los años en los que Kubin le fue dando forma al portfolio del *Traumland*, entre 1908 y 1920. El agua, en general, toma una importancia y una fuerza poética en los dibujos de este momento mucho mayor que en la obra temprana, aunque ya encontrábamos algunos indicios tanto en el *Weber-Mappe* como en el *Sansara* en los que sobresalía el agua como uno de los elementos más importantes de las composiciones paisajísticas kubinianas. El agua aparece con profusión en los escenarios presentes en los dibujos de Alfred Kubin,

⁶⁵ Otra exposición programada para octubre de 2020 en la Kubins Haus de Zwickledt se titula *Der Tümpel von Zwickledt*, donde se mezclan obras del artista con la de otros artistas contemporáneos teniendo como referencia el paisaje de la charca situada en las inmediaciones del Schloß.

mayormente en forma de ríos y lagos⁶⁶, apelando así a la antiquísima alegoría en la que se compara el cauce fluvial con el devenir de la vida del ser humano. El naufragio, como bien señaló posteriormente en sus escritos Hans Blumenberg (1995), queda recogido en estas obras como otra metáfora de la existencia, retórica en la que Alfred Kubin incluye el imaginario de las leyendas populares de su entorno que giran alrededor de la potente imagen de la ciudad sumergida.

Fue la consolidación de todos estos temas y elementos dentro de su obra, entre otras cosas, lo que le valió a Alfred Kubin el gran reconocimiento que comenzó a tener a partir de los años 20. Paul Raabe recoge el periodo de tiempo que va desde 1921 a 1945 en su estudio sobre Alfred Kubin como *Jahrzente der Ernte (Las décadas de la cosecha)* (Raabe, 1957, p.45), apelando a los éxitos a nivel de visibilización y de exposiciones que fue logrando el artista a lo largo de esta horquilla temporal. El comienzo la cosecha de éxitos tiene lugar a raíz de la primera gran exposición monográfica de Alfred Kubin en la galería Hans Goltz de Múnich.

~~En la primavera de~~ [A principios de año]⁶⁷ de 1921 se expuso por vez primera, en la galería Hans Goltz de Múnich, una antológica de mi producción a lo largo del s. XX [de 20 años]. En aquellas tres grandes salas se expusieron solo piezas muy escogidas de acuarelas y dibujos, con las que coseché en mi querida ciudad, mi segunda patria, un completo éxito. En el fondo me sorprendió comprobar la naturalidad con la que había evolucionado. Desde 1916 había observado cómo, junto a mi manera de dibujar original, tan impulsiva y, por su aglomeración de luces y sombras, más bien pictórica, se desarrollaba otra más reflexiva y tranquila, que acentuaba las líneas constructivas. (Kubin, en DmV, pp.115-117)

Im Frühjahr 1921 zeigte ich in der Galerie Hans Goltz in München zum erstenmal eine Übersicht meines Schaffens in 20 Jahren. Nur besonders ausgesichte Stücke meiner Aquarelle und Zeichnungen waren in den drei großen Sälen ausgestellt und brachten mir in der geliebten Stadt, die ich meine zweite Heimat nenne, einen allgemeinen Erfolg. Ich war im Grunde selbst überrascht, zu sehen, wie natürlich meine Kunst gewachsen war. Seit 1916

⁶⁶ Más adelante se analizará la simbología del río en este tipo de obras, relacionado muchas veces con la idea de "itinerario" y como alegoría del transcurso de la vida. Es por esto que muchas veces aparecen referencias al barquero Caronte, o a cuerpos yacentes femeninos que rememoran la figura de Ofelia.

⁶⁷ En la traducción publicada en castellano (Bozal, 2017), aparece la errata de traducción "En la primavera de", que se ha corregido en esta cita, al igual que ocurre con el siguiente sintagma tachado, que también se corresponde con un error de traducción.

beobachtete ich, wie sich neben der ursprünglichen, stark impulsiven, Licht und Schatten hereinnehmenden, mehr malerischen Zeichenweise eine überlegtere, ruhige, die konstruktiven Linien betonende Art abzweigt (Kubin, en AmL, p.68).

Esta exposición fue reseñada por Wilhelm Hausteinen, quien la consideraba como el momento en el que la capital bávara recuperaba a su hijo pródigo después de largos años en el desierto (en Raabe, 1957, p.46). En esta reseña concluye Hausteinen que fue precisamente la conjunción entre la atmósfera oscura de los años vividos en Múnich con el fervor artístico austríaco y los años en el silencio del bosque lo que sentó las bases del fértil humus del arte de Alfred Kubin, dando lugar a una nueva y consolidada etapa artística. En el texto de la crítica a la exposición, Hausteinen tiende puentes entre la obra kubiniana y la de otros grandes artistas que, sin duda, marcaron el estilo del Kubin más maduro. Estos artistas eran Paul Klee, Francisco de Goya y Pieter Brueghl.

A partir de la correspondencia de Alfred Kubin con Paul Klee, que se volvió mucho más intensa a partir de la publicación del *Almanach del Blaue Reiter*, puede verse cómo la figura del artista suizo influyó en la manera en la que Kubin realizaba sus composiciones. Kubin le escribía a Klee sobre la abstracción y la evolución de su arte hacia la consecución de la misma a través de la límpida línea de tinta. Cuando Kubin se refería a la forma abstracta, hablaba de una cierta “nostalgia por lo cristalino” (en un sentido muy similar a cómo se estaba planteando de manera paralela en el ámbito de la arquitectura por Bruno Taut y Walter Gropius). No obstante, Kubin también alegaba no poder apartarse del todo de ese *espeso lodo de lo fenoménico* (Kubin, en Casals, 2015, p.955), del mundo de las formas y de la realidad que le rodeaba. La influencia de Goya y de Brueghel venía ligada precisamente a la manera de representar lo fenoménico, a partir de la composición de unas escenas ricas en detalle pobladas por figuras que juegan con la lógica de la percepción, que mezclan de un modo quimérico elementos del mundo real y de lo profundo de las pesadillas (Hausteinen, en Raabe, 1957, p.46).

En la exposición de la galería de Hans Goltz ya podían verse ejemplos de esta nueva manera de entender el paisaje dentro de las composiciones dibujísticas, encontrando en ella algunas de las láminas que formarían parte del *Traumland*. En palabras de Hausteinen, los dibujos que Kubin presentó eran tan “desfamiliarizantes” que el observador se preguntaba si los personajes que los habitaban no eran, acaso,

capaces de traspasar la frontera que separaba su mundo del mundo de los muertos (en Raabe, 1957, p.46), poetizando a su vez sobre la manera en la que Kubin era capaz de conjurar la pluma para evocar tales imágenes. Las imágenes kubinianas constituyen, por tanto, un prisma en el que confluyen los postulados expresionistas junto a un conocimiento enciclopédico de la tradición (tanto artística como popular), dando lugar a una experiencia de contemplación de las formas que roza lo privado, que apela a la oscura cámara de la consciencia, y en las que se deja notar un monstruoso eco del pasado, de los neblinosos recuerdos de la infancia y de las fantasías personales del artista. La pluma con la que crea Alfred Kubin se convierte en la barita mágica que conduce las formas llenas de vida hacia las sombras, hacia un pasado que se va sobreponiendo y va encantando poco a poco nuestro caótico y estridente mundo real. La apariencia, ya sea dulce o espantosa, se alza ante el espectador como una verdad mítica, totémica, ante la éste deberá responder (Hausteinen, en Raabe, 1957, p.50).

CAPÍTULO 5: DE LA CIUDAD MUERTA FINISECULAR A LA FRENÉTICA CIUDAD EXPRESIONISTA.

5.1. La ciudad muerta como *topos* literario.

Muchos autores consideran a Alfred Kubin como uno de los últimos representantes del movimiento simbolista alemán. Su uso de temas y de técnicas afines al Simbolismo, sobre todo presentes en la obra temprana realizada durante los años de Múnich (donde destacan los temas vinculados con la figura de la mujer, representada como esfinge, como castradora, como súcubo o como serpiente), es el principal motivo que alienta a muchos investigadores a considerarle un artista anacrónico, ajeno a su tiempo y seguidor directo de figuras como Franz von Stuck, Odilon Redon o Max Klinger. A este último, además, se le vincula especialmente y de manera directa a partir de los testimonios recogidos en sus diarios y autobiografías, pues fue el encuentro de la obra de Klinger en su visita al K upfertischkabinett de la Bayerische Staatliche Graphische Sammlung lo que desató la búsqueda de un estilo propio acorde a su sensibilidad estética, más allá de la mera representación de las formas. La obra de Klinger le pareció una *expresión de todos los mundos sensoriales posibles* (Kubin, en DmV, p.75), así como le abrió la puerta a una nueva experimentación de la ciudad y de su entorno, como si todo aquello que percibiera estuviera bañado por una nueva luz. Aunque no hay información suficiente sobre el tema, esta experimentación nocturna de la ciudad pudo estar vinculada con la representación literaria y gráfica de la ciudad de Perle en la novela *Die andere Seite*, lo que situaría la concepción kubiniana de la ciudad en línea con otras propuestas procedentes del Simbolismo, especialmente con la poética de la ciudad muerta.

La ciudad muerta es un motivo que pertenece principalmente al ámbito literario y parte de un relato en el que se alucina y desdibuja el entorno urbano, recortándose oscuro y amenazante contra el paisaje natural. Hasta mediados del siglo XIX el tema de la ciudad aparecía de manera casi anecdótica dentro de las obras literarias (con distinguidas excepciones dentro de la narrativa del Romanticismo). A partir del *fin-de-siècle* comienza a configurarse una identidad propia de la ciudad dentro de la narrativa y de la poesía, convirtiéndose esta en un personaje más, en un ente dotado de carácter propio que interactúa anímicamente con los personajes y paseantes que por ella deambulan. Esta interacción consistía en una confrontación directa entre ciudad e individuo que se desarrolló principalmente en dos planos: el existencial y el estético.

En el plano existencial, la ciudad literaria se convertía en una traslación de la ciudad real en la que el autor se movía, una ciudad moderna que había comenzado a configurarse como una amenaza de todo vestigio de libertad individual. Esta confrontación entre individuo y ciudad establecía una yuxtaposición entre la subjetividad de éste y el ritmo frenético que imponía la urbe, en una cacofonía de fábricas, de luz eléctrica y de caos comercial. El otro plano en el que se daba este choque entre el individuo y la ciudad era el estético. A finales del siglo XIX aún predominaba un gusto de corte romántico por las ruinas y los edificios históricos, sobre todo los procedentes de la Edad Media y el Renacimiento. En esta línea, los autores recurrían a las grandes ciudades históricas de gusto romántico como telón de fondo y como motor de sus obras, así como a las ruinas y a los grandes monumentos, que parecían quedar desfasados ante el avance de una inclemente Modernidad. La decadencia de estas ciudades en ruinas, sumada a la decadencia de los personajes que transitan por ellas, es lo que marca la principal característica del recurso narrativo conocido como “ciudad muerta simbolista”, aunque más que como un recurso en sí, la ciudad muerta funcionó como telón de fondo para desarrollar los procesos de crecimiento espiritual y trascendental de unos personajes cuya evolución parte de su relación con sus calles y sus entresijos.

Los escritores belgas de finales del siglo XIX consiguieron distinguirse con sus obras del resto de producciones literarias que abordaban el tema de la ciudad, enfrentando las nuevas visiones de la Modernidad con un retorno de lo místico y de lo íntimo aplicado a la percepción del paisaje urbano. La frescura de este tipo de composiciones les valió a las novelas de George Rodenbach y de Émile Verhaeren, así

como a los dramas de Maurice Maeterlink, una buena acogida en París, lo que supuso que la imagen de la ciudad muerta se convirtiera en un tema transversal de las letras europeas (Hinterhäuser, 1998, p.120), tomando mayormente como modelo la obra de Rodenbach *Bruges la morte (Brujas la muerta)*, de 1892. El paseo alucinado de su protagonista, Hugues Vaine, por los puentes y canales de Brujas rememorando la imagen de su difunta esposa y encontrando paralelismos entre la amada y los entresijos de la ciudad, marcó el discurso y los modelos de percepción del entorno urbano de los escritores y artistas posteriores, dando lugar a un cambio de paradigma que Burton Pike (1981, p.27) denominó como el paso de la ciudad “estática” a la ciudad “fluida”. Pike ilustra este proceso con ejemplos literarios que tomaban como referencia motivos del pasado para erigir sus construcciones simbólicas, alternando la percepción de la ciudad “desde fuera”, aérea, con la experiencia real de la misma “desde dentro”, más sentimental. Esta convergencia de puntos de vista y de maneras de aprehender el espacio dio lugar a una imagen refractaria y laberíntica de la ciudad (Pike, 1981, p.34) en la que se escudaron los escritores de *fin-de-siècle*.

Los textos en los que se centra Burton Pike de manera más extensa al respecto de la poética de la ciudad muerta son *Notre Dame de Paris (Nuestra Señora de París)* de Victor Hugo y *Our Mutual Friend (Nuestro amigo común)* de Charles Dickens, pasados por el prisma de los versos de Charles Baudelaire en el poema *Paysage (Paisaje)*, que aparece dentro de la colección de *Les Fleurs du Mal (Las Flores del Mal)*, y de la décima elegía de Rainer Maria Rilke en *Duineser Elegien (Elegías de Duino)*. En *Notre Dame de Paris*, se habla de la construcción de un tipo concreto de significado mítico de la ciudad. La novela en sí puede estructurarse en diferentes estratos o puntos de vista, que unen lo profundo, oscuro y alquímico del subsuelo de París (representado por criptas y mazmorras) con la vista elevada de pájaro de las descripciones de la ciudad desde las torres de la catedral, aunque existe una vista aún más elevada y más profunda al mismo tiempo: la del narrador. Todo esto aparece unido por una suerte de galerías que conectan unos edificios con otros y que parecen dirigirse constantemente hacia abajo, hacia la tumba, en un trasiego de elementos arquitectónicos que prácticamente toman entidad propia dentro de la novela.

El caso de *Our mutual Friend* también es interesante, pues Dickens relaciona con el río Támesis los procesos en los que se alucina el perfil de la ciudad a partir de su reflejo en las aguas de su cauce, además de convertirse en escenario tanto de ensueño

como de muerte. La vinculación con el sueño y la capacidad creativa que prevalecerá en las obras posteriores que aquí son traídas a colación encaja mejor con la idea de imaginar y experimentar la imagen y el paisaje de manera casi física, en línea con el poema de Baudelaire, mientras que Rilke, con su alusión a “la ciudad del dolor” en sus elegías avanza la utilización del entorno imaginado como medio para aprehender la realidad en la que le ha tocado vivir. El desarrollo posterior de estas temáticas a lo largo de la literatura simbolista francesa, española y alemana, cuyos vínculos culturales con los Países Bajos fueron bastante notorios⁶⁸, dieron lugar a una nueva percepción de la ciudad moderna decadente a modo de fetiche hiperestetizado, ya bien fuera esta París, Toledo, Brujas o, la más recurrente dentro del panorama literario alemán, Venecia.

Venecia aparece en la obra del escritor simbolista Hugo von Hofmannsthal como el paradigma de ciudad laberíntica, tan intrincada como el interior del “yo”. La niebla de la laguna de Venecia se convierte también en la representación de la imagen de la conciencia velada por las tinieblas, tinieblas en las que se adentra el individuo en un viaje hacia el interior de sí mismo, convirtiéndose este viaje en una suerte de “nacimiento alquímico”, axioma del cambio de siglo (Friedman, 1990, p.147). Este peregrinaje literario puede apreciarse especialmente bien en *Das gerettete Venedig (La Venecia salvada)*, de 1902, donde Hofmannsthal presenta la ciudad de Venecia como un centro que irradia luz dorada, simbolizado por la Plaza de San Marcos. La plaza se convierte así en una joya que emerge de las profundidades de la laguna, de la tierra, y que brilla con una “luz demoníaca” (*dämonischen Licht*), estableciendo un claro paralelismo con la esencia que habita en el interior de unos personajes envueltos en una trama que pone en evidencia las faltas y la corrupción que gobierna la ciudad (Friedman, 1990, p.147).

Dentro de la literatura alemana, encontramos ejemplos de fascinación por la perla del Adriático desde los escritos de Goethe hasta Schiller, Hoffmann y Mann, pasando por otros personajes ilustres de la literatura como Lord Byron y Edgar Allan Poe. Todo este imaginario se retroalimenta además de los dichos y leyendas populares, dándole a una ciudad ya de por sí dotada de un aura onírica (gracias a su arquitectura y a las nieblas que se elevaban desde sus canales) un estrato de profundidad estética mucho más complejo, en el que se junta el relato popular y la tradición literaria (Dieterle, 1995,

⁶⁸ Destacan las reinterpretaciones del tema de la Ciudad Muerta por parte de Stéphane Mallarmé en el campo de la literatura Francia y de Darío de Regoyos dentro de la pintura española, en un fuerte vínculo con las ilustraciones literarias.

p.46). Venecia como ciudad muerta y ciudad fantástica posee un peso dentro de la tradición literaria, no sólo simbolista, que ha hecho que se trate de forma exclusiva como *topos*, como configuración espacial y como foco afectivo de grandes escritores, poetas y artistas⁶⁹.

5.1.2. Alfred Kubin y la ciudad muerta.

El interés de Alfred Kubin por el tema de la ciudad muerta puede verse reflejado especialmente en la novela *Die andere Seite*, más allá de las influencias literarias que comentábamos anteriormente (donde destacaban los relatos de E.T.A. Hoffmann y Edgar Allan Poe). Para afirmar esto, nos respaldamos en la biblioteca personal del artista, en la que se encuentran títulos de ejemplares tanto anteriores como posteriores a 1908 (año en el que comenzó la redacción de la novela) que abordan la temática de la ciudad muerta, tanto directamente como de forma indirecta. La travesía personal que encontrada en *Die andere Seite* se puede poner en relación con la lectura de las obras de Jakob Bachofen, en especial con *Versuch über der Grabersymbolik der Alter (Ensayo sobre la simbólica de la tumba en la Antigüedad)* (Inv. Kubins Haus nr.4939), obra que también fue elogiada en su momento por Hugo von Hofmannsthal.

La obra de Hofmannsthal y la de Kubin coinciden no sólo en las fuentes en las que se basan, sino que también podemos advertir una convergencia en sus líneas de pensamiento estético y simbólico, siendo este punto de encuentro la imagen de lo decadente y de lo moribundo desde un punto de vista que parte de los anhelos y del deseo. Tanto Kubin como Hofmannsthal se apoyaron en la imagen de la tumba, del objeto enterrado, como algo capaz de apelar tanto al nacimiento como a la extinción de la humanidad, igual que ocurría con la percepción que tenían de la ciudad misma. Ambos autores ven en las profundidades el lugar donde se encuentra el camino a las alturas, a lo trascendente, en una conjunción de luz y de oscuridad, de vida y de muerte, que puede aplicarse perfectamente a la narrativa y a la estructura pendular sobre la que se construyen tanto el relato como las imágenes kubinianas.

⁶⁹ Sobre este tema, el estudio de Bernard Dieterle, *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos* (1995) es el más completo que existe hasta la fecha.

Alfred Kubin no llegó a conocer a Hugo von Hofmannsthal en persona, aunque sí que se interesó enormemente por su figura y por sus aportaciones literarias, siendo una muestra de ello el paralelismo que puede encontrarse entre la búsqueda alquímica plasmada en la ciudad de Venecia en la obra de Hofmannsthal con la búsqueda de Patera como creador del Reino de los Sueños en la novela de Alfred Kubin, aunque la dinámica de la historia y del hundimiento de la ciudad tienen, como veíamos anteriormente, influencias tanto de las obras de E.T.A. Hoffmann como de Edgar Allan Poe y de la literatura simbolista holandesa. No obstante, el nexo que une la sensibilidad estética de Hofmannsthal con la de Kubin podemos encontrarla a partir de otra lectura común: la obra de Stefan George. La relación entre Hofmannsthal, George y Kubin la hallamos precisamente en la biblioteca del artista, donde aparecen los diarios de Hofmannsthal (Inv. Kubins Haus nr.4082) y la colección de cartas que éste se intercambió con George (Inv. Kubins Haus nr.4086), así como otros títulos individuales de ambos autores.

La conexión entre estos tres personajes, pese a no presentar una similitud estilística clara, se da en la utilización de poéticas muy similares a las que presentaba el poemario de George *Der siebente Ring* (*El séptimo anillo*). Esta obra, que cuenta con diferentes apartados temáticos, dedica uno a la cuestión del Tiempo (los recogidos bajo la categoría de *Zeitgedichte*), tema clave dentro del modernismo alemán, en el que se encuentra el poema *Die tote Stadt* (*La ciudad muerta*). En este poema de George la ciudad toma voz propia y llora el devenir de sus habitantes, quienes destacan por su comportamiento corrupto, marcado especialmente por la avaricia, que les lleva directamente al abismo. La ciudad, que se presenta como una entidad autoconsciente, sueña con el momento en el que sus torres se eleven hasta el cielo y sus habitantes se recluyan en una contemplación honesta y sencilla, mientras que el caos se sigue arremolinando sobre sus calles.

Este aspecto de la ciudad, entendida como un personaje autónomo dentro de las obras literarias, puede contemplarse también dentro de la literatura simbolista holandesa. La obra que pudo influir más directamente a Kubin en este aspecto es el drama de 1902 de Maurice Maeterlinck *Le temple enseveli* (*El templo enterrado*) (Inv. Kubins Haus nr.4852), debido a que su esposa Hedwig tradujo una edición al alemán. No obstante, encontramos un paralelismo más notable entre la novela de Kubin y la obra de Georges Rodenbach, pese a que las fechas en las que nos consta que Kubin

adquirió obras del autor dentro de su colección son más tardías que la publicación de *Die andere Seite*⁷⁰. Sorprendentemente, más que en la temática, es en las ilustraciones de *Bruges la Morte*, realizadas por el artista simbolista Fernand Khnopff, donde se aprecia una línea de continuidad mucho más clara entre la imagen de la ciudad muerta con las composiciones urbanas de Alfred Kubin, en concreto con las distintas vistas de la ciudad de Perle, con la ya mencionada lámina *Sterbende Stadt* (1904 y 1930) o con la lámina de 1912 *Ansicht von Brügge (Vista de Brujas)* [2.2.]. Esto llama enormemente la atención, dada la ausencia de evidencias claras que apunten a que Alfred Kubin leyera la novela o estuviera en contacto con sus ilustraciones.

La lámina *Ansicht von Brüggen* pertenece a la serie de trece dibujos a pluma que envió Kubin al artista expresionista Lyonel Feininger entre los años 1911 y 1913. Heinz Lippuner, en su estudio *Alfred Kubins Roman «Die andere Seite»* (1977), también remarca la similitud que existe entre la visión de Khnopff de la ciudad de Brujas con la estructura de la ciudad de Perle en *Die andere Seite*, e incluso se aventura a ir más allá, vinculando la estructura total de la novela con el funcionamiento a modo de relato especular⁷¹ que presenta otra obra de Khnopff, titulada *Secret – Reflet (Secreto – Reflejo)* [2.3.] (Lippuner, 1977, p.16). La imagen simbólica del reflejo de los edificios ascendentes hacia el cielo, asentados en el mundo de las formas, se alarga hacia las profundidades de las opacas aguas de los canales de Brujas, en una doble proyección, hacia las alturas y hacia las profundidades, que encontramos también en el otro pequeño dibujo que acompaña esta especie de collage de Khnopff [2.4.].

Acompañando a la vista urbana, Khnopff presenta un dibujo en forma de tondo con una modelo sosteniendo una máscara que comparte con ella las mismas facciones. La máscara es un elemento artificial ajeno al paso del tiempo, que se presenta en este contexto casi como un ideal al que aspirar, estableciendo a su vez cierta consonancia con la imagen del rostro real que oculta. La imagen de la máscara aparece en la novela de Alfred Kubin de manera doble: el protagonista es una máscara, un alter ego del artista, al tiempo que el Señor de los Sueños, Patera, se presenta continuamente en el relato como una gran máscara de cera con los ojos vacíos. A su vez, Patera es un reflejo de la idea del genio creador, siendo el Reino de los Sueños su gran obra, lo cual vuelve

⁷⁰ La primera obra de Rodenbach que aparece reseñada dentro de la colección personal de Alfred Kubin es una edición fechada en 1913 (Inv. Kubins Haus nr. 3944).

⁷¹ Este concepto se ampliará en el Capítulo 10, apartado 10.3.1.

a reflejar las preocupaciones del artista sobre el sentido y el origen de su obra pictórica, también localizado en las profundidades del sueño.

Esta manera de jugar con su imagen dentro de su obra nos incita a pensar que Alfred Kubin se sitúa, tanto con su novela como su obra pictórica posterior, un paso más allá dentro de la concepción, aún estática, de la ciudad muerta. La imagen poliédrica del autor y su reflejo dentro del arte se aplica a la manera que tuvo de percibir el espacio que le rodeaba y a los procesos de construcción del espacio dentro de sus obras, que adquieren, de pronto, un carácter polivalente. El Expresionismo, que desbancó al Simbolismo en el contexto alemán, aportará nuevas claves para entender tanto el espacio urbano como el espacio natural y salvaje, más allá del esteticismo y del decadentismo simbolista, dando lugar a una serie de obras que ponen en relieve la complicada relación que, desde la angustia, se desarrolla entre el artista y la ciudad en la que se mueve, adquiriendo esta a su vez muy diversas máscaras: la de utopía trascendental, la de infierno apocalíptico, la de paraíso artificial, la de ciudad de locos o la de ciudad sumergida.

5.2. Las ciudades a través de la mirada del Expresionismo.

El movimiento expresionista encontró dos escenarios, en el sentido más literal de su significado, en los que desarrollar y plasmar sus preocupaciones y su pensamiento estético. Por un lado, aparecería la ya mencionada ciudad, que desde el *fin-de-siècle* se había convertido en objeto y objetivo de la crítica social y de la experimentación artística, mientras que por otro lado, se abriría paso la naturaleza, en una especie de retorno nostálgico y atemporal, como símbolo de una identidad colectiva perdida, atomizada por la ciudad. Antes de dedicarnos a analizar este fenómeno de “retorno a la naturaleza” dentro de las Vanguardias desde la perspectiva de los afectos, de donde surge el problemático concepto de *Stimmung*, nos centraremos en las nuevas tipologías artísticas que surgieron a raíz de la imagen de la ciudad, centrándonos en este apartado en las más extendidas dentro del territorio germanófono. La nueva ciudad del siglo XX requería, como bien apuntó el artista Ludwig Meidner en su artículo de 1914 *Anleitung zum Malen von Großstadtbildern (Introducción a la pintura de las grandes ciudades)* (en Casals, 2014, p.80) un nuevo acercamiento desde las técnicas artísticas, defendiendo

los procedimientos que encontraba el Expresionismo para plasmarlas sobre lienzo. En una crítica ciertamente politizada hacia el Impresionismo francés, Meidner afirmaba que no podía pintarse igual un edificio que un lecho de flores, lo que nos lleva a preguntarnos por los procedimientos idóneos a ojos de la sociedad austro-alemana para pensar y expresar la ciudad.

Ján Demčišák en su artículo *The city through the Eyes of Expressionism* (2016, p.80) plantea la existencia de dos dinámicas especialmente notorias en el territorio germanófono a la hora de enfrentarse al espacio urbano. Demčišák habla de un movimiento de oscilación entre la fascinación por las nuevas posibilidades que presentaba la Modernidad en el terreno de lo arquitectónico, siendo los proyectos utópicos de Bruno Taut, Paul Scheerbart y Uriel Birnbaum los mejores ejemplos y los que tocan más de cerca el círculo de Alfred Kubin, así como también nos habla de una creciente antipatía hacia la capacidad alienadora de la urbe, dando lugar al concepto de “masa” y convirtiendo al *flâneur* de corte baudelaireano en un autómeta, para lo cual muchos pensadores y artistas retoman los escritos románticos de Heinrich von Kleist. De esto último, encontramos ejemplos dentro de la obra de Lyonel Feininger, Ludwiig Meidner y Paul Klee, todos ellos figuras cruciales dentro del desarrollo artístico de Alfred Kubin. Entre una postura y otra no existe una correlación cronológica, ya que a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX conviven ambas actitudes, confrontándose entre sí o retroalimentándose, aunque es cierto que, partiendo de las postrimerías de la Primera Guerra Mundial, es la sensación de alienación del individuo en la masa de la ciudad la que despunta y se mantiene a modo de bajo continuo tanto en la literatura como en el arte de la época.

Como respuesta a esta sensación de alienación y de automatismo originadas por la ciudad, se dio una eclosión de proyectos de corte utópico, que se alzaron como un espejo que refractaba la dirección del pensamiento expresionista en una doble dirección: hacia la concreción de proyectos sin un horizonte de futuro real y hacia la idealización mítica del “gran Estado”, aspecto que sentó las bases de la ideología política que desembocó en la Segunda Guerra Mundial. Esta última línea se dio de manera mucho más clara dentro del planteamiento arquitectónico que vino de la mano del partido de Adolf Hitler, utilizando tanto la ciudad de Berlín como la de Múnich como laboratorio de pruebas y como escenarios áulicos en los que se alzaba un nuevo planteamiento urbano que miraba a las formas y tipologías de la Antigüedad clásica. La otra postura no

llegó a dar resultados arquitectónicos tan sólidos, si acaso algún proyecto aislado, de modo que la ausencia de pragmatismo y la ausencia de una perspectiva de futuro certera en la que estos se sustentaban acabaron virando hacia una narrativa mucho más apocalíptica y visionaria: la disolución de la ciudad.

La visión pesimista y alienante de la ciudad venía dándose desde finales del siglo XIX, aunque comenzó a apreciarse de manera mucho más clara durante los años previos al estallido de la Primera Guerra Mundial. Esta tendencia se dio principalmente en el campo de la literatura, donde ya aparecía una crítica hacia la decadencia de las grandes capitales de la época desde muy diversos enfoques. París y Viena encarnaban la idea del cadáver exquisito, sirviendo París como pretexto para hablar del origen de la masa y de las fantasmagorías colectivas, mientras que Viena aparecía reflejada en la literatura y en la crítica de la época como una ciudad enferma, “hidrocéfala” (*Wasserkopf*)⁷². La otra gran capital del decadentismo austrohúngaro fue la ciudad de Praga (Magris, 1998, p.285), que se debatía en una doble identidad, la eslava y la alemana, conflicto extrapolado también al ámbito de lo religioso. La ruina de la ciudad efervescente y bohemia que fue Praga, puesta en relación con la caída del mito imperial, se puede ver especialmente bien reflejada en la novela de Gustav Meyrink *Der Golem*, sobre la que ya se ha hablado anteriormente y que, como bien han señalado muchos estudiosos de la obra de Alfred Kubin, marcó el punto de partida de la concepción de la ciudad de Perle, entendida a veces como otro de muchos constructos literarios del gran mito del Estado.

Viena era, de lejos, muchísimo más grande que Praga y que el resto de ciudades que componían el Imperio austro-húngaro y aglutinaba bajo su influencia una multitud de diferentes ídoles y culturas que pronto se vieron desatendidas por el Imperio. Viena prefiguraba en el plano urbano lo que en psicología y en literatura se había denominado como “crisis existencial del yo”: se convierte en una ciudad sin rostro, no obstante, enmascarada, funcionando como un enorme vacío que intenta llenarse a través del adorno y la teatralidad banal (Casals, 2014, p.958), aspecto muy criticado por arquitectos como Adolf Loos. Esta ciudad de múltiples rostros y a la vez sin un centro ni una razón de ser que realmente la sostuviera, adquirió en el imaginario literario y

⁷² Es interesante apreciar que Alfred Kubin cuenta con varios dibujos dedicados a la Hidrocefalia, así como son varias las referencias a esta enfermedad en términos de crítica social que aparecen en sus cartas y diarios, aunque sin duda cabe destacar aquí la versión de 1907 del Oberösterreichische Landesmuseum que realizó a la ténpera en su etapa en Viena con Koloman Moser.

artístico la apariencia de un gran laberinto en el que se detiene el fluir del tiempo, dando lugar a imágenes estáticas, superpuestas, que chocan con la pluralidad social y con todas y cada una de las imágenes fruto de dicha pluralidad. De esta confrontación surge, en palabras de Josep Casals⁷³, la *imagen dialéctica* de un *espacio personal enraizado en lo aleatorio* que se nutre tanto de la experiencia directa e inmediata del espacio urbano por parte del individuo como de la superposición de las imágenes fruto de dicha experiencia en el terreno de los sueños (Casals, 2014, p.982).

Así pues, podría decirse que Viena es la ciudad de los sonámbulos (representada como tal en las obras expresionistas), cuya sociedad, prisionera del tiempo frenético de la historia, se aferraba al desenfreno y a la experiencia como una manera de enfrentarse a la muerte, en una trayectoria sin meta, abriéndose como *flor que espera la guadaña* (Rilke, en Magris, 1998, p.284). Viena seguía encasillada en su papel de “ciudad del Kaiser”, en la que el paisaje industrial resultaba poco habitual, de modo que la imagen de la ciudad, cuando aparecía tanto en pintura como en literatura, adquiría un cariz fantástico, casi alquímico. Encontramos ejemplos de esto en las obras del pintor Albert Birkle, que presenta aún un clima de superstición, de escenas con ilusionistas y figuras fantasmagóricas en una ciudad que apuntaba después de la Primera Guerra Mundial a uno de sus mayores momentos de crisis.

Durante el año que transcurrió desde el final de la Guerra y la consolidación por parte de la revolución proletaria de la Viena Roja, que duró desde 1919 hasta 1934, los habitantes de la ciudad se vieron exentos tanto de alimentos como de vivienda, lo que, junto con la incipiente industria, ayudó a darle un perfil ominoso a la capital del antiguo Imperio (capital que anteriormente, gracias al movimiento *Sezession*, había recubierto sus fachadas de flores). En las afueras de la ciudad, los vieneses se amontonaban en chabolas de madera, que gracias al proyecto socialdemócrata de la Viena Roja, fueron desapareciendo en pos de una renovación urbana vanguardista de la que aún podemos aprender mucho. El perfil de la ciudad de Viena, por tanto, se vio sujeto a grandes cambios, aunque desde el punto de vista estilístico, aún podían encontrarse suspiros nostálgicos hacia el modernismo de Otto Wagner, que pareció no haber abandonado nunca a Viena.

⁷³ Casals menciona este aspecto en relación con el *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin, pero también es aplicable a este contexto en concreto.

En Múnich, patria adoptiva de Alfred Kubin, la Revolución de Noviembre (1918-1919) caló profundamente en la configuración de la propia ciudad, aunque en este caso el fruto del caos revolucionario se vio transcrito más a lo literario que a lo meramente urbanístico. En este panorama destaca el caso del poeta Ernst Toller (Casals, 1985, p.94), en el que se aúnan los proyectos visionarios de corte espiritualista con un compromiso social exacerbado, lo cual se tradujo en obras como *Die Wandlung* (*La transformación*), *Masse Mensch* (*El hombre y la masa*) y *Die Maschinenstrürmer* (*Los destruidores de máquinas*), todas ellas en la línea de confrontación con una ciudad que aliena al individuo y atomiza la sociedad. Todas estas obras fueron escritas durante su encierro en prisión durante cinco años, tras el intento fallido de aunar a socialistas y comunistas en el conflicto urbano que supuso la confrontación entre los Consejos de Baviera y la proclamación de la República Libre de Baviera.

Este conflicto se saldó con huelgas que paralizaron por completo la ciudad, con sangre de conciudadanos, con atentados y con unas masas que se apoderaron por completo de las calles. En la mente de Ernst Toller, que se encontraba por aquél entonces al frente del Partido Comunista (KPD), estalla un conflicto entre los imperativos pacifistas de su consciencia y el querer hacer frente a la opresión militar que estaban sufriendo por parte de los socialdemócratas de Gustav Noske, de cuyo lado se encontraba también el ejército (Casals, 1985, p.95). Esto hizo que Toller fuera tachado de traidor por los dos bandos, salvándose de la pena de muerte gracias a la intercesión de Thomas Mann y Max Weber en su favor. En este conflicto entre lo utópico pacifista (pero sin un futuro asegurado) y la revolución se encontró no sólo Toller, sino toda la generación de escritores, poetas, artistas y filósofos que le siguieron.

Esta revolución, famosa por arrebatarles las vidas a Rosa Luxembourg y a Karl Liebknecht, se dejó notar en Berlín con una fuerza aplastante, iniciándose con ella la famosa República de Weimar. En este contexto, el Expresionismo como movimiento estaba agotado, y las manifestaciones artísticas que se dieron en la ciudad, de la mano de Schmidt Rottluf y de Otto Dix, descreen de las posibilidades de utopía que vendía el nuevo orden político, al igual que descreen de las posibilidades de un nuevo Expresionismo dentro de ese contexto. La mayoría de artistas emigraron a nuevas localidades (Dresde, Leipzig, Zúrich, etc.), mirando de manera crítica e impotente cómo se iban sucediendo las nuevas dinámicas sociales, situándose desde la cómoda pero impotente postura del espectador de un gran teatro de marionetas.

5.2.1. La relación entre la ciudad y el individuo.

En la obra de los últimos artistas expresionistas nos encontramos personajes deambulando por las ciudades que, al igual que ellos, parecían despojados de todo tipo de impulsos y movidos en una deriva de nostalgia, convirtiéndose así en la quintaesencia del títere que ya prefiguró Heinrich von Kleist. En el ensayo *Über das Marionettentheater (Sobre el teatro de marionetas)* (1988), las marionetas dejan de ser consideradas artificiosas por el mero hecho de ser un elemento artificial, contraponiéndose al, esta vez sí, artificioso paseante de los grandes bulevares de las ciudades. Las representaciones de estos personajes en las obras del artista americano (pero afincado en Alemania) Lyonel Feininger muestran a la perfección el punto de vista de Kleist, que aún prevalecía en la sociedad casi un siglo después de la publicación de su texto. Tanto en Feininger como en Kleist, podemos observar la representación de un mundo orgánico debilitado, en el que destaca la ausencia de una conciencia trascendental y común (aspecto avivado por el conflicto de la Gran Guerra y por las fallidas revoluciones posteriores).

...en la medida en que en el mundo orgánico se debilita y oscurece la reflexión, hace su aparición la gracia cada vez más radiante y soberana (...) como la imagen de un espejo cóncavo (...) en la estructura corporal humana que carece de toda conciencia y en la que posee una conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios. (Kleist, 1988, p.36)

El trazo de Lyonel Feininger jugó como un espejo cóncavo situado en frente de la estructura corporal humana, originando unas figuras fantasmagóricas que adoptan en el plano actitudes tanto juguetonas como grotescas [2.5.] y que se insertan en un entorno urbano que responde a diferentes realidades: la del pueblo tradicional alemán, la de ciudad bohemia parisina o la del espacio coronado por grandes rascacielos neoyorkinos. Además de estos tres escenarios, los muelles y las estaciones de ferrocarril le acompañaron a lo largo de toda su trayectoria artística. Pese a este aspecto meramente representacional, que muchas veces torna en estudios exhaustivos del paisaje urbano⁷⁴,

⁷⁴ Destaca el estudio de la ciudad de Halle que comenzó a partir de 1929.

las ciudades de Feininger son consideradas por él mismo como la metáfora de la obra de arte y de la creación artística per se, o en otras palabras, del artificio:

La obra de arte, fruto de una voluntad plena de fantasía, es siempre [en las obras de Feininger] una especie de ciudad; por una parte, en ella se urbaniza el futuro (el de las posibilidades del arte) que no existe antes; y, por otra, la del arte es siempre una ciudad en los confines desconocidos del mundo, allí donde este parece acabarse y debe ser inventado de nuevo, una y otra vez, con fantasía y trabajo. (Fontán del Junco & Capa, 2017, p.321).

Esta idea de entender la ciudad como el paradigma de lo artístico incentivó, de manera posterior, a otros pensadores como Roland Barthes, quien ampliaba en *Semiotologie et Urbanisme (Semiotología y urbanismo)* las posibilidades de considerar la ciudad como una obra de arte en sí para pasar a comprenderla como un texto o como una imagen simbólica (Barthes, 1993, p.264). En la legibilidad de la ciudad también se apoyó Henri Lefebvre cuando, a lo largo de su carrera, defendió la idea de la ciudad como red de complejas relaciones entre sus habitantes, lo natural y la necesidad que supone la ciudad en sí misma (en Casals, 2014, p.56). La idea de ver estas ciudades como una entelequia que también podía peligrar y desaparecer en un periodo convulso como fue el periodo de entreguerras, hizo que se intensificara en los últimos expresionistas la sensación de que las construcciones de la ciudad y su influjo en los habitantes son un aspecto importante en el desarrollo de los mismos (algo que ya veíamos en la novela *Die andere Seite* con las casas de aspecto antropomórfico y su influjo sobre los diferentes personajes), al tiempo que colocan como algo necesario al observador, al “lector” de ese gran texto que era la ciudad.

En este sentido, y fuera del influjo artístico de Berlín, Oskar Kokoschka también fue partidario de representar la ciudad no de manera “vedutista”, sino como un ser vivo, como un ente vibrante que influye directamente en quien la observa y la deambula (Lachnit, en Bertsch y Neuwrith, 1993, p.180). En este sentido es interesante entender también la influencia de la ciudad sobre el individuo ya no sólo como un fenómeno de aislamiento y alienación, sino de una constante sensación en la que el individuo parece siempre asaltado por la entidad de la urbe, como bien demuestra la obra de Ludwig Meidner *Ich und die Stadt (Yo y la ciudad)* [2.6.] (Demčišák, 2016, p.84).

En general, las composiciones de Ludwig Meidner presentan la ciudad de manera panorámica como ningún artista expresionista hizo jamás. En sus paisajes urbanos, vistos desde una perspectiva cenital, se entrecruzan formas geométricas que marcan los ritmos de la ciudad, la destrucción (que es difícil de diferenciar si viene desde fuera de la ciudad o es la ciudad misma la que se autodestruye) se convierte en una fuerza centrífuga, que arrastra a las figuras humanas a un primer plano, de modo que en sus caras puede advertirse también la emoción, el miedo y la desesperación causadas por la ciudad. En esta línea también pueden encontrarse algunas composiciones urbanas de Paul Klee.

En su proceso por abstraer la ciudad a formas meramente geométricas, en un estilo que se ha puesto tradicionalmente en relación con los dibujos de los niños, encontramos algunas composiciones como *Ansicht der schwer bedrohten Stadt Pinz* (*Vista de la ciudad de Pinz severamente amenazada*), de 1915 [2.7.]. En esta composición, muy similar a las obras de Meidner, encontramos una imagen de la ciudad que es a la vez evocativa e irreal (Porter-Aichele, 2006, p.68), cuyo impacto visual recae en las grandes flechas que se ciernen sobre la ciudad, mezclando así símbolo y forma, texto e imagen (pues la obra estaba inspirada a su vez en un poema de Wilhelm Klemm), limitando la presencia humana a la figura del espectador, creando así un diálogo entre obra y receptor que llama al desconsuelo, a la náusea. Las obras de Meidner como las de Klee, por tanto, podrían situarse como otro punto de partida dentro de la percepción emocional del espacio, de la urbe, que en este caso más que alienar, une a sus habitantes (de manera individual y colectiva) en la angustia; una angustia provocada tanto por la guerra como por los acontecimientos políticos y las revueltas que se cernían sobre el espacio en el que habitaban.

5.2.2. En busca de una nueva utopía.

De manera paralela a esta percepción de la ciudad como influjo caótico y complejo sobre el sujeto, surge la concepción de la ciudad como una obra de arte que, pese a su perfección, está abocada a una total disolución. De esta premisa parten las teorías utópicas de Bruno Taut y Paul Scheerbart, en las que se entendía la ciudad como una especie de “obra de arte total” en la que aparecían interrelacionadas todas las

disciplinas artísticas con tal de redimir del caos social y espiritual a sus inquilinos. En esta conjunción también tenían cabida los paisajes rurales y la imagen de naturaleza, ya que se pretendía unificar bajo el estandarte de lo urbano y de lo arquitectónico toda división surgida anteriormente entre hombre, naturaleza y cosmos (Miller, 2017, p.109). Detlef Mertins describe a Taut y a Scheerbart como los promotores de una arquitectura experimental en la que la luz se convierte en una nueva manera de subjetividad, y cuyo uso a través de estructuras de cristal casi caleidoscópicas incitaba a contemplar el mundo como a través de los estados alterados de conciencia, de manera que se alude al habitante de estas grandes construcciones como un sujeto disuelto que empáticamente está destinado a ser uno con el mundo (en Miller, 2017, p.114).

La piedra angular de la teoría arquitectónica de Bruno Taut puede encontrarse en su obra *Der Weltbaumeister (El maestro arquitecto del mundo)*, donde despliega todo su imaginario en un tratado de arquitectura ilustrado que comienza con la imagen de un telón teatral que se levanta. Aquí se pone sobre la mesa la idea de juego, aspecto principal en el que, según Taut, debía apoyarse toda construcción arquitectónica, anteponiendo esto muchas veces a la mera necesidad funcional de la construcción de los espacios habitables y de las ciudades. Así pues, el tratado *Der Weltbaumeister* hace un repaso por el surgimiento de las principales urbes terrestres, para después vaticinar su colapso y su posterior conversión en formas atómicas que giran en el espacio, interactúan con las estrellas y vuelven a la tierra como luz que ilumina las nuevas construcciones de cristal, en un mundo totalmente nuevo. En la idea del colapso de las ciudades subyacía también una esperanza ciega en el surgimiento de un nuevo mundo, de un nuevo orden social y, por ende, de un nuevo modelo de ciudad, fantaseada y alucinada que Taut presentó en otra de sus grandes obras, *Die Stadtkrone (La corona de la ciudad)*, en la que hablaba de la ciudad ideal del futuro: una gran galería de cristal sobre los Alpes.

La preeminencia del juego y de lo visionario por encima de cualquier otro aspecto de la arquitectura y del avance de las ciudades encontró también en la novela *Lesabéndio* de Paul Scheerbart cierta crítica, pese a que Scheerbart fue uno de los grandes promotores de estas imágenes fantasiosas de la ciudad moderna, culminada por grandes edificios de cristal. La novela, ilustrada además por Alfred Kubin [2.8.], presenta la dicotomía que suponía la construcción de una gran torre de cristal en un asteroide, Pallas, de manera que, si la torre se finalizaba, el asteroide colapsaría. Pese al

conflicto que esto despierta entre los habitantes del asteroide, la *hybris* del arquitecto y del gobernador se convierten en el motor que lleva precisamente hacia esta disolución, hacia el fin apocalíptico que conducirá hacia un nuevo mundo. Además de novela, teatro y poesía, Paul Scheerbart también escribió un tratado de arquitectura, *Glasarchitektur (La arquitectura de cristal)*, en la que se basaron otros grandes arquitectos activos durante la República de Weimar como Adolf Loos, Bruno Taut, Walter Gropius o Hans Scharoun, quienes formaron el grupo *Gläserne Kette (La cadena de cristal)*, grupo que, no obstante, estuvo activo tan sólo un año (entre 1919 y 1920).

Glasarchitektur tuvo un fuerte impacto tanto en el Expresionismo como en Dadá, en el Surrealismo y en el Futurismo. En su tratado, Scheerbart proponía una revolución arquitectónica en la que los avances en los nuevos materiales también fueran de la mano en los avances culturales, proponiendo un modelo de ciudad en la que Modernidad y cultura fueran de la mano, buscando el ascenso de esta última al nivel más elevado. Describía al mundo brillantemente revestido de cristal, de ciudades transparentes que cubrieran tanto montañas como océanos, iluminándose todo de noche como si de un caleidoscopio se tratase (Arribas, 2018, p.44). Esta arquitectura debía de estar dispuesta en diferentes capas ascendentes, rompiendo con la idea de que el espacio habitable debe de ser cerrado, y cuyo objetivo era arrebatarle la luz al sol, a la luna y a las estrellas. Esta idea de la desmaterialización de los espacios a través del uso del cristal estaba enfocada a romper también con las diferencias entre dentro y fuera, una destrucción de las dicotomías que también se encontraban dentro de la ciudad cuando se hablaba de individuo y masa, de “interior burgués” y de espacio público, intentando así reunir a todos los edificios y a todos los habitantes en una idea de colectividad real, aunque tremendamente utópica. En esta línea publicó Bruno Taut en 1920 *Die Auflösung der Städte (La disolución de las ciudades)*, en la que se planteaba de una manera más gráfica que literaria o arquitectónica cómo, a través de esta evolución de las ciudades hacia espacios más diáfanos y más cristalinos, las ciudades estaban realmente encaminadas hacia su total disolución en la luz.

La idea de un proyecto urbanístico utópico estrechamente vinculada con la disolución de la ciudad goza de un cariz apocalíptico difícil de pasar por alto. A este planteamiento reflejado tanto en *Die Auflösung der Städte* de Taut como en *Lesábendio* de Scheerbart se le une la obra literaria de Uriel Birnbaum, destacando especialmente el relato ilustrado *Der Kaiser und der Architekt (El Emperador y el Arquitecto)*. Esta obra

de 1924 se levantaba como una crítica moralizante a la *hybris* de los arquitectos que pretendían plasmar en la tierra una imagen de la ciudad celestial, encontrando fuertes referencias a la novela *Lesábendio* de Scheerbart y a *Die Auflösung der Städte* de Taut. En este relato se nos narra la historia de un emperador que quería construirse una ciudad a imagen y semejanza de la Jerusalem Celestial, para lo cual va cambiando de proyecto continuamente. La imposibilidad de conseguir la forma perfecta de la ciudad le lleva a contactar con uno de los mejores arquitectos jamás conocidos, que se amolda a los delirios arquitectónicos del emperador. El arquitecto es asesinado a golpes antes de terminar la última torre del proyecto definitivo de ciudad, dejándola sin concluir y, por ende, sin alcanzar la perfección, dejando claro que este tipo de pretensiones acaban por ser castigadas.

5.2.3. Rescatando la poética del Apocalipsis.

Existe un paralelismo entre la idea escatológica del Apocalipsis bíblico y la disolución de las ciudades, siendo la obra de Uriel Birnbaum una contestación a los anteriores planteamientos utópicos desde un catastrofismo exquisitamente expresionista. La experiencia de la guerra para Birnbaum supuso una vuelta hacia el cristianismo más exacerbado, tendencia bastante común dentro del panorama intelectual austríaco durante el periodo de entreguerras. A este reencuentro con la fe cristiana se le suma una corriente de pesimismo cultural que le hacía entender los sucesos transcurridos entre 1914 y 1918 como un castigo mandado por Dios a los hombres como consecuencia de sus delirios de grandeza y sus excesos. Esta reflexión aparece en su ensayo *Gläubige Kunst (Arte creyente)* de 1919, escrito desde el exilio en los Países Bajos, y que marcó la evolución temática y estilística de su arte. La religión se convirtió para Birnbaum en una condición de vida, aplicada sobre todo a su gran interés por la arquitectura (Zijlmans, 1984, p.154), lo que vino a cristalizar en una serie de relatos y de carpetas de dibujos que casan perfectamente con el estilo de Alfred Kubin (a quien además conoció).

Ambos artistas coinciden en su trabajo durante los años posteriores a la Primera Guerra Mundial en series agrupadas en carpetas o portfolios, marcando así una continuidad narrativa entre imágenes muy interesante de cara al desarrollo de determinadas poéticas a partir de referencias bíblicas y apocalípticas, encontradas en el trabajo de ambos. De los trabajos en portfolios de Birnbaum destacan *Weltuntergang* (*Fin del Mundo*), de 1921, y *Das Buch Jona* (*El libro de Jonás*), de 1924. *Weltuntergang* [2.9.] se compone de 12 litografías más una hoja de títulos, y en su composición encontramos motivos que pueden entenderse casi como una continuación temática de las ilustraciones de *Die andere Seite* de Alfred Kubin, obra con la que, además, estuvo en contacto. El estilo nervioso en el que Birnbaum raya el papel con la pluma, los fuertes contrastes entre zonas iluminadas y zonas de sombra (de un negro casi absoluto en los umbrales, en las zonas de paso), así como el uso de motivos como grandes edificios que roban el protagonismo a la figura humana⁷⁵ (de presencia anecdótica y muchas veces en el límite entre hombre y animal), el río que transporta a los muertos, el ojo como metáfora del conocimiento ulterior, la protagonismo de la violencia y la destrucción, etc. sirven como reverberación de las obras del maestro de Zwickledt, con quien además compartía la principal fuente de inspiración a la hora de elaborar estas láminas: las pinturas de Pieter Brueghel y Hieronymus Bosch (Zijlmans, 1984, p.152).

No obstante, es *Das Buch Jona* el que nos permite constatar un mayor paralelismo con Alfred Kubin, ya que la inclinación hacia la ilustración de textos bíblicos era algo que había surgido tanto a raíz de los últimos proyectos del *Blaue Reiter*, como a raíz de la imagen del artista mártir que veíamos en los expresionistas de *Die Brücke* (destacando la obra de Kirschner), además de convertirse en uno de los temas recurrentes de Kubin⁷⁶. En *Das Buch Jona* se aúna la visión profética de Birnbaum con la destrucción de las ciudades, ejemplificada en este caso en la ciudad de Nínive, que queda presentada por Birnbaum como una nueva Babilonia con pretensiones de hacerle sombra a la Jerusalén Celestial. En este libro aparece la imagen

⁷⁵ Este aspecto también puede observarse no sólo en las ilustraciones de Alfred Kubin sino en los escritos estéticos y en la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, quien hablaba de las composiciones de los artistas de la antigüedad como aquellas en las que podía encontrarse una mayor preocupación por el sentido de lo arquitectónico, pues las formas de la ciudad son las que acompañan al individuo, las que dotan al paisaje de una mayor fuerza, enmarcándolo, diciéndonos cómo mirar, siendo el descubrimiento de la forma arquitectónica el *mayor progreso de la inteligencia humana en el campo de los procesos metafísicos* (Chirico, 1990, p.66).

⁷⁶ Destacando aquí las múltiples reinterpretaciones del personaje de San Cristóforo de Siena.

de la inundación y del destino de la humanidad vinculado a su desaparición, poética que converge también con la obra kubiniana. Además de esta idea de la inundación, aparece otra acepción de la Jerusalén Celestial dentro de las obras expresionistas, y esa vinculada a la temática bíblica del matrimonio del cordero (Abrams, 1992, p.30). El matrimonio del cordero es uno de los episodios más importantes del libro del Apocalipsis, a partir del cual se establece una personificación de Jerusalén como la novia de Cristo. No obstante, esta ciudad ideal, esta amante esposa, también evoca a su contraria: a la ciudad de Babilonia, referenciada también en la Biblia a partir de la figura de la prostituta.

No es baladí, por tanto, el hecho de que se eligiera el tema de la prostitución por parte de algunos artistas expresionistas a la hora de representar el espíritu de las ciudades antes, durante y después de la Primera Guerra Mundial⁷⁷. La prostituta aparece como dueña de las calles y de la esfera pública en las nuevas ciudades, especialmente en las obras de Ernst Ludwig Kirchner [2.10.]. La figura de la prostituta se inserta en la ciudad como un ente irreal, fantasmagórico, a caballo entre un mundo y otro. Aúna en ella lo visible y lo invisible, como símbolo de amenaza hacia ese ideal de matrimonio sagrado que conducía a la ciudad celestial. Berlín aparece en este contexto sustituyendo a Viena como escenario de estas imágenes, como encarnación del caos metropolitano, como una nueva Babilonia que, al igual que las miradas de las prostitutas de Kirchner, confrontan al sujeto con una irracional sensación de amenaza que recae en la ciudad (Demčišák, 2016, p.86). Los proyectos de ciudad utópica surgieron en un principio para contrarrestar el caos que reinaba en las ciudades modernas, siendo su unión última con lo abstracto, con lo metafísico, lo que marque el camino hacia su disolución, hacia el fin de la ciudad.

La imagen del Apocalipsis se reavivó enormemente durante los años de la Guerra y la posguerra. Se rescataron los escenarios apocalípticos, esta vez enmarcados por los bordes limpios de los rascacielos y de los edificios⁷⁸. El colapso y la barbarie, el

⁷⁷ Salvando el aspecto de una autorrepresentación por parte de los artistas dentro de la figura de la prostituta, tan buscada como repudiada dentro de la ciudad. Tan propia de la ciudad como ajena a ella, moviéndose entre la figura de la musa adorada y la proscrita (igual que se sentían los artistas, de una forma un tanto exagerada).

⁷⁸ Para esto es interesante observar las múltiples versiones de Ludwig Meidner del *Paisaje Apocalíptico* (*Apokalyptische Landschaft*), siendo los más importantes los de 1912 y 1915, o su *Ciudad en llamas* (*Die Brennende Stadt*), de 1912. Contemporánea de esta última y ciertamente similar es la obra de Alfred Kubin *Erdbeben/Erdrutsch* (*Hundimiento de tierra*), cuya composición comparte aspectos con la lámina *Die Erde zittert* (*La tierra tiembla*), recogida en la primera carpeta del *País de los Sueños*.

miedo y la esperanza, conviven juntos en una imagen enmarañada de ciudad que muchas veces adquiere el apelativo de “jungla”. La comparación entre ciudad y jungla radica en la concepción de una atmósfera de ruido, de luz y de violencia repentina cuyos oscuros e impredecibles orígenes evocan la sensación de imperante anarquía y de configuraciones sociales basadas en conflictos de índole casi tribal, pero aplicados a un ambiente mercantilizado y hostil (Walker, 1998, p.120). El poeta y dramaturgo Bertolt Brecht lo plasmó a la perfección en una obra de 1922, *Im Dickicht der Städte* (*En la jungla de las ciudades*), donde se establecen metáforas y abismos insalvables entre lo urbano y lo natural, lo antiguo y lo moderno o el hombre y el animal, aspecto que ya venía dándose desde los postulados del *Blaue Reiter* de la mano de Franz Marc. Esta dialéctica aparece muchas veces resumida en una reducción de las acciones humanas a impulsos inconscientes, derivados en múltiples ocasiones hacia comportamientos violentos e indolentes, anulando cualquier ejercicio de la voluntad que no esté predeterminado por el entorno y las necesidades de supervivencia.

En relación a esto aparece el concepto de “fatalidad” o *Verhängnis*, recogida magistralmente por Paul Klee en sus escritos, y que residía precisamente en la *imposibilidad de volver a este mundo* (Casals, 2014, p.953) y en el miedo a quedar eternamente apesado en el margen entre esto y aquello, entre una realidad y la otra, como si el individuo de repente tornara en náufrago a la deriva. Así pues, la fatalidad residiría ya no tanto en lo escatológico del relato apocalíptico, o en esa sensación compartida o “mal de época” que se refugiaba en el discurso del fin del mundo y en el retroceso hacia los instintos, albergando cierta esperanza en un resurgir que no llegaba nunca. Para los artistas de este periodo, el panorama amenazante teñido con los tintes del mito había encontrado en la locura el reverso del mismo, y así, la ciudad expresionista, llena de *pathos* ante su inminente colapso, hacia su disolución, hacia un futuro utópico que no llegaba nunca, derivó hacia tres nuevas tipologías: la ciudad de los locos, la ciudad en los confines del mundo y la ciudad sumergida.

CAPÍTULO 6: LA CIUDAD DE LOS LOCOS, LA CIUDAD EN LOS CONFINES DEL MUNDO Y LA CIUDAD SUMERGIDA.

6.1. La *Narrenstadt* como recurso simbólico austríaco.

A lo largo de la historia de la literatura y del arte, el fenómeno de la locura y sus múltiples máscaras se han presentado como uno de los recursos más interesantes para abordar determinados aspectos y males de época, que suelen coincidir casi siempre con momentos de crisis. Frank Kermode alude a un cierto “sentido de fin” en relación con estos periodos, en los que el concepto de tiempo se transfigura dando lugar a fenómenos narrativos afines a la ficción, esto es, a una serie de estructuras mentales producidas por una ordenación de los recursos que tiene a su alcance la psique humana (Kermode, 1983, p.47). En este sentido es necesario citar el escrito de Markus Neuwirth (en Bertsch & Neuwirth, 1993, pp.213-228) sobre el establecimiento y la disolución de diferentes estrategias que se dieron especialmente dentro del arte austríaco del periodo de entreguerras a la hora de plasmar una visión e interpretación del mundo que parte de este “sentido de fin”, de la locura y de la mascarada, confluyendo todo ello en la poética de la ciudad de los locos o *Narrenstadt*.

Este concepto aparece muchas veces utilizado en plural en el texto de Neuwirth, *Narrenstädte*, ya que parte de la premisa de que no existía un único modelo, del mismo modo que no existía unanimidad a la hora de señalar los motivos y los criterios a seguir, si bien era más un factor sociológico lo que delimitaba e impregnaba la obra de los diferentes artistas que creaban dentro de estos parámetros. En algunos casos es difícil marcar las diferencias que separan estas representaciones de la “ciudad de los locos” de las “ciudades expresionistas”, de no ser porque aparece acentuado el aspecto de locura visionaria que muchas veces se localiza dentro de narrativas bíblicas y apocalípticas desarrolladas en el escenario de la ciudad moderna. Aquí ya no se incide tanto en la idea de destrucción o en la ciudad como figura principal, como veíamos anteriormente, sino

en el relato, en la manera irónica de presentar los hechos. La concepción pesimista del destino de la humanidad, mezclada con cierta añoranza hacia motivos barroquizantes del pasado, da como resultado un discurso visual (y narrativo) en el que la idea de tiempo no supone más que una transición que va desde el *fin de una condición miserable* hacia el comienzo de *otra* (Kermode, 1983, p.114).

La sociedad a la que apelan y que plasman estas obras es aquella que reclama de manera nostálgica el mito caído, en este caso el mito habsbúrgico. Es una sociedad que se revuelve ante una verdadera sensación apocalíptica de cambio, de modo que el transcurrir de su existencia adquiere un fastidioso aire de *vana temporalidad*, marcado por un *influjo alocado, multiforme, antitético* (Kermode, 1983, p.114). Se establecía así una poética del fin del mundo que apelaba al exceso y al desorden, encontrando su reflejo y su contestación en el arte a través de los grandes temas medievales, especialmente en las representaciones del pecado y la locura. En las manifestaciones artísticas inspiradas por los motivos procedentes del pasado, se mostraba también la contradicción entre el ideal conciliador al que se aspiraba (la utopía) al tiempo que este mismo ideal aplastaba a sus *dolientes figuras y complacientes víctimas* (Cacciari, 2005, p.64), ya no tanto con el peso escatológico de un Apocalipsis, sino con una crítica y una burla congelada en el tiempo.

Los individuos que daban forma a la sociedad austríaca (principalmente vienesa) de entreguerras se vieron representados de manera anecdótica en la obra de sus contemporáneos Richard Techner, Oskar Laske, Fritz von Herzmanovsky-Orlando y Alfred Kubin. En los escenarios compositivos de sus obras (sobre lienzo o sobre papel) tenían cabida una serie de figuritas congeladas en un lapso atemporal, partícipes de la inercia del movimiento, del desenfreno visceral y de la anulación total de la consciencia que, muy en relación con la iconografía tardomedieval, venían a mostrar el triunfo de la locura y de la muerte abarcando todos los aspectos de la vida, en una carcajada incrédula ante la revolución y ante la posible solución del conflicto social que la guerra había traído consigo.

6.2. La nave de los locos.

Anteriormente veíamos cómo algunos artistas y escritores, como Uriel Birnbaum, se valieron de poéticas bíblicas para representar el fin de la ciudad. La obra de Birnbaum *Das Buch Jona* se centraba en destrucción de Nínive como único hecho remarcable dentro del relato, pasando por alto la importancia que tuvo la figura del loco visionario, el propio Jonás, en relación con la ciudad. El personaje del visionario que vaticina la destrucción de la ciudad también aparece en el relato del Diluvio Universal y del Arca de Noé, que también pareció resurgir con fuerza en el arte austríaco de entreguerras. La suma de la figura del loco visionario con la del Arca como metáfora de la ciudad también nos lleva más allá en la configuración del tema de las ciudades de los locos dentro de la pintura de Vanguardia. A partir de la segunda década del siglo XX encontramos varias manifestaciones de obras literarias y pictóricas en las que la ciudad queda alegorizada en la imagen de un navío, tomando como modelo el Arca bíblica y dándole un giro satírico, como ocurre en la novela *Scoglio Pomo oder Bordfest am Fliegenden Holländer* (*Scoglio Pomo o fiesta a bordo del Holandés Errante*) de Fritz von Herzmanovsky-Orlando o como vemos en el lienzo *Das Narrenschiff* (*La nave de los locos*) de Oskar Laske [2.11.], donde este símil es mucho más evidente. La imagen ganó tanta fuerza que incluso trascendió la frontera austríaca, apareciendo el dibujo *Das Narrenschiff* (*La nave de los locos*) de Franz Sedlacek en la portada de la revista múniquesa *Jugend*, ya en el año 1930 [2.12.].

Hans Blumenberg, en *Schiffburch mit Zuschauer* (*Naufragio con espectador*) (1995), mencionaba la existencia histórica de la correspondencia entre el navío y la ciudad, alegando que esta comparación surge casi a la par que las civilizaciones. Alceo de Mitelene, Platón u Horacio, entre otros, ya hablaban de una “nave del estado”, cuya salvación en alta mar se corresponderá con una salvación política y social. Blumenberg también cita dentro de estas construcciones simbólicas el pecado de *hybris* de Prometeo a la hora de ilustrar el impulso a cruzar los límites y a navegar, pues en muchas tradiciones antiguas el hecho de hacerse al mar se entendía como una osadía, como una manera de transgredir la sabiduría divina, el *statu quo*, debido a la soberbia humana, al deseo de ir “más allá” (Blumenberg, 1995, p.19). Así pues, la frágil nave no se trataría más que de una salvaguarda, de una barrera que separa el destino funesto de naufragar, de morir ahogado, de los habitantes que se esconden tras la quilla. Esta idea de querer

trascender los límites del conocimiento se propaga a otros periodos históricos, apareciendo también recogida en algunos estudios de literatura medieval alemana bajo el concepto de *Sichtreibenlassen*, cuya traducción literal sería “dejarse llevar” o “dejarse arrastrar”.

6.2.1. *Das Narrenschiff* de Sebastian Brant: el modelo literario.

El concepto de *Sichtreibenlassen* aparece, prácticamente por primera vez, en uno de los textos más interesantes de la literatura medieval germánica, *Das Narrenschiff* (*La nave de los locos*), o *Stultifera navis* si nos ceñimos al título con el que se publicó en latín, obra del escritor Sebastian Brant. Se trata de una recopilación de versos fechada en 1494, que se compone por 112 escenas o cuadros en los que el autor nos presenta a la nave y sus tripulantes. Estos, expulsados de la ciudad, vagan sin rumbo ni timonel por las aguas del mar con la idea fija de alcanzar el país de Narragonia⁷⁹, cuya traducción al castellano aparece a veces recogida como “Locagonia”.

Cada uno de los cuadros del texto nos presenta un tipo de pecado de todos los que se encuentran en el barco, usando para ello un tono moralista y satírico. Entre estos pecados podemos encontrar la acedia, entendida como una suerte de melancolía o de “tristeza sin esperanza”, así como la lujuria, la pereza, la gula y el abuso del vino. Entre estos aparece también la anteriormente mencionada actitud pecaminosa del *Sichtreibenlassen*, que se presenta bajo la falsa apariencia de libre albedrío, dejando así entender que el hombre es por sí solo responsable de su destino y debe responder consecuentemente ante él mediante la condena o la salvación. *Sichtreibenlassen* también se ha visto relacionado con las ganas irrefrenables de experimentar cosas nuevas, de explorar todas las posibilidades, de conocer hasta el fin del mundo (Wiedefeld, 2014, p.272). Es imposible no pensar en el personaje de Fausto cuando se mencionan estos anhelos y en cómo, precisamente, en sus versiones más antiguas, se condena como pecaminoso este instinto de ir más allá de lo que nos es dado por nuestras propias limitaciones, entrando en juego el concepto del pacto con el diablo.

⁷⁹ Parte de la palabra alemana “Narr”, “Bufón”.

Del relato de Brant llama la atención que, tras el detalle con el que aparecen representados los pecados capitales y las actitudes de los locos, no se hable de Narragonia como lugar o no aparezca descrito de manera pormenorizada, contrastando con otras obras en las que, por lejano o utópico que fuera el entorno, había una tendencia a describir algunos elementos de ordenación del lugar. Narragonia funciona, por tanto, como una especie de arquetipo contenedor de múltiples narrativas, una especie de sueño colectivo que se rebela contra el orden establecido por una sociedad medieval en la que se premiaba de manera casi exclusiva una vida dedicada al trabajo y la oración. En este sentido, no es de extrañar que la temática de la nave de los locos se utilizase dentro de la sociedad vienesa de entreguerras para mostrar precisamente ese grito de rebeldía ante los poderes y los factores que llevaron la sociedad a su declive, aunque esta vez se le da la vuelta a la poética medieval. Narragonia ya no se muestra como el lugar prometido, como el paraíso, sino como el destino fatal al que los indeseables tripulantes dirigen la nave.

Christiane Wiedenfeld compara en el artículo *Narragonia und Schlaraffia. Zur partiellen Synonymie zweier literarischer Räume in Sebastian Brants „Narrenschiff“* (Narragonia y Schlaraffia. De sinónimos parciales en el espacio literario de Sebastian Brant) (2014) el país imaginario de Narragonia con otro mito literario de la Alemania medieval, muy probablemente influenciado por *Le Fabliau de Cocagne*⁸⁰ (*La fábula de la Cucaña*): el *Schlaraffenland* (Wiedenfeld, 2014, p.259). La hipótesis sobre la que se sostiene el texto de Wiedenfeld es la mención, muchas veces de manera indistinta, de los locos de la obra de Brant como *Narren* y como *Schluraffen*, una palabra que, según Werner Wunderlich (en Wiedenfeld, 2014, p.260) surge de la conjunción de las palabras *slûr*, que en antiguo alemán se relaciona con la pereza, y *Affe*, simio. Lo simiesco, el pecado y las alusiones a los instintos primarios del ser humano conformaba una tríada simbólica que venía dándose ya desde la Edad Media y que volvería a calar de nuevo en las artes visuales del siglo XIX, sobre todo durante el simbolismo tardío en Alemania, de la mano de la contestación a las teorías evolucionistas de Charles Darwin. De aquí surge la palabra *Schlaraffia*, en relación con acciones acometidas a partir de la inconsciencia, la pereza, la despreocupación o, incluso, como apunta Wiedenfeld, a partir de un “instinto de lo paradisíaco”

⁸⁰ Este mito llegó a España con el nombre de “País de la Cucaña” o “País de Jauja”, y hace alusión a la abundancia de comida y de vino.

(Wiedefeld, 2014, p.261). Es aquí cuando aparece la idea de utopía en relación con todo aquello de lo que se priva al individuo dentro de los parámetros de su sociedad.

Resulta especialmente curiosa la evolución fonética de *Schluraffen* a *Schlaraffia*, dada la cierta evocación de la palabra *Schlaf*, “sueño”, en su sonoridad. Esta maraña de palabras y de conceptos se traduce a la perfección en el barco lleno de *Schluraffen* que plasmó Hieronymus Bosch en su pintura *Das Narrenschiff* (*La nave de los locos*) [2.13.]. Las figuras de esta obra, igual que ocurre en otra tabla con la que se la puede comparar fácilmente, el panel central del tríptico de *Der Heuwagen* (*El carro de Heno*) [2.14.], están modeladas en la liminalidad. Muestran aspectos que no pertenecen a la categoría de lo meramente humano, al igual que no se corresponden ni con lo divino ni con lo demoníaco.

La locura queda así representada en este término medio, al que también se refiere metafóricamente la nave. La imagen de la nave no pertenece ni al elemento urbano, de donde son expulsados los locos, ni al elemento acuático por el que transcurre. Se trata de un constructo humano por y para los humanos, que, como comentábamos a propósito de Hans Blumenberg, parte de ese atrevimiento de ir más allá, contando además con el peligro de sucumbir ante la impestuosidad del mar. No es de extrañar, por tanto, que también el desenlace del relato brantiano concluya con un hundimiento. Finalmente los *Schluraffen* no llegan jamás a Narragonia y son sorprendidos por una tormenta en la que, o bien muchos perecen ahogados, o son devorados por enormes monstruos marinos. El relato acaba adquiriendo de esta manera cierto carácter apocalíptico, emparentado con las historias bíblicas de las ciudades que acaban sucumbiendo por el pecado (Babilonia, Nínive, Sodoma, Gomorra, etc.). Lo que Brant nos viene a presentar aquí es un canto al *statu quo*, al hecho de quedarse “a este lado”, al lado de los bienaventurados, orantes y trabajadores, y a no aventurarnos a ir más allá.

Oskar Laske, arquitecto de formación y pintor por vocación, encontró en las obras de Brant y de Bosch inspiración para sus lienzo de 1923 *Das Narrenschiff* (*La nave de los locos*) [2.11.]. En la pintura encontramos representaciones del mundo del cabaret, de los cafés, de la religión, del ejército y de la industria, entre otros temas⁸¹.

⁸¹ Algunos de estos temas representados muestran un claro paralelismo con algunas láminas de Alfred Kubin. En concreto, el grupo del calvario que centra la cubierta de la nave junto con el grupo de la Bolsa, que se abre como un vano hacia el que se dirigen en oleadas los tripulantes, recuerdan a las imágenes del *Sansara Sehet das Heil* y *Das dunkle Tor*.

Cada uno de ellos aparece representado dentro de una sección, lo que le otorga cierto orden al gran collage en el que se convierte esta composición. Este aspecto hace que la estructura del lienzo pueda compararse en cierto modo con un libro de aforismos satíricos, en los que podría verse reflejado el propio Karl Kraus. La elección de la nave de los locos para representar esta crítica no es casual, pues pone de manifiesto que, desde la Edad Media, la figura del Estado, de la ciudad, ha estado siempre a la deriva al mando de bufones, acogiendo bajo su protección tanto a locos como a corruptos, todo esto paliado por el uso del disfraz y de la máscara, que aparecen como excusa y como único medio gracias al cual puede salir a relucir la verdad.

6.2.2. *Das Narrenschiff*: de Hieronymus Bosch a Alfred Kubin.

Dentro del panorama artístico austriaco durante el periodo de entreguerras no fue solo Laske quien se valió del tema de *Das Narrenschiff* ni de la figura de Hieronymus Bosch para ratificar su obra. Fritz von Hermanovsky-Orlando y Alfred Kubin fueron otros de los muchos artistas que también utilizaron la temática de la nave de los locos y la incluyeron dentro de su imaginario personal. Si bien Herzmanovsky-Orlando lo hacía desde un punto de vista más nostálgico, con un anhelo mucho más conservador y barroco, sí que veía en la obra de Alfred Kubin una interpretación mucho más próxima a la sátira medieval de Hieronymus Bosch, como le escribía en una carta del 15 de abril de 1917:

Mir schweben –verzeih wenn ich mich in solche Dinge, die nur Dich betreffen, einmische, vorerst Bilder im Stile des Hieronymus Bosch vor, dessen einzigen Epigone *Du bist* (en Klein, 1983, p.171)⁸².

Del interés de Alfred Kubin por el arte del maestro Bosch comienzan a tenerse evidencias a partir de 1914, fecha a partir de la cual comienzan a encontrarse múltiples alusiones al artista, especialmente en su correspondencia con el historiador del arte de Heidelberg Wilhelm Fraenger, experto en la figura del maestro flamenco y con quien Kubin empezó a cartearse a partir de 1912. Curiosamente, Fraenger, a quien se relaciona en varias ocasiones de manera directa con el interés que Kubin demostró hacia

⁸² Traducción propia: “Sobre mí revolotea [la idea]- y disculpa que infiera en cosas que sólo a ti afectan, que tus imágenes son del estilo de Hieronymus Bosch, epígono del cual *sólo tú eres*”.

Hieronymus Bosch, no publicaría sus obras capitales sobre el pintor hasta 1947⁸³, de modo que Kubin debió de haber encontrado la inspiración para sus láminas a través otros medios. La figura de Wilhelm Fraenger supone además un nexo de unión entre los artistas que hemos mencionado anteriormente, conectando la obra kubiniana con la de Uriel Birnbaum y Oskar Laske, siendo ambos un eslabón fundamental dentro del círculo amistoso del historiador del arte.

La fuerza de las imágenes boschianas, en las que se mezclan representaciones de la locura, de los instintos y de los anhelos en figuras y espacios limítrofes, jugando con la desfamiliarización de las formas, lo utópico y lo onírico, se asienta con fuerza y encuentra parte de su razón de ser dentro de la obra de Alfred Kubin en el portfolio *Traumland* de 1922. Si bien no hay indicios de que Kubin leyera de manera directa y de primera mano la obra de Sebastian Brant, su conocimiento de la obra de Bosch le habría llevado directamente al motivo de la nave de los locos, encontrando la primera manifestación del tema en la impactante lámina *Untergang Europas (El hundimiento de Europa)*, de 1924 [2.15.] [2.16.], en la que aparece una ciudad fortificada a orillas del mar, de donde emerge una quimera mitad humano mitad buitre que azota con un látigo a una figura masculina de espaldas (posiblemente un autorretrato de Alfred Kubin a juzgar por el gorro que lleva, atuendo que le caracteriza y puede verse en múltiples fotografías de archivo). De manera sobredimensionada, como ocurría en los relieves de los pórticos medievales, aparece en el mar una nave de los locos, cuyos tripulantes representan los altos cargos de la Iglesia y del Ejército. Además de esta representación, la nave de los locos puede encontrarse también en su última etapa creativa, como ocurre con el dibujo de 1951 *Das Sündenschiff (El barco de los pecados)* [2.17.], de la colección del Museo Albertina.

Además de la nave de los locos, Kubin presentaba ya desde su obra temprana una gran afinidad con la figura del bufón, del *Narr*, lo cual puede constatarse en la manera en que firmaba muchas de sus cartas durante los años de Múnich: *Alfred Kubin – Der Narr*. Su biblioteca personal nos ofrece dos pistas a la hora de entender la relación del autor con el motivo. Una de ellas consiste en un ejemplar en el que se

⁸³ Wilhelm Fraenger ya había estudiado previamente la obra de Hieronymus Bosch, lo que se demuestra en la primera carta que envía a Alfred Kubin en 1912. No obstante no será capaz de publicar nada hasta 1947 ya que su obra había sido perseguida y, en ocasiones, quemada por el régimen Nazi, lo que le obligó a cambiar de trabajo y acercase cada vez más a la frontera holandesa. El estudio sobre la vida y la correspondencia de Wilhelm Fraenger destacan las obras de Christof Baier (2009), *Das Erbe Wilhelm Fraengers. Erinnerungen an Ingeborg Baier-Fraenger (1926-1994)* y el artículo Ingeborg Baier-Fraenger para la revista *Marginalien* (1973) *Der Briefwechsel zwischen Wilhelm Fraenger und Alfred Kubin*.

reinterpreta el motivo del *Narrenschiff*: se trata de una obra satírica de 1840 del autor Felix Weikert titulada *Neues Narrenschiff in Freud und Leid zu lustiger Kurzweil* (*La nueva nave de los locos, alegría y tristeza en divertidos pasatiempos*) (Inv. Kubins Haus nr.3215), dotada de ilustraciones sobre los pecados de la sociedad moderna. La otra línea que vincularía a Kubin con estos relatos parte del análisis del país imaginario, de esa *Narragonia-Schlaraffenland* que aparece en múltiples cuentos y leyendas, especialmente en las que recogen los Hermanos Grimm en sus colecciones (colecciones que ocupan un lugar destacable tanto en número como en importancia dentro de la biblioteca personal del dibujante).

6.3. La ciudad en los confines del mundo.

Justo antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, época en la que se retomó todo este imaginario apocalíptico y moralista a lo largo de todas las manifestaciones culturales del centro de Europa, Lyonel Feininger y Alfred Kubin comenzaron con un intercambio de cartas y de dibujos que se prolongó entre los años 1912 y 1913, y que añade otro estrato de profundidad a esta búsqueda de estrategias representativas de la ciudad de los locos. Este intercambio establece un diálogo entre el imaginario personal de cada uno de los artistas a partir del motivo de la “ciudad en los confines del mundo”. Este aspecto puede apreciarse especialmente en los títulos de las obras que forman parte de este intercambio, encontrando por parte de Feininger la lámina *Die Stadt am Ende der Welt* (*La ciudad en el fin del mundo*) [2.18.], así como por parte de Kubin aparecería la lámina *Ohne Titel – Am Rande der Welt* (*Sin título – En el borde del mundo*) [2.19.]. En las obras mandadas por Feininger a Kubin⁸⁴ (Luckhardt, 2015, p.299) se pueden observar composiciones directamente trasladables al portfolio del *Traumland*, encontrando en ellas ciudades desangeladas, oníricas, en las que prima el elemento arquitectónico y por las que circulan personajes que caminan como locos o como sonámbulos, configurando así unos escenarios urbanos en los que casi puede sentirse la pesadez de una atmósfera asfixiante.

⁸⁴ *On the Town Wall* (*En la muralla del pueblo*) 1911, *Ohne Titel* (*Straßenszene*) (*Sin título (escena callejera)*) 1912, *Straße* (*Calle*) 1913, *The Railway Bridge* (*El puente de la vía férrea*) 1911, *Steilküste mit Windmühle* (*Acantilado con molino de viento*) 1911, *Kriegsflotte vor Anker* (*Flota de guerra anclada*) 1931.

Las láminas que Kubin envió a Feininger⁸⁵ (Luckhardt, 2015, p.305), son de un enorme interés dentro de la temática de ciudades liminales ya que, más que aproximarse a la imagen de la ciudad muerta simbolista, se configuran como ciudades “autohundidas” (Neuwirth, en Bertsch & Neuwirth, 1993, p.213). La ya mencionada lámina inspirada en la ciudad de Brujas⁸⁶ fechada en 1912, *Ansicht von Brüggem* [2.2.], forma parte de este intercambio y, junto a otra lámina de la misma fecha, un dibujo en tinta y acuarela con el título de *Überschwemmung (Inundación)*⁸⁷ [2.20.], serían las dos primeras manifestaciones dentro de una temática que se convertiría en algo recurrente dentro de la obra de Alfred Kubin: las catástrofes naturales.

Hans Bisanz y Gilbert Lascault, en el catálogo *Alfred Kubin; dessinateur, écrivain, philosophe (Alfred Kubin; dibujante, escritor, filósofo)* (1990) incluyen un pequeño glosario sobre el vocabulario simbólico e iconográfico del autor, donde hay un apartado dedicado a las catástrofes en la que destacan, por encima de todas, las inundaciones. Bisanz y Lascault afirman que el interés principal de Kubin hacia este tipo de fenómenos estaba relacionado con el empaque gris de los cielos, lo cercanos que parecen estar de la tierra cuando el cielo se desborda, y con él, los ríos y los lagos, dando lugar a un paisaje prácticamente apocalíptico (1990, p.189). Mediante la representación del elemento acuático, además, encontraba Kubin un pretexto para introducir la idea, a través del reflejo en la superficie acuática, de la transmutación entre los dos mundos, el celestial y el terrenal.

El mundo acuático como lugar de paso entre una realidad y otra aparece también reflejado *Ohne Titel – Am Rande der Welt (Sin título – al borde del mundo)*. Esta lámina muestra una metáfora que conecta la imagen del barco como elemento humano con el agua, siendo sus profundidades una alegoría del mundo, del fin de trayecto o del destino fatídico de la humanidad, reconectando de nuevo con la poética brantiana. En ella aparece un barquero anciano cayéndose por la borda de su barca. El telón de fondo es una ciudad que quedaría totalmente en la penumbra de no ser por un

⁸⁵ *Der Handorgelspieler (El organillero, versión previa a la lámina 28 del Sansara)* 1908-1909, *Ohne Titel (Schlachtszene) (Sin título (escena de victoria), versión previa a la lámina 7 del Sansara)* 1910, *Ohne Titel (Kopf einer Frau) (Sin título (cabeza de mujer))* 1910, *Ohne Titel (Ansicht von Brüggem) (Sin título (Vista de Brujas))* 1912, *Ohne Titel (Am Rande der Welt) (Sin título (Al borde del mundo))* 1912 y 1935, *Herzegovina/Mostar*, 1908.

⁸⁶ No tanto en la novela de Rodenbach.

⁸⁷ Esta lámina es diferente a la homónima que encontramos en el *Sansara*. Está realizada con tinta y acuarela y muestra varios edificios sucumbir a una gran ola por la que, a modo anecdótico y humorístico, “surfean” dos vacas y un gato.

foco artificial colocado casi centrado la composición, apuntando hacia el cielo sobre la cabeza del anciano, que se precipita a las aguas negras. La relación entre el agua y el mal es una poética que se retoma especialmente en el siglo XIX, pese a encontrar ya paralelismos en las escrituras bíblicas (Guillén Marcos, 2003, p.56). En las composiciones artísticas que parten de esta línea es muy común encontrar un fuerte contraste entre la luz y la oscuridad, siendo la oscuridad de las aguas un reflejo simbólico de lo maligno, que *envuelve a los barcos* haciéndoles parecer *sometidos al poder de lo maléfico*, aunque también *sirve como contraste para manifestar la voluntad del hombre por enfrentarse a un destino que parecía decidido de antemano* (Guillén Marcos, 2003, p.59). El barquero de Alfred Kubin, no obstante, más que luchar contra su destino, parece precipitarse y abandonarse a él, en un panorama que no es el de una tormenta, sino en las oscuras aguas estáticas que parecen apelar de nuevo a la ausencia de tiempo que se cierne siempre sobre sus composiciones.

La figura del barquero en la tormenta se convirtió a partir de 1912 en uno de los recursos iconográficos más utilizados por Alfred Kubin a la hora de autorretratarse. De 1912 data la lámina *Das Schifflein (La barquichuela)* [2.21.], en la que se dibuja rodeado de diferentes criaturas marinas arremolinándose en torno a él. En esta línea aparece también la portada del libro de textos breves escritos por él, *Von verschiedenen Ebene (Desde diferentes etapas)* [4.2.], publicado en 1922, año en el que también se publicó el *Traumland* y que recoge algunos de los textos que en principio iban a introducir las láminas del portfolio. La composición es claramente similar a la de la lámina de 1912, aunque no será hasta 1918 cuando surja una de las composiciones más interesantes en las que Alfred Kubin se autorretrata como barquero. Nos referimos concretamente a las múltiples acepciones del *Schloß Zwickledt* como el Arca de Noé, como el Arca de Kubin, que encontramos mayormente bajo el título de *Meine Arche (Mi arca)* o *Die Arche Zwickledt (El arca Zwickledt)*.

El primer ejemplo de esto lo encontramos en una carta fechada a finales de 1918, ya concluida la Primera Guerra Mundial, cuyo destinatario era el ilustrador Rolf von Hoerschelmann. La carta está impregnada de un sentimiento de gratitud y de positividad después de la contienda, en la que además invita al ilustrador a ese arca que se ha librado de la tempestad de la guerra, arca que dibuja en el encabezado de la carta con todo lujo de detalle [2.22.] (en Assmann & Hoberg, 2011, pp.129-130). No obstante, el primer ejemplo de esta iconografía fuera de las cartas no apareció hasta 1935. La

ilustración del Arca de Zwickledt de 1935 [2.23.] es más sencilla y muestra tanto a Alfred como a Hedwig a bordo, rodeados de múltiples animales en la cubierta. Alfred aparece intentando pescar a un monstruo marino que se asemeja a una ballena, lo que podría servir de nexo de unión con el relato de Jonás. De la misma fecha data otra versión del tema prácticamente idéntica a salvedad de que el monstruo marino ya no se trata de una ballena, sino de un enorme bulldog⁸⁸ [2.24.].

En 1937 aparecen dos versiones: una composición en la que se ve a Kubin mirando absorto las olas del mar a bordo de una barcaza coronada por el *Schloß*⁸⁹ [2.25.], y otra muy diferente, en la que ya no aparece la figura humana y que volverá a repetir en 1943, con la diferencia de que la primera versión tiene color⁹⁰ [2.26.] [2.27.]. En estas dos últimas láminas la figura humana ha sido totalmente eliminada de la escena, aspecto que también se refleja en el título, que ya no es *Meine Arche*, sino *Die Arche Zwickledt (El arca Zwickledt)*, quedando como resultado un dibujo nervioso a pluma que recuerda a los grabados en madera tardomedievales, al estilo de los de Jan Swart van Groningen para el texto *Pronosticatio* de Johannes Lichtenberg⁹¹ [2.28.].

La imagen de Kubin como barquero puede aludir ciertamente a dos aspectos. Por un lado, apelaría a la figura de Caronte, que navega constantemente del mundo de los vivos al mundo de los muertos surcando la laguna Estigia a bordo de su barca, de la representación de la ciudad fronteriza de Zwickledt que, efectivamente, se encontraba al borde o en los confines del mundo. La situación de Zwickledt es lo que le valió a Kubin cierta inmunidad frente a los acontecimientos revolucionarios y frente a la posterior persecución nazi, aunque también le condenaba a un estado de semi-exilio. Este último

⁸⁸ Probablemente este Bulldog haga alusión a Heinrich Heine y al Alter Simpl, bar en el que se gestó la revista *Simplicissimus*, en la que Alfred Kubin publicó con asiduidad, y que llevaba la imagen del perro como seña distintiva.

⁸⁹ Se trata de una ilustración para uno de los textos que componen el libro *Aus meiner Werkstatt*, p.37.

⁹⁰ Encontrada en la colección privada de Otto Mauer, en Viena.

⁹¹ Las referencias de iconografía religiosa se han omitido en este apartado dada la vastedad del tema y los múltiples frentes a los que habría que prestar atención, véase la alusión a la iglesia como nave que lleva hacia la salvación, hacia el *portus salutis*, que además se ve reflejado en el propio vocabulario arquitectónico (la nave de la iglesia). Otras acepciones interesantes que podrían comentarse en este apartado y que se ha contemplado excluir es la iconografía de la barca de San Pedro o los grabados alemanes y holandeses del momento de la Reforma Protestante en las que se representa la Iglesia como un barco a punto de naufragar, de donde procede el ejemplo aquí citado de Jan Swart van Groningen. Durante las dos primeras décadas en Zwickledt, Kubin realizó un importante estudio del grabado en madera de los antiguos maestros alemanes, por lo que no es de extrañar que muchas de las composiciones aquí recogidas tuvieran una fuerte carga de iconografía religiosa procedente de trabajos siglo XVI. No obstante, al no haber pruebas fehacientes de documentación sobre este tipo de imágenes en la biblioteca personal de Kubin, hemos preferido dejar este campo abierto para futuros estudios o publicaciones, con tal de rastrear otras posibles líneas e influencias.

aspecto es lo que nos lleva a considerar que estas representaciones de su entorno como la barca, en medio de la nada, vienen a aludir a lo que ya comentaba con Lyonel Feininger antes de la Guerra, y es que las ciudades, las fronteras, se habían convertido en un no-lugar, y en ellas había dejado de transcurrir el tiempo.

El arca Zwickledt se convirtió para Kubin, siguiendo la estela de las obras de Hieronymus Bosch, en un medio para explotar y rescatar la idea del loco a bordo de la nave hacia lo incierto. En esta imagen, la idea de límite se plantea de manera doble. Por un lado estaría la imagen de la locura, que deambula entre la razón y la alteridad. El propio Kubin se definía a sí mismo muchas veces como un ente “hermafrodita”, habitante entre dos mundos, amparándose en el crepúsculo como el momento intermedio en el que transcurren tanto los sueños como las pesadillas. Se describe también como un loco, como un profeta (influenciado seguramente por el Zarathustra de Nietzsche). Por otra parte, ya mencionábamos anteriormente que el barco es, per se, un no-lugar, un espacio intermedio entre dos estratos, entre lo terrestre y lo submarino, y que implica a su vez una aventura y una búsqueda de nuevos horizontes al tiempo que también trae consigo el peligro del naufragio, de la muerte en el abismo de las aguas. El espacio, cerrado, en el que moraba Alfred Kubin se situaba también en un lugar intermedio, en un confín. Representado en forma de Arca, la imagen de Zwickledt parece corresponderse con una utopía, con la posibilidad de crear algo después de la tormenta, de las turbulencias de la época que le tocó vivir. El Arca de Kubin, de la misma manera en que se representaba el país en el que vivía, se veía amenazada por el riesgo de naufragar. Sin embargo, al otro lado del velo de las enmarañadas aguas en las que pierde la mirada el navegante, se vislumbraba una realidad más profunda, casi mítica, que llamaba al artista con canto de sirena: al otro lado de las aguas se percibían las formas de una ciudad sumergida.

6.4. La ciudad sumergida: un relato fruto de lo siniestro.

A lo largo de los capítulos anteriores hemos asistido a una evolución de los procesos de percepción de la ciudad que comenzaba en los momentos previos al estallido de la Gran Guerra y que se prolongaron durante y después de esta. El imaginario de la ciudad como paradigma de la modernidad convivía con su contrario, la

ciudad como jungla y como escenario apocalíptico, dejando así espacio para su proyección ideal en un contexto atemporal, exento de futuro y con un carácter fuertemente onírico, una imagen que habita entre dos planos diferentes de la realidad. La simbología de la ciudad sumergida, imagen que encontramos de manera tangencial en el panorama cultural europeo (aunque preeminentemente en el germánico), puede clasificarse perfectamente dentro de la categoría freudiana de *Das Unheimliche*, pues esta acepción de lo siniestro, de lo inquietante, de lo desfamiliarizado, apela a una emoción estética que surge cuando somos incapaces de distinguir lo que es real de lo fantástico, dándose además con cierta repetición desintencionada (Howe, 2017, p.58).

Durante los años que van de 1918 a 1933 se multiplicaron las descripciones fantásticas de ciudades y de sociedades que en un principio tendían hacia un ideal utópico pero que acaban fracasando en su empeño de mantenerse inalterables, funcionando como reflejo y repetición de los patrones sociales de las grandes capitales del momento (aunque especialmente se refieren a Viena y a Austria), lo que causó cierto estremecimiento espeluznante a sus receptores. El desarrollo de los acontecimientos históricos había roto con la imagen ideal del mito habsbúrgico, comenzando así un proceso orgánico y natural de desintegración, caída y hundimiento. Así lo define Mark Jendrysik (2015) cuando analiza el conflicto entre el individuo y la utopía, de modo que una vez que el individuo se apodera de la imagen utópica y una vez que este interfiere en su orden atemporal y *a-local* (como ocurre en todos los relatos de aventuras que narran la llegada de unos aventureros a tierras desconocidas con sociedades idealizadas), el único cambio posible en este estado de las cosas no es otro más que la decadencia (Jendrysik, en Jones & Elis, 2015, p.28). Algo parecido ocurre cuando se habla del desencanto con el mundo. Citando las palabras de Hans Blumenberg en *Die Sorge geht über den Fluss (La inquietud que atraviesa el río), cuando el mundo pierde su sentido –signifique lo que signifique esta expresión y surja lo que surja de este proceso- se despierta el deseo de su desaparición* (2001, p.48).

En esta “imposibilidad” y “pérdida de sentido” se sustentan los relatos sobre la desaparición de las grandes ciudades de algunos ciclos míticos y literarios, como ocurre con la ciudad de Babilonia, Nínive, o la Atlántida. Ambos conceptos también se encuentran en el proceso que activa los motores de desintegración de las ciudades imaginarias de algunos de los relatos anteriormente comentados, como la ciudad de Perle en la novela de Alfred Kubin *Die andere Seite*, o el asteroide Pallas en la novela

de Paul Scheerbart *Lesabéndio*; o bien lo que esta pérdida de sentido trae consigo es el hundimiento de la nave o el barco que alegoriza la ciudad, igualmente destinada a hundirse en las profundidades, como ocurre con la novela de Fritz von Herzmanovsky-Orlando *Scoglio Pomo oder Bordfest am Fliegenden Holländer*, en la estela de *Das Narrenschiff* de Sebastian Brant.

El hilo que une el relato mítico con el fantástico es una doble urdimbre: por un lado estas historias vienen a surgir en contextos de crisis, cuyo origen responde a diferentes causas dependiendo del momento histórico. En estas situaciones se retoma el miedo hacia las catástrofes incontrolables e imprevisibles de la naturaleza (inundaciones, terremotos, etc.), que se presentan como la mejor alegoría de un poder implacable, sobrehumano y muchas veces de carácter divino, lo que concuerda con la categoría romántica de lo sublime y la nueva manera de sentir que inaugura este periodo. Por otro lado, encontramos en esta destrucción y hundimiento de las ciudades una respuesta a una transgresión, que puede estar causada por la *hybris*, o por un exceso que lleva de nuevo hacia la decadencia, en consonancia esta vez con la crítica social del cambio de siglo.

6.5. Ciudades sumergidas en el folklore germánico.

La reacción ante estados de crisis a partir de la creación de relatos de corte moralista y trascendental es un aspecto al que también se vincula el surgimiento de los relatos populares y las leyendas. Las tipologías dentro de este tipo de creaciones literarias son inmensas, aunque existe una en concreto que, al igual que ocurría con la ciudad de los locos, el *Narrenschiff* y la ciudad a los confines del mundo, recoge también la temática de las catástrofes naturales y de la desaparición de las grandes ciudades de la historia y la mitología, siendo quizás la más conocida la que respecta al continente perdido de la Atlántida⁹². Se trata del relato de la ciudad sumergida.

⁹² La recepción del mito de la Atlántida en la literatura y el arte alemán a partir del siglo XIX es un tema bastante extenso que ha preferido dejarse a un lado para esta tesis. La mayor parte de la recepción y la interpretación de estos mitos pasa por el *Sturm und Drang* y la obra de Johann Gottfried Herder, quien se convirtió en el introductor de la poesía romántica inglesa en Alemania, en cuyas obras ya se intuía una suerte de sentimiento para con la naturaleza que bebe del panteísmo, de las leyendas y de la idea de una justicia de Dios que pasa por lo sublime de las catástrofes naturales, enmarcando la idea del hundimiento de la ciudad dentro de lo sublime. La transmisión de este tipo de sensibilidades estéticas toma muy

Las historias de ciudades sumergidas son de las más extendidas y ubicuas, presentes en multitud de culturas y cuya proliferación coincide en muchos casos con hitos de la misma naturaleza, como el hundimiento de la ciudad de Heliké en el siglo IV a.C. que pudo inspirar las narraciones sobre la Atlántida que se encuentran en *Timeo* y en *Critias* de Platón, o el doble hundimiento de la ciudad jamaicana de Port Royal (que llegó a ser denominada “la Sodoma del Nuevo Mundo”) en 1697 y en 1907 sobre la que el escritor romántico Thomas de Quincey escribió en sus *Suspiria de profundis*. No obstante, pese a la existencia de estos escenarios reales, muchos de los relatos en los que se presenta la narrativa del hundimiento de una ciudad están ubicados en espacios imaginarios. Son lugares fronterizos o asentados en tierra de nadie, lo que los hace más difíciles de aprehender y los dota de ese sentimiento estético de *Unheimlichkeit* que calará también en el campo de las artes visuales.

De entre todos los relatos de ciudades sumergidas, cuya labor de recopilación excedería los límites de esta tesis y cuyo número escapa a nuestra imaginación, nos centraremos en los elementos característicos de las leyendas de tradición germánico-bretona, y que fueron recogidos en múltiples obras de los siglos XIX y XX, centrándonos por un lado en las obras de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm como principal fuente primaria, así como en el trabajo del folklorista Lutz Röhrich, que nos aportará las bases necesarias para entender y analizar la estructura y el porqué de estos relatos. Ambas fuentes aportan una lista inmensa de trabajos, por lo que nos centraremos principalmente en dos obras: por un lado, en la colección *Kinder- und Hausmärchen* (*Cuentos de hadas de los Hermanos Grimm*) (1812)⁹³ de los hermanos Grimm, en la que recogieron los cuentos de hadas más populares del territorio alemán (muchos de los cuales han trascendido a nuestros días), mientras que por otro, encontramos el estudio *Märchen und Wirklichkeit* (*Cuento y realidad*) (1964) de crucial importancia para entender las narrativas y las estructuras sociales, culturales y estéticas del fenómeno del cuento popular, también aplicadas a la literatura moderna.

distintos carices y se disgrega dentro de las múltiples relecturas que se hicieron durante el siglo XIX de los textos de Platón, de modo que sería más sencillo hablar de la evolución de teorías estéticas generales más que de símbolos concretos, como sería en este caso el tema de la Atlántida. Por este motivo se ha considerado más oportuno ir en la búsqueda de ejemplos concretos, de leyendas concretas y aisladas cuya diferenciación y cuyo estudio resulta más útil para construir los cimientos de esta investigación.

⁹³ Destacan los múltiples tomos de colecciones de cuentos de los Hermanos Grimm (muchos de ellos ilustrados por artistas simbolistas) que aparecen entre los estantes de la biblioteca personal de Alfred Kubin. En concreto de *Kinder- und Hausmärchen* cuenta con una edición de 1930 (Inv. Kubins Haus Nr.238), fecha que excede las fechas de esta tesis, aunque al tratarse de leyendas populares y al contar con otras colecciones anteriores a 1900, no se desestima que haya parte del imaginario de los hermanos Grimm en las composiciones artísticas de Alfred Kubin.

El primero de estos dos títulos nos sirve para sondear algunas de las historias más relevantes del contexto germánico, ayudándonos así a observar cómo está compuesto el espacio fabulado e imaginario que, o bien se muestra como espacio sacralizado e iniciático (el ejemplo más claro es el bosque de los cuentos), o bien se trata de una ciudad imaginaria en la que acontecen una serie de perturbaciones o problemáticas que llaman a un héroe o heroína para deshacer el entuerto. La obra de Röhrich bebe de muchas de las leyendas recogidas por los Hermanos Grimm, aunque el análisis del fenómeno de la leyenda popular que lleva a cabo en el estudio *Märchen und Wirklichkeit* no sólo se centra en las narrativas y en las estructuras formales de dichos relatos, sino que presenta una aproximación al fenómeno del cuento popular bastante interesante. La postura de Röhrich parte de un enfoque claramente antropológico, aislando algunos motivos o aspectos que, aunque en la trama de la narración jueguen un papel claramente anecdótico, son los que hablan de la cultura material de la sociedad en la que se originó el relato, siendo capaz de advertir las diferencias geográficas y el tono cultural que subyace en su construcción. Esto permite localizar dichos relatos en el mapa, al tiempo que facilita el estudio de los aspectos mutables dentro del relato, es decir, los elementos que han ido cambiando en la adaptación del mismo en su paso por las diferentes épocas y culturas.

Otro aspecto interesante que señala Röhrich en su estudio es que, ya en sus orígenes, muchas de estas historias muestran de manera abierta el punto de vista de la clase social en o para la que se produjo dicho relato. Desde un punto de vista marxista podría decirse que estos personajes son conscientes de su clase social y, o bien la defienden como la única “honrada”, o bien intentan aspirar a alcanzar el modo de vida de las clases sociales más altas, aspecto que recuerda ligeramente a la postura de los artistas del 1900 en relación con la sociedad en la que les había tocado vivir. Muchas novelas satíricas o críticas con los regímenes políticos previos a la Primera Guerra Mundial pueden estudiarse también a partir de estas premisas, añadiendo además otras tendencias literarias que Röhrich señala en la segunda mitad de su estudio. Por ejemplo, habla de la confusión entre lo real y lo no real, en el sentido de que, el narrador, muchas veces anónimo⁹⁴, evoca una vivencia personal que “pasó y a la vez no pasó”, llamado

⁹⁴ La anonimidad del narrador es un aspecto característico de los relatos especulares, teorizados en primer lugar por André Gide en 1893. El concepto de relato especular o “mise-en-abyme” se explicará de manera más extensa en el último capítulo de esta tesis, en relación a la perspectiva kubiniana de la obra de arte y del hecho de crear.

normalmente por circunstancias externas a sí mismo a pasar por una serie de situaciones y eventos que dibujan el así llamado “camino del héroe” (ver Campbell, 1959). Partiendo de unas premisas sociales y culturales que le son familiares al lector, se establece así una confusión entre autor, narrador y protagonista, lo que traslada de nuevo este tipo de narrativas al territorio de lo mítico. La manera en la que funciona la novela *Die andere Seite* de Alfred Kubin, se amolda perfectamente a estos esquemas y a estas características, lo cual se traduce de manera directa en las imágenes y en las escenas de sus dibujos, ya que para él el impulso artístico y el narrativo parten de una misma naturaleza y separar palabra e imagen para él no tiene sentido alguno.

Con tal de acotar las tramas concretas que conectan estas narrativas con el motivo de la ciudad sumergida, encontramos el artículo de Warren M. Mauer *German Sunken City Legends* (1976), que recoge un listado de 202 cuentos populares del ámbito germánico en los que se aborda esta temática de manera directa o donde se describen civilizaciones fantasmagóricas que se encuentran en las profundidades de las aguas muertas (*Gewässer*). Estas leyendas se pueden clasificar y analizar a partir de siete variables que aparecen de manera simultánea en la mayoría de los relatos, aunque con algunas excepciones. Así pues, estos presentarían los siguientes aspectos: una explicación de la causa de la inmersión, el aviso antes de la inmersión, la descripción de la destrucción de la ciudad, la historia de los supervivientes, la descripción del paisaje y del lugar que queda tras la desaparición de la ciudad, las presencias sobrenaturales que pueden verse después del hundimiento y, por último, la posibilidad de eludir la maldición del hundimiento, cosa que muchas veces resulta imposible (Mauer, 1976, p.190). Pese a que Mauer divide en su artículo estas siete variables en apartados diferentes, algunas están fuertemente vinculadas, por lo que a continuación las desglosaremos y agruparemos en cinco apartados.

6.5.1. La culpa fue de la *hybris*

A la hora de analizar la causa de la inmersión de la ciudad en estos relatos, existe una estructura que trasciende fronteras literarias y geográficas, que se vincula con el pecado de *hybris*, entendida en este contexto como un exceso de arrogancia o como la curiosidad sin límites de un personaje (generalmente femenino). En estos personajes se mezclan ecos del mito de Prometeo y del personaje de Pandora. La búsqueda del origen

de esta narrativa dentro de los relatos en los que aparece una ciudad sumergida nos lleva a la tradición galesa y bretona, con relatos como el hundimiento de la ciudad de Ker-Is, también conocida como la ciudad de Ys⁹⁵.

Esta leyenda narra la historia del rey Gradlon de Cornualles y de su hija la princesa Dahut, quien se representa muchas veces como la personificación del pecado y quien, según el consejo del santo San Guérolé traería la destrucción a la ciudad. Así pues, tentada por un caballero vestido de rojo, que al final del relato acaba siendo el mismo diablo, Dahut le roba a su padre mientras duerme la llave de las compuertas de la ciudad en medio de una gran tormenta. Su curiosidad por abrirlas hace que una gran masa de agua irrumpiera en la ciudad, arrasando con todo lo que hubiera a su paso. Gradlon y Dahut consiguen huir a lomos de un caballo mágico, pero el santo, que también logra escapar, advierte que sólo deshaciéndose de la princesa lograría el rey salvarse. Tras vacilar unos instantes, Dahut es empujada de la grupa del caballo a las olas del mar [2.29.]. Un patrón muy similar lo encontramos en la leyenda frisona (aunque pasó rápido al imaginario alemán) de la ciudad de Stavoren en el relato *Das taube Korn* (Mauer, 1967, p.191)⁹⁶, en la que la princesa de la ciudad rechaza una ofrenda de trigo⁹⁷ demasiado humilde, pese a haberla traído el mejor de sus marineros. El rechazo acarrea la destrucción de la ciudad bajo las aguas y, por consiguiente, la muerte de la princesa y la hambruna de su pueblo.

6.5.2. Los emisarios de la catástrofe.

En muchos de estos relatos, la catástrofe se avisa por medio de la aparición de algunas criaturas insólitas o por el comportamiento extraño de los animales de la ciudad. En la leyenda de *Seeburger See*, recogida en el *Kinder- und Hausmärchen* de

⁹⁵ La leyenda de la ciudad de Ys es la única que no procede de la tradición popular germánica. Su origen se sitúa en la cultura celta de Gales y la Bretaña francesa. No obstante, es también la leyenda de esta categoría que más difusión tuvo (aparte del mito de la Atlántida), por lo que hemos decidido añadirla a la lista de Maurer debido al calado de su narrativa.

⁹⁶ Esta leyenda aparece citada en el artículo de Mauer dentro del compilado *Naturgeschichtliche Volksmärchen* de O. Dähnhardt (1912), aunque también aparece en *Deutsche Sagen* de los Hermanos Grimm (1816), título con el que cuenta la biblioteca personal de Alfred Kubin, en una edición del año 1911 (Inv. Kubins Haus nr.4520).

⁹⁷ Mauer relaciona el trigo dorado con el pan que se ofrece en la Biblia como ofrenda sagrada. El rechazo de la princesa hacia este pan, prefiriendo las joyas antes que éste, trae la ira de Dios y la ciudad acaba sepultada por las aguas del mar.

los hermanos Grimm, aparece la figura de un pez gigantesco antes del hundimiento de la ciudad como aviso del castigo divino que recibirían sus habitantes por avaros. La figura de este pez puede relacionarse también con el mito del anillo de Polícrates, que le es devuelto al rey dentro de un pez después de una falsa ofrenda y que sirve como presagio de su muerte.

La figura del pez gigante como espectro contra el que se lucha o como mal presagio es, curiosamente, uno de los temas más recurrentes en las composiciones paisajísticas de Alfred Kubin (ver Brockhaus & Peters, 1977). Encontramos ejemplos de esta temática desde su obra temprana hasta finales de su vida, lo que puede inducir a interpretar este tema como una imagen superviviente, utilizando el término warburgiano, procedente de las leyendas populares y los cuentos para niños dentro del imaginario del artista. Otras veces observamos en las obras de Kubin a estos animales varados a orillas del mar, o bien como criaturas malignas asociadas a la muerte de un personaje, de nuevo generalmente femenino, como puede verse en la obra de 1902 *Schwertfisch (Pez espada)* [2.30.], de manera anecdótica entre los dibujos del *Sansara* o ya en los portfolios del *Traumland*, destacando la obra *Selbstmörderin (Suicida)* [4.35.]. También aparece el motivo en un portfolio posterior, el *Rauhnacht*⁹⁸, en la lámina *Leviathan (Leviatán)* [3.35.] y, de manera tardía en el motivo de 1933 *Nächtlicher Sumpf (Laguna nocturna)* [2.31.], que se repetiría también a partir de 1950.

Continuando con el análisis de la narrativa de estas leyendas populares, volvemos a incidir en los animales como los elementos que, además de anunciar la inundación, median en la salvación de los supervivientes (cuando se da el caso), destacando aquí la figura del caballo. En la leyenda de la ciudad de Ys encontramos el caballo mágico del rey Gradlon, de la misma manera que ocurre en otras leyendas de la zona de Baviera (Mauer, 1967, p.196). La relación del caballo con el agua viene desde época clásica, aunque es un aspecto que puede encontrarse también en relatos de otras muchas diferentes culturas. Los caballos aparecen con frecuencia como los guías, como aquellos animales capaces de transitar del mundo de los vivos al mundo de los muertos y poseedores de conocimiento sobrenatural (Chevalier, 1986, p.209). La obra de Alfred Kubin se encuentra salpicada de imágenes del caballo a orillas de lagos, e incluso se da el caso de usar el caballo blanco como una autorrepresentación (especialmente después

⁹⁸ El concepto de *Rauhnacht*, al hacer referencia a una festividad concreta germánica, no se ha traducido. Si bien, *Rauhnacht*, o *Rauhnächte* hace referencia al periodo de las doce noches que van desde Navidad hasta la Epifanía.

de la publicación del portfolio *Ali der Schimmelhengst* en 1931), constituyendo uno de los frentes sobre los que más se ha elucubrado a la hora de entender las narrativas kubinianas, especialmente aquellas relacionadas con *Die andere Seite*, donde causalmente la visión de un caballo blanco espectral marca el impasse de la novela hacia la poética de la destrucción de la ciudad (ver Sola, 2019, pp. 207-217).

6.5.3. Apariciones sobrenaturales.

Junto a la presencia de estos animales mágicos, estaría el tema de las apariciones sobrenaturales como advenimiento funesto, encontrando dentro de la lista de Mauer un gran número de leyendas en las que se habla del demonio como jinete (lo que también trae reminiscencias del relato de Ys) o bien se habla directamente del fenómeno de la *Wilde Jagd* o *Cacería Salvaje*. La procesión de espectros también aparece vinculada al imaginario religioso, siendo este tipo de desfiles fantasmagóricos los más frecuentes en las leyendas de ciudades sumergidas. Destacan los relatos de la región de la Selva Negra, donde aparecen varios ejemplos en los que se narra la aparición de monjas en procesión, siendo el más conocido el que gira en torno al lago Mummelsee (que recibe su nombre precisamente de este fenómeno). El narrador de estas historias suele advertir que no hay que seguir a estos espectros que vuelven a las profundidades después de su vagar por la superficie de los lagos o del bosque, así como no hay que intentar descubrir los secretos que circundan las ciudades sumergidas, como dicta el colofón de otra de las leyendas más importantes del entorno germánico, la leyenda de la ciudad sumergida de Gression: *denn es soll nicht gut sein in die Geheimnisse einer Versunkenen Stadt einzudringen*⁹⁹ (Schell, 1922, en Maurer, 1967, p.199).

6.5.4. Cónicas del viaje a una ciudad sumergida.

La contemplación de las ciudades sumergidas desde la superficie y la descripción de estas es otro aspecto bastante interesante de estas leyendas, siendo el caso más paradigmático el de la narración de la desaparición de la ciudad de Vineta

⁹⁹ Traducción propia: “Por tanto no es bueno penetrar en los secretos de una ciudad sumergida”.

[2.32.], o Winetta, en las aguas del Báltico. Hay quien argumenta que la ciudad de Vineta está relacionada con la destrucción de la ciudad portuaria de Wollin a manos de los suecos durante la Guerra de los Treinta Años, aunque hay quien apunta también a fuentes anteriores que se remontan al siglo XI. En cualquier caso, todas estas aproximaciones a la leyenda coinciden en compararla con la ciudad italiana de Venecia, por su paisaje y por su riqueza comercial, y añadir que su desaparición fue causada por castigo divino dada la avaricia y la lujuria de sus habitantes, encontrando algunas fuentes que también la emparentan con la ciudad de Sodoma. Los cronistas legendarios que hablan de Vineta en sus relatos lo hacen desde una apreciación desde la superficie ya que, cuando el agua está en calma, aún puede verse a sus habitantes montar en carros de oro o en caballos negros, danzar felices en las calles o dirigirse en actitud trágica hacia el cementerio subacuático portando un ataúd mientras repican las campanas de la ciudad (Thieme, en Maurer, 1967, p.201).

6.5.5. Las campanas de la ciudad sumergida.

El repicar de campanas también es uno de los presagios de hundimiento que se recogen en estas historias, como ocurre con la leyenda de la ciudad sumergida de Rheta en el lago Liepsee. El repicar de las campanas de la ciudad sumergida no sólo se ha convertido en una de las metáforas más utilizadas para hablar de la inspiración de la literatura y el arte romántico en el siglo XIX (ver Abrams, 1992, y Bloch, 2004), sino que además vincula la visibilidad de estas apariciones a fechas señaladas del calendario cristiano. La ciudad de Vineta, por ejemplo, se hundió en la mañana de pascua¹⁰⁰, así como aparecen otras leyendas que se vinculan a los solsticios, a la noche de Walpurgis, o a las doce noches entre la Navidad y la Epifanía, que en Alemania y en Austria se conocen como *die Zwölften* o *die Rauhächte*.

Mauer recoge en su artículo algunos dichos y refranes vinculados a estos días, presentados muchas veces como un tiempo propenso a la aparición de fantasmas. Tres años después de la publicación de los portfolios del *Traumland*, en 1925, Alfred Kubin publica una colección de 13 litografías que se centra en este tiempo del año, titulado

¹⁰⁰ Este momento nos evoca también grandes paisajes románticos con cierta carga de lo sublime y de lo siniestro bajo el pincel del artista Caspar David Friedrich.

Rauhnacht. Las figuras que pueblan este portfolio se pueden leer en clave alegórica partiendo de los temas aquí presentados, pues en sus láminas desfilan apariciones, genios y fantasmas de todo tipo, así como se vincula la muerte femenina al agua y a la aparición de peces monstruosos. Lo onírico, lo pagano y lo supersticioso se arremolinan en la composición continua de este portfolio¹⁰¹, convirtiéndose en una de las piezas más raras que se cuentan en la totalidad de la obra de Alfred Kubin.

6.6. La recepción de los relatos folklóricos en la literatura del siglo XX.

Las obras literarias que a partir de finales del siglo XIX retomaron estas narrativas comparten con las leyendas anteriormente recogidas un aspecto que no debemos pasar por alto, que es la presencia de una guerra dentro de su contexto como punto de inflexión histórico y trascendental, como la Guerra franco-prusiana, o el estallido de la Primera Guerra Mundial ya en el siglo XX. Mauer, por otra parte, apunta a la Guerra de los Treinta Años como foco en torno al cual proliferan las leyendas populares sobre ciudades sumergidas en las que se inspirarían sus predecesoras modernas. En ellas el miedo al avance aplastante de la guerra por encima de campos y ciudades lo catalizaba el miedo a las catástrofes naturales de orden supranormal. A su vez, dado que muchas de estas leyendas más antiguas se referían al castigo del hundimiento como algo traído por los excesos y la transgresión de los límites de la sociedad, no es de extrañar que los escritores y artistas conocedores de la tradición vieran en ellos otro flanco por el que abordar la crítica social que prevalecía en su contexto social¹⁰². Las obras del siglo XX que, más que beber de las fuentes originales se respaldaban más en la relectura romántica que de ellas se hizo, no se mostrarían tan críticas, sino que se regodearían más en la belleza medúsea de la destrucción de la ciudad y en el desastre, postura que también compartían tanto el Decadentismo como el Simbolismo.

¹⁰¹ Las láminas del *Rauhnacht* se pueden leer poniéndolas una detrás de otra, compartiendo así un mismo horizonte y una misma perspectiva, emulando casi la forma en la que se presentan las imágenes en un carrete fotográfico.

¹⁰² Algunos estudios han querido ver en la novela *Die andere Seite* una crítica a la sociedad de la Alemania de principios del siglo XX así como una premonición hacia las catástrofes que se vivirían en la Primera Guerra Mundial, destacando entre todas estas opiniones la de Ernst Jünger.

La cuestión de inseguridad hacia el avance del tiempo y la contemplación del destino humano como si de un profundo abismo se tratase son otros dos aspectos que entran en liza dentro de la recepción de estos relatos, partiendo especialmente de los movimientos filosóficos y estéticos que marcaron el fin de la Ilustración y el principio del Romanticismo. En este sentido, Leibniz avanzaba en su obra de 1765 *Neue Verhandlungen über den menschlichen Verstand* (*Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*), esta idea de que la nueva productividad estética de su tiempo se concentraba en las imágenes antiguas del pasado, en el mito y en la sensación de lo atemporal, haciendo de todo esto una salvaguarda ante el futuro (Bloch, 2014, p.171).

No es de extrañar que, pese al discurso de una Modernidad prometedora que comenzaba a dibujarse en el siglo XIX, el recién inaugurado sentimiento romántico dirigiera su mirada hacia un futuro en el que repicaban las campanas de una ciudad sumergida. Este aspecto puede encontrarse en pleno Romanticismo en los escritos del inglés Thomas de Quincey, quien hablando de la aproximación al abismo que simbolizaba el futuro decía: *todo es finito en el presente, y lo finito es infinito en la velocidad de su carrera hacia la muerte* (Quincey, 1985, p.101). Estas palabras concluyen el relato de Savannah-la-Mar¹⁰³, uno de los muchos escritos que componen la obra *Suspiria de Profundis*, de 1845, en el que precisamente se narra cómo el escritor, acompañado de una figura fantasmagórica llamada The Dark Interpreter, atraviesa el translúcido velo de las aguas para transitar por las calles de la ciudad sumergida de Savannah-la-Mar, prestando especial atención a los inmóviles campanarios de las iglesias y a sus mudos órganos, que sólo retumbarían en salves y aleluyas el día en que llegara el ocaso celestial, o, en otras palabras, el Apocalipsis (Quincey, 1985, p.100).

Poéticas como esta las encontramos en otras obras capitales del siglo XIX como por ejemplo el poema *The City in the Sea* (*La ciudad en el mar*) [2.33.] o el relato *The Fall of the House Usher* (*La caída de la casa Usher*) [2.34.] de Edgar Allan Poe, el *Aquarium mental* de Georges Rodenbach o, ya en la segunda década del siglo XX, en *Le cimetière marin* (*El cementerio marino*) de Paul Valéry. Natascha Adamowsky, en su libro *The mysterious Science of the Sea* (2015), recoge algunas de estas manifestaciones para analizar el misterio que suponían las profundidades del mar para una cultura europea que intentaba reinventarse a sí misma desde las profundidades, es

¹⁰³ Este relato está inspirado en el hundimiento de Port Royal, aunque toma el nombre de otra ciudad jamaicana con una resonancia mucho más exótica, más en línea con las visiones del Opio que recogía Thomas de Quincey en sus escritos.

decir, desde el núcleo mítico de las cosas. El individuo de la Modernidad entra en el abismo de la autocontemplación, entendiendo muchas veces su propio interior como un acuario. Un ejemplo poético decimonónico en el que se sustentaría esta hipótesis lo encontramos en el poema de Charles Baudelaire *L'Homme et la Mer* (*El hombre y el Mar*), donde se conecta lo inaprehensible de la naturaleza con lo inaprehensible del corazón, tornándose este en un elemento fluido, profundo y oscuro (Adamowsky, 2015, p.135). Así pues, el profundizar en uno mismo viene a establecer un paralelismo con el hecho de hundirse en las profundidades de las aguas. En esta afirmación habitan ecos de un reto demoníaco, de las palabras de Mefistófeles a Fausto en la galería oscura, cuando le insta a sumergirse, o, lo que sería lo mismo, a ascender, pues ambas cosas son la misma¹⁰⁴.

6.7. Alfred Kubin y la poética de la ciudad sumergida.

Alfred Kubin entendía su proceso de búsqueda estilística, de búsqueda de sí mismo, de una manera muy similar a la que citábamos anteriormente:

“Prefería hundirme a crear algo que no fuese original, y entonces busqué nuevos temas que poner al servicio de mi pintura. Primero se me antojaron los paisajes submarinos, pues tenía vivos recuerdos de algún gran acuario cuyas mezclas de formas y colores me habían fascinado. Pero eso no me bastó. Quería superarme, superar la naturaleza e ir más allá, superarlo todo (...).” (Kubin, en DmV, 2016, p.85)

“Doch lieber wollte ich zugrunde gehen als etwas Unoriginelles schaffen, und so suchte ich nach neuen Stoffen, um sie meiner Melerei dienstbar zu machen. Zunächst verfiel ich auf unterseeische Landschaften, in lebhafter Erinnerung an einige große Aquarien, die mich mit ihrem Rausch von Farben und Formen gebannt hatten. Aber das genügte mir noch nicht, ich wollte, durch den Widerstreit meiner Empfindungen getrieben, über mich, über die Natur, über alles hinaus (...).” (Kubin, en AmL, 1974, p.36).

¹⁰⁴ *Versinke denn! Ich könnt' auch sagen: steige! 's ist einerlei.* Traducción de José María Valverde: *¡Desciende, pues!; aunque también podría decirte: ¡asciende! Es lo mismo* (Goethe, 2011, p.238).

En cuanto a la interpretación personal de Alfred Kubin de la poética de la ciudad sumergida, encontramos en sus diarios y en sus autobiografías algunas interpretaciones del agua como el elemento que preserva el pasado y lo mantiene a salvo del futuro, en un sentido tan empírico como espiritual, entendiendo a su vez el acuario como un artefacto cultural que contiene en sí la naturaleza viva de una parte del mar, al tiempo que lo entendía como un punto comunicativo y de reposo de los sentidos. Otro aspecto que nos sirve para reforzar esta idea de la fijación kubiniana por el agua la encontramos en la descripción de sus *Dämmerungswelten* (*Mundos crepusculares*), colocados en una frontera que, sobre todo a partir del periodo de entreguerras, deja de significar para Kubin tanto un límite geográfico como algo que separa realidades diferentes, primando la idea del no-lugar o del paisaje liminal, al borde del abismo.

Mis espacios, iluminaciones, proporciones y perspectivas no existen ni en la naturaleza ni en la mente, *pero están* en el reino intermedio del crepúsculo. Las figuras y los fantasmas retenidos en el dibujo ostentan todos el signo de un aroma inconfundible, un signo común que permite reconocerlos a cualquiera que haya tenido experiencias similares. (Kubin, en DmV, 2016, p.274)

Meine Räume, Beleuchtungen, Proportionen und Perspektiven sind weder in der Natur noch im Kopf vorhanden, und *sind noch*, eben im Zwischenreich der Dämmerung. Die Figuren und die Gespenster, die zeichnerisch festgehalten werden, tragen alle das Signum, den unverwechselbaren Duft als gemeinsames Erkennungszeichen für jeden, der verwandte Erlebnisse hatte. (Kubin, en AmW, 1973, p.41).

Roman Zieglgänsberger, en el catálogo de la colección de obras de Alfred Kubin del Museo de Regensburg, que lleva por título principal *Alfred Kubins Nebenwelten* (*Los mundos colindantes de Alfred Kubin*, 2010), analiza las pinturas de paisajes kubinianos, sobre todo los anteriores a 1917, comentando que tras los motivos principales representados en ellos se esconde el tema fundamental de su mundo figurativo: la laguna donde se originan las formas, andróginas, crepusculares, en la que reside toda existencia latente, en conflicto entre “llegar a ser” y “desvanecerse” (Zieglgänsberger, 2010, p.16). Estos mundos crepusculares aparecen referenciados en otros escritos de Alfred Kubin, destacando especialmente su mención en el *Fragment eines Weltbildes*, texto en el que se refiere a ellos como *Seifenblasenwelten* (*Mundos como pompas de jabón*) (Adamowsky, 2015, p.141 y Zieglgänsberger, 2010, p.18).

Estos eran mundos vinculados con el elemento acuático, vulnerables a las amenazas de lo exterior, a las crisis y a la transgresión los límites de su seguridad.

6.7.1. Descubrirse a uno mismo o sumergirse en uno mismo.

Llegados a este punto, puede advertirse cómo a partir de la irrupción del Expresionismo, aflora una tendencia a la hora de representar o aludir al individuo que se basa en establecer paralelismos entre la autoexploración interior y el descubrimiento de nuevos territorios, otorgándole así a la persona un carácter topográfico. Paul Mongré, escritor en el que se inspiraron varios artistas expresionistas (entre ellos Alfred Kubin) hablaba de las ciudades como organismos, como alegorías y correspondencias entre el hombre mitológico, el cuerpo animal y el cuerpo social, en una estructura que ha sido pensada casi siempre desde el punto de vista utilitario y no desde el punto en que convergen la abstracción, el absoluto y el entendimiento entre semejantes (Mongré, 1897, p.38).

Anna Gosetti-Ferencei, en *Exotic Spaces in German Modernism* (2011) va un poco más allá y también habla de la comparación entre la autocontemplación del artista o del escritor con lugares o espacios abismales (fenómeno que parte del género literario de las confesiones), con paisajes y con entornos urbanos en los que la experiencia personal y la memoria juegan un papel fundamental. El producto final de esto es la elaboración de lo que se denomina como *inscape landscape (paisaje interior)* (Gosetti-Ferencei, 2011, pp.165-167). La lectura de la obra de Nietzsche por parte de los escritores y artistas del Expresionismo incidió especialmente en esa manera en la que, basándose sobre todo en *Also sprach Zarathustra (Así habló Zarathustra)*, el proceso en el que el individuo se conoce a sí mismo se presenta como una invitación a la aventura, a adentrarse mar adentro¹⁰⁵.

Hans Blumenberg (1995) retomó esta idea de la invitación a surcar el horizonte relacionándola con el peligro del naufragio, estableciendo toda una poética que gira en torno al hecho de naufragar y en torno a la sensación que esta imagen imprime en las almas de quienes observan. En este sentido comentaba Blumenberg que lanzarse al mar

¹⁰⁵ Sobre este aspecto se hablará más detenidamente y en profundidad en el apartado 8.5.5.

significa transgredir los límites, aferrándose a esa curiosidad innata que caracteriza al género humano. Citando las palabras de Herder, Blumenberg concluye que la anchura del mar incitaba a pensar en la tabula rasa como condición de autenticidad y autonomía de las ideas (Blumenberg, 1995, p.56), pero ¿qué ocurre con lo que yace bajo sus aguas? En este otro lado se esconde una nueva tierra, un nuevo dominio, que también llama al aventurero en una fatal atracción del abismo. Para Schopenhauer, la identidad del sujeto humano se movía entre ambos reinos, entre el mundo sumergido y el exterior desde el que se contempla el naufragio (Blumenberg, 1995, p.73), lo que le permitía al individuo tener una visión panorámica del enigma de su condición, aspecto que puede apreciarse en la obra de Alfred Kubin *Die Ahnung (El presentimiento)* [2.35.], de 1906, en la que se sitúa un observador de espaldas ante lo que parece ser el hundimiento de una ciudad, que puede funcionar perfectamente como premonición de la novela que aún se estaba fraguando.

Comprende, por una parte, que es individuo, fenómeno contingente de voluntad, a quien el menor golpe de aquellas fuerzas podría destrozar, se siente desvalido contra la poderosa Naturaleza, dependiente, abandonado al azar; átomo imperceptible frente a fuerzas colosales; pero al mismo tiempo se siente sujeto imperturbable e inmortal del conocimiento que como condición del objeto es el fundamento de todo este mundo; comprende que esta lucha aterradora de la Naturaleza no es más que su representación, y en la tranquila contemplación de las Ideas está por encima de toda voluntad y de toda miseria (Schopenhauer, 1987, p.166).

Gaston Bachelard (2005) ponía sobre la mesa la elaboración de un pensamiento estético basado no ya tanto en la contemplación de las formas en estos procesos de autoconocimiento, sino en la contemplación de la materia, como algo en lo que también subyace una “individualidad en profundidad” (Bachelard, 2005, p.9). A partir de esta categorización de la materia aisló los elementos aire, fuego, agua y espacio como los principales originarios de las poéticas y de la simbología de la creación estética occidental. Centrándonos en sus estudios sobre el agua, Bachelard hablaba del concepto de doble visión de Schopenhauer en relación con la naturaleza simbólica del agua, pues ésta duplica las cosas (a partir de los reflejos) al tiempo que duplica al soñador. *El agua otorga al mundo así creado una solemnidad platónica. Le da también un carácter personal que sugiere una forma schopenhaueriana: en un espejo tan puro, el mundo es mi visión* (Bachelard, 2005, p.81). La cuestión que nos ocupa ahora es distinguir si “mi

visión” aquí alude a una visión externa, siendo el objeto algo ajeno al individuo, o si por el contrario “mi visión” es la contemplación de su propio reflejo. Esta dualidad podríamos decir que aparece encerrada en la manera en la que Alfred Kubin configuraba su visión del mundo, su visión personal y la visión de su mundo interior crepuscular.

6.7.2. El hundimiento de la ciudad como nueva conquista del espacio.

Las ciudades modernas expulsaron de su articulación al individuo romántico, al genio demiúrgico, que desde su melancólico solipsismo se elevaba por encima de toda lógica social, para así ser embebido por la masa. La confrontación del individuo con la masa, que también adquiere muchas veces atributos acuáticos cuando se nos presenta a través de manifestaciones literarias¹⁰⁶, se transcribía dentro de la percepción del entorno por parte del individuo moderno como una ciudad inundada, vacía de valores. Esta situación fue lo que empujó al artista solitario a llevar a cabo una reconquista del espacio, a sobreponerse a estas ciudades, apelando muchas veces a su destrucción como un acontecimiento inevitable. La imaginación de estos escritores y artistas tenía una terrible necesidad dialéctica, dirigiéndose hacia las imágenes de la tradición, de su pasado o de la memoria, donde resonaban los ecos del mito, de las leyendas, que se desgarran y entremezclan para dar paso a nuevas poéticas y a nuevos significados acordes con el contexto que desata este sentimiento estético, esta desfamiliarización con lo externo. En ese sentido la acción crítica y perceptiva del artista también se convirtió en corriente que azota las ciudades, que moldea sus significados, que las inunda, llevando así al lector o al espectador a atisbar dentro de las profundidades del propio artista.

En el caso de Alfred Kubin esta doble lectura del hundimiento es especialmente interesante, teniendo en cuenta que ya en su novela *Die andere Seite* se hablaba de una personificación de la ciudad. En ella se le asignaba a los edificios y al espacio aspectos propios de la idiosincrasia humana, se insertaban dentro de una polifonía de voces y de

¹⁰⁶ En este contexto es muy interesante el relato de Edgar Allan Poe *The Man in the Crowd* (*El hombre en la multitud*), de 1840, donde utiliza muchas veces palabras como “zambullirse”, “desbordar”, etc. cuando describe el itinerario del desconocido al que el narrador sigue con la mirada, precisamente, buceando entre la multitud.

arquetipos que conformaban, en sentido figurado, un retrato de la sociedad. Como se ha comentado anteriormente, esta sociedad es percibida desde un punto de vista crítico, como causante del hundimiento de las ciudades o de las civilizaciones, pereciendo dentro del entorno local de la ciudad o bien ahogados en medio de la tormenta tras embarcar en la nave de los locos. Así pues, podría decirse que los relatos y las representaciones visuales de inundaciones y de ciudades sumergidas dentro de la obra gráfica de Alfred Kubin apelan a su insistente preocupación por el destino trágico inherente a la condición humana. El agua y la muerte se convierten en una pareja simbólica dentro de los paisajes del artista, encontrando diferentes guiños a leyendas populares o a imágenes procedentes de la memoria, de sus experiencias y de sus recuerdos.

Las cosas más nimias provocan estos verdaderos milagros de la memoria: una palabra cualquiera, pero especialmente acentuada, o un leve ruido que llega a mis oídos, un aroma percibido al pasar por delante de la puerta abierta de una casa y otras sensaciones insignificantes son capaces de hacer aflorar un mundo sumergido. (Kubin, en DmV, 2016, p.148).

In den besten Augenblicken tauchen sie höchst lebendig und förmlich gesättigt von Einst in Gefühl, Klang und Farbe vor dem innern Blick uf. Solche wahren Wunder der Erinnerung werden meist durch unscheinbarste Vorkommnisse ausgelöst: ein gleichgültiges, doch seltsam betontes Wort oder ein geines Gräusch, das mein Ohr irgendwie berührt, ein Duft im Vorbeigehen an der offenen Tür eines Hauses augenommen, oder ähnliche winzige Eindrücke können da genügen eine versunkene Welt wieder auftauchen zu lassen. (Kubin, en AmL, 1974, p.131).

A la vez, el agua se configura como un espacio amniótico, como la oscura esencia interior del artista, que en estos relatos acaba embebiendo y arrasando la ciudad. Aquello que quedaba en el fondo de las oscuras aguas, sepultado por la corriente, eran los cimientos sobre los que se confeccionaba el paisaje interior del artista, un paisaje que desfiguraba el espacio cotidiano para convertirlo en un espacio íntimo por el que sus símbolos, sus fantasmas y sus monstruos deambulaban libremente.

Me gustaba tumbarme en algún lugar escarpado de la orilla del lago, o al borde del canal, en la ciénaga y perder la mirada en la profundidad de las transparentes aguas. Cuando los rayos del sol iluminaban el fondo del lago, de forma casi mágica, (...) entonces, lo misterioso se apoderaba de mí de forma

inexplicable. Todos los dibujos con motivos acuáticos que he realizado después tienen un origen (...) [en esas] impresiones. (Kubin, en DmV, 2016, p.258).

Gerne lag ich an einer abschüssigen Stelle des Seeufers oder am Kanal im Moor und schaute lange in die durchsichtige Tiefe. Durch einen Sonnenstrahl wurde die Unterwasserlandschaft magisch beleuchtet, (...). Die zahlreichen Unterwasserbilder, die später entstanden, dürften wohl ihren Ursprung diesen Eindrücken verdanken. (Kubin, en AmW, 1973, pp.24-25).

Por esta razón cabe resaltar especialmente el hecho de que Kubin le dedicara su atención de manera simultánea a la confección, tanto literaria como plástica, de su ciudad imaginaria (comenzando en la novela *Die andere Seite*), así como a la observación de sus mundos interiores y experiencias oníricas. Las obras que surgieron de este proceso aparecen recogidas en sus autobiografías y diarios como *Traumstücke* (*Fragmentos oníricos*), surgiendo de aquí el germen del portfolio que se publicó casi dos décadas después con el título *Traumland* (*País de los Sueños*), aunque originariamente llevara por título *Mein Traumwelt* (*Mi mundo de los sueños*) (Kubin, en AmL, 1974, p.67).

Durante muchos años, y tras estudiar detenidamente la composición del sueño y sus leyes, trabajé en una «serie onírica» y empecé a plasmar en mis dibujos hermosas y ricas combinaciones de motivos aislados que iba seleccionando cada vez más de mis propios sueños (*fragmentos oníricos*). Así, me sumergí de lleno en esa realidad onírica para muchos inexistente y misteriosa, y desde la perspectiva del que ‘sueña despierto’ conseguí realizar muchas de mis composiciones. Quizá mi gran serie onírica, de la que solo he entregado algunas piezas, llegue algún día a publicarse, y quizá escriba, a modo de introducción, algunos pensamientos sobre la vida onírica. (Kubin, en DmV, 2016, pp.93-94).

In einer großen »Traumserie«, an welcher ich mehrere Jahre arbeitete, fing ich zuerst mit meiner Zeichnung unmittelbare *Traumstücke* ein; nachdem ich dann hinter einige gleichsam komponierende Traumgesetze gekommen war, wählte ich immer mehr aus und stellte aus den verschiedenen Einzeltraummotiven reiche Kombinationen zusammen. Ich lebte mich endlich ganz in dies spukhafte, für manche überhaupt nicht existierende Traumwesen ein, und es gelang mir, aus einer bestimmten, gleichsam »traumwachen« Geisteseinstellung Kompositionen in diesem Sinn auszuführen. Vielleicht wird

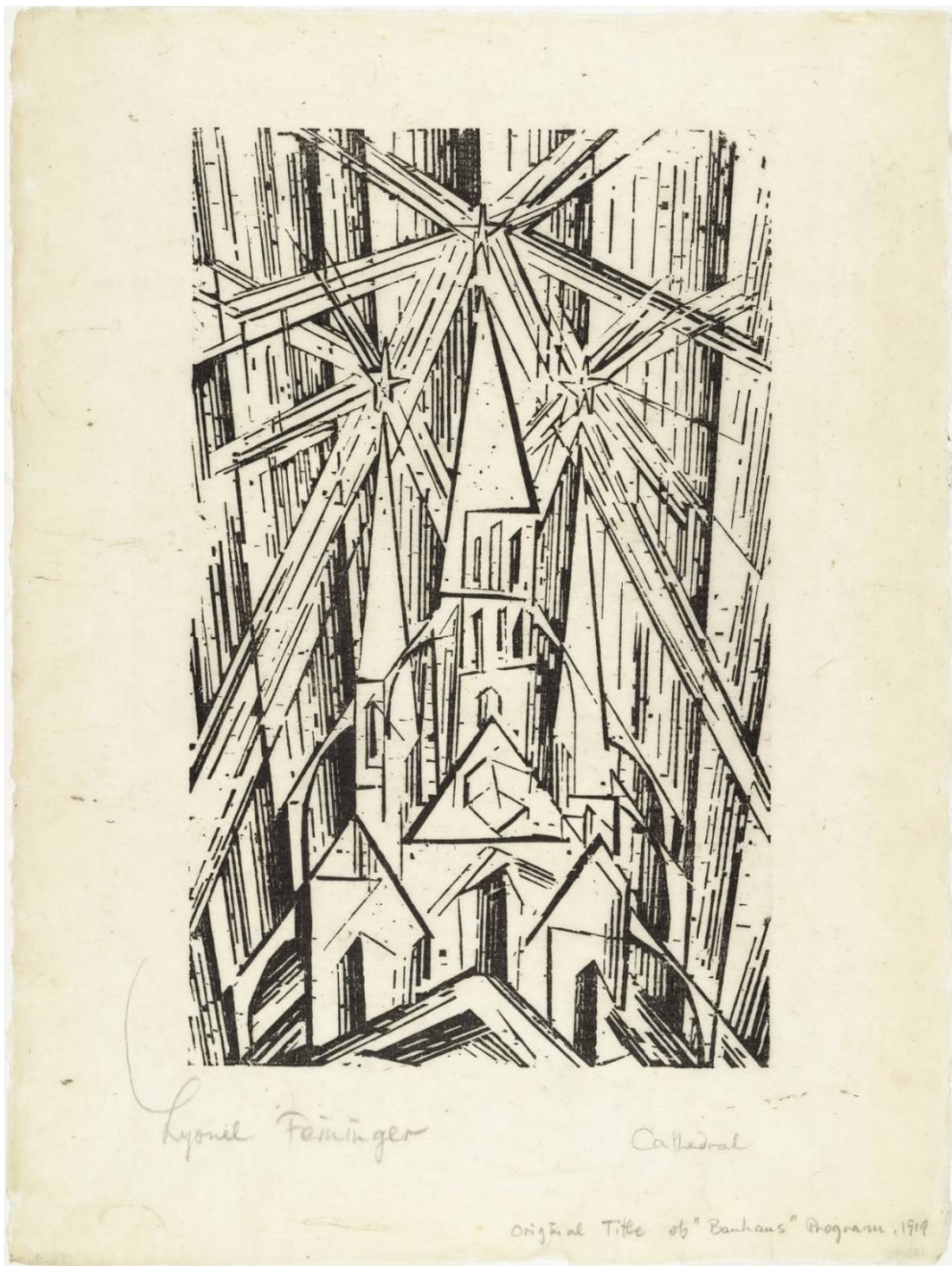
meine große Traumserie, von welcher ich nur einige Blätter abgab, später noch einmal veröffentlicht werden, vielleicht werde ich einige meiner Gedanken über das Traumleben selbst (...) zu Einführung eines Gebietes, das für mich keinen Weg für erschöpft gilt. (Kubin, en AmL, 1974, p.45).

Su dedicación continuada a este tipo de obras y el hecho de que se publicaran en pleno periodo de entreguerras da a entender que realmente esta poética y estas preocupaciones estéticas no le abandonaron a lo largo de su carrera. En 1922 Kubin seguía en medio de una búsqueda en las oscuras profundidades de sí mismo¹⁰⁷ y en la construcción de sus mundos crepusculares encontró el espejo en el que residían sus imágenes y formas más íntimas. La siniestra calma atemporal de sus paisajes, en comparación con los tiempos desalmados que corrían, le ofrecían maravillosas visiones secretas, a la vez que terriblemente familiares, en las que sumergirse hasta llegar a las profundidades del abismo¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Paul Raabe, en la biografía de Alfred Kubin que aparece en *Alfred Kubin. Leben. Werk. Wirkung* (1957) titula al apartado en el que desarrolla los acontecimientos de los últimos años de Kubin en Múnich y los primeros de Zwickledt, coincidiendo con la publicación de la novela *Die andere Seite, Jahren des Suchens* (*Años de búsqueda*), haciendo referencia a las crisis creativas, espirituales y mentales por las que pasó hasta conseguir dar forma a la obra que aglutina casi la totalidad del pensamiento estético y artístico del autor.

¹⁰⁸ En 1931 Alfred Kubin le escribe una carta al coleccionista de arte Max Fischer hablándole sobre su estado creativo en la década en que vio la luz el portfolio del *País de los Sueños*, alegando que se encontraba en el mismo punto que en 1907 cuando escribió su novela: "Ich fand mich nochmals auf ganz wundersame Weise in längst erledigt geglaubten Welten wieder zurecht – Eine Anzahl Blätter kamen mir in letzter Zeit unfertig vor und ich griff zu meiner alten, frühen Technik der dunkel verschatteten Tönungen, und sonderbaren Beleuchtungen und stehe heute um eine mächtige Spiralwindung über (genau über) dem Punkte etwa wie 1907. Eine gute Periode hat da, so scheint's ganz organisch ohne Suchen wie aus dem Dunkeln geführt begonnen – ich hoffe mir weiteres Fortschreiten in diesen Dämmerungswelten die Spiegel meiner Stimmungen jetzt sind, und durch diese Gestalten erleichtere ich mir die trübe Laune. (...) ...und diese talent- und geistlose Zeit bietet nur noch heimlich Wunderbares". «Alfred Kubin, Briefe» en *Die Rampe. Hefte für literatur*. 1978, Vol.2, pp.7-29 (en Bertsch & Neuwrith, 1993, p.213).

ILUSTRACIONES – PARTE II



[2.1.] Lyonel Feininger, *Kathedrale*, 1919
Publicado en *Programm des Staatlichen Bauhauses im Weimar*
MoMA (Nueva York)
156.1945



[2.2.] Alfred Kubin, *Ohne Titel (Ansicht von Brügge)*,
1912
Harvard Art Museum (Cambridge, EEUU).
BR55.23



[2.3.] Ferdinand Khnopff, *Secret - Reflet*, 1902
Groeningemuseum (Brujas)
000.GRO1232.II-1233.II



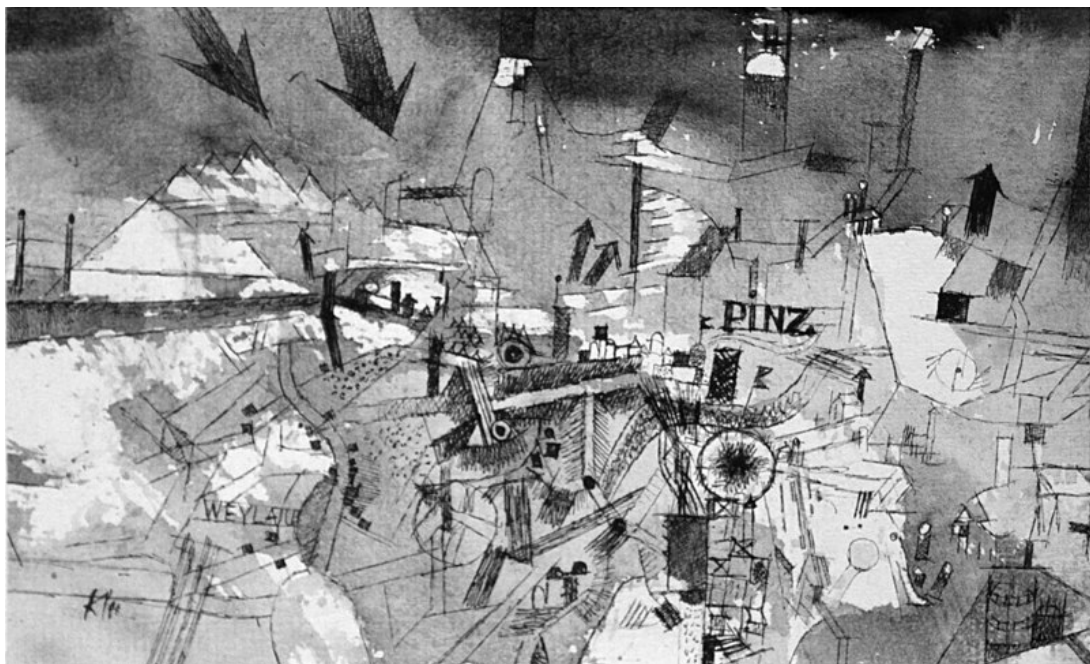
[2.4.] Ferdinand Khnopff, *Secret - Reflet*, 1902
(détalle)



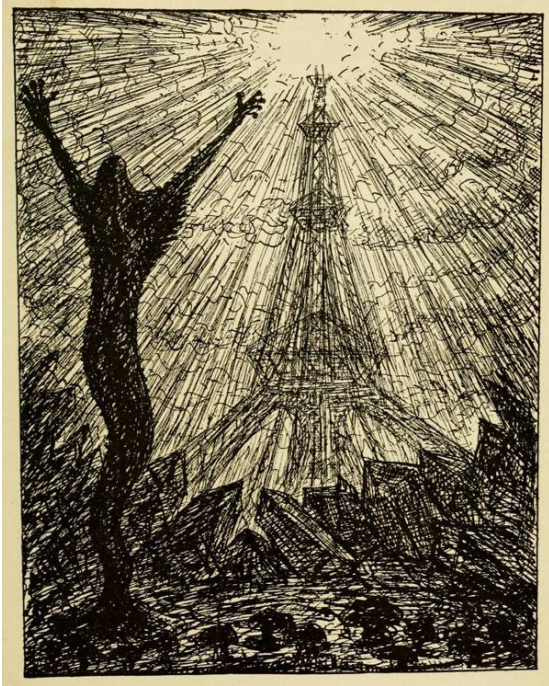
[2.5.] Lyonel Feininger, *Ohne Titel (The Tall Man)*, 1909
Colección privada, Moeller Fine Arts (Nueva York)



[2.6.] Ludwig Meidner, *Ich und die Stadt (The city and I)*, 1913
Colección privada (Nueva York)



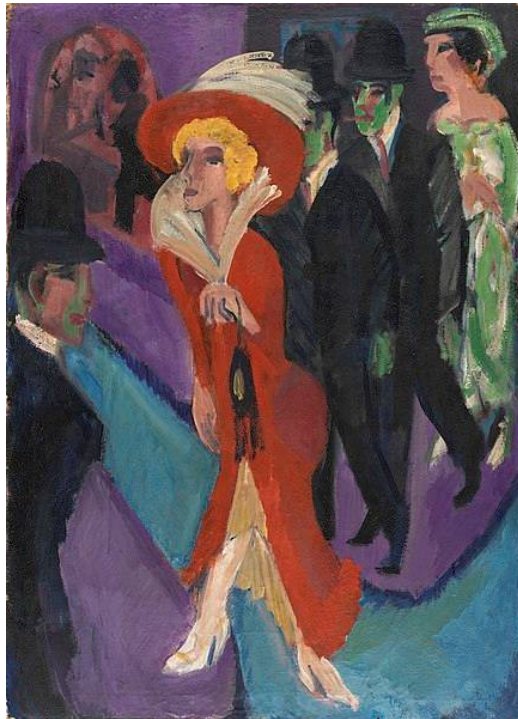
[2.7.] Paul Klee, *Ansicht der schwer bedrohten Stadt Pinz*, 1915
Sammlung Scharf-Gerstenberg (Berlín)



[2.8.] Alfred Kubin, Ilustración para *Lesabendio* de Paul Scheerbart, 1913
Marks 404



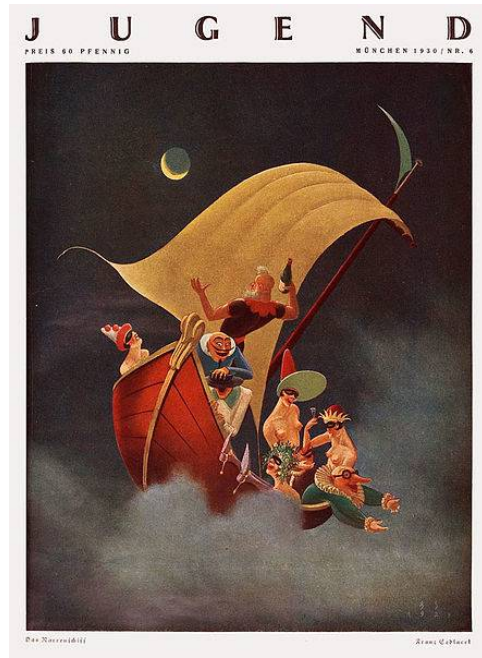
[2.9.] Uriel Birnbaum, *Weltungergang*, 1921
7- *Der letzte Tag*
Sammlungen des Jüdischen Museums (Berlín)
Inv.-Nr.: 2002/185/7



[2.10.] Ernst Ludwig Kirchner, *Straßenszene mit roter Kokette*, 1914-1925
Museu Thyssen-Bornemisza (Madrid)
Nº INV.614 (1973.63)



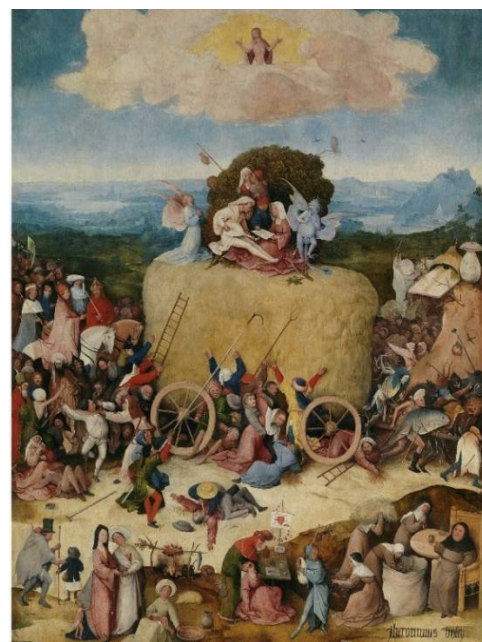
[2.11.] Oskar Laske, *Das Narrenschiff*, 1923
 Belvedere Museum (Viena)
 2387



[2.12.] Franz Sedlacek, *Das Narrenschiff*,
 1930
 Revista *Jugend*, Vol. 6



[2.13.] Hieronymus Bosch, *Narrenschiff*, ca. 1500
 Musée du Louvre (Paris)
 RF2218



[2.14.] Hieronymus Bosch, *Der Heuwagen*,
 1512-1515 (panel central)
 Museo del Prado (Madrid)
 P002052



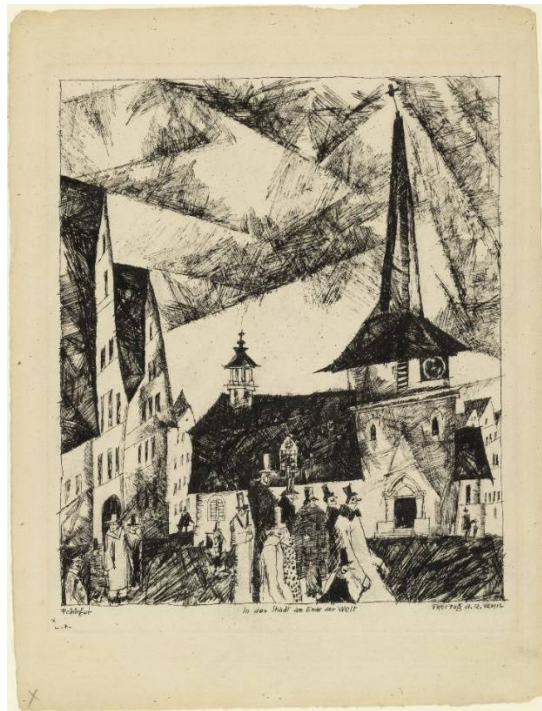
[2.15.] Alfred Kubin, *Menschheidammerung*
(*Untergang Europas*), 1924
O Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
Ka II 996



[2.16.] Alfred Kubin, *Menschheidammerung*
(*Untergang Europas*), 1924 (dibujo preparatorio)
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 837



[2.17.] Alfred Kubin, *Das Sundenschiff*, 1951
Albertina (Viena)
33877



[2.18.] Lyonel Feininger, *Die Stadt am Ende der Welt*, 1912.
MoMA (Nueva York)
125.1966



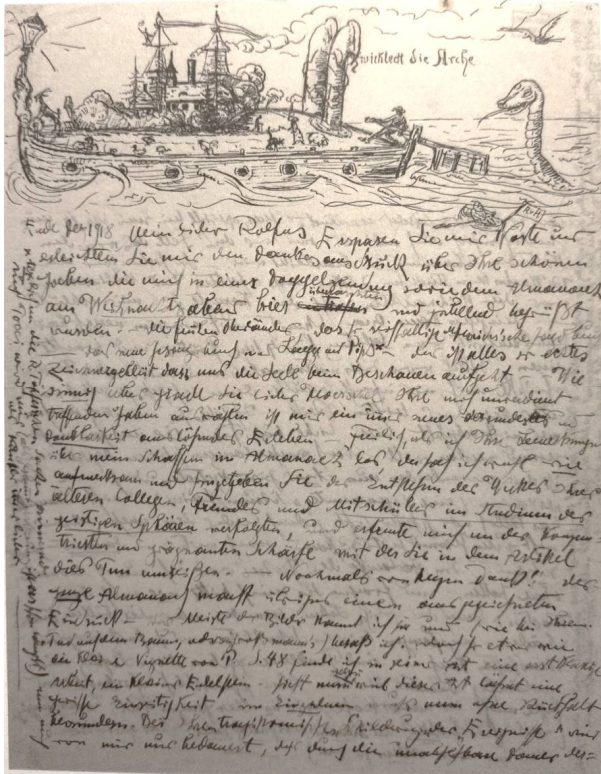
[2.19.] Alfred Kubin, *Ohne Titel (Am Rande der Welt)*, 1912.
Harvard Art Museum (Cambridge, EEUU)
BR55.21



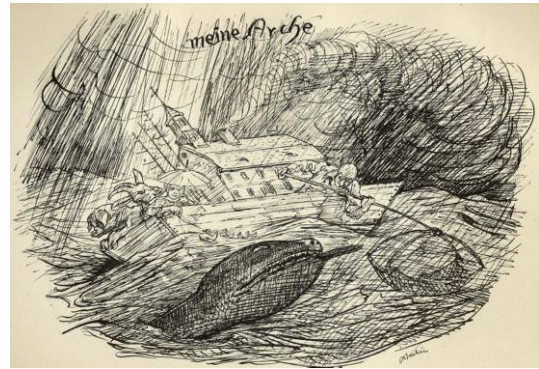
[2.20.] Alfred Kubin, *Uberschwemmung*, 1912
OÖ Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
Ha II 7535



[2.21.] Alfred Kubin, *Das Schifflein*, 1912
Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
Kub. 594



[2.22.] Carta de Alfred Kubin a Rolf von Hoerschelmann
 Finales de diciembre de 1918
 Kubins Archiv im Lenbachhaus (Múnich)



[2.23.] Alfred Kubin, *Meine Arche*, ca. 1935
 OÖ Landesgalerie Graphische Sammlung
 (Linz)
 Ha II 3665



[2.24.] Alfred Kubin, *Meine Arche*, ca. 1935
 OÖ Landesgalerie Graphische Sammlung
 (Linz)
 Ha II 15545



[2.25.] Alfred Kubin, *Alfred Kubin auf der Arche Zwickledt*, 1937
 Ilustración para *Fragment eines Weltbildes*, 1933 (en AmW, 1974, p.37)



[2.26.] Alfred Kubin, *Arche Zwickledt*, 1937-1943
 Edición para Rudolf von Hoerschelmann (*Ein Jahrbuch für Bücherfreunde*)
 Raabe Nr. 551



[2.27.] Alfred Kubin, *Arche Zwickledt*, 1937
 Colección Otto Mauer



[2.28.] Jan Swart van Groningen, *Practica und Pronosticatio*, 1526
 CERL
 cnp01393631



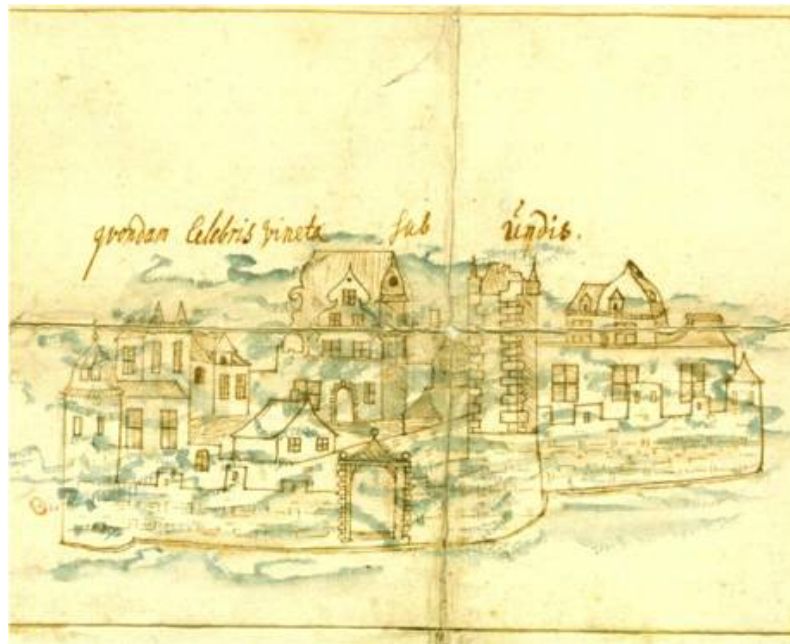
[2.29.] Luminais Evariste Vital, *La Chevauchée de Saint Guénolé et du roi Gradlon*, 1884
Musée des Beaux-Arts (Rennes)
INV-1962-19-1



[2.30.] Alfred Kubin, *Schwertfisch*, ca. 1902
Albertina (Viena)
Inv.-Nr. 33730



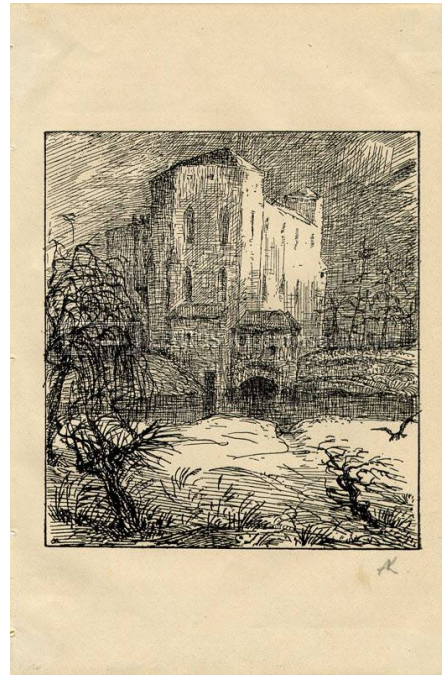
[2.31.] Alfred Kubin, *Nächtlicher Sumpf*, 1933
Kubins Archiv in Lenbachhaus
Kub. 483



[2.32.] Anónimo. Ciudad de Vineta en la Matrikelkarte, ca. 1693
Landesarchiv Greifswald
Rep.6a Clb 28



[2.33.] Alfred Kubin, *Der Burg im Meer*, 1910-1911
Leopold Museum (Viena)
Inv. Nr. 995



[2.34.] Alfred Kubin, *Der Untergang des Hauses Usher*, 1909
Ilustración para *Das schwatzende Herz und andere Novellen* de Edgar Allan Poe
Marks 70



[2.35.] Alfred Kubin, *Die Ahnung*, 1906.
Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
Kub. Nr. 288

PARTE III

HETEROTOPÍAS Y MUNDOS CREPUSCULARES: REFLEXIONES SOBRE LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE EN LA OBRA DE ALFRED KUBIN

CAPÍTULO 7: PAISAJISMO Y *STIMMUNG*: DOS CONCEPTOS PARALELOS.

7.1. Espacio geográfico y espacio simbólico: nuevas maneras de interpretar el paisaje.

El estallido de la Primera Guerra Mundial trajo consigo un cambio en la percepción que se tenía de las ciudades y en la manera de representarlas a través de las artes, entrelazando un componente místico a través del cual se afirmaba que la ciudad, antes de existir de manera tangible como constructo cultural, ya gozaba de un alma. El alma de la ciudad se entendía en contraposición directa con el paisaje primitivo y con la naturaleza salvaje, proyectándose como un ente aniquilador del pensamiento mágico del ser humano, como un factor que contribuía en su alienación de manera doble, pues lo enfrentaba a la magnitud de lo natural así como a la artificialidad de la máquina y de la sociedad moderna. Oswald Spengler, uno de los grandes referentes durante el periodo de entreguerras a la hora de analizar el rumbo que tomaba el golem de la sociedad occidental, veía en el hecho de erigir y consolidar ciudades un síntoma del fin del ciclo vital de una cultura. La imagen de la ciudad, tal y como se dibujaba en el imaginario occidental desde el siglo XVI, no era más que un símbolo sublime de la muerte, un monumento a lo percedero y a lo pretérito (Spengler, 1989, Vol. 2, p.123). En este pensamiento se insertaba una oleada de sensibilidad apocalíptica que abogaba por un fin orgánico y natural de todo constructo humano, siendo la ciudad su máxima expresión y su primera víctima.

En la anterior parte ya se han señalado algunas de las poéticas y de las vertientes estéticas que ejemplifican esta manera de entender el fin de la ciudad, así como el fin de la concepción que se tenía sobre el individuo y su relación con la misma antes, durante y tras la Gran Guerra. Spengler pasó de puntillas en *Untergang des Abendlandes (La decadencia de Occidente)* por esta cuestión, aunque sí que se atrevió a posicionarse en

su obra dentro de una corriente pesimista que veía el fin de la civilización occidental como una realidad inminente. En esta línea, Spengler se preguntaba por el papel del individuo dentro del enjambre de las ciudades, así como por su inserción en una Naturaleza, que había perdido el velo rousseauiano y que se revelaba como una experiencia privada, primitiva, percibida y experimentada a través del paisaje y de su construcción simbólica. Esta cuestión se convirtió en uno de los mayores *leitmotive* de la obra de multitud de artistas y de escritores a partir del periodo de entreguerras, entre los que figura Alfred Kubin. Para abordar este aspecto es necesario desarrollar una serie de conceptos que, pese a proceder mayormente de movimientos como el Romanticismo y el Simbolismo, recobraron cierta relevancia en el pensamiento estético y en las manifestaciones pictóricas de este periodo inestable y movedizo, que además de alumbrar los movimientos culturales de vanguardia más interesantes, también vio ascender totalitarismos políticos que, dándole la razón a Spengler, acabaron con la estructura de la sociedad occidental hasta entonces conocida.

Ya hemos visto cómo, en este periodo de grandes cambios, los movimientos artísticos también fueron un reflejo de las vicisitudes tanto políticas como culturales, encontrando al respecto dos grandes vertientes. Por un lado, se hallarían las y los artistas de las ciudades, que se situaban en las capitales de los recién inaugurados Estados europeos y que apelaban al engranaje de la maquinaria social y urbana desde un punto de vista crítico, valiéndose para ello de diferentes tipologías y temáticas. Por otro lado, el estallido de la Primera Guerra Mundial también impulsó a muchas personas a abandonar estos núcleos, a desentenderse del gran artificio humano de las ciudades, en pos de retirarse al campo, en pos de volver a cantarle a la Naturaleza, dando lugar así a un cuestionamiento y a una evolución de las artes plásticas desarrollada en paralelo a las Vanguardias más punteras.

Partiendo del análisis que hace Kate Rigby en la introducción de su obra *Topographies of the Sacred* (2004)¹⁰⁹ podemos advertir tres pilares fundamentales sobre los cuales se sustenta esta postura artística enfocada hacia la construcción de un espacio poético dentro de la naturaleza, en un sentido tanto literario, como gráfico, como geográfico. Este espacio se encuentra más allá de la mera percepción de la naturaleza y

¹⁰⁹ Aunque el discurso de Kate Rigby gira preeminentemente en torno a la literatura romántica, muchos de los conceptos y de las ideas que se tratarán a continuación parten de este momento estético, por lo que sus bases nos sirven para abordar el desarrollo de este estudio sobre la percepción de la naturaleza en el arte.

del entorno (*Umgebung*), construido por una serie de artistas que, principalmente dentro del contexto germánico, fueron añadiendo nuevas capas de significado a los lugares (ficticios o no) que elaboraron, transformaron y habitaron.

El primer pilar de este discurso lo constituyen las diferentes premisas sobre el proceso de observación y control de la naturaleza que acabaron derivando en la configuración del género paisajístico, un género que surgió como categoría pictórica en los siglos XV y XVI en los Países Bajos y que se mantuvo hasta principios del siglo XX dentro de movimientos vanguardistas como el Expresionismo o la Nueva Objetividad austríaca. El segundo pilar aparece estrechamente vinculado con el desarrollo del género paisajístico, vehiculado por un concepto de difícil traducción en torno al cual ha girado una gran parte importante del pensamiento estético hasta mediados del siglo XX: la *Stimmung*. Anteriormente se ha mencionado el concepto de *Stimmung* en relación con el hecho de “habitar en estados de ánimo”, como presentaba Alfred Kubin en su novela *Die andere Seite*. El último pilar de este proceso es el que aborda la creación genuina de espacios y paisajes de una manera doble y análoga, originando un paisaje interior en el que el individuo anhela habitar. Este anhelo está ligado con una proyección ideal que origina espacios utópicos (en el sentido de *no-lugar*), liminales, oníricos, para lo cual nos valdremos más adelante de un término que postuló Michel Foucault en los años 60 del siglo XX: el concepto de *Heterotopía*, en el que se entrelazan memoria, tiempo, espacio y fantasía.

De todo este discurso destaca la importancia de la *Stimmung* como categoría estética aplicada a los estudios de paisaje, en la que entra en juego la idea de sentimiento, de afecto y de percepción del mundo fenomenológico a partir de la introspección artística, a lo que se le suma la posible capacidad comunicativa de este aspecto en términos kantianos. Para ello es necesario entender y desarrollar un nuevo tipo de lenguaje, el “lenguaje de la naturaleza”, prefigurado en el pensamiento de Novalis. La *Stimmung* apareció en primera instancia vinculada a la afinación musical dentro de escritos teóricos del siglo XVI aunque no fue hasta finales del siglo XIX cuando empezó a utilizarse en relación con el paisaje, avanzando en el siglo XX de cara a explicar y abordar las afinidades afectivas y psicológicas del individuo ante estímulos de diversa índole. No obstante, esta categoría estética ya estaba presente desde el comienzo del paisajismo como género pictórico, evolucionando así hacia la posterior creación de espacios utópicos en los que comulgan individuo y naturaleza.

La *Stimmung* puede apreciarse también dentro de este “regreso al bosque” que aconteció en la pintura austríaca de entreguerras, a lo que se sumó el uso de poéticas de la materia (utilizando aquí la denominación de este fenómeno dada por Gaston Bachelard). Los afectos y la proyección psicológica de los artistas sobre el entorno material supuso uno de los principales ejes sobre los que giraba la estructura y la razón de ser de algunas de las obras más relevantes del periodo de entreguerras en los países germanófonos, lo que enriqueció el sustrato del que surgió el que quizás sea el portfolio menos conocido de Alfred Kubin hasta la fecha (el *Traumland*), en el que se produjo un despliegue de una escenografía y de una aproximación a su entorno geográfico en concreto que conecta de forma transversal sus escritos y dibujos más allá de la propia obra. De estas formulaciones deriva la idea del artista capaz de habitar su propia obra, que se configura y se enfrenta como si se tratase de un lugar real, o de un lugar compuesto por múltiples fragmentos distorsionados de la realidad.

7.2. El camino artístico hacia la psicología del paisaje.

“Paisaje” es un concepto amplio y difícil de definir. No queda circunscrito a un ámbito meramente geográfico, así como tampoco se relaciona exclusivamente con las vistas de un lugar. No obstante, sí que viene marcado por cierto “sentimiento espacial” (Besse, en Luna y Valverde, 2014, p.105). En el paisaje confluyen la perspectiva material, la fenomenológica y la espiritual, delimitando un lugar en el que se enfatizan las relaciones entre el espacio geográfico y la emoción, el sentimiento, los afectos y la subjetividad del propio observador que interactúa con su entorno. Estas relaciones fueron virando desde la representación nacional del territorio, vinculada enteramente a la superficie del suelo y a las cualidades de éste, hasta considerarse como una externalización de los estados del alma del observador y del artista desde el Romanticismo en adelante. Durante las Vanguardias, las diferentes reflexiones y maneras de percibir el “yo” en el mundo derivaron hacia el supuesto de que es la propia alma la que deviene paisaje (Cogeval, en Cogeval & Lochnan, 2017, p.17). A partir de aquí podemos inferir que el significado de un lugar determinado no viene del todo dado por el territorio en sí, sino que en el proceso de proyectar emociones sobre éste y de dejarnos conmover por lo que vemos va implícito un carácter psicológico en el que el desarrollo del paisajismo como género artístico jugó un papel fundamental.

Una de las primeras cosas que hay que hacer es deslindar la idea de naturaleza del concepto de paisaje. (...) El paisaje no es una cosa, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana. El paisaje tampoco es la naturaleza ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos. El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres [las personas] realizamos a través de los fenómenos de la cultura. El paisaje, entendido como fenómeno cultural, es una convención que varía de una cultura a otra, esto nos obliga a hacer el esfuerzo de imaginar cómo es percibido el mundo en otras culturas, en otras épocas y en otros medios sociales diferentes del nuestro. (Maderuelo, 2006, p.17).

El geógrafo francés Éric Dardel, fue de los primeros estudiosos que comenzó a distinguir y a advertir vínculos entre el territorio y las afinidades afectivas. Para Dardel el espacio es efectivamente una realidad geográfica que goza de materialidad, de elementalidad, pero a la vez cuenta con una dimensión estética, fabulada y simbólica, de modo que su contemplación puede llegar a coincidir en muchos aspectos con una ensoñación (Besse, en Luna & Valverde, 2014, p.17). En esta línea se insertaron a la postre otros teóricos como Gaston Bachelard, quien vinculaba la imaginación y la materia, explicando a raíz de estos nexos el porqué de multitud de imágenes simbólicas que poblaron y pueblan el imaginario poético occidental. En el paisaje, en su percepción, comprensión y representación, reside la problemática de “ser espacialmente en el mundo”, ya sea de manera individual o colectiva, participando de problemáticas como la identidad, el conocimiento, los afectos y cómo se materializan estos dentro de la literatura, la poesía, la pintura e incluso la música. En este sentido, la experiencia y participación sensible en el mundo se señalan como materia prima del mito, entendido éste como relato identitario (Besse, en Luna & Valverde, 2014, p.19).

La razón de ser del paisajismo como género pictórico bebe de estas pesquisas psicológicas, de esta búsqueda de significado del lugar en el que se habita. Como diría Joan Nogué, *los lugares, a cualquier escala, son esenciales para nuestra estabilidad emocional*, ya que actúan como un nexo entre los fenómenos globales, entre la historia y el significado colectivo de éstos y la experiencia privada e individual, de modo que este espacio geográfico sería, esencialmente, *un espacio existencial, una inmensa y apretada red de lugares vividos*, cuya contemplación y percepción va más allá de lo meramente visual (en Luna & Valverde, 2014, p.143).

7.2.1. La pintura holandesa y el sentimiento colectivo de paisaje.

Las primeras manifestaciones del paisaje que a través de la representación meramente material, aunque apelando a una colectividad identitaria casi mitológica, las encontramos en los Países Bajos de la mano de los grandes pintores flamencos. Estos pintores comenzaron a incluir en sus óleos de temática religiosa grandes telones de fondos paisajísticos, de modo que lo trascendental de la imagen representada se expandía por toda la creación: una creación percibida y experimentada por el ojo humano, dejando atrás el misticismo metafísico más propio de la Edad Media prerluterana. Al comenzar a percibir y a representar el mundo desde una perspectiva y con una escala humana basada en el conocimiento de la *physis* a través de los sentidos (pues en esta también residía la esencia de lo divino), comenzó a dársele un significado distinto al hecho de habitar un espacio determinado.

El surgimiento del término *paisaje* y su aplicación a la pintura, de la mano de este nuevo sentimiento del espacio consolidado en la pintura holandesa, fue fundamental para el desarrollo de la subjetividad moderna (Tafalla, en Luna & Valverde, 2014, p.124), pues supone la antesala de la percepción del sujeto en relación con lo representado. Avanzando en el tiempo pero sin abandonar los Países Bajos, comenzamos a encontrar lienzos como los de Jacob van Ruysdael [3.1.], en los que la imagen de la naturaleza ya no sólo se centraba en buscar la mera visibilidad de la *physis*, sino que su representación artística participaba de un proceso de reflexión y de autoconciencia del autor (Bozal, 2001, p.34).

Son varios los motivos que se encuentran detrás del auge de la pintura de temática meramente paisajística, como la de Ruysdael. Valeriano Bozal señala especialmente tres: los religiosos, los económicos y los psicológicos (Bozal, 2001, p.37). La irrupción de la contrarreforma supuso claramente el declive de la pintura con temática religiosa que caracterizaba los óleos flamencos. No obstante, en estas manifestaciones artísticas el paisaje ya comenzaba a granjearse cierta relevancia en los fondos, abriéndose con todo lujo de detalles tras los cortinajes y los ventanales, dotándolo igualmente de un matiz trascendental. Siguiendo esta estela, el individuo del siglo XVII pasó a considerar la naturaleza como la obra maestra de la creación divina,

en la que éste estaba destinado a habitar, enfrentándose a ella, dominándola y experimentándola. Comienza a hablarse en este momento de cierto apego a una tierra que había dejado de ser un mero objeto de contemplación, pues era también un espacio habitable en el que se podía actuar e intervenir, pensamiento que avanzaba de la mano de la consolidación de la burguesía como clase social. Los cuadros de paisajes se convirtieron en un referente artístico para la burguesía por el interés topográfico que despertaba en este colectivo (afincado principalmente en las ciudades) así como por constituir un elemento cuya posesión denotaba cierto estatus social.

El concepto de “paisaje”, incluso dentro de la pintura, es aún algo complejo de definir. En el momento en el que en los Países Bajos comenzó a hablarse de paisajismo como disciplina artística también comenzó a extenderse el error de establecer paralelismos entre “vista” y “paisaje”, cuando ni todos los paisajes son meramente vistas, ni todas las vistas son paisajes. En los paisajes se advierte cierta intencionalidad de explorar la confluencia entre lo visual, la emoción, el sentimiento y los afectos, en un proceso de revalorización de la subjetividad, cosa que en las vistas no es estrictamente necesario que se establezca. A raíz del valor místico y trascendental que adquirió el paisaje gracias a la pintura holandesa, comenzó a relacionarse este concepto con la comunicación de las emociones que el observador proyectaba sobre el territorio, así como se buscaba representar una comunicación/comunión del individuo con la naturaleza (en Valverde & Luna, 2014, pp.6-8), aspecto que se potenció especialmente a partir del Romanticismo.

7.2.2. El Romanticismo y la espacialización de los estados del alma.

Si la escuela paisajística holandesa del XVII fue la que aportó el lenguaje formal al que miraron de forma retrospectiva los artistas del siglo XX, el cambio del siglo XVIII al XIX fue el que realmente puso sobre la mesa la aportación de la categoría estética de *Stimmung* que, procedente de la teoría musical, adquirió cierta interdisciplinariedad hasta colocarse como un elemento fundamental de la pintura, pues englobaba en sí los afectos, las sensaciones, los estados de ánimo y las actitudes hacia el entorno otorgándoles además la sensación de perdurabilidad (Thomas, en Herding & Stumpfhaus, 2004, p.448).

Encontrar una traducción para la palabra *Stimmung* (nominalización del verbo alemán *stimmen*, que puede significar tanto “estar afinado”, como “ser cierto”, o “acordar algo”) ha sido uno de los principales dilemas de muchos escritores y traductores, encontrando análogos parciales en otros idiomas como “humor”, “afinación”, o “atmósfera”. No obstante, se le han ido añadiendo a la palabra una serie de matices que nos permiten hablar de la *Stimmung* casi siempre en plural, aludiendo a los “estados del alma”, “estados de ánimo” o, como señala Otto-Friedrich Bollnow, a “tonalidades afectivas” (en Wellbery, 2018, p.7). El concepto de *Stimmung* comenzó a concretarse a partir del Romanticismo, vinculado a la cada vez mayor toma de conciencia del individuo sobre el entorno que habitaba, lo que ocasionó también el florecimiento de un sentimiento de escisión y de dualidad con la naturaleza, tomada muchas veces como sinónimo de “absoluto”. En esta percepción de lo natural comienza a primar la emoción, la imaginación y la fantasía, aspectos que no tardaron en cristalizar en las corrientes pictóricas de la época.

En este momento también comenzó a advertirse que estas emociones, entendidas hasta ahora como algo que se padece de forma pasiva, pueden ser experimentadas tanto durante la vigilia como durante el sueño, e incluso en los estados intermedios, en los así llamados “sueños diurnos” (*Rêveries* o *Tagträume*). Jean Jacques Rousseau fue quien introdujo este concepto de goce estético a partir de la relajación de los sentidos durante estos estados de *Rêverie*, entendidos como contrarios a los esfuerzos de la lógica y del raciocinio. Las emociones y los estímulos recibidos en estos estados intermedios de la consciencia aparecieron recogidos en los escritos del filósofo francés como momentos en los que tanto las imágenes como los conceptos se liberan de las ataduras de la razón. En las *Rêveries* o “sueños diurnos” los sentidos siguen activos, aunque es la imaginación la facultad que se encarga de ordenar las imágenes y las formas por ellos percibidas, en un proceso en el que el “soñador” se abandona, dejándose embeber por las emociones que estas imágenes le suscitan, siendo esta experiencia una manera de evadirse del mundo (Thomas, en Thomas, 2010, p.vii). En el nexo de unión entre la percepción de esta realidad externa con la afinación interna impulsada por las emociones es donde aparece la *Stimmung*.

Friedrich Schiller relacionaría más adelante la *Stimmung* con un estado de libertad y de comunión con el “absoluto”, “absoluto” que se transmutó en “naturaleza” en la obra de 1903 *Die Lehrlinge zu Sais* (*Los discípulos en Sais*) de Novalis. Para

Novalis la naturaleza poseía la capacidad de conmovernos de manera estética a través de un lenguaje que sólo los poetas eran capaces de descifrar. Estos poetas, además de estar dotados una sensibilidad superior a la del resto de mortales, eran capaces de hablarle directamente a la naturaleza como si se tratase de otro “ser”. Eran capaces de conciliarse con ella, de descifrar su lenguaje y de expresar sus entresijos, pues compartían una misma afinación. Esta “disposición interior” que permitía a los poetas poner en comunicación su mundo interior con la naturaleza entroncaba con las ideas de Schiller, quien afirmaba que el ser humano, especialmente el poeta, en su disposición de poder y de conocimiento sobre los dos mundos (el interior y el exterior), era el único capaz de encontrar el punto medio en el que se daba la “libertad perfecta” (Hardenberg, 2000, p.281). Otro aspecto que se localiza entre dos mundos y que, de manera inherente al sujeto, moldea y da forma a la imagen del mundo, es la ya mencionada imaginación, que se trataría a partir de este momento como una categoría estética más, de manera paralela a la *Stimmung*.

Si bien, el concepto de imaginación ya lo introdujo Kant en su *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica del Juicio*), fue el Romanticismo inglés el que comenzaría a relacionar esta máxima con la creación artística y poética. La obra de Samuel Taylor Coleridge es la más relevante en este aspecto, concretamente, su *Biographia Literaria* (1817), en la que se refería a la imaginación como aquello que conectaba las imágenes de nuestro entorno y las imágenes percibidas por los sentidos con las capacidades y con la sensibilidad del individuo, estableciendo así una relación basada en los afectos y en las emociones para con el mundo que le rodeaba. La filosofía romántica alemana también reconocía en la percepción del mundo a través del filtro de la imaginación *un esplendor desconocido* (Hardenberg, 2000, p.294) que los poetas son incapaces de ignorar. Este “esplendor desconocido” que la naturaleza despierta en nuestros sentidos y que insta a los espíritus más atentos a comunicarlo, puede considerarse como la primera teorización de la *Stimmung* como categoría estética. Una lectura contrastada de *Die Lehrlinge zu Sais* lleva a concluir que los verdaderos “maestros de la naturaleza”, en cuyo entusiasmo e imaginación reside la clave para comprender el lenguaje secreto de lo natural que nos rodea, son aquellos capaces de identificar, sentir, comunicar y transmitir el esplendor y los movimientos del alma con los que se identifica la *Stimmung*.

El mundo natural se sitúa como fuente de inspiración no sólo para los poetas, sino también para muchos de los grandes pintores románticos, entre los que encontramos a John Constable. Los escritos de Constable constituyen uno de los documentos más interesantes dentro del Romanticismo a la hora de apreciar cómo la percepción de la Naturaleza ha influido en el pensamiento estético y en la práctica artística de los paisajistas del XIX (Jobert, en Thomas, 2010, p.111). En su colección de cartas y diarios queda recogida la perspectiva personal del artista de cara a la contemplación del paisaje, donde se aprecia un fuerte vínculo entre el individuo y su entorno, avanzando cierto grado de compenetración y de reflejo personal del yo en la naturaleza. Su pintura se convierte, por tanto, en una expresión plástica de sentimientos y emociones, comenzando a referirse ya al “sentimiento de paisaje” que preconiza lo que, más tarde, los artistas simbolistas y postimpresionistas vincularán también con los así llamados “paisajes de la *Stimmung*” (*Stimmungslandschaft*).

Constable contaba con un análogo francés en cuanto a sensibilidad estética por el paisaje: Eugène Delacroix. En sus diarios, Delacroix también hablaba del paisaje como un “acompañante del sujeto” (Delacroix, en Joubin, 1980, p.444), así como situaba en la naturaleza el lugar idóneo para el pensador. Delacroix también profundizaba en los anhelos proyectados hacia el paisaje, vinculados a la “ausencia de lugar”, por lo que argüía que pintaría mejor el campo un artista encerrado en una gris ciudad (Jobert, en Thomas, 2010, p.117). No obstante, también señalaba que la verdadera novedad en cuanto a la aproximación estética y artística del paisaje está en el espíritu que crea, y no en la naturaleza que se pinta (Delacroix, en Thomas, 2010, p.118). En esto concordaba el pintor alemán Philipp Otto Runge, quien en una carta a su hermano Daniel escribía que el paisaje acabaría sustituyendo en los lienzos a los temas de historia, así como acentuaba que las imágenes de la naturaleza que el ojo del artista captura proceden directamente de la imaginación, de un proceso de meditación privada y personal del individuo hacia los objetos a los que dirige la mirada (Rapetti, en Fowle, 2012, p.18). Así pues, podría decirse que la concepción romántica del paisaje radica en la representación en el lienzo de esos “paisajes del yo”, de esa representación de los estados del alma que pueden dejarse leer a través de la naturaleza que se plasma.

En esta línea es especialmente importante hablar de la pintura de Caspar David Friedrich. Muchos autores coinciden en entender la obra de Friedrich como un camino que se abre hacia la complejidad del paisaje, siguiendo la estela de Carl Gustav Carus,

quien unos años antes había comenzado a dar los primeros pasos hacia una percepción psicológica tanto del paisaje como del tiempo atmosférico (Wellbery, 2018, p.18). La concepción de la naturaleza por parte de Friedrich y de la gran mayoría de los románticos aún estaba muy marcada por la contraposición directa del individuo y la naturaleza a partir del recurso de la *Rückenfigur* o figura de espaldas. Robert Rosenblum en *Modern painting and the Northern Romantic Tradition* (1975) habla de cómo esta contraposición de figura y paisaje cae muchas veces en la falacia sentimental de la identificación entre el personaje que observa y el paisaje que se deja contemplar, cuando verdaderamente lo que ocurre en este tipo de pintura es una transcripción de los sentimientos y de la visión del individuo al paisaje que se contempla, produciéndose más bien una identificación entre obra de arte y espectador [3.2.]. Así pues, el paisaje se desnaturaliza, es una proyección de las meditaciones del “yo” que se siente escindido de la totalidad de la creación. El individuo romántico es víctima de una “desantropomorfización” del paisaje que él mismo se ha procurado, en un camino que ha ido rompiendo poco a poco con el lugar privilegiado y central que tenía el hombre en el universo, siendo cada vez más consciente de su *minimización en la inmensidad crepuscular* (Argullol, 2006, p.15).

En esta línea se insertan las pinturas de Friedrich, en las que puede apreciarse la angustia, la sensación de vacío y de admiración ante el abismo. En sus composiciones paisajísticas prevalece la intelectualización del viaje interior del “yo”, al tiempo que se representa una acción directa y una intervención sobre la “realidad hostil” de la naturaleza (Argullol, 2006, p.93). Esta acción irá dando paso poco a poco a una contemplación sensible, a una representación material y a la búsqueda de la poética de dicha materia. El paisaje hasta ahora se había entendido como un espacio de resonancia para el alma, formulación que, según iba avanzando el siglo XIX y, junto a él, el pensamiento estético vinculado a conceptos como el de *Stimmung*, comenzaría a invertirse, de modo que el alma ahora se convertía en un espacio de resonancia y portador de significados para el paisaje. Será en la convergencia de estas dos acepciones en la que se edifique durante el periodo de *fin-de-siècle* la imagen simbolista de la naturaleza.

7.2.3. Simbolismo y Vanguardia: paisaje como *Stimmungsbild*.

Algunas de las innovaciones más importantes de la pintura europea que se dieron entre las dos últimas décadas del siglo XIX y el final de la Primera Guerra Mundial encontraron en la pintura de paisaje el terreno ideal en el que formular dos de las principales problemáticas que sobrevolaban la sensibilidad de la época (Thomson, en Fowle, 2012, p.151). La primera de estas cuestiones estaba estrechamente ligada a los avances de la modernidad y es que, como señalaba Oswald Spengler, *el hombre de la gran urbe lleva eternamente consigo la ciudad y por tanto ha perdido el campo en su interior por lo que ya no puede encontrarlo fuera* (Spengler, 1989, Vol. 2, p.126). La segunda, muy relacionada con la pérdida del campo interior, está vinculada con la proliferación de un pensamiento abstracto mucho más psicologizante. La pintura pasó a a considerarse en el cambio de siglo como una transcripción del lenguaje de los sentimientos, de las sensaciones y de los movimientos del alma, aspecto del que se nutrieron algunos de los movimientos de Vanguardia que comenzaron a dar los primeros pasos hacia la total abstracción.

El punto de partida de esta tendencia de proyección psicológica hacia el entorno y los objetos lo podemos encontrar en las *Correspondances* (*Correspondencias*) de Charles Baudelaire, escritos publicados en 1857 en los que el poeta y esteta francés reflexionaba sobre el doble movimiento del alma que se produce durante la percepción de un paisaje, de una pintura, de una escena o de una catástrofe. Con el término “correspondencias”, Baudelaire establecía diferentes maneras y niveles en los que, a partir de las bases de la percepción estética, el individuo se relacionaba con el mundo y con el objeto artístico que observaba, pues es capaz de aprehender lo específico tanto de sí mismo como del objeto y convertir este aspecto en una herramienta mediadora entre los sentidos y la cultura, la naturaleza o el cosmos (Thomas, en Thomas, 2010, p.ix). Georges Lecomte, en 1892, en su escrito *Art Contemporain* (*Arte contemporáneo*), utilizaría el término “sentimiento” siguiendo la línea planteada por Baudelaire con sus “correspondencias”, convirtiéndose éste en el elemento más importante al que el arte debía aspirar.

Las características de los conceptos “sentimiento” y “correspondencia” se encontraban también dentro de la categoría estética de *Stimmung*, ya dentro del contexto alemán, a partir del cual se pueden establecerse nexos entre distintos movimientos

artísticos. A finales del XIX el post-impresionismo francés (donde también cabría incluir la figura de Vincent Van Gogh) se alzaba como un arte rico y novedoso a la hora de trabajar la pintura como el lenguaje de los sentimientos, al tiempo que en Alemania y en Austria, a partir del Simbolismo, el *Jugendstil* y del primer Expresionismo, se trabajó la imagen procedente de la *Stimmung* (la *Stimmungsbild*) como una puerta de acceso al mundo, como una forma de aprehender la realidad desde el punto de vista de las afinidades afectivas. Así pues, sentimiento, afecto, emoción, percepción y representación se aunaron dentro de una categoría estética enfocada a remarcar la disposición interior del individuo hacia todo aquello que percibe y que le rodea, desde una perspectiva que ya no es tan solipsista como ocurría durante el Romanticismo, sino que está enfocada más hacia una búsqueda de significados colectivos dentro de su entorno (Thomas, 2010, p.9).

De acuerdo con lo que argumenta Hans H. Hofstätter en *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende (Simbolismo y el arte de fin de siglo)* (1965), fue a partir del *fin-de-siècle* cuando las artes apuntaron al paisaje como el objeto artístico en el que residían las únicas cualidades capaces de trascender al propio sujeto. En los años que enmarcaron el cambio de siglo, la pintura de paisaje dejó de estar directamente relacionada con el hecho de describir (como podía observarse en la pintura del Realismo francés), centrándose más en explorar y en plasmar los estados del alma más allá de lo material. El resultado de esta búsqueda de la *Stimmung* en la pintura adquirió una dimensión visual (de la que no pueden obviarse los avances respecto a la óptica y a la percepción del color que trajo consigo el Impresionismo y que se asimilaron de cara a plasmar este otro tipo de percepción) y una visión psicológica, dirigida a captar la esencia de las cosas desde el punto de vista de quien mira, dando lugar a unas imágenes que funcionaban como símbolos. En otras palabras, podría decirse que toda la pintura de la *Stimmung* es eminentemente simbolista (Thomson, en Fowle, 2012, p.177).

A partir de los últimos años del siglo XIX comenzó a advertirse en la naturaleza un espacio de resonancia capaz de absorber y reflejar tanto los fenómenos psicológicos propios del individuo que lo observa como los aspectos materiales y sensibles que comporta la experiencia del mismo (Thomas, 2010, p.68). La confrontación entre visión y espejismo, o visión e impresión, es puesta en relieve también por pensadores como Arthur Schopenhauer, quien en *Die Welt als Bild und Vorstellung (El mundo como voluntad y representación)* ya nos hablaba del Velo de Maya, del engaño de la

aparición, al tiempo que relacionaba el conocimiento científico con la conciencia de sí y con la percepción. En la conjunción de introspección y percepción se encontraba, según Schopenhauer, la sensación, lo visionario y la imaginación, aspectos de los que se nutre directamente la imagen artística. Un posicionamiento similar lo encontramos en las obras de Rainer Maria Rilke, quien en su ensayo *Von der Landschaft (Sobre el paisaje)*, de 1902, evocaba un momento ideal de comunión entre el individuo y el paisaje, hasta tal punto que la contemplación de los elementos naturales se equiparaba a la contemplación del cuerpo humano, en un ejercicio visionario y cargado de simbolismo, alzándose así como continuador de los preceptos que en el Romanticismo se tenían de la naturaleza.

“...die nackten Menschen aber sind alles, sind wie die Bäume, die Früchte tragen und Fruchtkränze, und wie Büsche, die blühen, und wie Frühlinge, in denen die Vögel singen. Damals war der Leib, den man bestellte wie ein Land...”¹¹⁰ (Rilke, 1966, p.516)

La obra de Rilke supuso un impasse dentro del conjunto de ideas y de teorías estéticas sobre la comunión entre hombre y naturaleza, pues le suma a esta idea del paisaje humano nuevos significados al tiempo que otros se pierden. Para el individuo moderno el paisaje se convierte en sinónimo de vías de tren, de noches plateadas llenas de luz artificial y de festejos, de disfraz y de escenario. La montaña se muestra extraña para estos nuevos habitantes del mundo; sobre ella no vivían ya los dioses que una vez compartieron imagen y aspecto con ellos. La naturaleza salvaje se había convertido también en escenario y, por tanto, estaba vacía de significado. Los esfuerzos por interpretarla, no obstante, la acabaron dotando de un lenguaje propio, de modo que todo aquello que se extendía ante los ojos del atento observador (del observador que vibraba en afinidad con el entorno) se convertía en un texto cargado de símbolos que había que descifrar. A lo que debía de aspirarse, por tanto, era a alcanzar e interpretar la profundidad de las imágenes y de las formas de esta nueva naturaleza, a convertir el paisaje ya no sólo en un arte, sino en “ser”, así como debía de aspirarse a “ser en el paisaje” (Rilke, 1966, p.522), para lo cual Rilke ponía como ejemplo a los antiguos pintores¹¹¹.

¹¹⁰ Traducción propia: “...los hombres desnudos lo son, no obstante, todo; son como los árboles, que dan fruto y coronas de flores; y como los arbustos, que florecen como primaveras en las que los pájaros cantan. Por aquel entonces era el cuerpo lo que se cultivaba como la tierra...”.

¹¹¹ Rilke menciona especialmente la obra de Leonardo da Vinci.

Avanzando un poco más en el tiempo y volviendo a Francia, el movimiento de los Nabis, en el que destacaban los pintores Puvis de Chavannes y Paul Gauguin, hizo uso de la pintura de paisaje no sólo para expresar el conflicto entre materia y espíritu, sino también para abordar y expresar las preocupaciones existenciales y religiosas de los artistas que conformaban el grupo. Fuera de su ámbito y de su influencia, encontramos otros artistas como James McNeil Whistler, Claude Monet o Gustav Klimt, que también realizaron importantes avances en esta línea. Estos artistas supieron traducir la *Stimmung* al lienzo a través del preciosismo con el que ejecutaron sus paisajes (un preciosismo acorde a su manera de contemplar la naturaleza) a los que le imbricaron un fuerte “sentimiento de lugar”. La atención por la luz, el color, por la danza de unos astros que siguen su curso, impasibles e incansables, se tradujo también en una preocupación sobre cómo el tiempo afectaba a los lugares que el artista contemplaba. Las obras de Fernand Khnopff son también buenos ejemplos de esto, en las que además se incluían las ciudades dentro de su concepción de naturaleza, ampliando los espacios con los que la psique del artista era capaz de comulgar, apelando así a una sensibilidad que ni el más audaz de los pintores románticos se hubiera atrevido a imaginar.

Volviendo al ámbito de la literatura y de la filosofía, cabe destacar la importancia que tuvieron los apuntes que realizaron Friedrich Nietzsche y Paul Mongré sobre el término *Stimmung*, y cómo estos dejaron una huella en las artes y en la filosofía dentro del contexto germanófono que perduraría hasta mediados de siglo XX. En su texto *Über Stimmungen (Sobre los estados de ánimo)*, de 1864, Nietzsche señalaba que este humor al que nos referimos cuando hablamos de *Stimmung*, procede tanto de estímulos externos como internos que se retroalimentan, estableciéndose así una especie de resonancia simpatética entre el paisaje exterior y el paisaje interior de aquél que observa. Siguiendo esta línea, Paul Mongré se refería a este concepto como un proceso de dotar de profundidad íntima a nuestro entorno. Mongré afirmaba que el paisaje no sólo nos dirigía hacia una idea de fertilidad, sino que afinaba nuestros impulsos e incidía de manera penetrante en nuestros estados de ánimo (Mongré, 1897, p.167; Inv. Kubins Haus nr.4957)¹¹². Ambos autores veían en el concepto de *Stimmung* el punto intermedio que hace visible una nueva capa de nuestro ser, un territorio conflictivo que nutre al

¹¹² “Damit eine Landschaft uns zur Fruchtbarkeit stimme, muss sie nicht nur überhaupt stimmende Kraft haben, sondern ausserdem mit dem richtigen Zahn in unsere eigene Stimmung eingreifen” (Mongré, 1897, p.167. Inv. Kubins Haus nr.4957). Traducción propia: “Por tanto el paisaje nos dirige hacia la fertilidad, teniendo no sólo fuerzas que nos afinan, sino además interviniendo en nuestro estado de ánimo con diente certero”.

alma y la provee de dulzura y belleza, que aniquila el conocimiento preconcebido y es capaz de crear algo nuevo más allá de la mera apariencia (Nietzsche, 1954, p.114).

Hugo von Hofmannsthal recogió el relevo de Nietzsche y Mongré para hablar de la *Stimmung* como un estado espiritual, como una llave que abre una nueva dimensión de significado (Wellbery, 2018, p.23). Para Hofmannsthal la *Stimmung* está además dotada de memoria, de una historia rastreable, de modo que tanto el cuerpo como el lenguaje (visual y simbólico) pueden absorber otros cuerpos, otros aspectos, otros objetos y otra temporalidad para añadirlas al momento presente, al momento de recepción y de percepción de las formas, en el que la intersección de todas estas variables se vuelve crucial (Wellbery, 2018, p.24). No obstante, la obra de cabecera sobre la *Stimmung* aplicada al arte y su desarrollo a lo largo de la historia, corrió a cargo del historiador del arte austríaco Alois Riegl, quien en el año 1899 (en una etapa avanzada de su carrera en la que ya gozaba de una recepción y de una reputación considerables) publicó su ensayo *Die Stimmung als Inhalt der Moderne Kunst (La Stimmung como contenido del arte moderno)*.

Riegl colocó la *Stimmung* como motor principal que movía al arte moderno. Para Riegl la *Stimmung* a través del arte apelaba a la sensación de armonía perdida de las sociedades que lo crean, convirtiéndose así en el principio regulatorio de este. El arte se ofrece así a la sociedad como consuelo ante la idea inalcanzable de armonía, pues en él se desarrolla el acuerdo entre las leyes del mundo y las formas plásticas. No obstante, según Riegl esta sensación podía alcanzarse también a partir de la contemplación del paisaje, convirtiéndose este aspecto en la principal aportación de su obra. Otro de los aspectos tratados en *Die Stimmung als Inhalt der Moderne Kunst* es la manera en la que el paisaje apelaba al alma del individuo moderno. El paisaje se entendía aquí como un espacio que albergaba la coincidencia de los contrarios, el choque entre la calma exterior y el conflicto interior del observador. La idea de armonía se conseguía a partir de la perspectiva elevada y distanciada desde la cual se contemplaban estos paisajes, aunque la profundización en esta contemplación sería lo que desentrañe los conflictos y las contradicciones regidas por las leyes de la propia naturaleza. Así pues, el paisaje se convertía a ojos de Riegl en una totalidad compleja, alejado del “todo” y del “absoluto” al que se aspiraba durante el Romanticismo. Se convertía así en una herramienta a partir de la cual el individuo, gracias a su contemplación y gracias a la pintura de paisaje, podía integrarse en un estado de consonancia real con el entorno y con la naturaleza que

plasmaba. La pintura hacia la que Riegl miraba era principalmente la de los impresionistas franceses, obviando los nuevos movimientos y las nuevas sensibilidades que estaban comenzando a aflorar en su entorno.

Georg Simmel, en su obra de 1913 *Philosophie der Landschaft (Filosofía del paisaje)* también realizó importantes avances en materia de psicología y paisaje, teniendo en cuenta además el arte de su época. Simmel dio algunos pasos determinantes de cara a hablar de la complejidad del paisaje como constructo, concibiéndolo así como un artefacto, como el producto de una manifestación de la vida en diferentes niveles, siendo el conjunto de todos estos niveles de significado lo que finalmente se intenta comunicar en el arte, lo que pasaría a considerarse como *Stimmung*. En este sentido, el paisaje en sí sólo puede ser visto y creado por el artista, lo que desdobra el concepto de paisaje, pues es un objeto, un constructo creado por la sensibilidad de quien mira, al tiempo que es algo vivo, que se escinde completamente del individuo.

Esto plantea las siguientes cuestiones: ¿cuál sería la naturaleza de estas imágenes de la *Stimmung*? ¿Y qué disciplina artística sería la que mejor se ajusta para plasmar esta categoría estética? La respuesta que dieron los artistas simbolistas planteaba la confección de obras interdisciplinarias, en las que presentar sus elucubraciones sobre las afinidades sentimentales con el entorno a raíz de la mezcla de diferentes disciplinas (como la música y la pintura, la poesía y el dibujo, etc.). La preocupación por la plasmación del paso del tiempo en estas obras era otra de las mayores preocupaciones de estos artistas, lo que se transformó finalmente en una representación de lo atemporal, de lo arcádico, como ocurre en la obra de Puvis de Chavannes o en la obra de Odilon Redon, quien a través de sus representaciones de escenarios casi desérticos incitaba a la meditación, al encuentro con lo trascendental y lo fantástico, a lo divino y a lo monstruoso, todo dentro de un mismo espacio [3.3.]. La transmutación de significados dentro del lienzo fue un recurso casi poético del que se valieron especialmente los pintores que enfrentaron la realidad de la Primera Guerra Mundial, como John Nash [3.4.], Otto Dix [3.5.] o Albin Egger-Lienz, quienes transcribieron la sensación de parálisis temporal que trajo la guerra dentro de sus lienzos, ya representaran estos trincheras o campos arados, llegando incluso a ser difícil distinguir las unas de los otros.

Durante los últimos años del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, la idea schopenhaueriana de que el mundo del espíritu estaba recubierto por un velo que debía descorrerse permeó en todas las áreas de conocimiento (Lochnan, en Cogeval &

Lochman, 2017, p.23), dando lugar a un clima en el que las artes se valieron de los avances científicos como otra forma de expandir las fronteras del entendimiento y de la percepción¹¹³. Esta interdisciplinariedad acabó por dar lugar a diferentes maneras de relacionarse con lo natural y de plasmar estos nuevos postulados dentro del arte. En general, las diferentes propuestas recogidas por todos los artistas mencionados anteriormente, independientemente de su contexto y de su procedencia, coincidían en su afán por evocar esa materialidad intangible que responde al término “paisaje”, no visto ya desde una perspectiva meramente descriptiva, sino intelectual y afectiva. La subsiguiente “simbolización” de la obra de arte hizo que esta se convirtiera en una especie de médium, de objeto vehicular de todos estos planteamientos trascendentes, dando lugar a unas composiciones que ya no se sabe si representan espacios míticos, sagrados, religiosos o profanos. Tampoco se sabe si la naturaleza y la imagen del mundo que se nos presenta en estos lienzos alude a tiempos remotos o a proyecciones de futuro, a lugares antiguamente habitados por criaturas intangibles y superiores, o a lugares en los que el nuevo individuo de la Modernidad ha de aprender a convivir en sociedad (Rapetti, en Fowle, 2012, p.20).

7.3. Habitar y representar la *Stimmung*.

Como hemos visto anteriormente, a partir de los escritos de Rilke comenzaba a avanzarse hacia una acepción plural del término paisaje, que ya incluía las vías del tren, el camino y la ciudad, así como todo tipo de construcciones imaginarias que adquirirían un “sentido de lugar” (*Ortlichkeit*). El proceso de percibir estos lugares como algo independiente, ajeno y a la vez afín a los anhelos del individuo, se traducía también en un afán por ir más allá, por descubrir nuevos territorios y nuevas experiencias. En esta línea aparecieron las últimas aportaciones sobre el concepto de *Stimmung* dotándolo, además de todo lo ya mencionado, de un trasfondo y un sustrato antropológico, pues se le atribuye, entre otras cualidades, la capacidad para crear comunidad.

¹¹³ El mejor ejemplo de cómo el arte se nutre de estos avances científicos radica en la recepción de la teoría darwinista de la evolución de las especies, cuya resonancia dentro del mundo artístico alcanzó un parangón al que no se le ha prestado quizás la atención que merece. Un maravilloso ejemplo de esto, donde se relaciona el arte de vanguardia, la búsqueda del origen y la teoría de las especies, lo encontramos en el catálogo de la exposición *Darwin. Kunst un die Suche nach den Ursprüngen*, comisariada por Pamela Kort y Max Hollen (2009).

El conocimiento estético y el conocimiento del paisaje trascendieron la dimensión solipsista y privada del artista romántico a partir de la suma de un contenido meramente social, lo que se traduce en un vínculo intersubjetivo entre la realidad observada, el objeto artístico creado a partir de ésta, el observador directo y sus allegados (Thomas, 2010, p.202). El trabajo artístico tiene, por tanto, un valor tanto cognitivo como social, basado en el potencial sensible y visual de las imágenes, así como en su capacidad de apelar a los sentimientos. Este fue uno de los principales hilos argumentales que cohesionó las primeras comunidades artísticas de las Vanguardias, pues prácticamente todas partían de una estrecha relación con el territorio y con el contexto social, imaginativo y político en el que se desarrollaron¹¹⁴. Escritos teóricos como *Der Stern der Erlösung (La estrella de la Redención)*, de Franz Rosenzweig (1921), se cuestionaban sobre la capacidad comunicativa del arte, sobre la capacidad del artista para concordar con otras almas. Rosenzweig continuaba colocando la obra de arte como mediadora entre el yo creador y la colectividad que la recibe, con la novedad de señalar una serie de “metamorfosis del alma” necesarias para concordar con la *Stimmung* del artista y de la obra. Así pues, subrayaba la importancia de la formación de comunidades a través del arte y alaba la unión que se establecía entre individuos gracias a la palabra, a la poesía (en la que se crea un lenguaje simbólico compartido), gracias a la arquitectura, a la música y a las artes visuales, cuyos productos, además, debían plantearse con un alcance multidimensional (Wellbery, 2018, p.40).

Las conclusiones que David Wellbery extrae de su extenso estudio sobre la *Stimmung* en relación con el carácter mediador y de cohesión estética y social de la obra de arte colocan este concepto como algo que forma parte de una fenomenología de la que el individuo participa, algo que irá ganando complejidad según éste vaya adquiriendo nuevos grados de conciencia de sí. Esta fenomenología está vinculada a la experiencia del lugar y del tiempo de un modo muy similar a la que defendía Martin Heidegger, para quien el mero hecho de “ser-en-el-mundo” se revelaba a partir de la *Stimmung*, dotando así a la existencia de un trasfondo estético, lo que convertía a la experiencia en otra herramienta hermenéutica para el arte. Wellbery distingue en este sentido dos capas de experiencia, una constituida por el presente primitivo (en la que el

¹¹⁴ Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en un simbolismo tardío en Rusia donde se insertan las primeras obras de Wassily Kandinsky y en el que los valores del paisaje ruso, la mirada utópica y nostálgica hacia una sociedad y hacia una unidad con la naturaleza perdida, se unía con los vuelos de la imaginación propios de los relatos populares, dando lugar a un folklorismo que influiría posteriormente en su desarrollo hacia una abstracción más espiritual y sentimental.

cuerpo se ve directamente afectado) y otra denominada presente expansivo (en la que se produce la distinción entre los objetos y nosotros mismos, las relaciones temporales, circunstanciales, causales, etc.). La confluencia de ambas capas da lugar a un “espacio afinado” (*gestimmter Raum*), en el que entran en juego la corporeidad de las cosas físicas, los sentimientos y los afectos en consonancia con el discurso de Hermann Schmitz en *Der Leib, der Raum und die Gefühle (El cuerpo, el espacio y los sentimientos)* (en Wellbery, 2018, p.40). Estas experiencias están dotadas de una espacialidad dirigida en dos direcciones: una hacia el entorno natural y material, y otra hacia los afectos a través de los cuales el individuo gana consciencia del aquí y del ahora (Wellbery, 2018, 43).

Esta doble dirección hacia la que se dirige la experiencia podría también resumirse dentro de la ya conocida dualidad entre sujeto y entorno, revivida a partir del concepto de *Stimmung*. Siguiendo esta línea, los artistas de Vanguardia se erigieron como cronistas de la *Stimmung* de su tiempo (Thomas, 2010, p.87), como sismógrafos que recogían las fluctuaciones espirituales de una sociedad que no paraba de cambiar. En este contexto se inserta la obra de Alfred Kubin junto con su técnica psicográfica, también encargada de transcribir su *Stimmung*. Andreas Geyer (1995, p.115) le dedica un capítulo entero a la importancia de la *Stimmung* en la obra de Alfred Kubin en su obra *Alfred Kubin. Träumer als Lebenszeit* destacando la influencia que en el artista tuvieron los escritos de Ernst Mach, Kurt Martens, Arthur Schnitzler o Richard von Shcaukal, principalmente. La manera en la que Kubin entendía la *Stimmung* presenta una peculiaridad, y es que la consideraba, además de una mediadora entre el individuo y el entorno, como una realidad habitable, es decir, concebía la *Stimmung* como un espacio en sí. Este planteamiento lo presentó por primera vez en la novela *Die andere Seite*, en la que hablaba de personajes capaces de habitar en estados de ánimo, en *Stimmungen*.

La espacialización de esta categoría estética se entrevé también en la manera en que Alfred Kubin representaba la ciudad y componía sus paisajes. Las poéticas del hundimiento y de la ciudad sumergida pasan a ser espacializaciones de la idea de “destino”, siempre presente en su obra. Esta imagen abstracta que es el destino, esta proyección hacia el futuro desde la mirada nostálgica de los símbolos del pasado, se convirtió en un territorio que se correspondía con la *Stimmung* (o con el *Zeitgeist*) de la época que a Kubin le tocó vivir. El destino en su obra era un espacio situado más allá de

lo meramente perceptible, una suerte de “espacio-otro” (valiéndonos de la denominación de Michel Foucault) que no quedaba reducido tan sólo a la ciudad de Perle en su novela ilustrada, sino que se extendía prácticamente por toda su obra. En una entrada del diario de Alfred Kubin el 11 de diciembre de 1923 encontramos la siguiente afirmación:

“Manchmal kömmt es mir durch den Kopf:

Stimmung ist alles.¹¹⁵

Sie will der Gott im Busen – und sie ist der Erinnerungsbalsam – ja der Sinn der Überwinders – wo die Seele im Körper flattert wie ein gefangener Vogel”¹¹⁶ (recogido en Geyer, 1995, p.115).

Para el momento en el que Alfred Kubin escribió estas líneas en su diario, acababan de publicarse los portfolios del *Traumland*, que pueden entenderse y estudiarse como el proceso de creación de una dimensión espacial del concepto kubiniano de *Stimmung*, proceso que llevaba prolongándose prácticamente desde el mismo momento en el que el autor comenzó la confección de su única novela. A través de las diferentes láminas de las dos carpetas del *Traumland* podemos observar cómo se va dotando de espacialidad a este concepto difícil de definir, difícil de asir, siempre a caballo entre dos mundos, el material y el espiritual, el exterior y el interior, el real y el imaginario. En las imágenes que componen los portfolios podemos apreciar cómo Kubin coloca sus figuras y sus formas en una continua comunicación con el pasado (con el pasado histórico y con el pasado de su obra) y con el futuro, con sus propios anhelos y proyecciones, dando lugar a un lenguaje que seguirá resonando en la construcción de nuevos espacios imaginarios, encerrados dentro de los límites del papel.

El interés de Alfred Kubin por el concepto de *Stimmung* partía claramente de las premisas románticas, según las cuales el paisaje era un lugar de resonancia para los estados del alma. A partir de la lectura de las obras de Hofmansthal¹¹⁷, Kubin le insufló un filtro espiritual, emocional y sensitivo al proceso por el cual las imágenes venían a él, descrito a lo largo de múltiples escritos diseminados de su autoría [3.6.]. El momento en el que incrementó el número de textos abordando estos temas lo situamos entre la

¹¹⁵ En el diario original la palabra “alles” aparece subrayada tres veces.

¹¹⁶ Traducción propia: “A veces me viene a la cabeza: La Stimmung lo es todo. Quiere a Dios en su seno –y es el bálsamo de los recuerdos – y la razón de ser de lo más maravilloso – donde el alma aletea dentro del cuerpo como un pájaro enjaulado”.

¹¹⁷ Y probablemente también de la obra de Alois Riegl, aunque no hay constancia de ello en el registro de su biblioteca personal.

publicación del *Traumland* y las dos décadas posteriores, siendo quizás los años 30 del siglo XX los más prolíficos de Kubin al respecto. Aquí encontramos dos fuentes escritas imprescindibles para analizar el concepto de *Stimmung*: la primera, el texto de 1932 *Glück oder Tüchtigkeit (Suerte o buena forma)*, en el que analiza más en profundidad el fenómeno de creación artística a partir de los estímulos y de la subjetividad. La segunda la compondría el grueso epistolario que intercambié con la pareja de artistas Hanne y Reinhold Koeppel, afincados en Waldhäuser.

...Rein innere, seelische Vorgänge gebären eine solche Form wie von selbst, und so ergibt sich auch für jeden Augenblick, was gerade als Glück oder Tüchtigkeit gelten mag. Mit anderen Worten: Das Subjektive hat auch für die Gegenwart in nichts an Geltung verloren. Es dirigiert das oft verworrene, jedoch stets nur scheinbare Übergewicht der furchterweckenden oder entmutigenden äußeren Wilderstände, welche sich einer sich selbst treu bleibenden und nicht Willensanstrengung mit der Zeit ergeben müssen. (Kubin, en AmW, 1973, p.68)¹¹⁸.

A partir de estos textos puede exponerse la importancia que tiene la experiencia directa de las formas, a las que nos enfrentamos siempre desde una inclinación interna, afectiva, espiritual, con una *Stimmung*; aunque no todo el valor de dichas formas reside únicamente en lo subjetivo¹¹⁹. En las cartas de Waldhäuser se materializa este enfoque mucho más personal y sentimental del entorno en el que habitan las figuras de Alfred Kubin [3.7.]. El bosque queda aquí recogido como el “corazón del mundo” (en Boll, 1972, p.16), o como “una isla en la corriente de su tiempo” (en Boll, 1972, p.22), redimensionándose a partir de la metáfora como un lugar-otro, como un espacio que contiene a su vez otros espacios, como un conjunto de estímulos y de formas que, aun contando con potencial artístico y estético de por sí, adquieren una nueva función dentro de la lógica de los sueños, de los recuerdos. Kubin hablaba en sus cartas a los Koeppel de una *Stimmungszauber* o “magia de la *Stimmung*” cuando se refería al bosque, encontrando las reflexiones más intensas al respecto en sus cartas de 1938, cuando viajó

¹¹⁸ Traducción propia: “...Los procesos puramente internos y espirituales dan a luz a ciertas formas que, por sí mismas, y así sucede para todos los gustos, pueden considerarse o bien pura suerte o bien habilidad. En otras palabras: Lo subjetivo no ha perdido nada de su valor incluso en el presente. Dirige a menudo el confuso, aunque sólo aparente, peso excesivo de aquello que despierta nuestros miedos o del desalentador salvajismo de fuera, que debe ser fiel a sí mismo y no constituir con el tiempo un gran esfuerzo de la voluntad.”

¹¹⁹ Aquí también resuenan las palabras del personaje de *La otra Parte*, Franz Gatsch, cuando pide al protagonista (y casi también al lector) de la novela que, por favor, interprete sus palabras de lo más literalmente posible (Kubin, LoP, 1974, p. 9).

a Goldegg, en la frontera entre el bosque de Baviera y el bosque de Bohemia, en compañía de la dibujante Emmy Haesele [3.8].

Este juego con la temporalidad que se cierne sobre el espacio, sobre el bosque, también crea otros espacios, otras realidades, adelantándose así a la propuesta que Michel Foucault haría en los años 60 sobre estas nuevas tipologías espaciales que, pese a responder a una realidad física, funcionan como portales a otros significados, a otros imaginarios e incluso a otros tiempos. Esto es lo que vino a denominarse *Heterotopía* y *Heterocronía*, conceptos que, si bien Alfred Kubin no llegó a manejar como tales dentro de su formación artística y filosófica, sí es cierto que muchas de sus creaciones y de sus mundos crepusculares encajan en los diferentes ejemplos que Foucault brindó a la hora de ilustrar estas construcciones estéticas y simbólicas. Así, sobre lugares reales por los que el individuo se mueve y que el individuo construye, se van creando a su vez espacios y significados resilientes que mutan y se adaptan a un imaginario social y colectivo, que ayudan a que cristalice una acepción de *Stimmung* habitada por el artista, por su obra y su sociedad.

CAPÍTULO 8: HETEROTOPÍAS Y ESPACIOS LIMINALES.

8.1. ¿Qué son las *heterotopías*?

De cara a analizar y desgranar las diferentes tipologías de paisajes que entran en juego dentro de las “imágenes de la *Stimmung*” anteriormente tratadas, no podemos dejar de recurrir a las reflexiones y a las teorías que han ido surgiendo en el campo de los estudios geográficos abordados desde una perspectiva psicológica. Aunque el término *Stimmung* hubiera caído en desuso en el discurso estético pasado el ecuador del siglo XX, estos beben directamente de los avances de los filósofos y estetas que le precedieron dentro de este campo.

Los estudios sobre la psicología del paisaje se iniciaron dentro del contexto occidental a partir de la década de los años 70, aunque se encuentran algunos textos de años anteriores que prepararon el terreno para los estudiosos de la geografía desde una postura mucho más humanista e interdisciplinar. Uno de estos textos de referencia es la transcripción de la conferencia *Des espaces autres (De los espacios otros)* que Michel Foucault daría en 1967, cuya mayor aportación consiste en acuñar el término *heterotopía*. Este concepto fue utilizado para definir un tipo de paisaje concreto en el que, además de su materialidad geográfica, aparecen otros estratos de significados, de construcciones culturales a partir del uso del espacio, así como construcciones simbólico-afectivas en las que encaja a la perfección el arte de entreguerras además de, por supuesto, el portfolio del *Traumland* de Alfred Kubin.

No obstante, existen estudios anteriores a la obra de Foucault que versan sobre la realidad urbana en este sentido. Un ejemplo es la obra de Henri Lefebvre, quien inspirará a los situacionistas en su deambular por las calles y en sus descubrimientos estéticos dentro del azar de la percepción del espacio en movimiento. La creación de espacios-otros también aparece tratada en profundidad dentro de las ricas trayectorias de Edward Soja y de Homi K. Bhabha, aunque hemos decidido centrarnos en la obra de

Foucault por encima del resto debido a la poesía de la que se vale para formular sus estudios, debido a la manera en la que Foucault pone un espejo ante nosotros como observadores del espacio, un espacio que se refleja en múltiples direcciones dentro de sí mismo, creando una suerte de espiral que se va complicando cada vez más a medida que vamos descendiendo por ella. Jean Baudrillard nos da la razón en su obra *Oublier Foucault (Olvidar a Foucault)* de 1987, cuando dice que:

...el discurso de Foucault es el espejo de los poderes que describe. Esa es su fuerza y su seducción, y no su “índice de verdad” (...) es en la magia de un análisis que despliega los meandros sutiles de su objeto que lo describe con una exactitud táctil, táctica, donde la seducción alimenta la potencia analítica, donde la lengua misma alumbraba en la operación poderes nuevos. Esa es también la operación del mito, (...) [es] un discurso mítico, en el sentido fuerte del término, y yo creo secretamente, sin lugar a duda, en el efecto de verdad que produce (Bourdillard, 1999, pp.9-10).

Como ocurría con el discurso de Foucault según Baudrillard, nosotros vemos en el discurso de Kubin sobre la percepción de sus espacios algo de mítico y algo de especular, siendo por tanto discursos afines que se entrelazan más allá del tiempo gracias a la evocación de símbolos y de imágenes totalmente atemporales. Foucault comenzaba *De espaces autres* analizando una preocupación que, a sus ojos, impregnaba el espíritu del siglo XIX, y es la concepción de la historia estrechamente relacionada con la percepción del tiempo, con sus ciclos, con la memoria y el culto al pasado, situando el grueso de la producción cultural en los dominios de Mnemósine. A esta preocupación por el tiempo y por lo temporal se le sumó a partir del siglo XX la preocupación por el espacio como nuevo foco cultural, dando forma a una percepción mucho más compleja del entorno del individuo y de la importancia de la relación con estos entornos a la hora de entender los entresijos de la sociedad, una idea muy similar a lo que posteriormente llama Jean-Marc Besse “geografía psíquica” (en Luna y Valverde, 2014, p.99).

Besse distinguía dos maneras de relacionarse con el entorno, situando por un lado el aprovechamiento material de éste, mientras que por otro pone el foco de atención en la parte afectiva y personal de estas interacciones con el espacio (Besse, en Luna & Valverde, 2014, p.100). Tanto Besse como Foucault coinciden en la consideración del espacio como el entorno en el que tienen lugar nuestros fenómenos

perceptivos, a la par que nutre nuestros sueños y anhelos con una serie de atributos muchas veces adquiridos tras el proceso cultural de construcción de significados de ese mismo espacio. Podríamos decir que en este último aspecto se alude a una sensación de *Stimmung* colectiva que participa también de los significados privados y personales de quien mira. Se aúnan en estos discursos el espacio interior y el exterior, trasladando el discurso de la *Stimmung* hacia afuera, proceso del que surge el concepto de *heterotopía*.

Foucault definía las *heterotopías* como construcciones espaciales que no tienen por qué estar vinculadas a enclaves físicos precisos, aunque una gran mayoría lo hacen. Son espacios fuera de todos los espacios que, no obstante, pueden localizarse tanto en enclaves naturales dotados de significado simbólico o ritual, o dentro de las ciudades, siendo ejemplos de esto los museos, los teatros o los cementerios. En las *heterotopías* también se impugnan e invierten las leyes de lo temporal, pudiendo a la vez expresar el cese del tiempo o superponer diferentes estratos compuestos por diferentes momentos vitales, festividades o hitos históricos. Del mismo modo, las *heterotopías* se alzan como lugares intermedios, como espacios dedicados a los ritos de paso, o espacios artificiales que muestran otras realidades ajenas a la nuestra desde la que estamos observando (Foucault, 1997, p.86).

Pese al enredo y a la polivalencia que pueden presentar este tipo de espacios, Foucault realizó una división de los mismos para facilitar así su análisis, dependiendo de si, a la hora de abordar estos lugares-otros, el énfasis recaía en el aspecto espacial o si por el contrario, era el aspecto temporal lo que primaba. Así pues, distinguía entre las ya mencionadas *heterotopías* (que a su vez se dividen en otras categorías), centradas en el aspecto espacial y físico; y las *heterocronías*, cuya fuerza simbólica se encuentra en el factor temporal. No obstante, ambos casos pueden entenderse como puntos intermedios en los que convergen tiempo y espacio.

De entre todas las *heterotopías* que se encuentran en *Des espaces autres*, pueden extraerse tres grandes grupos o subcategorías. La primera categoría se correspondería con aquellos lugares que se consolidan en torno a un periodo de crisis o de cambio. Se habla de lugares asignados por diferentes culturas a fases transitorias o de paso dentro del desarrollo vital humano, así como la adolescencia (en lo tocante a los ritos de iniciación, sobre todo), a la gestación o a la ancianidad, ya que históricamente se ha desprovisto a estos individuos de un estado determinado, pues se debaten entre la niñez y la vida adulta, la vida y la muerte o que son a la vez una y varias personas. La segunda

categoría dentro de las *heterotopías* es la más interesante para el desarrollo de este estudio, pues aborda aquellos espacios en los que se yuxtaponen otros, de los que señalaremos y analizaremos algunos ejemplos a continuación. La tercera categoría sería aquella en la que se encuentran también las heterocronías, en la que distintas distribuciones temporales aparecen ligadas a un lugar concreto, siendo ejemplo de esto último los museos o las bibliotecas. Además de estos ejemplos otorgados por Foucault, la cuestión del tiempo y de la memoria entendida como un palimpsesto también nos da pie a buscar otros ejemplos no recogidos en *Des espaces autres*, como podrían ser los sueños, sobre todo cuando estos evocan un lugar o “crean” un lugar determinado.

De estos tres grupos o categorías de *heterotopías*, es el segundo, que recoge ejemplos en los que se da una yuxtaposición de espacios, el que más se ha abordado dentro del arte y de la literatura. En este grupo encontramos configuraciones espaciales tan plurales como pueden ser el teatro, el espejo, el jardín y el cementerio, todas ellas construcciones que participan de un lugar destacado tanto dentro de la ciudad como en el imaginario cultural de las diferentes sociedades (aunque en el discurso de Foucault prime la sociedad ligada a la cultura occidental). En estos espacios confluyen y se diluyen, mutan y se entrelazan, distintos significados, problemáticas y mitos que pueden rastrearse dentro del discurso estético tanto de las Vanguardias, a nivel general, como dentro de la obra de Alfred Kubin, a nivel específico.

8.2. El teatro.

La idea del teatro como metáfora y la figura del “Theatrum Mundi” dentro del arte y la literatura es ciertamente extenso, encontrando multitud de estudios especialmente enfocados al ámbito de la literatura y al drama shakespeariano y calderoniano. Tratar de introducir todo lo que se ha escrito en este tesis abarcaría un tiempo y un espacio que nos alejaría del objetivo principal, que es apreciar cómo la obra de Alfred Kubin se vale de este concepto y cómo, por tanto, puede incluirse dentro del discurso sobre *heterotopías* y espacios liminales de Michel Foucault.

Uno de los primeros ejemplos de *heterotopías* creadas a partir de la yuxtaposición de espacios que aparecen en el texto de Foucault es el teatro, ya que siendo un lugar fijado en el espacio se convierte a la vez en una metáfora representativa de otros lugares, de otros momentos históricos e incluso de situaciones e historias fantásticas. La concepción del mundo como teatro supuso una de las metáforas más utilizadas en la cultura occidental cuyo origen se remonta a la tradición grecolatina, aunque experimentó un importante auge desde el final del Renacimiento (sobre todo a partir del teatro Isabelino de William Shakespeare) y durante todo el Barroco (destacando al dramaturgo español Calderón de la Barca). El teatro aúna espacios arquitectónicos, pictóricos y literarios que juegan con la percepción del espectador, aspecto que, a partir de las artes y de la ritualización del día a día (sobre todo a partir de contextos cortesanos) influyó en la concepción del mundo como si de un espectáculo teatral se tratase. De igual modo, el drama de la humanidad pasa a entenderse como un juego y como un espacio cerrado desde el mismo momento de su nacimiento, encontrando alusiones de este estilo desde el siglo XVI con las obras de Pierre Boaistuau o en las obras de Calderón de la Barca, en la que incluso el vientre materno pasa a convertirse en una metáfora espacial, en un lugar cerrado, tan cerrado como es el destino del individuo (en Andrés, 2004, p.71).

Este aspecto es de gran interés al compararlo con las obras de Alfred Kubin, en las que la figura femenina tiende a aparecer casi siempre encinta, así como se la vincula con una poética del nacimiento y la muerte a partir del cadáver de la mujer embarazada [3.47.]. Algunos estudios (ver Tallheim, 1970, Hoberg, 1991 y Geyer, 1995) vinculan este aspecto con una vivencia personal de la infancia del artista, suponiendo que fue acosado sexualmente cuando tenía 11 años por una mujer embarazada. Esto hace que siempre se relacione la figura de la mujer embarazada con un erotismo decadente y oscuro, que podría totalmente adquirir otro significado siendo como era Kubin un ávido lector de las obras de Calderón de la Barca. Así pues, el verso que aparece en la obra de teatro *La vida es sueño*, donde se lee *el sepulcro vivo / de un vientre* puede hacernos entender este motivo kubiniano totalmente bajo otra luz y otra perspectiva (algo menos misógina).

En el transcurrir de los últimos años del siglo XIX al XX se recuperó la metáfora del mundo como teatro, sobre todo para representar de manera satírica a la sociedad moderna, crítica que encontró en la literatura y la pintura su principal soporte. Algunos

de los temas de los que se valieron los diferentes autores para encauzar esta crítica social parten del Romanticismo, siendo el principal ejemplo el ya mencionado teatro de marionetas de Heinrich von Kleist. Los últimos años del XIX alumbraron también los escritos de Nietzsche, quien recuperó la importancia de la tragedia griega como la más elevada de las manifestaciones artísticas y sociales. Nietzsche sentó las bases sobre las que los artistas del cambio de siglo construirían tanto sus ideas utópicas de sociedad artística ideal, como sus críticas en las que lo teatral y lo artificial confluyen. Igualmente, comenzaron a proliferar cada vez más las referencias y autorrepresentaciones del artista como saltimbanqui o como polichinela, encontrando en la obra de Odilon Redon o de Paul Klee algunos ejemplos (ver Starobinski, 2007) de los que se valió Alfred Kubin para crear su imagen del arlequín [3.9].

El teatro se convirtió además en la materialización de otra de las grandes dicotomías que atenazaba las entrañas de la Modernidad, pues se consideraba como la representación espacial del conflicto entre arte y vida. Hasta el momento se pensaba que era la obra teatral la que imitaba a la vida, cosa que vira ligeramente llegado el siglo XIX (Timms, 1990, p.40), encontrando en el universo que gira en torno al teatro todo un juego de reflejos y de imitaciones que van más allá de la historia a representar, abarcando también el ámbito de lo ritual, de la actividad catártica colectiva. Este planteamiento lo encontramos en una de las obras paradigmáticas del siglo XIX en las que se aborda el conflicto de la relación entre el arte y la vida, *The portrait of Dorian Gray* (*El retrato de Dorian Gray*) de Oscar Wilde. En el momento decisivo del comienzo de la novela, en el que el protagonista es mordido por la curiosidad de dar rienda suelta a sus impulsos e instintos más vitales, encontramos la reflexión de que, en el momento en el que alguien (o algo) influye en el alma de otro alguien, este *deja de pensar sus propias ideas y de arder con sus pasiones, convirtiéndose en eco de la música de otro, en un actor que interpreta un papel que no se ha escrito para él* (Wilde, 2013, p.32). El drama de la vida se convierte, por tanto, en algo artificioso, al tiempo que el actor, el individuo, se convierte en un artífice. Se crea una vida plena y se mueve hacia un fin que no deja de ser del todo propio, influenciado por la resonancia y por los ecos de todo aquello que se percibe, entrando aquí en juego la percepción estética.

Además de granjearse un lugar de suma importancia dentro de la tradición artística y literaria a partir de la metáfora del autómatas y del drama de la vida como “Theatrum Mundi”, el teatro en sí no deja de ser una construcción espacial concreta, que

cuenta con un lugar propio, con una tipología arquitectónica propia que se inserta dentro del entramado de las ciudades. Es este aspecto lo que lo convierte en una *heterotopía* en toda regla. La literatura y la pintura de Vanguardia insertaron lo teatral y lo circense dentro del ritmo cotidiano de las ciudades y de sus habitantes, bien a modo de traslación total de lo teatral a la impostada vida de una burguesía cada vez más vulnerable a los movimientos sociales, o bien representando estos espacios a modo de pequeños oasis dentro del frenético descenso a la decadencia a la que estaba abocada la civilización occidental, de lo que muestra varios ejemplos la pintura de James Ensor y de Georges Seurat, en quienes encontraron inspiración la práctica totalidad de artistas expresionistas.

La obra de Alfred Kubin no queda exenta de la utilización de lo teatral dentro de esta dinámica. Sin ir más lejos, en su novela *Die andere Seite* se nos presenta a la ciudad de Perle como si de una mascarada se tratase. Los habitantes de Perle se comportaban de manera artificiosa, grotesca, al ritmo del sueño de su regidor Klaus Patera, quien además poseía un rostro similar a una máscara de cera. Estos habitantes tenían un carácter doble, pues por un lado eran marionetas de la creación de Patera, mientras que por otro se equiparaban con los espectadores de una gran obra de teatro, insertos en un proceso de alienación progresiva. De esta manera Kubin entrelazó de magistralmente la realidad que experimentaban los habitantes de Perle (a los que se le suma el narrador) con el personaje de Klaus Patera, diluyendo las fronteras entre los conceptos de criatura, creación y creador. La ciudad de Perle contaba además con un teatro en ruinas dentro de su entramado urbano, en el que tan sólo se representaba la bajada de *Orfeo en los Infiernos*. Los habitantes de la ciudad no consideraban necesaria la presencia del teatro, pues ya tenían suficiente con lo que acontecía en las calles de Perle. La novela de Kubin se convierte por tanto en un molde en el que tiene cabida lo teatral, lo onírico y las afinidades afectivas de la *Stimmung* en las que vivían los habitantes de la ciudad. La novela en sí también se convierte en una emanación de la *Stimmung* del propio Kubin, como bien lo señala Andreas Geyer tras sus profundos estudios de la obra del artista (Geyer, 2014, pp.203-204), pues él mismo hablaba de su proceder artístico como un mecanismo que activaba lo que él denominaba su “teatro del sueño”.

Este “teatro del sueño” se manifiesta no sólo en la novela *Die andere Seite*, sino en otras obras gráficas a lo largo de su trayectoria artística. A lo largo de esta podemos encontrar diferentes manifestaciones de mascaradas grotescas, como en su obra temprana *Die Menschen Tanzen gern (A los hombres les gusta bailar)*, de 1899 [3.10], o en el dibujo del Ostdeutsches Museum *Tanzgroteske – Tanzprobe (Danza grotesca – Prueba de baile)*, de 1922; así como de bailes satíricos en los que se representaba una facción de la sociedad alienada de la realidad que se vivía a pie de calle (como ocurría en la lámina 18 del *Sansara, Ballsaal*) o de arlequines socarrones que se burlan de las víctimas de sus escarnios, como ocurre con la obra de 1940 *Eulenspiegel entsteigt seiner Grab (Eulenspiegel emerge de su tumba)* [3.11.]¹²⁰, aunque la composición más interesante la encontramos en el portfolio del *Traumland*.

La primera lámina de la primera de las carpetas que componen el portfolio, titulada *Die Drehorgel (El organillo)* [4.75.], muestra en el margen superior la palabra *Eintritt*, “Entrada”, que se lee en mayúsculas encabezando la escena representada. Esta muestra la entrada de un gran teatro circense que se deja entrever tras un gran telón que, de manera sugerente, invita al espectador a pararse a mirar, a asomarse curioso tanto a la composición como al resto de láminas que componen el portfolio, al tiempo que anuncia a bombo y platillo el desarrollo de los diferentes espacios y escenas oníricas que vendrán a continuación, espacios que, según el propio Kubin, le eran tan reales como la vida misma. Se trataría, por tanto, de la representación de una *heterotopía* que nos invita a adentrarnos en otra: aquella que refleja el mundo onírico del autor.

8.3. El espejo.

La posibilidad de realizar un ejercicio de autocrítica a través del teatro se nos presenta estrechamente relacionada con el fenómeno de autocontemplación, de la capacidad de abstraernos, mirarnos y proyectados en otro plano. La imagen del *Eulenspiegel*, en la que se aúna lo teatral con la figura del espejo de la verdad, nos sirve

¹²⁰ Es muy curioso el juego de palabras que establece el nombre del bufón Till Eulenspiegel. *Eulenspiegel*, conjunción de las dos palabras alemanas *Eule*, “lechuza” y *Spiegel*, “espejo”, ha pasado al vocabulario como otra manera de referirse al bufón/arlequín, poseedor de un conocimiento trascendental, lo cual aporta, dado el simbolismo tanto de la lechuza como del espejo, una profundidad aún mayor al uso de este personaje en concreto dentro de la obra de Alfred Kubin.

para traer a colación otra de las *heterotopías* reseñadas por Foucault en *Des espaces autres*: el espejo. Como ocurre con el teatro, el espejo tiene una existencia real física al tiempo que crea otros espacios ilusorios en los que el individuo se contempla, sintiéndose ausente del verdadero lugar en el que se halla. Al mirarse en el espejo, cruza la mirada consigo mismo desde el otro lado del cristal, devolviéndose así la sensación de corporeidad y de presencia en el espacio (Foucault, 1997, p.86). Este mismo efecto producido por el espejo se ha visto aplicado a otras superficies que, de la misma manera, poseen la capacidad de reflejar al individuo que los mira. No hablamos aquí de pátinas pulidas ni de la superficie calma de las aguas, sino de imágenes y textos que igualmente pueden funcionar como espejos del alma (no sólo de quien los crea, sino también de quien los contempla).

8.3.1. La *Mise-en-abyme* y relato especular.

El fenómeno conocido como *mise-en-abyme* viene a recoger este proceso de crear, a partir de la obra de arte (aunque se ha aplicado con mayor profusión a los estudios literarios), otras realidades refractarias que salen de los límites de la obra, como si ésta nos enfrentara a un espejo que multiplica las imágenes, los relatos y las interpretaciones de la misma. Muchas veces esto se consigue a través de mecanismos mediante los cuales la obra misma nos habla de su creación o nos desvela las maniobras de su creador. El término, que en castellano vendría a significar “puesta en abismo”, fue introducido por André Gide (primeramente en sus diarios y posteriormente en estudios literarios), movido por un creciente interés hacia la subjetividad y la individualidad que abanderaba la Modernidad y que cristalizó especialmente en la recepción y en la producción literaria.

Gide situaba el comienzo de esta concepción de individualidad moderna en la obra de Gottfried Wilhelm Leibniz, quien en su obra realizó la aportación de teoretizar sobre la *cosa-en-sí*, una entidad que aúna al tiempo una cualidad física y espacial con una proyección de la misma hacia más allá de su “aquí” y “ahora”. Esta cualidad de la *cosa-en-sí* que le permite ser proyectada en y hacia otras realidades la podemos advertir también en la obra de arte y en la obra literaria, siendo precisamente esa capacidad de proyectar múltiples realidades y dimensiones lo que la conecta con el concepto *mise-en-*

abyrne de André Gide y con la figura del espejo. Si bien Gide se centraba en cómo la literatura es capaz de multiplicar sus propias dimensiones, aludiendo muchas veces a un doble relato o a un relato especular, será Ernst Bloch quien brinde una interesante aportación de cara a considerar las artes plásticas y visuales también como un objeto que participa de este mecanismo:

La específica pre-iluminación que el arte nos muestra es comparable a un laboratorio en el que se impulsan procesos, figuras y caracteres hasta su fin típico-característico, un fin que puede ser el abismo o la felicidad (...). (...) este ver lo esencial de caracteres y situaciones, específico de la obra de arte (...) presupone siempre la posibilidad de ir más allá de la realidad dada. (Bloch, 2004, p.39).

En este proceso, la comprensión y la repetición de las imágenes se convierte en una especie de espejo estilístico, de explicación de una concepción del mundo y de la realidad, creando un camino circular en el que la fuerza poética vuelve al mismo lugar del que ha surgido: su creador o creadora. El espejo y su reflejo, pues, se convierten no tanto en símbolo o alegoría, sino que existen como una doble alianza (Dällenbach, 1991, p.61) gracias a la cual se identifica y se descifran los entresijos del artista, del poeta, o del escritor. La obra se convierte en un reflejo de su autor, en una confesión (Capdevila, en Luna & Valverde, 2014, p.157) que viene a descubrirnos lo que el tiempo y la realidad significan para este individuo que observa y mide el modo en que le afectan sus interacciones con el mundo que le rodea. La obra de arte no sólo refleja las afecciones espirituales del individuo que la produce, sino que también actúa de manera retroactiva, modificando la propia configuración del sujeto. El proceso de percepción y recepción de la obra de arte se presenta muchas veces en relación con la contemplación del espejo, de modo que el observador también es asaltado por las imágenes que contempla, algo que despierta en su interior la misma sensación de ser observado que cuando cruza la mirada con su reflejo (Caws, 1981, p.36).

8.3.2. Kubin ante el espejo.

En lo tocante a este tema, la obra de Alfred Kubin nos pone en una encrucijada. Si nos aproximamos a la novela *Die andere Seite* de manera literal, vemos cómo el autor en su discurso exime de significado a los espejos¹²¹, al tiempo que coloca en los ojos del gran creador del Reino de los Sueños una suerte de “espejos vacíos” (Kubin, LoP, 1974, p.208). Esta doble concepción del espejo nos lleva a dudar de los juegos alegóricos, de los personajes dobles y de los dobles sentidos, pese a que todo lo que ocurre en la novela es, precisamente, el fruto de la mirada espejada de una criatura sobrehumana y onírica: Klaus Patera. La apuesta alegórica del reflejo en la novela de Alfred Kubin es llevada un paso más allá cuando, a partir de la edición de 1917, acompaña al texto literario con una autobiografía introductoria de la misma manera que había hecho en el portfolio *Sansara* en 1911. Sorprende de esta apuesta la intención de alzar el velo que antes cubría la obra kubiniana, reduciendo toda la tramoya y el espectáculo de sus composiciones a la transparencia de su significación, reduciendo su sistema de símbolos a una especie de paráfrasis explicativa.

Así pues, y pese al primer intento en *Die andere Seite* de obviar las referencias al autor y al reflejo de su realidad en el mundo de los sueños, podríamos afirmar que una gran parte de la obra de Alfred Kubin (excluyendo la obra estrictamente vinculada con el trabajo de ilustrador) estaba basada en la premisa del reflejo, en construir espacios espejados, distorsionando imágenes procedentes tanto de la memoria (de su infancia), como de su propio entorno y de la tradición cultural en la que se insertaba (en lo que destaca especialmente el estudio del folklore). A partir de la contemplación directa de los símbolos y de las formas procedentes de su imaginación, Alfred Kubin “exorcizaba” las imágenes que posteriormente se plasmaban en su obra, las cuales, al salir del autor, iban cambiando y modificando la marcha de su existencia, de su relación con su mundo onírico y de su relación con el mundo exterior [3.12.].

En la configuración del relato especular dentro de las obras de Alfred Kubin (tanto las literarias como las gráficas) encontramos ciertos aspectos que pueden ponerse en relación con la teoría de André Gide, con su posterior ampliación por parte de Lucien

¹²¹ Esta teoría la desarrolla el personaje del peluquero, colocado en la novela irónicamente como un reflejo distorsionado de la teoría estética de Kant y Leibniz. Tras mencionar la *Monadología* de Leibniz concluye un argumento con la siguiente frase: “...los espejos no significan absolutamente nada” (Kubin, LoP, 1974, p.72).

Dällenbach, así como con la tradición romántica que abogaba por la percepción espiritual del paisaje y por descifrar así el “lenguaje de la naturaleza”, siendo Novalis su mayor exponente. También se puede relacionar con otros escritores como William Wordsworth y artistas como Caspar David Friedrich. Kubin se considera sin grandes miramientos un heredero de la tradición romántica alemana, en el sentido de que comienza a construir una serie de obras en las que el paisaje puede entenderse no tanto como un fondo, sino como un constructo en el que se refleja el alma del individuo que lo contempla, apelando especialmente a los recuerdos de la infancia, a los sueños y a la fantasía. Esto puede apreciarse también en teorías posteriores como las de Lucien Dällenbach, quien, por ejemplo, se respaldaba en la teoría de Gide para hablar de la creación de estratos más profundos de significado dentro de las obras, que funcionarían como espejos del autor, a partir de la utilización de personajes o de elementos planos. Este aspecto puede apreciarse en la obra tardía de Alfred Kubin, en la que, con el paso de los años, se abandonan los giros teatrales de *Die andere Seite* y de las quimeras de su etapa temprana en pos de la utilización de personajes y de figuras que, si bien su contemplación y su entendimiento parecen ser mucho más directas, con muchas menos florituras, encuentran su origen en un proceso de búsqueda interior que refleja un pasado, evoca un futuro y vincula la razón de ser de las obras con su contexto (Sprin, 2000, pp.37-38), tanto temporal como geográfico.

La obra de arte se presenta, por tanto, como una realidad que se escinde de su autor para así cambiarlo y modificarlo en la marcha de su existencia. El autor tiene la potestad de darle forma y contenido, pero esta realidad escindida de la obra también tiene un efecto sobre quien la observa. Esto convierte al artista en un ser con control y capacidad de actuar y de influenciar de manera indirecta sobre sí mismo. Las formas, los personajes y los espacios que una vez fueron observados y plasmados, vuelven a alzarse como realidades totalmente nuevas ante el artista y ante el espectador, levantando así un laberinto de espejos en el que se tejen historias ocultas.

Dentro de todas las características que facilita la obra de Lucien Dällenbach para advertir y diferenciar las obras que funcionan como un reflejo de su autor o autora, es el uso de referencias al paisaje y al entorno privado del autor donde mejor se inserta la obra kubiniana. La novela *Die andere Seite* presenta de forma clara otras de las características que señala Dällenbach (Dällenbach, 1991, pp.61-64)., como el uso de la homonimia entre el nombre del autor y el nombre del personaje, muchas veces

representada como el “personaje X” (que en el caso del lenguaje visual podría traducirse en el uso del autorretrato dentro de escenas compositivas), la referencia a personas cercanas al autor (que en *Die andere Seite* queda bien reflejado en las cartas entre el protagonista y Fritz, el alter-ego de Fritz von Herzmanovsky-Orlando), las repeticiones sintomáticas de tramas o de imágenes (Mitsch, en Hoberg, 1991, pp.139-150) o los guiños y apelaciones directas al lector o al observador.

Estos aspectos también son fácilmente identificables dentro de la obra gráfica de Alfred Kubin. Dentro de esta, es el uso del paisaje (en concreto del paisaje de Zwickledt y del bosque de Bohemia) [3.13.] el que marca esa naturaleza de reflejo del día a día de la vida del autor. El paisaje a su alrededor sirvió como marco para múltiples autorretratos, pesea no catalogarlos como tal, al tiempo que lo presentaba como un escenario encantado por el que se movían todo tipo de figuras fantásticas pertenecientes a otros mundos o a otros planos de la realidad. Así pues, podríamos decir que la presencia del paisaje de Zwickledt en la obra del artista, así como las referencias a los paisajes de su infancia en Zell am See, en Salzburgo, las representaciones de las calles de Schwabing en Múnich [3.14.], o las imágenes de los bosques de Baviera y Bohemia, son mucho más que la mera representación de “espacios vitales” (*Lebensräume*) (Hochleitner, 2019, p.119).

La manera que Kubin tenía de entenderse dentro de estos espacios, su sensación de pertenencia y la forma en la que se asoman en la construcción de su obra, reflejo de la *Stimmung* del artista, nos lleva a hablar de otra de las *heterotopías* que señalaba Foucault en *Des espaces autres*: el bosque. Preguntarnos por el bosque como reflejo del estado de ánimo de Alfred Kubin en una etapa más avanzada de su arte nos lleva también a cuestionarnos por ese cambio, por el viraje que se dio dentro del arte de las Vanguardias de la ciudad, o del jardín, a la naturaleza indomesticada (aspecto más extendido y más fácil de advertir dentro del arte austríaco). Tanto el jardín como el bosque se han tratado tradicionalmente como espacios liminales, pero es esta capacidad de reflejar el estado de ánimo del artista y del observador que el Romanticismo insufla a estos espacios lo que nos hace avanzar en nuestro discurso, lo que lleva al laberinto de espejos a perderse en la profundidad y en la espesura del bosque de los mitos, del bosque de la memoria colectiva.

8.4. Del jardín al bosque.

El teatro y el espejo son dos *heterotopías* y dos metáforas que se han utilizado de manera muy extensa a lo largo de la tradición cultural (especialmente en la occidental) como herramientas representacionales del individuo en su sociedad y en su entorno, al tiempo que también nos sirven para abordar la problemática de la creación y la percepción de los espacios dentro del arte y de la literatura. No obstante, en lo que toca a la configuración espacial dentro del arte de Vanguardia, son los espacios naturales, tanto urbanos como agrestes, los que sirvieron como base para el desarrollo de teorías encaminadas hacia la psicología del paisaje y hacia la psicogeografía, aunque durante la primera mitad del siglo XX aún no se utilizasen dichos conceptos. Si bien la mayor parte de los avances en estos campos aparecieron dentro de la academia francesa, la literatura y la pintura austríaca desde el *fin-de-siècle* hasta mediados del siglo XX también presentaban algunos aspectos que encajan dentro de estas concepciones. Así pues, nos centraremos en los ejemplos proporcionados por estas últimas, pues presentan este contraste entre la creación urbana y la creación natural, entre “dentro y fuera”, que pueden verse representados a partir de los binomios jardín-bosque o vida-muerte (abordado este último especialmente dentro de la imaginación material del agua como símbolo, que trataremos en profundidad más adelante).

Comenzando con los símbolos del jardín y del bosque, tanto el uno como el otro son espacios que tienden a asociarse entre sí debido a que el jardín ha sido visto con frecuencia como *memento mori* y como memorial del bosque, de una manera muy similar a lo que veíamos anteriormente en el caso del acuario y el fondo del mar. Sobre ambos espacios se han ido construyendo narrativas sobre decadencia y renacer, se celebra la estructuración artística y artificiosa de las plantas que componen ambos espacios al tiempo que estas dan pie a poetizar sobre la regeneración orgánica de la naturaleza, que crece de manera independiente a todo influjo humano (Sprin, 2000, p.260). Foucault hablaba del jardín como un espacio que contiene otros de manera intrínseca aunque no estén ahí, como el ya mencionado bosque o, según la tradición oriental, el paraíso y las cuatro partes del mundo, dejando una representación del espacio sagrado en el centro. El jardín para Foucault es *una alfombra en la que el mundo entero alcanza su perfección simbólica*, al tiempo que representa *la más minúscula porción del mundo* junto con la totalidad de este (Foucault, 1997, p.89).

Esta tendencia de reconectar la parte con el todo a través de símbolos e imágenes de la naturaleza hunde sus raíces, como veíamos anteriormente, en el pensamiento trascendental romántico y se prolonga hasta los estudios de paisaje de mediados del siglo XX, en los que predominaba un enfoque social e identitario del espacio (ver Lefebvre, 2013; Soja, 1991 y Bhabha, 2002), a partir de los cuales pasamos a preguntarnos si verdaderamente existe en la naturaleza una red de procesos que vinculen el jardín como microcosmos y expresión de la individualidad, con la ciudad como macrocosmos, y más allá, con el espacio en general como red (en el sentido benjaminiano de la palabra). A partir de la búsqueda de nexos entre el organismo de la ciudad con el espacio y la naturaleza compartida, es como nos dispondremos a articular esa *Stimmung*, esa sensación individual de comunión con el entorno (Sprin, 2000, p.244), aspecto hacia el que la pintura simbolista pareció dar los primeros pasos, comenzando con una proyección del inconsciente individual sobre la imagen del jardín, para ir, poco a poco, ampliando el campo de visión hacia espacios más complejos y colectivos.

El *fin-de-siècle* en Austria fue especialmente fructífero en este “pasar” del jardín al bosque, especialmente en su literatura, encontrando en la imagen del jardín el único reducto en el que aún pueden aplicarse utopías comunes satisfactorias. Una vez marchitado el sueño habsbúrgico, este jardín utópico irá mutando hasta convertirse en el jardín de Narciso, en un espacio turbio donde el “yo” apela a su propia subjetividad, hasta llegar al final de la Primera Guerra Mundial, momento en el que la utopía del jardín parece desvanecerse por completo. De ella queda tan sólo la naturaleza, que se sobrepone a la realidad vivida en una especie de “sobre-construcción”, cuyas imágenes dejan de ser testimonio de lucha existencial o de crisis política. La mayoría de las veces, estas imágenes se utilizaron como recipientes y como medio para representar los valores que han sobrevivido al caos, para mostrar asombro hacia un mundo nuevo y para, en una búsqueda interior, darle forma a lo percibido desde el exterior (Moser, en Bertsch & Neuwirth, 1993, p.211).

8.4.1. El jardín en la Viena finisecular.

La cultura de la Viena finisecular está marcada por una retroalimentación entre los valores del arte y de la sociedad. Al tiempo que el programa arquitectónico y propagandístico defendía el orden social, los valores éticos y el racionalismo, en el campo de la literatura y de la pintura efervescía un decadentismo de aires baudelaireanos, siendo la convergencia de ambas posturas lo que ha pasado a la historia como “Apocalipsis alegre”. Pocos años antes de la Primera Guerra Mundial y especialmente tras la contienda, las esperanzas de la monarquía del Danubio fueron aplastadas por el peso de los hechos históricos y de las revueltas nacionalistas dentro del Imperio. Los movimientos en pos de crear un nuevo orden social dentro de la Primera República de Austria convergían con el planteamiento de unos artistas que, volviendo la mirada hacia la esencia del individuo (diluida y puesta en duda en el conflicto bélico), iniciaban una carrera hacia la abstracción más subjetiva (Schorske, 2011, p.269). Este cambio de paradigma puede rastrearse en las imágenes que elaboraron artistas y literatos sobre el jardín, pues lo veían como sinónimo de orden en oposición al caos natural del del bosque primigenio.

Carl Schorske encuentra en la obra *Der Nachsommer (El verano tardío)* de Adalbert Stifter¹²² el paradigma literario de estos primeros valores racionales configurados dentro de una visión del jardín como lugar pacífico y ordenado en contraposición al caos de la ciudad, resultando así una *Bildungsroman* dirigida a integrar la cultura (haciendo especial hincapié en la institución del teatro y del museo) dentro de la propia naturaleza, una idea de cultura que aparece defendida y sesgada desde el punto de vista burgués *Biedermeier*¹²³. La novela, no obstante, está impregnada de principio a fin de una pretensión constante de superar a las generaciones anteriores en una dinámica donde la acción y la contemplación, la política, la economía, las ciencias naturales y el arte sólo podían encontrarse unidas bajo los valores de un estrato social concreto, seguro de su presente. Este idilio burgués cristaliza en la ordenación del

¹²² Alfred Kubin conoció de primera mano la obra de Adalbert Stifter, aunque esto se refleja claramente de manera algo tardía, en 1952, cuando publica el portfollio *Abendrot*, en el que recoge algunas reflexiones de su vejez. En él dedica una ilustración al escritor.

¹²³ El término *Biedermeier* alude a un gusto estético propio de la burguesía alemana y austríaca de mediados del siglo XIX en el que predomina la ornamentación y el sentimentalismo exacerbado, pecando a veces de anacronismo. Alfred Kubin lo menciona en su novela *La otra parte*, pues tanto los personajes como la ciudad de Perle parecían haberse quedado congelados dentro de este estilo, no permitiéndose la entrada a ningún objeto posterior a 1864.

mundo en forma de jardín, figura en la que, mediante la dominación de la técnica y la estética, se doblega la naturaleza. Los jardines en *Der Nachsommer* son espacios a caballo entre la realidad y la utopía, son lugares de deleite personal para aquellos que contaban con la suficiente sensibilidad y formación estética, al tiempo que encerraban las cuitas de unos personajes que, pese a su convicción y valores, dudaban de su función social (Schorske, 2011, p.292). Este modelo de Naturaleza controlada, dada su imposibilidad, llegó a frustrar incluso al autor de la novela, quien, encerrado en el idilio de su prosa y de sus jardines, no supo aceptar que no hay lugar en el mundo del que el caos quede excluido por completo.

Hugo von Hofmannsthal fue quien, desde su prosa, advirtió que los nuevos individuos de la Modernidad habían devenido lo suficientemente críticos como para seguir creyendo que la vida era un jardín ordenado y de ensueño con ínfulas románticas. Hofmannsthal, valiéndose de la figura del loco en su obra *Das kleine Welttheater (El pequeño teatro del mundo)*¹²⁴, recogió esta pugna entre una nueva concepción del entorno, mucho más psicológica (casi esquizofrénica), y la visión racional y rancia del modelo de Stifter, que podría verse reflejado en la figura del jardinero que intenta domesticar al loco. La misma controversia puede encontrarse en el campo de la pintura austríaca anterior al estallido de la Guerra Mundial, que comenzaba a desmarcarse del finisecularismo alegre y apocalíptico para reflejar una percepción mucho más privada y dolorosa del entorno, acentuando la disolución de las fronteras que existían entre este jardín utópico y la naturaleza caótica, así como se diluían las fronteras entre las diferentes disciplinas artísticas.

Entre las muchas obras interdisciplinarias que abordaron en este momento la simbología del jardín como espacio de confrontación habría que destacar el poemario de Stefan George *Das Buch der hangenden Garten (El libro de los jardines colgantes)* (1909), que se presentó como una traducción de la música de Arnold Schönberg al lenguaje. En los poemas que lo componen se habla de una desintegración interior, casi patológica, de una exploración de las profundidades del ser, donde la naturaleza se sitúa como el “análogo metafísico” de este nuevo individuo psicológico (Schorske, 2011, p.346).

¹²⁴ Esta obra está vinculada con la idea de “Theatrum Mundi” desde una perspectiva de crítica social, como veíamos en el punto 9.2.

No obstante, fue Oskar Kokoschka quien dotó a este planteamiento de una dimensión visual en su obra *Die träumenden Knaben* (*Los niños que sueñan*) (1907-1908) [3.15.], en la que podemos observar algunos elementos interesantes que se adelantan a la cuestión de las *heterotopías* y de la naturaleza de corte psicológico que abordamos en este estudio. En primer lugar, el sujeto que se abre ante nosotros en *Die träumenden Knaben* es un adolescente que se encuentra preso del deseo hacia su compañera, ante esa figuración de la otredad que, al igual que él, aún no ha devenido en adulta. El espacio en el que se desarrolla el poema es el de una isla paradisiaca, representada en las ilustraciones como una suerte del jardín del Edén en el que se encuentran los dos adolescentes que protagonizan el poema con su historia de amor. *Die träumenden Knaben* se considera, en parte, un poema autobiográfico, pues entre sus líneas se advierte una carta de amor del niño Kokoschka a la que fue su compañera de escuela Lilith. Esta mirada a la infancia desde la adultez aparece construida sobre la comparación entre lo viejo y lo nuevo y aborda la preocupación de dar el paso de un lugar a otro, de la infancia a la adultez¹²⁵. Lo novedoso de la obra reside en la manera en la que el artista proyecta su subconsciente en el paisaje, proceso que se produce en tres dimensiones que se muestran a lo largo del poema, siendo estos el interior del cuerpo, el paisaje vegetal y las profundidades del mar.

La tierra de la adolescencia aparece aquí referida como la “tierra del pájaro que habla”, hacia la que se dirigen los adultos embarcados en sus naves, y a la que no pueden llegar, quedando en medio de un océano que ruga, plagado de criaturas marinas monstruosas. Se puede establecer cierta analogía entre el sueño y la nave pues, en el poema, la nave funciona como el sueño que transporta a los adultos a través de los peligros de su inconsciente hacia los recuerdos de su infancia, que desde la memoria adquiere un matiz arcádico¹²⁶ [3.16.].

¹²⁵ Este aspecto avanza también el motivo de las *heterotopías* de crisis de las que hablaba Foucault, en la que se designaban lugares concretos para esos momentos o esas edades de transición, como es el caso de la adolescencia a la que alude Kokoschka.

¹²⁶ Para ello es especialmente relevante este fragmento: “aus den grünen / atmenden seewäldern¹²⁶ / wo es still regnet / wegschleichen / wellen schlangen über die walder hinweg und gehen durch die wurzellosen / rotblumigen / unzähligen luftzweige / die wie haare im meerwasser saugen tauchen /dort heraus winden sich die grünen wogen / und das schreckliche meer der untiefen und menschenfressenden fische / faßt die überfulle galeere / oben an den masten schwingen käfige mit kleinen blauen vögeln / zieht an den eisernen ketten und tanzt mit ihr hinein in die teifune, wo wassersäulen wie geisterschlangen auf den brüllenden meer gehen / ich höre die rufe der schiffer / die in die länder der sprechenden vögel wollen”¹²⁶. (Kokoschka, 1908, pp.i-ii). En la transcripción del poema de Kokoschka se ha respetado la división por versos a partir de barras (/) y la no diferenciación de los substantivos de las demás palabras al eliminar el uso de la mayúscula. Traducción propia: “desde los verdes bosques / marinos que respiran / donde aún

El paisaje inunda todos los rincones del poema, ya sea a partir de su representación gráfica, con formas fantásticas, casi de tapiz, o bien a partir de la riqueza de adjetivos y de metáforas que se le aplican a un paisaje que es tanto terrenal como aéreo y subacuático. Esta manera de colocar fenómenos vinculados al paisaje exterior en un paisaje subacuático pudo servir de inspiración a Alfred Kubin para la ilustración de algunos pasajes de la novela *Die andere Seite*, así como para la representación de su única ciudad sumergida, en el portfolio del *Traumland*. El jardín subacuático como metáfora para la proyección del inconsciente era algo que también había aparecido previamente en el poema de Hofmannsthal *Erlebnis (Vivencia)* (Friedman, 1990, p.147), aunque aquí Kokoschka fue un paso más allá, pues convirtió el jardín subacuático, el acuario, en todo un bosque.

8.4.2. En la espesura del bosque.

Los diccionarios de símbolos de Jean Chevalier (1991) y de Eduardo Cirlot (1997) coinciden en aferrarse al presupuesto jungiano del bosque como un símbolo de lo inconsciente dada su oscuridad y su arraigamiento profundo, al tiempo que lo sitúan en relación directa con la idea de divinidad. “Divinidad”, “absoluto” o “inmensidad” son términos que configuran una imagen críptica y caleidoscópica del bosque, entendido como centro y origen de la vida, dado su cariz maternal, a la par que se vincula con lo onírico y con las leyendas de transformación, pues adentrarse en el bosque se ha visto desde siempre relacionado con la búsqueda de conocimiento trascendental. A grandes rasgos, podría decirse que el bosque constituye de por sí un “estado del alma” (volviendo a apelar a la traducción más extendida de *Stimmung*), pues alude a la profundidad, a la sensación de espacio sin límites en el que el individuo se adentra muchas veces en busca de sí mismo.

llueve / eluden / las serpientes de las olas a través de los bosques y van a través de las desarraigadas / rojas floridas / incontables ramas del aire / que como cabellos en el agua del mar aspiran se sumergen / allí de donde surgen las olas verdes / y el horrible mar de las profundidades y de los peces devoradores de hombres / agarra las galeras abarrotadas / arriba en el mástil se balancean jaulas de pajaritos azules / tira de las cadenas de hierro y baila con ella en los tifones, donde salen columnas de agua como serpientes fantasmagóricas en el mar que rugen / escucho la llamada del barquero / que quiere ir a la tierra de los pájaros que hablan”.

Gaston Bachelard en *La poétique de l'espace (La poética del espacio)* (2018) argumenta que, precisamente, esta inmensidad es una categoría filosófica propia del sueño (Bachelard, 2018, p.220). Pese a nutrirse de diversos factores y percepciones sensibles, el sueño presenta cierta inclinación hacia las imágenes de la grandeza, de lo inconmensurable, decantándose muchas veces por la recreación de unos entornos y paisajes que llevan inscrito el signo de un infinito (Bachelard, 2018, p.220). De igual modo, enfrentarnos a la imagen del bosque supone enfrentarse a una otredad que nos es desconocida, o que, de conocerla, no lo hacemos de primera mano, sino a través del imaginario que se ha construido a su alrededor. En este aspecto son cruciales los cuentos de hadas y las leyendas, situados en un marco temporal y espacial abstractos que Bachelard denomina *antes-yo* o *antes-nosotros* (Bachelard, 2018, p.226), y que conectan al individuo con una memoria colectiva en la que se siente identificado¹²⁷.

La imagen del bosque, además de conectar el imaginario artístico y literario con cierta idea de cosmicidad trascendental, también se ha visto como metáfora del conocimiento de la verdad. En contacto con el bosque, el individuo experimenta una revelación: despierta en sí el lenguaje de una naturaleza que es incluso anterior a su conceptualización (estando esto estrechamente vinculado con la creación y la producción de la palabra poética). Dejándose llevar por las sensaciones que la contemplación de la inmensidad le despierta, el observador es embebido por la esencia, por la *Stimmung*, de esta imagen, de este entorno¹²⁸. Este proceso también se relaciona con la búsqueda de una sensación de pertenencia (real o figurada) que el individuo inicia en su propio entorno (Valverde, en Luna y Valverde, 2014, p.47) [3.17.].

En esta búsqueda de un lugar al que pertenecer convergen la nostalgia del lugar idealizado (muchas veces encontrado en el bosque de los cuentos infantiles) con el malestar causado por un presente incierto, desalentador y caótico. Ambos aspectos, nostalgia y malestar, eran fáciles de advertir en la sociedad austríaca y alemana que vio el estallido de la Primera Guerra Mundial, de modo que no es extraño encontrar en las obras artísticas y literarias de este momento cierta evocación de la figura del bosque en un sentido escapista y solipsista.

¹²⁷ Sobre la memoria colectiva y el imaginario individual se discutirá extensamente en el siguiente capítulo.

¹²⁸ La filosofía contemporánea ha abordado este aspecto sobre todo a lo largo del siglo XX. Para profundizar más en este aspecto, destacan los escritos *Claros de Bosque*, de María Zambrano, *Caminos del bosque*, de Martin Heidegger, o *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset. Una comparativa de los tres estudios en relación con este descubrimiento de la verdad aparece en NEVES, 2012, pp.40-49.

8.4.3. El retorno al bosque en la pintura.

En este contexto no es de extrañar que el bosque se convirtiera en un refugio y en un foco de inspiración artística cuya máxima expresión se cristalizó en la formación de colonias de artistas alejados del corazón de las ciudades¹²⁹. Esto venía dándose desde principios del siglo XIX, pues encontramos a Caspar David Friedrich o a Carl Gustav Carus buscando refugio artístico en las extensiones boscosas colindantes a Dresde, pasando por los paisajistas del bosque de Fontainebleau, hasta llegar al final de siglo, donde encontramos las selvas tahitianas de Gauguin y la campiña francesa como *Heimat*¹³⁰ de los pintores impresionistas. El Expresionismo alemán, en su rama más espiritual, también se dedicó a buscar, a partir de la recuperación de las pinturas de la Escuela del Danubio, un vínculo privado con la naturaleza, mientras que en Austria encontramos comunidades artísticas como la *Innviertler Künstlergilde*, en la que se incluía también a Alfred Kubin, que no sólo se afincó en el bosque, sino que acabó por hacer de éste su principal tema de trabajo [3.18.].

El periodo de entreguerras, pese a ser decisivo en el camino hacia la abstracción pictórica, también destacó por un retorno artístico hacia la naturaleza en el que encontramos dos vertientes o posicionamientos. Por un lado, muchos artistas decidieron centrarse en comunicar la *Stimmung* del paisaje, lo que dio lugar a unas pinturas donde la presencia humana era prácticamente anecdótica y primaba la emoción del artista, expresada mayormente a partir de un trazo fluido y del uso del color (Moser, en Bertsch & Neuwrith, 1993, p.204). Las obras de estos pintores se basaban en la radicalidad de la experiencia, en la esencia de la percepción, en la vivencia, en la metáfora establecida entre imagen y pensamiento. En otras palabras, eran obras que se basaban en esa manera vibrante de experimentar la vida que tanto predominaba en Austria desde la crisis de *fin-de-siècle*, solo que esta vez, fuera de las ciudades (Magris, en Bertsch & Neuwrith, 1993, p.205).

¹²⁹ Esta tendencia de formar colonias artísticas en el bosque ya se advertía desde el siglo XIX, siendo el ejemplo más conocido el grupo de paisajistas de la escuela de Fontainebleau. No obstante, el reclamo de retiro artístico y espiritual siguió dándose hasta bien avanzadas las vanguardias, encontrando algunos ejemplos importantes en el entorno del bosque meridional de Alemania y en el norte de Austria.

¹³⁰ Como “patria” o “lugar de pertenencia”.

La otra vertiente se tiñe de nacionalsocialismo, dándole un giro tradicionalista a al concepto de paisaje. El arte que comenzó a florecer a partir de 1935 (y que fue apoyado por Hitler y sus allegados) colocaba al paisaje en la cúspide de los temas a representar, pero su importancia y su profundidad radicaba mucho más en los títulos, que tenían que mostrar el espíritu combativo alemán, la fertilidad de sus tierras y la monolítica y romántica percepción del campesino como aquél con cuyas manos se perpetuaban tradiciones milenarias, convirtiéndose en el elemento principal de las composiciones (Adam, 1992, pp.110-111). Esta pintura no pretendía representar un retorno espiritual al caos del bosque, sino que mostraba una lucha contra la naturaleza en pos de dominarla y roturarla¹³¹, alejándose por completo del sentimiento y de la finalidad del arte que casa con las obras de los artistas del círculo de Alfred Kubin.

8.4.4. Waldhäuser y el paisaje kubinano.

En 1908, el artista y amigo de Alfred Kubin Reinhold Koeppel¹³², decidió sumarse a la primera de las tendencias que citábamos anteriormente, buscando un retorno al bosque que se materializó en un cambio de residencia de la alemana ciudad fronteriza de Passau a Waldhäuser, una zona boscosa en la ladera del Lusen, en la antigua Bohemia. Este territorio también recibía a veces el nombre de *Die wilde Rast* (“el collado agreste”) y se caracterizaba por sus claros, riachuelos, peñas y gigantescos árboles caídos. Era una zona de cazadores y cabañas, que pasó a convertirse en 1920 en la residencia fija de Reinhold y de su esposa Hanne. Waldhäuser sirvió como lugar de reuniones para escritores como Hans Carossa, Siegfried von Vegesack, Hanz Watzlik, Max Peinkofer, Johannes Lincke y Richard Billinger, para compositores y músicos como Paul Stüber y Alwine Möslinger, y para artistas como Max Unold o Alfred Kubin, quien estableció un vínculo terriblemente profundo con el paisaje de

¹³¹ Peter Adam (1992) puntualiza que el paisaje como temática artística en este momento no debe de entenderse como un posicionamiento político, ya que esto pondría en juicio la ética del pintor cuando verdaderamente, la relación con la el entorno y la profundidad a la que llegaba la percepción del artista, cuando verdaderamente había también algunos movimientos subversivos a modo de oasis en el desierto.

¹³² Esta afirmación es susceptible a algunas matizaciones, ya que si bien la intención del círculo artístico de Reinhold Koeppel iba, en principio, dirigida hacia liberarse de la rigidez de los manifiestos y de la vida frenética de las ciudades con tal de crear obras en consonancia con los ritmos de la naturaleza, es cierto que algunas de las personalidades que se acabaron acercando al círculo de Waldhäuser eran simpatizantes del régimen de Hitler. Esto hizo, en parte, que se le permitiera seguir creando a muchos integrantes de entrada contrarios a las premisas ideológicas y estéticas del Tercer Reich.

Waldhäuser, dedicándole múltiples dibujos y gran parte del portfolio *Phantasien im Böhmerwald* (*Fantasia en el bosque de Bohemia*) [3.19.].

El idilio artístico de Waldhäuser había llegado a oídos del “mago de Zwickledt” a partir de sus allegados en la ciudad de Passau, lugar en el que se estableció el primer contacto entre el matrimonio Kubin y los Koeppel en año nuevo de 1922. A partir de este momento se sucedieron múltiples visitas *von Haus zu Haus*¹³³ (Kubin, en Boll, 1972, p.13), entre las que se intercalaba un extenso flujo de correspondencia de cuya importancia Alfred Kubin ya era consciente en vida¹³⁴. Las cartas mandadas entre el *Schloß Zwickledt* y Waldhäuser son, probablemente, las más importantes a la hora de entender la relación que tenía Kubin con su entorno y con la naturaleza, más concretamente con el bosque de Bohemia, así como también son documentos de época en los que se registra una visión de la posguerra de la Primera Guerra Mundial hasta el auge y caída del Tercer Reich. En las cartas, la visión política aparece desplazada por otros aspectos que nos permiten acercarnos a un artista (que no deja de ser un ser humano) preocupado por la escasez, la soledad y la vejez, al tiempo que enarbola toda una poética en torno a las impresiones que le causó el mágico bosque de Bohemia. “Sólo la fantasía contra la nada”¹³⁵, escribía Kubin en el encabezado de una carta de 1924, alegando que el motor fantástico de su obra surgía precisamente como contrapartida a la muerte, a la destrucción, a la desilusión y al materialismo de la vida, encontrando en el arte y en la naturaleza la joya y la maravilla, la cara oculta de la realidad (Kubin, en Boll, 1972, p.38).

La carta de Kubin a Reinhold Koeppel¹³⁶ que más llama la atención está fechada el 6 de mayo de 1925 y, aunque es bastante posterior a la finalización del portfolio del *Traumland*, da muchas claves sobre el desarrollo de su percepción del paisaje que no se corresponde sólo con el bosque de Bohemia, sino que también apela al paisaje de su infancia, a esa “patria interior” que resuena en el trasfondo de sus obras:

¹³³ “De una casa a la otra”, manera en la que se despide Alfred Kubin en la primera carta que se conserva entre él y Reinhold Koeppel fechada el 1 de julio de 1922 (recogida por Walter Boll en *Die Wilde Rast*).

¹³⁴ Destaca la labor del Dr. Kurt Otte en la organización de toda la correspondencia entre Kubin y los Koeppel en la biblioteca personal del artista, lo que ahora hace más liviana la labor del investigador de abordar la razón de ser y la interpretación de muchas de sus obras originadas a la sombra del bosque de Bohemia.

¹³⁵ *Nur die Phantasie contra dem Nichts* en el original (Kubin, en Boll, 1972, p.38).

¹³⁶ Pese a que el énfasis de esta correspondencia suele recaer en la figura de Reinhold Koeppel, fue a su esposa, Hanne, a quien iban dirigidas la mayoría de las cartas, así como fue de ella la tarea de contestarlas y de guardar los dibujos que las acompañaban.

Ich verdanke Ihnen die letzte große Sensation! „Der Wald“, mir noch weit intimer und näher liegend als die Erhabenheit meier Heimat, die Alpen Salzburgs. Ich möchte diese Wunder alle noch oft und oft sehen, auch an Ihrer Seite, wie allein. Sie haben ein Lebensideal verwirklicht, so etwas kann man nur durch Opfer auf der andern Seite. –Auch ich habe das meine, wenigstens „skizziert“ – nun genug: Von Ihrer Struppe hörten wir auch eine Ansichtskarte, es geht ihr gut, ich dachte sie ist schon wieder bei Ihnen¹³⁷ (Kubin, en Boll, 1972, p.44).

Los textos de Alfred Kubin, en general, hacen siempre mención a las sensaciones que le transmiten los paisajes. Entre todos ellos destacan *Aus Halbvergessene Lande (De un país semiolvidado)*, de 1926, y *Besuch in der Heimat (Visita a la patria)*, de 1928. Lo que caracteriza ambos textos es la forma en la que relatan una aproximación al espacio y a los objetos del paisaje desde un punto de vista totalmente intuitivo, pasando por espacios que despiertan en el artista una sensación siniestra de *dejá vu*, de haberlos contemplado quizás por primera vez hace mucho tiempo, antes de ser consciente siquiera de lo que significaba “contemplar”. La visita a Litoměřice, ciudad natal de Kubin, que recoge *Besuch in der Heimat* nos acerca a un episodio de la vida del autor en el que, volviendo a la ciudad que le vio nacer en una excursión movida por la curiosidad y el implacable paso del tiempo, descubrió en las calles y campos de la ciudad de Bohemia algunos de los escenarios que previamente había diseñado para la ciudad de Perle en *Die andere Seite*. Esto le sorprendió enormemente, ya que tan sólo pudo haberlos recorrido cuando éste tenía dos años de edad.

El encuentro con el paisaje torna aquí casi totémico. Kubin se sentía como si estuviera recorriendo el escenario de un cuento de hadas, de una manera muy similar a lo que le ocurrió durante sus viajes a la costa de Dalmacia en 1907, en los que resonaba el recuerdo del libro ilustrado *Aus Halbvergessene Lande* (Inv. Kubins Haus nr.895), un regalo de su padre cuando Kubin aún era un niño. A este libro le agradecía Kubin su primera impresión del mar y de los acantilados, así como su asombro ante el exotismo y la fantasía de las ilustraciones. Partiendo de *Aus Halbvergessene Lande*, el autor

¹³⁷ Traducción propia: “¡Les agradezco la última gran sensación! ‘El bosque’, que para mí yace más íntimo y cercano aún que mi patria, los Alpes de Salzburgo. Me gustaría ver esta maravilla día sí y día también, tanto a su lado como solo. Ustedes han hecho realidad un ideal de vida, algo que sólo puede alcanzar uno a través de un sacrificio en la otra parte –también tengo yo el mío, al menos abocetado-Suficiente: de vuestro lado tenemos aún una postal, les va bien, pensé que sería bonito estar de nuevo con ustedes”.

confiesa la importancia que tuvieron los libros ilustrados para niños dentro de su obra, lo que nos llevaría de nuevo al bosque de la mano de los cuentos de los Hermanos Grimm, de quienes atesoraba varias ediciones, entre las que destaca un tomo ilustrado por Ludwig Emil Grimm, Otto Speckter, Franz von Pocci, Moritz von Schwind, Ludwig Richter y Johann Pater Lyser, entre otros. El vínculo entre paisaje e infancia lo encontramos también en el dibujo *Salzburg im Traum (Salzburgo en el sueño)* [3.20.], en el que, además de apreciar un estilo de factura más *naïve* de lo común en Kubin, se advierte el perfil característico que dibujan los Alpes en el trasfondo de Salzburgo, ciudad que le vio crecer y cuyo paisaje montañoso permeó en sus dibujos y en su imaginación.

8.5. El cementerio, el féretro y la nave.

El perfil de las montañas de Salzburgo en la obra de Alfred Kubin nos lleva a hablar de la lámina *Selbstmörderfriedhof (Cementerio de suicidas)* [3.21.], de 1923, que introduce un tipo de *heterotopía* que, si bien ha ido cambiando su morfología y su significado a lo largo de la historia, aparece reseñado por Foucault como el ejemplo de espacio común por antonomasia. Se trata del cementerio. El espacio del cementerio no sólo se articula como una pieza indispensable dentro de la estructura de las ciudades occidentales, sino que conecta de manera individual a todas las personas con los seres queridos allí enterrados (Foucault, 1997, p.88).

Con el paso del tiempo, el cementerio ha ido sufriendo una descentralización, en el sentido literal de la palabra, pues pasó de ocupar un lugar distinguido junto a edificios religiosos situados en el centro de las ciudades para ser desplazados hacia la periferia, encontrándolos a veces en zonas verdes, rodeados de bosque, en estrecho contacto con la naturaleza. El culto localizado a los difuntos y a la muerte se reviste a su vez de cierto tabú gracias a los símbolos que acompañan al tema, dando lugar a imágenes tan sugerentes como puede ser la del féretro como caja cerrada, la metáfora de la barca (que apela a la transitoriedad implícita en el hecho de morir), o la fascinación erótica de la muerte¹³⁸.

¹³⁸ Georges Poulet (1971) en *La Conciencia Crítica* explica magistralmente la raíz de la fascinación romántica por la muerte, por lo caduco: “Amar a las cosas, es lo contrario de amar un ideal sustraído al

La relación de la muerte con el espacio es un tema que sobrevuela el *Zeitgeist* del siglo XX. Esta problematización del espacio que aparece en la introducción de *Des espaces autres* también aparecía en la obra de Oswald Spengler en 1918, considerando ambos el espacio como el principal aspecto sobre el que se debate el alma occidental. Para Spengler, el conocimiento de la muerte era lo que desvelaba realmente el misterio del espacio, entendido como una experiencia material del mundo. La muerte también adquiriría un grado de experiencia, pues en ella se dan cita el germen de un principio y la aproximación irrevocable hacia el final, siendo el camino que se extiende entre un extremo y el otro una penetración en el “reino de la extensión” (Spengler, 1989, Vol.1, p.219). En palabras del historiador alemán, *el muerto ya no desea, no aspira. El muerto ya no es tiempo; es espacio, es algo que permanece o que ha desaparecido, pero que de ninguna manera se encamina hacia un futuro* (Spengler, 1989, Vol.1, p.245).

La espacialidad de la muerte, por tanto, tendría una doble vertiente. Por un lado encontramos esta concepción del difunto como ente que ha dejado de “ser tiempo” para convertirse en “espacio”, y por otro aparece la idea de cementerio como un constructo espacial que recoge a todos estos cuerpos y que además supone una materialización de unas creencias espirituales determinadas. Todo lo que la consciencia ignora, todo lo que pasa por alto, está involucrado en la construcción de tales espacios, entendidos muchas veces como “sueños de la sociedad” (Saliot, 2015, p.217) y que, por ende, son una fuente significativa de imágenes simbólicas. Tanto la imagen del cementerio en sí como la imagen de la muerte están sujetas a una serie de metamorfosis en las que se transforma una apariencia fragmentada y puntual en una apariencia infinita gracias a la repetición de las mismas, y es esta repetición lo que, a lo largo de la historia, ha fascinado tanto al escritor como al artista y al espectador que recibe dichas imágenes (Saliot, 2015, p.313). A través las imágenes de la muerte y de sus símbolos puede lograrse *una experiencia del perpetuo resurgir de la naturaleza* al tiempo que nos mueven hacia *una posible experiencia de nuestro individual y personal desaparecer* (Ferrater Mora, 1945, p.62).

tiempo. Es amar las presencias caducas, sumergidas en la duración como la cuna de Noé abandonada en las aguas. Es resignarse a verlas alterarse. Como si la naturaleza fuera arrastrada por un movimiento que se alejara, con todos los objetos que la componen, de un punto de perfección original que fue el suyo y que ya no volverá a encontrar” (Poulet, 1971, p.102).

Esta relación de la muerte con el espacio va más allá del símbolo del cementerio, encontrando otras tres temáticas fundamentales para la obra de Alfred Kubin y sus contemporáneos en las que se vincula el cuerpo yacente con los elementos del entorno, destacando la presencia del elemento acuático en las tres. Se trata de la bella muerta (desde la figura de Ofelia o de la bella ahogada), el cruce de la Laguna Estigia y la romantización del suicidio. En estas tres temáticas, el agua se nos presenta como el medio material en el que se desarrollan. Este elemento delimita y marca espacios simbólicos en los que tienen cabida poéticas de vida y fertilidad, de ensoñación y de muerte, dibujando así un arco que conecta la vida con el destino trágico y unívoco del ser humano.

8.5.1. Memento mori.

Una ola de pesimismo azotó a la cultura centroeuropea durante las últimas décadas del siglo XIX, prologándose durante la Primera Guerra Mundial y el periodo de entreguerras. La vanitas barroca resurgió dentro del imaginario colectivo desde un punto de vista crítico. En ella, los filósofos y artistas encontraron el reflejo de una sociedad que había desarrollado una conciencia demasiado crítica como para creer en la promesa de redención y de salvación que traía consigo el Apocalipsis (Kermode, 1983, p.95). Los artistas, filósofos y escritores eran conscientes del funcionamiento de sus propias ficciones, fuertemente arraigadas en la percepción que tenían de sí mismos en el mundo así como en las imágenes del pasado. Esta vuelta al pasado en el arte y la literatura no se produjo de manera historicista o racional, sino que, pasó a evocarse de manera visionaria, enfatizando aquellas imágenes y aquellas historias que remarcasen el sentido fronterizo de transición y de descomposición que también apelasen al presente. El discurso quedó centrado así por la imagen del viaje sin retorno y por la contraposición entre vida y muerte, refugiándose muchas veces en los procesos oníricos y en las visiones salidas de estados de trance, considerados como terreno fronterizo por antonomasia.

La experiencia de la Primera Guerra Mundial rompió con esta concepción simbolista (casi romántica) que se tenía de la muerte, encontrando un recrudescimiento progresivo en las obras y en las imágenes que se proponían representar el cuerpo

mutilado o sin vida. La pintura expresionista de temática bélica se había convertido en un muestrario de miembros amputados y de cuerpos desindividualizados que se contraponía radicalmente con la pintura de paisaje que venía realizándose de manera paralela, en la que la nostalgia del hogar embecía todas las manifestaciones, dando así lugar a la evocación de visiones infantiles o arcaicas, de hogares y paraísos artificiales, o de paisajes oníricos. La yuxtaposición de estas dos corrientes artísticas dio como resultado una nueva fascinación estética por la imagen del cadáver o de la tumba inserta en la naturaleza [3.22.], lo que originó una serie de poemas y de dibujos que generalmente giraban en torno a una figura femenina descendiente directa de la Ofelia del *Hamlet* de William Shakespeare.

8.5.2. Ofelia: la bella ahogada como metáfora del mundo moderno.

El rescate de este gran símbolo del teatro isabelino en la Modernidad partió de la tendencia que surgió en los siglos XVIII y XIX de introducir, tanto en arte como en literatura, un tipo de belleza que se cernía sobre temas generalmente concebidos como “innobles” (Praz, 1999, p.70), incidiendo en una relación inquebrantable entre belleza y muerte¹³⁹ hasta el punto de convergir ambas en un concepto bifronte que Mario Praz vino a denominar como “belleza medúsea”. La belleza medúsea se trata de una cualidad que reside en las imágenes que son tan atractivas como fatales, llenas de corrupción y melancolía repulsiva, de cuya contemplación procede el más elevado goce estético. Si bien la reinscripción de este tipo de belleza en el arte y en la literatura corresponde a los prerrománticos (donde resuena el nombre de Heinrich Füssli), es la poesía de Baudelaire la que impulsó esta poética, seguido en importancia muy de cerca por la obra de Edgar Allan Poe. El crítico Charles Augustin de Saint-Beuve encontraba este gusto por la belleza fatal y macabra en la idiosincrasia de ciertos espíritus “curiosos y hastiados” para quienes el gozo de esta fealdad suponía también una respuesta a su sed por lo desconocido (en Praz, 1999, p.108).

Curiosamente, el gusto por la belleza medúsea también puede aplicarse al paisaje, especialmente en imágenes en las que la naturaleza aparece atormentada y

¹³⁹ Victor Hugo, por ejemplo, afirmaba que belleza y muerte son dos hermanas “terribles y fecundas” (en Praz, 1999, p.79).

violada por el hombre (Praz, 1999, p.114). Esta naturaleza aún viva se mostraba en el arte y la literatura de Vanguardia como un ente dialogante con lo humano y con lo industrial, que se asociaba con lo corrupto y lo cadavérico, lo que impulsó una poética que vino a dar de nuevo en la relación del cadáver femenino arrastrado por el agua hacia lo desconocido con un entorno ya no sólo natural, sino urbano. La imagen de Ofelia se convirtió así en una imagen sintomática de la cultura de la época. Pasando de la idealización morbosa del cuerpo femenino sin vida, Ofelia dejó de ser una musa medúsea para convertirse en una imagen que recogía en su historia y en sus formas la metáfora del destino de la humanidad; se convirtió en lo que Isabel Gutiérrez Koester llama *Stimmungsträger* (*portadora de la Stimmung*) (Gutiérrez Koester, 2002, p.79). Ofelia, hasta este momento se había visto como un objeto artístico y un icono sublimado, como una ondina que invitaba a sumergirse en las oscuras aguas, e irrumpió en la poesía y en el arte de Vanguardia como *símbolo de una gran ley de la imaginación* (Bachelard, 2005, p.140) que encarnaba en primera instancia la tentación del abismo, la *Todeslust* o el deseo de muerte, y la *Liebestod* o estetización de la muerte por amor. Este aspecto encontró su punto álgido en las óperas de Wagner, en las que se unía la muerte a la imposibilidad de responder a la necesidad trascendental que es el amor (Zizek, en Herding & Stumpfhaus, 2004, p.200).

El desarrollo del tema de Ofelia en relación con la naturaleza parte de la premisa de que, especialmente a partir del siglo XIX, comenzó a poetizarse sobre los elementos de manera que el agua tendía a asociarse casi exclusivamente con lo femenino. Desde una perspectiva decimonónica, en el agua la mujer es capaz de ser ella misma, pues tanto el agua como la mujer gozaban de un elemento de permanencia (atemporal, sosegado, inmutable, muy asociado con la muerte) y un elemento engendrador de vida (Hanika & Werckmeister, 1987, p.146). El aspecto yacente de la mujer en relación con el paisaje lo encontramos también más adelante, dentro ya del movimiento simbolista, en los escritos del pintor Ferdinand Hodler, quien hablaba de la línea del horizonte, del paisaje en horizontal, como algo eminentemente femenino (Thompson, en Fowle, 2012, p.165). No obstante, será en el campo de la poesía donde mejor se aprecian las claves principales para entender el retorno de la imagen de Ofelia dentro de la sensibilidad de las Vanguardias, preconizado este retorno en la poesía simbolista de Arthur Rimbaud.

En el transcurso del poema *Ophélie*, de 1870, Rimbaud establecía una comparación del cuerpo de la mujer con la nieve, con el aire, con el perfil de las montañas, aludiendo igualmente al suave fluir del caudal del río que nos recuerda a su frágil y distorsionada condición humana (Gutiérrez Koester, 2002, p.79). En este poema Ofelia no es sólo el cuerpo soñado y poetizado, sino que también se nos presenta como una soñadora, que desgarrar las imágenes de la realidad al tiempo que se desgarrar ella interiormente, pierde el dominio de sí y de su propio deseo, en un abandonarse a las corrientes de la naturaleza en el más literal de los sentidos. Es, en palabras de Bernhard Blume, un símbolo lleno de dolor por la insalvable fugacidad de lo terrenal (Blume, 1980, p.263). La contemplación de este proceso por parte del poeta raya también en una especie de fantasía de la agresión, donde el cuerpo femenino herido se transfigura en símbolo del éxtasis, proceso en el que el placer estético del poeta puede abordarse casi como placer voyeurístico (Gutiérrez Koester, 2002, p.81).

El cambio de paradigma de esta Ofelia, aún medúsea y simbolista, hacia una Ofelia que reflejara el fatal destino de la humanidad (propuesta más en consonancia con la poesía expresionista) lo encontramos en dos poemas del escritor alemán Georg Heym que datan de 1910 y 1912 respectivamente: *Die Tote im Wasser* (*La muerta en el agua*) y *Ophelie*. Si bien Georg Heym destaca más por su lírica hacia la ciudad expresionista, gris, carente de vida y de esperanza, algunos de sus poemas nos sorprenden con cierta inclinación nostálgica hacia un paisaje casi arquetípico en el que el ser humano se reconoce, al que pertenece y que, por desgracia, no es más que un recuerdo, un paraíso perdido. En *Ophelie* encontramos una evocación anhelante hacia esta idea de naturaleza primigenia, vinculada al paisaje del fondo del mar hacia el que se encamina el cuerpo femenino que flota en las aguas. No obstante, esta Ofelia queda varada a orillas del río de una ciudad estrepitosa y gris, que no se presenta como un escenario concreto, sino como un símbolo generalizado de la civilización moderna. El abandono y el olvido que presenta el cuerpo de Ofelia vienen a recoger una de las grandes preocupaciones del *Zeitgeist* de las primeras décadas del siglo XX, y es el de la soledad y el olvido en el que se apagan las vidas de los individuos en medio del caos de la ciudad o de la guerra.

Die Tote im Wasser, no obstante, es un poema algo más radical. Si bien la idea que subyace en su trasfondo es la misma que en *Ophelie*, aquí la despersonalización del personaje es mucho mayor (pues el nombre ni siquiera aparece, tan sólo se insinúa), al tiempo que hay una presencia mucho más fuerte de violencia y descomposición del

cuerpo. Partiendo de la metáfora del viaje hacia el mar, en la que compara el cuerpo femenino con un barco al viento (*Schiff im Wind*), este trayecto no es más que una representación del miedo a la falta de futuro (*Zukunftlosigkeit*) sobre la que tanto escribieron los autores finiseculares y de Vanguardia, también plasmado en el plano de las artes visuales, como ocurre por ejemplo en el dibujo *Der Mensch (El ser humano)* de Alfred Kubin [1.57.].

Encontramos más ejemplos que abordan el mito shakesperiano de Ofelia en la poesía expresionista de Gottfried Benn, en su obra *Schöne Jugend (Bella joven)*, de 1912, y en *Von ertrunkenen Mädchen (Sobre una muchacha ahogada)*, de Bertold Brecht, de 1919. Este último apunta ya a la sensibilidad del periodo de entreguerras, pues aborda los temas del transcurso del tiempo, del hundimiento de la civilización, de la mortalidad de la carne, de la conciencia de la muerte, de la violencia y del exterminio, presentados a partir de la imagen de un cadáver en el que poco queda ya de esa fascinación estética. El poema de Brecht es un grito ante el abandono, la descomposición y, finalmente, ante la nada (Gutiérrez Koester, 2002, p.90), de una manera muy similar a como Alfred Kubin, en 1903 presentaba su peculiar versión de Ofelia en *Sumpfpflanzen (Plantas de la charca)* [3.23.].

La que antes fue musa y personificación del *Liebestod*, tocada de flores y con expresión aún anhelante, como la muestra la famosa pintura de John Everett Millais de 1851/1852 [3.24.], se convierte con el despunte del siglo XX en víctima, no ya del amor, sino del mismo desmoronamiento de la humanidad, de la que no puede librarse ni siquiera a través de la fantasía, cambiando así el paradigma de la representación del tema con una crudeza exquisita, como vemos en el lienzo de Albert Ciamberlani, *Ophelia*, de 1900 [3.25.]. Ofelia se convierte en la metáfora visual de una naturaleza que se auto-devora y que se diluye, se convierte en parte del mismo medio que la acoge en su trágico final: se convierte en agua. Gaston Bachelard presenta en su obra *L'eau et les rêves (El agua y los sueños)* (2005) una estrecha relación entre el suicidio, la imagen de la ninfa y el agua, concentrándolo todo bajo el concepto “complejo de Ofelia”. Para Bachelard, el agua se convierte en el *elemento de la muerte joven y bella* (Bachelard, 2005, p.128), en el medio de simbolización de una muerte melancólica, total, masoquista; una imagen poderosa y natural que incita a un individuo loco de *Todeslust* a inmolarse en la corriente.

8.5.3. Musas muertas y artistas suicidas.

La poética del suicidio cuenta con bastante relevancia dentro de la obra kubiniana, inspirada por la corriente del pesimismo histórico, por la lectura de las obras de Arthur Schopenhauer y especialmente por la obra de Philipp Mainländer. En los escritos de Schopenhauer no llegaba a plantearse el suicidio como una manera de enfrentarse al sufrimiento que atenaza la existencia humana, sino que asumía la desdicha desde la compasión (pues todos los seres humanos somos esclavos de la apariencia), siendo Mainländer quien, en *Philosophie der Erlösung (Filosofía de la redención)*, obra de 1876, abordó el pesimismo existencial de manera consecuente y descarnada. La obra de Mainländer aparece referenciada con profusión en los diarios que Alfred Kubin mantuvo durante sus primeros años en Múnich, puesta en relación con la experiencia traumática tanto de la muerte de su madre como de la muerte de su primera prometida, Emmy Bayer [3.26.].

La temprana muerte de la madre de Alfred Kubin, Johanna Kletzl, en 1887 sumada a la ya de por sí difícil relación con su padre, hizo que el artista se refugiara en sí mismo, dando lugar a toda una serie de fantasías destructivas y masoquistas. Poco después, durante sus años en Klagenfurt, comenzó a leer a Schopenhauer y a Mainländer, lo que acabó por delinear en la mente del artista una imagen seductora de la muerte que triunfa por encima de todas las cosas, en una clara sintonía con el tema de la danza macabra¹⁴⁰. Las cavilaciones a raíz de la muerte de su madre, la frustración producida por sus crisis ansiosas en el servicio militar en Graz y el influjo de las lecturas de Arthur Schopenhauer, Philipp Mainländer y Oskar Panizza acabaron por moldear un intenso deseo de muerte como respuesta al estado de desasosiego en el que se encontraba. El cese autoimpuesto de su vida parecía ser la mejor forma de asumir la responsabilidad de su propia existencia, por lo que en 1896, con una vieja pistola de su tío y unas pocas balas en la mano, Alfred Kubin se dirigió al cementerio de Zell am See en un complicado viaje (pues las vías del tren estaban inundadas en algunos tramos) con la intención de quitarse la vida sobre la tumba de su madre. Cuando se disponía a cometer el acto suicida, el gatillo de la pistola se atascó y no tuvo valor para un segundo intento, a lo que siguió otra febril crisis nerviosa que le tuvo postrado en cama durante días.

¹⁴⁰ Sobre esto escribe en una carta en 1937 a Anton Steinhardt diciendo que la danza de la muerte siempre ha sido una constante en su obra (en Kutschera, 1974, p.47).

Los primeros años en Múnich no disuadieron a Alfred de arrebatarse la vida, momento en el que encontraba un fiel reflejo de su estado de ánimo en el poema de Felix Dörman *Obwohl ich Jung (Aunque soy joven)*¹⁴¹, sobre el que escribió en alguna ocasión a Hans von Müller (Geyer, 1995, p.78). El poema de Dörman presentaba la idea de un agotamiento del espíritu, de un agotamiento hasta morir, pese a la juventud del poeta que lo escribe. Esta sensación de cansancio existencial quedó también reflejada en algunos dibujos del artista, siendo un ejemplo de esto la lámina *Wahnsinn (Locura)*, de 1899, una de las primeras aproximaciones al tema del suicidio que encontramos entre los dibujos de Alfred Kubin. La anécdota del intento de suicidio sobre la tumba de su madre traspasó además el círculo social muniqués del artista, quedando reflejado de manera satírica en la obra *Der große Eduard (El gran Eduard)*, relato corto escrito por Kurt Aram en 1904, en el que frivoliza sobre la figura artística de Alfred Kubin (en Brockhaus & Peters, 1977, pp.24-27).

Un año antes de publicarse este relato, en 1903, Alfred Kubin conoció a la que se convirtió poco después en su primera prometida, Emmy Bayer. La relación con la joven de Schärding fue tan intensa que llevó a los enamorados a comprometerse a los pocos meses de haberse conocido. No obstante, una fiebre tifoidea contraída en el último viaje que realizaron juntos desde Schärding a Múnich le arrebató la vida a la muchacha poco antes de que concluyera el año. La muerte de Emmy Bayer aparece en las autobiografías de Kubin de una manera muy estilizada, casi como un mito más dentro de la construcción del personaje del artista. No obstante, en las cartas a Hans von Müller y Hans von Weber pueden apreciarse el tedio, la desesperación y el deseo de la muerte de la amada ya en la fase final de la enfermedad, rescatando el fuerte vínculo que Kubin sentía entre el amor y la muerte¹⁴².

¹⁴¹ En Dörman, 2014, p.12:

“Dem Kelch der Leden hab‘ ich viel ertrunken,
Obwohl ich jung,
Der Traum von Erdenglück ist mir versunken,
Obwohl ich jung.
Ich sah genug von Merschenlos, dem herben,
Obwohl ich jung,
Und ich bin müde, müde bis zum Sterben,
Obwohl ich jung”.

¹⁴² Sobre este vínculo puede leerse en la novela *La otra parte*, que concluye con el artista enamorado de la muerte, a la que se entrega fervorosamente al tiempo que entiende que este amor *posee un centro de gravedad que oscila entre cloacas y letrinas* que lo hace imposible además de una locura (Kubin, LoP, 1974, p.286).

Este vínculo puede observarse incluso en los relatos sobre la infancia del artista, en concreto en *Die Geliebte eines Kindes* (*El amor de un niño*), de 1926. Aquí Kubin rememora su primer enamoramiento hacia el cuerpo sin vida de una de sus compañeras de escuela, la pequeña Mariedl, a la que decidió regalar tras su muerte una cajita con algunos de sus dibujos y hallazgos favoritos y cuya tumba visitaba con asiduidad pese a no haber tenido un gran contacto en vida. Esta fascinación por las formas de la muerte resurgió con fuerza ante la contemplación del proceso de agonía de Emmy Bayer, que describía Kubin en sus cartas a Hans von Müller y quedaría inmortalizada en un dibujo, *Aufbahrung – Die tote Geliebte* (*Capilla ardiente – la muerta enamorada*), de 1903 [3.27.], cuya estructura después repetiría con avidez en la pareja de dibujos *Die tote Äbtissin* (*La abadesa muerta*,) y *Der Kardinal* (*El cardenal*), ambos realizados al año siguiente, y siendo este último también motivo de repetición en dibujos a pluma y pruebas litográficas posteriores. La imagen de la bella muerta también puede contemplarse en *Meine Muse* (*Mi musa*), de 1903 [3.28.], y *Das Weib* (*La mujer*) [3.29.], una de las láminas de *Die Blatter mit dem Tod* de 1918, cuyo simbolismo bebe de este macabro hito en la vida del artista.

Tanto *Aufbahrung* como la ilustración de la capilla ardiente de Mariedl en *Die Geliebte eines Kindes* son las únicas representaciones de la muerte femenina desde un punto de vista honorífico, sosegado, sin rastros de tragedia ni de violencia. Por lo general, las representaciones de la muerte femenina en las obras de Alfred Kubin no son ni bellas ni sublimes (Bozal Chamorro, en DmV, 2016, p.31), sino que muestran a la vez seducción y violencia desde el enfoque más irónico posible. Una de las formas predilectas que tenía Alfred Kubin de aunar estos dos conceptos de seducción por la muerte y la brutalidad de la misma era a partir del mito de Ofelia, pero de una manera brutal y decadente al más puro estilo Georg Heym. Las mujeres ahogadas inundan la obra kubiniana, encontrando los ejemplos más relevantes en los dibujos *Gelandete Leiche* (*Muerta varada*) (1900) [3.30.], *Wassermann und Nixe* (*Tritón y Nereida*) (1917-1918) [3.31.], *Ende der Säuferin* (*El fin de la borracha*) (1924) [3.32.], *Ertrunkene* (*Ahogada*) (1925) [3.33.], *Donaunixe* (*Ninfa del Danubio*) (1938) y en la lámina *Selbstmörderin* (*Suicida*) [4.35.], del *Traumland*, en la que el cadáver femenino viaja río abajo a lomos de un pez gigante¹⁴³.

¹⁴³ En la colección de Otto Mauer aparece un dibujo que parece una revisión del tema, donde la joven sin vida flota sobre un tiburón, *Totes Mädchen und Hai*, (*Muchacha muerta y tiburón*), de 1948.

La figura de las ahogadas también aparece a modo anecdótico en el fondo de otras composiciones más complejas, como pueden ser la ya mencionada lámina *Unglück über Unglück (Desgracia sobre desgracia)* (1902 y 1912) [3.34.] o *Leviathan*, en el portfolio inmediatamente posterior al *Traumland*, el *Rauhacht* (1925) [3.35.]. A partir de la comparación de estas imágenes se puede observar la doble tendencia que Kubin presentaba a la hora de abordar el tema de la muerte femenina, ya bien sea mediante la conversión del cuerpo de la mujer en un cuerpo sufriente y padeciente, o bien presentando la muerte como el morboso atributo del que emana su poder seductor. Esta confrontación también aparece en los dos personajes femeninos principales de la novela *Die andere Seite*: la esposa del dibujante y la *femme fatale* Melitta Lampenbogen, en las que puede establecerse un paralelismo entre la difunta prometida Emmy Bayer y la imagen de la muerte seductora¹⁴⁴.

Tras la muerte de Emmy Bayer Kubin tuvo un segundo intento de suicidio, aspecto con el que también aparece un paralelismo en *Die andere Seite*. Las reflexiones del protagonista de la novela, al igual que ocurre con una carta real que mandó Kubin a su hermana Maria Bruckmüller el 22 de febrero de 1904, beben de la obra *Philosophie der Erlösung* de Philipp Mainländer¹⁴⁵. En la novela llama la atención la estrecha relación entre el suicidio (o entre la muerte en general) con el elemento acuático, siendo un ejemplo de esto la resolución del protagonista tras la muerte de su esposa: *Con la quinta copa llegó la decisión: «Emborracharme bien aquí y después, al agua»* (Kubin, LoP, 1974, p.139). Los pensamientos suicidas aparecen referidos en la novela como si de una profunda charca se tratasen, otros personajes también entregan sus vidas a las aguas y uno de los pasajes con más fuerza visual lo compone el hundimiento del templo, cobrándose las vidas de los monjes que allí habitaban, por no hablar del hundimiento final de toda la ciudad. El agua aparece en la obra de Alfred Kubin fuertemente vinculada a lo transitorio, al paso de un lado al otro. Las ondinas, como Ofelias, corporizan la parte seductora de esta muerte, que el artista persigue lanzándose a sus brazos en una desesperada pirueta. Sin embargo, si observamos más detenidamente, veremos que en esas mismas aguas en las que flota el cuerpo femenino, aparece otro personaje que llama nuestra atención: el barquero Caronte.

¹⁴⁴ El tema de la muerte seductora puede verse también en relación con el cementerio como espacio en el dibujo *Madamme Mors* de 1925.

¹⁴⁵ La carta completa se encuentra en el Kubins Archiv im Lenbachhaus, aunque está transcrita en Brockhaus y Peters, 1977, pp.19-20.

8.5.4. Caronte y el paso hacia el otro lado.

La imagen del barquero Caronte y su asociación con el imaginario de la muerte parte, según Gaston Bachelard, de una tradición más antigua que la propia mitología griega, y es que la consideración de la muerte como un viaje hacia el más allá es algo que venía dándose casi desde el inicio de los ritos funerarios, preparando al cuerpo como si de un viajero o de un aventurero se tratase. Bachelard señala algunos casos en los que el ataúd, objeto terrenal relacionado con los árboles (por la madera), se arrojaba a las aguas para que el difunto encontrara en la corriente su camino al otro mundo. Para Bachelard, la muerte necesita del agua para conservar su sentido de viaje (Bachelard, 2005, p.118), que nos lleva hacia el “otro lado”, hacia un estado trascendental que sólo puede alcanzarse subiendo a la barca de Caronte.

En Alfred Kubin también encontramos la asociación de la figura del barquero con el “guardián de un misterio” (Bachelard, 2005, p.122), aspecto que partía del imaginario de su niñez y de su experiencia fantástica con el entorno que le rodeaba. En su primera autobiografía comentaba Kubin la importancia que para él tuvo la figura del pescador Hölz de Zell am See, a quien denominaba “su protector”, y que además de recorrer el lago del pueblo con su barca, se dedicaba a sacar los cadáveres de los imprudentes o de los suicidas que entregaban su vida a las aguas (Kubin, en DmV, 2016, p.65). El niño Kubin quedó impresionado ante la vista de los cuerpos hinchados y deformes que emergían de las profundidades. La figura del pescador es quizás la más frecuente dentro de toda la obra de Alfred Kubin. Aparece normalmente al borde del lago practicando la pesca, encontrando algún ser sobrenatural como un monstruo marino o el cadáver de alguna joven, asistiendo de manera pasiva al ahogamiento de algún personaje o bien metamorfoseado en el viejo Caronte o en el esqueleto de la muerte.

La primera vez que aparece una figura que pueda asociarse con Caronte en los dibujos de Alfred Kubin es en *Geträumte Landschaft (Paisaje soñado)*, de 1911 [4.16.], lámina que se añadiría posteriormente y casi sin cambios al *Traumland*. Esta lámina presenta, como su nombre indica, un paisaje soñado e ilusorio, cuya mitad inferior está ocupada por un gran lago por el que navega una barca. A bordo viajan tres personajes: el barquero, un viajero encogido y de espaldas, y una tercera persona tocada con un

curioso gorro¹⁴⁶. La barca parece dirigirse fuera de la composición, como indicando un movimiento que sale, que va más allá de esta primera imagen soñada. Dentro del mismo portfolio cabe señalar otra referencia a la figura de la barca de los muertos que, si bien en su primera versión de 1911 no aparece, en la final de 1922 sí que se nos muestra en un flagrante primer plano. Se trata de la ilustración *Zwecklos, sich dagegen aufzulehnen* (*Sin sentido, oponerse*) [4.26.] [3.36.], una vista de una ciudad imaginaria presidida por una barcaza varada a la orilla del río en la que descansa un difunto como si esta fuera su féretro, y que recuerda a una ilustración de 1937 titulada *Die Leiche im Nachen* (*El cuerpo en la barca*), posteriormente utilizada para el poemario de George Trakl *Offenbarung und Untergang* (*Revelación y Ocaso*) de 1947 [3.37.].

La barca de los muertos se convirtió dentro del imaginario de la obra kubiniana en un símbolo que alegoriza el tránsito de la vida hacia su trágico final. La figura de Caronte y la muerte como Vanitas se encuentran relacionadas a lo largo de la obra de Alfred Kubin, encontrando varias representaciones del tema especialmente a partir de 1918¹⁴⁷. Bajo el título *Charon* encontramos tres versiones con sutiles variaciones entre ellas fechadas en 1918, 1937 y 1938. No obstante, la versión más representativa es la que apareció publicada en 1947 en *Ein neuer Totentanz* (*Una nueva Danza Macabra*) [3.38.], donde se ve a un esqueleto manejando la barca que sigue la corriente de las aguas. Una estructura muy similar, que además añade la figura de la bella ahogada, la encontramos en *Der Fischer vom See* (*El barquero del lago*) en el portfolio *Abenteuer einer Zeichenfeder* (*Aventuras de una pluma de dibujar*), de 1941 [3.39.]. La figura del pescador que se deshace de su humana envoltura para dejar traslucir la máscara de la muerte también la encontramos en *Am Fischteich* (*En el puesto de pesca*) de *Ein neuer Totentanz* [3.40.], que cuenta con una versión anterior de 1935 situada en la Staatliche Graphische Sammlung de Múnich y otra sin datar en los fondos del Albertina de Viena. Las tres cuentan con la misma composición, en la que se muestra una cabaña de pescadores a la derecha por la que se asoma una figura (el pescador o su macabro análogo el esqueleto) para contemplar cómo en el lago sobre el que se erige el puesto de pesca se ahoga otro personaje del que sólo se ven las manos sobresalir del agua.

¹⁴⁶ Más adelante se interpretará este atuendo en relación con otras obras de Alfred Kubin.

¹⁴⁷ Con alguna excepción ya que, fechada posteriormente a 1900, aparece una representación en el museo Albertina titulada *Traurigkeit* que presenta también la barca cruzando una laguna llena de almas. Aquí el barquero contempla impasible a un viajero descompuesto, en posición fetal, que da la espalda al destino hacia el que se dirigen. Esta podría considerarse la primera obra realizada con la temática del cruce de la Laguna Estigia.

El triunfo de la iconografía de la muerte al estilo de las Danzas Macabras por encima de la iconografía clásica puede comprenderse también a partir de un pequeño texto de 1930, *Erlebnis am Inn (Vivencia a orillas del Inn)*, que recoge el miedo que imperaba durante el periodo de entreguerras en la frontera entre Alemania y Austria a través de un hecho anecdótico como era el paso del río Inn que separaba la alemana ciudad de Passau con su vecina austríaca Wernstein am Inn. En el relato, Kubin cuenta cómo, tras uno de sus paseos por el bosque limítrofe, encontró una calavera humana que guardó en su bolsa y, queriendo regresar a Wernstein, no pudo alcanzar la otra orilla del Inn, ya que el barquero que cruzaba el río había dejado de ofrecer sus servicios de transporte dadas las avanzadas horas de la tarde. El texto presenta una situación de tensión entre el artista y las personas que también se encontraban esperando a cruzar el río en el puesto fronterizo, tensión que parece disiparse cuando, después de increpar al artista para que les enseñase qué tenía en la bolsa, los allí presentes descubren la calavera humana, que reluce como símbolo del destino que a todos espera. Tras esta visión, se hizo el silencio.

8.5.5. Sucumbir a las aguas: el destino de la humanidad.

Los dibujos de Alfred Kubin funcionan muchas veces para concienciarnos del trágico final que nos espera como seres humanos, valiéndose de temas como la danza macabra, el mito de Caronte o la imagen de la suicida Ofelia. La descomposición de esta última en el marco de un paisaje acuático se convirtió en una invariable que predomina en la práctica totalidad las representaciones kubinanas del suicidio, encontrando en ellas un guiño alegórico al destino de la humanidad, que también estaba destinada a precipitarse hacia las profundidades del abismo. Estas imágenes comparten poética con aquellas que representaban el naufragio de la gran nave del estado que veíamos anteriormente. Este paralelismo entre suicida y sociedad lo encontramos, por ejemplo, en una lámina de 1946 titulada *Untergang (Hundimiento)*, en la que se ve a un soldado ataviado con el uniforme del ejército imperial austríaco que forcejea contra las aguas de un lago [4.41.]. El soldado dirige la mirada hacia las profundidades, en las que sitúa su fatal destino.

Como veíamos más arriba, *Die andere Seite* es también un gran muestrario de alusiones al suicidio y la muerte en el fondo de las aguas. Muchos personajes encuentran su final en el húmedo lógamo del pantano o del río que cruzaba la ciudad de Perle. Uno de estos episodios, además, parece haber sido inspirado por uno de los dibujos más significativos de la etapa temprana de Alfred Kubin, *Seegespenst (Espectro del lago)*, de entre 1904 y 1905¹⁴⁸ [3.42.], en el que se muestra la cabeza de un hombre barbado que sobresale de las aguas azotadas fuertemente por el viento. Una imagen muy similar en composición y en significado, emparentada con la descripción que aparece en *Die andere Seite* del fondo del pantano (habitado por serpientes marinas), la encontramos en 1935, titulada *Weltangst (Miedo al mundo)* [3.43.]. En ella, un personaje brega contra las aguas al tiempo que intenta huir de dos serpientes que le persiguen. Hay quien encuentra la inspiración directa de este tipo de imágenes en la lámina *Untergang (Hundimiento)* de Max Klinger [3.44.], a la que añade la serpiente como animal totémico en el que se recoge ese sentido de “miedo al mundo”. Otra forma muy común en la que aparece representada la figura del ahogado en la obra de Alfred Kubin es a través dos manos que se alzan en petición de socorro desde el fondo de las aguas, siendo estas la única parte visible del individuo. Estas manos las podemos ver desde el año 1900, encontrando una composición de un paisaje solitario a orillas de un lago del que emergen dos manos¹⁴⁹, hasta la ya mencionada lámina *Am Fischteich de Ein neuer Tontentanz*, así como en sus trabajos como ilustrador, entre los que destaca el poemario de Max Roden *Magie (Magia)* de 1929 [3.45.], en el que se repite la composición de las manos que emergen del agua y se dirigen hacia el cielo.

La figura femenina en relación con el suicidio en las aguas aparece también en una versión de 1903 sobre el tema del hundimiento, también titulada *Untergang*, en la que además de las manos en el agua, vemos a un fantasma femenino que contempla impasible desde la orilla¹⁵⁰ [3.46.]. Esta naturaleza portadora de vida y aniquiladora que se encontraba doblemente en la mujer y en el agua ya la veíamos en la obra 1902 titulada *Fruchtbarkeit (Fertilidad)* [3.47.], lámina en la que observamos el cadáver de una mujer embarazada en el fondo de las aguas del que surgen y emergen recién nacidos. El tema volvería a recuperarse en 1910 con una composición muy similar que

¹⁴⁸ Este tema aparece reinterpretado nuevamente dentro del portfolio *Masken*, de 1924.

¹⁴⁹ Esta lámina se encuentra dentro de los fondos del Albertina, en Viena.

¹⁵⁰ Esta presencia femenina y el hecho de hundirse dentro del lago podría de nuevo tener ecos de las leyendas populares sobre ciudades sumergidas y apariciones que se enunciaban en el Capítulo 9.

encontramos en el Leopold Museum, aunque a partir de la labor de ilustración del relato *The Asignation* de Edgar Allan Poe y de la novela *The Vicar of Wakefield* de Oliver Goldsmith, la composición cambia sustancialmente. En ambos relatos aparece un pasaje dotado de gran carga simbólica en el cual una madre pierde a su recién nacido en las aguas (las del Gran Canal en el caso de Poe, o las del río Volturno en la obra de Goldsmith). Kubin, no obstante, abandona el matiz de infortunio que aparece en los relatos en pos de dotar a sus dibujos sobre el tema de una mayor violencia, pues es la madre la que activamente abandona al recién nacido a la fuerza de las aguas. Ejemplos de esto los encontramos en *Der Steg (La pasarela)*, de 1923 [3.48.], en *Der Weg ins Wasser (El camino al agua)*, también de 1930 [3.49.], o en *Eine Mutter (Una madre)*, un boceto sin fechar. Esta poética adquiere un grado de profundidad mayor cuando se analiza desde el punto de vista biográfico del artista, pues sus impulsos suicidas aparecen relacionados con la pérdida de la madre y posteriormente de la prometida.

Con el paso del tiempo Kubin no abandonó esta línea temática que relaciona el suicidio con el agua, encontrando incluso un autorretrato del artista en el que se adentra en las profundidades del lago de Zell am See, fechado en 1916 y titulado *Zeichner am Zeller See (Dibujante en el Lago de Zell)*¹⁵¹ [3.50.]. También podemos ver en un dibujo conmemorativo de su 65 cumpleaños la familiar composición del brazo que emerge de las aguas. En este caso se trata del brazo del artista, que enarbola una bandera en la que puede leerse la cifra 65 bajo la figura de un murciélago, criatura nocturna fuertemente vinculada con lo onírico, en sintonía con los dibujos de Francisco de Goya [3.51.]. La muerte para Alfred Kubin poseía una espacialidad acuática. Este elemento le sirvió para enfatizar el sentido transitorio y trascendente de la misma, sentido que igualmente lo encontraba en la figura del sueño. Muerte y sueño son dos realidades hermanadas que venían representándose juntas desde la novela *Die andere Seite*. La historia que comenzaba como la crónica de un viaje hacia un mundo fantástico, cambió para convertirse en el relato de un sueño. El sueño mutó en pesadilla, y esta pesadilla concluyó catastróficamente bajo las aguas del río Negro.

La manera en la que Alfred Kubin configuraba el espacio dentro de sus dibujos estaba basada tanto en la percepción de los paisajes que le rodearon como en los estados de ánimo que éstos le inspiraron. El resultado de la intersección de estos dos aspectos

¹⁵¹ Dibujo que apareció por primera vez en la exposición *Traum & Wirklichkeit* de 2019 en la Fonda Lohninghoff de Zell am See.

dio lugar a espacios y paisajes que abandonaban por completo el dominio de lo real. Hasta ahora, los ejemplos de *heterotopías* que hemos ido siguiendo, atendiendo a las categorías propuestas por Michel Foucault, se corresponden con entidades reales, con espacios y objetos existentes dentro de la realidad. No obstante, Alfred Kubin fue un paso más allá en su obra, otorgándole la categoría de “espacio real” a sus espacios soñados y oníricos, en los que además se entremezclaba el pasado con la memoria. Para hablar de los paisajes oníricos de Alfred Kubin nos valdremos de la última de las categorías que propuso Foucault a la hora de hablar de los diferentes tipos de espacios: las *heterocronías*.

Aunque Michel Foucault no los mencionó en *Des espaces autres*, los sueños podrían entrar perfectamente dentro de las *heterocronías*, pues son fenómenos dotados de cierta espacialidad en los que confluyen imágenes pertenecientes a diferentes tiempos, a la memoria individual del artista y a la memoria colectiva imperante en su contexto, con la peculiaridad de que en los sueños también entra en juego la imaginación del soñador, creando una realidad temporal muy distinta a la que transcurre en la duración real del hecho de “estar dormido”. Es en esta esfera difusa de lo onírico en la que se insertan los mundos, los paisajes y las figuras verdaderamente kubinianas.

CAPÍTULO 9: PAISAJES ONÍRICOS Y MUNDOS CREPUSCULARES.

9.1. Algunos apuntes sobre la fenomenología de la imaginación.

En toda aproximación a la obra de Alfred Kubin aparecen tres conceptos clave que en esta tesis no podían quedar excluidos: la imaginación, la fantasía y los sueños, una tríada a partir de la cual se articula el mecanismo creativo del ilustrador. Cada una de las partes de esta tríada aparece rara vez de manera independiente, entremezclándose en sus escritos y en sus cartas, documentos a través de los cuales podemos llegar a desentrañar la perspectiva y la manera en la que Kubin se valía de ellas. Trazar un arco a lo largo del desarrollo de las categorías estéticas de imaginación y fantasía, atendiendo a cómo los sueños se han ido entretejiendo en el discurso, sería una larga tarea que nos alejaría del tema principal de esta investigación. Atendiendo al texto de 1922, *Über mein Traumerleben (Sobre mis experiencias oníricas)*, Kubin parecía apuntar a una aproximación fenomenológica de la tríada imaginación-fantasía-sueño, pues relacionaba estos aspectos con sus experiencias durante el estado de vigilia. El texto también pone de manifiesto la existencia de referentes dentro de la poesía y el arte del Romanticismo, cuya importancia a la hora de desarrollar una estética de los sueños y de la imaginación es imposible pasar por alto.

La vida es sueño. Nada me parece más atinado que esa vieja metáfora. El extraño parentesco que une, en contraposición casi polar, las dos esferas de la conciencia, la diurna y la nocturna, se revela ante nuestro incesante intento de reconocimiento como algo sorprendente y a la vez íntimamente conocido. Cada una de ellas es la piedra de toque de la otra. Durante el sueño es cuando más claramente se pone de manifiesto que el “creador” del sueño y su “criatura”, lo que soñamos, surgen de un mismo contexto. De dónde proceden esas figuras innumerables, esos acontecimientos imaginarios, esos vastos paisajes si no es de nosotros mismos... (Kubin, en SdV, 1998, p.271).

Das Leben ist ein Traum! Nichts scheint mir zutreffender wie dieses altbekannte Gleichnis! Die seltsame, wie in einem polaren Gegensatz stehende Verwandtschaft der beiden Sphären des Tag- und Nachtbewußtseins enthüllt sich der beständigen Erkundung als ebenso überraschend wie innig vertraut. Jede ist der Proberstein der anderen! Daß der „Schöpfer“ des Traums und sein „Geschöpf“, das Traumgebilde, irgendwie in identischen Zusammenhang stehen, tritt in träumenden Zustand besonders deutlich hervor. Woher sollten auch sonst diese zahllosen Gestalten, diese eingebildeten Vorgänge, diese weiten Landschaften stammen als „aus uns“... (Kubin, en AmW, 1973, p.7).

Casi todos los significados de “imaginación” radican en la visión, en la *imago*. El hecho de “imaginar” se ha asociado tradicionalmente a una visión y a una configuración mental e individual de imágenes, ligado a una experiencia privada, interior y única. No obstante, la imaginación también puede valernos para abordar la realidad perceptual, para analizar cómo los procesos imaginativos y oníricos reorganizan, asimilan y reformulan la información que captan los sentidos. En el proceso perceptivo también participan los estados de ánimo, los recuerdos y afectos de diversa índole (lo que conforma la anteriormente mencionada *Stimmung*). Esta convergencia entre la evocación de imágenes originadas en procesos interiores y el conocimiento sensorial de lo que nos rodea da lugar a todo tipo de terrenos intermedios, entre los cuales se encontrarían la ficción, la fantasía y otros aspectos que vehiculan el ejercicio creativo.

9.1.1. Inconsciencia consciente e indiferencia creativa.

Tras la Primera Guerra Mundial, contexto en el que se fraguó la obra tardía de Alfred Kubin, revoloteaban en el panorama intelectual algunos preceptos procedentes del psicoanálisis freudiano, concretamente de *Die Traumdeutung (La interpretación de los Sueños)*, que venían a aportar una visión novedosa (no por ello acertada) del proceso creativo. Gran parte de los estudios sobre los símbolos y sobre la imaginación de Alfred Kubin que se han realizado posteriormente se han basado en las máximas freudianas¹⁵²,

¹⁵² Esto se debe, en parte, a la fuerte importancia que tiene la polaridad kubiniana entre el sexo y la muerte, principalmente presente en su obra temprana. Sobre este poder erótico creativo en Alfred Kubin

aunque si atendemos a sus escritos y a su correspondencia, especialmente al texto *Fragment eines Weltbildes (Fragmento de una imagen del mundo)* de 1931, y *Das Schaffen aus dem Unbewussten (La creación desde el inconsciente)*, de 1933, vemos cómo dentro de los procesos imaginativos hay una fuerte participación de lo material y de lo experiencial, encontrando en lo cotidiano cierto grado de extraordinariedad. Este enfoque que podría catalogarse de fenomenológico se entrelaza con una concepción del Inconsciente eminentemente romántica. El Inconsciente en los románticos no se caracterizaba por ser una suma de los elementos procedentes de la memoria o de consciencia reprimida como alegaba Freud. Tampoco se entendía como una suerte de conciencia larvaria y primigenia, ni se trataba de una región oscura en nuestro interior. El Inconsciente romántico es *la raíz misma del ser humano, su punto de inserción con el vasto proceso de la naturaleza* (Béguin, 1993, p.108), es aquello que nos mantiene en armonía con la idea de Absoluto y nos pone en diálogo con nosotros mismos hasta alcanzar la reconciliación final, situada en el fin del tiempo, en la nada. En esta idea romántica de Inconsciente se insertaba la sensibilidad de Alfred Kubin, pues elevaba las percepciones originadas a través de éste a la categoría de reales (tan reales como la vida misma).

En esta línea, encontramos en *Das Schaffen aus dem Unbewussten* una explicación de cómo Alfred Kubin en su obra temprana sí que podría relacionarse más con la idea de Inconsciente freudiano, pues hablaba de una sensación, de un impulso oscuro, que le movía desde lo más profundo de sí mismo a crear. Con el paso del tiempo (siendo su matrimonio un momento decisivo en el cambio de sus procedimientos creativos), estos sentimientos se fueron sosegando, dejando de ser el hecho de crear tanto el producto de un impulso, sino más bien un trabajo conjunto “de los ojos y de la mano” (*Hand- und Augenarbeit*) (Kubin, en AmW, 1973, p.46), en los que los sentimientos y los “sedimentos de la *Stimmung*” (*Stimmungsniederbrüche*) (Kubin, en AmW, 1973, p.47) fueron depositándose sosegadamente en su alma, siendo todo este proceso algo mucho más consciente, sobre el que podía ejercer un mayor control.

En este sentido, es interesante contrastar el foco freudiano con el que se ha alumbrado de manera global la obra del ilustrador con otra perspectiva que, si bien coincidió temporalmente con el desarrollo de la obra de Alfred Kubin, no hay indicios

destaca el estudio de Wolfgang Müller-Thalheim *Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine psychopathologische Studie* (1970).

de influencia ni de recepción directa por parte del artista pese a compartir varios aspectos con ella. Se trata de la fenomenología de la imaginación de Edmund Husserl¹⁵³. En el punto medio entre Freud y Husserl se situaría la postura del filósofo Salomo Friedländer, *Mynona*. Friedländer ha permanecido desde el siglo XX hasta nuestros días en un estado de semi-anonimato pese a la importancia y a la influencia que sus teorías tuvieron sobre múltiples artistas, Alfred Kubin entre ellos, y sobre movimientos estéticos y psicológicos como la Gestalt de Fritz Perls. Tanto Kubin como Friedländer serían lo que Béguin denominaría “almas románticas”, pues ambos se valieron de algunas premisas sobre el Inconsciente y la Nada a la hora de asentar las bases de una teoría sobre la creación artística con una base trascendental que hunde sus raíces en la estética del Romanticismo.

La relevancia de las teorías de Freud, de Husserl y de Friedländer a la hora de analizar la obra de Kubin parte del hecho de que todos ellos, con sus diferencias, entendieron la actividad creativa como algo procedente del ámbito privado de la imaginación y del Inconsciente, en una aproximación personal del artista hacia su obra y hacia su manera particular de percibir el mundo que le rodeaba. Los tres autores situaban los mecanismos que activan la imaginación (con sus más y sus menos) en el Inconsciente, o en el “centro” del ser humano en el caso de Friedländer¹⁵⁴. No obstante, el Inconsciente depende también de los procesos de la consciencia y de la experiencia que se tiene del entorno desde los afectos, las emociones y las percepciones, es decir, a través de la aprehensión y experimentación de la *Stimmung*. Rudolf Bernet, uno de los estudiosos más importantes de la obra de Husserl, advierte cierto paralelismo entre el término freudiano de Inconsciente (*Das Unbewusste*) y el término husserliano de Presentificación (*Vergegenwärtigung*), pues este último, entendido como una consciencia representacional, entra en juego en los huecos que se producen en el proceso de ordenar la información de lo aprehendido (Bernet, 2002, p.329), de una manera muy similar a lo que ocurría con el Inconsciente.

¹⁵³ Uno de los principales motivos por los que no existe una recepción directa de la obra de Husserl por parte de Alfred Kubin, al menos en lo tocante a procesos imaginativos, es la dispersión de sus argumentos sobre fantasía e imaginación por toda su obra, siendo esto mucho más fácil de abordar una vez se recopilaron todas las sobras completas (también los manuscritos) en el proyecto de Herman Van Breda y a su posterior edición por parte de Rudolf Bernet y Ullrich Melle en 1950. No obstante, es posible que a través del contacto con Salomo Friedländer, Kubin pudiera conocer algunos de los preceptos de la fenomenología de la imaginación husserliana, dadas las similitudes entre ambas posturas y su contemporaneidad.

¹⁵⁴ No obstante, en lo tocante a la teoría de la *indiferencia creativa* y dada la imprecisión que muestra a la hora de otorgar nombres al “centro” en su concepción polarizada del mundo, se nos presenta un contexto en el que “Inconsciente” y “centro” pueden pasar por sinónimos.

La manera en la que el Inconsciente sale a la superficie o se manifiesta a partir de actividades creativas, es lo que Edmund Husserl llamó *presentificación de las imágenes*. En este proceso se entretajan también los mecanismos de la fantasía, la memoria y la empatía, potenciados por el apercibimiento del lado presente y tangible de la realidad. Son varios los estudios que afirman que los mecanismos mediante los cuales actúan la imaginación y la fantasía se basan en la percepción de objetos dentro de un estado consciente, o dentro de lo que los románticos también llamaban “vigilia” (en oposición al sueño). La contemplación de determinados objetos, que siguiendo una terminología husserliana podrían denominarse *objetos impelentes*, es capaz de alejarnos (por caminos difíciles de delimitar y de definir) del objeto en sí (Moreno-Márquez, 2018, p.283). Tanto en los procesos fantásticos como en los oníricos, las imágenes de los objetos están presentes, así como lo está nuestra memoria. Fantasía e imaginación se vinculan, por tanto, con la representación de imágenes, acción que Edmund Husserl atribuía a lo que denominó *consciencia pictórica* y que Freud entendía como manifestaciones de la *libido*.

Para Husserl eran dos los aspectos fundamentales que entraban en juego a la hora de crear imágenes: el *objeto pictórico* y el *sujeto pictórico*. Por un lado estarían las sensaciones que nos producen los objetos tras experimentarlos que se traducen posteriormente en una imagen. A esto lo denominó *objeto pictórico*. Por otro lado, entraría en acción el *sujeto pictórico*, que es aquél capaz de animar los fantasmas producidos por el *objeto pictórico* para así convertirlos en una imagen. Objeto y sujeto pictórico son, por tanto, dos fuerzas que están en continua pugna pero sin llegar a anularse. Esta pugna de contrarios la podemos apreciar también en la teoría psicológica de la Gestalt, que defendía que, para que un fenómeno fuera perceptible, era necesario que este estuviera en oposición con otro. Encontramos también indicios de esta polaridad en el Romanticismo alemán, concretamente en las teorías de Johann Gottlieb Fichte y de Friedrich Schlegel, recayendo esta polaridad en el abismo que separa lo Uno de lo Múltiple, al individuo del cosmos y de la naturaleza o, en líneas generales, poniendo en un espacio dialéctico el micro con el macrocosmos (Béguin, 1993, p.100). La filosofía de Salomo Friedländer, partiendo de esta polaridad, fue un paso más allá, pues planteó un nexo de unión entre los contrarios, situado en una especie de “nada creativa”. La actitud que el artista debía adquirir de cara a experimentar la unidad de

estos contrarios era la de *Indiferencia*, pues en ella radica la *dimensión fundamental creativa de la realidad* (Escobedo, 2008, p.27).

En *Fragment eines Weltbildes*, Alfred Kubin presentaba una polaridad muy similar a la que proponían Husserl y Friedländer, utilizando para ello los conceptos de Caos y Ser:

Llamo Caos al abismo del ser material, a la base de la vida, pero me guardaré de explicar esto de otra manera que no sea a través de imágenes. Para nosotros, ese abismo es impersonal y carece de sentido, pero la experiencia nos demuestra que provenimos orgánicamente de él y que, mediante el otro principio, el Ser, nos unimos a él, perceptualmente, durante toda nuestra vida para finalmente disolvernó en él. El Ser existe aislado y es lo más inmediato; es ante todo el soporte de la conciencia. (Kubin, en DmV, 2016, p.276).

Ich nenne Chaos den Abgrund des stofflichen Seins, die Grundlage des Lebens, werde mich aber hüten, anders als in Bildern von ihm zu berichten. Für uns ist dieser Abgrund unpersönlich und sinnlos, doch die Erfahrung zeigt uns, daß wir aus ihm organisch entstehen, durch das andere Prinzip, das Selbst, ihn auf Lebensdauer gleichsam durchschauend binden und in ihm wieder vergehen. Das Selbst ist einsam und übernahm, vor allem ist es der Träger des Bewußtseins. (Kubin, en AmW, 1973, p.35).

En relación a la “nada creativa” de Friedländer, Kubin hablaba del abismo como el lugar en el que confluyen el artista y su obra. Según Kubin, el verdadero artista es aquél capaz de velar el abismo, asegurando así la permanencia del mundo. El artista, dotado de un gran poder transformador, es el único que puede ordenar de manera simbólica todas las cosas que ve. A la hora de desarrollar esta tarea, Kubin se centró en la fantasía, aspecto que también aparece en la obra de Husserl como un mecanismo mediante el cual se modifican los objetos experimentados, de modo que da la sensación de crear otros nuevos de manera genuina (Bernet, 2002, p.338). Esta fantasía husserliana está movida principalmente por la memoria, aspecto que también era crucial para Alfred Kubin.

Durante el Romanticismo, los estetas, poetas y artistas también se valieron de la memoria para configurar un vínculo entre la finitud de lo individual y lo eterno. Entendían la memoria como algo orgánico, involuntario, que hunde su razón de ser en lo más profundo de la existencia, delineando así una especie de fantasma, un *pasado*

infinito en el que se disuelve el inconsciente para crear formas y metamorfosear la vida presente (Béguin, 1993, p.174). La novedad que aportó Husserl respecto a la memoria es que ésta no tenía por qué estar relacionada con experiencias o percepciones ancladas en el pasado, sino que podía apalear a objetos y realidades que están al mismo tiempo ausentes y presentes, en un terreno intermedio similar al producido durante los estados alterados de conciencia o de duermevela. La mayoría de las visiones fantásticas que Alfred Kubin transcribía posteriormente a sus obras se producían durante estos estados, en los que se desplegaban ante él imágenes y situaciones en las que se entremezclaban los detalles de los objetos que tenía presentes con recuerdos de otros tiempos. Lo percibido durante estos estados le resultaba, además, tan real como sus acciones durante la vigilia¹⁵⁵.

El poder que le atribuía Kubin a la obra de arte era casi el mismo que Aby Warburg le imbricaba a la imagen simbólica, fruto de una magia que se encarga de destruir la distancia entre hombre y objeto (Didi-Huberman, 2009, p.169). Alfred Kubin también se admiraba ante el poder de estas creencias consensuadas, ante la existencia de significados simbólicos adquiridos, asimilados y proyectados hacia diferentes objetos y lugares, lo que Husserl denominaraba *consciencia simbólica* (Bernet, 2002, p.340). Esta admiración aparece recogida en el texto *Die Jagd auf den Vampyr (La caza del vampiro)*¹⁵⁶, donde se comenta que si un solo individuo es capaz de producir en las *regiones desconocidas de su alma* fenómenos asombrosos, *¿cuál ha de ser, entonces el poder de la imaginación de muchas personas dominadas por una misma visión alucinatoria?* (Kubin, 2004, p.18). Esto nos lleva un paso por delante de la conjunción entre estética y psicoanálisis que proponían Husserl y Friedländer, pues Kubin comenzó también a preocuparse por los símbolos compartidos y por las construcciones culturales de la memoria, presentes tanto en su infancia como en su adultez a través de los cuentos de hadas y de las leyendas de su entorno.

¹⁵⁵ Este aspecto concuerda con la idea presentada por el escritor August Strindberg (con cuya obra Kubin trabajó bastante) cuando afirma que todo individuo lleva una existencia doble, pues toda fantasía, todo sueño y toda imaginación poseen una realidad. Strindberg hablaba de las personas como *sonámbulas espirituales* (Strindberg, 2002, p.290) que deambulan por el espacio construido entre la lógica y la imaginación.

¹⁵⁶ Texto datado alrededor de 1919 pero que no se publicó hasta 1925 en la colección de cuentos *Die Guckkasten*, mal traducido al castellano como *El gabinete de curiosidades* (literalmente sería *El Zograscopio*) y posteriormente en 1959, año de su muerte, en el conjunto *Dämonen und Nachtgeschichte (Demonios y fantasmas de la noche)*.

9.1.2. Imaginación, experiencia y fantasía: la recepción kubiniana de la estética romántica.

La fuente que mejor nos permite indagar en la recepción de Alfred Kubin de las teorías anteriormente recogidas es, sin lugar a dudas, su correspondencia. La relación que Kubin mantuvo con artistas, escritores y literatos de su época fue lo que le mantuvo, entre bambalinas, a la cabeza de la vanguardia, estando al tanto de todo lo que se movía en el panorama cultural de la época que le tocó vivir pese a su estado de semi-exilio en el *Schloß* de Zwickledt. De forma paralela, encontramos en los diarios del artista un vestigio de todas las visitas que iban desfilando mes tras mes por su morada, recogiendo en ellos también reflexiones filosóficas, artísticas y vitales en relación con determinadas figuras tanto contemporáneas como pasadas. Las figuras que marcan un hilo argumental más sólido a lo largo de las cartas y los diarios de Alfred Kubin son Salomo Friedländer y Fritz von Herzmanovsky-Orlando.

Alfred Kubin y Salomo Friedländer comenzaron a mantener un activo intercambio epistolar a partir de 1915 en el que trataron una gran variedad de temas. Entre ellos destacan las reflexiones sobre determinadas figuras culturales e intelectuales que nos permiten trazar una arqueología del pensamiento kubiniano, entre las que destacan William Blake, Samuel Taylor Coleridge, Friedrich Schiller, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche y Arthur Schopenhauer, referenciados junto a otros autores como Heráclito, el Maestro Eckhardt o Nicolás de Cusa¹⁵⁷. Alfred Kubin y Salomo Friedländer plantearon en su correspondencia una línea de pensamiento que abordaba la polarización entre el mundo interior y los fenómenos del exterior. Partiendo de los preceptos de la Ilustración y del Romanticismo, ambos convenían en señalar la figura de William Blake como la del primer artista en asumir que, dentro de la confrontación entre polos opuestos, la cuestión esencial no residía en entender un fenómeno bajo la luz o el tamiz de su contrario, sino que es de este conflicto de donde surge una fuerza de entendimiento, una línea divergente que marca el camino del artista y del poeta hacia otro tipo de conocimiento elevado, movido por las alas de su imaginación.

¹⁵⁷ El interés de Kubin por los escritos místicos viene relacionado con los procesos imaginativos, pues en ambos casos se plantea el camino del auto-conocimiento como un descenso hacia el abismo interior que ha de conciliarse con una lógica y una razón ulterior.

Alfred Kubin había comenzado a leer a William Blake alrededor del año 1914, como puede observarse en la correspondencia con Fritz von Herzmanosky-Orlando. En una carta del 23 de agosto, poco después del estallido de la Primera Guerra Mundial, encontramos referencias a algunas de las obras poéticas y proféticas del artista inglés, seguidas de un dibujo que evocaba la lámina *Der Krieg (La guerra)* del *Weber-Mappe* (Klein, 1983, p.79). Una de las obras de Blake que aparece en dicha carta es, precisamente aquella en la que mejor puede observarse un discurso sobre el contraste entre opuestos: *Songs of Innocence and Experience (Canciones de Inocencia y Experiencia)*, de 1789. Este compendio, que en principio iba a titularse *Ideas of Good and Evil (Ideas del Bien y del Mal)* (Bindman, 1989, p.133), plantea una situación en la que la imaginación es presa de la experiencia, siendo la tarea del artista liberarla de lo que Blake entendía como el “Mundo Caído” (el mundo real). El descenso a las profundidades del Inconsciente, el descenso a los dominios de la Muerte, de Satán o de Urizén (dependiendo de la obra y de la cosmogonía blakeana a la que estemos asistiendo), se muestra como el camino necesario para elevarse hacia esta nueva forma trascendente de consciencia. El individuo en este proceso debe reclamar la imagen que tiene de sí mismo a través de su imaginación, convirtiendo así el camino de descenso y ascenso del genio poético en una metáfora de la existencia humana misma (Atreides, en Blake & Atreides, 2002, p.57). Además, Blake relacionaba la imaginación con la pérdida paulatina de las ataduras que la realidad ciernen sobre nosotros.

Los procesos imaginativos planteados por Blake parten de una percepción profunda de un mundo que debe ser regenerado mediante la acción del poeta, del genio artístico. Esta regeneración sólo se nos muestra posible a través de la disolución del cuerpo, que posibilita la unión del espíritu de las personas, de todos los soñadores, en una totalidad utópica (Béguin, 1993, p.59), que se plasma muchas veces en un plano abstracto de la realidad. No obstante, en William Blake podemos encontrar una espacialización de la imaginación, tomando ésta la forma de una ciudad. A raíz del contraste entre las ciudades de Londres (que representaría el mundo corrupto y caído) y Jerusalén (ciudad celestial a la que aspira el poeta), aparece la ciudad de la imaginación como punto intermedio, a la que llama Golgonooza, la ciudad que se está *construyendo siempre, siempre cayendo* (Blake & Atreides, 2002, p.123). Por Golgonooza pasa el poeta en su proceso de descenso a las profundidades del Inconsciente para después resurgir y ascender a la expresión más elevada de las ideas (Saklofske, 2010, p.305).

Los parecidos entre la obra de William Blake y Alfred Kubin son razonables, no sólo a partir de la creación de un sistema de contrarios a través del cual consiguen explicar su visión del mundo, sino también por la manera de plasmar esta pulsión a partir de la creación de espacios imaginarios. La ciudad de Perle en *Die andere Seite* podría entenderse como una prima lejana de Golgonooza, atendiendo sobre todo al parentesco filosófico y estético que se ha ido desarrollando desde la Ilustración entre Alemania e Inglaterra (en Wu, 1998, p.500), siendo ejemplo de esto el ejercicio de recepción de la obra de Kant por parte de Coleridge, las lecturas de Coleridge por parte de Schiller y Fichte, y así podríamos seguir desmadejando el entramado que nos llevaría hasta la segunda década del siglo XX, en la que se mueve nuestro autor. El paralelismo que el propio Kubin veía entre su obra y la de William Blake queda además bastante clara cuando atendemos a sus diarios, encontrando una entrada del 14 de julio de 1930 en el que se lee: *...lese den wunderwolle Blake (...) und immer wieder Blake! Und dies mein Lebenskamerad, der mir alles ist!* (Kubin, en Geyer, 1995, p.170)¹⁵⁸. La expresión de “camarada vital” llama especialmente la atención, pues permite establecer nexos entre ambos no sólo de orden filosófico y estético, sino que también da pie a reflexionar sobre los paralelismos biográficos, entre los que destacan la pérdida de un importante ser querido¹⁵⁹, las intensas experiencias oníricas que constituían una realidad paralela para ambos y sus continuos trabajos sobre el destino del artista, que ha de descender al fondo del abismo para *crear allí donde otros hace mucho tiempo cerraron los ojos* (Kubin, en DmV, 2016, p.278).

Avanzando en las lecturas de Alfred Kubin, nos encontramos con la figura de Samuel Taylor Coleridge, quien en su *Biographia Literaria* también planteaba una manera novedosa de entender la imaginación, en la que convergían la percepción consciente y razonada de los sentidos con las fuerzas procedentes del interior del artista, que establecen relaciones con las ideas y las formas de manera mucho más inmediata, privada y personal. Dependiendo del proceso, Coleridge diferenciaba dos tipos de imaginación: la *imaginación primordial* y la *imaginación secundaria*. La *imaginación primordial* se asemeja a la concepción aristotélica de la imaginación, es decir, se trata de una facultad autónoma del alma que nos habilita para representar imágenes, salvando

¹⁵⁸ Traducción propia: *...leo al maravilloso Blake (...) ¡y siempre Blake una y otra vez! Es mi camarada vital, ¡el que para mí lo es todo!*

¹⁵⁹ En el caso de William Blake sería la pérdida de su hermano Robert, mientras que Alfred Kubin quedó profundamente marcado por la temprana muerte de su madre.

la distinción entre percepción y entendimiento (Mendoza-Canales, 2018, p.237). Para Coleridge, esta capacidad primordial sería inherente al ser humano, genuina, producida tan sólo mediante una aproximación directa y totalmente personal de las cosas. Si volvemos la vista atrás, podemos encontrar ecos de esta teoría en Alfred Kubin cuando este hablaba de los dibujos del *Max-von-Weber-Mappe* expuestos en la Galería Cassirer, en los que prevalecía una experimentación y una percepción directa de unas imágenes procedentes de lo más profundo de su ser. Para la configuración y creación de las imágenes Coleridge hablaba de la *imaginación secundaria* y de la fantasía. La *imaginación secundaria* es aquella capaz de disolver, difundir y disipar lo percibido gracias a la *imaginación primaria*, para así poder *re-crear* lo percibido por esta (Noel Lapoujade, 1988, p.137). Por otro lado, Coleridge situaba la fantasía, que estaba relacionada más con la memoria, con el factor temporal que difumina y evocaba de manera distorsionada estas imágenes procedentes de la imaginación y de la percepción.

Otras acepciones más tardías de la fantasía situaban esta cualidad en medio del juego entre el pensamiento y la percepción, viéndola reflejada muchas veces como “el pensamiento de los estados del alma” (*das Denken von Stimmungen*) (Tunner, en Herding & Stumpfhaus, 2004, p.127). Esto la convierte no sólo en una categoría en la que coexisten y se relacionan el espacio con el tiempo, sino que también representa el proceso mediante el cual se producen asociaciones lógicas de ciertos conceptos fuera de una situación real. Hay autores que apuntan que la fantasía es también una escenificación del mundo fenoménico en la que, además de liberarse los deseos y anhelos (algo que atribuiría Sigmund Freud a la *libido*), también se reordenan los objetos percibidos, las emociones y los afectos. Así pues, podría decirse que nuestras fantasías parten de materias reales para crear entramados de hilos casi imperceptibles con los que nuestra *consciencia pictórica* (usando el término husserliano) dibuja *formas y escenarios a los que somos devueltos unas veces, arrojados en otras, y hacemos experiencia presente de lo que es fácticamente ausente* (Mendoza-Canales, 2018, p.231).

Imaginación primordial, imaginación secundaria y fantasía son aspectos que, procedentes de la obra de Coleridge, se sobreponen y que se mezclan dentro de la concepción kubiniana de las imágenes. Alfred Kubin partía de una percepción de determinados objetos a su alrededor (que funcionaban de manera similar a los anteriormente mencionados *objetos impelentes*) en la que prácticamente no mediaban ni

la consciencia ni la lógica para después desdibujar sus fronteras, desfamiliarizándolos, mezclándolos, cambiándolos de contexto, y así insertarlos en una fisura de la temporalidad. Aunque sus creaciones parezcan tótems de tiempos pasados (ya sea en forma de grandes monstruos antediluvianos o de entornos fabulescos procedentes de lo más profundo del inconsciente), estos también apelan al presente, al aquí y al ahora del espectador, portando un mensaje funesto de futuro. Esta manera de proceder artísticamente se mantuvo sustancialmente intacta durante toda su trayectoria. Tan sólo los temas representados atendieron a una ligera variación, pasando de mostrar criaturas fantasmagóricas, nocturnas y viles, en pos de una predilección por los personajes de leyenda, por los entornos naturales y las imágenes oníricas. Los sueños y los estados alucinatorios en duermevela fueron las herramientas de las que Alfred Kubin se valió para desencajar determinadas imágenes de la realidad y abrir así nuevos espacios de formulación alternativos que acabaron por configurar sus geografías personales (Mendoza-Canales, 2018, p.233).

9.2. Sueños y *Heterocronías*.

Es impensable hablar de Alfred Kubin sin mencionar la vital importancia que tuvieron los sueños como fenómeno y como tema vertebrador del conjunto de su obra. A través de sus escritos, en concreto a través de la novela *Die andere Seite* y del texto de 1922 *Über mein Traumerleben*, encontramos valiosos testimonios sobre la concepción que el artista tenía sobre la creatividad y sobre los diferentes procesos imaginativos vinculados con los sueños, dentro de los cuales Kubin diferenciaba entre sueños nocturnos y sueños diurnos. Esta diferenciación se presenta como uno de los conceptos clave aplicados a analizar la obra del artista, a la que se le superponen otros aspectos como la ruptura del concepto de tiempo en las visiones oníricas gracias a la memoria y la fantasía, o la relación del sueño con la aniquilación. Esto hace que las poéticas trabajadas en sus dibujos se abrieran en dos direcciones: una, hacia el pasado romántico que impregnaba gran parte de su pensamiento, y dos, hacia el pensamiento posmoderno que ya podía advertirse en algunas de sus problemáticas filosóficas y que no llegarían a formularse del todo hasta después de su muerte (siguiendo algunas latentes incluso a día de hoy).

9.2.1. Sueños nocturnos y sueños diurnos.

La diferenciación entre sueño nocturno y sueño diurno no es exclusiva de Alfred Kubin, sino que ya aparecía en los estudios sobre las experiencias oníricas que se remontan a principios del siglo XIX, encontrando cierta continuidad entre estos y los estudios de Psicoanálisis, así como con otras líneas de pensamiento crítico. Durante el Romanticismo se apuntaló la metáfora calderoniana que equiparaba la vida (o a la vigilia) con el sueño, estados de los que sólo varía la intensidad con la que se perciben los estímulos (principalmente visuales). Albert Béguin, en su obra *L'âme romantique et le rêve (El alma romántica y el sueño)* hablaba de la *sensación de realidad* (1993, p.55) que se experimenta durante el sueño, nacida del recuerdo, y que se opone a la memoria abstracta. Tanto en el sueño diurno visionario como en el nocturno, el soñador es capaz de evocar estados de ánimo, sensaciones y *Stimmungen* pasadas valiéndose del ejercicio de la memoria, elemento vertebrador entre el estado de vigilia, el sueño diurno y el sueño nocturno. Así pues, se habla de una relación entre la continuación de la memoria y la continuación del yo en los diferentes estados de sueño y vigilia.

La principal diferencia entre sueño nocturno y sueño diurno radica en la mayor o menor presencia del “yo” en ellos, entendiendo por “yo” la intervención de la consciencia. Durante los sueños nocturnos se produce un *oscurecimiento del yo* (Bloch, 2004, p.120), aspecto que se asocia al proceso de deambular por los laberintos subterráneos de la mente. Las acciones que se representan en estos procesos no están guiadas por un modelo de acuerdo social ni responden a patrones de comportamiento determinados. Asimismo, los sueños nocturnos no cuentan con una finalidad determinada. Por el contrario, el sueño diurno sí que contempla la posibilidad de una finalidad, de una suerte de *viaje hasta el final*, en el que se encontrarían tanto el estado preliminar del arte como las proyecciones utópicas de futuros mejores (Bloch, 2004, p.125). La *Stimmung* aparece como mediadora del sueño diurno, pues son los afectos los que trazan la línea por la que se mueve la fantasía que actúa durante estos estados alterados de conciencia, afectos que conducen al *todavía-no-consciente*, al *terreno utópico* (Bloch, 2004, p.147).

Sigmund Freud también diferenciaba entre sueño diurno y sueño nocturno, siendo la principal divergencia entre ambos fenómenos la posibilidad de controlar (o no) la fantasía de manera consciente. Para Freud, durante el sueño diurno el soñador se vale de la fantasía como si de un juego infantil se tratase, en el que se ordenan a voluntad los estímulos y los materiales imaginativos con los que cuenta, mientras que el sueño nocturno es aquel en el que se liberan los anhelos *todavía-no-conscientes*. Freud, no obstante, localizaba un nexo común entre ambos tipos de sueños, y este era el de una proyección de futuro, que se advertía gracias a la materialización de los deseos. Esta materialización de los deseos ocurría para Freud tras la conjunción de dos estadios previos: la impresión (*Eindruck*) y la experiencia (*Erfahrung*) (Freud, en Thomas, 2010, p.85).

En nuestra consciencia, las impresiones están estrechamente relacionadas con la percepción. La información que recibimos a partir de las impresiones queda guardada en el Inconsciente, que funciona como una cuenca sedimentaria en la que se acumulan percepciones tanto presentes como pasadas. Las impresiones se manifiestan posteriormente en la forma en la que nos relacionamos y nos expresamos, entrando aquí en juego aspectos tan complejos como el arte o el lenguaje (Mendoza-Canales, 2018, p.343). En la expresión de las impresiones también entran en juego los recuerdos y las experiencias. Así pues, podría decirse que la actividad onírica, no sólo la que se produce bajo el telón de nuestros párpados, sino también la ensoñación consciente y diurna, es producto de un engrandecimiento de la consciencia promovido por estas impresiones, en las que se nos muestra un choque entre nuestra profundidad interior (compuesta por inconsciente, memoria, deseos y anhelos) y los objetos o situaciones que se anteponen a nosotros, convirtiendo las imágenes resultantes de esta dialéctica en símbolos cargados de significado.

Alfred Kubin, en su proceder artístico, aunaba los dos momentos oníricos: por un lado se abandonaba al descontrol del inconsciente en sus episodios de sueños nocturnos para después pasar las imágenes resultantes de este proceso por el filtro de la consciencia, para lo que utilizaba su propio cuerpo (o su propia mente) como instrumento de medir (Zon, 1991, p.144). Así construía el espacio de geometrías intuitivas que era su imaginación. El arte era la dimensión en la que quedaba fijado su universo interior, al tiempo que buscaba seguir ampliándolo con nuevos símbolos. En este sentido, escribió lo siguiente:

A menudo al despertar conservamos apenas en la memoria las huellas de lo que hemos soñado; esas ruinas y fragmentos se convierten entonces en lo único que somos capaces de retener. Contemplemos los sueños como un cuadro, cómo se va dibujando la imagen, así es como me gustaría dibujar conscientemente cuando creo mis obras artísticas y por eso sólo alcancé cierto grado de satisfacción cuando me decidí a reunir los fragmentos dispersos que iban emergiendo delicadamente de tal manera que el resultado obtenido fuera un todo. Las leyes que regían esa recomposición, casi imposibles de definir, fueron haciéndose cada vez más perceptibles y aprehensibles para mis sentidos, cada vez más orientados hacia el día y más profundos, hasta que al fin acababan por convertirse en un medio de representación (Kubin, en SdV, 1998, pp.271-272).

Beim Erwachen bleiben oft nur Spuren davon [meine Träume] im Gedächtnis haften; diese Trümmer und Fetzen sind dann alles, woran man sich halten kann. Betrachten wir den Traum als Bild; so wie er komponiert, so wollte ich wissend als Künstler zeichnen und fand erst größere Vefriedigung, als ich mich entschloß, die zart auftauchenden Fragmente so zausammenzufügen, daß sie ein Ganzes ergaben. Die kaum bestimmmbaren Gesetze wurden nun meiner dem Tag abgewandten vertiefen Sinnlichkeit immer fühlbarer und faßbarer und endlich Middle zur Darstellung. (Kubin, en AmW, 1973, p.7).

En este fragmento puede verse cómo casa la experiencia del sueño nocturno con la del sueño diurno, que se proyecta casi siempre en aras de la creatividad artística y que queda recogido entre los cuatro flancos del papel. La práctica de soñar directamente sobre el papel no es algo exclusivo de Alfred Kubin. Los artistas simbolistas ya avanzaron mucho antes que él en este ámbito, encontrando ejemplos formidables entre las obras de sus admirados Odilon Redon o Max Klinger. Muchas de las obras de estos artistas respondían precisamente a un proceso de fijación con determinados objetos sobre los que se proyectaban los estados de ánimo que aún latían dentro del autor tras una frenética experiencia onírica durante el sueño. Así pues, Krestin Thomas habla, en el contexto del movimiento simbolista, de sueños que nacían directamente como lienzos o como libros (Thomas, 2010, p.79), aunque con ello se refiere especialmente a las obras de los pintores Paul Gauguin y Puvis de Chavanes. Thomas también habla de una actividad de creación sosegada y armoniosa cuando esta se da bajo el influjo del sueño diurno, evocando una perspectiva que más que aérea es *mnémica* (procedente de la

memoria) y que, además, aparece poblada por figuras procedentes de tiempos pasados que quedan atrapadas en el acuario de los sueños (Prudhomme, en Thomas, 2010, p.82).

En Kubin vemos cierta intencionalidad de diferenciar la actividad onírica de la creadora, siendo la primera algo inmediato, algo experiencial. El artista no pecaba de entender los sueños como una suerte de trance sosegado e idealizado en el que buscar el significado de símbolos anteriores a nosotros. El significado de los sueños no resulta tanto de su interés como el mero hecho de experimentar de manera inmediata las formas, los colores y los impulsos que le movían a dibujar. Kubin proponía una conquista de esa “nada creadora”, que veíamos anteriormente cuando hablábamos de Salomo Friedländer, a través de los sueños. Como constata la novela *Die andere Seite*, el demiurgo, en medio de su sueño, creaba la pulsión en la que toda su obra orbitaba, siendo esta en resumidas cuentas la pulsión entre el mundo y la nada. Las criaturas que habitaban ese espacio intermedio debían rescatar sus propios mundos imaginarios del dominio de esa nada y, *al mismo tiempo, reconquistar la nada a partir de este mundo imaginario* (Kubin, LoP, 1974, p.152). El aspecto que cabe destacar de aquí es que Kubin situaba en ese punto intermedio, que se corresponde con el sueño, todo un espacio que aún está por ordenar y por cartografiar, un espacio que, dentro del proceso creativo kubiniano, quedaba encerrado, latente, en la hoja en blanco [3.52.].

Continuamente constatamos nuevas semejanzas y también contraposiciones magnéticas entre la parte que sueña y la parte que vela. Lo más importante es no perder las sensaciones primigenias: *todo lo que es susceptible de ser vivido acaba por ser vivido exclusivamente como una experiencia personal.* (...) Sin embargo habremos de guardarnos de descomponer esos fenómenos aislados siguiendo cualquiera de esos interesantes métodos morales o psicológicos si lo que pretendemos es alcanzar el significado que se oculta tras el misterio; dejemos que conserve intacta su verdadera fuerza simbólica. Considero mucho más importante y poderosa la contemplación directa de esa visión creativa que los ampulosos análisis de su significado. (Kubin, en SdV, 1998 p.273).

Es lassen sich stets neue Ähnlichkeiten wie auch magnetische Gegensätze der schlafenden wie wachenden Seite feststellen. Das wichtigste bleibt dabei, daß man das Urgefühl nicht verliert: *alles Erlebbare wird ausschließlich als ein persönliches erlebt.* (...) Die einzelnen Erscheinungen werden wir uns aberhüten zu zergliedern etwa nach irgendeinem interessanten moralischen oder psychologisierenden System, um hinter das Geheimnis ihrer Deutbarkeit

zu kommen; lassen wir lieber ihre echte, ungebrochene Symbolkraft berthehen. Ich halte die unmittelbare schöpferische Vision für weit stärker und tragender als ihre weitschweifige Analyse. (Kubin, en AmW, 1973, p.8).

En sus elucubraciones sobre el origen de sus símbolos, no obstante, Kubin sí que daba algunas pistas de los *objetos impelentes* que impulsaron gran parte de su imaginario y que se repetían durante el sueño, a saber: el jardín de su infancia, las montañas de Salzburgo, el lago (al que se refiere casi como un símbolo más que como un entorno real), el espacio entre los juncos de su charca y las mascaradas. ¿Qué tienen en común todos estos aspectos? Definitivamente, un carácter espacial, una realidad geográfica concreta. Esto nos hace plantear otra pregunta, y es ¿hasta qué punto pueden considerarse los sueños como un lugar? Es indiscutible que los sueños cuentan con unas geografías que le son propias, pues en ellos aparecen referencias espaciales y entornos concretos. La relación de estos espacios con el tiempo es, no obstante, un aspecto más complicado de abordar. Los sueños cuentan con un sentido particular de lo temporal, encontrando a veces varias líneas temporales que se solapan en la maraña del sueño, dándose a veces cita los tres diferentes momentos (pasado, presente y futuro) la vez. Lo que sí es cierto es que los sueños responden a una suerte de espacios liminales en la misma línea que exponía Michel Foucault en *Des espaces autres*, aunque más que tratarse de *heterotopías*, de “lugares otros”, el tipo de experiencia temporal y geográfica que tiene lugar durante el sueño (independientemente de si es ya nocturno o diurno) responde mejor al concepto de *heterocronía*.

9.2.2. Romper con el entramado del tiempo.

En el capítulo anterior abordábamos el concepto de *heterotopía* vinculado a determinadas distribuciones y ordenaciones del espacio. No obstante, Michel Foucault señalaba en *Des espaces autres* un tipo de *heterotopía* que aparece (más) ligada al concepto de tiempo, rompiendo la concepción lineal de tiempo dentro de determinados espacios (Foucault, 1997, p.89). Así pues, se utiliza el concepto *heterocronía* para remarcar la gestión diferencial del tiempo que se produce en determinados espacios. El texto de Foucault expone diferentes maneras en las que, en determinados enclaves o espacios delimitados, puede darse esta ruptura de la percepción lineal del tiempo o de la

sensación de estar presente en ese tiempo, distinguiendo dos clases de *heterocronías*: las *heterocronías* que se dan “por acumulación” y las que se vinculan a lo ritual.

Las *heterocronías* por acumulación se ven reflejadas en algunos espacios delimitados y concretos como pueden ser el archivo, la biblioteca y el museo. Se refiere a estos espacios como palimpsestos en los que se intenta acumular *todas las épocas, todas las formas, todos los gustos* (Foucault, 1997, p.89). Cuando comenzó el fenómeno del coleccionismo como tal y surgieron los primeros museos, la finalidad de estos espacios estaba vinculada a un intento de bucear en el conocimiento humano y de exhibir, a partir de la creación de un espacio concreto, el control sobre esta acumulación temporal que ya en la Modernidad se comenzó a ver también en las ciudades. *La idea de habilitar un lugar con todos los tiempos* está de por sí *fuera del tiempo* (Foucault, 1997, p.89), algo que no sólo ocurre en los edificios concretos que señala Foucault, sino que también se observa dentro de la ordenación de la ciudad, en la que el entramado temporal se solapa, se acumula y se proyecta a través de la memoria, originando lugares y sitios que muchas veces llaman a los fantasmas. Estos fantasmas son un cruce entre la mediación política y la memoria histórica o colectiva, anclados al espacio a través de una evocación simbólica que oscila entre la presencia y la ausencia (Solomon-Godeau, en Luna y Valverde, 2014, p.28). Sobre estos fantasmas añadía Foucault:

Las descripciones de los fenomenólogos nos han hecho ver que no vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, antes bien, en un espacio poblado de calidades, un espacio tomado quizás por fantasmas: el espacio de nuestras percepciones primarias, el de nuestros sueños, el de nuestras pasiones que conservan en sí mismas calidades que se dirían intrínsecas; espacio leve, etéreo, transparente, o bien, oscuro, cavernario, atestado; es un espacio de alturas, de cumbres o, o por el contrario un espacio de fango, un espacio que puede fluir como una corriente de agua, un espacio que puede ser fijado, concretado como la piedra o el cristal. (Foucault, 1997, p. 85).

Existen espacios en los que la superposición que se da no es sólo temporal, sino también simbólica. El aspecto simbólico del espacio es lo que entronca con el aspecto ritual de las *heterocronías*. Si bien este aspecto no aparece muy desarrollado en *Des espaces autres*, la mera definición de ritual ya facilita algunas características que apuntan a una capacidad de alterar el tiempo. El sentido ritual está formado por determinados actos consensuados por un colectivo que se repiten tanto en sus elementos básicos como en las fechas señaladas en el calendario. Los rituales no deberían tratarse,

por tanto, como actos puntuales, sino como procesos (García Alonso, 2014, p.346) pues, al tiempo que se repiten, son susceptibles a los cambios de la sociedad mientras mantienen en su estructura partes y significados fijos. Foucault hablaba en concreto de la feria y de la mascarada como los dos mejores ejemplos que, ya fuera en los límites de la ciudad o dentro de espacios privados, alteraban y cambiaban la finalidad de los lugares en los que se asentaban, así como la percepción del tiempo dentro de los mismos. En estos eventos se entrelazan toda una serie de figuras fantásticas, de imágenes y de símbolos pertenecientes al terreno de lo mítico y de lo imaginario, donde las normas sociales pasan a un segundo plano, participando de una poética carnavalesca muy similar a la que ya veíamos cuando nos referíamos al motivo de la *Narrenstadt*.

El reconocimiento y la identificación de estos espacios en los que se da una superposición temporal no es algo exclusivo de la segunda mitad del siglo XX. Cuarenta años antes de la conferencia que dio lugar al texto *Des espaces autres*, encontramos la obra de los simbolistas, especialmente de Seurat, en cuya estela podemos localizar también algunas de las obras de Alfred Kubin, en las que se presenta una ruptura de la concepción lineal del tiempo no sólo vinculada a determinados paisajes, sino también al ámbito de lo festivo y de la mascarada. Las primeras obras consolidadas en las que Kubin abordó este planteamiento las encontramos en el portfolio *Sansara, ein Zyklus ohne Ende*. Para empezar, el mero título del portfolio ya hace alusión a un término que implica una no-linialidad del tiempo. La concepción cíclica de determinados hitos de la condición humana sujetos a sutiles cambios entroncaría a la perfección con lo comentado anteriormente sobre la temporalidad de lo ritual, con la festividad y con la mascarada, aspectos que además quedaron recogidos en las láminas Nr.18, *Im Ballsaal (Sala de baile)* [1.33.], y Nr.33, *Strandfest (Fiesta en la orilla)*.

La representación de la fiesta burguesa y de la mascarada en *Im Ballsaal* juega con la atemporalidad para plantear cierta crítica social que recae en la circularidad del baile (no sólo entre las parejas, sino también dentro del grupo que danza en un gran corro) y en algunas figuras de especial fuerza alegórica, como el bufón y los dos bailarines en el plano más cercano al espectador, de aspecto cadavérico¹⁶⁰. Si bien esta

¹⁶⁰ Alfred Kubin ya venía trabajando con la temática del baile como mecanismo de crítica social desde 1898, fecha de la que data el dibujo *Die Menschen Tanzen gerne (A los hombres les gusta bailar)*, perteneciente a la colección del Lenbachhaus. Asimismo, el trabajo de ilustración para el relato de Edgar

lámina responde a la perfección a lo que se comentaba anteriormente sobre las *heterocronías*, así lo hace también *Strandfest*, en la que Kubin arremolina figuras desnudas con personajes demoníacos, soldadescos y demacrados bajo la imponente presencia de un búfalo negro que corona la composición y que trae reminiscencias de los grandes ídolos del pasado. Si *Im Ballsaal* era difícil de localizar en el tiempo, *Strandfest* es un canto al patetismo, a la fatalidad y a la atemporalidad bajo la apariencia de una festividad dionisiaca en la que participan individuos ataviados de diferentes épocas y que responden a los diferentes momentos de la vida, no dejando claro si esta visión responde a la representación de una festividad en sí o a una visión onírica.

9.2.3. Hypnos y Thanatos.

No obstante, el sumun de la ritualidad y del palimpsesto de la memoria lo encontramos dentro de dos fenómenos en concreto, que se nos han presentado hermanados desde la Antigüedad Clásica: la muerte y el sueño. La percepción de la muerte dentro de la cultura occidental ya supone por sí misma una suerte de *heterocronía*, pues en el mero hecho de morir confluyen dos realidades temporales contrarias, el ser y el no ser, así como también gira entorno a ella toda una ritualización manifiesta en el espacio concreto: el cementerio. La muerte engendra un imaginario que parte del cese de la existencia y de la vida a la vez que supone una proyección hacia una *difusa situación de cuasi-ternidad* (Foucault, 1997, p.89). Esta “cuasi-ternidad” de la que hablaba Foucault entroncaría con lo que Paul Ricoeur llama en su libro *La memoire, l’histoire, l’oubli* (*La memoria, la historia, el olvido*) (2004) “el deber de la memoria”. A partir de la memoria despertamos y reelaboramos determinados objetos, personas o acontecimientos pasados que, atesorados dentro de nosotros, continúan existiendo cada vez que los evocamos, creando cierta satisfacción en el recuerdo (Ricoeur, 2004, p.535).

A esta manera de estar y de no estar presente tras la muerte, a este cese y continuación de la linealidad de la vida, se le suma un factor espacial, que consiste en la designación de un lugar de reposo para todos los cuerpos sin vida. El cementerio se convierte, por tanto, en el lugar destinado a albergar estratos y estratos de diferentes

Allan Poe *Hop Frog* también influyó en el imaginario funesto de la mascarada, donde el bufón toma un papel relevante.

temporalidades que conviven juntas en el ejercicio de la memoria, donde además se mantiene la individualidad de los difuntos a partir de un despliegue alegórico y arquitectónico cuya finalidad es la de simbolizar el trasunto entre un polo y otro de la existencia. En el cementerio se construye todo un aparato iconográfico basado en el dolor y en la memoria que, sin llegar a ser del todo explícito, exhorta al aún viviente a tomar consciencia de su propio tiempo y de la realidad que hay en su lado del espectro, pues una vez se traspase el umbral de la muerte no habrá “yo”, no habrá “mundo”, no habrá “temporalidad”. Sólo una difusa eternidad que todo lo amalgama.

Llegados a este punto, pueden apreciarse ciertos paralelismos entre la muerte y los sueños, pues en ambos se da un cese de la percepción temporal tal y como la entendemos durante la vida o la vigilia y a su alrededor se articula todo un constructo cultural plagado de símbolos y de narrativas míticas. Este paralelismo se hace aún más evidente durante el Romanticismo, momento en el que surgió la idea de un individuo lastimado por la realidad que, a través de la imaginación y de los sueños, se proyecta en un mundo arbitrario en el que pueda dilatarse esta idea de “yo” (Béguin, 1993, p.65). Esta postura, que puede tildarse de “escapismo romántico”, no está tan sólo orientada hacia el mundo de los sueños como lugar en el que se puede dilatar la concepción que el individuo tiene de sí mismo, sino que también encuentra en la muerte un espacio de contemplación libre en el que no hay límites que encorseten al “yo” (Béguin, 1993, p.72).

Este desvanecimiento de la unidad corpórea e identitaria que se produce durante el sueño ha sido una de las razones por las que, ya desde la Antigüedad, se ha entendido como un hermano o como una antesala de la muerte, además de ser uno de los temas que más interesaron a los simbolistas franceses, en concreto a Odilon Redon. Redon, en su obra *Le rêve s'achève par la mort (El sueño se completa con la muerte)*, de 1887 [3.53.], vino a representar magistralmente esta poética que presenta la muerte como aquello que concluye y realiza lo que el sueño todas las noches demanda. La muerte pasaría a contemplarse como la *disolución final de la individualidad* romántica (Béguin, 1993, p.113), o como el verdadero viaje hacia el mundo de los sueños (Lévy-Bruhl, en Béguin, 1993, p.113). Es el desvanecimiento de la razón y la aproximación a la Nada que acontece en el sueño y en la muerte lo que impele a los románticos a localizar en estos dos estados el grado de conocimiento más elevado. Tanto en el hecho de dormir

como en el de morir laten las necesidades y el sentido más primario de la Naturaleza y de los seres vivos.

Espacialmente hablando, si bien la actividad onírica transporta al soñador a otros espacios y a otras realidades que se despliegan bajo sus párpados, la fijación espacial del durmiente, es decir, el anclaje al lugar en el que se está, es mucho más fuerte durante el sueño que durante la vigilia, lo que lo vuelve a conectar con la figura del cuerpo yacente, con el cadáver. Así lo entiende Maurice Blanchot cuando en un apartado dedicado al espacio y a los sueños dentro de la obra *L'Espace littéraire (El espacio literario)* (2002) comentaba que al dormir uno está *enteramente concentrado en el lugar* en el que está, en un punto que es la posición del durmiente en el mundo y en la que todo su mundo se localiza (Blanchot, 2002, p.236). Blanchot también entendía el sueño como una especie de “despertar” hacia el inconsciente, hacia las profundidades de uno mismo, en un ínterin en el que ahora, durante el sueño, los estímulos visuales y sensoriales permanecen ininterrumpidos y los personajes y acontecimientos que aquí se desarrollan parecen pertenecer sin lugar a dudas al tiempo (a nuestro tiempo y a nuestro sentido de temporalidad) y a nuestro mundo pese a la *cercanía de la ausencia de tiempo* y a la *amenaza del afuera donde falta mundo* (Blanchot, 2002, p.237), una ausencia del tiempo que, de nuevo, nos mueve hacia la otra cara del binomio Hypnos – Thanatos.

En esta disolución del “yo” en su mundo y en esta disolución del mundo en el “yo”, en la polarización entre una realidad y otra, entre un estado y otro, se arremolina el *reino de las semejanzas* (Albornoz y Monzoni, 2015, p.2). Este reino de las semejanzas, este teatro de fantasmagorías que se abre en un punto intermedio, puede relacionarse también con el concepto de “nada” de Salomo Friedländer, pues en el sueño y en la continuación del sueño en la vigilia lo único que hay, de manera constatable, es ausencia. El soñador cae en un “no-tiempo”, en un “no-lugar” y en la propia ausencia de sí mismo: una ausencia de la que, al contrario que ocurre con la muerte, puede regresar¹⁶¹. Cabe destacar la importancia de los estados intermedios entre el sueño y la vigilia, que aún a día de hoy resultan confusos por su liminalidad. En ellos situaban Kubin y sus contemporáneos la acción creativa, esa especie de *fiat* nunca pronunciado y que sin embargo encuentra el modo para volverse tangible en el arte y la literatura.

¹⁶¹ Este aspecto de regreso aparece magistralmente reseñado en la novela *La otra parte*, en la que el protagonista escapa de la aniquilación del Reino de los Sueños porque, efectivamente, se encontraba en los dominios de lo onírico.

Por todos los motivos expuestos hasta aquí, podríamos considerar los sueños (sin mucho margen de error) como *heterocronías*, o como procesos que nos introducen en la *heterocronía*, al tiempo que crean representaciones espaciales heterotópicas que juegan con la sensación de lugar del soñador. El sueño multiplica las dimensiones espaciales y temporales participando de una de las características que Foucault señalaba como esenciales a la hora de analizar las *heterotopías*, y es que son *sistemas de apertura y de cierre* (Foucault, 1997, p.90). Con esto Foucault se refería a que las *heterotopías* y las *heterocronías* son realidades aisladas que, gracias a ciertos sistemas de apertura, se convierten en espacios penetrables y aprehensibles, pese a la dificultad de establecer diálogos desde afuera con ellos. Una de las maneras de acceder de manera simbólica y colectiva a estos espacios es a través de lo ritual.

La obra de Alfred Kubin nos sirve para afirmar que los sueños cuentan con una espacialidad de facto. Como diría Gaston Bachelard, *se sueña antes de contemplar*, y antes de que el paisaje que nos circunda torne en espectáculo consciente, este es una experiencia onírica (Bachelard, 2005, p.13). De manera retroactiva, el imaginario colectivo que se presupone propio de los sueños también se ha visto enormemente nutrido por la confección del paisaje y del espacio dentro de los mitos, de los cuentos populares y del arte; aspectos que, en cierto modo, nos han enseñado a observar la naturaleza con otros ojos. Lo que el sueño significa para el individuo, lo representa el mito para la cultura, encontrando muchas veces referencias a los sueños dentro de estas historias como portadores de verdades ocultas que conciernen a la vez a la vida profunda de la psique y a los hechos fenoménicos del exterior (Cirlot, 1992, p.30). Los símbolos que se producen en los sueños no son tan distintos de los símbolos míticos, pues en ellos se mezclan *residuos de imágenes de carácter existencial* (Cirlot, 1992, p.31) junto con los recuerdos y los miedos del inconsciente, siendo esto el material del que se nutren los arquetipos de los mitos y las leyendas.

Sobre estos arquetipos se ha estudiado mucho desde varias disciplinas, siendo la psicología, la filosofía y la literatura las ramas y las fuentes más importantes. No obstante, tiende a pasarse por alto qué ocurre con el entorno en el que se relacionan y desarrollan estos arquetipos, pues se suelen entender casi siempre como personajes que desempeñan roles determinados dentro de la narración. Igualmente, el peso que el folklore ha tenido en la manera en la que representamos el espacio y el tiempo, en la manera en la que configuramos el significado de lo que es “ser” en el mundo, es mucho

mayor del que se le ha concedido generalmente en los estudios de filosofía. El folklore expresa una manera de entender el mundo y el paisaje que descansa en mecanismos complejos de significación, de ordenación y, por supuesto, de ensoñación. Es por esto que surge una necesidad en esta tesis de establecer diálogos entre las producciones artísticas y culturales de la época que estamos tratando con los sistemas de significados que aportan las leyendas populares. Como veíamos anteriormente con la poética de la ciudad sumergida, tampoco la representación paisajística y onírica de Alfred Kubin escapa de los tentáculos de la tradición y de los relatos populares.

9.3. Paisajes de la memoria colectiva.

Retomando de nuevo el hilo que presentaba Alfred Kubin en la introducción del relato *Die Jagd auf den Vampyr (La caza del vampiro)*, resulta necesario abrir una reflexión sobre ciertas cuestiones que atañen a la maraña de la memoria colectiva. Kubin ya se preguntaba en este escrito de 1919 sobre el poder que un determinado grupo de personas puede tener a la hora de crear símbolos partiendo de sus experiencias comunes y de una misma *visión alucinatoria* (Kubin, 2004, p.18). En la creación de relatos fantásticos y de símbolos colectivos entra en juego la fantasía estructurando mediante sus complejos mecanismos un entramado de hilos que dibuja narrativas y escenarios a los que es arrojado todo aquél que los experimenta [3.54.]. Lo que vincula la fantasía con el relato popular es que, en ambos casos, se crean elementos *fácticamente ausentes* que sirven, no obstante, para producir una *experiencia presente* (Mendoza-Canales, 2018, p.231).

La configuración de los espacios, los personajes y los escenarios de los cuentos y las leyendas populares parte de la relación que se establece entre individuo, fantasía y colectividad, y responde muchas veces a experiencias empíricas, históricas e incluso a problemáticas que atañen a una sociedad como colectivo concreto. Estos relatos crean un imaginario concreto vinculado a un entorno, lo cual nos lleva a la siguiente pregunta, y es ¿cómo se experimentan estos espacios en los que se ha sedimentado la creación fantástica del imaginario popular? Sin duda, la obra de muchos artistas, escritores, poetas y músicos se ha ido empapando inconscientemente del sustrato folklórico de su entorno en su relación con éste. Las historias sobre determinados sitios, la manera de

organizar y de entender el espacio en relación con la memoria y con determinados marcos sociales ha sido, entre otros mecanismos, aquello que ha influenciado parte de sus obras, que se colocan como continuadoras de estas narraciones, como espejos distorsionados de cierta memoria colectiva que, como veremos a continuación, no se corresponde enteramente con lo que Carl Gustav Jung entendía como *inconsciente colectivo*.

Para contestar a esta pregunta es necesario, primero, comprender qué diferencias y qué conexiones existen entre lo que se denomina “memoria individual” y “memoria colectiva”, para así poder pasar a cómo han participado de estas las construcciones populares y los relatos propios del folklore, que varían y se adaptan al medio tanto como las personas que los transmiten. El concepto de folklore, además, jugó un rol crucial no sólo en la construcción del imaginario nacional durante la Segunda Guerra Mundial, sino que ya desde la Primera Guerra Mundial se dieron una serie de mecanismos culturales que propiciaron que determinados relatos destacasen, siendo esto, junto con la problemática de la percepción, reordenación e imaginación del entorno, una de las piezas clave que sirven para completar la lectura que en la última parte de esta tesis se hará sobre los portfolios del *Traumland* de Alfred Kubin.

9.3.1. Memoria individual y memoria colectiva.

Cuando hablábamos de sueños, señalábamos la memoria como uno de los de los principales pilares sobre los que recae el peso de estas construcciones visuales y simbólicas. Al igual que ocurre con el sueño, la fantasía y la imaginación, cuando se aborda el tema de la memoria, hay dos variables imprescindibles que entran en la ecuación: el tiempo y el espacio. A raíz de la interacción de estas dos variables, surgen diferentes tipos de memoria y diferentes maneras de experimentar y de participar de los dominios de Mnemósine. La principal distinción que abordaban los pensadores de la primera mitad del siglo XX era aquella que separaba la memoria individual de la memoria colectiva, aunque a estas se le añadieran a la postre otros matices que permitían advertir otro tipo de sutilezas.

El estudio que muestra una mayor relevancia para los objetivos de esta tesis es el de Maurice Halbwachs, desarrollado en paralelo a los escritos de Carl Gustav Jung y a través del que también puede hacerse una aproximación crítica a los arquetipos jungianos. Halbwachs partía de la teoría de sus dos maestros, Henri Bergson y Émile Durkheim, aunque luego se desmarcara de sus líneas de pensamiento, aportando nuevos puntos de vista desde los que abordar la cuestión de la memoria. La principal refutación que Halbwachs propone a la obra de Bergson está dirigida a la distinción entre “memoria de hábito” y “memoria pura” que aparece en su obra *Matière et Mémoire* (*Materia y memoria*), de 1896. Mientras que Bergson proponía el concepto “memoria de hábito” para hablar de un tipo de memoria adaptada al presente y enfocada en *actuar sobre la materia* así como en el hecho de *comunicarse con los otros* (Jaisson, 2008, p.99), la “memoria pura” quedaba reservada a una dimensión individual, compuesta por las *imágenes acumuladas por el individuo en el curso de su existencia* (Jaisson, 2008, p.99). Halbwachs simplificó estos términos convirtiéndolos en “memoria individual” y “memoria colectiva”, siendo esta última la más importante, pues en ella participan diferentes memorias individuales que pueden, a su vez, estar insertas en diferentes memorias colectivas. En este aspecto recae la principal diferencia entre Maurice Halbwachs y Carl Gustav Jung, pues esta “memoria colectiva” halbwachsiana no es una memoria común a todo el mundo, como ocurría con la idea jungiana de inconsciente colectivo.

Para Halbwachs cada memoria individual supone un punto de vista diferente sobre la memoria colectiva, por lo que la perspectiva que se tenga de la memoria colectiva cambia según las relaciones que cada individuo tenga con esta, con su percepción del tiempo y con el uso y disposición del espacio (Halbwachs, 2011, p.92). La dialéctica entre memoria individual y memoria colectiva hace que ambas se refuercen mutuamente. Podemos considerar la una desde el punto de vista de la otra y viceversa, dando así la impresión de que ambas forman en su conjunto *un todo que existe por sí mismo* (Halbwachs, 2011, p.87).

Evocar recuerdos comporta, la mayoría de las veces, un ejercicio visual. Esta evocación se entiende comúnmente como un ejercicio individual, aunque su producto, la imagen, no puede dissociarse de su contexto social y temporal, ni del imaginario compartido dentro de un determinado tipo de creencia. Este aspecto es interesante a la hora de abordar el origen y la recepción de determinadas imágenes y relatos que,

partiendo de un ejercicio creativo individual, han logrado insertarse y transmitirse dentro de un imaginario colectivo. Este imaginario colectivo, además, está sujeto a las variables y a las particularidades que aporta el contexto geográfico, cultural e histórico, entrando a formar parte del folklore, de las creaciones narrativas y simbólicas con ciertos rasgos identitarios. Sobre este tema habría que destacar la obra y el pensamiento de Aby Warburg, con sus escritos sobre la *imagen superviviente*, así como la labor del folklorista Lutz Röhrich, quien puso en relación las narrativas populares con el ejercicio de la memoria.

Para hablar de la *imagen superviviente*, el antropólogo e historiador del arte Aby Warburg utilizaba el concepto de *Nachleben*. Con él venía a referirse a la imagen como un constructo que, procedente de una memoria y de un saber común, surge y desaparece en un momento concreto de la historia para luego volver a aparecer cuando quizás no se la esperaba, sobreviviendo así *los limbos todavía mal definidos de una «memoria colectiva»* (Didi-Huberman, 2009, p.60). Aby Warburg se centraba en lo ritual y en el movimiento como aquello que llama a las imágenes, que las rescata de un espacio gris y adormecido en el pasado de las sociedades. Esto puede relacionarse con la memoria colectiva que propone Halbwachs ya que, tanto la memoria colectiva como la imagen superviviente confluyen en la obra de los artistas plásticos a través del gesto y de la recuperación de las formas del pasado. La memoria se alza como el elemento más importante que participa en esa especie de exorcismo de las formas, en esa manera de advertir cómo determinadas construcciones y seres del pasado aún *viven en nosotros, en el fondo de nuestras inclinaciones, en el latir de nuestra sangre. Pesan sobre nuestro destino. Son ese gesto que se remonta así desde la profundidad del tiempo* (Rilke, en Didi-Huberman, 2009, p.182) para hacer del presente un espacio rizomático en el que se establecen diálogos continuos entre lo individual y lo colectivo.

Este diálogo entre lo individual y lo colectivo lo encontramos también en el relato popular, pues en él se entrelaza el ejercicio de la memoria con la experiencia. Las narraciones que constituyen el folklore tienen un factor experiencial que reposa en un plano de la realidad que apela al interior de lo humano. Yendo más allá de la exteriorización de temores numinosos de sociedades pasadas, el relato popular refleja en su razón de ser la realidad inconsciente de nuestra propia existencia (Röhrich, 1991, p.205), de una manera muy similar a lo que sucede durante el sueño. Tanto los sueños como las narraciones populares mezclan en proporciones similares eventos reales

(experiencias) con otros que contradicen la realidad experiencial. De igual modo, la manera en la que se reorganiza la información procedente de lo experimentado suele responder a un patrón similar en ambos ámbitos (en el onírico y el fabuloso), dirigida hacia la consumación de los deseos y de los anhelos. En este sentido, Lutz Röhrich en su obra *Märchen und Wirklichkeit (Cuento de hadas y realidad)* apuntaba que los relatos populares, por lo general, tan sólo reflejan en sus tramas problemas individuales, mientras que los problemas comunitarios aparecen ausentes. No obstante, la sensación de conjunto y de universalidad que acarrearán estos problemas individuales es lo que los inserta en esa amalgama que es la memoria colectiva. Este patrón lo encontramos también en los mitos, y es que ¿no se encuentra también el origen de los mitos en las narraciones populares y en un sistema de creencias? ¿No responden acaso ambas construcciones a una necesidad de conocimiento y de consuelo?

Un factor que une tangencialmente el mito y el relato popular es el de la metamorfosis, ya bien sea dentro de las tramas o bien a raíz de la participación a partir de la recepción de estas narrativas (lo que Nietzsche en sus estudios sobre la tragedia griega señala como *catarsis*). A partir de la puesta en común de determinadas problemáticas, se produce un reconocimiento en la figura del protagonista, que logra su propósito a partir de los diferentes mecanismos de lo que comúnmente se ha querido denominar “el camino del héroe” (Campbell, 1959). La metamorfosis muchas veces sirve como pretexto para proyectar el pensamiento humano en la figura del “otro”, ya sea un objeto, una planta o un animal. Este convertirse en el “otro” (y su subsiguiente identificación con ese “otro” por parte del receptor de la narrativa) se produce de una manera muy similar a, cuando en sueños, el soñador se identifica o recibe estímulos a partir de un cuerpo que no es suyo. Más aún, el proceso de crecimiento y de metamorfosis personal alcanza un nivel todavía más profundo cuando, a partir de la transmisión oral que caracteriza a este tipo de creaciones literarias, el individuo y el narrador implícito de la obra se vuelven uno. Los narradores, apunta Röhrich, se entregan en cuerpo y alma a la trama del relato, pues quieren contarse a sí mismos y compartirse con la audiencia. Como actores ingenuos, se convierten en los personajes de las obras que ellos mismos interpretan, originándose así un fenómeno de espejismo muy similar al que se experimenta en las peripecias y los trasiegos del “yo” soñado.

En la puesta en común de todas estas dinámicas y de todas las historias que conforman el imaginario popular, surge una red de relatos que une y ampara de manera conjunta a múltiples individuos que, desde su singularidad, contribuyen a ampliar y delinear un sustrato imaginario común dependiendo de los vínculos y de las características que comparten con sus coterráneos y contemporáneos, volviendo a poner de manifiesto que la memoria como tal deja de funcionar y de tener la importancia que tiene en la construcción del imaginario cuando se la desvincula del tiempo y del espacio.

9.3.2. Memoria, tiempo y espacio en los relatos populares.

La correlación que de manera instintiva nos lleva a relacionar memoria y tiempo nos coloca al borde de un precipicio constituido por la concepción lineal del factor temporal. Por este borde resulta especialmente difícil deambular cuando se llevan a la espalda los constructos de la memoria, pues estos cuentan con una naturaleza doble (individual y colectiva), e igualmente doble es la naturaleza del tiempo. Maurice Halbwachs, haciendo una retrospectiva sobre esta cuestión, diferenciaba entre *tiempo vivido*, común a todos los seres y enraizado en la idea de duración de los acontecimientos, y *tiempo de la consciencia*, vinculado directamente con la identidad tanto individual como de grupos sociales concretos, una identidad ligada a la permanencia en el tiempo. Lo que *rompe la continuidad* de la *vida consciente individual* es la actuación de *otra consciencia* sobre nosotros, situada a modo de estímulo externo, produciéndose así ciertos *vacíos de consciencia individual* (Halbwachs, 2011, p.149) entre los cuales se encontrarían, pese a que Halbwachs no los mencione, los sueños y los relatos fantásticos. Estas narraciones y construcciones simbólicas formarían parte de una tercera categoría temporal, del así llamado *tiempo universal*, que se extiende de manera transversal en el presente desde el pasado formando, junto con las proyecciones hacia el futuro, una suerte de unidad orgánica, *un todo continuo* (Halbwachs, 2011, p.155).

Si anteriormente y por esta misma razón, comentábamos que los sueños se amoldaban a la perfección en la definición que Michel Foucault daba de *heterocronía*, los relatos populares y las leyendas del folklore también responden a esta estructura,

pues en ellos se difumina de manera drástica la representación lineal y cronológica del tiempo. El folklore tiende a representar el pasado en relación a prototipos o a ideas cerradas sobre las que se fija, para después reelaborarlas y revestirlas con otros elementos. Así pues, el folklore sería una disciplina viva que impulsa a estos prototipos, a estas ideas cerradas, a adaptarse a los nuevos tiempos¹⁶², lo que origina diferentes manifestaciones en las que subyace una narrativa común que responde a una problemática muy concreta originada en el pasado (Layton, en Gazin-Schwartz & Holtorf, 2012, p.25). Esta capacidad para amoldarse a nuevos contextos históricos y sociales así como a nuevas realidades responde principalmente a la condición oral del folklore. La oralidad transmite el pasado visto a través una lente que determina aquello que debe ser representado y cómo debe ser representado, ofreciendo así bastantes pistas sobre el tiempo y el espacio en el que se desarrolla la realidad del narrador o de la narradora.

El espacio y su representación es el segundo gran eje en torno al cual gira la memoria. Las narrativas del folklore participan de este vínculo entre memoria y espacio debido a que están esencialmente vinculados con la percepción y la representación del espacio, en tanto que lo construyen, lo conquistan o lo constatan (Jaisson, 2008, p.97). El espacio sirve para fijar y organizar la trama del relato, pues lo relaciona con un entorno geográfico determinado, así como también fija el tiempo tanto de los sucesos como de las personas (Jaisson, 2008, p.102). El espacio pasa de ser un sustrato definido por su forma y su tamaño para ser un constructo determinado por un conjunto de individuos que se distribuyen y que intervienen en él. Estos individuos acaban delimitando y cambiando la percepción que se tenía del espacio en el que se insertan, a través de marcar y delimitar las fronteras y los significados del mismo. No obstante, no es tan sólo lo físico del paisaje lo que se adapta y se pliega a los grupos de individuos que se inscriben en su extensión, sino que también es el paisaje y el entorno el que transforma al grupo, aportándole imágenes y significados que pasarán a formar parte de su memoria colectiva (Halbwachs, 2011, p.190). En este sentido, no existe ninguna manifestación cultural o grupal que no esté inscrita o que no tenga relación alguna con un lugar concreto y viceversa.

¹⁶² Esto sucede, bien mediante el cambio directo de los elementos de la narración o bien mediante la propensión de determinadas sociedades en determinados momentos históricos de identificarse con tramas concretas, como ocurrió durante la I y la II Guerra Mundial, donde se rescataron determinadas historias del folklore popular para incitar a la exaltación de los valores por los que ambos bandos luchaban.

El aporte más interesante dentro de los escritos de Maurice Halbwachs sobre la inserción de la memoria colectiva dentro del espacio recae en el hecho de que *jamás salimos del espacio* (Halbwachs, 2011, p.218). Sólo el espacio, apuntaba Halbwachs, es lo suficientemente estable como para servir de soporte a la memoria, a los recuerdos de épocas pasadas, que se pierden y resultan más confusos cuando perdemos el anclaje del lugar. Esta memoria se fija principalmente a partir de los ya mencionados relatos orales y de las construcciones simbólicas que han sobrevivido en la espiral del tiempo hasta llegar a nosotros. Mientras queden *amasijos de restos* cubriendo los suelos y el subsuelo de los lugares por donde pisamos, seguirá habiendo historias (Quatremere de Quincy, en Didi-Huberman, p.11) que añadan significado al espacio con el que nos vinculamos. Este vínculo con el espacio es lo que configura el así denominado *sentido de lugar* (Ryden, 1993, p.65), a través del cual se expresa también el sentido que el individuo tiene de sí mismo.

De la convergencia entre el *sentido de lugar* y la *conciencia individual* surgen las imágenes simbólicas en las que se arraiga el folklore, imágenes que sobreviven y que regresan de manera cíclica a lo largo de la historia procedentes de un tiempo de fantasmas (Didi-Huberman, 2009, p.36). Estos conceptos se convierten en asideros fundamentales cuando nos aventuramos a analizar obras tan repletas de leyendas y de símbolos como son las de Alfred Kubin, personaje en quien el *sentido de lugar* en relación con su *conciencia individual* devienen un aspecto tan importante para su desarrollo tanto personal como artístico, siendo estos temas los que centran gran parte de sus reflexiones y los que le definen como individuo, como artista, como filósofo y como escritor.

9.4. Cuentos de hadas en tiempos de guerra.

Hasta ahora hemos visto los conceptos de tiempo y de espacio como dos categorías que influyen de manera transversal dentro de los fenómenos perceptivos y creativos, siendo ahora necesario abordar la manera en la que entran en juego dentro de la experiencia directa de la realidad y dentro de la configuración de la identidad del individuo (una identidad sustentada en el “aquí y ahora”). La experiencia de la realidad y la construcción de la identidad están también ligadas al surgimiento de determinadas

narrativas en contextos históricos concretos. Los años que van desde el estallido de la Primera Guerra Mundial hasta el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945 tienden a considerarse como la época en la que más cambios estructurales se produjeron dentro de la sociedad occidental moderna, haciendo que sus fundamentos se tambaleasen hasta los cimientos. Si bien es interesante atender a los hechos históricos y a las transformaciones sociales que estos acontecimientos trajeron consigo, también es importante hacer un seguimiento del imaginario popular y del pensamiento simbólico desarrollados en este contexto, pues fueron las guerras, curiosamente, el momento en el que el cuento de hadas, el *Märchen* si utilizamos el concepto alemán, resurge con más fuerza dentro de un circuito bidireccional dirigido tanto a niños como a adultos.

Donald Haase es pionero en analizar cómo la percepción se ha visto marcada en tiempos de guerra por dinámicas y por recursos propios de los relatos populares y de los cuentos de hadas (Haase, 2000, pp.360-377). En su artículo *Children, War, and the Imaginative Space of Fairy Tales*, Haase se centra en los procesos de desfamiliarización, de amenaza y de violencia que presentan determinados entornos o espacios dentro de los relatos populares y que, si en primera instancia estos debieran inspirar protección y sensación de pertenencia, no lo terminan de lograr. Así analiza cómo algunos relatos de los Hermanos Grimm, citando como ejemplos *Capucina Roja* o *Hansel y Gretel*, juegan con la dualidad a la hora de establecer sensaciones de pertenencia y de hogar, así como de peligro, de violencia y amenaza. En estos dos ejemplos puede verse cómo la sensación de hogar pasa de situarse de la casa al bosque y cómo, de vuelta al espacio de la casa, más que recuperar la familiaridad perdida, lo que se nos presenta es la desfamiliarización, los espacios alienados, la violencia y, en algunos casos, hasta la muerte (Haase, 2000, p.364). Igualmente, se establecen paralelismos entre el regreso al hogar fantástico con la mera idea de la muerte, siendo este suceso también una parte de la realidad de los receptores de estas historias (Heerspink, 2012, p.25). La doble sensación de pérdida del hogar, de peregrinación por el mundo y de encuentro y confrontación de la violencia fueron las temáticas en las que se centró la tradición oral durante el periodo de tiempo que va de la Primera a la Segunda Guerra Mundial, pasando por el periodo de entreguerras.

Entre 1914 y 1933, el cuento de hadas cobró un valor institucional en el territorio de Austria y Alemania a niveles no vistos desde el Romanticismo, llegando a formar parte del programa educativo en las escuelas (Zipes, 1989, p.5). El cuento de

hadas comenzó a utilizarse como herramienta política, fomentando y asentando una serie de valores tanto económicos como sociales (donde se incluyen también las dinámicas de género) que pasaron de ir enfocados hacia un modelo de implantación de valores éticos y comunitarios hacia tergiversarse en manos de la propaganda nazi en un relato de identificación nacional (Zipes, 1989, p.16).

Este uso político del cuento de hadas durante los años de guerra no fue tan sólo un fenómeno propio de las potencias del centro de Europa, sino que se trataba de un hecho que se extendió también a lo largo de las construcciones simbólicas y propagandísticas de los países aliados, encontrando en Reino Unido uno de los ejemplos más curiosos y completos de cómo se utilizó la reformulación del cuento de hadas y su adaptación a la época y a los valores sociales con tal de conseguir un impacto y un reconocimiento mayor por parte de sus receptores. Así pues, *The Allie's Fairy Book (El libro de las Hadas de los Aliados)* es un maravilloso ejemplo de compilación de leyendas populares de diferentes países atendiendo a la percepción aliada de determinados hechos históricos que marcaron el desarrollo de la Primera Guerra Mundial y que luego también harían mella en el desarrollo de la cultura popular en Estados Unidos con la emigración producida tras el ascenso de los regímenes totalitarios a partir de 1933 (Heerspink, 2012, p.6).

El auge del cuento de hadas dentro de los circuitos tanto institucionales como propagandísticos revitalizó la publicación de compilados de cuentos, leyendas y tradiciones populares. En Alemania y Austria se reeditaron antiguos tomos de los cuentos de los Hermanos Grimm y de Ludwig Bechstein entre otros, lo que produjo también un filón de trabajo para ilustradores y artistas cuya trayectoria se había visto afectada por la inflación que atenazó a la República de Weimar y a la Primera República de Austria. En este contexto no es de extrañar que aumentara el flujo de la narrativa popular acompañada de ilustraciones de alta calidad, tras las cuales se escondían los nombres de grandes artistas que también vieron en el círculo literario una oportunidad para subsistir. Si bien la carrera como ilustrador de Alfred Kubin había comenzado ligeramente antes de la Primera Guerra Mundial y estaba enfocada hacia otro tipo de literatura, durante la guerra y la posguerra, le llovieron encargos de ilustraciones para relatos populares [3.55.] como *El gato con Botas* o *La Sirenita*, además de otros cuentos específicos de la zona de Bohemia como *Stilzel der Kobold*

*des Böhmerwaldes (Stilzel el duende del bosque de Bohemia)*¹⁶³ o *Rübezahl*, sobre el que realizó varios portfolios [3.56.]¹⁶⁴. Además, durante estos años su colección de cuentos para niños se vio significativamente aumentada. Desde niño, Kubin había cultivado el gusto por la literatura popular y por la narrativa sobre países exóticos, y esta exposición a un número mayor de ediciones y a una circulación mucho mayor de cuentos de hadas mezclada con el folklorismo ruso que había podido conocer de primera mano gracias a su amistad con un Kandinsky durante su etapa múniquesa¹⁶⁵, debe de contarse también como un factor fundamental a la hora de entender el cambio de paradigma compositivo kubiniano a partir de la década de los años 20.

Las obras y los dibujos de Alfred Kubin durante el periodo de entreguerras muestran unas características que avanzan en paralelo a cómo se iban considerando los cuentos de hadas dentro de los circuitos educativos y sociales, ganando igualmente su lugar en el plano artístico, recurriendo muchas veces al tiempo de la infancia como catarsis. Mientras que las nuevas recopilaciones de cuentos se han colocado más bien dentro del espectro político a la hora de hablar de esta vuelta hacia la tradición popular, la obra de los artistas gráficos miraba más por los valores de adaptación y transformación que resaltaban dentro de las narraciones (Heerspink, 2012, p.3). Tanto Kubin como sus colegas ilustradores se valieron de estas imágenes conocidas de los cuentos y de las leyendas populares para colocarlas en un contexto nuevo, en una hibridación atemporal de infancia y adultez.

Otro aspecto importante a señalar dentro de estas ilustraciones es el paso del discurso alegórico a lo meramente representacional (Heerspink, 2012, p.5), dando así paso a imágenes y a relatos mucho más directos. Dawn Heerspink recoge en su artículo *No Man's Land: Fairy Tales, Gender, Socialization, Satire, and Trauma during the First and the Second World War* (2012) algunos de los relatos que se rescataron en tiempos de guerra para desarrollarlos de manera paralela a la agenda política, entre los cuales encontramos algunos que también sirvieron de inspiración para la obra de Alfred

¹⁶³ La traducción del título sería “Stilzel, el duende del bosque de Bohemia”. Bajo este título aparece un portfolio de dibujos de Alfred Kubin fechado en 1930.

¹⁶⁴ La fijación con el tema de Rübezahl, espíritu de la montaña dentro de la tradición bávara-bohemia, dentro de la obra de Alfred Kubin no pasa desapercibida. Sobre este personaje Kubin realizó varias series a partir de los años 30, siendo la más importante la que corresponde al texto de Johannes Pretorius, editada por Johannes Stauda, que contaba con 10 litografías del artista (Kubin, en DmV, 2017, p.121).

¹⁶⁵ Para comprender mejor la importancia del folklore dentro del arte ruso, tema que queda un poco alejado de esta tesis, es recomendable consultar el catálogo de la exposición del Musée d'Orsay *L'Art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle: en quête d'identité*, editado por Édouard Papet y Marie-Pierre Salé junto con Réunion des Musées Nationaux (2005).

Kubin. Además de los cuentos populares más conocidos dentro de la tradición occidental, como *Caperucita Roja*, *Hansel y Gretel* o *Jack el Matagigantes*, Heerspink señala la recuperación de una historia compartida entre el folclore belga y el alemán que se convirtió en todo un símbolo durante la I Guerra Mundial y que se dejaría ver entre los dibujos kubinianos.

Este relato es el que narra las aventuras del bufón *Till Eulenspiegel*, un compendio compuesto por casi un centenar de historias reunidas en el siglo XVI bajo la pluma de Hermann Bote protagonizadas por un arlequín que hacía las funciones de una suerte de *trickster* burlesco a través del cual el autor vehiculaba otras reflexiones de mayor profundidad, relacionadas con el bien y el mal, los pecados capitales o la vida y la muerte. Los momentos más conocidos de la historia de Till Eulenspiegel sobre los que gira su recuperación durante la Primera Guerra Mundial son los relacionados con el enfrentamiento contra las representaciones de los siete pecados capitales que, gracias al fuego utilizado por Eulenspiegel, acaban convirtiéndose en sus virtudes análogas. También es relevante el episodio de la falsa muerte y resurrección de Eulenspiegel en el que se narra cómo el arlequín, tras ser enterrado vivo por un cura enemigo suyo, resurge de su tumba sembrando el terror entre los allí presentes, dejando claro que los valores que defiende su figura seguirán presentes (Heerspink, 2012, p.8).

A este último episodio corresponde una ilustración de Alfred Kubin del año 1940 titulada *Eulenspiegel entsteigt seinem Grab (Eulenspiegel emerge de su tumba)* [3.11.]. Si bien la fecha del dibujo lo sitúa en plena Segunda Guerra Mundial, el recurso iconográfico comenzó a resurgir dentro del arte y de la propaganda a raíz de la ocupación de Bélgica en 1914. La posible relectura política que hace Kubin en su lámina aquí se entremezcla también con la autopercepción del artista, quien desde su etapa muniquesa venía trabajando en un pequeño texto llamado *Aus Kubin, des Narrens, Leben (Sobre la vida, de Kubin, el bufón)*, donde presentaba el don de la fantasía como algo que sólo puede adquirirse a través de la caída en el pecado. Para Kubin el pecado estaba, en este momento, muy ligado a la experiencia sexual y al sentimiento de culpa, lo cual puede apreciarse a la perfección en otra obra de 1910, *Der Narr der Welt (El bufón del mundo)*.

Las dos guerras mundiales sentaron nuevas bases a la hora de escribir relatos y cuentos para niños que corrían paralelos a los tiempos acelerados que se estaban viviendo¹⁶⁶. En estas nuevas narraciones aparecen figuras y recursos que ayudan a contextualizar la trama de las obras dentro del conflicto armado, como pueden ser las referencias explícitas a maquinaria bélica o la elección de la figura del soldado retirado que abandona el campo de batalla como protagonista e incluso como narrador de las historias. Estos recursos junto con otras referencias a la guerra también aparecen en algunos de los textos fantásticos de Alfred Kubin recogidos en la colección de 1925 *Die Guckkasten (El gabinete de curiosidades)*. En concreto, en el texto *Engländerinnen (Dos inglesas)*, se aborda desde un punto de vista satírico el auge del militarismo ligado a movimientos políticos totalitarios en Austria y Alemania a partir del análisis que hacen dos turistas inglesas del comportamiento de dos niños jugando. Esta intersección entre el juego y el imaginario infantil junto con el acercamiento de los adultos hacia el mismo, desde una perspectiva sesgada por la política, ilustra a la perfección los procesos de recuperación y de apropiación de determinados discursos populares, infantiles y fantasiosos por parte del programa ideológico tanto de la vertiente socialdemócrata como de la vertiente nacionalsocialista en Alemania, proceso que recoge y explica a la perfección Jack Zipes en *Fairy Tales and Fables from Weimar Days* (1989).

Además de las ya mencionadas, Alfred Kubin cuenta con otra obra que recoge a la perfección este ejercicio de reinterpretación de los relatos fantásticos y populares por parte de una sociedad atenazada por la guerra y alejada casi por completo de la realidad de lo rural. Se trata del portfolio de 1925 *Rauhnacht*¹⁶⁷, sucesor del portfolio del *Traumland*. En el *Rauhnacht* desembocan tanto la tendencia a recuperar parte del folklore popular en busca de una identidad perdida, como la experiencia personal y visionaria de Kubin, pues en su autobiografía explica cómo una noche febril de otoño,

¹⁶⁶ La recopilación de relatos vinculados al frente en la I Guerra Mundial ha corrido a cargo mayoritariamente del bando aliado, siendo de éstos de quienes aún se conserva un número mayor de cuentos con temática bélica escritos ex profeso. Los más relevantes de estos relatos pueden consultarse en el libro de Helen Watts y Taffy Thomas *Frist World War Folktales* (2014).

¹⁶⁷ La primera mención a los temas folklóricos del *Rauhnacht* la encontramos en una carta de Fritz von Herzmanovsky-Orlando a Alfred Kubin el 1 de febrero de 1916 (Klein, 1983, p.138). Sobre la traducción del nombre de este portfolio al castellano, no hay consenso. Sela Bozal la traduce como *Noche Borrascosa* a raíz del drama homónimo de Richard Billinger, aunque dada la intención del portfolio yo propongo *La doceava noche*, atendiendo al ciclo de doce noches que van desde Navidad hasta la Epifanía, tiempo que además era también festejado en las tradiciones paganas del sur de Baviera (donde aún se celebra en relación con las brujas y los espíritus). La doceava noche es la conocida como la *Rauhnacht*, y al ser el nombre propio de la celebración he decidido no traducirlo.

casi con cuarenta grados de fiebre, visualizó ante sus ojos toda una procesión de imágenes fantasmagóricas y fantásticas que dibujó al día siguiente¹⁶⁸ (en Assmann & Hoberg, 1999, p.296). El portfolio estaba concebido para ser un leporello de cinco metros de longitud en el que se despliega, entre los dos extremos, la comitiva de figuras fantásticas y fantasmagóricas propias del imaginario personal de Alfred Kubin en diálogo con algunos personajes de cuentos y leyendas bávaros.

El propio nombre de *Rauhnacht*, aludiendo a la última de las doce noches que se extienden en el calendario cristiano desde Navidad hasta la Epifanía, procede del paganismo alemán. La *Rauhnacht* es la noche en la que pasean los espectros y en muchas leyendas también es la noche en la que cabalga la Cacería Salvaje (*Die Wilde Jagd*)¹⁶⁹. Las doce noches, *die Zwölften* o *die Rauhächte*, están vinculadas con la aparición de figuras fantasmagóricas y con acontecimientos fuera de lo común, encontrando entre todas ellas algunas tan interesantes como de la de *Frau Holle*¹⁷⁰, protectora de la agricultura, que posee un análogo siniestro, *Perchta* (común en el folklore del sur de Baviera y del norte de Austria), que entra en las casas para comprobar que se está cumpliendo con los trabajos y las obligaciones del campo. No obstante, Kubin no apela única y exclusivamente al imaginario propio de las *Rauhächte* (pese al título del portfolio), sino que se vale también de imágenes propias de otras noches encantadas, como la *Walpurgisnacht* (la noche de *Walpurgis*) o la *Midsommernacht* (la noche de San Juan) (Assman & Hobberg, 1999, p.296).

La composición del portfolio es bastante singular, pues se enmarca entre dos escenas análogas colocadas al principio y al final del leporello. En la primera escena aparece el balcón de una casa burguesa, urbana, en la que un hombre mira con un catalejo al horizonte. Este horizonte se amplía en la siguiente escena, en la que el entorno cambia radicalmente de un perfil que mezcla lo industrial con lo agrario para convertirse finalmente en un entorno enteramente rural y fantástico. Así continúan desarrollándose las escenas, donde pueden verse claras referencias a la cocina de las

¹⁶⁸ Esta anécdota aparece recogida por él mismo en la autobiografía que precede a la edición de 1928 de *Die andere Seite*.

¹⁶⁹ La *Cacería salvaje* es uno de los mitos más extendidos del sector centro-norte europeo. Se ha representado dentro de varias mitologías y en ella participan diferentes personajes dependiendo de la zona, pero en todos los casos aparece la misma estructura: en el cielo nocturno cabalgan una serie de personajes (muertos y almas en pena) ataviados como cazadores precedidos por alguna figura histórica importante. La visión de esta cabalgata atañe una premonición funesta, ya bien sea una catástrofe o la propia muerte de aquél que la ha visto.

¹⁷⁰ La figura de Frau Holle aparece en la narración número 24 del primer volumen del recopilatorio de los Hermanos Grimm *Kinder- und Hausmärchen*, (1857, pp133-136).

brujas, donde se dan cita figuras voladoras con vestimenta de cuento de hadas, muertos saliendo de sus tumbas, monstruos marinos, jóvenes ahogadas, pescadores y peces gigantes... hasta llegar al extremo final de la composición en la que el entorno se ha convertido en una casa eminentemente rural y empobrecida desde cuya entrada una anciana observa, tapándose el sol con la mano, en la dirección opuesta a la que lo hacía el hombre de la primera escena. Cabe subrayar la importancia que tiene el centro del leporello, especialmente las escenas cinco, seis y siete, en la que se advierten algunos de los aspectos de la recuperación del folklore y de la memoria colectiva en el momento en el que se confecciona el portfolio.

La escena número cinco presenta un gran macho cabrío en el centro de la composición, de quien toma el nombre la lámina, *Behemoth* [3.57.]. A los pies de este gran demonio (cuya iconografía poco tiene que ver con la de la tradición bíblica, optando por un imaginario mucho más ligado con el mundo de las brujas) se congrega una hilera de ratas que parecen responder a la melodía de las flautas de dos figuras que se colocan detrás de Behemoth y que lucen un uniforme anacrónico de soldados. En una interpretación aventurada, siguiendo la línea interpretativa de Dawn Heerspink, podríamos decir que se trata de una posible alusión a la historia del *Flautista de Hamelin*, historia fuertemente vinculada a partir de 1914 con el llamamiento de soldados para la guerra (Heerspink, 2012, p.13)¹⁷¹. Pasando rápidamente por la escena número seis [3.58.], en la que se recorta una vista urbana a orillas de un río de una manera muy similar a las vistas que Kubin había dibujado anteriormente sobre la ciudad de Perle en *Die andere Seite*, encontramos en la escena séptima una representación del *Schloß* de Zwickledt am Inn como telón de fondo de lo que parece responder a una aparición mariana [3.59], que queda en primer plano. Al fondo, en el margen derecho, encontramos una línea de horizonte que se extiende por parte de la escena número ocho [3.60.], línea que estaría vacía de no ser por las dos figuras que, cada una en una escena, se enzarzan en un duelo y conectan con la imagen del cementerio.

Con esto vendríamos a concluir que, al igual que hicieron los escritores a lo largo de los años que abarcaron las dos guerras mundiales, los artistas también se ocuparon de plasmar sobre el papel ciertos fragmentos de la memoria colectiva que, como imágenes supervivientes, habían llegado hasta ellos cargadas de un significado

¹⁷¹ Una obra posterior de Alfred Kubin, *Rattenfänger (Atrapa-ratas)*, de 1944, se ajusta mucho más a la manera en la que Heerspink aborda el cuento del *Flautista de Hamelin*, pues aparece un flautista de espaldas seduciendo con su música a un gran grupo de niños.

nuevo. El hecho de nombrar y de reflejar en sus obras estas imágenes en consonancia con su imaginación personal dio lugar a construcciones en las que, pese a la dolorosa realidad de la que participaban, proporcionaban una sensación de atemporalidad que coqueteaba con lo utópico. Las composiciones que de aquí surgieron se valieron de las formas perdurables de la memoria para crear espacios y significados congelados en el tiempo, congelados en el papel, en un estado simultáneo de intimidad y de distancia establecido entre el autor y el receptor, funcionando casi como mapas para recorrer los intrincados caminos que nos adentran hacia el caótico bosque de los cuentos de hadas.

9.5. Una mirada hacia el paisaje interior.

Llegados a este punto, hemos podido comprobar cómo determinados conceptos e imágenes poéticas de muy diversa índole, a partir de su relación con el espacio, con el tiempo y con la memoria, se han ido consolidando como lugares comunes, como “lugares-otros”, a los que se dirigen y apelan tanto el imaginario individual de las personas, como el compartido por las artes, la poesía, la literatura o la música. Estos “lugares-otros” se sitúan más allá de lo fenoménico y de lo perceptible, siendo preciso para alcanzarlos, así como para cartografiarlos, un ejercicio tanto de abstracción introspectiva como de análisis y diferenciación de los aspectos que rodean el contexto del observador, del artista y de la obra. El resultado de este ejercicio es la diferenciación y elaboración de lo que desde el Romanticismo venía denominándose como “paisajes del alma”, estableciéndose así una nueva manera de aproximarse al género paisajístico, a la naturaleza y al entorno que nos rodea desde la perspectiva de los afectos.

La tendencia a representar los afectos a través del espacio se intensificó especialmente a partir del movimiento simbolista, y mucho más a partir de las primeras Vanguardias artísticas, pues fue cuando comenzó a hablarse directamente de la pintura de paisaje como pintura de la *Stimmung*, entendiendo esta como *espacio vivido de la experiencia* (Thomas, en Thomas, 2010 p.459). Kerstin Thomas señala la peculiaridad de que, durante este momento, se equiparó el grado de sentimiento estético producido por la pintura de paisaje con aquel producido por las vistas de la ciudad o por las representaciones del mundo de la bohemia y la farándula (algo que la autora advierte especialmente en las obras de Seurat), ampliando así lo que venía considerándose como

paisaje. Esta postura dejaba claro que lo que determina que algo sea considerado como paisaje o no, no recae tanto en el “qué”, sino en el “cómo” se representa. A esto además se le añade una pátina de subjetivismo que diluía aún más la frontera entre lo experiencial y lo imaginario. En esta línea hablaba Jean le Fustec sobre la obra de Seurat en el *Journal des Artistes* de 1887:

Que peint-il donc? Est-ce une idée ? Un rêve plutôt, ou mieux un espace où le rêve puisse s'enlacer ; mais un espace sans écho, sans chanson d'aucune sorte, un espace perpétuellement inanimé¹⁷². (Fustec, en Thomas, 2010, p.456).

Esta idea del espacio perpetuamente inanimado, de paisaje vacío, de espacio en el que prima la mera sensación, se dio con frecuencia en la obra de pintores tardosimbolistas, ya no tanto dentro del contexto francés, sino dentro del eje cultural germánico. Un gran ejemplo de ello lo encontramos en las obras del pintor suizo Albert Trachsel. En sus *Traumlandschaften (Paisajes del sueño)*, realizados entre 1912 y 1913 [3.61.], Trachsel delimitaba unas formas orgánicas recortadas en el horizonte con una gama cromática que insufla a estas visiones un aire totalmente onírico, dulce, inalterable, atemporal, mostrándose ajenas al plano de la realidad de quien las observa. Los paisajes de Trachsel son paisajes vacíos y serenos, dando una sensación de reposo que conecta con los ritmos orgánicos de un plácido sueño. En estos paisajes no tiene cabida la presencia humana (salvo de manera anecdótica a partir de pequeñas construcciones o ruinas), pues no son paisajes transitables, no son paisajes comunitarios, sino que se trata de paisajes personales, introspectivos, en los que se relacionan tan sólo artista y espacio.

Esta ausencia de la figura humana se daba también en el paisajismo austríaco del periodo de entreguerras, que se escudaba en la idea de que la verdadera labor del arte era crear historias a partir de las formas del mundo visible, un mundo en el que lo humano pasaba a tener un papel secundario (Moser, en en Bertsch & Neuwrith, 1993, p.203). A partir de estos mundos creados por el arte, en los que bailaban sin llegar a tocarse los conceptos de “ser” y “parecer”, los artistas intentaron reinventar la realidad de su experiencia, una experiencia basada en los sentimientos proferidos hacia el entorno y la manera en la que este les hacía sentir, dejando de lado lo meramente fáctico. El mejor ejemplo que encontramos de estos paisajes de la experiencia dentro de

¹⁷² Traducción propia: “¿Qué pinta él? ¿Es una idea? Más bien un sueño, o mejor un espacio donde el sueño se puede entrelazar; pero un espacio sin eco, sin canción de ningún tipo, un espacio inanimado perpetuamente”.

la pintura austríaca aparece en 1935 de la mano del artista Herbert von Reyl-Hanisch, quien publicó en el periódico *Westermanns Monatshefte* (1935, pp.497-504), una serie de pinturas titulada *Landschaften der Seele (Paisajes del alma)* [3.62.] [3.63.]. Los *Landschaften der Seele* eran un total de ocho óleos sobre cartón en los que se muestran paisajes deshabitados, marcados por una naturaleza ornamental, tan artificial como artificiosa, que representa los diferentes “estados del alma”, a saber: alegría, ira, amor, paz, orgullo, esperanza, fe y entumecimiento. Los dibujos de Reyl-Hanisch están cargados de una fuerza expresiva capaz de remover el interior del espectador, haciéndole vibrar en afinidad con el paisaje (valiéndonos del significado musical del verbo *stimmen*).

La grandiosidad con la que se representan los paisajes en la obra de Reyl-Hanisch muta en introspección y recogimiento en el trabajo de otro artista compatriota suyo, Josef Dobrowsky, quien presentaba la peculiaridad de usar el paisaje como un autorretrato interior del artista (Moser, en Bertsch & Neuwrith, 1993, p.207). Valiéndose principalmente de imágenes invernales, desoladas, como *Mühle im Winter (Molino en la nieve)*, de 1930 [3.64.], Dobrowsky quiso representar mediante el uso de edificios abandonados el tedio ante una sociedad que, durante el periodo de entreguerras, había perdido la necesidad del arte, en el que, no obstante, el artista encontraba el único medio de darle significado al mundo en el que vivía. En su búsqueda de un lugar en el mundo, el artista encontraba que podía amalgamarse con el paisaje a través del arte, reforzando así su sensación de realidad y de pertenencia al espacio, lo que Dobrowsky denominaba “sentir el paisaje”.

El énfasis en el significado que tiene el paisaje dentro del arte austríaco funcionaba como un ejercicio de “reafirmación en” o de “confrontación con” el espacio, lo cual desplegó un amplio rango de performatividades y maneras representacionales. En el paisaje y en su plasmación resonaba el modo en que el artista se percibía dentro del mundo, ya fuera a través del ya mencionado sentimiento de pertenencia o a través de una alienación disruptiva (Crouch, 2010, p.14), y es aquí donde recae el continuo debate que atenaza la obra tardía de Alfred Kubin. Wolfgang Schneditz comentaba en 1952 cómo se dio en Kubin este fenómeno de reconocimiento y de confrontación con su entorno a partir de las representaciones artísticas de Zwickledt y sus inmediaciones, pues Kubin había conseguido identificarse con él hasta el punto de entenderse casi como un proceso más que tenía el artista de autorretratarse.

No obstante, estas formas de cartografiar al “yo” a través de la pintura no tienen por qué pasar exclusivamente por la plasmación del paisaje en el que el “yo”, el artista, se desarrolla. Como hemos visto, los paisajes imaginarios y oníricos también delimitan los contornos del artista-soñador y sus resonancias afectivas, situados en ese abismo intermedio que se abre entre el cuerpo físico y el mundo que le rodea (Hollan, 2004, pp.170-171). La disolución del mundo fenoménico en los espacios y paisajes oníricos autorrepresentacionales la encontramos claramente en la obra de uno de los artistas más cercanos a Alfred Kubin, Franz Sedlacek. La obra de este gran artista austríaco, inserto en el movimiento de la *Neue Sachlichkeit* (*Nueva objetividad*), destaca por la manera que tenía de tratar y de diferenciar los espacios, rompiendo muchas veces la barrera que separaba el interior del exterior. En sus representaciones de interiores se colaban por grandes ventanales todo tipo de figuras siniestras procedentes del exterior, en sus vistas al aire libre la luz se volvía opaca como en el fondo de un pasillo, dando una sensación claustrofóbica que, a la vez, rompía con la presunción de qué es “fuera” y qué es “dentro”. De esta manera, Sedlacek era capaz de transmitir las sensaciones que le provocaban dichas visiones de una manera mucho más directa y mucho más clara.

En las obras de Franz Sedlacek puede apreciarse una convivencia entre composiciones paisajísticas con una perspectiva aérea que mira de reojo a las obras de Claude Lorrain o Albrecht Altdörfer, en las que se recortan figuras al estilo de Brueghel, todo ello enmarcado en una arquitectura prima hermana de la de Giorgio de Chirico, haciendo alarde además un uso de la luz que podría emparentarse con el de Edvard Much y Edward Hopper. La objetividad en la que quedan ancladas sus figuras pertenecía, no obstante, más al ámbito de lo onírico que de lo real, encontrando a veces elementos meta-artísticos, en los que sus propios lienzos aparecen dentro del lienzo, como ocurre en su obra *Der Landschaftsmaler* (*El pintor de paisaje*), de 1931 [3.65.]. La manera en la que Sedlacek combinaba lo onírico y lo siniestro no se mostraba tanto en forma de composiciones pesadillescas (aunque existen ejemplos muy representativos de su obra en los que sí se da de esta manera y que además guardan un fuerte parecido con la obra de Kubin) como a partir del juego con la incertidumbre del espectador, sugestionada a través del uso de la luz. Los espacios fuertemente iluminados contrastan unas veces con horizontes negros y neblinosos, otras con espacios diáfanos y lejanos, mostrados a través de grandes vanos abiertos que se presentan dentro de la composición como elementos casi inalcanzables.

En la obra de todos los paisajistas vistos hasta ahora se establece un diálogo con el espacio representado en múltiples niveles. Por un lado, entre el artista y el entorno que le rodea, transmitiéndole este diálogo al espectador: un diálogo con el espacio fantástico representado y con las figuras que pueblan las composiciones (ya sean naturales, arquitectónicas o humanas). A su vez, estas figuras se debaten con el espacio en el que están inscritas a partir de las leyes caprichosas de la imaginación y de la lógica de los sueños. A partir de la contemplación y el entendimiento de estas imágenes puede penetrarse hasta el interior del artista que las crea, además de poder entablarse un diálogo entre el mundo en el que le tocó vivir y los mundos que creaba. En estos mundos creados a través del arte puede entreverse el “aquí” y el “ahora” del artista, la dimensión real y concreta que animaba su conciencia pictórica y que articulaba tanto su imaginario como su identidad. El caso de Alfred Kubin y sus paisajes oníricos es paradigmático en este sentido [3.66.].

La aproximación más certera que se ha hecho a la obra de Kubin en lo tocante a sus paisajes aparece en el catálogo de la exposición que se realizó en la Bayerische Akademie der schönen Künste und Kunstverein en 1964, cinco años después de la muerte del artista. A propósito de una de su dibujo *Wassermann und Nixe (Tritón y ondina)*, de 1918 [3.31.], se decía que los sistemas de líneas que trazaba el artista se asemejaban a una red vegetal que parecía evocar una suerte de bosque antediluviano en el que las formas se alzan y contornean con un poder orgánico. En esta maraña de tinta aparecían y desaparecían los símbolos y signos en el plano del dibujo. Estos se alzaban haciendo alarde de un silencio y una serenidad chocante, pues muchas veces representaban temas oscuros, confusos, procedentes de lo más profundo del inconsciente kubiniano, llegando a compararse estas imágenes con la vida de una ciudad sumergida en las profundidades del mar (*mit dem geräuschlosen Leben einer in Meerestiefen versunkene Stadt*) (en Hoberg, 1991, p.315).

Se habla también de un sentimiento elemental presente en la obra de Kubin, enfocado especialmente hacia el paisaje; un paisaje poblado por ninfas, fantasmas y quimeras, en el que hasta los árboles y los elementos naturales están dotados de un empaque antropomórfico y gozan de la misma individualidad que una persona. La presencia de la figura humana en estas composiciones puede interpretarse como un elemento más a través del cual se observa una relación espiritual con el resto de elementos y de seres que la rodean sin llegar a perder su individualidad (pese a ser

absorbida por el espacio y por un paisaje que parece formar parte intrínseca de la vida de todo aquello que le rodea). En la obra paisajística de Alfred Kubin también puede verse inscrito este sistema de relaciones que veíamos anteriormente en las obras de Franz Sedlacek, conectando de forma multidireccional al artista, el entorno experimentado, el entorno pintado, el espectador y las figuras que pueblan la obra¹⁷³.

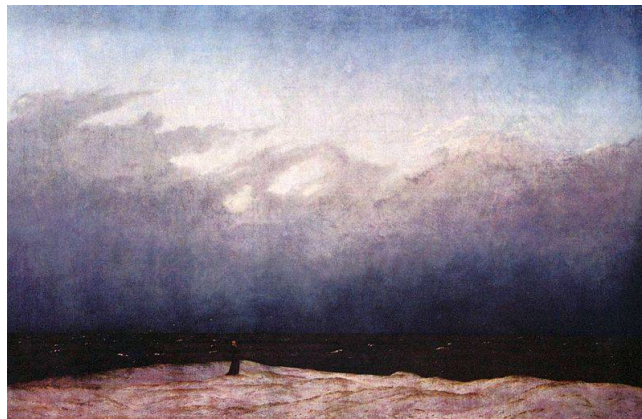
El artista se convierte, por tanto, en un interlocutor más de su propia obra, en un habitante más de los espacios oníricos que cartografía. Este concepto de “cartografiar el espacio onírico” es especialmente relevante en el caso de Alfred Kubin ya que la gran mayoría de su obra está realizada sobre papel catastral, elaborando así una metáfora a raíz de la doble localización, del doble ejercicio de trazar y de narrar, a través de imágenes, los límites y las formas de su mundos, así como de estos lugares fantásticos que florecen en sus sueños como *labyrinthos sin nombre* (Kubin, en SdV, 1998, p.273). Alfred Kubin se asombraba ante los procesos de su mente y ante la belleza y la rareza de aquello que proyectaba en el telón oscuro de sus párpados cerrados, en un proceso que le era tan natural que le resultaba imposible pensar que aquel torrente de imágenes pudiera en algún momento cesar de fluir. Estas imágenes las paladeaba Kubin mientras escribía en sus diarios, al poco de despertar, para después dejar constancia cartográfica de ellas en sus láminas de papel catastral, poseído por un secreto gozo, por el gozo de caminar y rememorar los recovecos del mundo de sus sueños.

¹⁷³ Esta similitud tampoco es de extrañar, pues ambos artistas estuvieron el uno al tanto de las obras del otro desde antes de la I Guerra Mundial, publicando paralelamente en la revista *Simplicissimus* dibujos cuyos temas y figuras eran muy similares, en los que se subraya el poder y la influencia de lo natural dentro de la vida y el conocimiento. Las obras que publican en *Simplicissimus* con un año de diferencia la una de la otra será *Der Baum des Lebens und der Baum der Erkenntniss* (*El árbol de la vida y el árbol del conocimiento*), de Sedlacek, publicada el 17 de junio de 1917, y *Der Lebensbaum* (*El árbol de la vida*), de Kubin, publicada el 3 de diciembre de 1918.

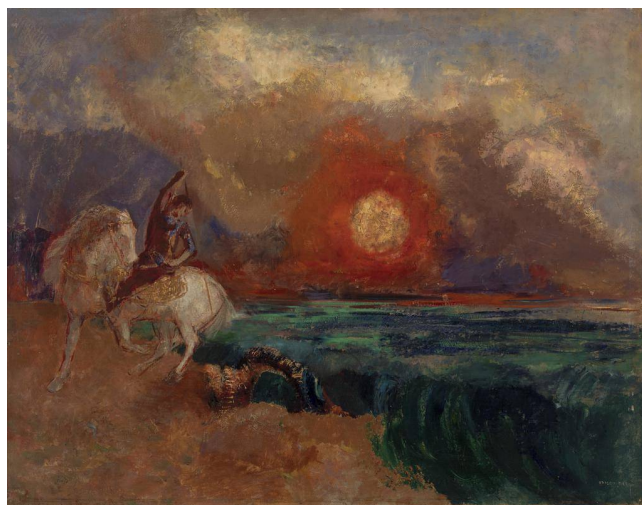
ILUSTRACIONES – PARTE III



[3.1.] Jacob van Ruysdael, *Waterval in Noorwegen*, 1651-1672
Ermitage (San Petersburgo)
Inv. /cat. nr. 942



[3.2.] Caspar David Friedrich, *Mönch am Meer*, 1808-1810.
Alte Nationalgalerie (Berlín)
Ident.Nr. NG 9/85



[3.3.] Odilon Redon, *Saint Georges et le dragon*, 1909-1910.
Barnes Foundation (Filadelfia)

BF2093



[3.4.] John Nash, *The Menin Road*, 1919
Imperial War Museum (Londres)
Art.IWM ART 2242



[3.5.] Otto Dix, *Der Krieg*, 1924
II-1 *Verlassene Stellung bei Neuville*
MoMA (Nueva York)
159.1934.11



[3.6.] Alfred Kubin, *Heimkehr*, 1924
MoMA (Nueva York)
602.1964



[3.7.] Alfred Kubin, *Waldhäuser*, 1930
OÖ Landesgalerie Graphische Sammlun (Linz)
Ha 3552



[3.8.] Alfred Kubin, *Goldegg*, ca.1938
OÖ Landesgalerie Graphische Sammlun (Linz)
Ha 3811



[3.9.] Alfred Kubin, *Pierrot und Harlekin*, 1924.
Kubin Archiv (München)
Probedruck Kat. Kub. Nr.7



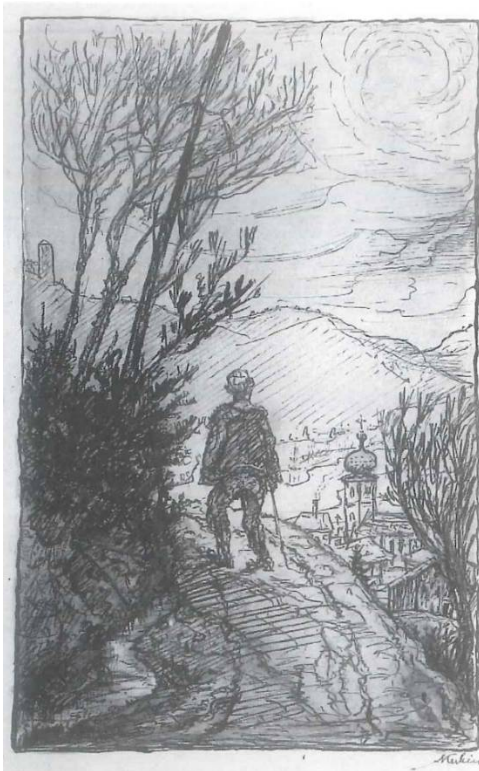
[3.10.] Alfred Kubin, *Die Menschen tanzen gerne*, 1899
Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
Kub. Nr. 210



[3.11.] Alfred Kubin, *Eulenspiegel entsteigt seinem Grab*, 1940.
OÖ Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
Ka II 657



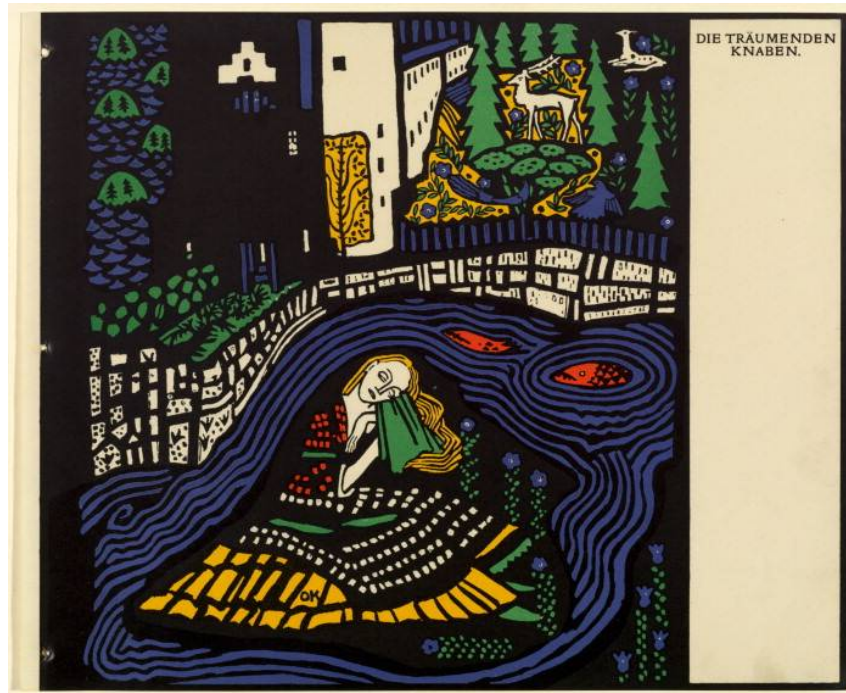
[3.12.] Alfred Kubin, *Das Gesicht im Wasser*, 1910.
Öo Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
Ha II 7550



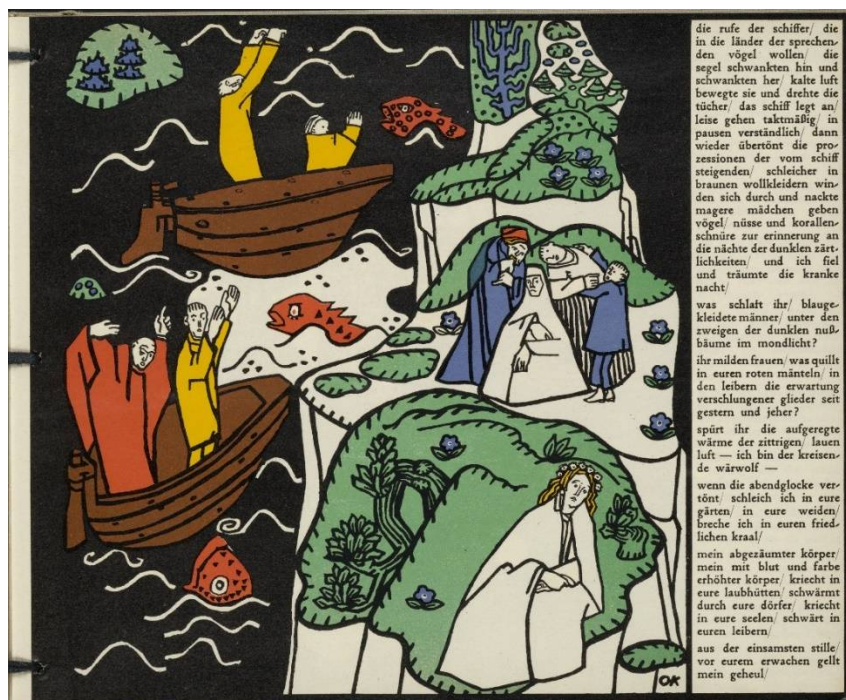
[3.13.] Alfred Kubin, *Blick aus Wernstein*, ca.
1924.
Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
Kub. 403



[3.14.] Alfred Kubin, *Schwabinger Nachtbild*, 1910-
1915.
Lentos Museum (Linz)
G 738

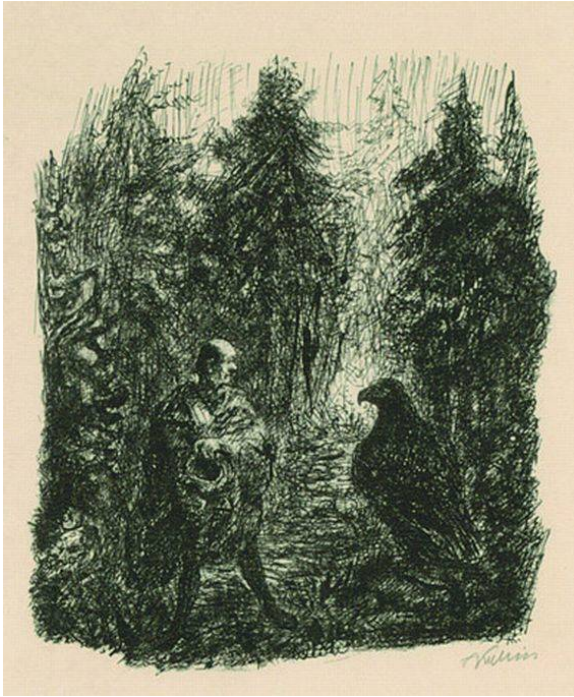


[3.15.] Oskar Kokoschka, *Die Träumenden Knaben* (1907, publicado en 1917)
 1 – *Die schlafende Frau*
 MoMA (Nueva York)
 863.1964.1

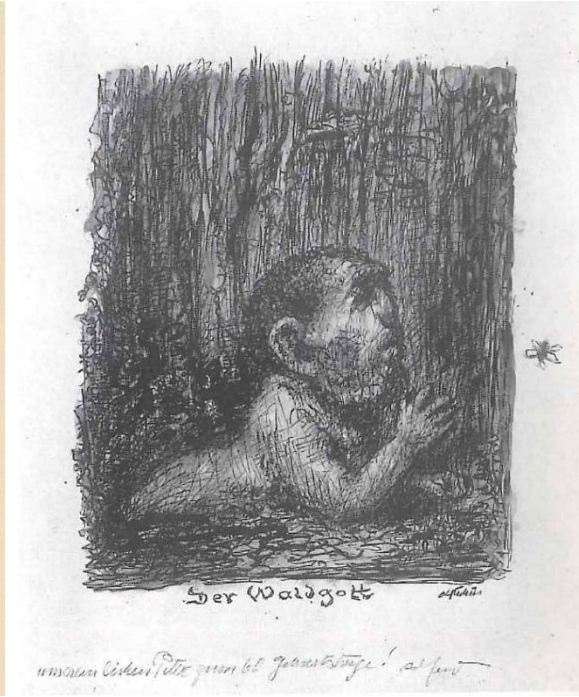


die rufe der schiffer/ die
 in die länder der sprechenden
 vögel wollen/ die
 segel schwanken hin und
 schwancken her/ kalte luft
 bewegte sie und drehte die
 tücher/ das schiff legt an/
 leise gehen taktmäßig/ in
 pausen verständlich/ dann
 wieder übertönt die prozessionen der vom schiff
 steigenden/ schleicher in
 braunen wollkleidern win-
 den sich durch und nackte
 magere mädchen geben
 vögel/ nüsse und korallen-
 schnüre zur erinnerung an
 die nächte der dunklen zärt-
 lichkeiten/ und ich fiel
 und träumte die kranke
 nacht/
 was schläft ihr/ blaue-
 kleidete männer/ unter den
 zweigen der dunklen nuß-
 bäume im mondlicht?
 ihr milden frauen/ was quillt
 in euren roten mänteln/ in
 den leibern die erwartung
 verschlungener glieder seit
 gestern und jeher?
 spürt ihr die aufgeregte
 wärme der zittrigen/ lauen
 luft — ich bin der kreis-
 ende wärwolf —
 wenn die abendlocke ver-
 tönt/ schleich ich in eure
 gärten/ in eure weiden/
 breche ich in euren fried-
 lichen kraal/
 mein abgeträumter körper/
 mein mit blut und farbe
 erhörter körper/ kriecht in
 eure laubhütten/ schwärmt
 durch eure dörfer/ kriecht
 in eure seelen/ schwärt in
 euren leibern/
 aus der einsamsten stille/
 vor eurem erwachen gelt
 mein geheul/

[3.16.] Oskar Kokoschka, *Die Träumenden Knaben* (1907, publicado en 1917)
 5 – *Die Schiffer rufen*
 MoMA (Nueva York)
 863.1964.3



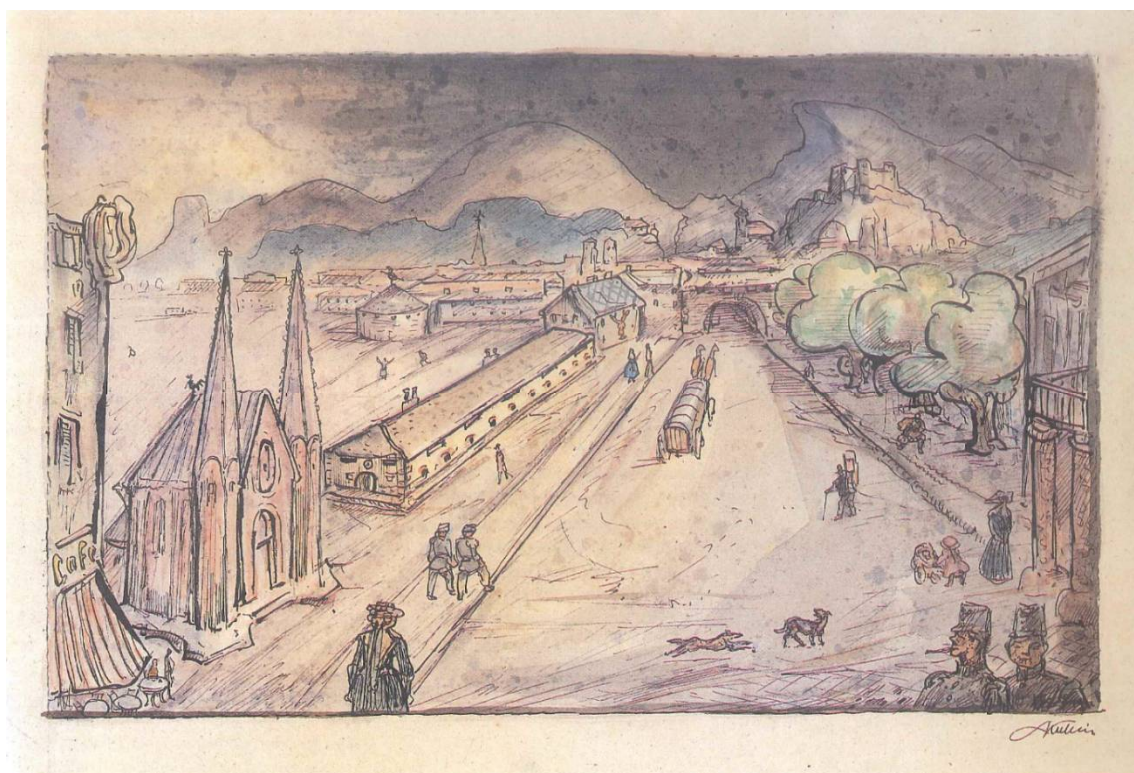
[3.17.] Alfred Kubin, *Bewegung im Walde*,
1931/1932
Städtisches Galerie im Lenbachhaus (München)
G 17 434



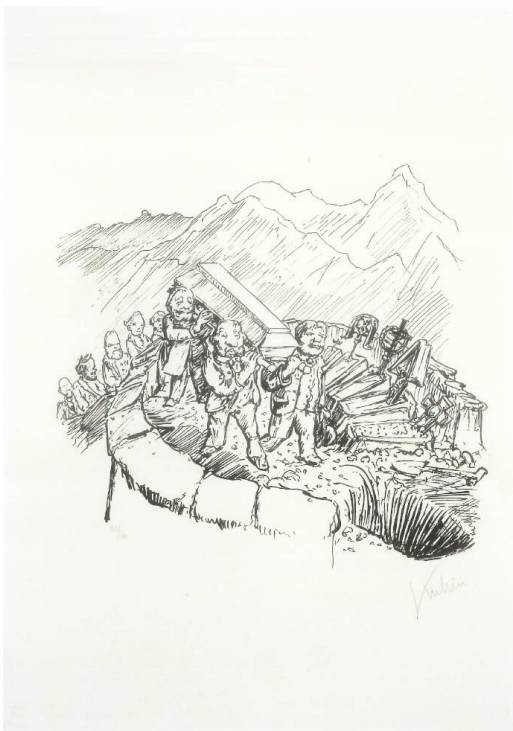
[3.18.] Alfred Kubin, *Der Waldgott*, ca. 1947
Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
MOG KZ 56



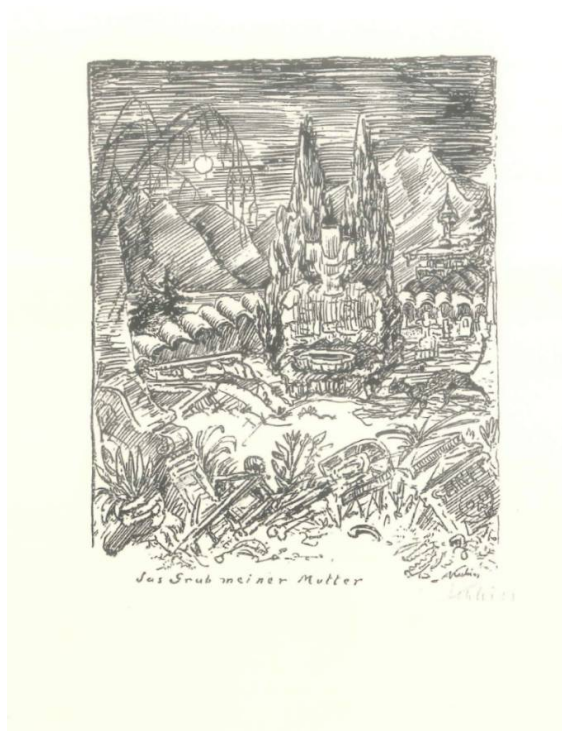
[3.19.] Alfred Kubin, *Phantasien im Böhmerwald*, 1951
(portada)
Lentos Museum (Linz)
G 595



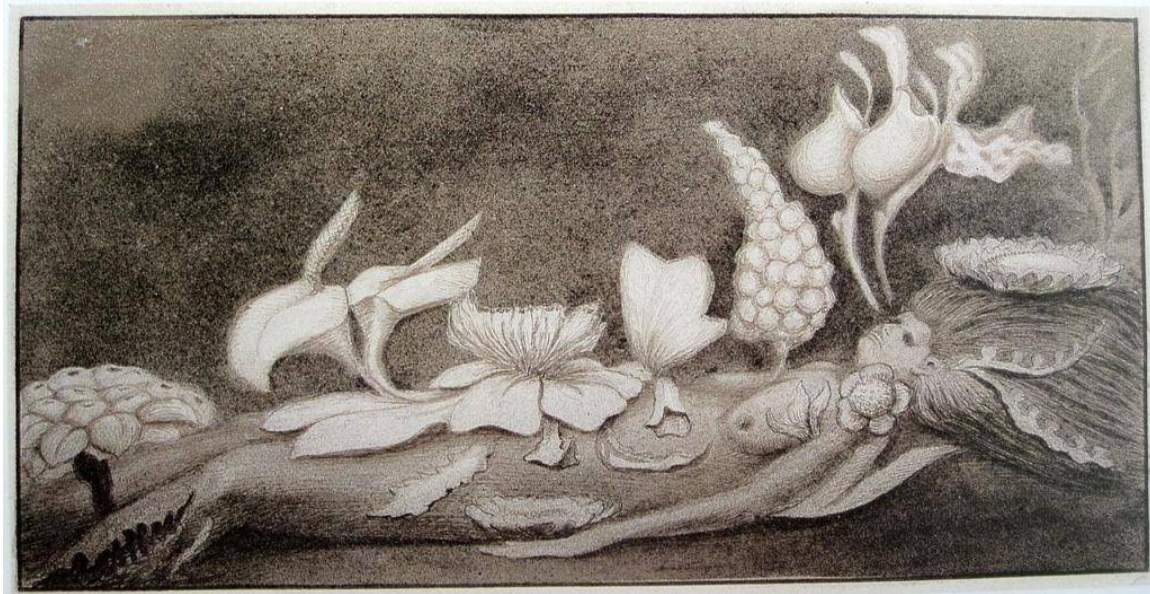
[3.20.] Alfred Kubin, *Salzburg im Traum*, 1921-1922
 Albertina (Viena)
 Inv. Nr. 33845



[3.21.] Alfred Kubin, *Selbstmördfriedhof*, 1923.
 Lentos Museum (Linz)
 G 79



[3.22.] Alfred Kubin, *Die Grab meiner Mutter*, 1919.
 Oö Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
 Ha II 3369



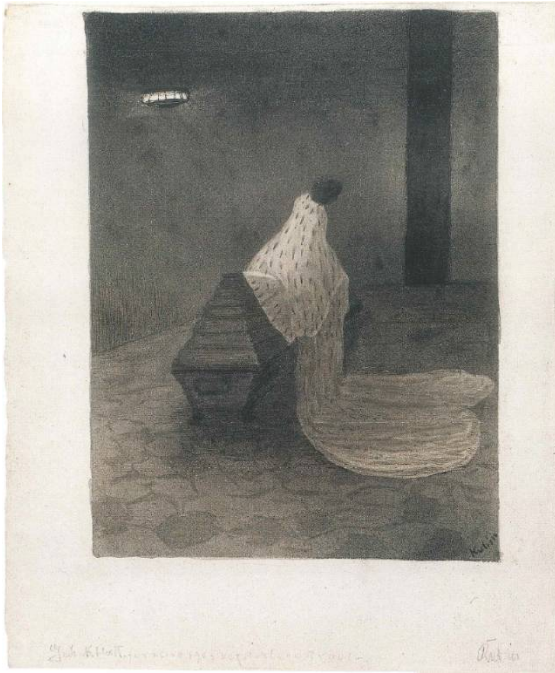
[3.23.] Alfred Kubin, *Sumpfpflanzen*, 1903-1904
 Oö Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
 Ha II 3208



[3.24.] Sir John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852.
 Tate Gallery (Londres)
 N01506



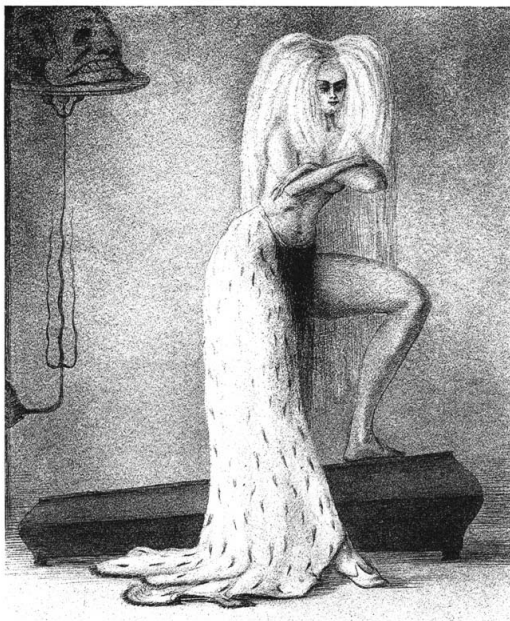
[3.25.] Albert Ciamberlani, *Ophelia*, ca. 1900.
 Musée du Fin-de-Siècle (Bruselas)
 Inv. 7961



[3.26.] Alfred Kubin, *Gedenkblatt für meine 1903 verstorbene Braut*, 1903.
Leopold Museum (Viena)
Inv. Nr. 1028



[3.27.] Alfred Kubin, *Aufbahrung*, 1903.
Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
Kub. Nr. 589



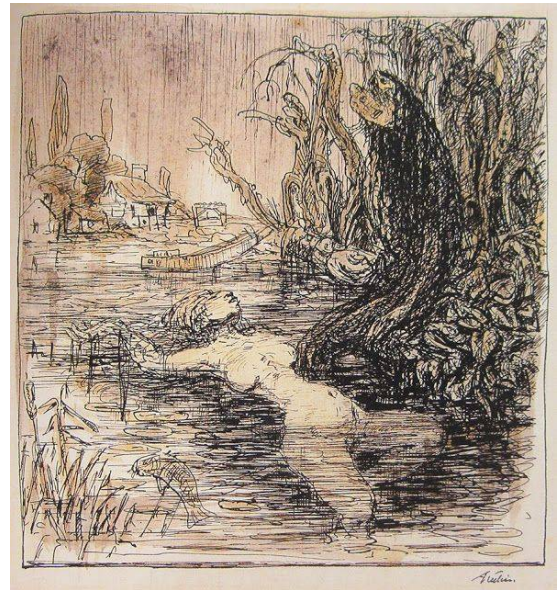
[3.28.] Alfred Kubin, *Meine Muse*, 1900-1903.
Colección privada.
Raabe Nr.40



[3.29.] Alfred Kubin, *Die Blätter mit dem Tod*,
1918
19- *Das Weib*
Lentos Museum (Linz)
G 734



[3.30.] Alfred Kubin, *Gelandete Leiche*, 1900
Albertina (Viena)
Inv. 33518



[3.31.] Alfred Kubin, *Wassermann und Nixe*, 1917-1918.
Öö Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
Ha II 7356



[3.32.] Alfred Kubin, *Ende der Säugerin*, 1924.
Städtische Gallerie im Lenbachhaus (München)
Kub. Nr. 402



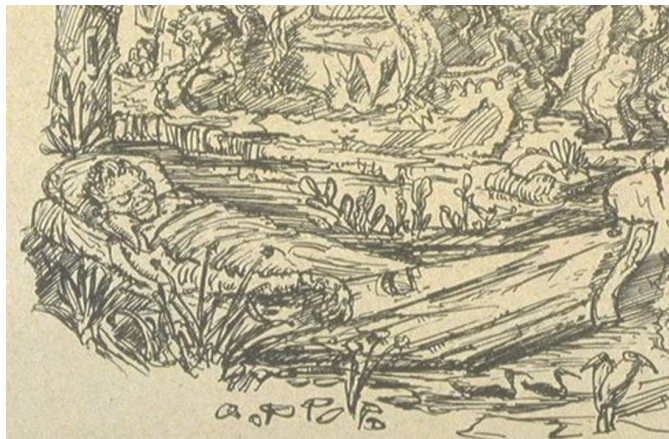
[3.33.] Alfred Kubin, *Ertrunkene*, ca. 1925.
Albertina (Viena)
Inv. 33754



[3.34.] Alfred Kubin, *Unglück über Unglück*, 1912.
 Ostdeutsche Museum (Regensburg)
 Inv./Nr. G 1952/10



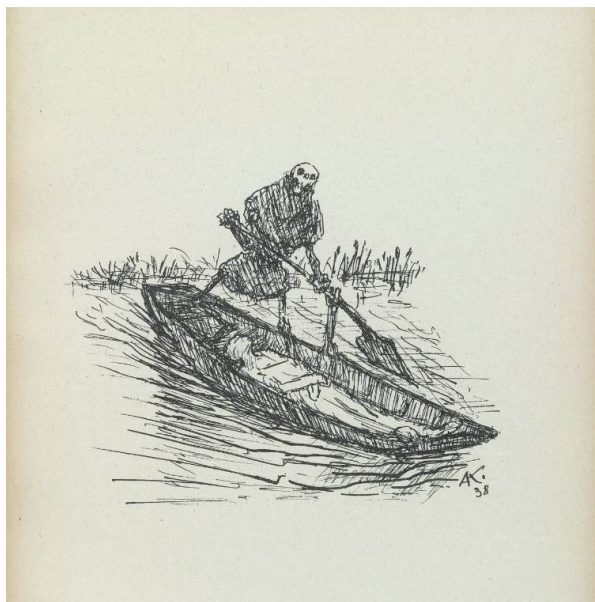
[3.35.] Alfred Kubin, *Rauhnacht*, 1925.
 9- *Leviathan*
 Lentos Museum (Linz)
 G 773



[3.36.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
 II-1 *Zwecklos sich dagegen aufzulehnen* (detalle)
 Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
 19778.1



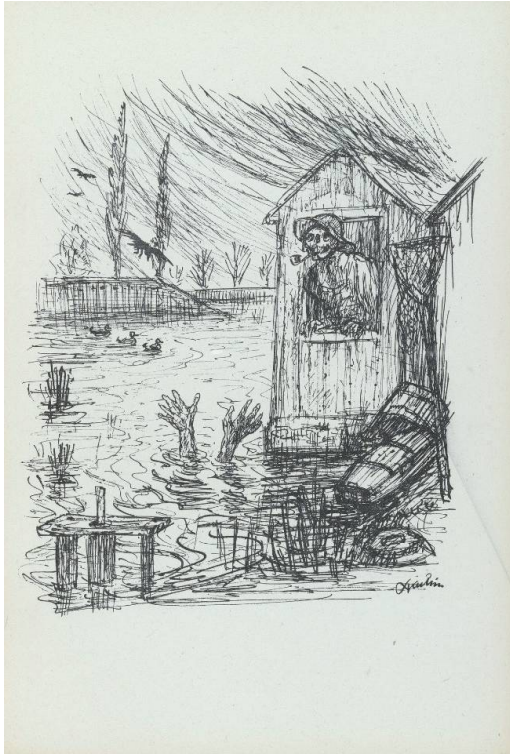
[3.37.] Alfred Kubin, *Offenbarung und Untergang*, 1947
 11- *Die Leiche im Nachen*
 Raabe nr. 652



[3.38.] Alfred Kubin, *Ein neuen Totentanz*, 1947.
 Charon
 Lentos Museum (Linz)
 G 782



[3.39.] Alfred Kubin, *Abenteuer einer Zeichenpfeeder*
 9- *Der Fischer von See*
 Raabe nr. 598



[3.40.] Alfred Kubin, *Ein neuer Totentanz*, 1947
Am Fischteich



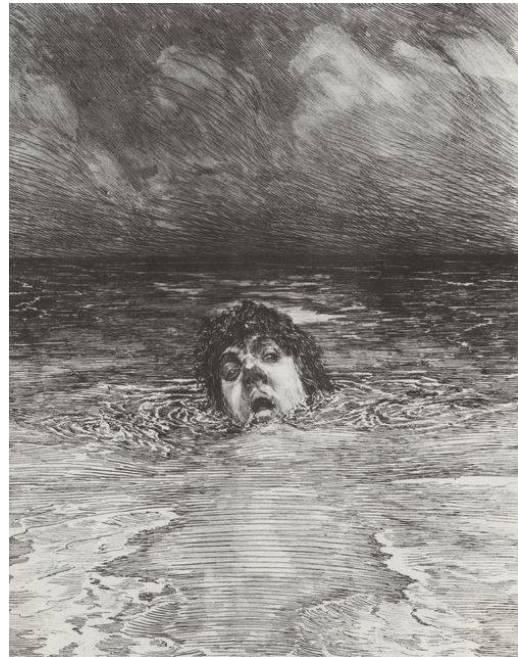
[3.41.] Alfred Kubin, *Untergang*, ca. 1946.
Öo Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
Ha II 4150



[3.42.] Alfred Kubin, *Seegespenst*, 1904-1905.
Öo Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
Ha II 5363



[3.43.] Alfred Kubin, *Weltangst*, 1935.
Colección Otto Mauer (Viena)



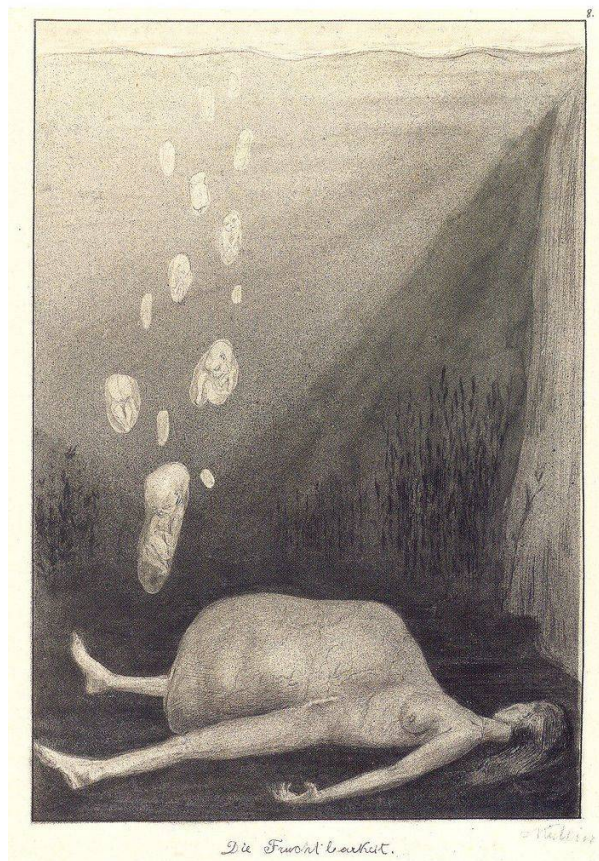
[3.44.] Max Klinger, *Opues VIII: „Ein Leben“*,
1884.
12- *Untergang*
Wallraf-Richartz-Museum & Foundation
Corboud (Colonia)



[3.45.] Alfred Kubin, Ilustración para *Magie* de Max
Roden, 1929
Raabe nr. 386



[3.46.] Alfred Kubin, *Untergang*, 1903
Colección Scharf-Gestenberg (Berlín)



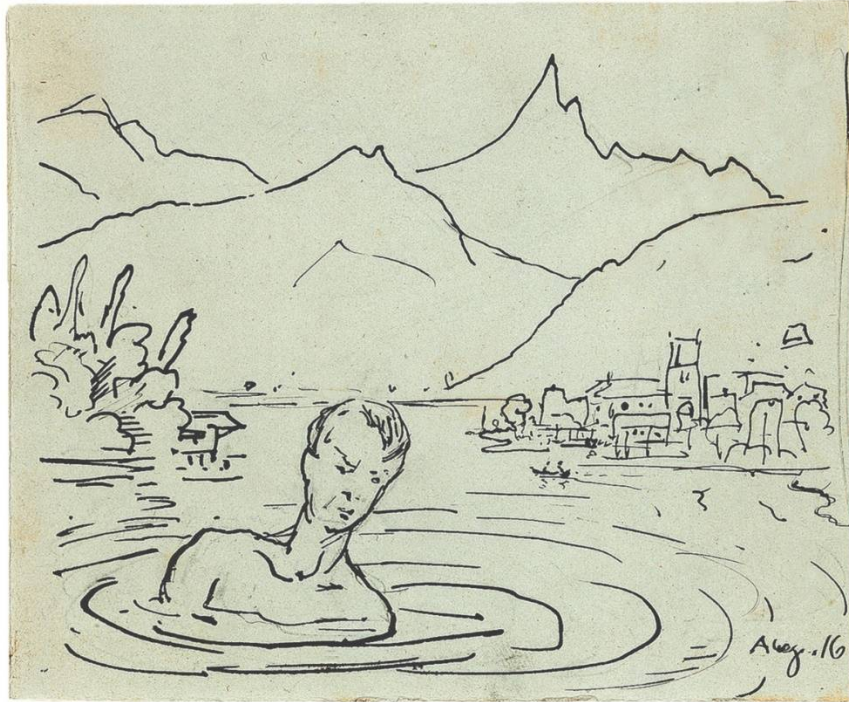
[3.47.] Alfred Kubin, *Fruchtbarkeit*, 1901-1902.
Leopold Museum (Viena)
Inv. Nr. 927



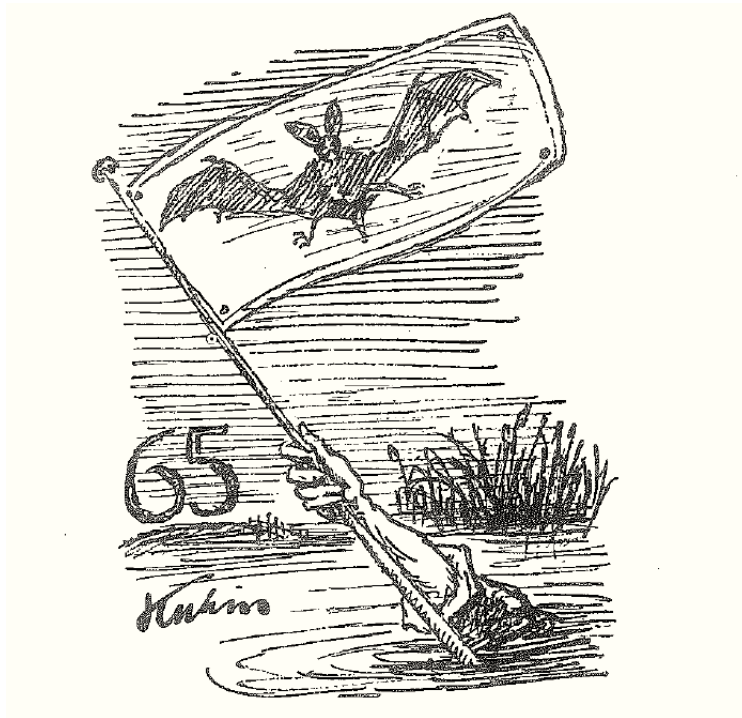
[3.48.] Alfred Kubin, *Filigrane*, 1923.
7- *Der Steg*.
Colección Otto Mauer
Raabe nr. 192



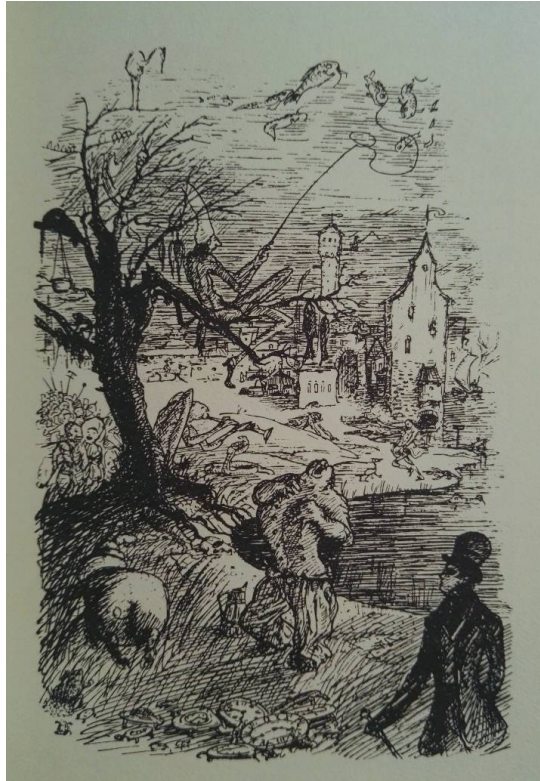
[3.49.] Alfred Kubin, *Der Weg ins Wasser*, 1937.
Oö Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
Ha II 3780



[3.50.] Alfred Kubin, *Zeichner am Zeller See*, 1916 (detalle).
Colección privada



[3.51.] Alfred Kubin, *Postkarte zum 65. Geburtstag*, 1942.
Raabe nr. 610



[3.52.] Alfred Kubin, *Die andere Seite*, 1909.
28 – En el sueño
Marks nr. 40



[3.53.] Odilon Redon, *Le rêve s'achève par la mort*, 1887.
Van Gogh Museum (Ámsterdam)
P2751-008N1012



[3.54.] Alfred Kubin, *Geister Nacht*, 1898.
 Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
 Kub. 586



[3.55.] Alfred Kubin, *Geschützte Ort*, ca. 1923
 Albertina (Viena)
 Inv. Nr. 33415



[3.56.] Alfred Kubin, *Rübezahl*, 1944.
 Harvard Art Museum (Cambridge, EEUU)
 BR58.159



[3.57.] Alfred Kubin, *Rauhnacht*, 1925.
5- Behemoth
Raabe nr. 281



[3.58.] Alfred Kubin, *Rauhnacht*, 1925
6- Ein Wirtshaus am Donnaustrand
Raabe nr. 281



[3.59.] Alfred Kubin, *Rauhnacht*, 1925
7- Schloß Zwickledt
Raabe nr. 281



[3.60.] Alfred Kubin, *Rauhnacht*, 1925
8- Vampyre
Raabe nr. 281



[3.61.] Albert Trachsel, *Traumlandschaft*, 1907
Kunstmuseum (Berna)



[3.62.] Herbert von Reyl-Hanisch, *Landschaften der Seele*, 1935.
3- Liebe
En Westermanns Monatshefte Vol. 157



[3.63.] Herbert von Reyl-Hanisch, *Landschaften der Seele*, 1935.
7- Glaube
En Westermanns Monatshefte Vol. 157



[3.64.] Josef Dobrowsky, *Mühle im Winter*, 1930.
Belvedere (Viena)
3165



[3.65.] Franz Sedlacek, *Der Landschaftsmaler*, 1931.
Kunsthandel Widder (Viena)



[3.66.] Alfred Kubin, *Nach Constable*, ca. 1912.
Albertina (Viena)
Inv. Nr. 33748

PARTE IV

EL TRAUMLAND MAPPE:

CARTOGRAFIANDO EL PAÍS DE LOS SUEÑOS

CAPÍTULO 10: UNA APROXIMACIÓN A LOS PORTFOLIOS A PARTIR DE LAS FUENTES.

10.1. Pinceladas y palabras sobre el país de los sueños.

A mediados de 1922 veía la luz uno de los proyectos más ambiciosos y, sin embargo, más desconocidos de Alfred Kubin: los portfolios del *Traumland* (*País de los sueños*). Esta colección de 24 litografías, que primeramente iba a llamarse *Meine Traumwelt* (*Mi mundo de sueños*) y que a veces aparece reseñada en cartas y diarios como *Traumserie* (*Serie de sueños*) o *Traumstücke* (*Fragmentos de sueños*), fue fruto de un proyecto que venía planteándose ya desde 1908 como un recorrido por las imágenes que el artista lograba retener de sus sueños y que no concluiría hasta 1920¹⁷⁴. El despliegue iconográfico de esta colección de litografías giraba en torno a las principales poéticas que ocuparon a Alfred Kubin a lo largo de su trayectoria artística, remarcando además la ya declarada continuidad entre su vida onírica, su vida empírica y su obra. Pese a la importancia que tuvo para el autor el proceso de creación de estos portfolios, siendo un proyecto que acompañó a Alfred Kubin prácticamente durante una década de su vida, poco es lo que se conoce y se ha publicado al respecto. Esto hace que la aproximación a los dibujos que componen el grueso de las dos carpetas sea como una suerte de puzzle a resolver, cuyas piezas aparecen diseminadas por los escritos personales de Alfred Kubin (diarios, cartas, autobiografías, textos breves) y por los escasos estudios que se han realizado en profundidad (principalmente en catálogos de exposiciones), ya de manera póstuma.

¹⁷⁴ En una carta de Alfred Kubin a Fritz von Herzmanovsky-Orlando fechada el 16 de junio de 1920, ya citada en la Parte I de esta tesis, se habla precisamente de que el trabajo del *Traumland* ya había concluido y que, con suerte, se publicaría en invierno de ese mismo año. No obstante los problemas editoriales que trajo consigo el periodo de entreguerras y la gran inflación que atenazó Austria y Alemania hicieron que todo este proceso se retrasara dos años desde la redacción de esta carta. De igual modo, cuando Kubin hablaba del trabajo sobre los sueños en esta carta se refiere también al proyecto de Friedrich Huch, *Neue Träume* (*Nuevos sueños*), en la que estuvo trabajando en paralelo con su propio proyecto onírico y que se publicó en 1920, tomando por tanto prioridad este trabajo por delante del *Traumland*.

Las fuentes primarias, compuestas principalmente por las autobiografías, los textos publicados en primera persona por Alfred Kubin, así como por una extensa correspondencia, nos permiten situar entre 1907 y 1908 el surgimiento de la idea que tuvo Kubin de hacer un seguimiento de sus sueños y de las imágenes que en ellos aparecían, no haciéndose público este proyecto hasta 1912. Resulta difícil hablar de un proyecto cerrado con un número limitado de láminas desde el principio, así como de un recorrido narrativo concreto preestablecido debido a la profusión con la que aparece el tema onírico en las obras de Alfred Kubin y debido también a lo dilatado que fue el tiempo de configuración de dicho portfolio, donde también jugó un papel importante la propia editorial Gurlitt en la que se acabó publicando. Existen algunos estudios dentro de las fuentes secundarias en los que se señalan cuáles pudieron ser láminas descartadas dentro del proceso editorial, atendiendo a cierta continuidad estilística y a una clara similitud temática. Lamentablemente, carecemos de información exacta sobre quién tomó las últimas decisiones sobre el formato y el contenido de la obra, si fue asunto del editor, Fritz Gurlitt, o si fue fruto de una reflexión hecha por el propio Kubin. De ser una decisión del artista, surge la pregunta de si pudo existir una planificación narrativa o unidad temática planeada más allá de la aparente aleatoriedad que presentan los temas recogidos en los portfolios. Para arrojar luz sobre esta cuestión sería necesario atender a los textos que en un principio iban a acompañar a las imágenes y que fueron finalmente destinados a una publicación paralela, escindida del portfolio.

Como ocurría con sus dos anteriores grandes ciclos, la novela *Die andere Seite* y el portfolio *Sansara. Ein Zyklus ohne Ende*, el *Traumland* estaba planteado para venir acompañado de una autobiografía que reflejase el desarrollo personal y artístico de Alfred Kubin. Finalmente, el proyecto de confección y de edición de los portfolios se vio retrasado por el estallido de la Primera Guerra Mundial y por un incremento de los encargos como ilustrador desde 1918 hasta 1930, época en la que, además, Kubin encontró ciertas dificultades para publicar sus trabajos, como mencionaba en la autobiografía de 1931 que acompañaba a la versión ampliada de *Dämonen und Nachtgeschichte* (*Demonios y fantasmas de la noche*) (Kubin, en DmV, 2016, p.122). La primera edición de *Dämonen und Nachtgeschichte*, publicada en 1926, es de gran relevancia, pues en su introducción Alfred Kubin puso de manifiesto cuáles eran los mecanismos y los objetivos que le impulsaron a lo largo de su vida a dar forma a sus proyectos artísticos. En esta línea escribía lo siguiente:

Las emociones más profundas y más íntimas se me despiertan allí donde la plétora de acontecimientos sucesivos precipita en imágenes oscuras, enigmáticas y fantásticas que yo retengo y ante las que mi ser solo puede reaccionar con un glorioso estremecimiento. Fijar en formas artísticamente elaboradas fragmentos de estas vivencias tan fugaces y transmitirlas a otros: ahí es donde veo mi objetivo. (Kubin, en DmV, 2016, p.135).

Am tiefsten, innerlichsten fühle ich mich dort berührt, wo die dahinziehende Fülle des Geschehens zu den dunkel rätselvollen und wunderbaren Bildern zusammenschießt, denen mein Wesen beim Aufnehmen nur mit Wonnenschauern antworten kann. Von diesen sonderbar rasch verrinnenden Erlebnissen Fragmente in künstlerischer Abrundung festhalten und andern mitteilen zu können, darin sehe ich meine Aufgabe. (Kubin, en AmL, 1974, pp.97-98).

Esta idea de transmitir la forma en la que el artista experimentaba de manera privada las imágenes, configurando en sus dibujos un espacio comunicativo de las mismas, era algo que ya aparecía en el proceso de configuración del *Weber-Mappe*. Desde su obra temprana, Alfred Kubin se había considerado a sí mismo como un individuo capaz de exorcizar las imágenes de su subconsciente, imágenes que, a su vez, podían corresponderse con cualquier objeto o con cualquier acontecimiento cotidiano, lo cual no impedía que estos contasen con la potencialidad de convertirse en símbolos. El carácter aparentemente mundano de estas imágenes era precisamente lo que las convertía en algo fácilmente comunicable, en objetos en los que la mirada del observador o la observadora se perdiese, para así proyectar y paritipar de una misma sensación de inquietud, la misma que se siente cuando se contemplan las cosas en los sueños. A partir de 1914 vemos cómo Alfred Kubin comienza a valerse cada vez más de imágenes procedentes del paisaje y de las leyendas populares de su entorno, lo cual respondía también a una cada vez mayor necesidad de desenmascararse, de presentarse a sí mismo haciendo referencias a su realidad dentro de la obra.

Esto viene acompañado por una presencia cada vez mayor de autobiografías acompañando las obras que consideraba más importantes y más personales, o en las que sintiera una mayor necesidad de remarcar el vínculo personal con la obra, siendo los portfolios y los fragmentos literarios los que más posibilidades tenían de ir acompañados por una introducción a la vida del artista. Esto nos hace reflexionar sobre la importancia que en un principio se preveía para el *Traumland* dentro de la obra de

Alfred Kubin. Si bien la edición final de 1922 no contó con una autobiografía introductoria, presentándonos los dibujos que componen las dos carpetas de manera directa y descarnada. No obstante, encontramos tanto en sus autobiografías como en sus escritos algunos indicios de que, efectivamente, el *Traumland* iba a venir acompañado no sólo de una autobiografía, sino de una serie de escritos filosóficos en los que Alfred Kubin reflexionaría sobre el fenómeno onírico.

Gran parte de estos textos se publicaron, junto a otros, en el mismo año y en la misma editorial (la editorial berlinesa Gurlitt) en un tomo que llevaba por título *Von verschiedenen Ebenen (Desde diferentes etapas)* (Kubin, 1922) [4.2.]. De estos textos, se sabe de dos que estaban pensados exclusivamente para formar parte del proyecto inicial del *Traumland: Über mein Traumerleben (Sobre mi experiencia onírica)* y *Die Befreiung vom Joch (La liberación del yugo)*. El análisis de estos textos, de la correspondencia y de los cuadernos de bocetos nos lleva a establecer una división interna dentro de las láminas que componen el *Traumland*, en muchos casos corroborada por estudios procedentes de fuentes secundarias, encontrando un principal punto de inflexión en las temáticas y en el estilo de las láminas que iban a componer el proyecto onírico en el estallido de la Primera Guerra Mundial. No obstante, la poética y las imágenes no se ven afectadas por esta división, encontrando así una palpable continuidad entre las temáticas abordadas en los portfolios oníricos y los proyectos más relevantes realizados hasta la fecha (el *Weber-Mappe*, la novela *Die andere Seite* o el *Sansara*).

Otra cuestión que surge al aproximarnos a las litografías del *Traumland* es que en ellas prevalece un sentido narrativo y una fuerte identificación del formato portfolio con el formato libro. La pista para entender el *Traumland* como un libro nos la brinda el portfolio de pequeño formato publicado poco después, el *Heimliche Welt (Mundo secreto)*, de 1926-1927¹⁷⁵ [4.1.]. Este portfolio, titulado así por Herman Hesse, apareció publicado con el subtítulo de *Das Dritte der Kubin-Bücher (El tercero de los libros de Kubin)*. Este aspecto de “tercer libro” nos lleva directamente a pensar en un primero, que sería *Die andere Seite*, y en un segundo, *Dämonen und Nachtgeschichte*. Las pequeñas dimensiones del portfolio *Heimliche Welt* y el reducido impacto que tuvo esta colección de dibujos de corte más bien prosaico, nos lleva a pensar que se trata, muy

¹⁷⁵ La presencia de las dos fechas se debe a que en 1926 se acaba el portfolio y se escribe la introducción que lo precede, aunque no verá la luz de la imprenta hasta principios del año 1927.

probablemente de la contrapartida, de la otra cara, del *Traumland*. Para empezar, ambos títulos comparten una dimensión privada y personal del artista (uno es su mundo secreto, el otro el mundo de sus sueños), al tiempo que también comparten un carácter narrativo que busca apelar al espectador para hacerle partícipe de la magia que flota en los ambientes y en las vistas que teje la red de líneas de sus dibujos, pero el *Heimliche Welt* presenta unas imágenes más costumbristas, que apelan más a este lado de la realidad, al contrario de lo que ocurre en el *Traumland*. En la introducción del portfolio *Heimliche Welt* puede leerse lo siguiente:

Diese »heimliche Welt«, die Welt des Abstiegs, der Talwanderung, ist in sich nicht ärmer wie die rauschende, dröhende des Heraufkommens. Sie ist nur leiser. Wo es dem feinen Netze meiner Striche gelungen ist, den Beschauer so weit einzufangen, daß auch er den stillen Zauber entschwundener Gestalten fühlt, kann ich vom Gelingen meiner Zeichnungen sprechen. (Kubin, en AmW, 1973, p.184)¹⁷⁶.

Aquí Kubin parece hablarnos, por tanto, de otro trabajo con el que establece una comparación. Este otro trabajo que queda insinuado entre líneas sería, por tanto, una creación que ruge y que susurra, una creación dominada mucho más por el *pathos* del artista, por la impresión inmediata, aspectos que nos llevan a pensar en la manera en la que se experimentan las imágenes y las sensaciones durante el sueño. Esta comparación podría perfectamente haberse escrito pensando en las carpetas del *Traumland*. Probablemente, en las líneas que abren la composición del *Heimliche Welt* pueda apreciarse un resquicio de resignación ante la imposibilidad de haber creado un proyecto más complejo en el que se recogieran tanto las imágenes de sueños como las imágenes cotidianas del artista, acompañadas de una serie de textos que pusieran en relación ambas realidades, ambos mundos. De haber salido este hipotético portfolio adelante, de haberse sobrepuesto a las dificultades editoriales del periodo de entreguerras, sí que hubiera podido llevar, y con razón, el subtítulo de *Das Zweites*¹⁷⁷ *von Kubin-Bücher*.

¹⁷⁶ Traducción propia: “Este »Mundo Secreto«, este mundo del descenso, de los paseos por el valle, no es en sí mismo más pobre que el susurro o el rugido de lo que emerge. Es más tranquilo. Allá donde mi fina red de trazos ha podido capturar al espectador hasta el punto de poder sentir él también la magia silenciosa de las figuras que se diluyen, puedo hablar del éxito de mis dibujos”.

¹⁷⁷ Aquí utilizo “el segundo” (*Das Zweites*) en lugar del “el tercero” (*Das Drittes*), como ocurría en el subtítulo original del *Heimliche Welt* ya que, por fecha de publicación, el *Traumland* habría salido antes que la colección de textos *Dämonen und Nachtgeschichte*. Es probable que, además algunos de los textos

El estilo y la factura se mantiene más o menos uniforme entre un portfolio y otro, para cuya descripción podríamos recurrir de nuevo al discurso de Wilhelm Hausteinen en la exposición de la galería Hans Goltz de Múnich en 1921, en el que hablaba del estilo kubiniano de esta etapa de madurez como algo mucho más escultórico, marcado por el trazo biselado de la pluma y el sombreado nervioso que crea esta red de líneas en las que Alfred Kubin pretendía atrapar al espectador. Hausteinen hablaba en líneas generales del artista como un “epiquista del horror, de las profundidades de lo soñado, del mundo situado en las alturas y del mundo del más allá, de la otra parte”¹⁷⁸ (Hausteinen, en Raabe, 1957, p.48), tendiendo puentes entre todas estas realidades al tiempo que los tendía entre su obra temprana y las obras de este periodo de madurez a las que se refería el crítico en su texto (periodo en el que la obra de Alfred Kubin comenzaba a obtener reconocimiento dentro de un ámbito que excedía las fronteras artísticas de Múnich y Berlín).

Ante el creciente reconocimiento de la obra de Kubin a partir de 1920, comenzamos a encontrar también un esfuerzo por parte del artista en delinear y definir el perfil del “observador ideal” que debía recibir sus imágenes, planteando una postura en la que hemos intentado quedarnos a la hora de analizar sus obras. El espectador ideal para Kubin no era aquél que se aproximaba a sus imágenes desde una perspectiva meramente de gozo o de crítica. En los textos de Kubin de esta época ya no se hablaba de una recepción de las imágenes en la que el espectador debía de estar fuera de sí, en un estado en el que la percepción y la experiencia directa de las imágenes fueran lo que marcara la asimilación de las mismas, como veíamos anteriormente respecto al *Weber-Mappe*. En este momento primaba el contacto de las imágenes con el ámbito privado del espectador, estableciendo a su vez vínculos con esa cámara oscura que es la memoria colectiva.

Kubin alegaba que, durante el proceso de percepción, este espectador tendría que poder sentir el monstruoso eco del pasado en lo más profundo de sí mismo o regresar al mundo de la infancia. Kubin planteaba que, para algunos, este pasado ya había muerto, mientras que para otros era la semilla de la que brotaba una nueva forma de entendimiento que impregna el alma y que oscila entre un sinnúmero de vínculos y de

de esta compilación partan de un mismo origen y que la compilación de las tres obras (*Traumland-Heimliche Welt - Dämone und Nachtgeschichte*) hubiera sido un perfecto segundo gran trabajo.

¹⁷⁸ ...*Epiker des Grauens, der Unterwelt des Geträumten, der Überwelt und Außenwelt auf der anderen Seite.*

impresiones que, más tarde, traería la experiencia. En este movimiento pendular de experiencia y percepción, de identificación privada y colectiva, se extendía el fértil humus del arte de Alfred Kubin. Su pluma se convirtió en una suerte de varita mágica que marcaba el camino de estas formas desde las sombras de un pasado mítico hasta la superficie del papel. En el proceso, encantaba así, poco a poco, el caótico y estridente mundo exterior creando una apariencia que, ya fuera dulce o espantosa, se alzaba ante el espectador entre una maraña de líneas de tinta, tomando forma de una verdad mítica que nos enfrenta y que nos interroga como espectadores (Kubin, en Raabe, 1957, p.50).

10.2. Las fuentes primarias.

Las referencias que citaremos y sobre las que trabajaremos a continuación se corresponden con textos pertenecientes a dos ámbitos. Por un lado habría que dedicarle especial atención a los textos escritos y publicados por Alfred Kubin, como son las autobiografías, que aparecen recogidas en la colección editada en 1974 por Ulrich Riemerschmidt *Aus meinem Leben (De mi vida)*, mientras que por otro lado es necesario considerar los dos textos más importantes en lo referente a la temática de los sueños, *Über mein Traumerleben* y *Die Befreiung vom Joch*, fechados en 1922. Estos dos últimos textos versan principalmente sobre la comparación entre la visión onírica y la visión artística, así como sobre la polaridad del sueño y la realidad que se abre en el interior del artista soñador, quien siente estar debatiéndose entre un polo y otro sobre el abismo que se abre bajo sus pies.

La correspondencia supone el segundo gran eje en torno al cual gira esta búsqueda de pistas para comprender mejor el porqué del origen del *Traumland*, así como para entender la recepción y repercusión que este portfolio verdaderamente tuvo. Para ello son especialmente relevantes las cartas que Alfred Kubin intercambió con Salomo Friedländer, *Mynona*, (a cuya filosofía ya nos hemos aproximado en la parte anterior de la tesis) así como la correspondencia con Fritz von Herzmanovsky-Orlando. A estas dos colecciones de cartas se le suman otras cartas aisladas, de carácter puntual, afines a la temática de los textos publicados por Alfred Kubin. Entre los destinatarios de estas encontramos figuras tan ilustres como Lyonel Feininger, Franz Marc, Wassily Kandinsky, Alexander von Bernus, Max Fischer, Reinhold Koeppel, Reinhard Piper (quién además fue uno de los principales editores de Kubin) o Ernst Jünger.

10.2.1. Los escritos de Alfred Kubin: ensayos y autobiografías.

Alfred Kubin fue un personaje que dedicó mucho tiempo y cuidado a la redacción de un retrato fragmentado en diferentes entregas de autobiografías que acompañaron tanto a sus portfolios como a las diferentes ediciones de sus textos, destacando en este aspecto las múltiples ediciones de la novela *Die andere Seite*, aunque la primera autobiografía publicada, fechada en 1911, acompañaba al portfolio *Sansara, ein Zyklus ohne Ende*. Esta autobiografía estaba especialmente centrada en narrar detalles sobre la infancia del artista, sobre su adolescencia en Klagenfurt y sobre sus primeros años de formación artística en Múnich, no siendo hasta 1917, año en el que se publicó la segunda edición de *Die andere Seite*, cuando ya comienzan a enumerarse los proyectos artísticos en la autobiografía que introducía la novela (escrita como una continuación de la de 1911). Aquí es donde apareció mencionado por primera vez en un texto público el proyecto del *Traumland*.

Las posteriores ediciones de la novela, las de 1927 y 1931, también venían precedidas de una autobiografía, añadiendo en cada una de ellas un fragmento más que en la anterior. En ellas se encuentran comentarios cada vez más extensos sobre los proyectos artísticos del autor en detrimento de la narración de eventos en la vida del artista, lo cual denota un cambio en el enfoque de Alfred Kubin hacia sí mismo, pues ya no se centraba tanto en construir una imagen alrededor de su persona, sino que se presentaba como individuo casi exclusivamente a través de su obra. Las referencias autobiográficas que aparecen en otros proyectos, como es el caso de los *Dämonen und Nachtgeschichte*, de 1926, también dan ciertas pistas sobre la manera de crear que Alfred Kubin adoptó a partir de la confección de los portfolios del *Traumland*. En este texto comentaba someramente algunos aspectos relacionados a su proceso creativo en unos términos que guardan un claro parentesco con las autobiografías que precedían tanto al *Sansara* como al *Heimliche Welt* así como con las que abrían las diferentes ediciones de la novela *Die andere Seite*.

Los procesos creativos y la relación del artista con sus propias imágenes aparecen tratados, no obstante, con mayor profundidad, en los textos *Über mein Traumerleben* y en *Die Befreiung vom Joch*. Ambos beben de una clara influencia del

pensamiento de Salomo Friedländer, en cuyas cartas y observaciones sobre su obra filosófica pueden identificarse algunas de las reflexiones en materia de sueños en las que encaja perfectamente el planteamiento que Alfred Kubin quería llevar a cabo con el *Traumland*, siendo algunos ejemplos la equiparación de una naturaleza soñada con la idea de naturaleza primigenia, el problema de la memoria colectiva y la existencia de espacios intermedios en los que el artista, gracias a su poder creador, es capaz de moverse. El carácter de estos dos textos, muy relacionados con sus últimas autobiografías, parece apuntar que la importancia de la percepción que Kubin tenía sobre sí mismo fue mucho mayor de la que se piensa a la hora de configurar el grueso de su obra, entre la que se encontraban los portfolios oníricos.

Su interés por los sueños radicaba en que, a partir de estos, el artista podía conocerse a sí mismo y proyectarse sobre el papel, aspecto que puede observarse especialmente bien en un texto de 1937, *Gedanken zum 60. Geburtstag (Pensamientos en el 60 aniversario)*. En él, Kubin reflexionaba sobre la repercusión que tuvo su obra a partir de 1920, lo cual trajo consigo un crecimiento significativo el caudal de cartas que llegaban al buzón del *Schloß*. Algunas de estas cartas iban enfocadas a realizar una hermenéutica de las obras de Alfred Kubin, mientras que otras, debido a que el público conocía la inspiración onírica de las últimas láminas en las que había estado trabajando, ponían a disposición del artista toda una serie de relatos y de experiencias oníricas con el deseo de verlas traducidas en dibujos (Kubin, en DmV, 2016, p.139). La halagadora atención que recibió su obra a partir de la segunda década del siglo XX se tradujo también en una serie de preocupaciones ante un extremo análisis de sus obras, lo que, según el artista, hacía peligrar la esencia de las formas y de los símbolos por él utilizados y que ya aparecía en textos anteriores como *Über mein Traumerleben*:

Habremos de guardarnos de descomponer esos fenómenos aislados siguiendo cualquiera de esos interesantes métodos morales o psicológicos si lo que pretendemos es alcanzar el significado que se oculta tras el misterio; dejemos que conserve intacta su verdadera fuerza simbólica. Considero mucho más importante la contemplación directa de esa visión creativa que los ampulosos análisis de su significado. ¿De qué me serviría buscar el origen de algunas de las imágenes que he soñado en las impresiones que recibí en el jardín de infancia, en las montañas, en el lago, entre los juncos o en cualquier otro género de mascarada espectral? Eso no me ayudaría en lo más mínimo a comprender lo más extraño de todo, que es, *que sigo inmerso* en una especie

de *sueño real* que me obliga a aceptar que yo, el ser pensante, soy un mamífero bípedo, un ser humano, algo capaz de evolucionar, que depende de millones de factores externos, que no entiende nada y a quien nadie entiende. (Kubin, en SdV, 1998, p.273).

Die einzelnen Erscheinungen werden wir und aber hätten zu zergliedern etwa nach irgendeinem interessanten molaischen oder psychologisierenden System, um hinter das Geheimnis ihrer Deutbarkeit zu kommen; lassen wir lieber ihre echte, ungebrochene Vision für weit stärker und tragender als ihre weitschweifige Analyse. Was hätte ich schon davon, wenn ich einige der geträumten Bilder auf Eindrücke aus den Kindertagen, an die Berge, den See, das Schilf oder allerhand spukhaften Mummenschanz zurückführen würde? Das Merkwürdigste, *daß ich überhaupt* in eine Art von *Wahrtraum* versenkt bin, ser mich zwingt, anzunehmen, ich, das denkende Wesen, se ein zweibeiniges Säugetier, ein Mensch, etwas entwicklungsfähig, von Millionen Außendingen abhängig, immer mißverstehend und mißverstanden, wäre dadurch ja nicht im mindesten geklärt. (Kubin, en AmW, 1973, pp.8-10).

Esta aparente negación por parte de Kubin ante cualquier intento de análisis y de extraer de su obra significados diferentes a aquellos que aparecen de manera explícita en ella cambió ligeramente según se fue acercando al final de sus días. En su última autobiografía, de 1952, aparece el siguiente mensaje: *¡La vejez ha llegado! ¿Qué necesidad hay ya de citar nombres o relatar acontecimientos? Esto prefiero dejarlo a un futuro en el que acaso alguna cabeza quiera dar a tales acontecimientos un sentido para luego poder descubrir algo* (Kubin, en DmV, 2016, p.128)¹⁷⁹. Recogiendo el testigo que Kubin nos ofrece dócilmente con estas palabras, nos aventuraremos a continuación a desentrañar los factores, las imágenes, los significados, las referencias y las relaciones que, comenzando por el análisis de sus propias palabras, nos permiten profundizar un poco más en la creación kubiniana, concretamente en el núcleo duro de su obra, en el mundo de sus sueños.

Según la autobiografía de 1917, que precedía la segunda edición de la novela *Die andere Seite*, Alfred Kubin no se planteó hasta 1903 el plasmar de manera directa sus sueños en imágenes, motivado por el artículo que publicó ese mismo año Ferdinand Avenarius en la revista *Kunstwart*, titulado *Traum-bildneri* (*Figuración de sueños*) (en

¹⁷⁹ “Das Alter ist da! Was braucht es da noch viel Namen oder Ereignisse aufzählen? Das überlasse ich lieber einer Zukunft, für den Fall sich gar ein Kopf fände, in derartigen Abfolgen noch einen Sinn hineinzulegen, um ihn alsdann wieder herauslesen zu können” (Kubin, en AmL, 1974, p.82).

Brockhaus & Peters, 1977, pp.38-40), para lo cual se centraría especialmente en la manera en la que las imágenes de los sueños permanecen en la memoria en el momento inmediatamente posterior al despertar (Kubin, en DmV, 2016, p.93). Según Avenarius, la obra de Kubin no buscaba tanto la belleza y la armonía de los sueños, sino que desvelaba la existencia de toda una “otra parte”, oculta en los mecanismos de la mente (Avenarius, en Brochkaus & Peters, 1977, p.38). Estas reflexiones incitaron a Alfred Kubin a indagar en el fenómeno de lo onírico aún más de lo que había venido haciendo hasta la fecha, encontrando tanto en los mecanismos del sueño nocturno como en los del sueño diurno la fuente de la que manaba la materia prima de su obra: la *imagen*¹⁸⁰. No obstante, su proyecto no comenzaría hasta cinco años más tarde, después de haber realizado un estudio y una profundización sobre la manera en que las formas y las imágenes configuran escenas y composiciones durante el sueño.

Durante muchos años, y tras estudiar detenidamente la composición del sueño y sus leyes, trabajé en una «serie onírica» y empecé a plasmar en mis dibujos hermosas y ricas combinaciones de motivos aislados que iba seleccionando cada vez más de mis propios sueños (*fragmentos oníricos*). Así, me sumergí de lleno en esa realidad onírica para muchos inexistente y misteriosa, y desde la perspectiva del que ‘sueña despierto’ conseguí realizar muchas de mis composiciones. Quizá mi gran serie onírica, de la que solo he entregado algunas piezas, llegue un día a publicarse, y quizás escriba, a modo de introducción, algunos pensamientos sobre la vida onírica –creo que en ellos reconocerá quien los lea muchas cosas maravillosas y alentadoras-. Baste aquí con hacer mención de un dominio que para mí no está ni mucho menos agotado. (Kubin, en DmV, 2016, pp.93-94).

In einer großen »Traumserie«, an welcher ich mehrere Jahre arbeitete, fing ich zuerst mit einer Zeichnung unmittelbare *Traumstücke* ein; nachdem ich dann hinter einige gleichsam komponierende Traumgesetze gekommen war, wählte ich immer mehr aus und stellte aus den verschiedenen Einzeltraummotiven reiche Kombinationen zusammen. Ich lebte mich endlich ganz in dies spukhafte, für manche überhaupt nicht existierende Traumwesen ein, und es gelang mir, aus einer bestimmten, gleichsam »traumwachen« Geisteseinstellung Kompositionen in diesem Sinn auszuführen. Vielleicht wird meine große Traumserie, con welcher ich nur einige Blätter abgab, später noch einmal veröffentlicht werden, vielleicht werde ich einige meiner

¹⁸⁰ En la autobiografía original de 1917 la palabra “imagen” aparece también en cursiva.

Gedanken über das Traumleben selbst – ich glaube, man kann daraus sehr Wunderbares, Hoffnungsvolles erkennen- zur Einführung in diese große Folge niederschreiben. Hier genügt diese Erwähnung eines Gebietes, das für mich keines wegs für erschöpft gilt. (Kubin, en AmL, 1974, p.45).

El dominio de lo onírico aparece planteado en múltiples textos de Alfred Kubin como una herramienta artística fundamental que él, como dibujante, aún tenía que desarrollar. En el texto *Über mein Traumerleben*, que en un principio iba a preceder a los portfolios del *Traumland*, Kubin establecía un paralelismo entre la contemplación de los sueños y la contemplación de un cuadro. La manera en la que el inconsciente dibuja la imagen es a lo que el artista aspira para crear su obra, siendo a su vez esta obra el nexo que une la actividad creativa durante un estado de vigilia consciente con la formación inconsciente de imágenes durante los dominios del sueño. Las imágenes oníricas son presentadas aquí como fragmentos, siendo la labor del artista la de recogerlas e intentar hacer de estos un todo (Kubin, en SdV, 1998, p.271-272). Este era el verdadero objetivo que subyacía tras el planteamiento artístico que daría lugar al *Traumland*, que surgiría como resultado de un estudio exhaustivo y de una observación de los *flujos de formas y sentimientos siempre cambiantes* que se daban en el interior del artista durante la percepción de determinados objetos (sobre los que se proyectaban sueños diurnos), así como de las imágenes nocturnas (Kubin, en SdV, 1998, p.273).

A la hora de extraer las imágenes que conformarían su proyecto artístico, Kubin no sólo tuvo en cuenta el material onírico, sino que también se valió de una percepción del mundo exterior, que encontraba, como recogía en la introducción de *Die Befreiung vom Joch*, “encantado” y “fantástico” de principio a fin¹⁸¹. En este texto, Kubin comentaba que el lugar del artista se encontraba entre este mundo real y el mundo onírico¹⁸², el cual se alzaba como el único ser capaz de desarrollar una sensibilidad y una consciencia tal que le permitiera seguir la dulce llamada de las imágenes y de los símbolos procedentes de este mundo de sueños. Esta consciencia especial no se lograba a partir de un detallado conocimiento o, como lo llamaba Kubin, a través de una “prepotencia sabihonda” (*sogennante kluge Selbstherrlichkeit*) (Kubin, en AmW, 1973,

¹⁸¹ “Ich fand seit jehen unsere Welt durch und durch gespenstig”. (Kubin, en AmW, 1974, p.11). Traducción propia: “De siempre he encontrado que nuestro mundo es fantástico de principio a fin”.

¹⁸² Realmente en estos textos Alfred Kubin habla siempre en primera persona, pero en consonancia con otros textos, como *Fragment eines Weltbildes* (1931), podemos concluir que en estos aspectos, habla de sí mismo como si hablara de la imagen del artista ideal, esto es, del artista al que aspira convertirse, de una proyección de sí mismo.

p.11), sino a través del “sentido de pertenencia” a lo material del mundo (*Zugehörigkeit zum Weltenstoff*) (Kubin, en AmW, 1973, p.11):

...unser nüchternster Alltag versinkt in jenes Traumgeschehen und löst die Härte, die »Klarheit des Kopfes« in die Stimmung der Verlorenheit auf. (...) Alles, was man tun kann, ist, dieses Schicksal zu durchschauen und umzukehren, die stillen Gründe der Traumnatur unser aller Urmutter wieder aufzusuchen und der Fratze, die sich bald moderne Wissenschaft, Technik oder Gesetzgebung nennt, stumm auszuweichen. (Kubin, en AmW, 1973, p.12)¹⁸³.

El artista se mueve en un punto intermedio, desde el cual observa cómo el mundo cotidiano que le rodea se disuelve en el sueño. De aquí se origina una sensación de extrañamiento y desfamiliarización que le retrotraen a los motivos elementales de la naturaleza soñada, una naturaleza que aparece reseñada en *Die Befreiung vom Joch* como “nuestra madre primigenia”. Esta naturaleza soñada entronca con otro concepto fundamental que aparece en este texto y que también explica el origen de la *imagen* que Kubin anhela atrapar en sus dibujos. Se trata del “sueño del mundo” (*Weltentraum*) (Kubin, en AmW, 1973, p.13), en el que las imágenes y las formas toman las máscaras de la muerte o de la decadencia, del yo inmortal y de todo tipo de seres fantásticos, que danzan y se mueven en espacios regulares, pulsantes e intermedios (*regelmäßig pulsierenden Zwischenräumen*) (Kubin, en AmW, 1973, p. 12), en cuya contemplación, el alma del soñador se deshace de su propia elaboración preconcebida de significados, hundiéndose en la apariencia de estas formas y en el profundo abismo del que surgieron. Por este motivo, Alfred Kubin clamaba al fracaso del lenguaje (ya sea este verbal o visual-simbólico) como herramienta para transmitir la *imagen* (Kubin, en AmW, 1973, p.13)¹⁸⁴, ante cuyo misterio se rinde el artista.

Esta es la razón por la que Kubin acabó considerando que su objetivo principal de cara a la confección de los portfolios del *Traumland* era una tarea verdaderamente

¹⁸³ Traducción propia: “...nuestra vida cotidiana más sobria se hunde en los sucesos soñados disolviendo, en esta sensación de estar perdido, toda la dureza y la claridad mental. (...) Lo único que uno puede hacer es ver más allá de este destino y revertirlo, buscar los motivos silenciosos de esta naturaleza soñada, de nuestra madre primigenia, y evitar así la mueca de lo que pronto se llamará conocimiento moderno, tecnología o legislación”.

¹⁸⁴ Esto aparece en el texto *Die Befreiung vom Joch*: “Hier versagt die Sprache! Es ist ein schwingendes Hin und Her über einem Abgrund. Wir fühlen uns ihm verwandt und ergeben uns seelenruhig und tief beglückt seinem Geheimnis!” Traducción propia: ¡Aquí fracasa el lenguaje! Es un balanceo de un lado a otro sobre un abismo. ¡Nos sentimos vinculados a él y nos rendimos con el alma en calma y profundamente felices ante su misterio!

inabarcable y difícil de concluir. El lenguaje pictórico y el literario parecían quedarse cortos de cara a transmitir la *imagen*, así como la técnica *psicográfica* sobre la que fue trabajando (especialmente a partir de la novela *Die andere Seite*) tampoco parecía acercarse a su esencia. A través de múltiples intentos de plasmar episodios oníricos concretos que no acabaron por satisfacer su búsqueda, su anhelo por la representación de aquello que se materializaba entre las dos esferas de conciencia (nocturna y diurna) fue cambiando de paradigma. Lo que Kubin sí que advirtió en este proceso fue que el hecho de perseguir este objetivo trajo consigo un cambio en su estilo pictórico, lo cual también aparece reflejado en sus autobiografías, concretamente en la de 1931 y en el bosquejo autobiográfico que precede a la colección de relatos *Dämonen und Nachgeschichte*.

Este cambio de estilo de cara a plasmar la *visión fantástica* que, *como un destello aparece en el estado crepuscular del alma* (Kubin, en DmV, 2016, p.134) partía de un elástico entramado de líneas en busca de un cada vez mayor efecto pictórico (Kubin, en DmV, 2016, p.122). *Movido por una concepción más amplia, monumental* (Kubin, en DmV, 2016, p.122), Kubin pretendía acentuar la complejidad de sus formas a través del uso de la pluma y del pincel, aunque los efectos de este último no aparecieran en las litografías del *Traumland*, sino en las láminas anteriores a la tirada de imprenta. Estas formas e imágenes se habían concebido en un principio como motivos aislados, lo que explica el goteo con el que van apareciendo los dibujos que luego conformarían los portfolios. Estas láminas sueltas sirvieron para ir delimitando, poco a poco y de forma laberíntica, el espacio onírico kubiniano y las imágenes que en él moran. Los temas y los motivos aquí representados confeccionan entre sí un sistema que, por un lado, está estrechamente vinculado con su creador mientras que, por otro, se escinden del mismo, tomando un empaque y una fuerza simbólica que hace de los dibujos del *Traumland* una entidad casi autónoma.

En el *Traumland* podemos atisbar prácticamente la totalidad de los temas principales que conformaron el imaginario kubiniano y el sentir de su época, lo que nos lleva a pensar que quizás Kubin estaba equivocado cuando consideraba que, a partir de este trabajo, no alcanzó su objetivo de representar ese *todo* conformado por la naturaleza fragmentaria de sus sueños. No obstante, el resultado final de la imprenta no ayudó a que se transmitiera como tal, lo que hizo que los portfolios del *Traumland* quedaran arrinconados en el tiempo y en la trayectoria del artista de Zwickledt como

otra carpeta de dibujos más que sumar a la lista. Si esta edición se hubiera titulado, como Kubin quería, *Mein Traumwelt* (Kubin, en DmV, 2016, p.114)¹⁸⁵ e hubiera ido precedida por una autobiografía consolidada que versara sobre cómo la experiencia onírica había ido acompañando al dibujante a lo largo de su historia, así como por los textos *Über mein Traumerleben* y *Die Befreiung vom Joch*, la concepción y la atención que se le ha prestado a los portfolios hasta ahora hubiera sido bastante distinta.

No obstante, Kubin dejó claro al final de su autobiografía de 1927 que los temas que le movieron a realizar el trabajo del *Traumland*, a saber, *la esencia inquietante, pero familiar, de la vida en este mundo: lo onírico, lo efímero de todos los fenómenos* (Kubin, en DmV, 2016, p.120)¹⁸⁶ fueron aspectos que le interesaron en el momento de creación de los dibujos y que le siguieron interesando a lo largo de toda su vida. Esto explicaría cómo es tan sencillo tender puentes entre las imágenes que aparecieron en el portfolio de 1922 y su obra temprana, así como entre el portfolio y la obra que traspasa ya el periodo de entreguerras, alcanzando las décadas de los años 40 y 50 del siglo XX. Atendiendo a este último aspecto, quizás el *Traumland* sí que fue la piedra angular sobre la que se concretó y a partir de la que se siguió desarrollando ese *todo* que responde al imaginario onírico de Alfred Kubin.

10.2.2. Extractos de correspondencias.

Si bien las autobiografías hablan vagamente sobre las fechas en las que dio comienzo el proyecto onírico del que resultaría el *Traumland*, es en las cartas en las que aparecen referencias claras a fechas y a etapas creativas en relación al mismo. Así pues, la primera mención al trabajo apareció en una carta fechada el 22 de enero de 1908¹⁸⁷ destinada a Fritz von Herzmanovsky-Orlando, en la que Kubin reflexionaba sobre una serie de sueños fantásticos que su buen amigo le había transmitido previamente,

¹⁸⁵ "... die sehr reichhaltige Mappe »Traumland« (dieser nichtssagende Titel wurde leider an Stelle des von mir angegebenen »Meine Traumwelt« der Mappe eingepreßt" (Kubin, AmL, 1974, p.67). Traducción en DmV, 2017, p.114: "...la muy variada colección *El país imaginario** [**El País de los sueños*] (desgraciadamente apareció este título, que nada dice, en vez del mío: *Mi mundo imaginario*, impreso en la colección)".

¹⁸⁶ "... das Traumartige, Vergehende aller Erscheinen, Möchte ich gern noch eine gute Weile dableiben" (Kubin, AmL, 1974, p.74).

¹⁸⁷ La fecha de 1908 vincula directamente el *Traumland* con *Die andere Seite* y con el ciclo del *Sansara*, lo que explicaría las continuas referencias a la experimentación con las imágenes oníricas que aparecen a lo largo de las tres obras.

instándole acaloradamente a que los plasmase sobre papel (en Klein, 1983, p.11). Estas imágenes oníricas las entiende Kubin como fruto de una habilidad visionaria orgánica y latente propia del inconsciente de su amigo y de la que éste había dado señas desde la infancia. El sueño aparece en esta carta como una fuente creadora inagotable que tan sólo a través del trabajo artístico se consigue exorcizar, aportando así al artista una sosegada seguridad en sí mismo por la que ha de luchar todos los días¹⁸⁸ (en Klein, 1983, p.12).

En relación con los relatos oníricos de su amigo, Kubin advierte que él mismo necesitaría dedicarse cautelosamente al estudio de estas imágenes procedentes de los sueños, para lo cual debía examinar toda su obra realizada hasta el momento y así conseguir una “asimilación completa” (*vollkommene Assimilierung*) de la *imagen*. El aspecto más interesante de esta carta, no obstante, lo encontramos en un pequeño comentario técnico que hace referencia al procedimiento que Alfred Kubin consideraba el más conveniente para plasmar estas imágenes. Kubin hablaba de dibujos a pluma que posteriormente serían coloreados en aguada o con una disolución de tiza pastel o carbón (en Klein, 1983, p.12), lo cual se corresponde plenamente con las primeras versiones de las láminas del *Traumland*, realizadas antes de 1914. Las ideas sobre este proyecto se fueron difundiendo a lo largo de su correspondencia según Kubin iba aumentando el grueso de láminas creadas a partir de una detallada contemplación de sus sueños que, pese al estallido de la Primera Guerra Mundial y al consiguiente parón creativo, acabaron captando la atención de su amigo y editor berlinés Fritz Gurlitt, quien ya hablaba de comenzar un proyecto editorial alrededor de 1915.

El cambio de preferencia del dibujo a tinta y acuarela por las planchas litográficas en blanco y negro no se muestra en las cartas hasta 1917, esta vez siendo el destinatario uno de los principales editores de Alfred Kubin, Reinhardt Piper, a quien escribe el 19 de junio de 1917 en relación a la segunda edición de la novela *Die andere Seite* para hablarle de una serie de dibujos en la que está trabajando y cuya técnica también está cambiando, mostrando un alto interés en los procesos litográficos y pidiendo consejo al respecto. En el momento en el que escribió la carta, Kubin se

¹⁸⁸ Así dice Kubin en su carta a Fritz von Herzmanovsky-Orlando el 22 de enero de 1908: “Wir müssen lebende, schaffende Prinzipien sein. Z. Bsp. Das Traumhafte, das ist grade so ein prächtiger Weg – unausschöpfbar, - und durch Arbeit allein werden Menschen wie wir zur herrlichen selbstlicheren Ruhe kommen, jeden Tag sich die Ruhe erkämpfen, erarbeiten...”. Traducción propia: “Debemos ser principios vivos y creadores. Por ejemplo, lo onírico, es una manera espléndida –no desaprovechable- con la que a través del trabajo sólo personas como nosotros llegan a una maravillosa calma segura de sí misma, luchan por esa calma, la alcanzan...”

encontraba realizando la obra *Caliban* [4.3.], que aparecería después en un portfolio colectivo de 1918 sobre visiones shakesperianas. Fue a partir de este trabajo cuando Kubin comenzó a interesarse aún más por la litografía e iría perfeccionando su técnica hasta llegar al procedimiento mediante el cual realizó las planchas del *Traumland* (ver Essl, 2010, p.64 y p.637; Assmann y Hoberg, 1999, p.48). Por la fecha y por el contexto de la carta a Reinhardt Piper, suponemos que, de forma paralela al *Caliban*, Kubin se encontraba trabajando en la adaptación litográfica de las láminas del *Traumland*, pudiendo ser esto lo que le instara a pedir consejo a quien fue uno de sus editores principales.

El entusiasmo de Kubin por el proyecto del *Traumland* lo vemos reflejado, no obstante, desde mediados de 1911. Durante el verano de ese año, una enfermedad postró al dibujante en cama durante varios días, en los que sufrió episodios de alucinación agudos a causa de la elevada fiebre. Estas imágenes febriles supusieron el principal filón del que se nutrieron directamente las láminas de los portfolios, y así lo comentaba en una carta fechada el 18 de junio de 1911, dirigida al escritor y espagirista¹⁸⁹ Alexander von Bernus:

Mit Hingabe arbeite ich wieder in meiner Specialität, im Traumleben. – 4 Blätter, die „Fieberträume“ habe ich ja auf dem Stift Ihnen gezeigt, nun packe ich diese Sache förmlich systematisch an, und meiner außerordentlichen Übung, sowie schärfster Controle (verbunden mit skizzenhaften Notizen gleich nach dem Wachwerden) gelingt es zu meiner großen Freude einie ganze Menge herrlicher eoptischer Visionen dem Unbewußten zu entreissen. – Da das alles völlig unbebautes Land ist, genieße ich starke Entdeckerfreuden¹⁹⁰ (en Hoberg, 1991, p.290).

Pese a que así se lo pareciese, Kubin no fue el primero en intentar capturar las imágenes del sueño dentro de los bordes del papel¹⁹¹. Autores como Francisco de Goya,

¹⁸⁹ La Espagiria es una rama de la alquimia que bebe de los escritos de Paracelso, muy popular en Alemania desde finales del siglo XIX, y que consistía en la extracción de medicinas a partir de las plantas mediante procesos alquímicos.

¹⁹⁰ Traducción propia: “Sigo trabajando con dedicación es mi especialidad: en la vida onírica. 4 láminas – Sueños febriles que le he enseñado a lápiz. Así atrapo formalmente estas cosas, y con mi práctica extraordinaria, así como con un agudo control (a partir de notas esquemáticas tomadas justo después de despertar) obtengo como resultado, para mi alegría, un montón de visiones ópticas maravillosas arrebatadas al inconsciente. Dado que este es un terreno sin explorar, disfruto de la más intensa felicidad de descubrimiento”.

¹⁹¹ Esto lo comentaba a Fritz von Herzmanovsky-Orlando en una carta del 27 de septiembre de 1911: “...ich glaube ich bin der erste der Träume – besser Fetzen von Träumen wirklich gezeichnet und verwertet hat” (“...creo que soy uno de los primeros en dibujar y utilizar fragmentos de sueños”).

Max Klinger u Odilon Redon, en los que Kubin se había inspirado directamente durante su etapa muniquesa, también habían utilizado antes que él material onírico en sus obras, aunque quizás la precisión con la que Kubin mantenía un seguimiento tanto artístico como escrito de sus sueños, retroalimentándose una disciplina de la otra, sí que pudo constituir cierta novedad (al menos dentro de su círculo artístico), entroncando también con algunas de las terapias que se estaban llevando a cabo en el campo del psicoanálisis por personalidades como Carl Gustav Jung¹⁹² o con obras literarias que él mismo se dedicaría a ilustrar, como son los *Neue Träume (Nuevos sueños)* de Friedrich Huchs. Este aspecto despertó el interés de sus allegados por el proyecto del *Traumland*, encontrando referencias a este tanto en su correspondencia con Lyonel Feininger ya a finales de 1912 (ver März, 2011, p.46) como en la correspondencia entre los miembros del *Blaue Reiter*, siendo el ejemplo más claro de esto la carta que escribe Wassily Kandinsky a Franz Marc el 23 de enero de 1912 (Lankheit, 1983, pp.124-125), antes incluso de que se planificara la exposición grupal en la galería Hans Goltz (en Hoberg, 2018, p.131).

A partir del año 1915 se puede apreciar a través de la correspondencia de Alfred Kubin con Reinhardt Piper y con Salomo Friedländer cómo comienzan a darse ciertos cambios en el proceso de gestación y de confección de los dibujos que darían forma a su proyecto onírico, abandonando cada vez más la tendencia a transcribir los sueños tras despertar de manera directa en pos de un proceso reflexivo y contemplativo mucho mayor:

Vor dem Einschlafen am Abend, überdenke ich meist Ihre Anregungen und werde dabei, auf geeignete Weise manchmal ganz hellichtig – Szenen aus den Ereignissen des eben zugehenden Tages erscheinen mir da, aus dem Unbewußten sich projizieren, ganz rätselhaft stark in der Bedeutung. (...) In solchen mir zugänglichen Wundern vereinigt der sonst ja immer beinahe schmerzhaft widersprechende – zu grelle, wehtuende Natureindruck eben alles auf einmal Bild, Farbe, Plastik, Bewegung, Fläche, Tiefe, Geruch, Gestalt, - und als einen wunderbaren Schauer eigener Art merke ich daß Alles

¹⁹² Al interés de Alfred Kubin por estudiar los sueños a través de un seguimiento artístico de los mismos pudo contribuir activamente su cuñado Oskar A. H. Schmitz, quien organizaba en su residencia salzburguesa unas *Soirées* a las que asistían grandes eruditos y artistas del momento. Se conoce que en la década de los años 20 comenzó a ir a terapia con Carl Gustav Jung, quien le recomendó dibujar para comenzar con su diagnóstico. Esta información ha llegado a raíz de las memorias de la dibujante y amante de Alfred Kubin Emmy Haesele, animada precisamente a dibujar a raíz de asistir a las *Soirées* de Schmitz (Bruckner, en Wally, 1993, p.14).

ZUSAMMEN etwas bedeutet, ein Symbol als Medium wie eine feine *Stofflichkeit*, alles durchflutet, zusammenhält!¹⁹³ (en Geerken & Hauff, 1986, p.64).

Esta carta de abril/mayo que manda Alfred Kubin a Salomo Friedländer en 1916 puede ponerse en relación con otras dos cartas escritas medio año antes, dirigidas a Fritz von Herzmanovsky-Orlando, en las que subrayaba el hecho de encontrarse en una fase de calma y de productividad artística que bebía de su “reino interior” (*innerem Reich*), encontrándose así “de vuelta en una fase constructiva de su obra” (en Klein, 1983, p.124). A lo largo de las cartas de 1915 puede observarse cómo aumentaron las descripciones sobre determinados paisajes y las impresiones que estos producían sobre el artista de Zwickledt, destacando las ruinas y los edificios abandonados y reconquistados por la naturaleza (Kubin hablaba especialmente de un molino en medio del bosque). Así mismo, Kubin se sorprendía de cómo estos espacios estaban en sintonía consigo mismo, y es en esta sintonía donde encontramos una de las principales problemáticas que atravesaba su arte de manera transversal, como puede apreciarse en el fragmento de la carta a Friedländer citada anteriormente.

En las cartas de 1915 el sueño sigue centrando la teoría estética kubiniana, considerado como una propedéutica, como una fase preparatoria para entender los símbolos que se entrelazan entre la experiencia, la naturaleza, la realidad, el inconsciente y lo infinito. Kubin explicaba en una carta del 16 de diciembre de 1915 a Herzmanovsky-Orlando que estas experiencias, que aluden directamente al sueño diurno, son lo que más feliz le hacen y lo que más estimulaba su arte. Durante el sueño diurno, Kubin advertía que su consciencia estaba aún ahí, siempre había estado ahí, pero que se mostraba de manera diferente, escurriéndose por las brechas que abría su imaginación y dando lugar a símbolos cambiantes que no sólo le conectaban con el pasado, sino que también le hacían mirar al futuro. Más adelante, en la misma carta, Kubin explicaba que estos símbolos tan sólo se podrán entender y reflejar en una sociedad mucho más rica y avanzada que la suya (en Klein, 1983, p.134).

¹⁹³ Traducción propia: “Antes de dormir por la noche, reflexiono sobre sus sugerencias, y de forma bendita, a veces de manera clarividente se me aparecen escenas de los acontecimientos del día anterior, proyectadas desde el inconsciente, totalmente enigmáticas en su significado. (...) En tales maravillas cercanas a mí se une la casi siempre dolorosa contradicción, demasiado deslumbrante, la dañina impresión de la naturaleza que todo lo une en imagen, color, plástica, movimiento, superficie, profundidad, y como un chaparrón fantástico, a su manera, noto que todo JUNTO significa algo, y un símbolo como médium, como fina materialidad, todo lo rebosa, ¡todo lo aúna!”

En otra carta del 5 de agosto de 1916, también dirigida a Herzmanovsky-Orlando, Kubin hablaba de cómo el aire, el agua, las montañas y sus paisajes colindantes se habían convertido en objetos, en realidades, sobre las que revoloteaba su alma. En ellos encontraba un umbral, un acceso hacia esos estados internos e intermedios en los que se unían las apariencias con la grandeza infinita de la visión y en los que el artista “aspiraba a levitar”:

Mein seelisches Balanzement ist auch hier *andauernd* ein günstiges. – Keine Sehnsucht nach dem gefährlichen »Außen« der Dinge, - kein Streben und Hoffen nach »Künstlichem« oder sehnsüchtiges Herbeiwünschen des Vergangenen. – Einzig im wahren echten Innenstand, Mittelstand zu schweben wird angestrebt (...) ¹⁹⁴ (en Klein, 1983, p.163).

Este periodo de actividad artística y de creatividad se vio interrumpido por una crisis originada a raíz de la lectura y de la puesta en práctica de forma extrema de las enseñanzas de Budha recogidas en un libro de Georg Grimm. Esta crisis aparece reseñada y explicada detalladamente en su autobiografía de 1917, escrita quince meses después de salir de aquel “jardín encantado”¹⁹⁵, vivencia que, sin duda, marcó un impasse en su vida y en su obra (Kubin, en DmV, 2016, pp.102-105). El estallido de la Primera Guerra Mundial también influyó en este momento de “parón” creativo. La contienda no sólo centró su correspondencia durante los años de 1914 y 1918 (destacando aquí las cartas con Reinhardt Piper, en las que aparecen incluso dibujos de los soldados deformes y tullidos que volvían del frente) sino que también afectó al suministro tanto de alimentos (aspecto en el que Kubin, por suerte, estaba bien cubierto) como de materiales artísticos¹⁹⁶. No fue hasta finales de 1917 cuando los temas de su correspondencia volvieron a abordar de manera más directa el trabajo en sus láminas oníricas. El 3 de abril de 1917 escribía a Fritz von Herzmanovsky-Orlando que, por el momento su producción artística se resumía en pequeños bocetos sobre sus experiencias internas, que funcionaban como palabras clave de las cuales se valía para configurar el

¹⁹⁴ Traducción propia: “mi equilibrio espiritual es aquí constantemente favorable: nada de anhelos hacia la peligrosa »superficie« de las cosas, nada de luchar y esperar lo »artificial« , nada de ese anhelante deseo de pasado. – Tan sólo aspiro a levitar en esos estados internos, intermedios”.

¹⁹⁵ Eufemismo con el que se refiere a la crisis nerviosa y al estado alterado en el que se encontraba.

¹⁹⁶ Destacan aquí dos cartas de finales de 1914 que intercambian Alfred Kubin y Fritz von Herzmanovsky-Orlando en las que Alfred se lamenta por la escasez de su papel catastral, mientras que Fritz monta en cólera que, por el amor de Dios, dejara de dibujar en papel ajado (*Zeichne um Gottes Willen nicht mehr auf zerfallendem Papier!* es una frase que aparece en una carta de Fritz von Herzmanovsky-Orlando del 14 de diciembre de 1914, en Klein, 1983, p.96), recomendándole un lote de papel verjurado, que será donde dibuje a partir de ese momento.

“mosaico de lo espiritual” (*Mosaik des Seelischen*) en el que se había convertido su arte (en Klein, 1983, p.170).

A raíz de la correspondencia, puede apreciarse también cómo fueron los años 1919 y 1920 los que condensaron el grueso del trabajo en el portfolio del *Traumland*. Salomo Friedländer le preguntaba el 22 de octubre de 1919 a Alfred Kubin por el “portfolio de Gurlitt”¹⁹⁷, alegando de manera socarrona que si tenía que ir a Berlín por motivos de trabajo, podía aprovechar para hacerle una visita y una presentación anticipada de los dibujos. El 16 de marzo de 1920 le contestaba Kubin a Friedländer acerca de su trabajo, diciendo que aún se encontraba, desde 1908, sentado delante de “sus sueños”¹⁹⁸. No obstante, en las cartas en las que mejor se recoge este proceso de trabajo es en las intercambiadas durante los meses de febrero y marzo con Reinhardt Piper. El 29 de febrero de 1920 escribía Kubin que las grandes composiciones del *Traumland* le habían llevado “lunas” de trabajo¹⁹⁹ (en Essl, 2010, pp.122-123) y que aún seguía centrado en acabarlas, pues a veces prefería trabajar por libre antes que seguir ahogado en encargos. En la misma línea encontramos otra carta del 1 de marzo, en la que se dice que estos portfolios habían supuesto durante los últimos meses su trabajo principal y que sin duda serían, una vez finalizados, una pieza singular y digna de atención (en Essl, 2010, p.124).

Alfred Kubin finalizó los dibujos del *Traumland* en junio de 1920, como presenta en esta carta a Herzmanovsky-Orlando:

¹⁹⁷ Fritz Gurlitt fue el encargado de publicar los portfolios del *Traumland* en su editorial berlinesa, que funcionaba de manera paralela a las colecciones de arte de su hermano Wolfgang Gurlitt. Lamentablemente, la correspondencia con Fritz Gurlitt no se encuentra editada y los manuscritos originales en el Kubins Archiv im Lenbachhaus son inaccesibles para los profanos del alemán, dado que Kubin escribía mayormente en Sütterlin (sistema caligráfico del alemán antiguo), requiriendo la intervención de expertos grafólogos. No obstante, cada vez son más las cartas que están siendo editadas por el propio equipo del museo, lo que deja este campo abierto a futuras investigaciones y artículos académicos.

¹⁹⁸ Fragmento de la carta del 16 de marzo de 1920 de Alfred Kubin a Salomo Friedländer: “Mit der Arbeit sitze ich noch immer an meinen ‘Träumen’ dem 24 Tafelwerk in Lithographie – das Werk geht aufs Jahr 1908 zurück (auf ‚die andere Seite‘) und soll einie Einleitung auch bekommen.” (en Geerken & Hauff, 1986, p.129). Traducción propia: “Trabajando aún me siento delante de mis ‘Sueños’ de 24 láminas litográficas – el trabajo se remonta al año 1908 (a ‘la otra parte’) y debería también llevar una introducción”.

¹⁹⁹ Fragmento de una carta del 29 de febrero de 1920 a Reinhardt Piper: “...ich arbeite zur Zeit und schon seit vielen Monaten an einem sehr großen lithographischen Werk für F. Gurlitt – Träume seit 1908 – Große Kompositionen die mich noch mondenlange beschäftigten werden – dann werde ich sicher müd sein – aber auch mienen freien Experimenten möchte ich Zeit verschaffen – und nicht nur im Auftrage arbeiten!” Traducción propia: “Durante varios meses y por el momento trabajo en un gran trabajo litográfico para F. Gurlitt, sueños desde 1908; grandes composiciones que me han mantenido ocupado durante varias lunas -seguramente estaré después cansado, pero también quiero dedicarle tiempo a estos libres experimentos, y no sólo trabajar por encargos”.

...die Arbeit kam jedenfalls nicht zu kurz – die „Wilde Tiere“, F. Huchs Träume, Jean Pauls Neujahrs-gesellschaft, endlich auch meine 24 Lithographien „Meine Traumwelt“ – all dies ist von mir aus beendet und soll in Winter d. Jahres (hoffentlich!) erscheinen – die Arbeit mit Verlegern ist zur Zeit eine schleppende Qual... (en Klein, 1983, p.216)²⁰⁰

El fastidio del trabajo editorial al que se refería Kubin en este fragmento de una carta del 16 de junio de 1920 se vería también reflejado en cartas posteriores, pues el portfolio del país de los sueños aún tardaría dos años más en ver la luz. Estos últimos años también verían un cambio dentro de la concepción artística de Alfred Kubin, que había dejado de confiar en las fatamorganas de su inconsciente y en sus sueños en pos de posicionarse de una manera mucho más cínica ante los acontecimientos fantásticos que pudieran originarse a su alrededor. En esta línea escribió una carta el 12 de septiembre de 1921 a Salomo Friedländer en la que expresaba un fuerte anhelo por conseguir equilibrio espiritual, equilibrio en el que interferían los acaloramientos del amor y de la ira (en Geerken & Hauff, 1986, p.139), influyendo tanto en su día a día como en sus sueños, lo que acababa por restarles importancia y trascendencia.

Una vez publicados los portfolios del *Traumland*, las referencias a estos en la correspondencia parecen desvanecerse por completo. La edición final no había sido lo que Alfred Kubin esperaba (sin autobiografía ni texto que precediera las láminas, de las cuales algunas quedaron excluidas del resultado final), siendo quizás esta la razón por la cual ni la crítica ni sus allegados le dedicaron la misma atención a estos portfolios que a otros trabajos como el *Weber-Mappe* o el *Sansara*. Una de las pocas cartas que pueden relacionarse con este momento la firma el experto en Hoffmann, Hans von Müller, y data del 14 de agosto de 1922, pocos meses después de la publicación del trabajo en la editorial Gurlitt. En esta carta Müller hablaba largamente de la primera exposición de 1902 en la galería Cassirer, en la que se fraguó el *Weber-Mappe*, poniendo el estilo temprano de Kubin en comparación con el estilo actual, muy probablemente a raíz de una recepción de las láminas del *Traumland*. En palabras de Hans von Müller, estas

²⁰⁰ Traducción propia: “El trabajo no se reducía – los “Animales Salvajes”, los sueños de F. Huchs, la Neujahrs-gesellschaft de Jean Paul, y finalmente mis 24 litografías de “Mi mundo de sueños” –Todo esto lo he acabado yo y debería aparecer (¡esperemos!) para invierno de este año. El trabajo con editores está siendo hasta la fecha un lento sufrimiento...”.

últimas obras hacían gala de una fantasía mucho más profunda que las que se expusieron en la galería Cassirer²⁰¹.

Años más tarde, mientras que los dibujos del *Traumland* parecían haberse hundido en las profundidades del olvido, Alfred Kubin seguía viendo en estas láminas uno de los trabajos más ricos de su obra, como comentaba en una carta ya del 13 de julio de 1928 a Reinhold y Hanne Koepfel:

Ich habe Euch meine beiden Mappen mit den Lithographien zur »Traumwelt«
bestimmt, da ich noch ein schönes Exemplar erhalten konnte und ich weiß,
daß Euch an diesem eigentlichsten und reichsten »Kubin« Werk wirklich
einiges zu liegen scheint²⁰² (en Boll, 1972, p.78)

Durante los años del periodo de entreguerras pareció resurgir en Kubin cierto estado de ánimo similar a aquél que le impulsó a experimentar y profundizar en el estudio de sus sueños, rompiendo el espejismo de ese equilibrio espiritual del que hablaba en sus cartas de 1915 y 1921 y que con tanto afán parecía buscar. El 15 de octubre de 1931 escribía Alfred Kubin al químico y coleccionista de arte Max Fischer que, durante los últimos años, le había parecido encontrar un camino de regreso hacia mundos que ya hacía tiempo daba por olvidados y hacia los que volvía a dirigir su mirada y su interés. De su proyecto de grandes imágenes oníricas habían quedado aún láminas sin acabar, cuyos símbolos le atrajeron en una poderosa espiral que le hicieron remontarse al mismo punto en el que se encontraba en 1907, tanto anímica como creativamente. Así, retomando su técnica anterior, utilizando tonos oscuros e iluminaciones extrañas (como puede apreciarse en algunas láminas del *Traumland*), fue capaz de visitar a través de la tinta y la pluma algunos de sus mundos crepusculares (en Rombold, 1978, p.90).

En las últimas líneas de la carta a Max Fischer, Kubin habla de la época sin talento y sin espíritu en la que se había convertido el periodo de entreguerras, época en la que, aun así, podían encontrarse en secreto cosas maravillosas, refiriéndose con esto al descubrimiento del bosque de Bohemia como un remanso impertérito de símbolos y

²⁰¹ Carta de Hans von Müller a Alfred Kubin, 14 de agosto de 1922, Kubin Archiv im Lenbachhaus: “Was ich damals sah, zeigte eine mehr bewegliche als tiefe Phantasie und hatte mir Goya kaum mehr als die physische und psychische Düsterteit gemeint”. Traducción propia: “Lo que vi entonces mostraba una fantasía más movida que profunda, y me resultaron mucho más parecidas a Goya que a la oscuridad física y psicológica”.

²⁰² Traducción propia: “Les he enviado mis dos carpetas con las litografías del »País de los sueños«, ya que aún puedo obtener ejemplares bellos y además sé que encontraréis en este trabajo al más preciso y rico »Kubin«”.

de fantasía dentro de la naturaleza. En las líneas que compartía Kubin con Fischer puede apreciarse cómo el artista ponía sus esperanzas en que, tras esa sensación de retorno a 1907 y tras un progreso cada vez más profundo descifrando sus mundos crepusculares, pudiera así aliviar el tedio en el que, de nuevo, decía encontrarse inmerso. Esta afirmación concuerda con las palabras que cerraban el texto de 1922 *Über mien Traumerleben*, y es que Kubin, después de todos los procesos de búsqueda personal y de observación de sus mundos interiores, encontraba en estos “laberintos sin nombre” que eran los sueños todo un manantial cambiante en el que afloraba lo más profundo de su consciencia.

A Alfred Kubin le resultaba difícil de creer que en algún momento esta fuente pudiera dejar de manar, de atraerle, o que la contemplación de esas imágenes procedentes del mundo de sus sueños pudiera dejar de producirle, en algún momento, ese “gozo secreto” al que con tanto cariño se refería en sus escritos (Kubin, en SdV, 1998, p.273). En esta línea también cabe destacar la correspondencia con el escritor Ernst Jünger, que pese a iniciarse de manera posterior a la finalización del portfolio del *Traumland* sí que aborda algunos aspectos que casan con el cometido artístico al que se encomendó Kubin durante los años que transcurrieron entre 1908 y 1920 en los que estuvo creando. En una carta del 15 de septiembre de 1932 le explicaba Kubin a Jünger que, desde su punto de vista, todo artista es eminentemente contemplativo, aunque al mismo tiempo debe de erigirse como creador. Esta frase la escribe Kubin como un reflejo de su “vida secreta personal” (Plard, en Claire, 1986, p.704), al tiempo que apela al arte como lo único que podía salvarle del tedio que le atenazaba en esos tiempos inciertos en los que la República de Weimar parecía precipitarse al vacío y el ascenso del nazismo comenzaba a notarse en algunas de las grandes ciudades germánicas. Ante esta incertidumbre, Kubin señalaba al bosque como aquello que le proporcionaba, entre tanto caos y ruido, verdaderos momentos de felicidad, convirtiéndose este en lo que más tarde señalaría en el portfolio *Phantasien im Böhmerwald* (*Fantasía en el bosque de Bohemia*) como la verdadera patria de su alma²⁰³.

²⁰³ *Phantasien im Böhmerwald*, 1951, p.8: “Seither weiss ich, dass diese oft düstere – menschenarme Landschaft die eigentliche Heimat meiner Seele ist, dass in ihr die tiefsten Wurzeln meines Wesens ruhen”. Traducción propia: “Desde entonces sé, que este paisaje a menudo sombrío (y vacío de personas) es la verdadera patria de mi alma, en el que descansan las más profundas raíces de mi alma”.

10.3. Las fuentes secundarias.

La cantidad de información que nos ha llegado a día de hoy sobre los portfolios del *Traumland* concuerda poco con el interés que despertó en su momento. Al mismo tiempo, es sorprendente que, siendo este un proyecto sujeto a bastantes cambios estilísticos y formales, no se le haya dedicado un grado de atención mayor de cara a estudiar cómo se consolidó el estilo dibujístico de Kubin en su etapa tardía. Las fuentes secundarias a partir de las cuales se ha dado a conocer el *Traumland* proceden mayormente del ámbito museístico, siendo los catálogos de exposiciones el mejor recurso del que extraer estudios pormenorizados y contrastados. Por desgracia, tan sólo se han editado a día de hoy tres catálogos cuyo principal objeto de estudio sean estas series de portfolios o el trabajo litográfico en sí.

Los catálogos en los que encontramos una mayor información sobre el trabajo litográfico y sobre los portfolios de Alfred Kubin son, el editado por Annegret Hoberg y Peter Assmann, *Alfred Kubin. Das lithographische Werk* (1999), en colaboración con la colección del Oberösterreichische Landesgalerie; *Alfred Kubin. Mappenwerke, Bücher, Einzelblätter aus der Sammlung Hedwig und Helmut Goedeckemeyer* (1980), elaborado por Monika y Kurt Arndt y *Alfred Kubin. Traumgesichte. Zeichnungen, Druckgraphik und Mappenwerke aus der Sammlung Otto Mauer* (2001), editado por Gerhard Ederndorfer y Christoph Stiegman a partir de los elementos encontrados en la colección del párroco vienés Otto Mauer.

De estos tres catálogos, los más relevantes son los dos primeros. El editado por Hoberg y Assman aborda los portfolios bajo pretexto de la obra litográfica en general, mientras que el de los Arndt, pese a ser bastante más preciso en cuanto a la división de la obra de Alfred Kubin por categorías y pese a dedicarle una parte importante al estudio de los portfolios de manera pormenorizada, se centra en las obras de manera desigual, en detrimento del *Traumland*, obra de la que tan sólo aparece reseñada una lámina, *Verzaubertes Land (País encantado, I.2.)*. Además de estas dos fuentes, es necesario prestar atención a las monografías que se han editado sobre la actividad onírica de Alfred Kubin en relación con su arte, así como al resto de catálogos generales de las grandes colecciones monográficas de museos públicos (ver Mitsch, 1990; Hoberg, 1991; Assmann, 1995; Leopold & Schuler, 2002; Zeiglgänsberger, 2010). El resto de información aparece diseminada a lo largo de memorias y notas de terceras

personas, reseñas y críticas de exposiciones y, por último, artículos tanto contemporáneos como posteriores a la vida del artista en los que se reflexiona con mayor profundidad sobre la importancia contextual de determinados portfolios, entre los que se encuentra, aunque de manera anecdótica, el *Traumland*.

10.3.1. El país de los sueños de Alfred Kubin en las palabras de sus contemporáneos.

Cabe destacar que no todas las recensiones y ensayos sobre la obra de Alfred Kubin que se encuentran en revistas, libros de memorias o catálogos expositivos pertenecen a exposiciones realizadas de manera póstuma. El primer rastro que encontramos dentro de la bibliografía secundaria sobre los orígenes del *Traumland* parte de la exposición de otoño de 1912 del *Blaue Reiter* (en la que además hubo artistas invitados de la talla de Picasso) celebrada en la galería Hans Goltz de Múnich. Para esta fecha, Kubin ya había realizado algunas láminas de su proyecto onírico, aunque no llegaron a exponerse en esta ocasión. Las láminas que presentó Alfred Kubin en la Hans Goltz como miembro del *Blaue Reiter* fueron las siguientes: *Orpheus (Orfeo)*, *Island (Isla)*, *Asket (Asceta)* [4.93.], *Der Prophet (El profeta)*, *Sportleute (Deportistas)*, *Dorfszene (Escena de pueblo)*, *Der Unhold (El monstruo)*, *Der Orgelmann (El organillero)* [1.34.], *Zigeunerlager (Campamento gitano)* [1.36.], *Schlangen in der Stadt (Serpientes en la ciudad)* [1.37.] y *Traumgesicht (Rostro onírico)* (Goltz, 1912, p.16), todas ellas realizadas con tinta y pluma sobre papel catastral. Tres de estas láminas pertenecían a su vez al portfolio *Sansara, ein Zyklus ohne Ende*, que ya avanzaba alguna de las temáticas del *Traumland*, pues muchas de sus láminas se realizaron a la vez (Hoberg, 2018, p.131). Así lo atestiguaba Wassily Kandinsky cuando escribió a Franz Marc el 23 de enero de 1912 a propósito de la publicación del Almanaque y de la exposición que iba a celebrarse ese mismo año, contándole cómo Kubin, además de las láminas en las que había trabajado para la exposición, se encontraba de manera paralela elaborando un proyecto onírico de gran interés²⁰⁴.

Nueve años más tarde, volvió a ser la Galería Hans Goltz la que acogió de nuevo la obra de Alfred Kubin en un contexto totalmente diferente. En 1921 el artista de

²⁰⁴ Carta ya citada en esta tesis (Parte I – Capítulo 2.5.4.): “Gestern war Kubin bei uns und erzählte...” p.77.

Zwickledt había conseguido suficiente renombre como para protagonizar una exposición monográfica en la ciudad que le vio dar sus primeros pasos artísticos, volviendo a mostrarse en el panorama muniqués como una especie de hijo pródigo perdido, aspecto que dio bastante que hablar tanto a artistas como a críticos de arte. En esta exposición Kubin presentó una serie de láminas en las que se mostraba ya un estilo consolidado de madurez, como argumentó Wilhelm Hausteinen en la reseña que comentábamos anteriormente. A esta exposición acudió, como amigo y como interesado, el escritor Hans Carossa. Paul Raabe recogió en su estudio *Alfred Kubin. Leben. Wirkung* las palabras que el escritor dedicó a la exposición de su amigo que, aunque estaban enfocadas a establecer una comparación entre la obra expuesta con otro portfolio que salió también en 1921, *Am Rande des Lebens (Al borde de la vida)*, remarcaban la importancia que tenían los sueños como fuente de inspiración de la obra de Alfred Kubin.

Llama especialmente la atención cómo Hans Carossa supo advertir a través de la contemplación de las imágenes cómo a través de estas Kubin intentó concretar sobre papel el laberinto de su mundo onírico, pasando por las diferentes etapas que señalábamos anteriormente a partir de la correspondencia, a saber: una primera fase en la que primaba la concreción directa de sueños diurnos, capturados en el momento inmediatamente posterior a despertar, seguida de la revelación de que existía una manera más compleja y elevada de moldear las imágenes oníricas a partir de la alucinación en la vigilia para, después, volver a buscar un equilibrio entre estas imágenes y aquellas percibidas por los sentidos.

Auch für den phantastischen Künstler kommt, glaube ich, ein Tag, wo es ihm nicht mehr genügen kann, die Träume seiner Nächte festzuhalten; früher oder später wird ihn die Einsicht überkommen, daß es eine höhere Stufe gibt, einen reineren Zustand, wo das Traumvermögen sich aufsparen will für die Wachheit des Tages. Wenn der Künstler dahin gelangt ist, wird wohl sein Schlaf ruhiger sein; aber dafür werden sich ihm die einfachen Erscheinungen des alltäglichen Lebens visionär entgegendrängen. In dieses neue Gleichgewicht führte auch den Gestalter Kubin sein Wachstum immer mehr hinein²⁰⁵. (Carossa, en Raabe, 1957, p.56)

²⁰⁵ Traducción propia: “También habrá un día para el artista fantástico, creo yo, en el que no le sea ya suficiente capturar los sueños de sus noches; tarde o temprano se dará cuenta de que hay un nivel más alto, un estado más puro, en el que quiera guardarse el caudal de sus sueños para la vigilia diurna. Cuando

Carossa se debatía también sobre los temas principales de la obra de Alfred Kubin, admirado por la capacidad que demostraba el artista de Zwickledt de aunar la tradición artística que le precedía con su propia obra personal, lo que, a ojos del escritor, abría ante los asistentes a la exposición una especie de visión panorámica y coherente sobre el funcionamiento de las imágenes artísticas. Entre los temas que destacaba Carossa de la obra de Alfred Kubin encontramos cierto énfasis en la disolución paulatina de la tensión pendular entre el alma y el mundo, aspecto que tanto había preocupado a Kubin en sus tiempos de juventud. Esta aproximación cada vez más serena al centro simbólico del mundo la encontraba el escritor en la manera que Kubin tenía de plasmar aspectos mundanos, simples, en su preocupación por ilustrar temas de la Biblia, de la historia y de las leyendas de su entorno, centrando su atención quizás en un árbol solitario, en una imagen del bosque primigenio, en un paisaje pantanoso o subacuático, en el detalle de un edificio, de un molino, de un caballo (Carossa, en Raabe, 1957, pp.56-57). En todos estos motivos encontraba Hans Carossa un trocito del mundo onírico y de la cosmovisión de Alfred Kubin, al tiempo que se reconocía a sí mismo como observador, a su tiempo y al entorno en el que les había tocado vivir.

Además de estas dos exposiciones de la Galería Hans Goltz de Múnich, hay constancia de que una gran parte de las láminas del *Traumland* se expusieron en 1924 en la galería berlinesa de Fritz y Wolfgang Gurlitt, de quienes dependió también la publicación de los portfolios del *Traumland* dos años antes junto con el volumen de textos titulado *Von verschiedenen Ebene* (Kubin, 1922). La exposición contó además con una parte importante de la colección de dibujos y de litografías de Alfred Kubin. Esta gran exposición monográfica ha llegado a nosotros gracias al trabajo recopilatorio de Paul Raabe, aunque de ella tampoco quedó constancia de la misma manera que ocurrió con la exposición de 1921 en la Hans Goltz (Raabe, 1957, p.121).

Además de la relación de Alfred Kubin con los editores Fritz y Wolfgang Gurlitt, son otros muchos los editores literarios los que se interesaron por la obra del autor, más allá de sus trabajos como ilustrador. Aquí encontramos las memorias de uno de sus principales editores, Reinhardt Piper, quien, en sus memorias, publicadas bajo el título de *Vormittag. Erinnerungen eines Verlegers (Media mañana. Recuerdos de un editor)* (Piper, 1947), se detuvo en la importancia que tuvieron para él los portfolios

el artista haya llegado ahí, su sueño será completamente más tranquilo; pero para ello, las apariencias más fáciles de la vida cotidiana se le opondrán de manera visionaria. El creador Kubin guio su crecimiento en este nuevo equilibrio”.

kubinianos de *Am Rande des Lebens* (*Al borde de la vida*), de 1921, y *Abenteuer einer Zeichenfeder* (*Aventuras de una pluma de dibujar*), de 1941. Piper encontraba en la manera característica de dibujar de Alfred Kubin durante su periodo de madurez cierto aire desfasado y anacrónico, llamando a sus dibujos productos de la *ehemaligen "Reichsstelle für künstlerische Formgebung"* (*antigua oficina del Reich de diseño artístico*) (Piper, 1947, p.412).

Probablemente esto viniera también determinado por los temas que Alfred Kubin comenzó a tratar cada vez con mayor profusión a partir de 1920 y que se consolidaron en *Am Rande des Lebens*. En este portfolio aparecen representadas parábolas de la Biblia (lámina 5, *Sankt Christophorus*), vistas exóticas de otras religiones lejanas (lámina 20, *Buddha*²⁰⁶) [4.4.], leyendas del credo popular (lámina 7, *Walpurgisnacht*), así como otras leyendas de la región de Baviera (lámina 6, *Undank ist der Welt Lohn*) o representaciones desfamiliarizadas de temas contemporáneos (lámina 12, *Hinrichtungung des Südtiroler Abgeordneten Dr. Battisti*). El paisaje como escenario de lo simbólico y de lo fantástico aparecía con fuerza en este portfolio, siendo ejemplos de esto las láminas *Im Zeller Moos* (*En la laguna de Zell*, lámina 1) [4.5.] y *Österlandschaft* (*Paisaje de Pascua*, lámina 2)²⁰⁷, aspecto que Kubin seguiría trabajando en los posteriores dibujos y que también llevó a otros amigos y escritores del dibujante, como Ernst Jünger, a desarrollar toda una teoría estética que giraba en torno al doble significado de las formas y los objetos que percibimos.

En 1934 publicaría Jünger un artículo titulado *Die Staubdämonen – Eine Studie zum Untergange der bürgerlichen Welt* (*Los demonios de polvo – un estudio sobre el hundimiento del mundo burgués*) (ver Olaf, en Hoberg, 2008, p.106) en el que reflexionaba sobre la fuerza simbólica de las imágenes kubinianas como sismógrafo y como espejo de su tiempo. Para ello, Jünger montó toda una teoría sobre la doble naturaleza de la percepción y de los objetos, siendo lo que más llamó su atención esa “fuerza del miedo”, un miedo que surge de la mezcla de diferentes realidades o de la

²⁰⁶ Esta lámina además puede emparentarse con la última del *Sansara*, *Sehet das Heil*, donde se presentaba una vista casi apocalíptica de un calvario. En *Buddha* se hace referencia a la soledad en la que se consigue el equilibrio espiritual propuesto por esta religión, reforzando esta poética en un entorno oscuro y cavernoso que apela al interior, no sólo de la tierra, sino también del individuo, representando como un asceta esquelético rodeado por una amenazante serpiente gigante.

²⁰⁷ Ambas láminas están emparentadas además con el paisaje de la infancia de Kubin, más claro en *Im Zeller Moos*, donde aparece el pescador que se adentra en el pantano en un claro guiño al personaje Holz que aparece en las memorias de Kubin como una especie de Caronte, mientras que en *Osterlandschaft* puede verse de manera anecdótica y casi imperceptible un calvario en lo alto de la montaña, mientras que el foco de atención del dibujo está en el pájaro posado sobre las tablas que cruzan el río del paisaje.

inercia con la que la sociedad se precipita al vacío, estando esto además inspirado en la impresión que le causó la lámina *Der Mensch* [1.57.], sobre la que escribiría un poema gracias al cual comenzaría su amistad con Kubin allá por 1921.

A estas reflexiones sobre la obra de Alfred Kubin hay que sumarle la labor investigadora de Paul Raabe quien, procedente del círculo de uno de los amigos más íntimos de la familia Kubin así como de sus allegados, el Dr. Kurt Otte²⁰⁸, publicó dos años antes de la muerte del artista de Zwickledt un estudio en el que se recogía toda su trayectoria vital y artística, *Alfred Kubin. Leben. Werk. Wirkung* (1957) y que hasta la fecha se sigue considerando como el trabajo más meticuloso y pormenorizado sobre la obra de Alfred Kubin. En este estudio Paul Raabe presentaba una serie de escritos de corte monográfico en los que se razona una división por etapas de la obra de Alfred Kubin (diferenciando entre infancia y juventud, la época múniquesa, los años de búsqueda, el mediodía de la vida, las décadas de madurez, el ocaso y la memoria), junto con un listado de todas las obras y exposiciones realizadas en vida por el artista en riguroso orden cronológico, aderezado todo con algunos extractos de correspondencia con testimonios sobre la recepción de la obra kubiniana por parte de terceros. Este encomiable trabajo, no obstante, presenta un horizonte bastante general y plano sobre la vida, la obra y el impacto de Alfred Kubin, sin llegar a profundizar sobre sus proyectos (aunque los menciona absolutamente todos) y sin aventurarse a realizar interpretaciones sobre los temas y los motivos que llevaron al mago de Zwickledt a crear su visión del mundo, encantada y pesadillesca, en el otro lado, en esa otra dimensión que representaba el papel sobre el que se deslizaba, rápida y diestra, su pluma de dibujante.

²⁰⁸ La labor y el contacto de una figura como Kurt Otte significó muchísimo de cara a los estudios de Alfred Kubin. A su labor como gerente del Archivo Kubin debemos agradecer el que hoy en día aún podamos consultar toda la correspondencia del artista, así como podamos acercarnos a una biblioteca que se mantiene casi intacta. La división razonada de las obras en los diferentes museos que ahora acogen el grueso de la colección de Alfred Kubin también bebe directamente de su trabajo. Así mismo, el Dr. Kurt Otte mantuvo también una relación cercana con Hedwig Kubin, con Emmy Haesele y con otras personas del ámbito más privado del artista. Todas las cartas que la familia Otte ha guardado celosamente durante años y años sirven a día de hoy para trazar una red, un sistema cultural, que retrata a la perfección una época, una manera de sentir y una preocupación por los sueños y por lo fantástico en uno de los momentos más difíciles de la historia de Europa.

10.3.2. *In memoriam.*

Han sido muchas las exposiciones que se han realizado en el entorno de Austria y Alemania tras la muerte de Alfred Kubin, teniendo lugar la primera de ellas pocos meses después de su muerte en la Galería St. Stephan de Viena. Las décadas que van de los años 60 a los años 90 del siglo XX acogieron una multitud de exposiciones sobre el artista dentro de un contexto principalmente austriaco, proyectadas casi siempre desde un punto de vista monográfico y haciendo hincapié en las diferentes etapas de la biografía del autor. A partir de estas exposiciones comenzaron a enfatizarse determinados momentos de la trayectoria artística kubiniana por encima de otros, destacando los primeros años de Múnich y del *Weber-Mappe*, la relación de su obra con el imaginario de las Danzas Macabras y su trabajo como ilustrador, pasando muy por encima por los portfolios, de los cuales se llevaban casi toda la atención el *Sansara. Ein Zyklus ohne Ende* y el *Phantasien im Böhmerwald*, como muestra del principio y del final de la trayectoria de Alfred Kubin. El trabajo realizado durante el periodo de entreguerras pareció ser víctima del mismo limbo en el que se sumió la sociedad austríaca durante aquellos años de incertidumbre y de agitación política.

De todas estas exposiciones cabe destacar la monográfica de 1964 en la Bayerische Akademie der schönen Künste und Kunstverein, la de 1967 en la Galería de arte de Regensburg, en la que se vinculaba la vida y obra de Kubin con el bosque de Bohemia; la exposición de 1969 en Linz, titulada *Aus der Bilderwelt des Zeichners Alfred Kubin (Desde el mundo de imágenes del dibujante Alfred Kubin)*; otra exposición en 1981 en Hamburgo, antes del traslado del Kubin Archiv en la que se abordaba la cuestión del *Weltuntergang* (del *hundimiento del mundo*), así como otras exposiciones monográficas enfocadas hacia la catalogación de colecciones privadas y de museos públicos, que se dieron de forma salpicada entre los años 70 y finales de los años 90.

Dentro de la edición de catálogos enfocada al estudio pormenorizado de las colecciones públicas y privadas en las que se encontraban obras del autor, encontramos cuatro catálogos de especial relevancia. El primero de estos catálogos se publicó en 1980 y fue editado por Kurt y Monika Arndt bajo el título *Alfred Kubin. Mappenwerke, Bücher, Einzelblätter aus der Sammlung Hedwig und Helmut Goedeckemeyer*. Esta obra catalográfica se centra principalmente en los portfolios, en la ilustración de libros y en las láminas individuales que componían la colección privada de Hedwig y Helmut

Goedeckemeyer, coleccionistas para los que Alfred Kubin también realizó algunos encargos. El texto introductorio de este catálogo es de suma relevancia, pues subraya la problemática que supone el estudio de los portfolios de Alfred Kubin como obras de arte en sí, por los cuales además existía una generalizada falta de interés (a excepción de los que mayor eco mediático tuvieron en su momento, a saber, el *Max-von-Weber Mappe*, el *Sansara. Ein Zyklus ohne Ende*, las dos publicaciones sobre el tema de la *Totentanz* y el *Phantasien im Böhmerwald*).

El trabajo de los Arndt, pese a ser de los primeros que se realizaron al respecto, es también de los más completos que se han hecho hasta ahora, catalogando, analizando y desglosando cada uno de los portfolios y de las colecciones de ilustraciones literarias que componían la colección Goedeckemeyer. No obstante, y pese a la gran labor de recuperación y de puesta en valor de los portfolios, sobre el *Traumland* apenas hay una aportación propia, rescatando la mayor parte de la información que aparece en el catálogo de los ya mencionados fragmentos *Über mein Traumerleben* y *Die Befreiung vom Joch*, que en principio iban a acompañar la edición del portfolio. Mientras que otros portfolios indexados en este catálogo sí que aparecen desglosados por láminas, analizadas además de manera pormenorizada, en el caso del *Traumland* esto no ocurre, encontrando tan sólo una descripción de la lámina *Geträumte Landschaft* (*País soñado*, II-11).

Dentro de la misma línea del catálogo de los Arndt, aparece el compendio realizado por Peter Assmann y Annegret Hoberg en 1999 titulado *Alfred Kubin. Das lithographisches Werk*, en colaboración con las dos entidades que recibieron el mayor grueso de la herencia del Kubin Archiv de Frankfurt a cargo del Dr. Kurt Otte: el Lenbachhaus de Múnich y el Oberösterreichische Landesgalerie de Linz. El apartado que trata los portfolios del *Traumland* aparece encabezado por una ficha técnica, seguida de la aclaración de que ninguna de las dos carpetas que componen el portfolio aparecían recogidas en el que, hasta la fecha, se ha considerado el trabajo más detallado de indexación y de ordenación de los trabajos de ilustrador de Alfred Kubin así como de los trabajos en formato libro: el catálogo de Alfred Marks de 1977 *Der Illustrator Alfred Kubin. Gesamtkatalog seiner Illustrationen und buchskünstslerischen Arbeiten*²⁰⁹.

²⁰⁹ Pese a que la obra de Marks se adscribe casi exclusivamente al trabajo de ilustrador de obras literarias, sí que aparecen recogidos y reseñados algunos portfolios, concretamente el *Orbis Pictus*, *Ali der Schimmelhengst*, *Phantasien im Böhmerwald*, *Ein neuer Totentanz* y *Der Tümpel von Zwickledt*.

Además de señalar esta falta, la principal aportación de Assmann y Hoberg en este catálogo está en poner de manifiesto que es a partir del estudio de la correspondencia del artista donde vemos datos más precisos sobre el portfolio, encontrando citada la carta de 1920 a Fritz von Herzmanovsky-Orlando en la que Kubin se jactaba de haber completado por fin su serie onírica tras largos meses de trabajo. Pese a que más allá de esto no se presenta un análisis exhaustivo de las imágenes al estilo del planteamiento de Kurt y Monika Arndt, el texto del catálogo ofrece pistas para su investigación, pues apunta que la mayoría de los motivos utilizados para las litografías pertenecen a dibujos a pluma enmarcados entre los años 1910 y 1915, lo cual precisa aún más la búsqueda de estos motivos gracias no sólo a la obra publicada, sino también a los cuadernos de bocetos.

En lo tocante al análisis hermenéutico del portfolio del país de los sueños, son dos los artículos que más profundizan en su naturaleza simbólica, en las referencias y en el trabajo retrospectivo que supuso la configuración de sus imágenes. Por un lado, encontramos el artículo de Wieland Schmied, *Alfred Kubins Traumwelt*, dentro de la edición de 1991 de la colección del Lenbachhaus a cargo de Annegret Hoberg (*Alfred Kubin 1877-1959*). Schmied pone la lupa en la correlación tan palpable que existe entre las ilustraciones de *Die andere Seite* con la configuración de las láminas del *Traumland*, apuntando a que la representación del paisaje en ambos casos responde a un “paisaje del hundimiento” marcado por una caída infinitamente lenta e indulgente (Schmied, en Hoberg, 1991, p.161), suave, delicada, enmascarada en el caso de los portfolios del *Traumland* por el inmovilismo y la atemporalidad arcádica de los sueños y de los cuentos de hadas. De la misma manera, Schmied presenta un análisis temático que permite establecer vínculos entre las láminas del portfolio con otras láminas que quedaron al margen de la publicación editorial, y que tan sólo a raíz de un estudio de los diarios y de la correspondencia es posible ubicarlos en la gran red simbólica cuyo centro se encontraba en el país de los sueños.

Más adelante, en el mismo catálogo, aparece una entrada dedicada a la mezcla de imágenes que también se recoge en la colección de textos *Von verschiedenen Ebene* (Kubin, 1922), aunque sin llegar a relacionarlas directamente con el trabajo del *Traumland*. Sobre la edición de estos textos hay algunas cartas dirigidas a Hans von Müller, con las que se pone de manifiesto aún más el vínculo estético de la obra de Kubin con la filosofía creativa de Friedländer, así como se habla de una serie de

imágenes que compondrían el grueso de la producción dibujística kubiniana a partir de los años 20 (en Hoberg, 1991, p.320). Es especialmente interesante que se haga referencia al final de este texto dentro del catálogo a la autobiografía de 1926 que precedería a *Dämonen und Nachtgeschichte*, en la que Kubin hablaba del impulso íntimo de sus obras y cómo estas acaban relacionándose con el paisaje del bosque, que llegó al arte de Kubin como un soplo de aire fresco.

Annegret Hoberg, además de editar este último texto del catálogo del Lenbachhaus de 1991 también contribuyó especialmente a este tema con su ensayo *Das Selbstverständnis des Späten Kubin*, que forma parte del *Kubins Projekt* de Peter Assmann (1995) (el proyecto más ambicioso y más completo realizado hasta la fecha sobre el legado de Kubin en el Oberösterreichisches Landesmuseum de Linz). Hoberg presenta aquí una perspectiva que resulta crucial a la hora de iniciar cualquier aproximación a los dibujos realizados por Alfred Kubin después de la Primera Guerra Mundial, entrando de lleno en lo que se considera su “etapa tardía”.

Para recoger la evolución de la técnica y de la manera de proceder del artista dentro del artículo, Hoberg se respalda en un texto de Alfred Kubin escrito en 1933 titulado *Das Schaffen des Unbewussten (La creación del inconsciente)* y que Kubin planteó en su momento como respuesta a una carta de Otto Kankleit. En este texto, Kubin enumeraba las razones e identificaba los impulsos que le movían a realizar sus dibujos, que a veces podían parecer ciertamente caleidoscópicos dada la confluencia de imágenes y de sensaciones que entraban en contacto sobre el papel, siendo la mano del dibujante el médium que traduce todos estos impulsos. Junto a este texto, aparecen también referencias a otro de los escritos sobre creación artística más importantes de Alfred Kubin, *Rhythmus und Konstruktion (Ritmo y construcción)*, de 1924 (Hoberg, en Assmann, 1995, p.11).

La principal novedad que introduce el texto de Hoberg es la idea de la auto-comprensión y de la auto-percepción que tenía Alfred Kubin tanto de su obra como de sí mismo, centrándose en diferentes obras en torno a las que orbitan cuestiones como la importancia de los recuerdos, de la muerte, de los sueños y del paisaje²¹⁰. En este ensayo Annegret Hoberg dota por primera vez a los portfolios del *Traumland* de la

²¹⁰ El paisaje aparece mencionado en el artículo de Annegret Hoberg como una de las tipologías artísticas menos estudiadas y más discriminadas dentro de los estudios de Alfred Kubin, aspecto que incluso a día de hoy sigue sin abordarse de manera profunda.

importancia que merecen, pues los coloca como una de las obras centrales a través de las cuales se van tendiendo puentes entre lo que se considera el ortodoxo estilo tardío de Alfred Kubin y el proceso de búsqueda de un estilo propio que tiene lugar durante los mismos años de redacción y de publicación de la novela *Die andere Seite* (Hoberg, en Assmann, 1995, p.14). Así, Hoberg sitúa en el portfolio de 1922 el mejor ejemplo a partir del cual puede apreciarse de manera fáctica este cambio, inaugurando con él el estilo que Kubin mantendría desde la década de los años 20 en adelante.

Es interesante también cómo, a raíz de un artículo de Wieland Schmied de 1967 que cita Annegret Hoberg en su texto, se avanzan algunas de las razones por las cuales el proyecto del *Traumland* acabó por desinflarse, sin llegar a constituirse como esa gran obra litográfica y literaria a la que el artista aspiraba en un principio. Hoberg cita a Schmied cuando dice que dentro de este gran proyecto onírico hay una parte del artista que se deja entrever, y que radica en cómo se muestran de soslayo recuerdos y motivos de la infancia y del hogar del artista, que acaban por salir a la superficie de los dibujos pese a su empeño de dar con una “gran forma” artística afín a todo observador y soñador (Schmied, en Assmann, 1995, p.15).

Hoberg añade que no hay nada que vincule más al artista con su obra que el intento de plasmar sus propios sueños en imágenes. Fue precisamente durante el transcurso de los años 20 cuando Kubin se dio cuenta de que, para expresar el impulso que le instaba a dibujar y a idear nuevos relatos, nuevos escenarios y nuevos monstruos y figuras no era necesario recurrir a un proceso estenográfico, mediúmnico o enajenado. Le bastaba con remarcar ese interés que le suscitaba la superficie de las cosas, es decir, fijándose en los ya comentados *objetos impelentes* que formaban parte de su realidad, de su día a día y de su memoria.

Tras analizar estas fuentes, podemos decir que los portfolios del *Traumland* son, a nivel técnico y a nivel simbólico, la obra más personal y más significativa del periodo artístico de Alfred Kubin que va entre 1908 y 1920. En ellos se aúna un estilo que aún bebe de un periodo de crisis personal y artística (similar al que engendró la novela *Die andere Seite* y el portfolio *Sansara*) y de un periodo de búsqueda dentro de lo onírico, así como avanza un estilo que se desarrollará posteriormente y que se mantendrá casi inalterado hasta el fin de sus días: un estilo mucho más nostálgico, en el que el empaque de las formas recuerda mucho más a las ilustraciones de los cuentos de hadas del siglo XIX en las que el paisaje se alza como medio a través del cual expresar afinidades con

el entorno que le rodeaba. Así pues, el *Traumland* sería el camino, la frontera, el limen, que marca esta evolución estilística y simbólica, pasando de imágenes más complejas en las que pretende captarse con dramatismo escénico todo un sueño en una sola hoja de papel, a otras composiciones en las que el peso simbólico recae en figuras aisladas, en motivos concretos, que completan su significado gracias al paisaje en el que se insertan.

CAPÍTULO 11: ASPECTOS TÉCNICOS Y APROXIMACIÓN TEMÁTICA.

11.1. La técnica y el resultado final de los portfolios.

A comienzos del año 1922 aparecieron publicadas por la editorial berlinesa de Fritz Gurlitt dos carpetas de litografías firmadas por Alfred Kubin dentro de un portfolio titulado *Traumland* (*País de los sueños*). Este título había sido una sugerencia (y finalmente una imposición) de la editorial, difiriendo del título que en principio había propuesto el artista: *Meine Traumwelt* (*Mi mundo de sueños*). La obra salió en dos tiradas diferentes: una, de 35 ejemplares, impresas las litografías sobre papel japonés, y otra, de 60, en papel verjurado. El tamaño de las láminas litográficas era de 45'5 x 34 cm. Tanto la carpeta I como la II contenían 12 láminas cada una y venían separadas en sus respectivas cubiertas, de cartón color crema, sin título alguno y sin la firma de Alfred Kubin. El índice de contenidos y la firma del autor aparecían en una hoja impresa aparte, guardado todo en una gran caja de cartón negro de 46 x 35 cm (Assmann & Hoberg, 1999, p.274). Las láminas del *Traumland* estaban realizadas mediante impresión litográfica, partiendo de unos originales realizados a pluma sobre papel encerado que le permitía a Kubin no dibujar directamente sobre la piedra.

Algunos de los diseños de estas láminas procedían de obras preexistentes, realizadas a pluma, con tinta negra sobre papel verjurado que posteriormente se acuarelaban. De estas láminas, Kubin creó versiones posteriores sobre un papel encerado especial, también realizadas con tinta y pluma, de modo que el diseño era fácilmente transferible a las planchas litográficas sin tener que dibujar directamente sobre la piedra. Esta técnica explica el hecho de que hubiera tan pocos ejemplares de la tirada original, siendo el resto de reproducciones de las láminas fotolitográficas, respondiendo a la misma técnica que se utilizó en la impresión del portfolio *Sansara* (Arndt & Arndt, 1980, p.6). Se cree que el proyecto original del *Traumland* debía de traer consigo otra carpeta en la que aparecieran algunos de los textos que compusieron posteriormente el

libro *Von verschiedenen Ebene*, también publicado por la editorial Gurlitt pocos meses después de la salida de los portfolios (Kubin, 1922). Esta otra obra, pese a ser una recopilación de textos, también iba acompañada de algunas ilustraciones, algunas de las cuales remarcaban ese vínculo entre el artista y la naturaleza por la que deambulaba en busca de sus imágenes²¹¹. En la portada de *Von verschiedenen Ebene* [4.2.] Kubin optó por presentar un autorretrato sobre una barca navegando en un mar picado, lo cual podría verse como otro guiño a su obra anterior y a la sensación que tenía el artista de estar abandonado a la deriva en el mar de su destino, pudiendo contarse esta composición como una reinterpretación de su “Arca” y de otra obra anterior de 1912 titulada *Das Schifflein (La barca)* [2.21.].

Además de la relación entre los portfolios del *Traumland* con la colección de textos *Von verschiedenen Ebene*, aparece un nexo de unión entre estas representaciones del país de los sueños con las láminas de otro portfolio de 1927, el *Heimliche Welt (Mundo secreto)*, presentado en la editorial Merlin de Heidelberg, como una retrospectiva de Alfred Kubin hacia sus viejas láminas con motivo de su 50 cumpleaños. En la introducción al portfolio, Kubin nos hablaba de la fina red de trazos que tejía en sus obras, incitando al lector a establecer conexiones entre las aguatinas en pequeño formato de *Heimliche Welt* con otras piezas más grandes, al tiempo que incita a conectar el microcosmos rural y popular en el que se mueven estas imágenes con una realidad mucho más vasta, con un macrocosmos que vibra al unísono en el interior de todos y cada uno de nosotros. Pese a que el *Heimliche Welt* es un portfolio que nos invita a bucear en la naturaleza, en los lugares secretos que circundan al autor, el *Traumland*, se muestra como un proyecto más ambicioso que nos conecta con esta naturaleza y más allá, apelando a las experiencias oníricas del autor, en las que entran en juego no sólo la percepción del espacio en el que se movía, sino también las leyendas populares por las que estaba influenciado su imaginario y los procesos de recepción artística. Este aspecto hace que en las imágenes que componen el *Traumland* sea difícil discernir dónde acaba el producto de la imaginación de Kubin y dónde empieza a tomar protagonismo lo que él entendía por “memoria colectiva”, que tan importante era para él.

²¹¹ Un ejemplo de esto lo encontramos en la ilustración *Der Wanderer (El caminante)*, que acompaña a uno de los textos del libro. La imagen representa al artista caminando por una vereda que parece dirigir a la espesura de un bosque del que destacan las grandes ruinas en el horizonte, lo que nos puede llevar a las cartas que Kubin se intercambió con Fritz von Herzmanovsky-Orlando que citábamos en el capítulo anterior.

El estilo en el que están realizadas las láminas de los portfolios del país de los sueños conecta directamente con el de las láminas del portfolio *Sansara. Ein Zyklus ohne Ende*, no sólo por el hecho de que ambos surgieron de manera prácticamente paralela, sino también porque comparten en algunos casos encuadres compositivos y temáticas similares. Por lo general tienden a ser composiciones apaisadas que representan vistas de espacios abiertos marcados por una línea de horizonte alta, dejando espacio para que se desarrollen e interaccionen entre sí los diferentes personajes y criaturas fantásticas que pueblan las láminas. Las láminas en horizontal beben de la influencia del paisajismo flamenco, pues presentan en un primer plano la escena principal mientras que el resto del espacio se va ordenando y desarrollando hacia el borde superior de la composición, dejando muy poco espacio para los celajes y creando una falsa ilusión de perspectiva aérea que nos permite sobrevolar las escenas que se representan.

Este uso de la perspectiva es muy fácil de advertir en dos láminas del portfolio, *Über Berg und Thal (Sobre valles y montañas)* [4.13.] y *Warnung (Advertencia)* [4.14.], que presentan una estructura compositiva muy similar, plantando una figura humana de perfil y de gran tamaño en un primer plano, en el borde inferior izquierdo del papel, que se dirige o que señala hacia el lado contrario y tras la cual se extiende toda una composición paisajística en la que tienen lugar escenas totalmente independientes realizadas a menor tamaño. Sobre estas escenas suele ceñirse una cadena montañosa que marca el borde superior de la obra, muy en relación con las vistas del paisaje que acostumbraba a ver Kubin en su día a día y desde su más tierna infancia en Salzburgo, y que deja, como hemos mencionado anteriormente, poco espacio para los celajes, ocupados, eso sí, por grandes masas de nubes. No obstante, existen otras láminas que, según fue avanzando el tiempo, comenzaron a separarse estilísticamente de sus predecesoras del *Sansara*, lo que induce a pensar que se realizaron en un periodo posterior. Atendiendo a estas diferencias compositivas, para lo cual prestaremos especial atención a los procesos creativos recogidos en la correspondencia de Alfred Kubin, nos aventuraremos a continuación a realizar un análisis estilístico de las diferentes láminas que componen el *Traumland*, proponiendo también una ordenación cronológica de las mismas y estableciendo, gracias a esto, vínculos con otras obras del artista.

11.2. Los diseños de las láminas: una propuesta de clasificación y análisis.

Las láminas del *Traumland* no aparecen recogidas ni en orden cronológico ni en orden narrativo, lo que plantea uno de los principales obstáculos de cara a su análisis. Gracias a la correspondencia de Alfred Kubin y a algunas láminas extraviadas que han ido apareciendo gradualmente en las subastas de arte de los últimos años (muchas de ellas fechadas) se ha podido comprobar lo siguiente, y es que la gran mayoría de los diseños pertenecen al periodo de tiempo que va de 1908 a 1915. Entre las láminas que componen la edición de imprenta de los portfolios, pueden encontrarse otras composiciones realizadas entre 1912 y 1918 que, debido a la similitud temática, se cree que pudieron estar pensadas en un primer momento para formar parte del proyecto aunque finalmente fueron descartadas. Sobre este proceso de selección y descarte resulta muy esclarecedor el ensayo de Wieland Schmied en el catálogo de 1991 de la colección del Museo Lenbachhaus, *Alfred Kubins Traumwelt (El mundo onírico de Alfred Kubin)* (en Hoberg, 1991, pp.160-162). En él se plantean algunos de los temas y de las características propias de la fase inicial de trabajo en el *Traumland*. El estudio de Schmied junto con un trabajo de escrutinio y de análisis tanto de las láminas originales como de las publicadas, sin perder de vista la correspondencia y los diarios de Kubin, nos ha permitido establecer la siguiente división formal de las láminas que componen los portfolios del país de los sueños:

Podríamos diferenciar un primer grupo de imágenes fechadas entre 1908 y 1915, encontrando el punto de mayor productividad artística en torno a 1911. Muchas de estas imágenes aparecen mencionadas en los ensayos de Schmied y de Hoberg, mientras que otras han sido hallazgos prácticamente recientes, procedentes del ámbito de las subastas y del coleccionismo artístico establecido entre las ciudades de Salzburgo, Schärding y Passau. Estas láminas son las más cercanas a la obra temprana de Alfred Kubin, no sólo en una cuestión estilística, sino también en una cuestión iconográfica. Muchas de las figuras que aquí aparecen pueden rastrearse en los textos ensayísticos (algunos de ellos publicados a posteriori, como ocurrió con *Über mein Traumerleben*) y en la novela *Die andere Seite*, y el trazo con el que están realizadas también conecta estas obras con otras láminas independientes anteriores realizadas en plena guerra. La particularidad que presentan las láminas de este primer grupo es que, desde un primer momento, estaban concebidas para ser acuareladas, siendo en este caso la presencia del color un factor

fundamental para fechar las que aún a día de hoy no han podido ubicarse. Es por esto que, observando las versiones litográficas que resultaron del proceso de imprenta, vemos cómo las siluetas de las figuras marcan los espacios en blanco en los que debía ir el pigmento (que solía ser disolución de tinta, de acuarela o de pastel).

Por otra parte, tendríamos que hablar de un segundo grupo de obras realizadas entre 1918 y 1920, fruto de una carrera a contrarreloj que quedó reflejada en la correspondencia de Alfred Kubin con Salomo Friedländer y con Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Los diseños para láminas que se fechan entre 1918 y 1920 presentan algunas características distintivas en relación con las del primer grupo. Para empezar, la línea de tinta que bordea las figuras suele ser mucho más gruesa, al tiempo que las siluetas son mucho más redondeadas y voluminosas, recortándose claramente sobre la maraña de líneas que sombrean el fondo. Esta maraña de líneas también tiende a ser mucho más nerviosa y mucho más oscura cuando aparece, dejando claro que estas láminas no se concibieron con objetivo de ser coloreadas después, como sí ocurría con las realizadas entre 1908 y 1915. En ellas hay un claro protagonismo de la tinta, se juega más con el contraste entre la línea recta y la línea curva más efectista (casi podríamos decir “más vanguardista”). Además de las diferencias estilísticas, muchos de los fondos de las grandes colecciones no cuentan con ejemplares de estas láminas con fecha anterior a la publicación los portfolios, lo que nos lleva a situarlas en este segundo periodo creativo en el que el proyecto editorial ya estaba sobre la mesa.

Basándonos en las propuestas de Wieland Schmied y en las correspondencia con Alexander von Bernus, podemos señalar, por último, algunas láminas que, si bien estuvieron o pudieron estar relacionadas de manera directa con el *Traumland*, estas no llegaron a formar parte del resultado final, quedando suspendidas en el limbo al que nos referiremos a continuación bajo la etiqueta de “láminas independientes”. Este último grupo está compuesto principalmente por supuestos, por láminas individuales que cuentan con las características concretas y suficientes como para haber formado parte del *Traumland*, respaldándonos para esto en el largo periodo de tiempo que dedicó Alfred Kubin a dar por finalizado su proyecto onírico, así como en las menciones y en las repeticiones de determinados temas en otras cartas y láminas que se corresponden con los años de confección de los portfolios.

11.2.1. Las láminas anteriores a la Primera Guerra Mundial.

Como alegaba Alfred Kubin en sus cartas, los dibujos preparatorios para el *Traumland* comenzaron a realizarse en el año 1908, aunque no hay registro de que se completara ninguna de las láminas en su versión preliminar de tinta y acuarela hasta 1910. Debido al mayor interés y cuidado que pareció dedicarle Kubin a estos dibujos durante la primera fase de su trabajo (es decir, hasta 1915), contamos con un seguimiento más preciso y con una datación de los dibujos previos a las litografías constatada, a diferencia de lo que ocurre con los dibujos realizados en la segunda etapa. La información que aparece sobre las fechas de realización de estas láminas nos permite hacer un seguimiento cronológico más exhaustivo de las mismas, siendo la primera de las láminas en realizarse *Im Reiche der Mühlen* (*En la tierra de los molinos*), lámina 5 de la carpeta I (I-5)²¹² [4.7.].

La primera versión de *Im Reiche der Mühlen* es de 1910 [4.6.], realizada en primera instancia en un tamaño mucho menor que el de la litografía final de 1922 (25,3x33 cm). Se diferencia de su versión definitiva principalmente por la presencia del color, aunque también pueden advertirse una serie de diferencias compositivas observadas en una versión intermedia fechada en 1920²¹³. La lámina presenta una vista horizontal de un entorno rural, cuya franja superior se encuentra dominada por una hilera de molinos (hidráulicos y de viento). El molino es, sin lugar a dudas, uno de los símbolos más utilizados por Alfred Kubin en sus dibujos. Encontramos representaciones de este tipo de edificios ya desde su periodo múniqués, acentuándose su protagonismo de manera mucho más clara a partir de la novela *Die andere Seite*.

En la novela ya hemos visto cómo el narrador plantea una descripción de la ciudad centrándose, entre otros aspectos, en las casas, sobre las que se detiene como si fuesen personajes humanos. Entre estas, la figura del molino cobra una importancia singular, pues no sólo es la que más llama la atención desde el principio²¹⁴, sino que, según va desarrollándose la novela, este edificio adquiere un carácter más sombrío, más

²¹² A partir de ahora, cuando citemos las obras con su numeración en los portafolios, lo haremos de la siguiente manera: I o II, en números romanos, se referirán a la carpeta, mientras que los números latinos de 1 a 12 se referirán al orden en el que están recogidas las láminas. Este orden aparece en el Anexo final, donde se recogen las láminas en el mismo sentido en el que aparecieron en la publicación de la editorial Gurlitt.

²¹³ Esta versión se encuentra en la Staatliche Graphische Sammlung de Múnich.

²¹⁴ “Pero mi favorita era la construcción que hacía esquina a la vera del río: el molino. Tenía una cara muy graciosa, totalmente enjabelgada y con un musgoso tejado a guisa de capucha” (LoP, 1974, p.70).

siniestro. El molino se muestra en la novela como un contenedor de una polaridad simbólica representada mediante el conflicto entre los dos hermanos que lo regentan, tensión que acaba resolviéndose en un asesinato a partir del cual el orden de las cosas en la ciudad de Perle comienza a virar hacia una fantasía macabra y rocambolesca que culminará con el hundimiento total del Reino de los Sueños²¹⁵.

La figura del molino en *Die andere Seite* [4.11.] nos lleva, de alguna manera, al paisaje de la infancia de Alfred Kubin, vínculo que realizó él mismo en su texto *Besuch in der Heimat* (*Visita a la patria*) de 1930 cuando habla del Molino de Konrad, al que supuestamente Kubin le debía la imagen del molino de su novela. Además de a la infancia, el paisaje de las inmediaciones del *Schloß* de Zwickledt contaban con un molino abandonado alrededor del cual Kubin solía pasear, como muestra en su correspondencia con Fritz von Herzmanovsky-Orlando²¹⁶. La fascinación que le causaba este elemento, acompañado del deleite por la ruina, nos lleva también a rastrear las influencias románticas de las que Alfred Kubin se hacía eco. Sin ir más lejos, uno de sus poetas proto-románticos favoritos, William Blake, también planteó una compleja simbología alrededor de la figura del molino, presentándolo no sólo como aquello que *crea el Sol y las estrellas* y que planta *las semillas de todas las cosas* (Blake & Atreides, 2002, p.203), sino que también lo entendía como un símbolo de orden tanto social como cósmico, uniendo el girar de los astros con el giro de las ruedas en las fábricas que poblaban la nueva civilización.

Otro de los escritores más leídos por Alfred Kubin, August Strindberg, planteaba en su novela *Inferno* un fenómeno que denominaba “el Molino del Señor”, haciendo a su vez gala de una terminología eminentemente blakeana. Strindberg hablaba del “Molino del Señor” como un fenómeno en el cual toda la vida del individuo desfilaba ante sus ojos durante insomnios, *todas las necesidades, todos los disgustos, todos los desastres* (Strindberg, 2002, p.236), haciendo especial hincapié en los sinsentidos cometidos por la persona en cuestión, para que, una vez transcurrida toda la procesión de imágenes, ésta volviera a empezar. La obra *Sartor Resartus*, de Thomas Carlyle, también se encontraba entre los ejemplares de la biblioteca kubiniana e igualmente

²¹⁵ Esta escena puede tener incluso una lectura bíblica si se enfoca desde el conflicto de Caín y Abel.

²¹⁶ Carta de Alfred Kubin a Fritz von Herzmanovsky-Orlando del 13 de marzo de 1915 (en Klein, 1983, pp. 114-115): “Ich war gestern in einer Mühle im Walde, und bin eine Stunde im Gebäude herumgekrochen (...) Ich hatte heute Nacht dann auf grund dieses Erlebnisses eine Art Vision für ein Blatt”. Traducción propia: “Estuve ayer en un molino en el bosque, y estuve durante una hora merodeando el edificio (...) Esta noche he tenido una visión a raíz de esta experiencia una suerte de visión para una lámina”.

presenta una imagen muy blakeana del molino, emparentándola tanto con el monte Gólgota como con la misma muerte (Abrams, 1992, p.126), hilando con el giro de su rueda el entramado del espacio y del tiempo, aspecto que se recuperaría posteriormente gracias a autores como Soren Kierkegaard o por Jean-Paul Sarte (Abrams, 1992, p.127).

Centrándonos en la dualidad de la vida y de la muerte que representa la figura del molino, recaemos en la otra gran figura que aparece en *Im Reiche der Mühlen*: la gran masturbadora que yace bocarriba en un montículo. Como una constante kubiniana, esta figura femenina muestra el vientre inflamado, como en estado de gravidez, pudiendo vincularse con las primeras experiencias sexuales de Alfred Kubin²¹⁷. De igual modo, puede encontrarse un vínculo entre esta imagen femenina y la concepción kubiniana de “Madre tierra”, dada la similitud que presenta esta imagen con la composición de 1903 *Mutter Natur (Madre Naturaleza)* [4.8.]. Esta hipótesis es la que más nos convence, debido no sólo a las grandes proporciones de la figura en relación con el resto de personajes de la obra, sino al hecho de que la naturaleza se fecunda a sí misma, se basta de sí misma para continuar su ciclo orgánico de desarrollo (ciclo que, de nuevo, nos vuelve a llevar al movimiento circular del molino).

Comparando la versión previa de la lámina con la versión de imprenta, vemos cómo en la versión final parece dársele más importancia a la figura del pozo que aparece debajo de la masturbadora. Este pozo presenta un surtidor de forma fálica que, vinculado con la presencia femenina relacionada con el agua, incita aún más a realizar una lectura vitalista de la lámina. De la misma manera en la que se le da más importancia al pozo en la segunda versión del dibujo, se le retira la relevancia al río que cruza en el margen inferior izquierdo. Por el río, en la primera versión, camina una procesión de figuritas de muy reducido tamaño en comparación con la gran rana, que sí que se mantiene en la versión final de la lámina. De manera paralela a este río se abre un camino por el que transitan una serie de figuras antropomórficas, con una apariencia similar a la de los saltamontes y una actitud humana. No obstante, estas figuras no es la primera vez que aparecen en los dibujos de Alfred Kubin. Las encontramos por primera vez en el dibujo de 1903 *Schatzwächter (Vigilante del tesoro)*, *Ballade (Balada)* [4.9.], de 1908, en la ilustración del molino en *Die andere Seite* [4.11.], (Hoberg, 1991, p.252) e incluso vemos reinterpretaciones posteriores del motivo en *Morgengrauen (Alba)* [4.10.] y en *Frau aus Böhmen (Mujer de Bohemia)*, ambas de 1936.

²¹⁷ Se refiere a los supuestos abusos que sufrió el artista niño a manos de una mujer embarazada.

La siguiente lámina que aparece reseñada en los escritos de Kubin de manera inmediatamente posterior, cuya versión acuarelada se incorporó hace relativamente poco a la colección de la Galería Altnöder de Salzburgo, es *Über Berg und Thal (Por valles y montañas)* (I-7) [4.12.] [4.13.]. Lo especialmente relevante de esta lámina es que cuenta con una descripción por parte del propio Kubin en el texto *Über mein Traumerleben* que dice lo siguiente:

Ante mis ojos se divisa una cadena de montañas plagadas de rocas agudas y recortadas, a sus pies se extiende un pequeño lago. Sea cual sea la dirección en que miremos, veremos surgir criaturas humanas y animales. Un animal grande y evanescente atraviesa la atmósfera lenta y pausadamente como navegando y nuestra memoria retiene por algún tiempo la imagen de un cangrejo petrificado. Casas campesinas de madera, pequeñas iglesias y castillos se hunden y confluyen confundándose. Reina una atmósfera llena de tristeza. Entonces siento de repente un temor inesperado, pues tras una vieja rama de árbol llena de cicatrices veo asomar esa figura majestuosa y velada que representa un papel lleno de misterio en muchos de mis sueños. Me es completamente desconocida y, sin embargo, siento una simpatía medrosa y familiar hacia ella. Justo cuando me dispongo a ocultarme entre las plantas que crecen al borde del lago a una distancia segura oigo como si desde la lejanía de los profundos valles ascendiera un sordo murmullo. Con horrible pavor distingo el murmurar belicoso de ejércitos de insectos que vienen a por mí. Pesadamente, como paralizado por el miedo, ruedo hasta una barca y la aparto de la orilla con un empujón y todavía mientras despierto sigo viendo esa figura gigantesca que con gesto majestuoso señala desde el árbol. (Kubin, en SdV, 1998, p.272).

Von mir erstreckt sich eine Kette kegelförmiger und zackiger Felsenberge, an ihren Fuße liegt der kleine See. Wohin sich die Aufmerksamkeit wendet, überall bilden sich menschenähnliche und tierische Wesen. Ganz langsam durchsegelt die Luft ein großes Flattertier, und ein versteinertes Krebs bleibt noch besonders in der Erinnerung. Hölzerne Bauernhäuser, kleine Kirchen und Schlösser sinken und fluten durcheinander. Es herrscht einie bange Stimmung voll Traurigkeit. Da erfaßt mich plötzlich ungeahnte Furcht, denn ich sehe hinter einem vielfach gewundenen alten Baumstamm jene mächtige verhüllte Gestalt, die in so vielen meiner Träume einie geheimnisvolle Rolle spielt. Sie ist mir ganz fremd, und doch habe ich einie scheue, innerliche Teilnahme für sie. Gerade will ich mich in gesicherter Entfernung in den Pflanzen am

Seeufer zurechtfinden, als es wie dumpfes Murmeln aus den sehr tief gelegenen Talgründen heraufkommt. Mit entsetzlichem Schrecken unterscheide ich verummte, kriegerische, insektenhafte Scharen, die mich suchen. Schwerfällig, wie von Angst gelähmt, wälze ich mich in einen Kahn und stoße vom Ufer ab, und noch während des Erwachens sehe ich die riesenhafte Gestalt am Baumstamm mit erhabener Geste auf mich deuten. (Kubin, en AmW, 1973, pp.7-8).

Las diferencias entre la lámina preliminar y la que finalmente se llevará a la imprenta son mínimas, siendo quizás lo que más llama la atención el cómo tienden a simplificarse los contornos y el claroscuro producido por el contraste entre las superficies rayadas por la tinta y los espacios en blanco (o acuarelados), siendo especialmente notorio esto en la figura del árbol que, en la versión de 1910, centra la lámina. El protagonismo de la figura velada, que aparece en el margen inferior izquierdo de la obra también es mayor en la primera versión, aunque mantiene el gesto enigmático, que señala hacia el paisaje de lagos y montañas que se abre ante nosotros, a sus espaldas.

Esta figura que señala pudo servir también de inspiración para otra lámina del *Traumland, Warnung (Advertencia)* (II-8) [4.14.], en la que también aparece una gran figura enigmática, con un atuendo que oscila entre el de monje y el de brujo, y que señala hacia un gran poste que apunta, con una mano humana, hacia el margen contrario de la composición. La figura de la señal en el camino, el gran poste de madera que domina el paisaje, es otra constante dentro del imaginario kubiniano. Encontramos una manifestación temprana en 1902 con *Wegzeiger (Señal del camino)* [4.15.], aunque el motivo se multiplicó dentro de su obra especialmente a partir de 1930²¹⁸, de lo que podría inducirse que el diseño de *Warnung* pertenece más bien al periodo de trabajo que se extiende entre los años 1918 y 1920. En *Warnung* se aprecia también un guiño al imaginario castrense, siendo este otro motivo que aparece en varias ocasiones a lo largo de los portfolios. En este caso no se da, como ocurre en *Über Berg und Thal*, a partir de ejércitos de insectos, sino que se trata de una caballería armada con lanzas que se dirigen en dirección contraria a la que señala el poste.

²¹⁸ Otros ejemplos aparecen en el portfolio *Phantasien im Böhmerwald*, así como en otras representaciones de senderos en el bosque, especialmente a partir de 1925.

Otro de los símbolos cruciales dentro del imaginario de Alfred Kubin que podemos observar ya en *Über Berg und Thal* es la barca. Junto con el molino y los ejércitos, la barca es un símbolo que cruza de manera tangencial la obra de Alfred Kubin, y los portfolios del *Traumland* no son una excepción. En *Warnung* también aparece este objeto, volcada a orillas de un río bajo el gran poste que señala. No obstante, donde mejor podemos observarla es en *Geträumte Landschaft (Paisaje soñado)* (II-11) [4.16.] [4.17.]. Esta lámina es sin duda una de las más conocidas de los portfolios y presenta un paisaje muy similar al de *Über Berg und Thal*.

Tradicionalmente se ha fechado su trabajo en 1915, aunque la primera versión de la misma apareció en el catálogo de 1911 editado por Hermann Esswein, *Alfred Kubin. Der Künstler und seinem Werk (Alfred Kubin, el artista y su trabajo)*, lo que también nos da indicios de que los bocetos y la idea fueron anteriores al inicio de la Guerra. Se cree que el dibujo pudo estar pensado para formar parte de las láminas del portfolio *Sansara*, o al menos pertenecer al círculo de imágenes directamente emparentadas con él (Hoberg, 1991, p.288). Annegret Hoberg encuentra en esta lámina algunos de los elementos fundamentales del paisaje kubiniano, a saber: una gran masa de agua que centra la composición, una orilla poblada de personajes grotescos cuya humanidad es ciertamente liminal, así como una arquitectura empastada en un bosque de líneas que configura el perfil de árboles y montañas. Las proporciones juegan con la lógica del espectador, encontrando a veces elementos sobredimensionados sobre el paisaje, como ocurre con el ojo de la cerradura que se abre en el montículo del borde superior izquierdo de la composición.

El lago que centra la composición presenta un grupo de personajes que llaman especialmente la atención. Se trata de tres figuras sobre una barca que se insertan a la perfección dentro de la poética bachelardiana del “complejo de Caronte” que abordábamos en la tercera parte de esta tesis. Esta barca, que abandona la orilla situada en la parte inferior de la lámina (un aspecto que también puede relacionarse con la descripción que hace Alfred Kubin de su sueño en el texto *Über meinen Traumerleben*) evoca también obras pasadas, pudiendo emparentarse fácilmente con la lámina de 1905 *Traurigkeit (Tristeza)* [4.18.], en la que, de la misma manera en la que se presenta aquí, aparece uno de los personajes encogido sobre sí mismo mientras que la figura del barquero (que en el caso de *Traurigkeit* se trata de una mujer, probablemente una efigie de Emmy Bayer, mientras que en *Geträumte Landschaft* es una figura velada de

espaldas que nos retrotrae a la obra de Arnold Böcklin) permanece de pie en uno de los extremos. La correlación del paisaje fantástico junto con la presencia de la figura velada que se sitúa en la proa de la barca también apuntan a que la pintura de Arnold Böcklin *Die Toteninsel (La isla de los muertos)* [4.19.] pudiera estar detrás de la inspiración para la confección de la lámina en sí (Schmied, en Hoberg, 1991, p.161).

Dentro de la barca también llama la atención la figura que aparece sentada en la popa, tocada con un gorro puntiagudo que nos trae a la mente otros dibujos en los que Alfred Kubin hace uso de la representación de este atuendo: sus evocaciones de fantasmas, como ocurre en *Gespenster (Fantasmas)* [4.20.], fechada entre 1899-1900, o en *Das Gespenst des Mühlners (El fantasma del molinero)* [4.21.]. Esta última obra nos pone de nuevo en consonancia con la iconografía que presenta la novela *Die andere Seite*, vinculándose así con el personaje del molinero y con la fascinación monstruosa que sentía Alfred Kubin hacia los molinos como construcción arquitectónica. En *Geträumte Landschaft* también aparece un molino pequeño, debajo del gran árbol desnudo que cruza la composición de derecha a izquierda, así como también aparece otro aspecto en el paisaje presente en la trama de la novela, como son las vías del tren que se elevan por encima del lago (lago que, en la novela, acaba por engullirlas). El paisaje de *Geträumte Landschaft*, además de a la novela, nos lleva al portfolio *Sansara* a partir de la colocación de un monte Gólgota coronando la composición, evocando de manera anecdótica la lámina *Sehet das Heil* [1.27.], con la salvedad de que aquí los dos ladrones no aparecen crucificados, sino ahorcados.

Geträumte Landschaft puede ponerse igualmente en relación con otras dos imágenes del *Traumland*. La primera lámina que viene a colocarse en paralelo a *Geträumte Landschaft* es *Verzaubertes Land (País encantado)* (I-2) [4.22.], en el que no solamente el título puede inducir cierto paralelismo, sino también otros aspectos como el juego orgánico entre arquitectura y maleza, la presencia de la figura de la barca y el protagonismo de una arquitectura vinculada a los paisajes de la infancia de Alfred Kubin. Si bien en *Am Reiche der Mühlen* y en *Geträumte Landschaft* se hablaba de la presencia del molino, en *Verzaubertes Land* aparece el perfil de la que parece ser a todas luces la Kastner Turm de Zell am See, que no sólo inspiró la Torre del Reloj de la ciudad de Perle en *Die andere Seite*, sino que también aparece en otras láminas tempranas como *Einsamer Turm (Torre solitaria)*, de 1903 [4.23.], o en *Dalmatische Vision (Visión de Dalmacia)*, de entre 1903 y 1904 [4.24.]. La otra lámina del

Traumland que más se ha querido emparentar con *Geträumte Landschaft* es *Zwecklos sich dagegen aufzulehnen* (Inútil oponerse) (II-1) [4.25.] [4.26.] (Hoberg, 1991, p.288).

Zwecklos sich dagegen aufzulehnen es quizás la lámina con el contenido simbólico más potente de los portfolios del *Traumland*, apareciendo muchas veces relacionada con el final de la novela *Die andere Seite* (Hoberg, 1991, p.288). La lámina original, de 1911, presenta diferencias sustanciales con la que finalmente se mandará a imprenta en 1922. No sólo la línea de la primera versión es más limpia, más segura, sino que también se trata de una escena muchísimo menos recargada que la definitiva, en un movimiento contrario a lo que acostumbramos a ver en otros casos dentro del mismo portfolio (como comentábamos acerca de *Am Reiche der Mühlen*). La composición de *Zwecklos sich dagegen aufzulehnen* está presidida por una barcaza en el borde inferior izquierdo, vacía en la primera versión y con un cadáver al estilo de *Die Leiche im Nachen* (*El cadáver en la barca*), de 1938, en la segunda [3.37]. La figura del borde inferior derecho también cambia, tratándose de una figura masculina y hierática en la primera versión y una mujer tocada por un pañuelo en la segunda. No obstante, ésta se equipara en protagonismo dentro de la lámina con otra figura, una especie de diablo bufonesco y quimérico, que en la primera versión se alza oscuro como una sombra, perdiéndose en el margen de la composición.

Zwecklos sich dagegen aufzulehnen es, al contrario que *Geträumte Landschaft*, una lámina eminentemente arquitectónica. El perfil de la ciudad, marcado por el gran ojo del puente (elemento que también aparece a lo largo del *Traumland*), recuerda a la vista de Perle en la ilustración de la novela *Die andere Seite* [4.28.] y en la lámina *Blick auf eine Stadt* (*Vista de la ciudad*), de 1921-1922 [4.27.], con una diferencia fundamental, y es que en esta ocasión, en la versión definitiva de la lámina, más que encontrarnos a los habitantes del reino de los sueños que acostumbramos a ver en forma humana, ahora parecen haberse convertido en algunas de las figuras quiméricas que pueden verse en otras láminas de Alfred Kubin. Entre estas figuras destaca el personaje alado que sobrevuela el cielo de derecha a izquierda, hacia la nube de cenizas del volcán en erupción que aparece en el borde superior izquierdo.

Este tipo de figuras, como afirma Roman Zieglgänsberger en el catálogo de la Ostdeutsche Galerie Regensburg, *Alfred Kubins Nebenwelten* (*Los mundos liminales de Alfred Kubin*) (2010), pueden inducir a pensar, tras un primer vistazo, que se trata de ángeles. La ausencia de rostro y lo alargado de sus cabellos y ropajes, no obstante,

ponen a estas figuras más en relación con seres colindantes entre lo humano y lo animal, atrapados, como diría Paul Klee, en el rígido lodazal de las apariciones²¹⁹ (en Zieglgänsberger, 2010, p.9). Estas apariciones liminales se remontan a las ilustraciones de la novela *Aurélia* de Gérard de Nerval, realizadas en 1910, al dibujo *Der Todes Engel (El ángel de la muerte)* [4.29.], también de 1910, a la lámina *Der Luftgeist (El espíritu del aire)*, de 1912 [4.30.], y a una lámina sin fechar de la Staatliches Graphisches Sammlung de Múnich titulada *Luftgeister (Espíritus del aire)*. El atuendo que lucen estas apariciones guarda un fuerte parecido con la mortaja que dibuja Alfred Kubin en *Totengräber (Sepultureros)*, de 1899 [4.31.], o posteriormente en *Trauermarsch (Marcha Fúnebre)* de 1915 [4.32.], siendo esta vez los sepultureros espectrales que llevan el féretro los que visten la mortaja.

A nivel compositivo aparece otra lámina en el *Traumland* que también puede relacionarse con la primera versión de *Zwecklos sich dagegen aufzulehnen*. Se trata de *Endstation (Estación final)* (I-12) [4.33.] [4.34.]. Esta lámina está conectada con la primera mediante un grupo de personajes que se mantiene de manera casi inalterada en las tres versiones con las que cuenta. Se trata del grupo de figuras encapuchadas portando un féretro. Este grupo puede verse en el cuadrante derecho de la composición en los tres casos, cuyo origen se sitúa en una visión de 1908 que Alfred Kubin experimentó en un viaje a Italia con Fritz von Herzmanovsky-Orlando²²⁰ y que dio lugar a un dibujo fechado en 1912 titulado *Unglück über Unglück (Desgracia sobre desgracia)* [3.33.] y que se publicó en la revista *Simplicissimus*. Sobre esta visión Kubin rememora lo siguiente en una carta de 1941 enviada a Herzmanovsky-Orlando:

Ich entstimme mich noch genau als wir drei im Herbst 1908 in Malcesine waren²²¹ - unter Führung eines Deutschen die Kirche und den Goethestein besahen, wobei die anderen Fahrgäste des Dampfers mitgingen; - aus einem Hause wurde unter Assistenz eines Priesters ein Sarg getragen – erinnerst Du Dich noch daran?! (en Klein, 1983, p.285)²²².

²¹⁹ “im... zähen Schlamm der Erscheinungen Stecken”, fuente original: KLEE, Paul. *Tagebücher 1898-1918*. Edición de Wolfgang Kersten, Berna / Stuttgart, Hatje Cantz, 1988.

²²⁰ El mismo viaje que pasó por el Lago Garda en el que Alfred Kubin sintió un gran impulso para dibujar y donde se cree que se produjo la inspiración de ciertas imágenes de *La otra parte*.

²²¹ La tercera persona en el viaje era el galerista Anton Pachinger, quien también sale a colación en la carta ya que Fritz von Herzmanovsky-Orlando y Alfred Kubin no se veían desde la muerte de Pachinger.

²²² Traducción propia: “Aún evoco, ciertamente, cuando estábamos los tres en Malcesina en otoño de 1908 – bajo la guía de un alemán miramos hacia la iglesia y hacia el memorial de Goethe, hacia donde se dirigían los otros viajeros en un barco de vapor – y de una casa salía el asistente de un cura llevando un féretro. ¿Te acuerdas de eso?!”

Además del gran ojo del puente que domina de manera arquitectónica la composición de *Unglück über Unglück*, imagen a través de la cual se conecta también con *Zwecklos sich dagegen aufzulehnen* y *Endstation*, hay otro motivo que goza en el *Traumland* de un gran protagonismo. Se trata del cadáver femenino con el vientre hinchado que arrastran fuera del agua dos pescadores y que encuentra su análogo en la lámina *Selbstmörderin (Suicida)* (II-4) [4.35.], en la que vemos la figura del cadáver femenino, yacente bocarriba sobre un pez gigante, centrando la composición. Tras ella se abre un paisaje boscoso dominado por una torre muy similar a la que veíamos en *Ballade* [4.9.], aunque el aspecto que se subraya en la imagen y que redondea el planteamiento simbólico tanto de *Zwecklos sich dagegen aufzulehnen*, *Endstation* y *Unglück über Unglück* es la relación inquebrantable que dentro del imaginario kubiniano existe entre el agua y la muerte.

Junto con *Zwecklos sich dagegen aufzulehnen*, aparece otra visión urbana que tradicionalmente se ha asociado con la novela *Die andere Seite*, y se trata de *Die Stadt aus Holz (La ciudad de madera)* (I-11) [4.36.]. Esta visión aérea de una ciudad situada a orillas de un lago, coronada por una iglesia o castillo junto a la gran torre con un reloj se quiere relacionar compositivamente también con la lámina del *Sansara Schlangen in der Stadt*, aunque la columna de humo que se eleva desde uno de los tres postes rematados con un triángulo invertido nos hace vincular esta composición mucho más con una serie de láminas que versan sobre otro de los grandes temas kubinianos: las catástrofes naturales, siendo el tema del incendio algo recurrente dentro del imaginario kubiniano [4.37]²²³.

En este sentido, la visión urbana de *Die Stadt aus Holz* vendría a emparejarse con otra lámina del *Traumland* titulada *Die Erde zittert (La tierra tiembla)* (II-6) [4.39.] [4.40.]. Esta lámina está situada en una intersección de influencias, señalando especialmente la de Paul Klee y la de Lyonel Feininger. Como apuntaba Wilhelm Hausteinen en su texto *Über Expressionismus (Sobre el Expresionismo)* de 1919 (en Hoberg, 1991, p.299), esta influencia puede verse especialmente en la división de la composición por líneas prácticamente rectas, limpias, jugando con las diagonales, con las perspectivas imposibles y con la elongación de las figuras humanas. Esto ya aparecía en la lámina que Annegret Hoberg señala como preparación para la del *Traumland*,

²²³ La lámina más representativa al respecto es *Feuerwehr in Aktion (Bomberos en acción)*, de 1910, sobre la que se hablará más adelante.

*Erdbeben/Erdrutsch (Terremoto/Seísmo)*²²⁴ [4.41.], fechada alrededor de 1912, que a su vez cuenta con otras dos análogas localizadas en la colección del Leopold Museum, *Erdbeben/Erstoß/Untergang (Terremoto/ Seísmo/ Hundimiento)* [4.43.] y *Erstoß (Seísmo)* [4.44.]. La influencia expresionista en esta obra es crucial, pues encontramos otros dos referentes para esta composición en las láminas *Drei Männer an der Quelle (Tres hombres en la fuente)*, de 1912 [4.42.], realizada a partir de otra lámina homónima de Paul Klee, y la lámina de Ludwig Meidner *Brennende Stadt (Ciudad en llamas)*, de 1913 [4.38.], a partir de la cual podemos colocar el tema del incendio y del terremoto como elementos afines.

Otra visión urbana que aparece en el *Traumland* estrechamente relacionada con las catástrofes naturales es *Versunkene Stadt (Ciudad sumergida)* (I-6) [4.45.]. Si bien Alfred Kubin tendía a repetir temas y composiciones a lo largo de su obra, este es uno de los pocos motivos que se realizaron una sola vez y luego no volvieron a abordarse. Emparentada con toda una estela de representaciones de inundaciones y naufragios, *Versunkene Stadt* se sitúa un paso más allá, como resultado de la convergencia del poder simbólico de las visiones oníricas con las leyendas del folklore popular, recordándonos enormemente a las descripciones sobre las que hablábamos anteriormente en relación a la ciudad sumergida de Vineta.

La composición de esta lámina responde al patrón clásico a través del cual Kubin presentaba sus vistas urbanas, encontrando incluso un río cruzado por un puente y un lago. Entre los edificios, de corte medieval y en ruinas, crece todo tipo de vegetación, desde abetos hasta sobredimensionadas plantas subacuáticas. Los habitantes de la ciudad, a juzgar por su apariencia y vestuario, no responden a una época o a una cultura concreta, sino que presentan distintas referencias y atuendos que dotan a la imagen de un aspecto aún más fantástico. El principal elemento de la composición que, además de reafirmar el aspecto de ciudad sumergida, nos conecta con otra obra del autor es la presencia de peces voladores, de la misma manera que ocurría en la ilustración *Im Traum*, que centra la novela *Die andere Seite* [4.46.]. El uso de líneas paralelas rápidas para dotar de profundidad al cielo y al fondo subacuático en ambas láminas también es muy similar, así como algunos elementos arquitectónicos (las torres alargadas y las

²²⁴ Compositivamente Annegret Hoberg habla de un claro paralelismo entre estas láminas y *Drei Männer an der Quellen (Tres hombres en la fuente)*, de 1912, realizada a raíz de una lámina homónima de Paul Klee. No obstante, hemos decidido mantenerla fuera ya que el tema que aborda este dibujo es radicalmente distinto al que se trata en *Die Erde zittert*.

fachadas estrechas coronadas con agujas). Esto nos lleva a considerar que *Versunkene Stadt* puede tratarse de una visión de la ciudad de Perle tras ser engullida por las aguas del río Negro, con unos habitantes que han quedado atrapados en dicha visión como fantasmas de la memoria y que aún hacen sus vidas entre las calles destrozadas de la ciudad.

Avanzando en las láminas del portfolio, encontramos otro dibujo previo de 1912 que se centra en otro de los temas que aparecen con profusión a lo largo de la obra de Alfred Kubin. Se trata de *Nord gegen Süd (Norte contra sur)* (II-7) [4.47.] [4.48.], en la que se representa una batalla grotesca entre las figuras situadas en la franja inferior de la composición vestidos de una manera que recuerda a la indumentaria turca-dalmática [4.49.]²²⁵ contra una ciudad que aparece reseñada por Annegret Hoberg como perteneciente a un pueblo austríaco de montaña (Hoberg, 1991, p.303). La nieve, las cabras montesas y otros elementos como el poste con el Cristo Crucificado relacionan el paisaje de la obra con el paisaje cercano a los Alpes que Alfred Kubin había conocido siendo niño. En la composición entran en juego otros elementos fantásticos, como los restos de maquinaria bélica y de obras de arte (en concreto un busto sobre una columna jónica) o como los tiburones que se alzan en abanico hacia la franja superior de la lámina, lo que nos lleva a conectarla con otra obra dentro del *Traumland: Grönland (Groenlandia)* (I-4) [4.50.]²²⁶.

La comparación de *Nord gegen Süd* con *Grönland* recae también en la visión que tenía el artista sobre la gran isla polar, pues a partir de sus cartas con Fritz von Herzmanovsky-Orlando vemos cómo Kubin fantaseaba con Groenlandia como el lugar en el que perfectamente pudiera darse una guerra contra un “orden cósmico” y “común”, al tiempo que situaba este país como uno de los escenarios que, desde pequeño, encontraba propio de “la tierra del sueño” (en Klein, 1983, p.72). Esto puede constatar en los múltiples dibujos con referencias a paisaje groenlandés [4.51.]. La versión definitiva de *Nord gegen Süd* habla claramente de la experiencia de la Primera

²²⁵ La misma indumentaria puede apreciarse en el dibujo *Straßenkampf in einem elsässischen Städtchen (Batalla callejera en una pequeña ciudad alsaciana)*, de la colección del Lenbachhaus, fechada en 1920, o en *Der Halbmond (La media luna)*, del Leopold Museum, de 1935.

²²⁶ El tema de Groenlandia aparece varias veces a lo largo de la obra de Kubin, encontrando en este país una gran fuente de figuras fantásticas, en las que los tiburones y las focas adquieren un tamaño desorbitado, deambulando entre las calles de las colonias. Algunos ejemplos de esta temática los encontramos de manera posterior a la publicación del *País de los sueños*, como ocurre por ejemplo en *Aus Grönland (Desde Groenlandia)*, de 1920 (que además está realizada en un estilo muy similar al de las láminas de los portfolios de Gurlitt), o *Nördliche Kolonie (Colonia nórdica)*, de 1935.

Guerra Mundial y no tanto de supuestas guerras oníricas. Esto puede observarse en la parte que representa al norte, en la que aparecen ametralladoras, personajes con máscaras de gas y lo que parece ser un prototipo de tanque. Así mismo, el busto militar de la primera versión ha sido sustituido por cascos de edificios religiosos. Las batallas inspiradas en el imaginario oriental es un tema bastante tratado por Alfred Kubin, bien de manera indirecta como en la lámina del Albertina *Kreuz und Halbmond (Cruz y media luna)*, de entre 1915 y 1920, o bien de forma directa como en *Straßenkampf in einer elsässischer Stadt (Pelea callejera en una ciudad de alsacia)*, de 1920 e inspirada en el movimiento de tropas de la Primera Guerra Mundial [4.49.].

Centrándonos en la fascinación de Alfred Kubin con los paisajes orientales, encontramos en el *Traumland* la lámina *Der Moderne Orient (El Oriente moderno)* (II-9) [4.52.] [4.53.], que parece representar una crítica hacia los viajes a Oriente en el siglo XX, encontrando un cartel en francés donde se lee “Interdit” (“Prohibido”), así como se puede apreciar un contraste entre la arquitectura del pórtico que se abre en la franja inferior del dibujo con las grandes torres de los templos de inspiración hindú (irónicamente coronados por la esfera de un reloj). El tono burlesco de esta lámina se diferencia radicalmente de otros trabajos anteriores en los que Kubin trata el imaginario oriental desde una postura de total fascinación, vinculando los paisajes selváticos salpicados de templos y arquitecturas fantásticas con esa idea de bosque primigenio y de cuna de la civilización que tan bien puede apreciarse en los portfolios *Sansara* y en *Am Rande des Lebens*²²⁷.

En la concepción de las primeras láminas del *Traumland* también hay cabida, como veíamos en *Versunkene Stadt*, para los mitos y el folklore. Aún sin fecha, pero estimándose entre 1911 y 1915, encontramos la lámina *Die lachende Sphinx (La esfinge que ríe)* (I-3) [4.54.] [4.55.]. La primera versión de esta lámina presenta un paisaje muy distinto al que aparece en la edición de Gurlitt de 1922. Si bien la lámina definitiva destaca por presentar un bosque de estilo oriental, con grandes árboles tropicales, palmeras, puentes y pagodas, la primera versión de esta lámina se desarrolla en medio del desierto, lugar que dentro del imaginario bíblico se asocia con un espacio en el que tienen lugar las revelaciones, con la Cuaresma, con el hecho de sobreponerse a las

²²⁷ Igualmente, ya a lo largo de la obra temprana pueden observarse algunos aspectos orientales como la recurrencia de la figura del tigre como símbolo de poder, como en *Der Herr der Erde (El señor de la tierra)* de 1900, o referencias al vestuario y al imaginario oriental como en *Das Laster (La Lacer)* también de 1900, o bien referencias directas al paisaje, como en *Abend in China (Tarde en China)* de 1915.

tentaciones. El hecho de situar a la esfinge en medio de este desierto refuerza la simbología de revelación que circunda a la figura de este personaje mítico, muy trabajada por Alfred Kubin a lo largo de su obra, especialmente en sus primeros años en Múnich [4.56.]²²⁸. Por eso es especialmente remarcable el hecho de que, en la versión definitiva de la lámina del *Traumland*, la esfinge masculina presente unas facciones que fácilmente la puedan situar entre los muchos autorretratos satíricos de Alfred Kubin.

La simbología de la revelación personal puede asociarse también con el personaje del margen inferior derecho, quien, con indumentaria que oscila entre el mago y el asceta, sostiene una vela encendida entre sus manos, haciendo gala de una iconografía tarotística que pudo venirle influenciada por Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Las tentaciones, asociadas a la poética bíblica del desierto, aparecen representadas mediante la mujer burguesa (a juzgar por el sombrero de plumas, única prenda que lleva) que se alza desnuda delante de la esfinge, vuelta de espaldas al espectador, al que le dirige una mirada cómplice. En la versión preliminar coloreada, ese espectador se manifiesta dentro de la composición, siendo otra mujer de espaldas, de la que sólo se vislumbra la cabeza en la parte inferior de la composición. Otro cambio reseñable entre una versión y otra es el que acontece con la figura del margen izquierdo, que si bien se trataba de una especie de príncipe oriental en la versión preliminar, en la versión definitiva es un esqueleto con un tambor y una flecha, marcando aún más la sensación de “memento mori” que sobrevuela la lámina en sí. La arquitectura, que ocupa un lugar significativo en la primera lámina (siendo además de corte occidental, medieval y castrense), queda reducida a lo anecdótico en la segunda, enfatizando aún más en la grandeza de la naturaleza.

En el *Traumland* hay otra lámina en la que se presenta una poética similar a la que vemos en *Die lachende Sphinx*, relacionada esta vez con la tradición judeocristiana. Se trata de *Aschermittwoch (Miércoles de ceniza)* (II-2) [4.57.], que aborda como contexto una de las fechas más señaladas del calendario litúrgico (de especial relevancia en la zona de Baviera). Emparentado con el Carnaval, el Miércoles de Ceniza aparece como un momento en el que se destierran los excesos terrenales y en el que se toma una clara conciencia del fin de la existencia mortal. En esta lámina, Kubin utiliza el mismo recurso de la mujer desnuda de espaldas que veíamos en *Die lachende Sphinx* como

²²⁸ Ejemplos de esto son las láminas *Die männliche Sphinx (La esfinge masculina)* de 1903 y *Die Symphonie (La simfonía)* de entre 1901 y 1902.

Rückenfigur con la que el espectador se reconoce, observando una ciudad decadente (hecho que se acentúa con el personaje que vomita desde lo alto de una torre) y sorprendiéndose ante lo que parece la aparición de una ciudad celestial. La *Rückenfigur* de esta composición le debe bastante a los dibujos de Felicien Rops, en concreto a *La pudeur de Sodome (La modestia de Sodoma)*, de 1888 [4.58.], lo cual puede leerse como un posicionamiento crítico ante las actitudes de la población en estas fechas que se dan desde el Martes de Carnaval hasta el Miércoles de Ceniza²²⁹. Pese a que no se ha encontrado la versión preliminar de esta lámina, se cree que pudo ser realizada a la vez que *Charfreitag (Viernes Santo)*, de 1915 [4.59.], en la que la escena de la subida al Gólgota aparece en un lugar marginal en comparación con la imponente montaña en sí o con el caballo famélico que se presenta en primer plano, en el margen inferior derecho. En esta misma línea no es de extrañar que aparezca una composición muy similar titulada *Golgotha*, de 1920 [4.60.], cuya composición es extraordinariamente similar a *Aschermittwoch*.

El imaginario bíblico también se deja entrever en la lámina *Kriegsruf (Grito de guerra)* (II-10) [4.61.] [4.63.]. De esta lámina existe una versión coloreada, sin fechar, que, a juzgar por la indumentaria de los soldados y por las armas de guerra que se aprecian en la obra, debe de ser anterior al estallido de la Primera Guerra Mundial, aunque su advenimiento ya flotaba en el ambiente como un fantasma. En esta línea, Kubin planteó la estructura de la lámina a partir de la figura de un caballo famélico al que, en la versión acuarelada, dotó de los cuatro colores de cada uno de los caballos que montaban los Jinetes del Apocalipsis (verde, blanco, rojo y negro). En 1950 esta temática vuelve a aparecer con la lámina *Das Kriegspferd (El caballo de guerra)* [4.62.], que, al igual que ocurre en *Kriegsruf*, presenta tonalidades rojas y verdosas entremezcladas, siendo la única nota de color en un fondo ocupado por una maraña gris de edificios y adoquines. El hecho de que en la obra de Kubin aparezca esta asociación entre la figura del caballo y la guerra responde a una particularidad, a casos aislados, siendo el trasfondo simbólico de esta figura animal muchísimo mayor. No obstante, es cierto que en buena parte de sus láminas sí que se asocia la figura del caballo con una aparición fantasmal, con un ser capaz de deambular entre una realidad y otra, entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos (ver Sola, 2019, p.207-217).

²²⁹ El tema del Miércoles de Ceniza lo revisitó Kubin en 1925, manteniendo aspectos como el desnudo de las figuras y el personaje vomitando, añadiéndole además un tinte circense que vuelve a inducir a la sensación de falsa devoción y convicción espiritual.

Alrededor de la figura del caballo que centra la composición de *Kriegsruf*, aparecen una serie de soldados vestidos con el uniforme del ejército austrohúngaro, cuya disposición a lo largo del espacio, así como sus dimensiones, no obedecen a lógica alguna. Por ejemplo, justo detrás del caballo encontramos la figura de un soldado que parece un gigante semi-hundido hasta los hombros en la tierra. El colocar a los soldados semi-hundidos, como ocurre con otra de las figuras más llamativas de la composición situada en el margen derecho, también será un recurso que Alfred Kubin tenderá a repetir ya en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, como ocurre en el caso de la lámina *Untergang (Hundimiento)*, de 1946 [3.41.]. La forma curvilínea en la que se abre el paisaje al fondo de *Kriegsruf* recuerda ligeramente a una de las láminas más enigmáticas de Alfred Kubin, asociada también con la confección del portfolio del *Traumland* y que probablemente fuera de las que acabaron desechándose en el proceso editorial. Se trata de *Das Fahnden nach dem Zentrum (La búsqueda del centro)*, de 1911 [4.64.].

La causa que inspira *Das Fahnden nach dem Zentrum* es el anhelo por el equilibrio espiritual, del cual la sociedad y los tiempos que corrían parecían distanciarse cada vez más, como comentaba Alfred Kubin a Alexander von Bernus en una carta del 18 de junio de 1911:

Sie haben recht mit Ihren Worten, daß wir in furchtbar bewegten Zeiten leben, - oft konnte man meinen riesenhafte Erd- und Menschheitskrämpfe bereiten sich vor; - und die Zeichen häuften sich so dass sie auch dem ungeschärften Seelenorgan deutlich werden müssen (...) auch innerlich spüre ich mehr wie sonst Strömungen die auf Entscheidendes vielleicht hindeuten. Die ganzen Kulturspannungen haben sich auch so furchtbar verwickelt und in sich in furchtbare Höhe getrieben²³⁰ (en Hoberg, 1991, p.291).

²³⁰ Traducción propia: “Tiene razón en sus palabras cuando dice que vivimos tiempos funestos y movidos – a veces uno puede prepararse para las potentes sacudidas de la tierra y de la humanidad – y los signos se acumulan también de manera que se hacen claros hasta para el alma menos perspicaz (...) también intuyo internamente cómo otras corrientes pueden significar algo importante. Todas las tensiones culturales se han embrollado de forma espantosa y se elevan a una espantosa altura”

El miedo hacia la escalada de las tensiones a nivel general dentro del panorama europeo se puede entender como un paralelismo de ese miedo hacia la pérdida de la armonía y de la estabilidad que Kubin tanto anhelaba para sí mismo²³¹. Así, la lámina muestra una batalla entre diferentes figuras, que se mueven etéreas como ánimas, para conseguir alcanzar el “centro”, representando como una cortina que se abre en medio de la tierra y donde se encuentra una figura antropomorfa compuesta de ladrillos. Por encima del remolino de figuras, aparecen explosiones en el cielo y en la tierra que quedan reflejados en la gran masa de agua que se sitúa en la franja inferior de la composición.

Sin dejar del todo el imaginario de la guerra a un lado, es necesario hablar de una de las figuras más curiosas que aparecen en los portfolios del *Traumland*, originada en 1915, poco antes del parón creativo que experimentó Alfred Kubin. Se trata de *Frau Welt (Doña Mundo)* (II-12) [4.65.] [4.66.]. La figura de *Frau Welt* procede del imaginario medieval alemán, en el que se utilizaba el relato de una aparición femenina en los alrededores de los monasterios y que representaba los pecados del mundo. De frente presentaba la apariencia de una mujer bella, mientras que de espaldas, cuando se la descubría, desvelaba una piel putrefacta, llena de gusanos y, en algunas representaciones, vestigios animales. No obstante, la iconografía que Kubin usó para sus representaciones de *Frau Welt* casa más con una posible alegoría de la naturaleza, pues encontramos imágenes similares en el dibujo de 1901-1902 *Unser aller Mutter Erde (De todos nuestra, Madre Tierra)* [4.67.]. Alfred Kubin revisitó el tema de *Frau Welt* en la década de los 40 utilizando una iconografía menos atávica, vistiendo a la aparición femenina como una burguesa estafalaria que muestra también cierto paralelismo con sus representaciones de brujas y mujeres sobrenaturales [4.69.].

El vínculo con la imagen de la bruja nos hace pensar en el interés de Alfred Kubin por el folklore de la zona del sur de Baviera y de la frontera colindante con Bohemia, tema que avanzábamos en la parte anterior de esta tesis a propósito del portfolio *Rauhnacht*. De todos los personajes que vagan los campos del sur de Baviera y de Bohemia durante las *Rauhachte*, destacamos una que en concreto puede casar con la figura de *Frau Welt*, y es el personaje que aparece en la narración 24 del primer

²³¹ Esto queda de manifiesto en una carta del 10 de junio de 1916 que Alfred Kubin escribe a Fritz von Herzmanovsky-Orlando, en la que dice: “Ich bin und belibe *Mitte*.-Die Selbsterlösung ist einen Witzvergleichbar” (en Klein, 1983, p.160). Traducción propia: “Yo soy y sigo siendo *Medio*. La autodeterminación es una broma”.

volumen de los *Kinder- und Hausmärchen* de los Hermanos Grimm: *Frau Holle* (Grimm, 1857, pp133-136). Esta deidad protectora de la cosecha cuenta con un análogo siniestro en la figura de *Perchta*, que tradicionalmente se ha representado con la cabeza velada y deambulando por el bosque en las horas del crepúsculo. Es muy probable que, pese a que tanto *Frau Welt*, como *Frau Holle* y *Perchta* presenten inicialmente iconografías diferentes, todas se unan y se confundan dentro del imaginario kubiniano atendiendo a factores como lo velado y lo monstruoso vinculado a la figura femenina (que comparten *Perchta* y *Frau Welt*). Estas figuras también pueden verse unidas por la el vínculo con el castigo por la falta de trabajo y el pecado capital de la pereza y de la acedia (que uniría a los tres personajes), aunque el nexo principal entre estas tres apariciones sobrenaturales es la propia naturaleza, siendo quizás el caso más interesante el de *Frau Holle*, que según algunos cuentos vive en el fondo de una laguna (Bane, 2013, p.152)²³².

El carácter bélico aparece vinculado a la figura de *Frau Welt* en el *Tramland* y en una versión posterior del tema 1938 [4.68.] gracias a la aparición de pequeños grupos de personajes en el fondo de ambas composiciones. En la primera versión del tema, fechada en 1915, encontramos en el margen inferior derecho a un grupo de soldados que marchan en dirección contraria a la figura de *Frau Welt*, arrastrando un enorme cañón muy similar al que veíamos en el dibujo de 1914 *Der Mörser (El lanzagranadas)* [1.54.]. La versión de 1922 que se publicó en los portfolios entronca más con la leyenda de los Hermanos Grimm de *Frau Holle / Perchta*, ya que Kubin sustituye el grupo de soldados que arrastran el cañón por una madre campesina que lleva en un carro a dos niños pequeños, pues, según la leyenda, *Perchta* se lleva a los hijos de los campesinos que no han cumplido sus labores en el campo, así como a aquellos niños que no han sido buenos, vinculando por tanto este personaje especialmente al tiempo de Navidad (lo cual volvería a llevarnos a la temática de la *Rauhnacht*). No será hasta las versiones de 1941 y 1948 del tema de *Frau Welt* cuando realmente se vincule a la figura femenina con lo carnal, poniéndola al encuentro de un personaje masculino de espaldas que interactúa con ella [4.69.].

²³² También es interesante el hecho de que al *Frau Holle* se la relacione con la Cacería Salvaje y con lo funesto, lo cual podría subrayar más aún el paralelismo entre esta figura femenina y la guerra, difuminando aún más el simbolismo concreto que imbrica Alfred Kubin a su figura de *Frau Welt*.

11.2.2. Las láminas de la posguerra.

Dilucidar qué láminas del *Traumland* se concibieron después de 1915 es una tarea enormemente complicada, dado que la mayoría de copias que se conservan son las pertenecientes a la versión final de la editorial Gurlitt. No obstante, como comentábamos anteriormente, existen algunos factores que nos permiten establecer una barrera entre aquellas que se realizaron entre 1908 y 1915 (la gran mayoría) y las que pertenecen a un momento de trabajo posterior. Además de consultar los originales fechados y las referencias directas a las láminas dentro de fuentes primarias, hay otros detalles meramente estilísticos que deben de ser tenidos en cuenta. Pese a que se han conservado originales fechados de muchas de las láminas del *Traumland*, hay otras que pertenecen a colecciones privadas y aparecen sin fechar, siendo la presencia del color el distintivo que las separa de las litografías de 1922. Los originales sin color o la ausencia de diseños previos a la fecha de publicación de los portfolios será el principal aspecto que nos indique que nos encontramos ante láminas concebidas después del fin de la Primera Guerra Mundial. Paralelamente, en estas últimas láminas se observa una tendencia hacia un mayor empaque de las líneas negras, aumentando el contraste entre los espacios de luz y los espacios de sombra. No obstante, la temática de las láminas sigue girando en torno a las mismas tres líneas principales que se percibían en las láminas anteriores a 1915, a saber: la sensación de hundimiento y de caída de la sociedad a través de la experiencia de la guerra, las referencias a la infancia y a la sensibilidad del artista y, por último, las leyendas y el folklore.

En relación a la experiencia de la Primera Guerra Mundial, encontramos la lámina *Götterdämmerung* (*El ocaso de los dioses*) (II-3) [4.70.]. Lo primero que llama la atención de la obra es la similitud del título con el texto de Friedrich Nietzsche *Götzen Dämmerung* (*El ocaso de los ídolos*), una de las obras de cabecera para Alfred Kubin, especialmente durante los años en Klagenfurt y en Múnich. No obstante, la similitud con la obra de Nietzsche se queda tan sólo en ese nivel superficial, pues Kubin en vez de aplicar el mismo planteamiento crítico del filósofo y desmontar cada una de las figuras que trata, lo que hace es difuminarlos, esconderlos en el paisaje de la charca en la que se hunden, confundiéndose muchas veces con los elementos que componen dicho espacio. La iconografía de estas figuras, para empezar, tampoco es clara. En un atrevimiento, y tan sólo por las perneras de armadura que se aprecian entre el fango,

podemos afirmar que el perfil de la figura femenina se podría corresponder con el de la diosa Atenea, a cuyos pies se encuentra Hades, dios de la guerra, totalmente cabizbajo y hundido en el agua hasta la cintura. La figura que más destaca podría hacer referencia a Hades o a Odín, debido a la espada y al escudo que enarbola, encontrándose a sus espaldas una especie de tótem africano, ensombrecido y hundido hasta el busto.

Junto con la posible referencia a la obra de Nietzsche, hay otro aspecto de la lámina que nos hace pensar en un posible ejercicio de reflexión del artista sobre su obra temprana, y es el gran ojo del puente que se abre como un gran punto negro prácticamente en el centro de la composición y hacia el cual se dirige una comitiva encabezada por dos personajes a pie, seguidos de un jinete y un caballo. Esta pequeña escena que queda relegada a un segundo plano recuerda a *Das dunkle Tor (La puerta oscura)*, lámina 36 del *Sansara* [1.29.]. La gran presencia demoníaca ha desaparecido, pero la sensación de siniestro extrañamiento sigue ahí, remarcado por la presencia de los dioses que luchan por no hundirse en las aguas.

El portfolio del *Traumland* presenta otra lámina en la que aparece de forma más directa y descarnada la idea de hundimiento, valiéndose esta vez no tanto de la alegoría clásica como de la metáfora de la existencia humana. *Untergang (Hundimiento)* (II-5) [4.71.] presenta el hundimiento de un barco en plena tormenta, y se alza como la lámina más oscura de los portfolios. El apelativo de “oscura” no viene dado tanto por la temática abordada, sino por el uso de grandes manchas de tinta negra y tupidas redes de trazos a pluma, que diluyen la frontera entre el cielo de tormenta con el mar enfurecido, siendo el rayo que cruza la esquina superior derecha de la composición el principal foco de luminosidad, trazado además con líneas limpias, rectas, que contrastan con el entramado que compone el fondo de la lámina.

El tema del hundimiento de un barco aparece con profusión en la obra de Alfred Kubin, encontrando uno de los primeros ejemplos en las ilustraciones para los relatos de Edgar Allan Poe que realizó en 1910 (Marks, A.9.164) y que fue objeto de varias reinterpretaciones. No obstante, la imagen del *Traumland* y la lámina *Untergang der Abenteurer (Hundimiento del aventurero)* [4.72.], que aparece en el portfolio *Abenteurer einer Zeichenfeder (Aventura de una pluma de dibujar)*, son las más conocidas. La representación de barcos hundidos prolifera dentro de la obra de Kubin en los años que circundan a las dos guerras mundiales, participando así de la poética del hundimiento como metáfora de la condición humana en sentido blumenbergiano. No en balde, la

travesía marítima se ha venido entendiendo desde la Antigüedad clásica como una metáfora de la vida tanto a nivel individual como colectivo, pues dentro en ella tienen cabida los cambios bruscos y los peligros que conlleva la existencia humana, encontrando en la muerte su fin del mismo modo que la travesía encuentra su fin en el naufragio. La imagen del barco también se ha utilizado en múltiples ocasiones como representación de esa existencia intermedia entre una materia y otra, entre el agua y el aire, o entre la propia vida y la muerte, al tiempo que el elemento acuático lleva implícito de por sí dicha polaridad. La *condición líquida* y *el movimiento perpetuo de sus olas* le dan a la imagen del mar o del agua ese valor de *agente transitivo* entre un estado y otro y, por tanto, entre la vida y la muerte (Guillén Marcos, 2003, p.10), aspecto que casa perfectamente con la concepción de la condición humana que Alfred Kubin trabajó a lo largo de toda su carrera artística. Por este motivo es muy común encontrar autorretratos del artista surcando las aguas en una barca, como en *Das Schiffein*, 1912 [2.21.], o en *Kunftige Welt*, de 1946 [4.73.], o bien en la versión flotante del *Schloß Zwickledt*: su arca.

En este sentido, la versión del hundimiento que aparece en el *Traumland* también puede entenderse como una referencia clara al vínculo que existe entre la muerte y el agua ya que, si bien la presencia de la Parca no es tan clara como en la lámina *Der Schiffer*, la número 20 del portfolio *Die Blätter mit dem Tod* [1.7.], sí que aparece un personaje sobredimensionado que se recorta a contraluz y que se alza desafiante con una actitud ambigua, pues por un lado puede parecer un muerto emergiendo de su tumba, al tiempo que las manos alzadas al cielo recuerdan ligeramente los gestos de desesperación y de plegaria que pueden apreciarse tanto en pinturas medievales como románticas. No sería de extrañar que ambas láminas se realizaran en la misma época. Ambas circundan el final de la Primera Guerra Mundial, encajando por tanto en la narrativa del advenimiento del fin de la humanidad. El miedo hacia este final inminente nos lleva a una carta que escribió Alfred Kubin a Fritz von Herzmanovsky-Orlando el 31 de diciembre de 1914 en la que relata sus miedos en relación a dos acontecimientos fatales que habían ocurrido en Zwickledt: dos suicidios. La idea del suicidio a causa de la impotencia ante esas fuerzas superiores a nosotros nos hace considerar que quizás *Untergang* y *Selbstmörderin (Suicida)* (II-4) [4.35.], se realizaran alrededor de estos acontecimientos, entre 1915 y 1918, pese a la clara diferencia estilística entre una lámina y otra.

La sensación de estar estancado entre un momento y otro, entre el nacimiento y la muerte (aspecto que queda claramente referenciado en la imagen de la suicida con el vientre hinchado, como si estuviera encinta) puede apreciarse especialmente la poética de otra de las láminas del *Traumland*, dedicada casi por entero al paisaje: *Mittelstation* (*Estación del medio*) (I-9) [4.74.]. A través del título esta obra podría ponerse en relación con otras dos láminas la primera carpeta, *Die Drehorgel* (*El organillo*) (I-1) [4.75.] y la ya comentada *Endstation* [4.34.], marcando a su vez un ritmo narrativo interno dentro de esta primera carpeta, siendo de las dos que componen el *Traumland* la que mantiene una estructura interna más coherente y más relacionada con las experiencias oníricas del artista. El carácter de “punto intermedio” junto con el estilo rápido y empacado en el que está realizada la obra, nos lleva a pensar que probablemente esta lámina fuera concebida de manera posterior a las otras dos, *Die Drehorgel* y *Endstation*, que abren y cierran respectivamente la carpeta.

Die Drehorgel también plantea cierta problemática de cara a establecer exactamente la fecha de su creación, pues su composición es muy similar a la de otra lámina en la que también se aborda la temática del circo y de la feria, del no lugar y de la fantasía, fechada en 1915 y titulada *Schiessbude* (*Galería de tiro*) [4.76.]. En esta lámina, perteneciente a la colección del Museo Albertina, encontramos una composición muy similar a la que aparece en *Die Drehorgel*, presidida por una figura masculina en un flagrante primer plano. En ambas láminas aparece, al fondo, una puerta abierta, un gran vano oscuro en el caso de *Schiessbude* y una cancela de madera que da acceso a un circo en *Die Drehorgel*. Alrededor de la figura principal y del portón aparecen, en ambos casos, animales y figuras grotescas que hacen preguntarse al espectador si verdaderamente esta escena pertenece al mundo real o si, por el contrario, nos invita a entrar en el mundo de lo onírico y a abandonarnos en la fantasía de las formas. Este último sentido es el que prevalece en la lámina *Die Drehorgel*, enfatizado además por el gran rótulo en el que se lee la palabra “Eintritt” (Entrada) en grandes letras negras. La colocación de este cartel dentro de la composición parece señalarnos la entrada a los mundos fantásticos del artista, aquellos mundos de los que emanan las imágenes y en los que, de nuevo, vuelven a hundirse, como describe el autor en *Die Befreiung vom Joch*:

Nur wie magisch galvanisierend kann der Ichgeist einzelne Figuren vergegenständlichen, ein gleichsam mechanisch gelecktes Theater aus dem endlosen Wander des eigentlichen Wesens hervorzwingen. Es ist dem Zwiespaltstifter nicht gegeben, die reiche Ungebundenheit der überschwenglichen Phantasie dauernd zu beengen. Meist nur in regelmäßig pulsierenden Zwischenräumen setzt seine Teilherrschaft ein. Erfinderisch entwindet sich die Seele ihrer eigenen Ausgeburt, die Erscheinungen sinken dahin, woher sie gekommen²³³. (Kubin, en AmW, 1973, pp.12-13).

El carácter fantástico que destila *Die Drehorgel*, considerada como una entrada al mundo de los sueños puede encontrarse también en una lámina de 1923 titulada *Traumforte (Puerta de los sueños)* [4.77.], que no sólo casa con la idea blakeana de las puertas de la percepción, sino que también puede relacionarse con los cuentos infantiles en los que el acceso a los mundos maravillosos se encontraba en algún lugar en medio de un páramo fantástico. Esta idea de lo onírico relacionado con lo infantil también puede encontrarse en el *Traumland* a partir de la evocación de aspectos y recuerdos dulcorados de la infancia del artista, lo cual puede apreciarse especialmente bien en la lámina *Schulweg (Camino a la escuela)* (I-8) [4.78.].

En esta lámina el protagonismo recae, además de en los juegos infantiles, los trineos y las travesuras (que en cierto modo evocan algunas de las anécdotas que encontramos en las memorias de Alfred Kubin redactadas entre los años 1926 y 1930) en el paisaje invernal. El inclinado perfil de las montañas, los árboles desnudos y la imponente ciudad que se apelmaza tras una colina nevada recuerdan a otras láminas similares, como *Winterlandschaft*, de 1932 [4.79.], y *Vereiste Mühle (Molino congelado)*, sin fecha [4.80.]. En *Schulweg* también aparece la figura del molino de agua en el plano inmediatamente posterior a las figuras de los niños que juegan con un trineo, construcción que, desde su infancia hasta su adultez, había despertado en Kubin una clara fascinación y que aquí, al contrario que ocurre en *Vereiste Mühle*, toma un tinte costumbrista, alegre, alejado del simbolismo que normalmente va ligado al edificio en la mayoría de sus dibujos. Este cambio de tono en el dibujo lo encontramos también si comparamos *Schulweg* con otra de las láminas que, según Christoph Brockhaus

²³³ Traducción propia: “Sólo como algo mágico y galvanizante puede el espíritu del yo representarse figuras independientes, articulando un teatro mecánico a partir de los interminables vagabundeos del ser. No le corresponde al creador de esta ambivalencia el obstaculizar la rica independencia de la fantasía desbordante. Sólo en estos espacios intermedios, regulares y pulsantes, se asienta su dominio parcial. De manera ingeniosa se escapa el alma de sus quimeras, y las apariciones se hunden allá de donde han venido”.

evocaban el camino a la escuela de Alfred Kubin: la lámina *Der Schwachlin*, la lámina 5 del *Hans-von-Weber-Mappe* [1.1].

El juego y la imaginación infantil permutan en historias de fantasmas y de apariciones fantásticas en la lámina *Glockenspuk* (*La aparición de la campana*) (I-10) [4.81.]. Esta composición, junto con *Untergang*, es de las más oscuras del portfolio. Un amasijo de líneas de tinta da profundidad a un escenario que parece ser en interior de la torre de un campanario, de cuyo techo penden cientos de campanas tañidas por una sirena, una aparición femenina con torso de mujer y cuartos inferiores de ave²³⁴. La sirena mira con una mueca de sorpresa y desafío hacia atrás, donde se encuentra un personaje masculino que, subido a una escalera, acaba de alcanzar el campanario. Este personaje está vestido al estilo *bierdermeier*, con un sombrero de copa alto, chaquetilla y polainas.

El motivo del espectro que tañe las campanas procede también del imaginario de la obra temprana de Alfred Kubin, encontrando un ejemplo de esta temática en *Die Große Glocke* (*La gran campana*), de 1904-1905 [4.82.], en la que aparece una figura femenina con un voluminoso vestido blanco tañendo una campana gigante sujeta entre dos tocones de madera en forma de Y. La inclinación en la que aparece esta figura fantasmagórica, en una violenta diagonal, es muy similar a la que presenta la sirena de *Glockenspuk*. El tema vuelve a tratarse en *Die Abendglocke* (*La campana de la tarde*), de 1936 [4.83.], donde también aparece un personaje fantasmagórico tañendo una serie de campanas en la penumbra. El personaje de *Die Abendglocke* recuerda ligeramente a *Frau Welt*, ya que se presenta semi-cubierto por un manto oscuro que tan sólo deja vislumbrar una parte de su rostro. No obstante, la inspiración general de esta composición es más probable que venga directamente de las ilustraciones que el pintor simbolista francés, Odilon Redon, hizo para los relatos de Edgar Allan Poe. En concreto, el dibujo *Un masque sonne le Glas Funèbre* (*Una máscara tañe la campana fúnebre*), de 1882 [4.84.], aún muchas de las características que vemos tanto en *Die Große Glocke* como en *Glockenspuk*, a saber: el fondo oscuro, la figura fantasmagórica que como una mancha blanca y en diagonal atraviesa la composición y el protagonismo central de la campana.

²³⁴ A pesar de que aquí se interpreta esta figura híbrida entre pájaro y mujer como una sirena, es probable que también se tratase de una bruja, a partir de la lámina del Leopold Museum *Hexen am Fenster* (*Brujas en la ventana*) de 1913-1914, en la que aparece este ser pegado a la ventana de la joven a la que asusta. No obstante, la figura de *Glockenspuk* casa más con la litografía que realiza en 1940 como recuerdo del Kubin-Archiv de Hamburgo, titulada *Sirene* (*Sirena*).

La relación de las campanas con las apariciones puede residir en la propia simbología del instrumento, pues evoca la posición de todas las cosas suspendidas entre el cielo y la tierra, siendo la campana el nexo de comunicación entre ambos (Chevalier, 1991, p.242), así como puede comunicar a los vivos con los muertos. El sonido de la campana evoca también el poder creador (Cirlot, 1992, p.117), lo cual casa con la teoría artística de Alfred Kubin, según la cual las imágenes son apariciones que se dan en los reinos intermedios del sueño y de la fantasía. La sirena en *Glockenspuk* podría simbolizar la llamada creadora al artista, que se correspondería con la figura masculina que sube al campanario siguiendo el sonido de la campana. *Glockenspuk* se convertiría, por tanto, en un canto a la creatividad artística, en una representación de seguir esa llamada a la que hace referencia Kubin en varias de sus cartas²³⁵, una llamada que le llevó entre los años 1908 y 1920 a volver a explorar los terrenos del sueño para así dejar constancia de todos los paisajes y visiones maravillosas que se desplegaban una vez echado el telón de los párpados y abiertas las puertas de la percepción, dando paso a un teatro de símbolos, de fantasmas y de leyendas al que creía haber renunciado después de su crisis artística entre 1915 y 1916.

11.2.3. Láminas independientes.

Tras haber realizado un seguimiento por la totalidad de las láminas que componen los portfolios del *Traumland*, cabe concluir este apartado con una aproximación al trabajo que estaba realizando Alfred Kubin durante los años en los que se fraguaron las imágenes de su serie onírica. Las láminas que citaremos a continuación no están relacionadas con ningún proyecto en concreto en la mayoría de los casos, apareciendo de manera individual pero cargadas de onirismo y haciendo uso de unos recursos compositivos que nos lleva a establecer vínculos directos con el proyecto kubiniano de cartografiar el mundo de sus sueños.

²³⁵ Al respecto destaca la correspondencia con Han von Müller, Fritz von Herzmanovsky-Orlando y Salmo Friedländer.

Pese a lo que pueda parecer en un primer momento, los experimentos artísticos de Alfred Kubin con el material onírico se enmarcan en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial y presentan cierta independencia de las propuestas más extendidas de dibujo y escritura automática, lo cual rompe también el posible vínculo entre las obras del *Traumland* con el Surrealismo de los años 20. Es cierto que a partir de la figura de su cuñado, Oskar A. H. Schmitz, Alfred Kubin estuvo al tanto de todos los avances en psicología y realizó varias lecturas sobre el eros creativo. No obstante, Kubin se posicionaba en este sentido del bando de su amigo Salomo Friedländer con su *Anti-Freud*, al tiempo que le debía la mayor parte de sus investigaciones artísticas a un trabajo puramente personal que, de reconocerse dentro de algún movimiento y de alguna vertiente estética, esa sería el Expresionismo del *Blaue Reiter*.

Antes y durante el año en el que se publicó el portfolio *Sansara, ein Zyklus ohne Ende*, del cual beben copiosamente las composiciones paisajísticas del *Traumland*, Alfred Kubin se encontraba trabajando con los miembros del *Blaue Reiter*, especialmente con Gabriele Münter, Franz Marc y Wassily Kandinsky, en otras láminas que irían en el almanaque del grupo, publicado por la editorial Piper en 1912. En la carta que citábamos anteriormente de Wassily Kandinsky a Franz Marc se hablaba de una serie de dibujos que, con el aspecto de viñetas, iban a formar parte del trabajo grupal, aunque el verdadero énfasis de la misiva recaía en el proyecto paralelo, en el estudio sobre los sueños, en el que Kubin llevaba ya un par de años trabajando. Dos de las láminas a las que se refiere aquí Kandinsky son *Der Kobold (El duende)* y *Der Eremit (El eremita)* [4.85.], ambas fechadas en 1911.

De estas dos láminas, la que guarda un mayor parecido con las composiciones para el *Traumland* es *Der Eremit*, que apareció publicada en el *Almanach* del *Blaue Reiter* junto con el texto de Kandinsky *Über Bühnenkompositionen (Sobre la composición de escenas)* (en Kandinsky & Marc, 1914), en la que realizó un avance de lo que él entendía por *Gesamtkunstwerk*, de obra de arte total, en la que experimentaba con las posibilidades de reflejar el mundo interior y la sensibilidad del artista dentro de la obra a partir de aspectos como la forma y el color. Resulta de gran interés prestar atención a la decisión del grupo de colocar un paisaje fantástico kubiniano acompañando al texto, aspecto que se ha pasado mayormente por alto cuando se ha abordado la interpretación de este. *Der Eremit* recuerda en estructura a *Die Reiche der Mühlen*, aunque mucho más simplificado, dotando de mayor importancia a las grandes

manchas de color. La lámina presenta un bosque fantástico en el aparece meditativa la figura del eremita, personaje con el que Kubin se identificaba profundamente²³⁶, llegando a firmar muchas de sus cartas como *Der Eremit von Zwickledt (El eremita de Zwickledt)*. A su alrededor aparecen animales, como una cierva recostada, una ardilla y un ave de presa, realizados en un estilo mucho más amable del que acostumbraba a presentar el artista en su obra, lo cual nos lleva directamente a la influencia de Franz Marc.

Der Eremit guarda a su vez una enorme similitud con el dibujo a tinta *Indisches Märchen (Cuento de hadas indio)* [4.86.]²³⁷, fechado entre 1908 y 1910, que temáticamente podría emparentarse también con la ya mencionada lámina *Das Fahnden nach dem Zentrum* [4.64.]. La búsqueda de la paz interior, de ese Nirvana inalcanzable, queda manifiesta en esta lámina a través de la figura del asceta que medita en medio de la jungla, rodeado en esta ocasión por una serpiente y un cocodrilo, dos animales cuya simbología casa directamente con la idea de la repetición y de la vida eterna. En un estilo que se encuentra a caballo entre *Indisches Märchen* y *Der Eremit* se encuentra el dibujo *Mädchen und Tieren im Wald (Muchachas y animales en el bosque)* [4.87.]²³⁸, realizada a petición de Gabriele Münter y en la que se representa, dentro de un paisaje de cuento de hadas, a dos muchachas recostadas entre la maleza en actitud serena. Sobre esta lámina diría Wilhelm Hausteinen en 1912/1913 que se trataba de una verdadera cámara de las maravillas, capaz de afinar (*stimmen*) al espectador con una serenidad misteriosa y metafísica, experimentando a partir de su contemplación una suerte de revelación pasiva (en Hoberg, 1911, p.293), en un sentido muy similar a lo que buscaba Alfred Kubin en las imágenes de su proyecto de fragmentos oníricos.

En este sentido, Kurt y Monika Arndt hablan también de una especie de ejercicio retrospectivo que se da en las litografías de Alfred Kubin a partir de 1920, en el que parece volver a poner la vista sobre el portfolio *Sansara* a nivel compositivo, principalmente. Así pues, se señalan las láminas *Die Juden im Gefangenschaft (Los judíos durante la esclavitud)*, de 1922 [4.88.], y *Blick auf einer Stadt (Vista sobre una ciudad)*, de 1923 [4.27.], como láminas en las que la imaginación de Kubin vuela de nuevo hacia lugares lejanos que antaño le fascinaban. Otra tendencia que remarcan es la

²³⁶ Kubin incluso firmaba muchas de sus cartas con el pseudónimo *Der Eremit von Zwickledt (El eremita de Zwickledt)*.

²³⁷ *Indisches Märchen* se trata de la lámina previa a la que aparece en el *Sansara* bajo el título *Der Asket* (lámina 39).

²³⁸ Composición que recuerda también a *Abneigung (Rechazo)*, de 1915.

de volver a visitar en dibujos la ciudad de Perle a través de un perfil prefigurado ya en la lámina *Meine Stadt (Mi ciudad)*, de 1908 [4.89.], coincidiendo con el año en el que empezó a trabajar en el *Traumland*. No obstante, la ciudad interior de Kubin que no cesó nunca de manifestarse en sus dibujos y en su imaginario artístico era Salzburgo.

La lámina *Salzburg im Traum (Salzburgo en un sueño)* [3.20.] aparece propuesta por Wieland Schmied como el puente que une el *Sansara* con el *Traumland* a raíz de la experiencia onírica de la ciudad, en una perspectiva que recuerda a la vez a *Schlangen in der Stadt* [1.37.] y a *Die Stadt aus Holz* [4.36.]. Pese a que se quiere datar la lámina entre 1921 y 1922, en una carta de Alfred Kubin al coleccionista Eduard Thomesen de 1917 aparece constatado cómo durante los últimos años de la Guerra el artista estaba dedicado al dibujo de ciudades que para él siempre habían estado llenas de significado y que se aparecían en su arte como si de un ideal se tratase (en Hoberg, 1991, p.335). En este dibujo puede apreciarse perfectamente el perfil montañoso que tanto había cautivado a Alfred Kubin en su niñez, coronado por la Gaisberg y la Mönchsberg con el castillo de Mirabelle en la cima. En *Salzburg im Traum* Kubin juega con las formas, con la situación real de los elementos y con las perspectivas, dando lugar a una vista urbana prácticamente vacía, dominada tan sólo por el espacio y por las montañas.

Este juego de dimensiones también se puede apreciar en una obra anterior que igualmente se asocia con el portfolio del *Traumland*, y es *Traumgroteske (Sueño grotesco)*, de 1908 [4.90.]. Pese a que Paul Raabe data esta obra en 1904, el tipo de composición, de línea y el trato de las superficies acuareladas la conectan directamente con el estilo de las láminas preliminares que compondrían el portfolio onírico de Alfred Kubin, encontrando algunos aspectos que ya hemos comentado anteriormente, como el busto semi-hundido de dimensiones desproporcionadas que veíamos en *Kriegsruf*, la presencia de animales también de dimensiones desproporcionadas, la figura del barquero (que unía de manera tangencial *Geträumte Landschaft, Verzaubertes Land, Zwecklos sich dagegen aufzulehnen* y *Endstation*), la prevalencia del agua dentro del paisaje, la figura del esqueleto como memento (vinculado al agua en este caso, además), o la figura que observa la escena desde fuera, convertida en una *Rückenfigur*, que recuerda a la composición preliminar de *Die lachende Sphinx*.

A juzgar por el estilo y por las temáticas, el juego de adivinar qué obras iban a formar parte inicialmente del proyecto del *Traumland* y cuáles no, podría extenderse *ad infinitum*. Bajo sus difusos márgenes tendrían cabida prácticamente todas las representaciones de apariciones fantásticas en paisajes oníricos, como ocurre en la versión de 1908 de *Der Asket (El asceta)* [4.93.], o en *Der Elementargeist (El espíritu elemental)*, de 1909 [4.91.] [4.92.]; todas las manifestaciones de arquitecturas fabulescas, como *In Orient (En oriente)*, de entre 1915 y 1920 [4.94.], o en *Die Burg im Meer (El castillo sobre el mar)*, de 1915 [2.33.]; las manifestaciones de apariciones fantasmales, como *Walpurgistanz (La danza de Walpurgis)*, de 1923 [4.95.]; o las catástrofes naturales, como en *Überschemung (Inundación)*, de 1912 [2.20.], así como el resto de obras que hemos citado en los dos apartados anteriores que presentaban cierta afinidad iconográfica con las láminas principales del proyecto onírico.

Lo más destacable después de haber realizado este trabajo de “arqueología” de las formas y los símbolos que componen el *Traumland*, es que, verdaderamente, el propio Kubin no era del todo consciente de estos hilos argumentales y formales, siendo el hilo narrativo que proponemos a continuación en esta tesis una ordenación artificial a partir de la relación simbólica de sus figuras. Kubin sabía de su mundo onírico lo mismo que sabemos nosotros, como explica Wieland Schmied:

Kubin wußte auch nicht mehr von dieser Traumwelt als wir, er stand ihr genauso hilflos gegenüber wie der späterer Betrachter. Wir identifizieren uns mit dem Künstler, der sich selbst mit seinen Figuren identifiziert, vor allem mit denen, die von diesen undefinierbaren Mächten bedroht, verfolgt, heimgesucht werden, sich hinter Busch oder Fels oder Baum verstecken, in einem Boot oder einer Ruine oder einem Sarg Zuflucht suchen – bis zum Erwachsen²³⁹ (en Hoberg, 1991, p.162).

Los mundos de Alfred Kubin se mueven entre las sombras producidas por la luz de su propia cotidianeidad. Este crepúsculo se alza ante nosotros como la frontera entre lo consciente y lo inconsciente, delimitando la zona en la que acontece la creación artística. La luz se presenta como aquello que dota de siniestralidad las formas del día a día, originando figuras fantasmagóricas en la corteza de un árbol, en las ruinas o en la

²³⁹ Traducción propia: “Kubin no conocía este mundo de sueños mucho más que nosotros, se encontraba tan indefenso ante él como el posterior observador. Nosotros nos identificamos con el artista, que a su vez se identifica con sus figuras, especialmente con aquellas amenazadas por poderes indescriptibles, perseguidas y afectadas, que se esconden tras los arbustos, las rocas o los árboles, en un bote, en unas ruinas o en un ataúd, buscando en ellas refugio – hasta en su madurez”.

superficie de las aguas en las que incide, para cuya contemplación no es estrictamente necesario estar dormido. El mundo de los sueños de Alfred Kubin está en todas partes: en el bosque, en las montañas, en los lagos, en los castillos, en los cementerios y en las casas más humildes. Está allá donde aún brille la luz de la imaginación y de la fantasía, allá donde aún queden espíritus agudos deseosos por dejarse sorprender.

CAPÍTULO 12: UN MAPA PARA EL PAÍS DE LOS SUEÑOS.

12.1. Crear el espacio. Cartografiar el espacio.

Tras el recorrido por las láminas del *Traumland* y por cada uno de los paisajes que presentan de manera atomizada y facetada diferentes vistas al mundo de los sueños de Alfred Kubin, nos vemos obligados a volver a mirar atrás, transportándonos de nuevo a la primera exposición del artista en 1902, en la Galería Cassirer. En esta exposición se dieron cita en el mismo espacio láminas de Alfred Kubin y lienzos del pintor postimpresionista Vincent van Gogh. El ya citado artículo de Ferdinand Avenarius, *Traum-bildneri*, de 1903, es lo que nos vuelve a llevar a este momento, pues reflexionando sobre la exposición, Avenarius puso sobre la mesa un aspecto muy importante dentro del arte de Alfred Kubin: la construcción de sueños y mundos oníricos sobre el papel. Sobre Van Gogh, el artista con el que dialogaba Kubin en el ámbito de la Galería Cassirer, hay otro artículo muy importante, más cercano a nuestro tiempo, pero que traza un planteamiento similar sobre la construcción del espacio en las obras del artista holandés. Se trata del ensayo de 2004 de Griselda Pollock *The Homeland of Pictures. Reflections on van Gogh's Place Memories* (Pollock, 2004, en Biggs y Tucker, 2004, pp.52-65²⁴⁰), en el que se pone en relación la construcción artística del paisaje con la práctica del autorretrato del autor, entrando en liza aspectos como la percepción y la construcción del espacio, así como la idea de memoria, de identidad y de pérdida.

Si miramos detenidamente los aspectos que cita Pollock en relación a la obra de Van Gogh, veremos cómo estos también se encuentran en la construcción y la estructura interna de los portfolios del *Traumland*, estableciéndose así una relación mucho más estrecha entre la propuesta artística de Van Gogh y la de Kubin de lo que se veía a

²⁴⁰ También en: <https://land2.leeds.ac.uk/texts/the-homeland-of-pictures/> consultado el 10 de abril de 2020. A partir de ahora, cuando nos refiramos a este artículo, dado que la principal fuente de consulta ha sido on-line, citaremos como (Pollock, 2004).

simple vista en la exposición de 1902. Con esta lectura del *Traumland* se cerraría así este recorrido artístico sobre la percepción y la representación del espacio, el discurso sobre el tiempo y el discurso sobre la memoria dentro de la obra de Alfred Kubin. Como hemos comentado anteriormente, espacio, tiempo y memoria se convirtieron en los tres vértices sobre los que se sostiene la creación artística kubiniana. Sobre estos tres vértices se situaría un cuarto, que se interrelaciona con todos y cada uno de ellos y que dota de profundidad a este estudio: se trata del símbolo o imagen simbólica. Los vínculos entre estos cuatro vértices serán los que determinen la manera en que Kubin construía y experimentaba las imágenes que poblaban sus mundos personales y oníricos.

Para Griselda Pollock, la naturaleza y la memoria, la percepción del hogar y del cuerpo dentro del entorno, del tiempo, de los anhelos y de las ausencias, puede trabajarse y abordarse especialmente bien a partir de las posibilidades que ofrece la pintura, en concreto, la pintura de paisaje o la pintura espacial, siendo esta la tipología a la que se recurre con mayor asiduidad para realizar una relectura de las afinidades e intensidades afectivas del individuo con su entorno (Pollock, 2004). Aunque Pollock aquí se refiere únicamente a la obra de van Gogh y aunque las obras de Alfred Kubin sobre las que escribió Ferdinand Avenarius aún no terminaban de mostrar (y si lo hacían, lo hacían de forma incipiente) esta psicologización del paisaje, esta manera de capturar la *Stimmung* del artista y de su contexto histórico en el plano, el planteamiento de ambos artistas responde a un proceso de búsqueda tanto interior como exterior de la forma, de la imagen poética, que funciona como catalizador de todo este discurso en el que se articulan lugar, tiempo y memoria.

Pollock utiliza en su artículo la palabra “poética” para referirse a la manera en la que el artista (o el individuo) imagina su lugar en el mundo. Sobre este concepto también realizó una gran aportación Gaston Bachelard cuando, en *La poétique de l'espace (La poética del espacio)* hablaba de “imagen poética” como constructo que activa y desde el que se proyectan los ecos de la memoria. Así pues, abordaremos a continuación la poética de las imágenes kubinianas presentadas en los portfolios del *Traumland* como una respuesta gráfica a la manera en la que el artista percibía su espacio. Todo espacio en la obra de Alfred Kubin se convierte en una imagen poética, en un lugar en el que resuenan los ecos de la memoria, en el que se diluye el concepto de tiempo, confeccionando así una *heterotopía* en el más estricto de los sentidos. Los

paisajes kubinianos, tratados en sí como imágenes simbólicas, funcionan también como una galería de espejos que no sólo reflejan al autor, a la persona que agarra la pluma de dibujar, sino que muestran de manera refractaria todo un discurso sobre la percepción del espacio a partir de otros símbolos, de otras imágenes individuales más pequeñas (que no por ello menos complejas), que igualmente se relacionan entre sí creando una red de significados de la que, como mencionábamos en el capítulo anterior, ni el propio Kubin era consciente (ni tenía intención de serlo).

Así pues, para este ejercicio de cartografía onírica y de paisajismo introspectivo que fue el proyecto del *Traumland*, proponemos una lectura realizada en tres etapas, atendiendo a esta relación entre paisaje y espacio, memoria y tiempo, a través de los vértices que señalábamos anteriormente, en los que también entra en juego tanto el artista como el espectador, convirtiéndose la recepción de estas obras en un elemento crucial a tener en cuenta. Para ello habría que hablar primeramente de cómo se presenta a través de las 24 láminas de los portfolios la percepción y la organización del espacio, para, seguidamente, pasar a analizar los sistemas de símbolos que se establecen dentro de las láminas en este ejercicio de ordenación del espacio percibido (vivido o soñado). Con ello, pretendemos señalar los discursos internos y la comunicación entre las diferentes imágenes de los portfolios, las imágenes de otras obras del autor, las imágenes de su memoria individual y las imágenes de una memoria colectiva. Esto nos llevaría directamente al tercer punto, que abordaría la problemática de la recepción de estas imágenes. Un estudio de la recepción de las imágenes desde nuestra postura de observadores nos lleva a reflexionar sobre cómo nos identificamos y cómo nos apela la obra de arte, estableciéndose así mismo un diálogo entre nosotros, como espectadores, y el artista, rompiéndose así de nuevo el constructo temporal tal y como lo entendemos, pues estas imágenes de casi un siglo de antigüedad aún tienen el poder de apelar a nuestros sentidos, a nuestros afectos, en otras palabras, a nuestra *Stimmung*.

12.2. Espacio artístico, espacio onírico y espacio real.

El comienzo del ensayo *The Homeland of Pictures* de Griselda Pollock nos vuelve a situar al comienzo de esta tesis, pues comenta cómo la primera aproximación a la obra de Van Gogh desde la admiración hacia sus composiciones de paisaje aconteció de manera paralela al desarrollo del Expresionismo alemán. Para ello, señala la figura

de Julius Meier-Graefe, editor, novelista y crítico de arte, que no sólo situó la figura de Van Gogh como antecesor del planteamiento estético expresionista, sino que también fue una de las figuras que más hicieron por colocar a Alfred Kubin dentro del sistema artístico de la época. Además de esto, fue junto con Reinhard Piper miembro cofundador de la editorial Piper & Co., siendo esta una de las principales plataformas de proyección y de difusión de la obra de Alfred Kubin. Meier-Graefe tenía una especial sensibilidad hacia la manera en la que la pintura se convertía en un medio que expresaba con igual o mayor intensidad aquello que el artista veía y experimentaba. Este aspecto, entre otras cosas, fue lo que le llevó a descubrir a Van Gogh y a su obra, para después introducirlo en el panorama artístico alemán. Meier-Graefe defendía la pintura (no sólo la de Van Gogh) como una expresión directa de la visión interna del artista, una especie de paisaje interno, psicológico, al que el espectador tiene acceso gracias a su disposición empática ante las imágenes (Pollock, 2014). De esta manera, el trabajo del artista se entendía como una manera de expresar su personalidad directamente a través de la pintura, en relación con el mundo material que le rodeaba, lo que viene a aportar un argumento sólido sobre la tendencia que existía dentro de la pintura expresionista, afín a utilizar la pintura de paisaje como otra posibilidad de autorretrato.

Este aspecto cambió sustancialmente la percepción que se tenía de la relación del artista con la naturaleza, encontrándose en una situación doble de confrontación y de comunión con ella. El paralelismo entre artista y naturaleza se complicaba aún más cuando, desde la producción de estos paisajes psicológicos, se pasaba a entender la naturaleza como un doble. En este sentido Alfred Kubin comulgaba con la teoría de Meier-Graefe, que veía en esta idea del doble una nueva sensibilidad, una nueva idea de destino, de modo que optó por dotar a su visión de la naturaleza y de su entorno de una nueva representación (Piper, 1947, p.411). El proceso de reconocimiento y de búsqueda de sí mismo en la naturaleza se convirtió para Alfred Kubin en una especie de purgatorio al que se le iban sumando con el tiempo nuevos círculos de profundidad, marcados tanto por el compromiso del artista con su ambiente y con su entorno, como por las metamorfosis del espacio interno, de la memoria y de la subjetividad, donde se encontraban también los sueños.

Así pues, en los portfolios del *Traumland* puede verse este proceso de confrontación y de unión con el doble, con el otro, con una naturaleza que va evolucionando a lo largo de las páginas en diferentes fases, encontrando una aparente continuación del conflicto individuo-ciudad, pasando por el topos del *Theatrum Mundi*, hasta dar con la imagen de la naturaleza creadora de las formas y de las figuras, adquiriendo el sujeto creador, por extensión, unas cualidades muy similares.

12.2.1. La construcción del lugar.

A raíz de la consideración del paisaje como un doble del artista, como un reflejo tanto de su percepción como de sí mismo, encontramos que la pintura de paisaje se convierte en una muestra del compromiso que se establecía entre éste y su entorno, compromiso que muchas veces se ha visto como la otra cara del conflicto que el artista experimentaba con lo urbano. Como hemos visto anteriormente, la confrontación entre el individuo y la ciudad, entendida como una masa y como un ente alienador no sólo ayudó a prefigurar una imagen alucinada y distorsionada de la urbe, desplegada en diferentes categorías, sino que también influyó y condicionó la actitud y la percepción de las y los artistas hacia la naturaleza en sí. En esta línea, Griselda Pollock hace eco de la actitud que veíamos ya descrita en los diarios de Eugène Delacroix, en la que la fuerza de la pintura de paisaje se intensifica mucho más cuando en ella participan los anhelos, encontrando que una persona encerrada en la ciudad sería capaz de expresar el campo de una manera mucho más profunda que otra del entorno rural.

El caso de Alfred Kubin, no obstante, es ligeramente distinto, distanciándose de las posturas que defienden tanto el texto de Delacroix como el de Pollock. La relación de Kubin con el paisaje y la manera que éste tenía de involucrarse con el lugar partían directamente de su presencialidad, de su manera de ser, de estar y de percibir el entorno en el que se encontraba, aspecto que se fue agudizando poco a poco con el paso de los años. Por este motivo encontramos una práctica ausencia del paisaje en sus obras munitenses (pese a que las obras de su niñez y juventud fueron eminentemente paisajísticas), pasando después por una afinidad psicológica hacia la imagen de la ciudad, para, finalmente, dar en el *Traumland* con la definición de lo que se considera “paisaje kubiniano”.

La relación de Alfred Kubin con el paisaje urbano se fue perfilando a lo largo de sus años en Múnich. La capital bávara, que fue su patria adoptiva, supuso la experiencia de un modelo urbano situado al otro lado del espectro del que procedía Alfred Kubin. Obviando sus años en Salzburgo (que por aquel entonces aún no se había convertido en la ciudad que es ahora), el entorno en el que Alfred Kubin se había movido hasta la fecha de su ingreso en la Akademie der Bildende Künste respondía a la tipología de lo rural, en un estrecho contacto con la naturaleza. No obstante, la relación que construye Kubin con otros artistas urbanitas a partir de su llegada a Múnich y a partir de sus viajes a Berlín le llevó a reflexionar sobre lo urbano como creación humana, con un matiz de tensión, de confrontación y de performatividad. En la aproximación a la realidad urbana dentro de su obra, para lo cual es especialmente iluminadora la ciudad de Perle en la novela *Die andere Seite*, Alfred Kubin juega con modelos orgánicos, fantásticos y alucinados, creando así una ciudad que, gracias a la interconexión de sus diferentes zonas y a la naturaleza antropomórfica de los elementos arquitectónicos que la forman, da más la impresión de tratarse de un gran autómatas, de una creación artificial por parte de una voluntad más elevada, siendo esta la del demiurgo Klaus Patera.

La imagen de la ciudad de Perle como un autómatas, como un conjunto orgánico de engranajes que se contraponen de manera doble tanto con sus habitantes como con la naturaleza en la que se inserta, pasa a considerarse como un artificio creado por el genio, por el artista, imitando la vida como si de un reflejo de la realidad que experimentó el narrador se tratase, acentuando las excentricidades y los valores anecdóticos de la misma manera en la que resaltan dentro del plano de lo onírico. Precisamente, la imagen de la ciudad como un ente viviente era experimentada por el narrador y protagonista de la novela de una manera mucho más intensa a partir de estados alterados de conciencia, en la nocturnidad o a partir del disparate. Este modelo lo seguirá el resto de ciudades kubinianas, que, surgiendo del fango de lo onírico, parecen estar abocadas a la destrucción y a la nada orgánica de la que surgieron, siendo esta naturaleza el agua (sobre todo en el caso de la novela), el bosque o el desierto.

Este planteamiento lo veíamos también en Bruno Taut cuando comentábamos cómo en *Der Weltbaumeister (El maestro arquitecto del mundo)* este hacía un recorrido por las diferentes fases en las que se desarrollaba el impulso arquitectónico humano, en un sentido totalmente artificioso y teatral que estaba abocado a la final disolución de las ciudades (después de haber pasado estas por su punto álgido creativo, materializado en

las grandes construcciones de cristal). No obstante, Taut en *Die Weltbaumeister* parece dar, de entrada, más pistas que Kubin en *Die andere Seite* sobre el carácter artificioso de sus ciudades colocando al comienzo de la obra un gran telón teatral que enmarcaba la nada a partir de la cual comienzan a configurarse las ideas de ciudad y sociedad, movidas por el impulso creador del ser humano. Este aspecto también puede apreciarse en el *Traumland*. La puerta de entrada de *Die Drehorgel* [4.75.] nos marca también el camino hacia un país encantado, hacia unos dominios en los que la primera muestra arquitectónica que se alza ante nosotros en *Verzaubertes Land* [4.22.] es la de un memento procedente de la infancia del artista en Zell am See, encontrándose este en un estado de semi-ruina al tiempo que aparece atravesado por la metáfora de la vida y del destino humano gracias a la figura de la barca.

La idea de lo urbano no volverá a aparecer en el portfolio, siguiendo la sucesión propuesta por la edición de imprenta, hasta *Im Reiche der Mühlen* [4.7.] y *Versunkene Stadt* [4.45.], pasando por *Über Berg und Thal* [4.13.] y *Schulweg* [4.78.]. Todas estas láminas coinciden en mostrar una imagen rural y nostálgica de lo urbano, apelando a un pasado latente en la mente del artista bien en forma de recuerdo, bien en forma de leyenda o bien en forma de sueño, pasando a través de *Mittlestation* [4.74.] hacia la primera creación totalmente imaginaria de una ciudad en *Die Stadt aus Holz* [4.36.], que se muestra a caballo entre la ciudad de Perle en *Die andere Seite* y las ciudades imaginarias de Paul Klee, Lyonel Feininger o el propio Bruno Taut. La fragilidad de estas construcciones nos conecta de nuevo con la fragilidad y la fugacidad de la vida a la que apela la lámina *Endstation* [4.34.]. La imagen de la ciudad, de lo urbano y de lo artificial, entendido esto en calidad de constructo, parece estar abocada en las obras de Kubin a un mismo destino, que es el de la disolución y el desvanecimiento. Este proceso remarca el trasunto hacia “la otra parte”, hacia los dominios de la muerte, que aparecen y se perciben con una mayor intensidad durante el sueño.

Esta narrativa que podemos seguir a raíz de la observación del elemento urbano dentro de la primera carpeta del portfolio del *Traumland* aparece en la segunda carpeta enfatizando aún más el sentimiento de destrucción y de final, vinculado a las fuerzas tanto humanas como de la naturaleza, apelando a la catástrofe en el más amplio de sus rangos y significados (a excepción de algunas láminas). Esto da lugar a una serie de visiones y de construcciones en las que prima la idea de la ruina, del vestigio y del fragmento, que se funde con esa “naturaleza soñada” a la que Kubin apelaba en *Die*

Befreiung vom Joch como “madre primigenia”, como origen de la “imagen fundamental” a la que sólo puede accederse a través de lo que él llama “sueño del mundo” o *Weltentraum*.

La contemplación por parte de Alfred Kubin de esa naturaleza soñada, en la que también tiene cabida la presencia ruinoso y fragmentada de lo urbano, se encuentra ligada a un ejercicio de percepción afectiva y de psicologización de su entorno, en el que casan lo urbano y lo natural. Esto se aleja de lo que propone Griselda Pollock en su ensayo *The Homeland of Pictures* cuando afirma que la pintura de paisaje a finales del siglo XIX parecía alzarse como una construcción del “espacio otro de la ciudad” (*the city's other space*) (Pollock, 2004). La naturaleza para Kubin también es la ciudad, también es lo rural, desarrollando así una concepción atemporal de lo urbano como creación y como objeto estético, cargada de un enorme simbolismo y sin la cual no podría entenderse una gran parte de su imaginario. Esto es especialmente relevante cuando vemos que Kubin consideraba la *Stimmung*, generalmente relacionada con la pintura de la naturaleza y con el paisaje, no sólo como una emanación del propio individuo (Geyer, 2014, pp.203-204), sino como un espacio habitable. Esta habitabilidad se da en la obra kubiniana de manera doble, pues no sólo se refiere al espacio externo al individuo, sino que también, siguiendo la teoría de Rudolf Kassner, el individuo se convertía en el refugio y en el teatro de sus propias *Stimmungen* (en Geyer, 1995, p.115).

La ciudad parece entenderse dentro de la obra kubiniana (así como dentro de la obra de sus contemporáneos paisajistas) como un primer estadio a partir del cual plantear la relación entre un microcosmos artificial y urbano con un macrocosmos más complejo, que vendría a encontrarse en el paisaje abierto y en la naturaleza salvaje. La situación y la posición del artista como individuo, tradicionalmente enfrentado a la masa de la ciudad, se complica dentro de esta dialéctica, que encuentra una fuerte relación con la filosofía de Salomo Friedländer, para quien la experiencia del mundo significaba forzosamente experimentar una disputa dentro del “yo” (*Das Erlebnis 'Welt' ist die unendliche Entzweiung des Selben*, en Geyer, p.168). El artista, encontrándose dentro de la ciudad, se enfrentaba a ella y a la sensación de alienación que le producía tanto el concepto de masa como el de Modernidad, dando lugar así a una serie de poéticas que fantaseaban con la ruina y con la destrucción de la ciudad, lamentando a la par que anhelando el momento de “pérdida del paraíso” (Pollock, 2004).

Estos anhelos de destrucción se vieron materializados en la Primera Guerra Mundial, que pasó a convertir a las ciudades en esqueletos decadentes de algo que estaba ya muerto. Se habían convertido en los débiles pilares sobre los que se sustentaba el cuerpo de la Modernidad, en un objeto al que mirar desde la nostalgia del pasado perdido, desde fuera, convirtiéndolas en un escenario heterotópico, en el que confluían la visión patética que el artista tenía del presente, la visión de la ciudad interna y nostálgica de su infancia²⁴¹ y las proyecciones de sus anhelos. En esta confluencia encontramos la concepción fatalista del mundo de Alfred Kubin que, ligada a un fuerte “sentido de lugar”, o *sense of place* según Pollock (Pollock, 2004), dio lugar a la elaboración de una poética del paisaje en la que se vinculaban sus espacios personales con la visión y experimentación de catástrofes naturales, que van desde hundimientos a terremotos, pasando por la guerra para llegar, finalmente, a la omnipresente imagen de la muerte.

La correlación entre catástrofe y naturaleza ya la encontrábamos en el *Weber-Mappe*, en *Die andere Seite* y en el *Sansara*, aunque aparece de manera mucho más explícita en la segunda carpeta del *Traumland*. En esta carpeta hallamos, además, múltiples referencias al mundo interior del artista, traducido a imágenes anecdóticas procedentes de tradiciones y leyendas de su entorno. Este aspecto se puede entender como una proyección de los anhelos y de las confrontaciones internas del artista a la naturaleza que le rodeaba, así como anteriormente había ocurrido con la urbe. Este ejercicio supone una suerte de giro escapista hacia una naturaleza mucho más psicologizada, funcionando su representación en papel como un contenedor artístico de todas estas disputas internas, como otra suerte de espacio bidimensional que se encuentra en relación y en oposición a la tridimensionalidad del espacio natural que rodea al artista (Pollock, 2004).

²⁴¹ Sobre este tema Griselda Pollock habla del estudio de Raymond Williams, *The Country and the City*, de 1975, en el que se abordan estas diferencias representacionales de la ciudad y de la naturaleza en relación con la perspectiva sentimental de los artistas paisajistas.

12.2.2. El sentimiento de lugar.

Dentro de todos los aspectos y mecanismos que entran en juego a la hora de plasmar el espacio tridimensional en el espacio del lienzo, Griselda Pollock apunta a lo que denomina “sentimiento de lugar” como uno de los más importantes a tener en cuenta, sobre todo a partir de mediados del siglo XIX. El concepto de “sentimiento de lugar” está también emparentado con el concepto de *Stimmung*, siendo ambos fruto de un avance dentro de la configuración de una teoría de los afectos y del paisajismo como género artístico autónomo. El “sentimiento de lugar” como tal está a su vez asociado a la sensación de pertenencia, a la idea del retorno al lugar natal y a la nostalgia, convirtiéndose por tanto en un sentimiento mezcla de identificación y de “pérdida del paraíso”, de pérdida del lugar de origen. En este sentido, la percepción del artista se desdobra, encontrando una mirada tanto al momento y al entorno en el que es y está, así como una mirada hacia el lugar de procedencia y a la infancia como “paraíso perdido”. De la confluencia de ambas visiones se desarrolla una suerte de nostalgia, de anhelo, que nos *remite a un doble registro del espacio-tiempo* (Valverde, en Luna y Valverde, 2014, p.42).

La nostalgia hacia el lugar de la infancia la comenzamos a ver como tendencia paisajística en las obras de Gustave Courbet, quien abandonó la idea de pintar los grandes entornos vinculados al ocio burgués para enfocar su obra en los parajes rurales de su infancia. Este aspecto también lo encontramos en la obra de Vincent van Gogh, quien en su serie de paisajes *Souvenirs du Nord (Recuerdos del norte)*, exploraba las formas, los paisajes y las atmósferas que, al tiempo que presentan vistas características del país y del entorno en el que creció, juegan con la imagen distorsionada de la memoria y con la atemporalidad del recuerdo, dando lugar a una suerte de *heterotopías* muy similares a las que construye nuestro subconsciente cuando soñamos, movidas totalmente por la nostalgia. En esta línea de pensamiento, la memoria vendría a asociarse con la evocación de algo perdido, de modo que el paisaje representado se convierte en un contenedor para la memoria en su doble relación con la subjetividad singular del autor, relacionada con su identidad artística, así como una subjetividad basada en la separación con el hogar (Pollock, 2014) o con lo que en alemán se denominaría *Heimat*.

El *Traumland* presenta en las dos carpetas que lo componen algunos ejemplos de esta perspectiva nostálgica, pues sitúa muchos de los símbolos y las imágenes representadas en el momento de su infancia en Zell am See. Anteriormente mencionábamos cómo al comienzo de la primera carpeta del portfolio Kubin presentaba una reinterpretación de la torre Kastner Turm en el paisaje mágico de *Verzaubertes Land*, muy en relación también con la lámina de la segunda carpeta *Schulweg*, que a su vez nos remite al portfolio *Weber-Mappe*. La elaboración de estos paisajes es muy fina, como señalaba Ferdinand Avenarius, ya que Kubin, valiéndose de figuras y referencias que le son totalmente personales, las presenta de modo que puedan apelar a todo el mundo, encontrando en el fértil limo de los sueños un terreno común (Avenarius, en Brockhaus y Peters, 1977, p.39).

La memoria de la infancia en las láminas del *Traumland* no es sólo visible a partir de referencias concretas de sus recuerdos, sino también a partir de símbolos más abstractos y generales como son las apariciones fantasmales procedentes del mundo del folklore y de las leyendas. La lámina *Frau Welt* [4.66.] es quizás la que mejor plasma esta intersección entre la memoria legendaria y el presente de Alfred Kubin, un presente recubierto por la pátina de irrealidad propia los sueños, en una dislocación alucinada del entorno y del contexto que le rodeaba. Así pues, en *Frau Welt*, especialmente en su versión de 1915 [4.65.], Kubin presentaba una intersección entre la figura fantasmagórica y la realidad de la Primera Guerra Mundial. En otras láminas esta nostalgia por el paraíso perdido se aleja de la imagen distorsionada de la infancia y de los relatos propios de esta época para adquirir un cariz mucho más simbólico y exótico, siendo esto último especialmente evidente en la lámina *Der moderne Orient* [4.52.], que puede leerse también en clave de crítica social de cómo la intervención humana mancilla y moldea todo aquello que encuentra a su paso (sea esto la propia naturaleza virgen o la culturas ancestrales).

Al respecto de la nostalgia, de la memoria colectiva y de la construcción del espacio, cabe destacar la aportación que hace Vladimir Jankélevitch en su obra *L'Irreversible et la nostalgie (Lo irreversible y la nostalgia)*, de 1974, en la que se afirma que la nostalgia es capaz de configurar y de crear espacios sagrados (Jankélevitch, en Valverde y Luna, 2014, p.45). Este aspecto está muy relacionado con la experiencia de la Modernidad y de las ciudades, pues será la destrucción de estos paisajes seculares, así como la modernización de los mismos entornos, lo que lleve a

pensar que a partir de la (cada vez más difícil) comunión con la naturaleza, todo paisaje se convierte en *heterotopía*, en paisaje de la nostalgia (Valverde, en Luna y Valverde, 2014, p.46 y Argullo, 2006, p.44). Griselda Pollock advierte esta preocupación dentro de la obra de Van Gogh en la manera en que éste necesitaba inscribirse a sí mismo en el espacio, para lo que se centró en crear en sus pinturas la imagen de una localización y de un entorno para sí mismo. La manera en que Van Gogh ocupaba el lienzo y hacía de éste algo propio no sólo puede apreciarse en la disciplina del autorretrato, sino en la evocación y plasmación de la idea de “hogar” a partir de representaciones tanto de interiores como de vistas al exterior. Esto también puede verse en la obra de Kubin, no sólo por ser un especialista en colar autorretratos suyos en la mayoría de sus dibujos, especialmente en los que abordan el tema del paisaje, sino también por su fijación con la representación (a veces literal, otras veces alucinada) de Zwickleid y sus intermediaciones, encontrando muchas veces ambas tipologías (autorretrato y paisaje de Zwickleid) unidas.

El paisaje y la memoria se unen en las representaciones de la *Heimat* y de la infancia, así como el sentido de temporalidad secular y de pérdida del paraíso han ido de la mano a lo largo del siglo XX en la configuración y auge de la pintura de paisaje como género introspectivo (Pollock, 2014). En estos términos, puede contemplarse cómo el paisaje se convierte en una herramienta para expresar el compromiso y el apego que el artista sentía con su entorno, entendido como una suerte de lugar de exilio en el que poder desarrollarse tanto en su oficio como personalmente. El paisaje se muestra como un espejo que refleja los anhelos, las pérdidas y la concepción existencial del artista que lo observa y lo plasma, utilizando en muchos casos elementos que apelan también a la “memoria cultural” de la que habla Griselda Pollock en *The Homeland of Pictures*. En el caso de Alfred Kubin, esta pertenece al mundo de los cuentos de hadas y al mundo de los sueños. Ferdinand Avenarius comentó al respecto que Kubin en sus imágenes no sólo era capaz de representar cuentos de hadas, sino que podía plasmar todo aquello “no-real”, siendo capaz de presentificarlos (valiéndonos del término husserliano) en el papel (Avenarius, en Brockhaus & Peters, 1977, p.39).

Las figuras de la memoria de Alfred Kubin se vinculan al paisaje especialmente a partir de elementos arquitectónicos y de pequeños personajes extraídos de sus recuerdos (fácilmente identificables gracias a sus autobiografías), aunque muchas veces es la propia orografía del lugar representado lo que apunta directamente a que nos

encontramos con una representación del paisaje interior del artista, en el que se entremezclan las referencias de lugares reales con los escenarios oníricos. Los ejemplos de elementos arquitectónicos y de personajes, convertidos en símbolos kubinianos, se extienden a lo largo de las dos carpetas que componen el *Traumland*, encontrando algunos ejemplos especialmente relevantes en *Im Reiche der Mühlen* (donde el molino se convierte en el elemento que fija el discurso de la percepción directa del paisaje, la memoria y el sentimiento de lugar)²⁴², en *Verzaubertes Land* (donde es la figura de la Kastner Turm la que se alza en un imponente primer plano en mitad de un paisaje onírico dominado por el agua) o en *Geträumte Landschaft [4.17.]* (donde destaca la figura del barquero que cruza el lago), siendo además esta última lámina la que también nos da pie a hablar de cómo se mezcla en la obra de Kubin el paisaje onírico con el de su infancia.

Las referencias al paisaje de la infancia, que aparece mayormente alucinado, desfigurado y dislocado en la obra de Alfred Kubin, giran en torno a dos elementos cruciales: los lagos y las montañas. La infancia del artista giró mayormente en torno al lago de Zell am See, del que además parten dos de los símbolos más importantes de su imaginario: el barquero y el cadáver ahogado. Los paisajes oníricos de Alfred Kubin tienen la particularidad de presentar, en su inmensa mayoría, un lago en torno al cual se articula la escena. La fascinación que ejercían las grandes masas de agua y las criaturas que habitaban en sus profundidades es algo que puede apreciarse en la obra de Alfred Kubin especialmente a partir de 1907, aunque no hace falta recurrir a sus pinturas vienesas de monstruos acuáticos y figuras microscópicas para advertirlo, pues la presencia del agua y de las montañas ya se había consolidado como un recurso kubiniano a partir de la lámina *Nach der Schlacht [1.14.]* del *Weber-Mappe* en 1903. Ferdinand Avenarius reparó en su escrito *Traum-Bildneri* en esta muestra de paisaje antropomórfico, que aparece así denominado por estar “medido a partir de la figura humana” (Avenarius, en Brockhaus & Peters, 1977, p.39).

La vista del lago de Zell am See con el pico Kitzsteinhorn de los Alpes de fondo (en Hochleitner, 2019, p.118) nos remite directamente a los paisajes oníricos del *Traumland* en los que se alzan, por encima de las grandes masas de agua que centran las

²⁴² Para esto tendríamos que traer a colación de nuevo el texto *Besuch in der Heimat*, la correspondencia entre Alfred Kubin y Fritz von Herzmanovsky-Orlando de 1915 y a la novela *Die andere Seite*, siendo la convergencia de estos tres aspectos lo que nos brinda ese eje de memoria, presencia, y proyección simbólica que se produce sobre este elemento en concreto.

composiciones, grandes cadenas montañosas. Así ocurre en *Geträumte Landschaft* y en *Über Berg und Thal* [4.13.]. Los Alpes y su escarpada silueta contra el cielo son otro de los elementos que nos remiten a la infancia del artista, especialmente a los años transcurridos en Salzburgo, encontrando algunas referencias a ellos en el abrupto perfil montañoso que enmarca las láminas de *Mittelstation*, *Warnung* [4.14.] y *Nord Gegen Süd* [4.47.]. Por otra parte, el perfil de las suaves colinas visibles desde Zwickledt am Inn es un elemento paisajístico que Kubin relaciona más con las vistas urbanas, como ocurre con *Die Stadt aus Holz* o *Die Erde zittert* [4.40.], como si esa vista, accesible desde la ventana del estudio del artista en su *Schloß*, implicara una sensación de “habitar”, vinculada con la intervención de la mano humana, con la idea de construcción o de “civilización”, en la que lo fantástico ocurre alrededor de los habitantes del lugar.

Es especialmente reseñable el hecho de que sea en las representaciones de paisajes eminentemente oníricos y alucinados donde aparezcan de manera más clara las referencias a los lugares de su infancia, como si el ejercicio de traer al presente un recuerdo de la infancia perdido en el tiempo estuviera implícito en el “sueño diurno” al que nos referíamos en la parte anterior de esta tesis y en el que Alfred Kubin encontraba tanto deleite. También veíamos en el texto *Über meinen Traumerleben* que, para el artista, sueño y realidad no eran más que la misma cosa, de manera que todo lo vivido era algo susceptible de ser soñado y viceversa. En ese sentido, el paisaje y su representación pictórica se convierten para Alfred Kubin tanto en escenario como en ensayo de su propia subjetividad, coincidiendo en este punto con el artículo de Griselda Pollock. El trabajo de Alfred Kubin en los portfolios del *Traumland* pasaría a entenderse, por tanto, como un ensayo de su propia subjetividad, presentado a partir de un recorrido por diferentes imágenes en las que se aprecia una fuerte representación de la “sensación de lugar”. Las láminas del portfolio muestran una narrativa del desarrollo y declive de los constructos humanos de una manera muy similar a lo que comentábamos anteriormente sobre *Der Weltbaumeister* de Bruno Taut. Así, la puerta que Kubin nos abre con la lámina *Die Drehorgel* [4.75.] adquiere un fuerte significado simbólico. Es una puerta que nos da paso al inicio, desarrollo y declive de la poética kubiniana, todo ello formulado a partir de algo tan íntimo como es su relación y su identificación con el paisaje, que adquiere aquí una realidad doble: la geográfica y la onírica.

12.3. Los símbolos del *Traumland*. La memoria del dibujo.

En este recorrido por las poéticas kubinianas a partir de los paisajes oníricos del *Traumland* resulta difícil no reparar en diferentes elementos que van surgiendo a nuestro encuentro con ciertas reminiscencias de otros dibujos de Alfred Kubin, así como también puede verse un claro paralelismo entre algunas de las láminas dentro del mismo portfolio. Estas similitudes crean una suerte de laberinto especular delimitado y habitado por una serie de figuras que, si bien en esta obra han cambiado de forma o se presentan bajo una nueva configuración, no son más que versiones diferentes de los tótems y de los símbolos que, ya desde su obra temprana, han configurado el panteón kubiniano.

Dentro del *Traumland* vemos cómo esta serie de símbolos y de imágenes se ordenan y se articulan fundamentalmente en torno a dos grandes hilos narrativos. Por un lado, encontramos una línea argumental que gira alrededor de la búsqueda de equilibrio entre los polos entre los que se debate su existencia, aspecto que llevó a Alfred Kubin a sufrir una crisis personal y artística en 1915, marcando además un impasse en el trabajo de los portfolios. De la brecha que se abre entre un extremo y otro de esta polaridad emergen toda una serie de figuras y de símbolos procedentes de la infancia del artista, rompiendo la linealidad temporal de nuestras percepciones, evocando la idea de un pasado y de un paraíso perdido, lo que nos llevaría a la segunda gran narrativa del *Traumland*: la fatalidad como motor que mueve la vida humana, a la que se le sobreponen las fuerzas de la Naturaleza, que embebe cualquier intento creativo y constructivo del ser humano (ya sea a nivel individual o a nivel colectivo). Estas narrativas no se tratan de manera aislada ni conforman bloques temáticos inexpugnables, sino que entre ellas fluctúan diferentes figuras y escenarios que van entretejiendo un planteamiento con otro, convirtiendo a los dos portfolios del *Traumland* en una especie de red en la que se articulan las diferentes aproximaciones de Alfred Kubin al mundo y al lugar que él, como artista, ocupaba en el mismo.

La individualidad no da nada, no toma nada, pero se afirma en su realidad inmediata igual que una lámpara que alumbra unas veces con más fuerza y otras más débilmente. (...). Escapamos así, al menos temporalmente, de los cambios que continuamente nos atormentan, y tanto el corazón como la cabeza pueden encontrar aquello que anhelan. Desde luego, aquel que quiera

que el mundo cumpla sus expectativas en relación con lo materialmente calculable, está todavía prisionero de la realidad y apenas vislumbra algo del humor que necesariamente reina en el trato con esa grandiosa y maravillosa ilusión. (...) De ahí las experiencias extraordinarias, o los encuentros en determinados momentos que favorecen o contrarían los deseos (...) cobran una especial significación. (...) Las cosas suceden a menudo como en un cuento complicado. (Kubin, en DmV, 2016, p.277).

Das Selbst hinwieder gibt nichts, nimmt nichts, sondern bestätigt sich eben in seiner übernahm Wirklichkeit, einer Lampe gleich, die einmal stärker, dann wieder schwächer leuchtet. (...) Wir entgehen durch ihn doch wenigstens zeitweise dem quälenden, anhaltenden Gezerre, und Herz und Kopf können das finden, wonach sie sich sehnen. Freilich, wer seine Erwartungen von der Welt noch in stofflich Nachrechenbarem ausgezahlt erhalten will, ist der Realität noch gänzlich untertan und ahnt kaum etwas von dem Humor, welcher walten muß im Verkehr mit dem grandios wundervollen Trug. (...) Seltsame Erlebnisse, Begegnungen in bestimmten Augenblicken, förderlich oder hindernd den Wünschen (...) gewinnen Bedeutung. (...) Es ging oft zu wie in einem verwickelten Märchen. (Kubin, en AmW, 1973, pp.36-37).

En este fragmento, Kubin ya avanzaba cómo la realidad, pese a ser el factor que nos brinda a veces los más maravillosos encuentros, no es nada sin la imaginación, imaginación que debe abandonar todo sesgo de individualidad, apelando entre líneas a una suerte de memoria colectiva, a una red que nos une a todos como observadores y como soñadores, remarcando que, cuanto más imaginativo se es, más intensas serán las experiencias que tengamos y más estrecha será nuestra relación con aquello que percibimos (Kubin, en DmV, 2016, p.278). En este proceso de percepción, Kubin remarcaba la existencia de dos mundos de cuya pulsión van surgiendo y se van entrelazando los símbolos, pobladores de ambos mundos. Estos símbolos eran la viva representación del equilibrio que Alfred Kubin tanto anhelaba conseguir, pero en su proceso de transcribirlos al papel, el propio Kubin fue víctima de sus oscilaciones y presa del ritmo implacable de la naturaleza en la que estos se insertaban, naturaleza que acababa por imponerse a toda construcción y a toda obra, configurando lo que él denominaba “destino fatalista del mundo”.

12.3.1. El Orden, el Caos y la búsqueda del equilibrio.

La estética alemana ha estado dominada desde finales del siglo XVIII por la estructuración y la organización de las cosas y los acontecimientos a partir de pares de fuerzas, a partir de una dialéctica entre contrarios, que dejaba en el espacio entre un polo y otro lugar para situar categorías estéticas como la imaginación, la sensibilidad, el entendimiento, la percepción, etc. Este planteamiento dialéctico y pendular puede encontrarse en Kant, Hegel, Fichte, Schlegel o Nietzsche, entre otros, y en cada uno de estos planteamientos se les ha dado diferentes nombres y características a los distintos pares de fuerzas entre los que se debate el comportamiento humano, donde se incluyen aspectos como la creatividad y las emociones. De aquí parte la teoría de Salomo Friedländer *Mynona* quien, además de entender el mundo como un fenómeno desarrollado entre dos polos opuestos, no se centró tanto en buscar qué elemento surgía del choque de los contrarios, sino que situó en el ámbito que se extendía entre un extremo y otro lo que él denominó la “nada creativa”, dejando carta blanca al artista para que fuese él o ella quien extrajera las formas y las imágenes capaces de ganarle terreno a esa nada²⁴³. Así pues, en ese continuo arrebatarle a la nada el mundo imaginario como si se tratase de una realidad presa, en esa confrontación entre el sujeto y el objeto pictórico (valiéndonos ahora de terminología husserliana), surgen una serie de imágenes dispuestas a conquistar el terreno baldío del que han surgido, llenando ese espacio intermedio, liminal, que se extiende entre una realidad y otra, entre un mundo y otro.

La *Indiferencia*, la impasividad o el desinterés sería la actitud que debía tomar el artista dentro de estos procesos de engendrar imágenes trascendentes, símbolos que aunasen la esencia de los dos contrarios. Ello conllevaba que el artista se convirtiese en un instrumento pasivo de su propia imaginación y de sus propias percepciones. Esta *Indiferencia* es lo que Kubin muchas veces refería en sus cartas con la palabra “equilibrio”. Citábamos anteriormente una carta del 5 de agosto de 1916, enviada a su amigo Fritz von Herzmanovsky-Orlando, en la que el dibujante hacía gala de un equilibrio del alma que le permitía no anhelar la peligrosa capa superficial de las cosas que percibía (en Klein, 1983, p.163). En esta carta también hablaba de la percepción de

²⁴³ Esta línea filosófica puede encontrarse en uno de los pasajes más conocidos de *Die andere Seite* (ver Kubin, LoP, pp.151-152).

ciertos estados intermedios que venían a él en forma de imágenes a partir de la contemplación de determinados objetos y de determinados paisajes, funcionando estos como los *objetos impelentes* husserlianos que también traíamos a colación cuando hablábamos de la creatividad y el inconsciente.

En los paseos por el bosque que Kubin relataba a Herzmanovsky-Orlando, el dibujante reparaba con especial interés en las imágenes que él consideraba como “imágenes dobles”, como por ejemplo en las ruinas plagadas de musgos o en el fondo de las charcas que, pese a parecer muertas y estancadas, estaban repletas de vida y de seres diminutos. Kubin siempre tuvo un agudo interés por este tipo de fenómenos, por descubrir las dos caras de las imágenes, aunque su búsqueda por el punto medio le llevara a diferentes crisis existenciales y artísticas hasta que logró asumir que su vida entera iba a debatirse entre el abismo más profundo de sus miedos y los altos vuelos de su imaginación. De todas estas búsquedas artísticas y personales, Kubin siempre acabó reparando en que la manera de conquistar los espacios intermedios era precisamente a partir del uso de imágenes dobles, imágenes que poseían una naturaleza liminal, aunando en un solo golpe de vista lo Uno y lo Múltiple, el Todo y la Nada, premisas que se han ido repitiendo hasta la saciedad desde el Romanticismo. Estas imágenes dobles, cuya contemplación supone acceder a toda una serie de mundos intermedios, parten de un mecanismo que se corresponde con lo que Mircea Eliade, basándose en el concepto de Nicolás de Cusa, recogía como *coincidentia oppositorum* o unidad de los contrarios.

Esta *coincidentia oppositorum* se asocia en la obra de Eliade con la figura del andrógino²⁴⁴, figura que también resuena con fuerza en la última frase de la novela *Die andere Seite*²⁴⁵. Lo más interesante que apunta Eliade sobre la *coincidentia oppositorum* es que, en la mayoría de creencias y corrientes basadas en este fenómeno, aparece implícita una idea de paraíso perdido y de *nostalgia de un estado paradójico* en el que se da esta coexistencia, este equilibrio entre los dos polos que se abren a un extremo y otro de la realidad (Eliade, 1967, p.155). Igualmente, Olives Puig comentaba en *La*

²⁴⁴ En la de Mircea Eliade, la palabra “andrógino” es intercambiable por “hermafrodita”, aunque el significado de ambas será diferente y aludan a realidades totalmente diferentes. Tomando, por tanto, la palabra “andrógino” más como un concepto que como una manera de designar una realidad concreta, veremos que a continuación se menciona en un sentido y contexto similar la palabra “hermafrodita” o “hermafrodítico” haciendo alusión a la obra de Alfred Kubin, para quien era lo “hermafrodita” y no lo “andrógino” lo que encerraba en sí mismo la totalidad y la fuerza creativa de las imágenes y las cosas.

²⁴⁵ La trama de la novela, sin contar el epílogo, cierra con la frase lapidaria *El demiurgo es hermafrodita* (*Der Demiurg iste in Zwitter*, en la versión original en alemán).

ciudad cautiva que esta coexistencia íntima de los contrarios conjuran *los distintos aspectos que componen la persona*, y estos muchas veces son percibidos y ordenados como si de una ciudad interior se tratase (Olives Puig, 2006, p.214).

Con todo esto, lo que venimos a observar es que esta coincidencia y contrariedad evoca y se nutre de una serie de imágenes de la memoria, atenazadas por el sentimiento de nostalgia. Esto acontece en el ámbito de lo íntimo, donde conviven la memoria distorsionada de la infancia y los recuerdos con los anhelos y los miedos del individuo, de cuyo choque emergen una serie de figuras y de proyecciones que pueblan, gracias a la imaginación, esa “nada” que Friedländer situaba entre una cosa y la otra. Esta idea de poblar la nada, de habitar en estos espacios liminales y de apelar al sentimiento de lugar es lo que aparece plasmado en los paisajes kubinianos, que se estructuran alrededor del choque entre naturaleza y construcción humana, entre pasado y presente, entre sueño y vigilia. Este planteamiento puede apreciarse perfectamente en la lámina *Das Fahnden nach dem Zentrum* [4.64.], que no obstante fue rechazada del producto final del *Traumland*. Esta decisión puede interpretarse como una especie de justicia poética que viene a reflejar cómo el autor finalmente se decantó, tanto en su vida como en su arte, por evitar buscar ese equilibrio entre los dos extremos del espectro.

La polaridad aparece representada en las láminas del *Traumland* de dos maneras: o bien se plantea de forma directa, con pares de imágenes contrarias y enfrentadas que dialogan la una con la otra, o bien a partir de imágenes que son, en sí, dobles, amoldándose mejor a la acepción tradicional de “símbolo”. No obstante, es necesario señalar que los símbolos de Alfred Kubin son de carácter onírico, ajustándose a la definición de estos que da Eduardo Cirlot en su *Diccionario de Símbolos*. Así pues, los símbolos oníricos, pese a no ser en esencia distintos de los símbolos que pueblan los mitos, presentan la particularidad de entremezclar grandes arquetipos con todo un submundo residual *de imágenes de carácter existencial, que pueden carecer de significado simbólico, ser expresiones de lo fisiológico, simples recuerdos o poseer también simbolismo relacionado con el de las formas matrices y primarias de que proceden* (Cirlot, 1992, p.25). En este sentido vemos cómo las imágenes de Kubin toman prestados algunos aspectos del imaginario popular o revisten con ropajes míticos fenómenos totalmente triviales, lo que las convierte en ventanas hacia ese submundo íntimo activado por la nostalgia y la memoria. El paisaje, entendido como el lugar en el que se insertan y en el que habitan estos símbolos, también cobra una gran importancia.

Volviendo a la división temática de las imágenes del *Traumland* y comenzando con las composiciones en las que todo el mecanismo de la *coincidentia oppositorum* se desata, encontramos en la lámina *Nord gegen Süd* [4.47.] el ejemplo más claro de confrontación. Esto no sólo se debe a que el mero título ya incita una oposición y un choque, sino también a la configuración en franjas diferenciadas que presenta la lámina. Esta contraposición de la imagen nórdica con la mediterránea es algo que se encontraba también dentro del panorama estético de la época gracias al calado de los escritos de Alois Riegl sobre la forma y la abstracción, lo que nos llevaría a hacer una lectura de la imagen que traspasa la temática de la confrontación militar para hablar de una confrontación dentro del panorama de lo estético, lo cual aparece acentuado por las obras de arte destrozadas que aparecen en la esquina inferior derecha de la lámina.

En esta línea de confrontación podríamos hablar de las dos versiones de la lámina *Frau Welt* [4.65.] [4.66.]. En la versión definitiva de la editorial Gurlitt se ha abandonado por completo la temática militar de la primera versión de 1915, aspecto que podía localizarse en el cuadrante inferior derecho con unos soldados empujando un cañón lanzagranadas y que en 1922 aparecía ocupado por la figura de una madre que empuja a sus hijos en un carro. La figura de la madre empujando el carro parte de un movimiento análogo y contrario al de la figura de *Frau Welt*, que como decíamos en el capítulo anterior, puede tratarse de una amalgama entre el mito medieval la figura de *Frau Hölle / Perchta* de los Hermanos Grimm. El uso de la luz en la litografía también nos habla de dos zonas contrapuestas, siendo la que envuelve a la figura de *Frau Welt* mucho más oscura que la que se cierne sobre la madre con sus hijos.

De la contraposición entre luz y oscuridad, de mundo real y mundo de las apariciones que vemos en *Frau Welt*, pasaríamos a hablar de la contraposición entre la vida y la muerte, tema central del imaginario kubiniano que se deja entrever también en los bordes de la versión final de *Die lachende Sphinx* [4.54.], en los que aparecen enfrentadas las figuras del esqueleto con lanza y tambor (iluminado) y el mago que sujeta una vela (en la penumbra). Esta contraposición también puede verse implícita en la figura de la esfinge, quien parece tener el poder de mediar entre un estado y otro a partir de la formulación de su acertijo, un acertijo que nos incita a pensar en un final funesto dada la mueca irónica que dibuja su sonrisa. Frente a la esfinge se presenta la figura de la mujer de espaldas, figura que podemos encontrar también en *Aschermittwoch* [4.57.] o en *Glockenspuck* [4.81.]. No obstante, la figura femenina que sobresale dentro

de toda la obra de Alfred Kubin es la que podemos encontrar en *Im Reiche der Mühlen* [4.7.] o en *Selbstmörderin* [4.35.]. Aquí, a partir de una configuración y de un estilo muy personal, el dibujante hace de la imagen de la mujer desnuda yacente con el vientre hinchado todo un símbolo, pues ella misma aúna la idea de vida y muerte sin necesidad de dialogar o de enfrentarse con otra imagen.

La figura de la mujer en Alfred Kubin presenta dos acepciones o lecturas, pues aparece como un símbolo de la naturaleza, fértil, del que emana vida, al tiempo que se convierte en una representación de la muerte, de la belleza medúsea, de la aniquilación. Generalmente esta figura femenina aparece con el vientre inflamado, como si estuviese encinta y suele relacionarse con elementos como la tierra o el agua, encontrando ejemplos de esto desde la obra temprana de Alfred Kubin en *Unser aller Mutter Erde* [4.67.], en la que la mujer guía una procesión fantasmal de calaveras que se confunden con rocas y polvo, o en las dos versiones de *Fruchtbarkeit* [3.47.], en la que la mujer ahogada en el fondo del agua da a luz a embriones y seres monstruosos²⁴⁶. Podemos encontrar un paralelismo de estas dos imágenes entre las láminas del *Traumland*, siendo estas las ya mencionadas *Im Reiche der Mühlen* y *Selbstmörderin*. La primera de las láminas presenta la figura de la masturbadora en relación con la tierra y también con el agua a partir de la figura del pozo, que aporta una lectura que apela más a la vida que a la muerte. En esta composición, la dualidad parece estar recogida más en la figura del molino, que también habla de la lucha y de un doblegamiento de los elementos, así como de una lucha entre hermanos si nos ceñimos al imaginario que impera en *Die andere Seite*.

No obstante, la figura femenina con mayor fuerza simbólica que aparece en las carpetas del *Traumland* es la que se corresponde con la lámina *Selbstmörderin*. En esta lámina el cadáver femenino, yacente y con el vientre inflamado (en una configuración muy similar a la imagen de la masturbadora de *Im Reiche der Mühlen*), flota río abajo a lomos de un pez gigante. Esta imagen casa en su totalidad con la figura expresionista de Ofelia, que comentábamos con anterioridad en relación con los poemas de Rimbaud, Heym, Benn y Brecht, en la que se contrapone la imagen de la musa muerta con el avance y la destrucción del medio natural en el que se inserta, en un guiño macabro a la

²⁴⁶ Esta imagen también nos lleva a *Die andere Seite* con la figura de la “Madre del pantano” o *Sumpfmutter*, con la que Andreas Geyer, en su obra *Traumer als Lebenszeit* (1995) presupone que existe una relación erótico-creativa con el personaje de Klaus Patera, quien además medra en su camino de convertirse en el emperador del Reino de los Sueños tras salvar a una mujer que estaba ahogándose en un lago.

Modernidad y a los acontecimientos del periodo de entreguerras. Además de esto, la figura de la suicida y la embarazada dialogan con la idea de destino kubiniana, con la gran rueda de la vida que no cesa de girar y que, igual que nos trae a este mundo vacío y sin sentido, nos fuerza a abandonarlo bien mediante el deterioro orgánico de todo aquello que está vivo, o bien instándonos a liberarnos nosotros mismos del yugo de la existencia cometiendo lo que, siguiendo la filosofía de Philipp Mainländer, era el único acto puramente libre: el suicidio²⁴⁷.

La idea de colocar esta figura recostada sobre el pez nos hace pensar también en la figura de la barca. Es cierto que esta asociación del pez con la barca se presta a ser leída y analizada desde la perspectiva bíblica, encontrando estas dos figuras muchas veces como símbolos análogos. Como no nos ha llegado ninguna evidencia de que Alfred Kubin fuera una persona devota y creyente (pese a interesarse por algunos ciclos bíblicos y por las alegorías de determinados santos), descartamos la posibilidad de que este símbolo tuviera una lectura crística. Por el contrario, sobre la asociación del cuerpo de la suicida con la barca sí que hay una relación evidente en las autobiografías del artista a partir de la figura del pescador Holz de Zell am See, encontrando también a lo largo de toda la obra kubiniana múltiples referencias a pescadores que se enfrentan a peces gigantes o que rescatan de las profundidades del agua el cadáver de alguna desafortunada, como veíamos en la lámina (posiblemente desestimada para el proyecto onírico de Alfred Kubin) *Unglück über Unglück* [3.33.].

Podríamos decir que en la lámina *Selbstmörderin* se da una analogía entre el pez y la barca, entremezclándose con las alusiones al cruce de la Laguna Estigia, así como con la metáfora de la vida como río, simbología que podemos encontrar también en otras láminas del *Traumland* (*Verzaubertes Land*, *Über Berg und Thal* o *Geträumte Landschaft*, entre otras). La barca, vinculada con la idea de la muerte y del suicidio, adquiere otro estrato de significado cuando la analizamos también como una referencia territorial y como una metáfora tanto del Estado (aludiendo a la poética de la Nave de los Locos o del *Narrenschiff*) como del individuo (si nos centramos en las múltiples representaciones de Zwickledt am Inn como el Arca de Noé). Siempre partícipe de la polaridad, la barca, en el aventurarse a zarpar y adentrarse en las profundidades, nos habla del transcurso vital y del equilibrio entre los dos elementos, el agua y el aire, en

²⁴⁷ En esta línea, podría decirse que las alusiones simbólicas al individuo aparecen, además, remarcadas por el paisaje que aparece al fondo de la imagen, en el que se puede observar entre la maleza una torre solitaria que recuerda a la que abre la primera carpeta del *Traumland* en *Verzaubertes Land*

los que se mece todo lo vivo, todo lo humano, así como se mece el cuerpo de la bella muerta en *Selbsmörderin* sobre el pez que la lleva río abajo. Al mismo tiempo, el ímpetu por izar velas y surcar el horizonte, implícito en la simbología de la barca, es algo que también aparece amenazado por el naufragio, por la posibilidad de declive y muerte. En este sentido podríamos decir que la barca es el símbolo kubiniano que se sitúa en el punto medio, logrando, momentáneamente, el equilibrio que Alfred Kubin tanto había anhelado conseguir.

12.3.2. Naturaleza y Destino.

Los símbolos recogidos hasta aquí presentan una característica particular y es que, pese a ser de índole meramente poética e inconsciente, son proyectados “hacia afuera”, es decir, hacia el entorno del artista. En esta “proyección simbólica” hacia la naturaleza reside otra de las cuestiones clave en la obra de Alfred Kubin, que no es otra que la fatalidad que atenaza la existencia humana y cómo a partir de la imaginación el artista puede proyectarse más allá del final inevitable que le aguarda. En este aspecto, podríamos afirmar que los paisajes kubinianos se configuran como el escenario en el que se desarrolla su discurso fatalista, dejando entrever en ellos la idea de cómo la naturaleza de la que surgen las formas finalmente se sobrepone y embebe toda creación. Para plasmar esta poética, Alfred Kubin se valió especialmente de la representación de catástrofes naturales.

El dinamismo del que gozan las composiciones de Alfred Kubin les confiere un claro componente dramático. Este dinamismo permite poner en comunicación los dos polos de su espectro, el Caos y el Ser, que pueden traducirse también como el orden cósmico de las cosas (o “macrocosmos” si usamos la terminología de Oswald Spengler) y el orden íntimo del individuo (que vendría a funcionar como “microcosmos”), siendo la construcción simbólica aquello que surge de este choque sin resolver. Mircea Eliade señala precisamente que es el uso de estos símbolos lo que difumina los límites de ese fragmento inconexo que es el ser humano, relacionándolo así con el mundo que le rodea (en Cirlot, 1992, p.30), de modo que ese mundo quedaría establecido como el escenario en el que se plantea la polaridad y en el que deviene este choque de fuerzas, dando lugar a relaciones dinámicas entre los distintos elementos y símbolos que lo componen y, en

el caso de Alfred Kubin, decantándose la balanza hacia la reincorporación de estos a la naturaleza, a la nada, al Caos. De esta reincorporación de los símbolos a la nada surge parte de la fascinación de Alfred Kubin por las catástrofes naturales.

Hans Bisanz apunta que el interés de Alfred Kubin por estos fenómenos está muy relacionado con la contemplación de lo Sublime (Bisanz & Lascault, 1990, p.189). La manera de entender lo Sublime por parte de Kubin casa con la categoría de *sublime dinámico* kantiano, pues se establece a partir de la contraposición entre el individuo y la naturaleza, siendo ambos dos potencias que pugnan por sobreponerse la una a la otra. Esta pugna se salda en la obra de Alfred Kubin con el fracaso del individuo y de sus creaciones ante la magnitud explosiva de una naturaleza que, en momentos como durante las catástrofes naturales, torna “sobrenatural” y fantástica, excediendo los límites de la imaginación individual (Oroño, 2017, p.203). Es curioso cómo Kubin en sus obras considera también a las catástrofes humanas capaces de tales cosas, como es el caso de la Guerra, que ya veíamos representada como otra forma de expresión del poder sobrenatural en el *Weber-Mappe* (Brockhaus y Peters, 1977, p.214).

A lo largo de la obra de Alfred Kubin vemos toda una hilera de representaciones de catástrofes naturales y catástrofes de la civilización. Estas toman la forma de figuras gigantes, bien animales, bien antropomórficas, en las que cristaliza la idea de la fuerza del destino, dando lugar a una mitología personal que viene tanto de las vivencias del artista como del influjo de sus lecturas²⁴⁸ (en Brockhaus & Peters, 1977, p.192). El tema de la guerra aparece como un prisma en el que convergen tanto la dialéctica entre individuo y naturaleza como las experiencias traumáticas de Kubin con el mundo militar. Muchos críticos y receptores de su obra, como es el caso de Ernst Jünger, veían en esta representación compleja de figuras sobredimensionadas que aplastaban a su paso todo resto de humanidad una suerte de advenimiento de la tragedia que supondría para la sociedad europea la Primera Guerra Mundial, aunque su fin no supuso el cese de este tipo de temáticas dentro de la obra de Alfred Kubin. La Guerra, desde una perspectiva kubiniana, podría equipararse con una fuerza sobredimensionada de la Naturaleza, como una parte de la humanidad que se rebela contra sí misma de forma violenta y aplastante, y que continúa con los designios de ese todopoderoso destino fatalista al que Kubin se había encomendado desde los inicios de su carrera artística.

²⁴⁸ Destacando las obras filosóficas de Ludwig Klages, Friedrich Nietzsche y los poemas de Stefan Georges, con quienes ya hemos visto que compartía una enorme influencia simbólica.

El ejemplo más claro de esta poética la encontramos en la lámina *Der Krieg* [1.3.] del *Weber-Mappe*, aunque el *Trauland* también presenta una composición muy similar en *Kriegsruf* [4.63.], poseedora de una fuerza análoga a la lámina del *Weber-Mappe* no sólo por la estructura en sí, sino porque además vemos cómo esta idea de la Guerra ha abandonado la forma humana que encontrábamos en el *Weber-Mappe* para pasar a relacionarse con la figura del caballo. La simbología del caballo en Kubin es un tema crucial, asociado no sólo con lo funesto, sino que también sirve como un modelo de auto-representación. La fuerza explosiva que Kubin confiesa ver en el caballo posee una cara oculta, introspectiva, en la que el animal se convierte en un enviado de “la otra parte”, en un ser pesadillesco fruto de las inquietudes internas del artista (y que además está relacionado con una experiencia vivida en su infancia)²⁴⁹, que en la lámina del *Traumland* funciona igualmente como una aparición sobrenatural del reino animal que guía a la sociedad, en tanto a creación humana, hacia su destrucción violenta a través de la Guerra.

En el *Traumland*, la Guerra presenta un vínculo con lo sobrenatural y fantástico. En esta línea señalaríamos la aparición espectral de los tiburones en *Nord gegen Süd*, la figura mágica que advierte a los soldados en *Warnung*, o la figura de *Frau Welt*, que en sí podría también asociarse con la madre naturaleza y que en la primera versión de 1915 aparece contrapuesta al grupo de soldados que arrastran un cañón. Esta poética de la Guerra y la destrucción humana como algo sobrenatural puede encontrarse perfilada y a modo de crítica social en *Die andere Seite*, cuando Kubin escribe que el *estado de las cosas* que se encontraba en la ciudad de Perle *conduciría inevitablemente a una catástrofe*, pues *el acelerado ritmo en que se sucedían los acontecimientos* le había conferido a la vida un tinte de ominosa irrealidad que sólo se saldaría con la destrucción (Kubin, LoP, 1974, p.175). No obstante, la catástrofe que finalmente se cierne sobre la ciudad de Perle no es tanto una lucha entre sus habitantes (aunque sí que se da en una fase previa a la destrucción de la ciudad), sino una serie de catástrofes naturales: un terremoto, una inundación y, finalmente, un hundimiento de la tierra. Es precisamente esta temática la que prima en los portfolios del *Traumland*.

²⁴⁹ El encuentro de Kubin cuando era niño con un caballo desbocado por las calles de Zell am See aparece en el texto de *Aus meiner Werkstatt* titulado *Angst und Bangigkeit (Miedo e inquietud)*. Este encuentro marcó la iconografía del caballo blanco en la novela *Die andere Seite* así como en otras creaciones (Sola, 2019, pp.212-213).

Las catástrofes naturales no estaban exentas del juego de polaridad en la obra de Alfred Kubin. En ellas encontramos dos posturas, la desesperada que encuentra en la destrucción un final absoluto y la que aún alberga cierta esperanza de regeneración (o de germen creativo). Esta dualidad ya la señaló Carl Gustav Jung cuando, en su comparación de la novela *Die andere Seite* de Alfred Kubin con su análoga francesa, *Aurélia, o el sueño y la vida* de Gérard de Nerval, advirtió que ambos autores presentaban una “escisión catastrófica” en su consciencia. Tanto en la obra de Nerval como en la de Kubin se alternaban los impulsos de hundirse en las profundidades oscuras del inconsciente, hacia una memoria colectiva, con una dinámica esperanzadora que miraba hacia un futuro en el que pudiera darse cierta renovación (Jung, 2015, p.36). No obstante, la manera en la que Kubin se regodeaba tanto en sus escritos como en sus dibujos en el aspecto aniquilador y regresivo coincide más con lo que José Ferrater Mora denomina “ironía deformadora” (Ferrater Mora, 1945, p.44). Esta “ironía deformadora” se produce a partir de una exageración de los rasgos o de los fenómenos (en este caso, naturales) en la que se refleja la falta de esperanza en una posible enmienda o regeneración de aquello que se critica. Esta postura, de mantenerse constantemente, está abocada hacia una aniquilación de la vida, aniquilación hacia la que Alfred Kubin creía y quería dirigirse a toda costa, sobre todo en los años de su juventud, y sobre la que irá pivotando en momentos puntuales de su trayectoria artística.

No sería hasta años después de la publicación de *Die andere Seite* cuando Alfred Kubin comenzara a advertir que en todo el caos y el sinsentido social (que asociaba con una especie de fuerza de orden ctónico) también residía un impulso creativo. Annegret Hoberg señala en su ensayo *Aus halbvergessene Lande* (en Hoberg, 1991, p.120) que Alfred Kubin ya presentaba abiertamente un sentimiento de alteridad con la Naturaleza en la autobiografía que precede al *Sansara*, alteridad que toma formas y órdenes procedentes del pasado de cuyo choque con la actualidad emana la catástrofe. No obstante, no fue hasta la década de 1920 cuando Kubin encontró cierta paz en su conflicto con la naturaleza, procedente de la indiferencia ante la repetición constante de estos ciclos de creación y destrucción que ya había dejado plasmados en su portfolio *Sansara*. Estas reflexiones las compartió Kubin con su cuñado Oskar A. H. Schmitz, quien las desarrolló más extensamente en su obra de 1927 titulada *Ergo Sum*.

Las imágenes de la destrucción que pueden apreciarse en las carpetas del *Traumland* también están relacionadas con la ciudad, como ocurría tanto en *Die andere Seite* como en el portfolio *Sansara*, con la particularidad de que esta vez se asocia mucho más el factor destructivo a los elementos naturales. Así encontramos diferentes manifestaciones de la fuerza de la naturaleza sobreponiéndose a las creaciones humanas en unos escenarios abiertos que, aun siendo muy similares a las composiciones del *Sansara*, van un paso más allá en la representación paisajística. En esta línea encontramos dos láminas que no sólo aparecen como continuación de la poética de *Die andere Seite* y del *Sansara* sino que también pueden relacionarse entre sí. Estas láminas son *Die Stadt aus Holz* [4.36.] y *Die Erde zittert* [4.40.]. Ambas láminas presentan la vista de una ciudad con una suave colina al fondo, coronada por lo que parece un castillo.

La ciudad en *Die Stadt aus Holz* muestra un perfil más medieval y perdido en el tiempo, enlazando con las visiones de Perle que el artista realizó de manera posterior a las ilustraciones de *Die andere Seite*. Algunos de los penachos de las casas recuerdan a la composición de *Zwecklos sich dagegen aufzulehnen* [4.26.], aunque la vista aérea de la ciudad y los personajes nos conectan mucho más con la lámina 29 del *Sansara*, *Schlangen in der Stadt* [1.37.], así como con otro dibujo de entre 1910 y 1911 titulado *Feuerwehr in Aktion (Bomberos en acción)* [4.37.]. La arquitectura representada en este último dibujo casa mucho más con la lámina del *Traumland*, además de estar unidas por la columna de humo que se alza en el fondo de ambas composiciones, lo que nos viene a hablar del fuego y del incendio como la catástrofe que centra el tema de la obra, insinuándose con el título de *Die Stadt aus Holz* un final trágico en el que la ciudad de madera quedaría reducida a cenizas en cuestión de minutos.

La disolución de los edificios por la acción de los elementos naturales era un tema que fascinaba a Alfred Kubin y que plasmó con profusión en su obra, centrándose sobre todo en dos tipos de catástrofes: los terremotos y las inundaciones. *Die Erde zittert* es la lámina dedicada al seísmo dentro del *Traumland*. Esta presenta un claro paralelismo compositivo con otras dos láminas de 1912, *Erdbeben/Erdrutsch* [4.41.] y *Drei Männer an der Quelle* [4.42.], que Kubin realizó de manera más acorde a las obras de Paul Klee y de Lyonel Feininger, artistas con los que tenía en ese momento un mayor vínculo estilístico. Tanto *Erdbeben/Erdrutsch* como *Drei Männer an der Quelle* presentan una estructura organizada en torno a líneas zigzagueantes que marcan un

movimiento violento que en el caso de la primera lámina es algo que embebe la ciudad y en el caso de la segunda parece atraer a los personajes hacia el centro de la composición, donde se encuentra el agua.

Die Erde zittert no presenta un estilo tan anguloso, oscuro y expresionista como las dos imágenes anteriores, sino que cuenta con una línea más líquida y movida, difuminando las figuras que se presentan en el plano de una manera muy similar a la que veíamos en *Die Stadt aus Holz*. En esta lámina también vemos algunos guiños al a las ilustraciones de *Die andere Seite*, no tanto por la presencia de animales sobredimensionados campando por la ciudad como alegorías de la destrucción, sino por la representación de una escena de la novela: la procesión mortuoria de Patera, que podemos intuir en la línea del horizonte de la composición. Aquí vemos a un personaje enjuto llevar una bandera (simbología que también se encuentra asociada a los autorretratos del artista) seguido por un séquito en fila. La comitiva se dirige hacia la montaña que se alza sobre la escena del terremoto, situándonos esto en el momento previo a la destrucción total de la ciudad de Perle, instantes previos a la crecida del Río Negro y a la inundación total de la ciudad por sus aguas. Tirando del hilo narrativo de la novela, podríamos señalar la lámina *Versunkene Stadt* [4.45.] del *Traumland* como una continuación lógica de lo que acontece en *Die Erde zittert*.

Como punto intermedio entre *Die Erde zittert* y *Versunkene Stadt* podríamos situar la lámina de 1912 *Überschwemmung* [2.20.], que por la temática estaría emparentada con las dos. Hans Bisanz y Gilbert Lacault coinciden en señalar que las inundaciones suponían uno de los temas favoritos de Alfred Kubin. En ellas, las casas y las construcciones más sólidas se disuelven en el agua, perdiendo toda su estabilidad, cesando en su verticalidad. El empaque del cielo parece vaticinar un Apocalipsis, además de parecer mucho más cercano a la tierra cuando descarga la lluvia, inundando campos y borrando todo vestigio del trabajo humano en ellos (Bisanz & Lascault, 1990, p.189). De la misma época que *Überschwemmung* es el dibujo *Der Luftgeist* [4.30.]. En el capítulo anterior relacionábamos la figura que simboliza el espíritu del aire con uno de los personajes que se alejan en el cielo de *Zwecklos sich dagegen aufzulehnen*, lo que aportaría un estrato más de profundidad a esta construcción narrativa apocalíptica en la que los elementos se rebelan contra toda creación humana, borrando todo rastro de ella a su paso y siendo algo ante lo que no tiene sentido oponerse. En *Der Luftgeist*, el cielo encapotado de tormenta y la gran brecha profunda que se alza tras la figura humana

juegan a su vez como dos pares de fuerzas igualmente contundentes, una apuntando a las alturas y la otra, al abismo.

Los elementos fantásticos que pueblan el cielo de *Der Luftgeist*, entre las que se encuentran esbozadas avionetas, globos aerostáticos, pájaros, peces voladores e incluso una barca de remo (en el margen superior izquierdo), tienen cierta reminiscencia tanto a *Zwecklos sich dagegen aufzulehnen* como, de nuevo, a la ilustración central de *Die andere Seite* y a *Versunkene Stadt*, en la que podemos dilucidar que se trata de una ciudad sumergida casi exclusivamente por la presencia de peces voladores y pájaros con escamas en lo que vendría a hacer las veces de cielo en la composición. La arquitectura de *Versunkene Stadt* también guarda una fuerte similitud con la que veíamos en *Die Stadt aus Holz*, pudiendo aventurarnos a lanzar la hipótesis de que lo que Kubin presenta a partir de la relación entre estas láminas del *Traumland* es un canto a la destrucción por parte de la naturaleza de una ciudad onírica, hostigada por los diferentes elementos y que, finalmente queda inmersa en un limbo espacial y temporal en las profundidades del agua.

La imagen de la ciudad sumergida quedaría por tanto como una advertencia de una destrucción inevitable, como un recordatorio de la finitud de todo aquello que emprendemos, incluidas las formas de la imaginación y del arte, que permanecerán en las profundidades hasta que alguien sea lo suficientemente valiente como para asomarse al abismo y *tratar de crear allí donde otros hace mucho tiempo cerraron atemorizados los ojos* (Kubin, en DmV, 2016, p.278). Pese a esta amenaza de disolución de todo emprendimiento artístico, Alfred Kubin se veía a sí mismo en un barco que *surca los mares en la penumbra de un sueño vivaz, con las luces apagadas y un cargamento de imágenes* (Kubin, en DmV, 2016, p.278). La amenaza de naufragar no era para él un miedo, sino una seguridad, siendo lo único incierto el momento en el que aconteciera este naufragio.

Mientras llegara o no el momento del naufragio, Kubin seguía dispuesto a ir creando una imagen fragmentaria e inacabada del mundo. Esta poética del naufragio queda reflejada en el *Traumland* en la lámina *Untergang* [4.71.]. En esta composición, Kubin participa de la teoría del “naufragio con espectador” de Hans Blumenberg, en la que entra en juego no sólo la percepción de lo sublime, sino también un cierto goce morboso en la contemplación de la catástrofe. Por un lado, queda implícito el dolor ante la fuerza incontrolable y explosiva de la tempestad, mientras que, por otro, tanto el

espectador-creador (figuras que en este momento se fusionan) se recoge en sí mismo sin interceder, presa de cierta voluntad maligna (Blumenberg, 1995, p.27).

La fatalidad de *Untergang* se manifiesta en otro aspecto más allá del mero hundimiento del barco, y es a través de la figura espectral que emerge negra en el fondo, abocetando lo que parece ser un esqueleto o un monstruo sobredimensionado. Esta composición ya la habíamos visto tratada en otros portfolios, como apuntan las láminas *Das Grausen* [1.8.] del *Weber-Mappe* o *Der Schiffer* [1.7.] de *Die Blätter mit dem Tod*. El aspecto de *Untergang* presenta una mayor reminiscencia de la obra de 1903 aunque, a diferencia de esta, en *Untergang* el valor de lo catastrófico no recae tanto en la figura monstruosa que se alza ante el barco a punto de naufragar, sino que lo recoge el gran rayo que surca el cielo, convirtiéndose así en el elemento principal hacia el que se dirige la mirada del espectador, quedando en segundo lugar las velas de barco y en tercer lugar la aparición grotesca que alza sus manos al cielo amenazante.

La advertencia que realiza Alfred Kubin en sus láminas, en las que se enfatiza el momento en el que toda creación debe volver al Caos del que originalmente procede, presenta una función mucho más compleja que la de constituir un mero recordatorio de la fatalidad que atenaza el mundo. En su texto *Fragment eines Weltbildes*, Kubin nos recuerda que el abismo caótico del que proceden las formas y al que nos dirigimos no es otro más que el nuestro propio, *que en sus incesantes transformaciones devora ininterrumpidamente el mundo y la aparente, alucinada, grandeza de nuestro yo* (Kubin, en DmV, 2016, p.277). En este sentido, Kubin parece poner en relación la ordenación espacial de la naturaleza con la ordenación interior del individuo que la percibe, trazando un paralelismo que dificulta aún más el hecho de discernir el carácter de aquello que percibimos y que creamos.

Ferdinand Avenarius situó en la imagen onírica el origen de las formas de Alfred Kubin, el motor que configuraba y ordenaba todo lo que acontecía en la vida del artista y que este percibía. La materialización de los objetos de los sueños había dejado de ser algo meramente estético para Alfred Kubin. El sueño se convirtió en el origen de todo su mundo, al que se le contraponía todo lo “vivo”, toda realidad vivida, todo “objeto vivo” (Avenarius, en Brockhaus & Peters, 1977, p.39). No obstante, y pese a las afirmaciones de Avenarius, la obra de Alfred Kubin no presentaba estos dos aspectos totalmente contrapuestos, sino que los entretejía, creando un velo difícil de asir y que se extendía por toda visión y toda representación. Los aspectos internos del artista

penetraban en su percepción del espacio que le circundaba, en el espacio por el que se movía, y viceversa, dejando claro que la intensidad con la que percibía toda su realidad dependía directamente del poder de su imaginación, que navegaba libremente por el mar de las formas esperando el duro golpe del destino.

12.4. El poder del observador.

Para llegar al punto en el que las percepciones internas se solapan con las percepciones externas, creando un todo irresoluble, es necesaria una profunda labor de observación que permita desarrollar lo que Georges Poulet denominaba la “conciencia crítica”. La “conciencia crítica” se presenta como una herramienta que no sólo sirve para encarar la parte fenoménica de la existencia, sino también para aprehender y comprender las creaciones que surgen de la convergencia de esta con un ámbito privado e individual. La obra de arte es uno de los productos fruto de dicha convergencia, y para entenderla e interpretarla es necesario que se den una serie de factores.

En primer lugar, el propio artista ha de verse a sí mismo más allá del rol de creador y de observador, pasando así a tomar consciencia de sí y de los procesos anímicos que tienen cabida entre sus límites físicos y los límites del subconsciente. Sólo cuando el artista haya comprendido su mensaje será capaz de encontrar la forma de expresarlo de manera material y de tender puentes con la otredad, siendo esta “otredad” tanto la obra de arte en la que vuelca sus cuitas como el espectador que la enfrenta. Algunos críticos sitúan estos puentes, estos puntos de unión, en el terreno de los sueños, aspecto que toma aún una mayor relevancia si estudiamos estas conexiones dentro de la obra de Alfred Kubin, como ya señaló en su momento Ferdinand Avenarius. En el hecho de soñar converge el soñador con otros soñadores, partícipes de una serie de estructuras arquetípicas y de un contenido afín a la idea de memoria colectiva, todo ello elaborado a partir de un lenguaje simbólico que goza de una doble naturaleza. A través de la identificación y observación de estos símbolos podremos llegar realmente al núcleo del artista, a atisbar la manera que este tenía de observar y ordenar su espacio, ya fuera externo, físico, interior o espiritual.

En este proceso que pasa de la autoconsciencia del artista a la comunicación simbólica de sus sueños a terceras personas es también necesario que estas, en calidad de observadoras, se enfrenten a las construcciones simbólicas o artísticas a partir del desarrollo de una consciencia doble. Esta idea de consciencia doble consiste, por un lado, en abandonarse a la mera experiencia contemplativa de las imágenes de la manera *más literal posible* al tiempo que uno ha de retrotraerse hacia su propia consciencia interna para después buscar, en la comunicación entre estos dos polos, un lugar común. Este lugar común generalmente responde a la creación de un espacio imaginario, situado más allá de la mera configuración física y temporal. Las obras de arte muchas veces participan de la creación de estos espacios imaginarios en los que se ordenan las formas del subconsciente, convirtiéndose en un lugar de comunicación entre el artista y el observador de una manera muy similar a lo que veíamos anteriormente con los sueños. Las obras de Alfred Kubin son un perfecto ejemplo de esta creación de espacios donde lo paisajístico y lo onírico coexisten, produciéndose en ellas una unión entre el observador, el artista y la obra en la que la figura del primero se identifica, se admira y se abre hacia el segundo (Poulet, 1971, p.15), al tiempo que participan juntos en la significación de las formas y de los símbolos que dan lugar a ese espacio común, compartido, heterotópico, que es la obra.

Este aspecto comunicativo era algo que ya se había identificado y considerado desde mediados del siglo XIX, encontrándolo en las ya mencionadas *correspondances* de Charles Baudelaire. Estas correspondencias podían darse también en diferentes niveles y se fundamentaban en una identificación en igual medida entre individuo y naturaleza como entre individuo y otros individuos u objetos con los que este interactuaba. Los paralelismos que surgen entre la emoción estética fruto de la contemplación de una obra de arte y la emoción por la visión y participación de la naturaleza convergen en la categoría de *Stimmung*. En la *Stimmung* participan tanto los sentimientos y las disposiciones anímicas privadas, como la comunicación colectiva de las mismas y su ordenación y estructuración dentro de los símbolos artísticos, convirtiéndose en sí misma en una *heterotopía*, en un espacio de comunicación anímica y estética.

La construcción de paisajes y de espacios de la *Stimmung* dentro del arte también pasa por una primera fase de autoconocimiento por parte del artista. En esta etapa, el artista se centra en la elaboración de un arte revestido de una pátina especular en la que

poder mirarse, conocerse y reconocerse a sí mismo. Este aspecto casa con la primera etapa creativa de Alfred Kubin, con la novela *Die andere Seite* (considerada el epítome de esta exploración y traslación de la configuración personal del artista al papel) y con la primera fase de planificación del *Traumland*. La intención del *Traumland* era precisamente la de conocer, a partir de su plasmación, los mecanismos que regían el mundo de los sueños de Alfred Kubin, buscando así una narrativa y una serie de formas fundamentales que acabarían también por transcribirse en sus estudios sobre estética, más concretamente en el ensayo *Rhythmus und Konstruktion* de 1924.

Este enfoque del arte por parte de Alfred Kubin se amolda a la perfección a la perspectiva que posteriormente desarrollaría Georges Poulet sobre la “conciencia crítica”. Poulet afirmaba que el artista, valiéndose de lo material y de su propia identidad, es capaz de configurar un arte pensado como plataforma a partir de la cual poder pensarse a sí mismo. De igual modo, *el conocimiento de sí determinaba el conocimiento del universo del que era espejo* (Poulet, 1971, p.230), lo que viene a decir que, al tiempo que Alfred Kubin buscaba las formas y los símbolos que configuraban su mundo interior, estos le servían también para ordenar y razonar el mundo que le rodeaba. Para ello disponía de una serie de imágenes que no sólo le servían para afirmarse en el espacio, sino también para conectarle con el resto de seres y de fenómenos que le rodeaban. Este aspecto demanda al observador u observadora de sus obras que se sitúe en el momento y en las circunstancias que llevaron al artista a entenderse dentro de su mundo de la manera en la que lo hizo. En otras palabras, se nos pide mirar a través de los ojos de Alfred Kubin en un ejercicio de desdoblamiento y de disolución en aquello que pretendemos comprender, en ese “otro” que se alza ante nosotros.

Lamentablemente, la consciencia del artista no es siempre *tan aprehensible ni tan penetrable* como puede parecer en un primer momento, incluso cuando nos movemos entre sus vivencias, recuerdos afectivos o entre las imágenes de sus sueños, creyendo elevarnos a partir de estos de la mera representación de las formas (Poulet, 1971, 129). Peter Assmann señala en esta línea la importancia de atender no sólo a los vínculos biográficos que puedan presentar las obras de Alfred Kubin, sino que aboga por prestar especial atención a la manera en que este describía en ellas no sólo imágenes, sino también los procesos en los que estas debían ser percibidas, todo ello acompañado de una serie de textos y de testimonios en los que expresaba cómo debía

ser la predisposición y las características del observador o de la observadora ideal de su obra (Assmann, en Freund, Lachinger & Reuthner, 1999, p.89).

Esta predisposición ideal estaba asociada la mayoría de las veces con una liberación de los instintos y de los mecanismos perceptivos de manera similar a lo que ocurre cuando soñamos, remarcando por tanto la importancia que tenían los sueños para Alfred Kubin ya no sólo como herramienta de autoconocimiento y autoexploración, sino también como nexo comunicativo entre el individuo artista y el resto del mundo. En el sueño se unen el pensamiento y los afectos con las imágenes, creadas a partir de estos. Nos sumergimos en la materia y nos reconocemos como parte de esta, en un acto inmolatorio en el que todo atisbo de individualidad se funde y se mezcla con el mundo elemental, ese mundo en el que, durante la vigilia, también *soñamos integrarnos sin dejar rastro alguno* (Poulet, 1971, p.142).

Los sueños se consagran, por tanto, como *poesía del mundo en génesis y del ser en formación*, que dan lugar a una serie de imágenes y de espacios en los que *se transparenta sin cesar una nostalgia* (Béguin, en Poulet, 1971, p.107). Esta idea de nostalgia nos lleva de nuevo a la idea del paraíso perdido de la infancia que reseñaban Griselda Pollock e Isabel Valverde en relación con la *Stimmung* y la configuración artística y sentimental de los paisajes. La formación y configuración de determinados espacios e imágenes procedentes de la *Stimmung* también presenta paralelismos con la manera de traer al plano artístico las formas percibidas durante los sueños, dotando a estas realidades de una presencia. Los símbolos no sólo se nos presentan como imágenes supervivientes de la historia y de la memoria, que vienen a resurgir en determinados momentos y que consiguen afinar y armonizar distintas sensibilidades de diferentes contextos socioculturales, sino que también sirven para conquistar un lugar en el espacio, para dibujar un lugar de encuentro, para evocar ese paraíso perdido y ese paraíso que se quiere recobrar. Memoria, imaginación y creatividad se valen de estos símbolos como elementos comunes presentes tanto en la experiencia del artista/soñador como del observador/soñador, que se convierten en partícipes de una misma experiencia a través de la contemplación y la participación de determinadas construcciones simbólicas.

En este sentido, muchos los diseños del *Traumland* se consideran afluentes de los grandes temas que preocuparon a Alfred Kubin desde el momento en el que despertó a la trascendentalidad del arte y a una visión fatalista del destino humano, en el cual se

veía inserto, presa de la inercia que, como al personaje de su dibujo *Der Mensch* [1.57.] le impulsa hacia el vacío. Tan sólo encontró un remanso en medio del abismo hacia el que se dirigían tanto él como la sociedad que alumbró su despertar a la consciencia dentro del mundo de los sueños. Descubrir los diferentes recovecos de este mundo, tan cautivador como amenazante, que se abría bajo sus párpados fue una tarea doble. En su avance por las profundidades de su inconsciente, Alfred Kubin fue encontrando imágenes, recuerdos e impresiones en las que se entremezclaban vivencias de la infancia, personas que se grabaron en su imaginario, experiencias de miedo, de muerte, sensaciones punzantes provocadas por su imaginación al enfrentarse a un cuento, a un texto filosófico o a una novela. Todos estos estímulos penetraron de forma incisiva en la configuración que Alfred Kubin hizo de sí mismo como persona que observa, que se afirma en el espacio en el que se inserta y que intenta rescatar de la nada toda una serie de símbolos que se entrelazan y se enredan en las profundidades, en ese lugar que intentó traducir en papel con ayuda de la tinta, de la pluma y de la plancha de piedra.

Durante el desarrollo de este ejercicio de cartografía interior y de comunicación exterior, Alfred Kubin se sintió muchas veces perdido en medio de los dos polos en los que se debatía su mundo, el cual contaba con una intensa vida interior y con una convulsa agitación exterior, marcada por la guerra, la pérdida y la soledad de los bosques en la frontera entre Austria y Alemania, de los que acabó haciendo su patria, su hogar, su lugar sagrado. En el balanceo entre estos dos mundos se encontraba Alfred Kubin, el sonámbulo en el borde del tejado bañado por la luz de la luna, como lo describió el poeta Max Dauthendy (en Zon, 1991, p.51), que se debatía entre el grito desesperado de angustia ante el vacío en sus primeras obras y que fue derivando en su vejez hacia la repetición de ecos sosegados del pasado.

La construcción del *Traumland* se encuentra en el punto medio de estos dos polos, no sólo a nivel temporal sino también a nivel estilístico. Es el eco de ese grito desesperado de su obra temprana, de su concepción fatalista del mundo y de los símbolos de su infancia, de sus recuerdos y de los lugares por los que pasó. Este eco resuena entre los árboles del bosque de Zwickledt am Inn, se sumerge en la charca oscura que había bajo la ventana de su estudio y sobre la que se tendía a observar las criaturas que se movían nerviosamente en sus profundidades. Desde este lugar, este

paraje aparentemente congelado en el tiempo y alejado del mundo exterior²⁵⁰, Kubin se dedicó a paladear todas sus vivencias, sus juegos infantiles, las historias y los vagabundeos por parajes insólitos, y a encontrar en ellos símbolos e imágenes capaces de fijarlos en formas artísticas y transmitirlos a los demás. Ahí radicaba su verdadero objetivo (Kubin, en DmV, 2016, p.135).

Esta comunicación se dio a través de la configuración de espacios que evocaban no sólo su propio mundo de los sueños, cartografiando para ello paisajes llenos de detalles y elementos que, pese a que para él fueran de suma relevancia, para otros soñadores tan sólo sirvieron de marco para sus sueños. No obstante, la sensación general transmitida por estos espacios intermedios, así como la manera en la que se relacionaban los elementos que los configuraban, sí que parecía estar movida por fuerzas oníricas siguiendo una lógica extraña a la par que familiar, siniestra (*Das Uheimliche*), que afinaba en la misma vibración espiritual a artista y espectador, haciéndoles partícipes de una misma *Stimmung*, como ocurría con los habitantes de Perle en *Die andere Seite*.

Contemplar los paisajes del *Traumland* es una experiencia similar a convertirse en un habitante de la capital del Reino de los Sueños. Sin darnos cuenta conectamos con unos espacios y unos acontecimientos que, por muy extraños que nos parezcan en primera instancia, acaban por penetrar en nuestra sensibilidad, consiguen establecer vínculos con otras historias que conocemos, con un pasado que nos es familiar al mismo tiempo que ajeno, que nos reconforta y nos alerta a partes iguales, como las visiones fantásticas que visitaban a Alfred Kubin no sólo durante el sueño nocturno. Todo esto nos es inducido a partir de la construcción del espacio, del paisaje. Somos seres espaciales. Nuestros pensamientos y nuestras vidas se mueven en torno a lo que percibimos a nuestro alrededor, por donde nos movemos, donde erigimos constructos simbólicos tanto personales como colectivos, donde interactuamos con otros individuos y nos comunicamos. Este espacio puede ser tanto real como imaginado, participando este último de construcciones simbólicas y culturales que nos relacionan con otros individuos y otros espacios de manera abstracta, situándonos en un plano diferente a aquél por el que nos movemos, que es uno y múltiple a la vez.

²⁵⁰ Hasta cierto punto, pues sí que se dejaron notar las dos guerras mundiales en Zwickledt (especialmente la segunda, narrando Kubin en sus memorias anécdotas sobre bombardeos transcurridos en el refugio de su cocina con más habitantes de Zwickledt).

Alfred Kubin encontró en la figura del lago el elemento que comunica los dos espacios, que comunica con todas las consciencias, situándolo como centro neurálgico de todas sus construcciones paisajísticas y literarias. El lago es ese elemento omnipresente, esa masa de agua calma y oscura que refleja el cielo al tiempo que se hunde en un abismo velado, en cuyo fondo se mueven figuras fantasmagóricas de tiempos pasados y yacen los restos de las ciudades sumergidas. En el lago se unen la vida y la muerte, la infancia y la vejez, lo concreto y lo etéreo. Henry David Thoreau dirá que *el lago es el rasgo más bello y más expresivo del paisaje. Es el ojo de la tierra, donde el espectador, sumergido en el suyo, sondea la profundidad de su propia naturaleza* (Thoreau, en Bachelard, 2018, pp.248-249). El lago es, además, un símbolo eterno. Es una imagen que siempre ha estado ahí, que ha sobrevivido al tiempo y que ha permanecido en el espacio. Su visión desataba las pesquisas interiores de Alfred Kubin al igual que a nosotros, casi cien años después, también nos llama a sumergirnos con nuestra imaginación en sus profundidades.

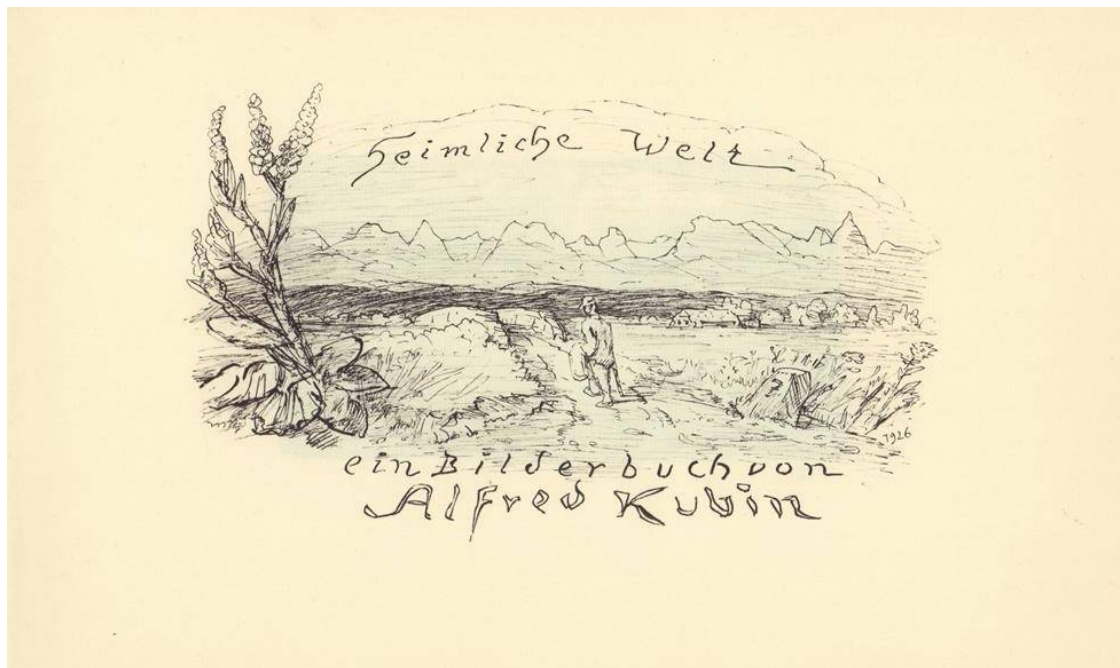
En los paisajes oníricos kubinianos, y especialmente en los paisajes del *Traumland*, el lago, la masa de agua, articula una idea de paisaje, articula una poética interior y llama a las imágenes del pasado y de las leyendas. Sus aguas nos hablan de la vida y de la muerte, llaman a una poética de la inmensidad y de la profundidad. Este ojo de la naturaleza se equipara de repente con los ojos del artista y con los ojos del observador, que difuminan el paisaje que perciben bajo los pesados *párpados de sus aguas dormidas* (Bachelard, 2018, p.249). En estas construcciones, el lago aúna la perspectiva del artista, la perspectiva del observador y la perspectiva que impera y ordena el espacio.

Estas imágenes hacen crecer el mundo, crecer el estío. A ciertas horas, la poesía difunde ondas de calma. De ser imaginado, la calma se instituye como una emergencia del ser, como un calor que domina pese al estado subalterno del ser, pese a un mundo trastornado. La inmensidad ha sido agrandada por la contemplación. Y la actitud contemplativa es un valor humano tan grande que presta inmensidad a una impresión (...) efímera y particular. (Bachelard, 2018, p.249).

Pero tanto la poesía como las imágenes son *realidades humanas*, y como diría Bachelard, *no basta referirse a unas “impresiones” para explicarlas. Hay que vivirlas en su inmensidad poética* (Bachelard, 2018, p.249). A orillas del lago se sumerge

nuestra mirada y se encuentra con la percepción del mundo de Alfred Kubin. Para llegar a las profundidades de esta percepción no basta tan sólo con contemplar sus obras, hay que experimentarlas y hay que vivirlas, hay que dejar que sus formas nos agarren de una dentellada y nos arrastren a las profundidades de las aguas, aguas en las que reside el verdadero sentido de su arte, de su percepción del mundo. Por la orilla de estas grandes masas de agua que ordenan su mundo de los sueños, camina el sonámbulo Alfred Kubin, dirigiéndose hacia un lugar incierto, hacia allá donde se unen la vida y la muerte, lo real y lo fantástico, el pasado y el futuro, donde le salimos al encuentro para caminar junto a él con la misma actitud que recoge en su obra de 1903 *Im Traum (En el sueño)* [4.96.], y en la que le acompañamos mientras nos guía de la mano por el mundo de los sueños.

ILUSTRACIONES – PARTE IV



[4.1.] Alfred Kubin, *Heimliche Welt*, 1927.
 Portada
 Raabe, nr. 315



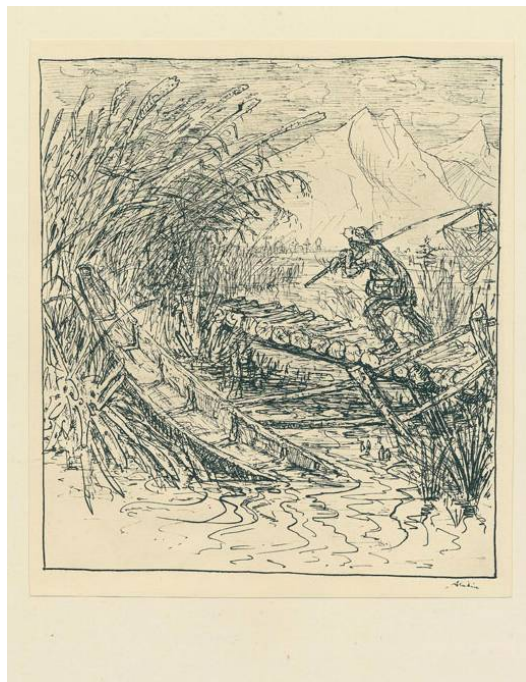
[4.2.] Alfred Kubin, *Von verschiedenen Ebenen*,
 1922.
 Portada del ejemplar de la editorial Gurlitt.
 Raabe, nr. 181



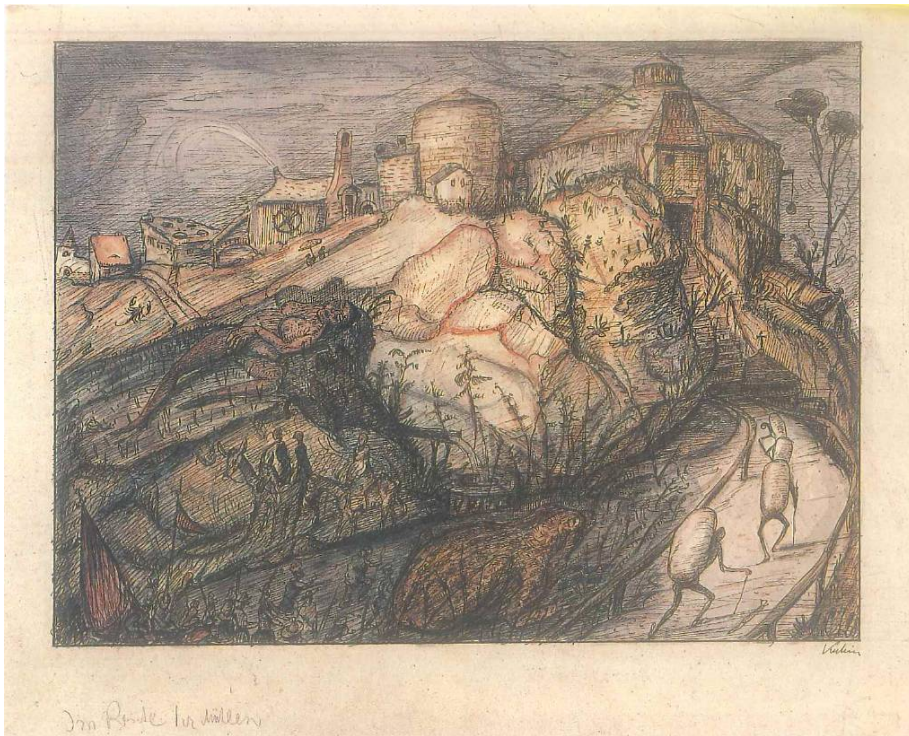
[4.3.] Alfred Kubin, *Caliban*, 1918.
 Oö Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
 Ha M 7830



[4.4.] Alfred Kubin, *Am Rande des Lebens*, 1921.
20- *Buddha*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 771
Raabe, nr. 139



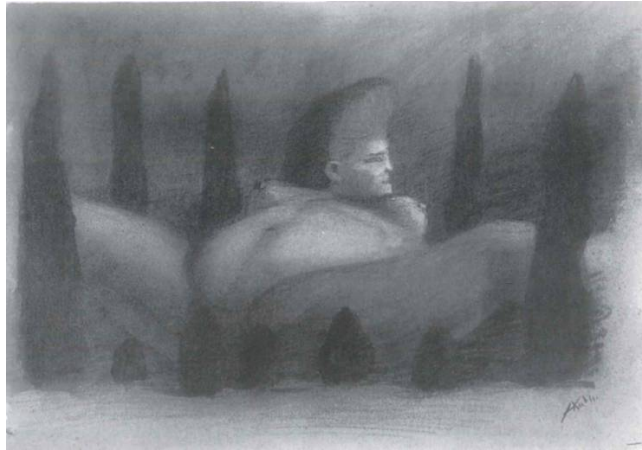
[4.5.] Alfred Kubin, *Am Rande des Lebens*, 1921.
1- *In Zeller Moos*
Lentos Kunstmuseum (Linz)
G 771
Raabe, nr. 139



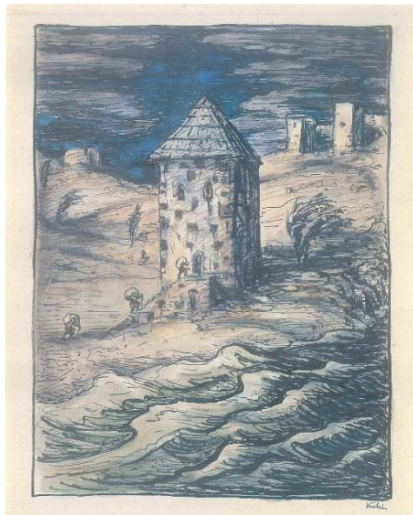
[4.6.] Alfred Kubin, *Im Reiche der Mühlen*, 1910
 Staatliche Graphische Sammlung (München)
 Inv. Nr. 1920:86



[4.7.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
 I-5 *Im Reiche der Mühlen*
 Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
 1977.5



[4.8.] Alfred Kubin, *Mutter Natur*, 1903
 Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
 Kub. 187



[4.9.] Alfred Kubin, *Ballade*, 1908
 Oö Landesgalerie Graphische Sammlung
 (Linz)
 Ha 3360



[4.10.] Alfred Kubin, *Morgengrauen*, 1936
 Oö Landesgalerie Graphische Sammlung
 (Linz)
 Ha II 3603



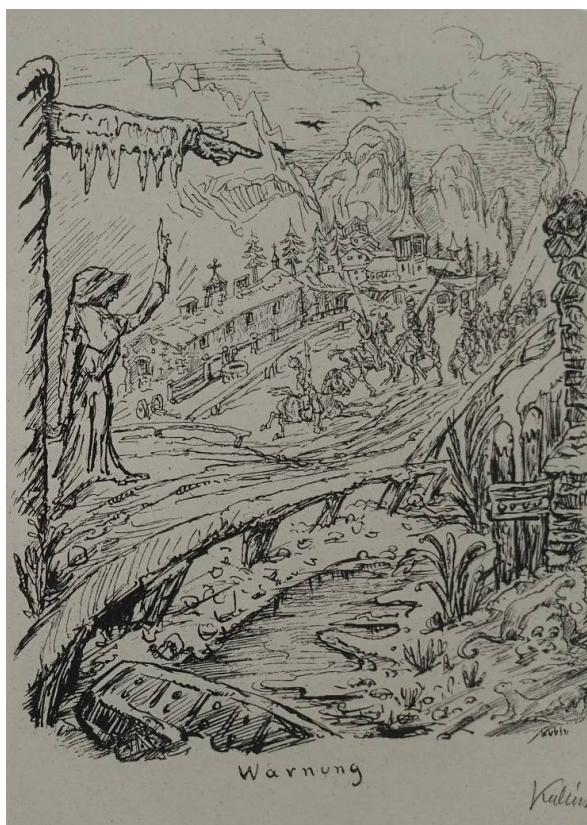
[4.11.] Alfred Kubin, *Die andere Seite*, 1909
 19- El molino
 Marks nr. 30



[4.12.] Alfred Kubin, *Über Berg und Thal*, 1911
Colección privada.



[4.13.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922.
I-7 *Über Berg und Thal*
Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
1977.7



[4.14.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922.
II-8 *Warnung*
Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
1978.8



[4.15.] Alfred Kubin, *Wegzeiger*, 1902
Leopold Museum (Vienna)
Inv. Nr. 907



[4.16.] Alfred Kubin, *Geträumte Landschaft*, 1911.
Albertina (Viena)
ALB 43.620



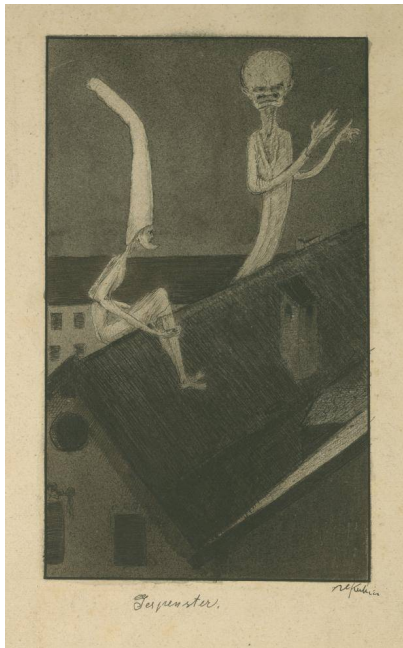
[4.17.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
II-11 *Geträumte Landschaft*
Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
19778.11



[4.18.] Alfred Kubin, *Traurigkeit*, 1905.
Colección privada.



[4.19.] Arnold Böcklin, *Die Toteninsel*, 1883.
Alte Nationalgalerie (Berlin)
NG 2/80



[4.20.] Alfred Kubin, *Gespenster*, 1899-1900
Oö Landesgalerie Graphische Sammlung
(Linz)
Ha II 3178



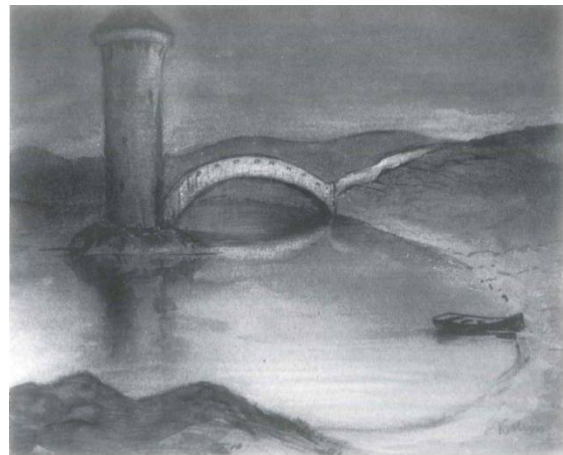
[4.21.] Alfred Kubin, *Das Gespenst des Müllers*,
1909
Sammlung Dichand



[4.22.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
 I-2 *Verzabertes Land*
 Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
 1977.2



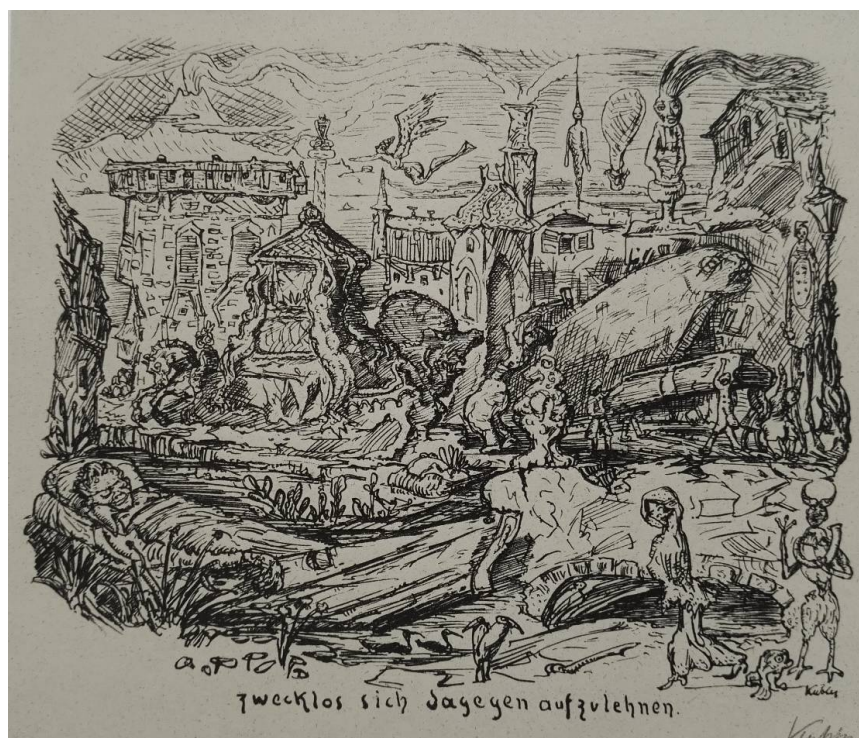
[4.23.] Alfred Kubin, *Einsamer Turm*, 1903
 Oö Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
 Ha II 7379



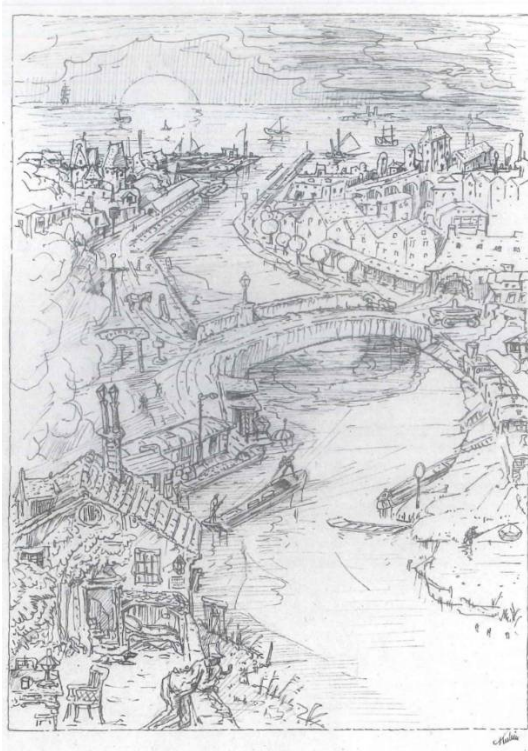
[4.24.] Alfred Kubin, *Dalmatische Vision*, 1903-1904
 Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
 Kub. 201



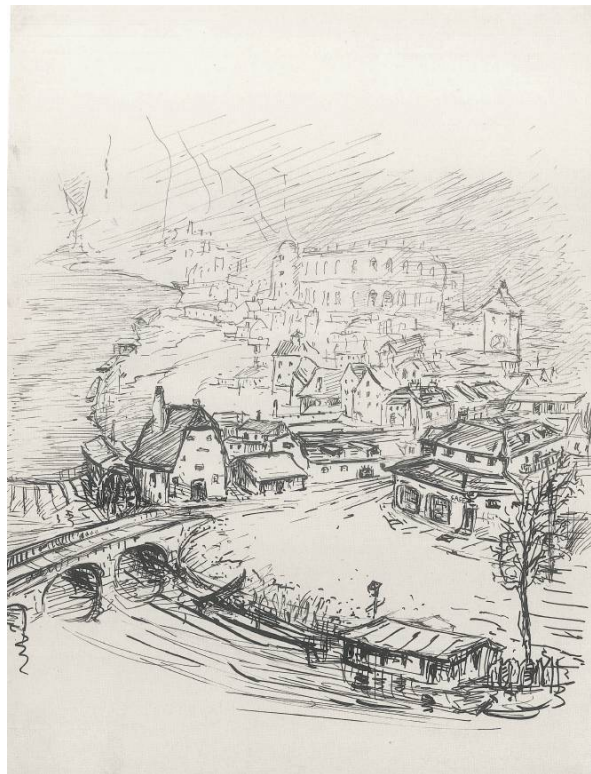
[4.25.] Alfred Kubin, *Zwecklos sich dagegen aufzulehnen*, 1911.
 Öo Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
 Ha 3280



[4.26.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922.
 II-1 *Zwecklos sich dagegen aufzulehnen*
 Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
 19778.1



[4.27.] Alfred Kubin, *Blick auf eine Stadt*, 1921-1922
Colección privada



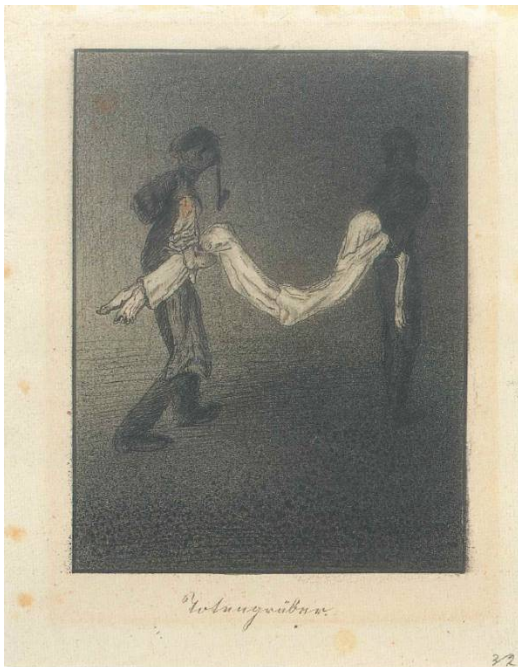
[4.28.] Alfred Kubin, *Die andere Seite*, 1909
8 – Vista de la ciudad de Perle
Städtische Galerie im Lenbachhaus (Múnich)
Kub. 328



[4.29.] Alfred Kubin, *Der Todes Engel*, 1910
Leopold Museum (Viena)
Inv. Nr. 1002



[4.30.] Alfred Kubin, *Der Luftgeist*, 1912.
Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
GMS 701



[4.31.] Alfred Kubin, *Totengräber*, 1899.
Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
Kub. 314



[4.32.] Alfred Kubin, *Trauermarsch*, 1910.
Colección privada / Leopold Museum (Viena)



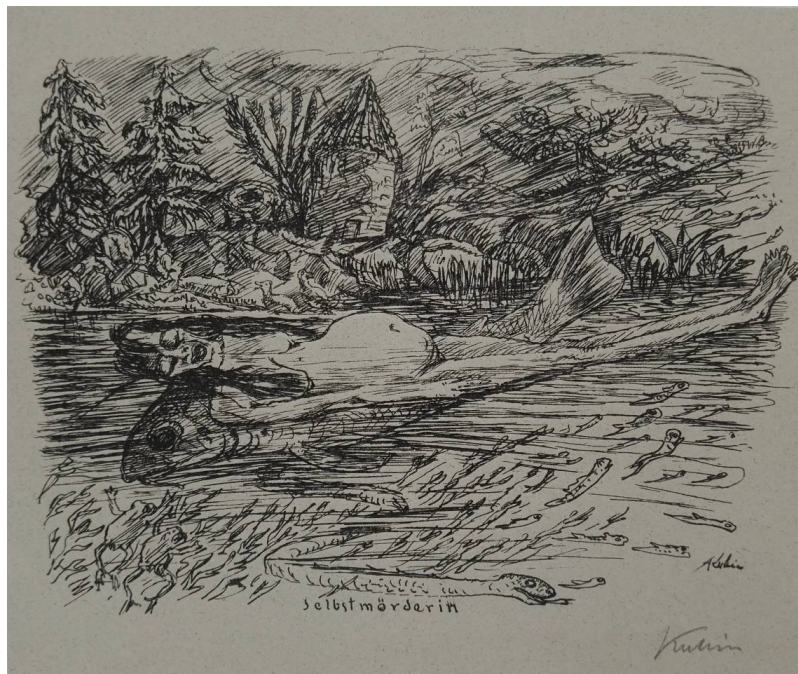
[4.33.] Alfred Kubin, *Endstation*, 1910
 Colección privada / Wienerroither & Kohlbacher



[4.34.] Alfred Kubin, *Trauland*, 1922
 I-12 *Endstation*
 Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
 1977.12



[3.33.]* Alfred Kubin, *Unglück über Unglück*, 1912.
 Ostdeutsche Museum (Regensburg)
 Inv./Nr. G 1952/10



[4.35.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
 II-4 *Selbstmörderin*
 Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
 19778.4



[4.36.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
I-11 Die Stadt aus Holz
Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
1977.11



[4.37.] Alfred Kubin, *Feuerwehr in Aktion*, ca.1910.
Colección privada.



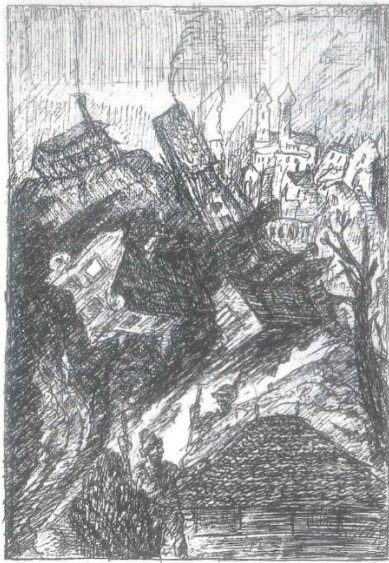
[4.38.] Ludwig Meidner, *Brennende Stadt*, 1913
Saint Louis Art Museum (Saint Louis, EEUU)
913:1983



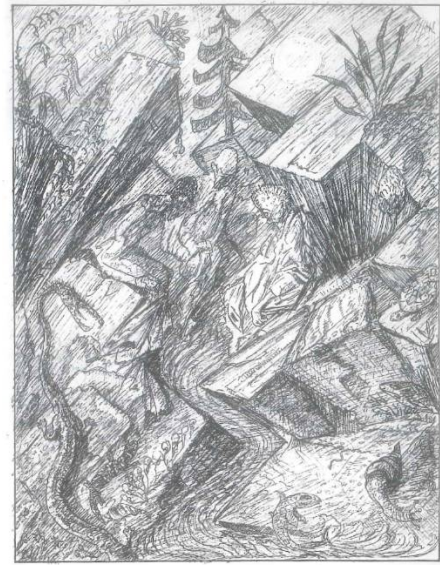
[4.39.] Alfred Kubin, *Die Erde Zittert*, ca. 1912.
Leopold Museum (Linz)
Inv. Nr. 994



[4.40.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
II-6 *Die Erde Zittert*
Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
19778.6



[4.41.] Alfred Kubin, *Erdbeben/Erdrutsch*, ca.1912
Colección privada



[4.42.] Alfred Kubin, *Drei Männer an der Quelle*, ca. 1912
Colección privada



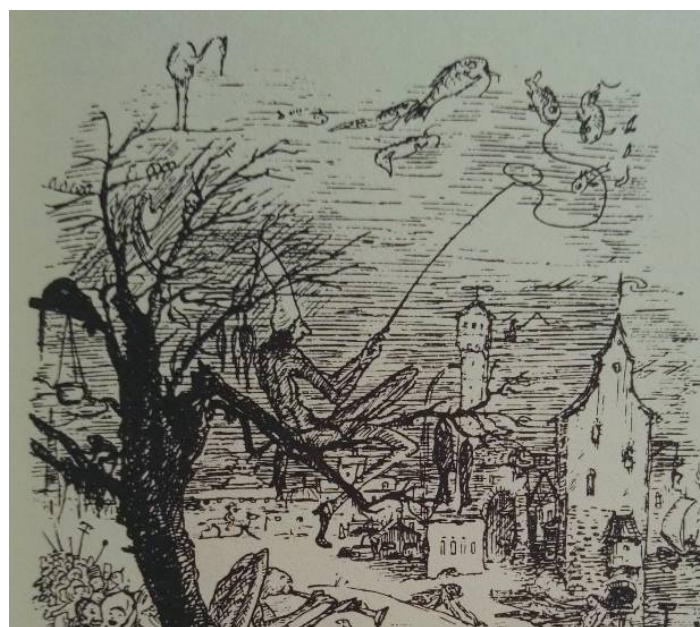
[4.43.] Alfred Kubin, *Erdbeben/Erstoß/Untergang*,
Leopold Museum (Viena)
Inv. Nr. 1006



[4.44.] Alfred Kubin, *Untergang*, 1910-1911
Leopold Museum (Viena)
Inv. Nr. 996



[4.45.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
I-6 *Versunkene Stadt*
Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
1977.6



[4.46.] Alfred Kubin, *Die andere Seite*, 1909.
28 – En el sueño (detalle)



[4.47.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
 II-7 *Nord gegen Süd*
 Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
 19778.7



[4.48.] Alfred Kubin, *Nord gegen Süd*, ca. 1912
 Colección privada Faber-Castell



[4.49.] Alfred Kubin, *Straßenkampf in einer elsässischer Stadt*, ca. 1920
 Albertina (Viena)
 Inv. Nr. 34300



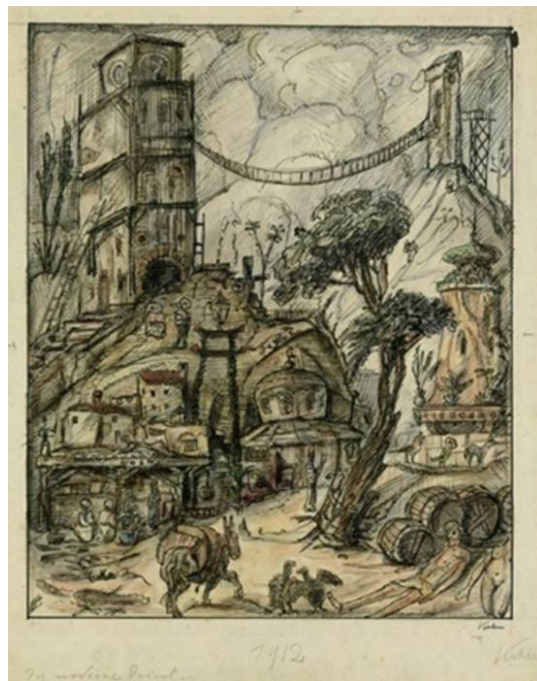
[4.50.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
 I-3 *Grönland*
 Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
 1977.4



[4.51.] Alfred Kubin, *Grönlanwal*, ca. 1906
 Öo Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
 Ha II 3229



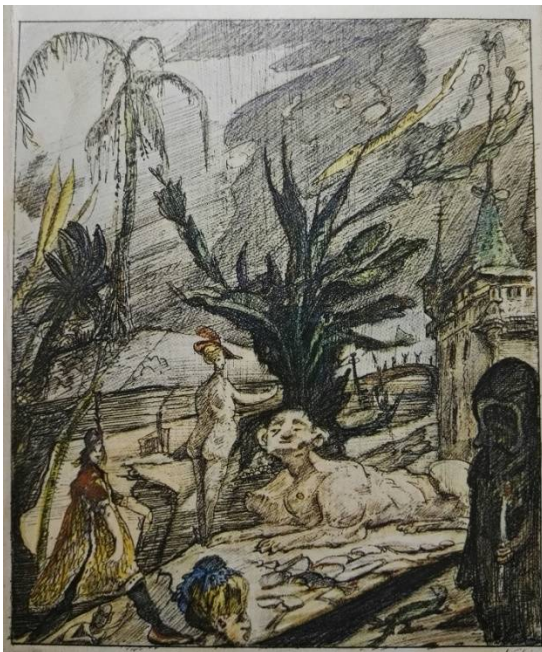
[4.52.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
 II-9 *Der Moderne Orient*
 Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
 19778.9



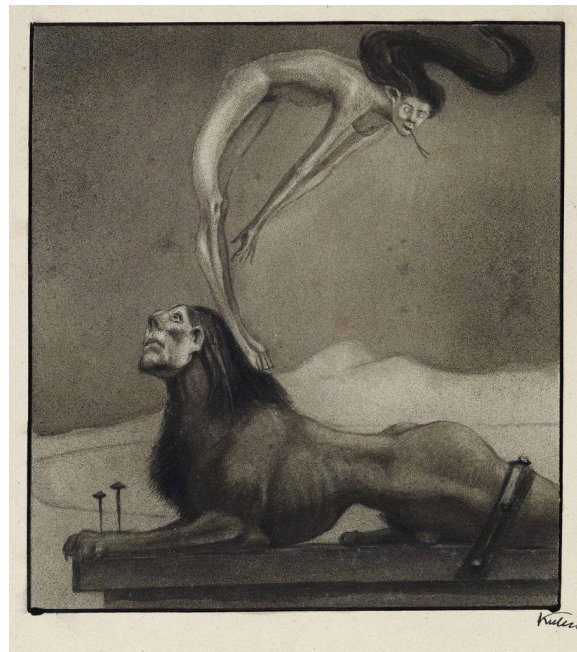
[4.53.] Alfred Kubin, *Der Moderne Orient*, 1912.
 Colección privada



[4.54.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
I-3 *Die Lachende Sphinx*
Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
1977.3



[4.55.] Alfred Kubin, *Die Lachende Sphinx*, ca.
1911
Serge Sabarsky Gallery (Nueva York)



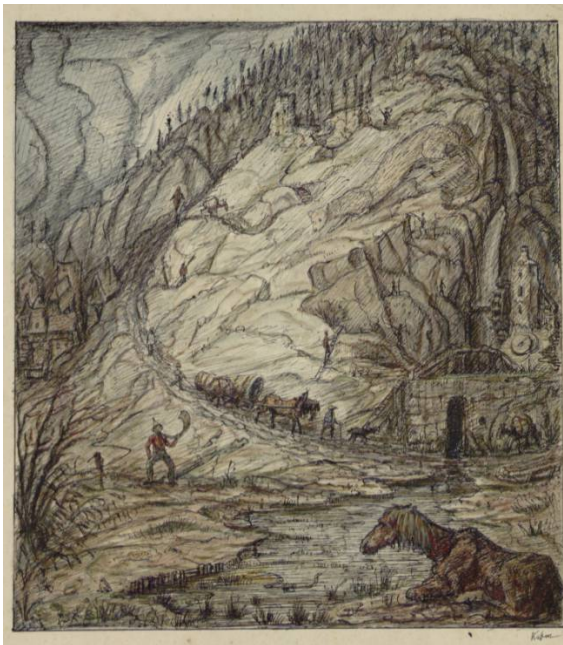
[4.56.] Alfred Kubin, *Die Männliche Sphinx*, ca.
1903
Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
Kub. 200



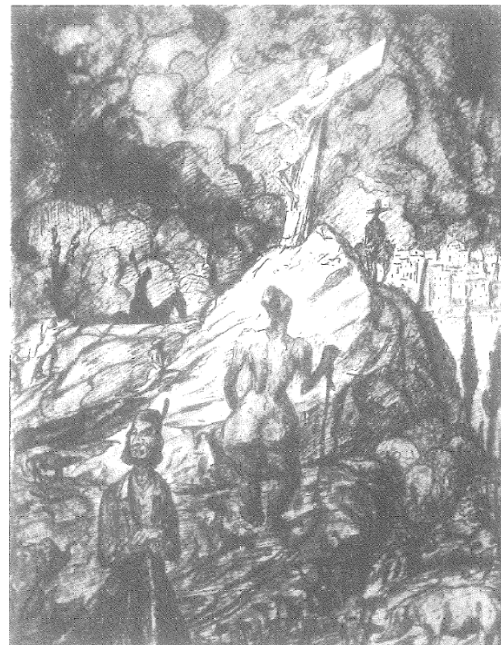
[4.57.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922.
II-2 Aschermittwoch
Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
19778.2



[4.58.] Félicien Rops, *La pudeur de Sodome*, 1888.
Metropolitan Museum (Nueva York)
48.55.285



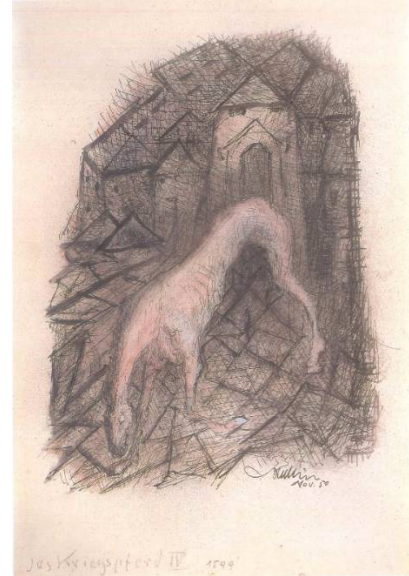
[4.59.] Alfred Kubin, *Charfreitag*, 1915
Albertina (Viena)
Inv. Nr. 34287



[4.60.] Alfred Kubin, *Golgotha*, 1920.
Colección Rosa Samhaber



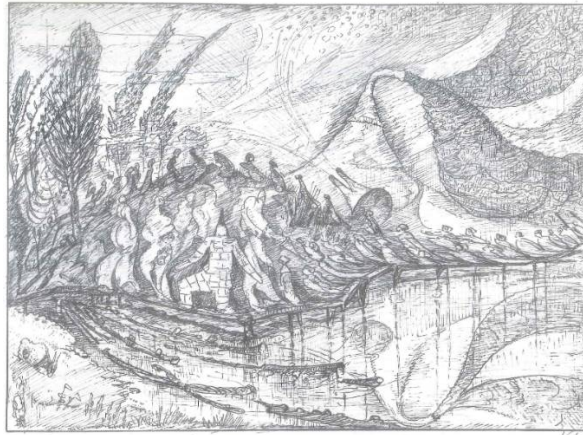
[4.61.] Alfred Kubin, *Kriegsruf*, ca. 1911
Colección privada.



[4.62.] Alfred Kubin, *Kriegspferd IV*, 1950
Albertina (Viena)
Inv. Nr. 34069



[4.63.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
II-10 Aschermittwoch
Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
19778.10



[4.64.] Alfred Kubin, *Das Fahnden nach dem Zentrum*, 1911.
 Albertina (Viena)
 Inv. Nr. 33243



[4.65.] Alfred Kubin, *Frau Welt*, 1912
 Henzer & Ketterer & Triebold



[4.66.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
 II.12 *Frau Welt*
 Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
 19778.12



[4.67.] Alfred Kubin, *Unser aller Mutter Erde*, 1903
 ungluLentos Kunstmuseum (Linz)
 G 7214-b



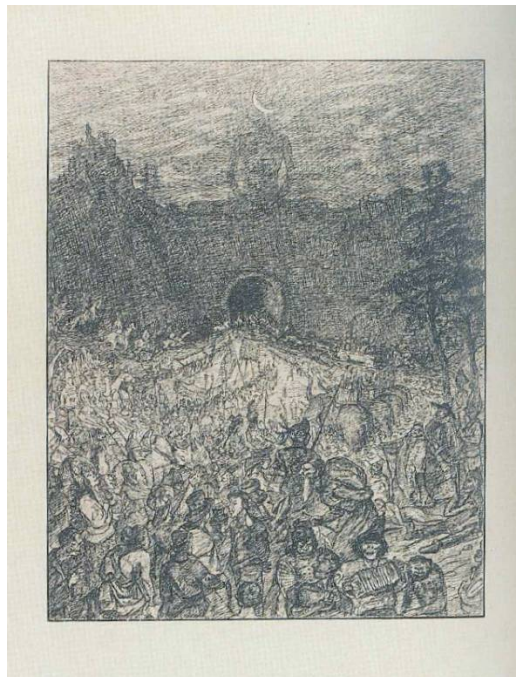
[4.68.] Alfred Kubin, *Frau Welt*, 1932
 Oö Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
 KS II 376



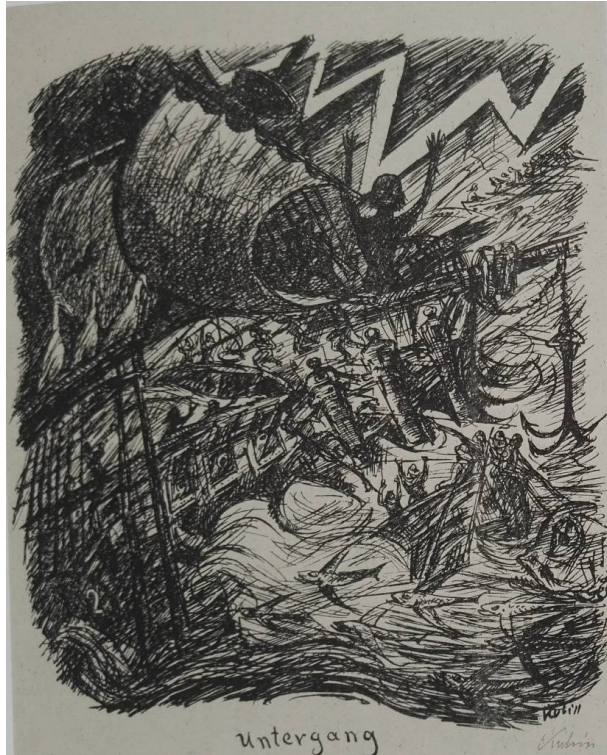
[4.69.] Alfred Kubin, *Frau Welt und Junggeselle*,
 1948
 Oö Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
 Ha II 4177



[4.70.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922.
 II-3 *Götterdämmerung*
 Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
 1977.12



[1.29.]* Alfred Kubin, *Sansara: Ein Zyklus ohne Ende*, 1911.
 36- *Das dunkle Tor*
 Lentos Kunstmuseum (Linz)
 G 775



[4.71.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
II-5 *Untergang*
Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
19778.5



[4.72.] Alfred Kubin, *Abenteuer einer Zeichenfeder*, 1941
53- *Untergang der Abenteuer*
Raabe nr.598



[1.7.]* Alfred Kubin, *Ein Totentanz - Die Blätter mit dem Tod*, 1918
 21- *Der Schiffer*
 Lentos Kunstmuseum (Linz)
 G 374



[4.73.] Alfred Kubin, *Kunftige Welt*, 1946
 Albertina (Viena)
 Inv. Nr. 33260



[2.21.]* Alfred Kubin, *Das Schifflein*, 1912
 Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
 Kub. 594



[4.35.]* Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
II-4 *Selbstmörderin*
Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
19778.5



[4.74.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
I-8 *Mittelstation*
Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
1977.8



[4.75.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
I-1 *Die Drehorgel*
Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
1977.1



[4.76.] Alfred Kubin, *Die Schiessbude*, ca.1915
Albertina (Viena)
Inv. Nr. 33297



[4.77.] Alfred Kubin, *Der Traumforte*, ca.
1923.
Albertina (Viena)
Inv. Nr. 34131



[4.78.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922
I-7 Schulweg
Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
19777.7



[4.79.] Alfred Kubin, *Winterlandschaft*, 1932
Raabe nr.464



[4.80.] Alfred Kubin, *Vereiste Mühle*, sin fecha.
Albertina (Viena)
Inv. Nr. 33332



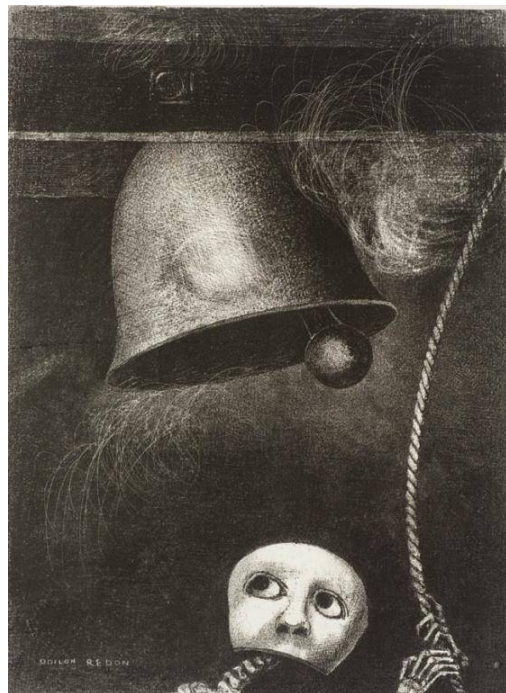
[4.81.] Alfred Kubin, *Traumland*, 1922.
I-10 *Glockenspuck*
Ostdeutsche Galerie (Regensburg)
1977.10



[4.82.] Alfred Kubin, *Die Große Glocke*
Öo Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
Ha II 3221



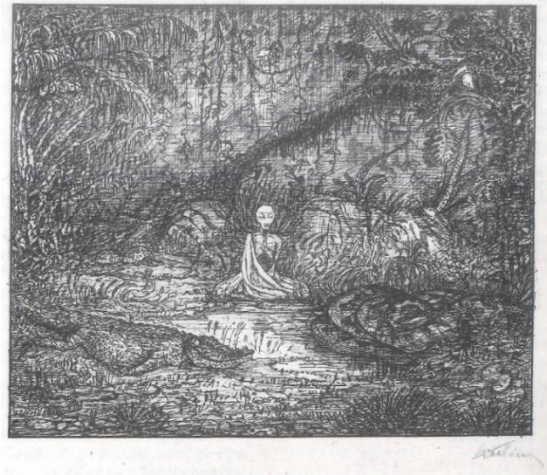
[4.83.] Alfred Kubin, *Die Abendglocke*, ca. 1936
Öo Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
Ha II 3875



[4.84.] Odilon Redon, *Un masque sonne le glas funèbre*, 1882
Risd Museum (Providence, EEUU)
50.372.3



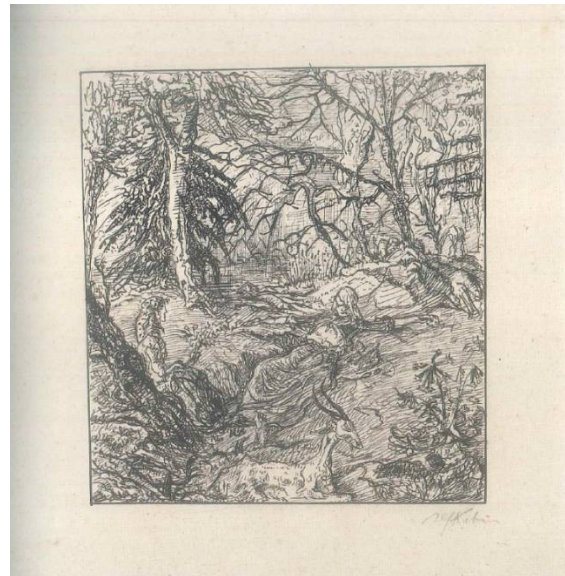
[4.85.] Alfred Kubin, *Der Eremit*, ca. 1911.
 Oö Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
 Ha II 3280



[4.86.] Alfred Kubin, *Indisches Märchen*, 1908-1910
 Colección Faber-Castell



[4.64.]* Alfred Kubin, *Das Fahnden nach dem Zentrum*, 1911.
 Albertina (Viena)
 Inv. Nr. 33243



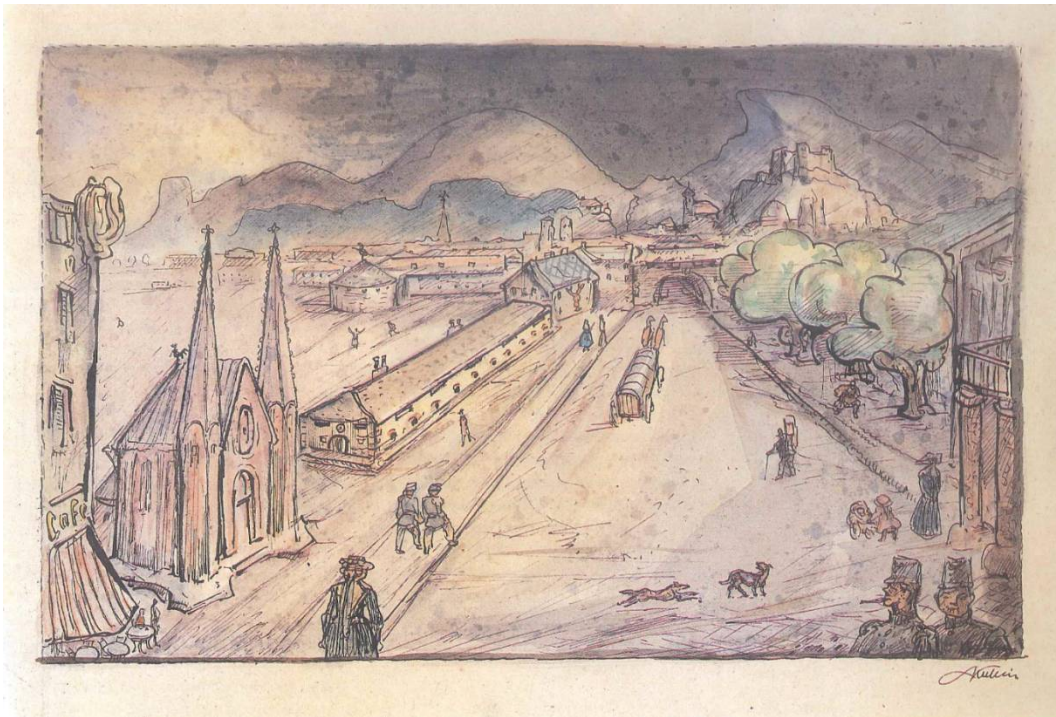
[4.87.] Alfred Kubin, *Mädchen mit Tieren im Wald*, 1912.
 Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
 GMS 722



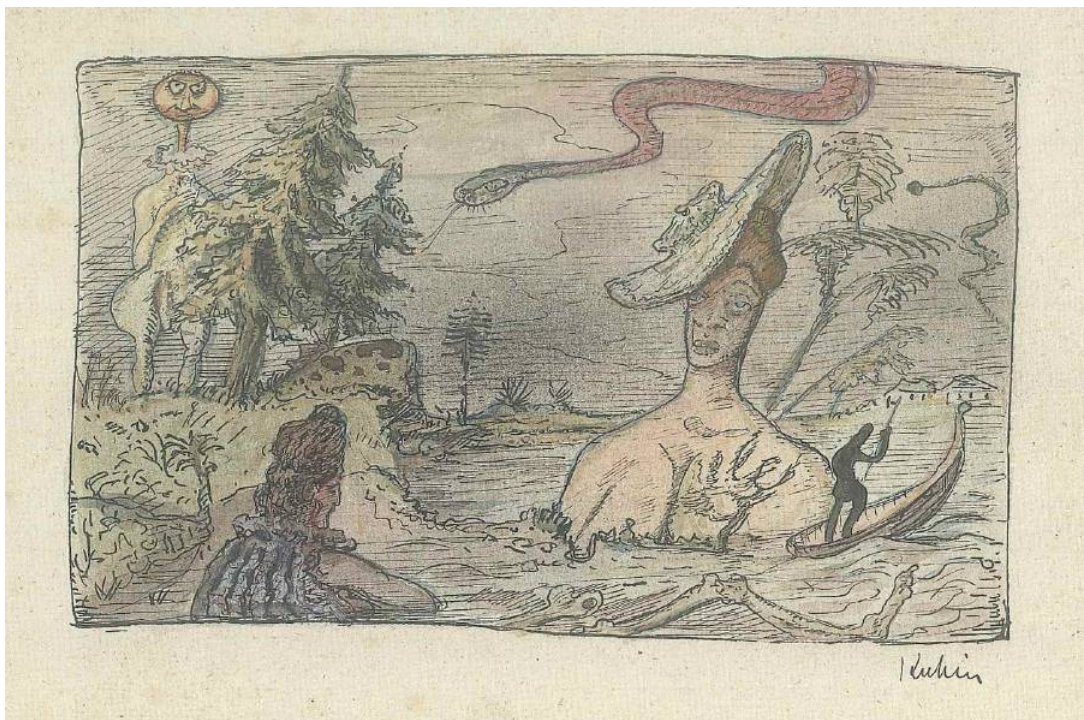
[4.88.] Alfred Kubin, *Die Juden im gefangenschaft*, 1922
Öö Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
KS II 296



[4.89.] Alfred Kubin, *Meine Stadt*, ca. 1907.
Albertina (Viena)
Inv. Nr. 33591



[3.20.]* Alfred Kubin, *Salzburg im Traum*, 1921-1922
 Albertina (Viena)
 Inv. Nr. 33845



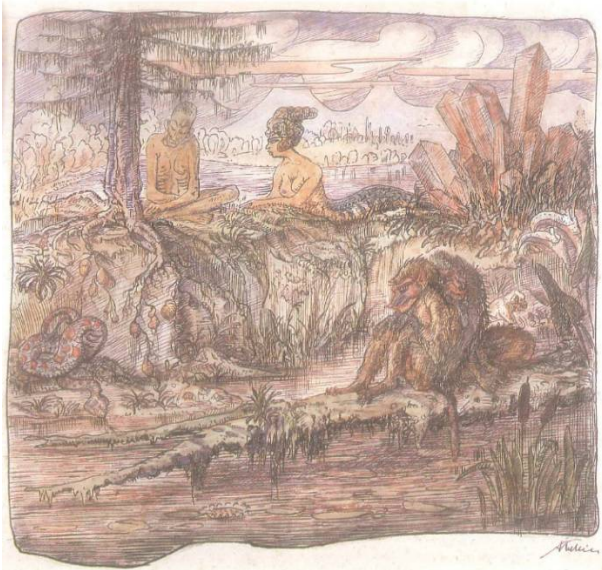
[4.90.] Alfred Kubin, *Traumgroteske*, ca.1908.
 Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
 Kub. 204



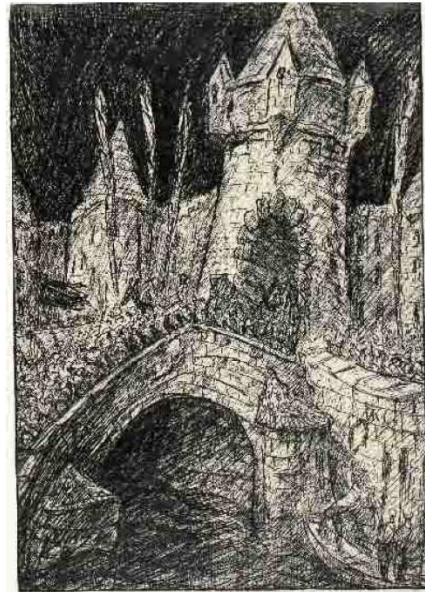
[4.91.] Alfred Kubin, *Der Elementargeist*, ca. 1909.
Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
Kub. 222



[4.92.] Alfred Kubin, *Der Elementargeist*, 1920.
Städtische Galerie im Lenbachhaus (München)
G 13133



[4.93.] Alfred Kubin, *Der Asket*, 1908-1910
Colección Prinz Franz von Bayern



[4.94.] Alfred Kubin, *Im Orient*, 1910-1915
Öö Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
Ha II 7367



[4.95.] Alfred Kubin, *Walpurgisnacht (Tanz)*, 1923.
 Städtische Galerie im Lembachhaus (München)
 Kub.392



[2.33.]* Alfred Kubin, *Der Burg im Meer*, 1910-1911
 Leopold Museum (Viena)
 Inv. Nr. 995



[2.20.]* Alfred Kubin, *Überschwemmung*, 1912
 OÖ Landesgalerie Graphische Sammlung (Linz)
 Ha II 7535



[4.96.] Alfred Kubin, *Im Traum*, ca. 1903
MoMA (Nueva York)
441.1967

CONCLUSIONES

El recorrido por los diferentes capítulos que componen esta tesis doctoral nos lleva a extraer tres conclusiones principales que desglosaremos a continuación.

La primera de estas conclusiones consiste en un posicionamiento a favor del Expresionismo ante la pregunta abierta que aparece en los estudios sobre la figura de Alfred Kubin y que se debaten sobre qué etiqueta ponerle a su creación artística. Afirmar que Alfred Kubin fue, ante todo, un artista y un escritor afín a los postulados del Expresionismo germánico es algo que va más allá del contexto en el que se movió, pues la mayor afinidad con el movimiento radica en las temáticas utilizadas en su obra, en la que prima una intención estética que trasciende lo que perciben los sentidos, una intención que emana directamente de la categoría estética de *Stimmung*.

La segunda conclusión deriva de este concepto de difícil traducción, pues viene a constatar que los entresijos del arte kubiniano se debaten entre tres aspectos estrechamente relacionados con la *Stimmung*, a saber: la contemplación, el sentimiento y la comunicación. Así, por un lado, la contemplación está vinculada a un aspecto meramente espacial, aplicada a todos aquellos entornos por los que Alfred Kubin se movió a lo largo de su vida. Cabe destacar la presencia de los sueños dentro de estas categorías espaciales que entran en juego con los mecanismos de percepción y de contemplación dentro de la obra de Alfred Kubin, que los convierte en una suerte de espacios liminales, de “espacios otros”, por los que el artista se mueve y a partir de los cuales confecciona su obra. Por otro lado, el sentimiento dentro de esta ecuación está relacionado, al igual que ocurre con los sueños, con un elemento temporal (con la memoria) y con un elemento espacial (el paisaje), configurando lo que historiadoras del arte como Griselda Pollock denominaron “sensación de lugar” (Pollock, 2004), crucial para entender la obra kubiniana. Por último, a esto se le suma el factor de la comunicación, la búsqueda de un medio para trasladar estas afinidades con el paisaje a una hipotética tercera persona. La obra de arte se convierte aquí en mediadora dentro de

esta comunicación, haciendo gala de un elemento crucial para entender la producción estética de Alfred Kubin: la imagen simbólica.

La manera en la que Alfred Kubin configuraba y ordenaba sus símbolos dentro del espacio pictórico nos lleva a la tercera conclusión principal de la tesis doctoral: en las láminas del portfolio *Traumland (País de los sueños)*, publicado en la editorial de Fritz Gurlitt de Berlín en 1922, es donde mejor pueden observarse las imágenes kubinianas alrededor de una configuración del paisaje que le es totalmente propia. El espacio onírico, en tanto que “lugar otro” aparece cartografiado a lo largo de las 24 láminas que conforman este trabajo. La realización de esta tesis doctoral ha supuesto un acercamiento a las fuentes primarias que nos lleva a reconocer el *Traumland* como un proyecto mucho más ambicioso que el que nos ha llegado a día de hoy, aportando un análisis riguroso y detallado del portfolio desde una perspectiva más técnica así como una interpretación en clave hermenéutica, que pivota entre los que parecen ser los dos grandes temas kubinianos por antonomasia: por un lado, la búsqueda de un punto medio, de un equilibrio, en la polaridad pendular en la que se debate el mundo, y por otro, el destino fatalista de toda creación, abocada a su desaparición en la nada por el mero hecho de existir. Este último aspecto está, de nuevo, enormemente vinculado con el paisaje y con la naturaleza, pues son las catástrofes naturales (entre las que Alfred Kubin situaba también a la guerra) las que marcan esta poética, encontrando una predilección por el vínculo entre el agua y la muerte, participando de lo que Gaston Bachelard denominaba “imaginación material” (Bachelard, 2005, pp.7-35).

Además de estas tres conclusiones principales, esta tesis doctoral también avanza dos propuestas de gran interés dentro de los estudios relacionados con el dibujante austríaco y que consisten en una definición de lo que se considera “paisaje kubiniano”, únicamente esbozado hasta la fecha por Annegret Hoberg (en Assmann, 1995, pp.6-37), junto con una nueva división estilística de la obra de Alfred Kubin atendiendo a los cambios que pueden observarse con mayor facilidad gracias a un estudio de los portfolios, a partir de los cuales se consolidó su modelo paisajístico. Esto aporta una mayor especificidad dentro del desarrollo artístico de Kubin, pues hasta la fecha tan sólo se le han reconocido dos etapas: el *Frühwerk* (u obra temprana) hasta 1908 y el *Spätwerk* (u obra tardía), que abarca desde la publicación de la novela *Die andere Seite (La otra parte)* en 1909 hasta su muerte en 1959. Gracias al seguimiento del modelo de paisaje kubiniano se han realizado otras subdivisiones dentro del

Frühwerk y del *Spätwerk*, aportando una etapa intermedia entre 1908 y 1920 que se corresponde con el marco temporal en el que se centra esta tesis.

El profundo análisis de las fuentes primarias y de toda la serie de documentos gráficos y literarios que se han recopilado durante el trabajo de investigación, enfocado a través del prisma de las afinidades afectivas con el entorno y de su representación en la obra de arte, ha arrojado luz sobre otras líneas de investigación susceptibles de materializarse en futuros proyectos, artículos académicos y monografías. Estas futuras líneas de investigación están enfocadas hacia una profundización dentro de la trayectoria artística de Alfred Kubin, indagando aún más en el desarrollo y en la ordenación de sus obras en formato portfolio, a través de los que puede apreciarse una evolución alternativa de su obra, de una manera muy similar a como se ha venido haciendo con sus trabajos de ilustrador, que han gozado hasta la fecha de una atención mucho mayor.

Para indagar aún más en la elaboración de determinadas láminas y de determinados portfolios es de gran ayuda conocer y analizar la correspondencia que Alfred Kubin intercambió con amigos y grandes personalidades de su época, lo cual casa con una posible línea de investigación futura que parta de la labor de digitalización y de transcripción de la correspondencia de Kubin que está realizando la Städtisches Galerie im Lenbachhaus de Múnich. La digitalización y la transcripción de las cartas y los diarios de Kubin es un trabajo que sigue en curso actualmente y que está precisando de multitud de expertos. Este trabajo no hace más que agrandar el horizonte de contactos y de vínculos artísticos de los que gozaba el dibujante de Zwickledt, delineando así una red, un sistema cultural (si usamos las palabras de Pierre Bourdieu), que trasciende al propio artista. Este proyecto puede ser ideal para incluir propuestas novedosas dentro del campo de las Humanidades Digitales, al tiempo que podría presentarse como una colaboración internacional que hiciera llegar a mucha más gente la importancia de Alfred Kubin dentro del desarrollo de las Vanguardias en la Historia del Arte occidental.

Por último, cabría destacar una posible línea de investigación mucho más personal, vinculada con las metodologías y las epistemologías feministas del conocimiento situado que se citan en la introducción de esta tesis. Según se ha avanzado en esta tesis, hemos ido profundizando en el estudio de los mecanismos de percepción y de creación pictórica en relación con el entorno y con el paisaje corroborando que, a lo

largo de la Modernidad, esta visión se ha aplicado casi exclusivamente a la obra de artistas masculinos, lo que nos lleva a cuestionarnos por cuál fue la visión de ellas y cuáles fueron sus aportaciones a este ámbito de la creación artística. A lo largo de las primeras Vanguardias y, más concretamente, dentro del Expresionismo, han despuntado artistas mujeres (algunas más conocidas que otras) que se han preocupado por los mismos espacios que sus colegas masculinos, se han asomado a la ciudad y han plasmado la naturaleza en sus lienzos partiendo de unas premisas similares pero con algunos cambios de matiz que no son sólo fruto de la perspectiva de género (siendo esto especialmente claro en las imágenes que abordan la ciudad como un mecanismo hostil), sino también de otros factores políticos y sociales que se sumaban a su condición de mujeres, aportando así lecturas novedosas que bien merecen una mayor atención. Este interés procede principalmente del descubrimiento de la figura de Emmy Haesele gracias a la relación profesional y amorosa que compartió con Alfred Kubin, con quien se han advertido una serie de similitudes estilísticas y simbólicas, pero a partir de una construcción espacial claramente distinta. Este aspecto hace que nos replanteemos el lugar que ocuparon ellas en el espacio, cómo lo experimentaron y cómo lo plasmaron en su arte.

A continuación, nos adentraremos en los pormenores de cada una de estas tres conclusiones principales, de esta nueva organización de la trayectoria de la obra de Alfred Kubin a raíz de la consolidación de su modelo paisajístico y de las diferentes líneas de investigación que parten de esta tesis doctoral.

Alfred Kubin: un artista eminentemente expresionista.

Como avanzábamos anteriormente, esta tesis se posiciona dentro del debate estilístico sobre la figura de Alfred Kubin situándolo dentro del elenco de artistas expresionistas. Esta decisión no sólo se sustenta en el contexto en el que se movió nuestro artista, coincidiendo su paso por Múnich con la formación de uno de los grupos más importantes del movimiento, el *Blaue Reiter*, sino también en el hecho de que, después de la Primera Guerra Mundial el Expresionismo aún seguía presente en los territorios colindantes a Alemania, siendo Austria uno de los más importantes. Suscribiendo las palabras de Erwin Lachnit (en Bertsch & Neuwrith, 1993, pp.177-187),

el periodo de entreguerras en Austria alumbró una pluralidad de acepciones dentro del propio Expresionismo, considerado como adalid de la expresión vital, del movimiento y de la emoción. Lachnit concluye que en la Austria de entreguerras no puede hablarse de una sola acepción de Expresionismo, sino de “Expresionismos”, haciendo alarde de una pluralidad que abarcaba no sólo el ámbito de las artes, sino también el político y el social.

El arte de Alfred Kubin, como ocurría con los “Expresionismos” austríacos, también es plural. Casa no sólo con los preceptos del Expresionismo muniqués del *Blaue Reiter*, que buscaba lo trascendental en el arte, la emoción y la proyección empática en la naturaleza, tal y como profetizaba Wilhelm Worringer en *Abstraktion und Einfühlung (Abstracción y naturaleza, 1953)*, sino que también presentaba similitudes y afinidades con diferentes grupos artísticos que fueron surgiendo en Austria después de 1918. Dentro de las propuestas de estos “Expresionismos” austríacos, los que más concuerdan con el posicionamiento estético de Alfred Kubin son aquellos que ponían en diálogo el interior del artista con los mecanismos de la naturaleza, de las ciudades y, en general, del mundo que les rodeaba, encontrando en muchos de estos casos una vuelta al paisaje y a los temas de la infancia, participando de una suerte de escapismo subjetivo, onírico y alucinado. Las alteraciones oníricas dentro del espacio urbano, el hecho de abrir brechas fantasiosas en escenas urbanas o escenas de guerra, así como la evocación de narrativas infantiles e inocentes en un mundo decadente son propuestas que pueden encontrarse tanto en las obras de artistas expresionistas austríacos como Oskar Kokoschka, Albert Birkle u Oskar Laske, como en la obra de Alfred Kubin.

Estas narrativas, además, presentan un carácter interdisciplinar, encontrando muchos temas de forma transversal tanto en pintura como en poesía y literatura, destacando la obra de Georg Heym, Stefan Georges, Bertolt Brecht, Gustav Meyrink, Franz Kafka o Paul Scheerbart entre otros. Alfred Kubin, a partir de su labor de ilustrador, se colocó en el punto medio entre estas obras literarias y las propuestas pictóricas que le eran contemporáneas, lo cual refuerza ese carácter expresionista que, como afirmaba Fritz Carpen en su escrito *Österreichische Kunst*, estaba abocado a hacer de toda obra de arte parte de la vida cotidiana, una vida en la que se fusionaban palabra, imagen, ciudad, electricidad, impulso, movimiento y sentimiento (Carpen, en Bertsch & Neuwrith, 1993, p.185).

Contemplación, sentimiento y comunicación.

Pese a que Alfred Kubin participó de las máximas expresionistas, no hay que negar su profundo apego a la tradición artística, contando entre sus principales referentes a pintores flamencos como Hieronymus Bosch y Pieter Brueghel, pasando por los artistas prerrománticos William Blake y Francisco de Goya, hasta llegar al simbolismo de Odilon Redon, Max Klinger o James Ensor. Esta mirada hacia la tradición permeaba en la forma en la que contemplaba el resto de elementos que le rodeaban, creando así una superposición de capas de significado en todo lo que percibía. A esto habría que sumarle una contemplación personal de las formas que hundía las raíces en las profundidades de su Inconsciente, en el que Kubin situaba el origen de sus creaciones artísticas, como podemos comprobar a raíz de algunos de sus textos, como *Das Schaffen aus dem Unbewussten* (Kubin, en AmW, 1973, pp.46-48). El Inconsciente para Alfred Kubin estaba fuertemente ligado al ámbito material de la existencia, pues lo entendía como un mecanismo a partir del cual el artista es capaz de insertarse en la naturaleza y conectar con todas las cosas que le rodea, estableciéndose así un paralelismo entre esta acepción de Inconsciente y la idea de empatía worringeriana. A partir de este Inconsciente (o de esta empatía) y de la percepción material de las cosas que rodeaban al artista, se desataba la actividad creativa, insertándose este discurso dentro del principal concepto que vertebra esta tesis doctoral: la *Stimmung*.

El proceso creativo para Alfred Kubin estaba basado en la búsqueda de la *imagen* (Kubin, en AmW, p.13), una imagen que tan sólo podía ser alcanzada por aquellos artistas capaces de habitar entre este mundo real y el mundo onírico, poseedores de una consciencia especial fruto de un profundo “sentido de pertenencia” a la materialidad de la existencia. En la búsqueda de este punto medio actúan también los mecanismos de la *Stimmung*. Este concepto, traducido muchas veces como “humor”, “afinidad” o “estado de ánimo”, se convirtió en uno de los principales caballos de batalla del arte de las primeras Vanguardias, donde también se encontraba el Expresionismo. Desde su primera aparición en los escritos de teoría musical en el siglo XVIII han sido muchos los filósofos y artistas que han elucubrado sobre sus mecanismos, coincidiendo la gran mayoría en que es, efectivamente, una afinidad que surge a medio camino de la contemplación y de la comunicación de un sentimiento. Se trata de un mecanismo a través del cual se pueden hacer visibles y aprehensibles

determinados afectos, además de estar dotada de memoria, pues en ella confluyen otros cuerpos, otros sentimientos, otras visiones y otros recuerdos que configuran un sustrato simbólico que, pese a proceder de tiempos pasados, puede aplicarse al momento presente en el que se realiza la contemplación.

Alfred Kubin se valió del concepto *Stimmung* a lo largo de toda su obra, llegando incluso a afirmar que, para él, la *Stimmung* lo era todo (Kubin, en Geyer, 1995, p.115). Este “ser todo” marca una peculiaridad dentro de la concepción de *Stimmung* en la obra de Alfred Kubin que es crucial para entender sus composiciones (principalmente los escenarios urbanos y paisajísticos) y es que en ese “todo” va también implícita la idea de espacio. La *Stimmung* adquiere para Alfred Kubin una dimensión espacial, es algo habitable. Puede vivirse en *Stimmungen* o en “estados de ánimo”, para lo cual toda apariencia exterior se convierte en la materia prima de la que se nutren y en la que se ordenan este tipo de emociones (Kubin, LoP, 1974, p.11). Por este motivo, pese a que la obra de Alfred Kubin pueda mostrarse como fruto de un ingenio trasnochado y totalmente fantasioso, esta no puede desligarse de las apariencias, de las formas y de los objetos del mundo en el que vivió el artista, convirtiéndose por tanto la contemplación en uno de los mecanismos fundamentales para la labor creativa.

Esta contemplación alude tanto al mundo de lo sensible y a la forma empírica de las cosas, como a la visión onírica. El componente onírico y alucinado dentro de la contemplación de las formas se convierte para Alfred Kubin en el principal sustrato de su arte, encontrándose muchas veces a sí mismo como un habitante de dos mundos (el onírico y el sensible), siendo ambos para él igual de ciertos y de reales. La confluencia entre ambas realidades será lo que finalmente dibuje los mundos por los que se movía Alfred Kubin, sus mundos crepusculares o *Dämmerungswelten* (Kubin, en AmW, 1973, pp.39-42), espacios que se adecúan a las *heterotopías* que teorizaba Michel Foucault en *Des espaces autres* (Foucault, 1997), definidas como espacios situados tanto en la naturaleza como en el interior del individuo, gozando por tanto de cierta liminalidad.

Esto nos lleva a concluir que, basándonos en los escritos y en los dibujos de Alfred Kubin, los sueños poseen una espacialidad de facto, son creadores y organizadores del espacio percibido, ayudan a dar forma a geografías interiores, a nuestra idea interna del paisaje, al tiempo que multiplican las dimensiones espaciales y temporales gracias a su relación con la memoria, con los relatos míticos y con el

sustrato simbólico del folklore. Este carácter espacial de los sueños puede contemplarse a la perfección gracias al trabajo editorial del portfolio *Traumland* de 1922.

Lo que a Alfred Kubin le interesaba de los sueños no era tanto el contenido narrativo de los mismos, sino los mecanismos a partir de los cuales surgían sus imágenes. Uno de los principales objetivos de su arte era aprehender cómo se comunican las formas sensibles experimentadas con las formas soñadas imaginadas a partir de un proceso de contemplación totalmente directo e incisivo a la vez que pasivo, pues el soñador, mientras sueña, es a un tiempo creador y víctima de sus imágenes. Estas formas están recubiertas por la pátina de las apariencias, por lo que Arthur Schopenhauer denominaría el Velo de Maya (Schopenhauer, 2000). No obstante, al contrario de lo que ocurría con Schopenhauer, Alfred Kubin entendía las apariencias como algo positivo, como la corteza de las formas con la que el artista debía quedarse y trabajar.

Gracias a esta investigación hemos podido constatar que el trabajo de las formas y de las imágenes dentro de la obra de Alfred Kubin está también emparentado con uno de los mecanismos más comunes que acontecen durante el sueño: la repetición desfamiliarizada de determinadas imágenes dentro de un contexto ajeno a ellas, produciéndose así una sensación de extrañamiento siniestro (lo que Sigmund Freud llamaba *das Unheimliche*). En los textos de Alfred Kubin podemos observar muchas veces el poder que tienen determinadas imágenes aisladas que aparecen descontextualizadas, como se ha comentado en el cuerpo de la tesis respecto a los textos *Erlebniss am Inn* (Kubin, en AmL, 1974, pp.175-178) o *Angst und Bangigkeit* (Kubin, en AmW, 1973, pp.27-28). Las imágenes que aparecen en estos textos autobiográficos, como son la calavera o el caballo como símbolo funesto, se han ido repitiendo pasados por el filtro de lo onírico, a lo largo de toda la obra de Alfred Kubin, igual que ocurre con otros tantos símbolos que, procedentes de vivencias y experiencias del artista acaban, mediante la repetición incesante, convirtiéndose en fantasmas habitantes de mundos intermedios. Este es el caso del barquero del lago, de la bella ahogada y del molino, entre otros tantos ejemplos, que se convierten en elementos clave para entender lo siniestro dentro del paisaje kubiniano. Esta idea de siniestro o de *Unheimliche* está vinculada precisamente a esa repetición desfamiliarizada de la que hablaba Sigmund Freud (ver Howe, 2017), y que funciona de manera muy similar a la sensación de *déjà vu*, causándonos la certeza interna de haber experimentado algo ya y de extrañarnos

cuando estas imágenes interactúan con nosotros, aunque sea por primera vez (ver Mitsch, en Hoberg, 1991, pp.139-150).

Si bien esta sensación de extrañamiento siniestro es la que más comúnmente experimentamos cuando nos enfrentamos a la obra de Alfred Kubin, su idea de la *Stimmung* va mucho más allá, vinculándose ya no tanto a las formas en sí como al entorno y al paisaje. A lo largo de su evolución artística, Alfred Kubin fue desarrollando una manera de crear espacios dentro del papel en la que confluían la percepción de las ciudades y los paisajes en los que vivió junto con una búsqueda de identidad propia. Por este motivo, no deben disociarse de su obra aspectos como el lugar en el que fue creada, las personas con las que mantuvo contacto en ese momento, otros trabajos paralelos, así como los propios recuerdos de la infancia del artista, que aparecían evocados en el presente como si de imágenes fantasmales se tratase. A partir de estas variables, podemos observar y comprender cómo se sentía Alfred Kubin respecto a los lugares por los que se movía, fruto de la construcción de lo que Griselda Pollock denomina “sensación de lugar” (Pollock, 2004). Esta “sensación de lugar” está fuertemente ligada a un “sentimiento de pertenencia”, a una idea de “nostalgia” y de traer al presente tiempos y lugares que ya no forman parte de la actualidad del artista (Valverde, en Luna & Valverde, 2014, pp.39-58). Dicha idea de traer al presente, de experimentar la sensación de lugar y de pertenencia, radica en la concepción que Alfred Kubin tenía de *Stimmung*, pues aludía tanto a una emanación del individuo como a una realidad en la que puede habitarse.

Así pues, Alfred Kubin arrastra en sus dibujos todos los espacios que, en determinados momentos de su vida, dieron forma a la persona que fue, siendo la evocación y la plasmación de estos espacios piezas de un caleidoscópico autorretrato (ver Schneditz, en Kubin & Schneditz, 1952). El paisaje como reflejo del artista es un tema que se está comenzando a investigar ahora, aunque dentro de circuitos expositivos y académicos aún muy reducidos, encontrando ejemplos en las exposiciones *Alfred Kubin, „Traum & Wirklichkeit“* (2018), *Alfred Kubin. Spuren in Salzburg* (Hochleitner, 2019) o *Der Tümpel von Zwickledt* (2020). Con estas exposiciones se ha comenzado a profundizar en el imaginario de Kubin vinculado al territorio, que pasa a comprenderse como una superficie sobre la que el artista proyectaba sus anhelos y su concepción existencial, valiéndose de aspectos que apelaban a la memoria material del lugar concreto.

A partir de la representación de escenarios tanto urbanos como rurales y agrestes en los dibujos de Alfred Kubin encontramos un diálogo entre espacio e imaginación, entre “sensación de lugar” y “conciencia individual”. De este diálogo surge toda una serie de símbolos que funcionan como pequeños espejos que nos permiten atisbar una parte del artista que los creó, y que aparecen diseminados a lo largo de toda su obra, tanto gráfica como literaria. Los mecanismos que entran en juego dentro de este recurso artístico nos permiten mirar directamente a la persona que subyace tras la obra y son muy similares a lo que en teoría de la literatura se denomina *mise en abyme* o “relato especular” (Gide, 2000 y Dällenbach, 1991). Con el uso de este término para referirnos la obra de Alfred Kubin ponemos de manifiesto la interdisciplinariedad que hay implícita en su obra, lo cual también justifica la pertinencia del uso de una metodología de investigación interdisciplinar en esta tesis.

El último aspecto crucial en relación con la *Stimmung* dentro de la obra de Alfred Kubin es su comunicabilidad. Los afectos, las sensaciones y los sentimientos provocados por determinadas circunstancias y determinados entornos deben de ser comunicables. Es por esto que Alfred Kubin dedicó parte de sus escritos a describir la manera en la que el espectador debe aproximarse a su obra, muy en relación con la manera de contemplar las imágenes durante el sueño a la que aludíamos anteriormente. La comunicación de la *Stimmung* y la manera de compartir y armonizar con nuestro entorno es algo que ha venido teorizándose desde la Ilustración, encontrando en los textos de Kant, Fichte y, especialmente en los textos de Novalis, una búsqueda del lenguaje idóneo para poner en común los sentimientos que nos despiertan las cosas que nos rodean. Especialmente relevante es la aportación de Novalis en *Die Lehrlinge zu Sais* (Hardenberg, 2000) en la que el poeta elucubra sobre el “lenguaje de la naturaleza” y sobre cómo los artistas y los poetas son verdaderamente quienes pueden compartirlo y comprenderlo.

Alfred Kubin, por el contrario, clama en sus escritos el fracaso del lenguaje (Kubin, en AmW, 1973, p.13), debatiéndose sobre la comprensión de aquello que se sitúa un estadio antes de la palabra: la imagen. Del choque entre palabra e imagen surge la idea de símbolo, que abarca de manera envolvente todos los constructos procedentes de la memoria y del mundo sensible que percibimos. Los símbolos para Alfred Kubin son, además de imágenes supervivientes de la historia y de la memoria (Didi-Huberman, 2009), elementos que nos conectan con el espacio. Memoria, imaginación y

creatividad se valen de estos símbolos como elementos comunes presentes tanto en la experiencia del artista como en la del espectador, siendo el sueño el elemento que realmente conecta la interioridad de uno con la del otro. A partir del “sueño del mundo” o *Weltentraum*, Kubin se proponía crear escenarios en sus obras en los que las imágenes y las formas tomaran máscaras por todos conocidas, como la muerte, la decadencia, el miedo, etc. originando así toda una serie de seres fantásticos con los que el espectador, de manera inmediata, es capaz de fundirse (Kubin, AmW, 1973, p.12).

Tras recabar toda esta información, podemos afirmar que estos escenarios pulsantes en los que se dan cita símbolos atemporales con elementos de la imaginación material y personal del artista, insertos en el espejismo de los sueños, son los que más interesan en esta investigación, encontrando en el portfolio *Traumland* la mejor representación y el mejor soporte a partir del cual hemos podido relacionar los distintos elementos y etapas en la obra y la vida del autor que sostienen los argumentos de nuestro discurso.

Una lectura en clave simbólica del *Traumland*.

Esta tesis doctoral ofrece un análisis riguroso, detallado y contextual de las 24 láminas que componen el portfolio *Traumland*, un trabajo que no se había realizado hasta la fecha. Tal análisis ha dado lugar a dos apartados: un apartado que atiende más a la cuestión técnica y a las fuentes primarias, y otro apartado dedicado a sugerir una propuesta narrativa del portfolio en un estilo similar a lo que se ha venido haciendo tradicionalmente con sus otros portfolios más conocidos (el *Hans-von-Weber Mappe*, *Die andere Seite*, *Sansara*, *ein Zyklus ohne Ende*, *Die Blätter mit dem Tod*, *Der Prophet Daniel* o *Phantasien im Böhmerwald*).

Sobre el apartado más técnico y documental de este análisis del *Traumland* concluimos que, pese a la edición de imprenta que nos ha llegado a día de hoy gracias a la editorial Gurlitt de Berlín, este trabajo publicado en 1922 estaba planificado dentro de un proyecto mucho más ambicioso sobre las formas que habitan los sueños de Alfred Kubin, recogidas tras una investigación personal y tras haber realizado múltiples bocetos y estudios que llenaron cartas y cuadernos. Este trabajo onírico iba a ir acompañado por una serie de textos sobre la búsqueda de las imágenes en los sueños y

sobre las formas artísticas, así como de una autobiografía. Por las alusiones directas al portfolio y a sus dibujos dentro de los textos, podemos afirmar que dos de los escritos que precederían las litografías del *Traumland* iban a ser *Über mein Traumerleben* (Kubin, en AmW, 1973, pp.7-10) y *Die Befreiung vom Joch* (Kubin, en AmW, 1973, pp.11-15), publicados de manera independiente el mismo año y bajo la misma editorial con el título de *Von verschiedenen Ebenen* (Kubin, 1922), donde además se incluían otros textos de temática similar junto con dibujos de diferentes épocas creativas.

A raíz de los textos publicados en otros portfolios, nos aventuramos a sugerir que, dado el protagonismo del paisaje en el portfolio *Traumland*, este se planificase en primera instancia como un proyecto mucho más extenso que mostrara las dos caras del paisaje, la más mundana y costumbrista contrapuesta a la cara que mostraba un paisaje alucinado procedente de los sueños y de las leyendas. Así pues, se cree que el portfolio de 1927 titulado *Heimliche Welt* estaba también vinculado al proyecto primigenio del *Traumland*.

La información que aportan estas fuentes, contrastada con las palabras del propio Kubin en el ámbito privado de sus cartas, nos permiten diferenciar dos grandes momentos creativos en el desarrollo del *Traumland*, cuyo inicio puede situarse de manera aproximada en 1908: una primera etapa entre 1910 y 1915, un cese en la actividad artística entre 1915 y 1918, y una etapa final entre 1918 y 1920.

La primera etapa situada entre 1910 y 1915 fue la de mayor actividad creativa, más centrada en la búsqueda individual de la imagen simbólica, de esa imagen primordial que Kubin intentaba evocar y atrapar en su obra. Las láminas de esta etapa son copias litográficas de láminas anteriores en las que aparece, como característica distintiva, el color (acuarela y aguada de tinta). El punto álgido de la Primera Guerra Mundial vino acompañado de un parón creativo agudizado por una crisis personal fruto de un seguimiento excesivo de las enseñanzas de Buda, fomentado por la lectura de los textos de Georg Grimm (Kubin, en DmV, 2016, pp.102-105). El hallazgo de las obras de Salomo Friedländer y la posterior amistad que trabarían artista y filósofo, puso fin a este periodo de crisis, inaugurando el segundo periodo de mayor actividad en el que se concluirían las láminas que componen el portfolio, entre 1918 y 1920. Las láminas de esta segunda etapa creativa destacan por estar pensadas desde el principio para ser realizadas en las planchas litográficas, lo cual puede apreciarse gracias al estilo, más similar al grabado, con figuras más grandes, con un empaque más escultórico.

Paralelamente, se han advertido láminas creadas entre 1908 y 1920 que, de manera independiente, presentan características directamente relacionadas con el *Traumland*, lo cual nos lleva a pensar que se tratan de descartes del proyecto editorial final y que también se han recogido dentro de la tesis.

El perfeccionamiento de la técnica litográfica, así como la carestía de pigmentos y de otros materiales artísticos durante la inflación que siguió a la Primera Guerra Mundial en Austria y Alemania apuntan a ser las dos principales causas del cambio de estilo que puede apreciarse en las láminas, así como la complicada relación que Alfred Kubin mantuvo con su editor, Fritz Gurtlitt, de la que sabemos de manera indirecta gracias a la correspondencia con Fritz von Herzmanovsky-Orlando y con Salomo Friedländer. No obstante, en lo que a aspectos técnicos se refiere, el peso que tuvo la litografía en el desarrollo estilístico de Kubin en los años de la posguerra fue crucial, estrechándose a partir de aquí aún más su relación con la ilustración literaria y con los recursos de la imprenta. No puede separarse esta evolución técnica de la evolución estilística propia de los dibujos en tinta. Las obras realizadas directamente a pluma sobre papel son superiores en número y en trascendencia a las realizadas mediante litografía, aunque ambas técnicas se retroalimentan y no pueden entenderse los avances de una sin los avances de la otra. En este sentido, creemos que las diferencias relacionadas con la técnica dentro de la trayectoria de Alfred Kubin suponen un aspecto secundario de cara a entender la evolución estética en la que se ve inmersa la totalidad de su obra.

La lectura simbólica del portfolio está enfocada hacia dos principales hilos argumentales que también pueden rastrearse a lo largo de toda la obra de Alfred Kubin, pero es en el *Traumland* donde pueden observarse con mayor claridad. Estos dos hilos son: la búsqueda del centro o del equilibrio entre dos polos y el destino fatalista de la condición humana.

La narrativa de la búsqueda del centro procede directamente del planteamiento de la novela *Die andere Seite* (Kubin, DaS, 1909) pasado por el filtro de la filosofía de Salomo Friedländer y su idea de *Indiferencia creativa*. No es de extrañar que en el *Traumland* converjan ambas influencias, pues el proceso de trabajo en las láminas del portfolio coincidió en el tiempo con los últimos detalles de la creación de la novela, extendiéndose hasta el momento en el que el artista entró en contacto con la obra de Friedländer (y con el filósofo en sí), en quien veía reflejado su propio pensamiento

artístico. Esta búsqueda del centro, si bien puede apreciarse mucho mejor en las láminas que quedaron fuera de la edición final, como *Das Fahnden nach dem Zentrum* (Schmied, en Hoberg, 1991, p.291), también puede apreciarse a partir de la pulsión de los diferentes estímulos que origina los espacios imaginarios recogidos en el portfolio, según escribió Kubin en el texto *Die Befreiung vom Joch*, (Kubin, en AmW, 1973, p. 12).

Estas fuerzas que se debaten en las láminas del *Traumland* tienden a organizarse de dos maneras. Por un lado podemos observar composiciones en la que el choque de los contrarios, o *coincidentia oppositorum*, se ve de manera mucho más directa dentro de la propia composición de las láminas (como son los casos de *Nord gegen Süd*, *Frau Welt*, *Die lachende Sphinx* y *Warnung*), aunque también se nos presenta este contraste más sutilmente a partir de la dialéctica vida-muerte implícita en determinadas temáticas, así como mediante el uso de símbolos que son, en sí, imágenes dotadas de un doble significado. Los símbolos kubinianos que representan por excelencia la dualidad se mueven entre la evocación de la vida y la evocación de la muerte. Los dos ejemplos más importantes son la figura femenina y el agua (en sus diferentes formas). Lo acuático y lo femenino son dos aspectos que han avanzado juntos dentro del imaginario occidental prácticamente desde la Antigüedad clásica, encontrando múltiples referencias a apariciones femeninas que inspiraban al mismo tiempo admiración y alarma. Esta doble naturaleza también podía encontrarse en el propio elemento acuático, vinculado con la muerte y con el trasunto hacia otros mundos.

La figura de la bella ahogada irrumpió con fuerza en el imaginario poético occidental desde que William Shakespeare diera forma a su personaje de Ofelia en *Hamlet*, suscitando una fascinación morbosa por la autoinmolación de un ser inocente y femenino en la corriente del río. El siglo XIX y la sublimación de lo percedero que vino con él hicieron que la figura de Ofelia se convirtiese en un arquetipo a repetir dentro de los cánones de belleza medúsea (Praz, 1999, p.70) que se inauguraron con el auge del simbolismo decadentista. De esta poética también se hizo eco Alfred Kubin, para quien la figura femenina desde el inicio de su obra ya venía marcada por la dualidad, debatiéndose entre el rol de “dadora de vida” (muy cercano a la imagen de “madre naturaleza”), y el rol de aniquiladora. Las figuras femeninas de Alfred Kubin suelen aparecer en estado de gravidez, muchas veces vinculadas a elementos como la tierra (*Unser aller Mutter Erde, Mutter Natur*) o el agua, siendo esta última asociación

la más prolífica y más extendida a lo largo de toda su carrera. Encontramos ejemplos de ahogadas prácticamente desde el comienzo de la carrera artística de Alfred Kubin (*Fruchtbarkeit, Sumpfpflanzen*), aunque en las láminas del *Traumland* esta temática casa más con la figura shakespeariana de Ofelia al ser el suicidio lo que vincula la figura femenina con el destino funesto de la muerte. La lámina que mejor lo representa es *Selbstmörderin*, muy similar a otra composición que finalmente se publicó por separado titulada *Unglück über Unglück*. Una interpretación más vitalista de esta unión entre el agua y lo femenino la encontramos dentro del *Traumland* en la lámina *Im Reiche der Mühlen*, pudiendo establecer una dialéctica interna entre estas dos láminas dentro del propio portfolio.

El agua como imagen doble, entendida como un elemento que incita a avanzar por horizontes desconocidos, que fluye en forma de ríos desde su nacimiento hasta su desembocadura (metáfora de la muerte), como medio en el que se preserva el pasado (manteniéndolo así exento de todo futuro) y como elemento aniquilador, aparece en la obra de Alfred Kubin a partir de una serie de temáticas que también cuentan con una fuerte presencia en el *Traumland*. Emparentada con la figura femenina, aparece la figura de la barca, un símbolo situado en el punto medio entre dos elementos (el agua y el aire) y que representa el trasunto entre un lugar y otro, entre una realidad y otra. Por este motivo, también encontramos este símbolo asociado al paso de la vida a la muerte, así como a los viajes que desembocan en la adquisición de conocimiento trascendente. El estado intermedio en el que se sitúa la figura de la barca era enormemente atrayente para Alfred Kubin, quien se autorretrataba a sí mismo como habitante entre dos mundos, como navegante a bordo de su Arca y que, como todo aquél que se atreve a levar anclas, es conminado a naufragar (ver Blumenberg, 1995). Los naufragios y las inundaciones son dos de los temas que el artista más utiliza para plasmar la polaridad en la que se mece todo lo vivo, al tiempo que sirven para dar paso al segundo hilo narrativo que hemos advertido en el portfolio: el destino fatal de la humanidad.

La concepción fatalista del destino humano era algo que también acompañó a Alfred Kubin a lo largo de toda su carrera, viéndose él mismo muchas veces presa de las oscilaciones que tanto sus estados de ánimo como las condiciones políticas de su entorno le impusieron. Kubin se veía a sí mismo, junto con toda creación de la naturaleza y todo constructo social, presa del frenético ritmo de los acontecimientos, lo que reforzó aún más la visión pesimista de que todo aquello que nace ha de morir. Este

fatalismo lo vemos recogido en el *Traumland* a partir de la representación de catástrofes naturales y de escenas en las que el artista pone de manifiesto que todo constructo humano es pasajero y está indefenso ante los designios del destino y de las fuerzas que escapan a su control, siendo estas las fuerzas de la naturaleza en forma de seísmos, incendios e inundaciones o, también, la guerra.

En el *Traumland* dialogan imágenes procedentes de la infancia del artista con otros sedimentos de la memoria y del imaginario popular al tiempo que se ensalza la sensación escatológica de final, valiéndose de un discurso profundamente irónico (Ferrater Mora, 1945, p.144) enraizado en la pérdida de la esperanza hacia una nueva regeneración y en una mirada hacia el abismo (Bloch, 2004, p.143-145), haciendo gala de una postura ligeramente diferente a la que veíamos en su portfolio anterior *Sansara: ein Zyklus ohne Ende*. Sin embargo, es en este abismo donde el artista encuentra el origen de las formas, como afirmaba Kubin en su texto *Fragment eines Weltbildes* de 1931 (Kubin, en DmV, 2016, p.278).

A partir del uso de imágenes metafóricas como el naufragio que aparece en *Untergang*, la poética de la ciudad sumergida de *Versunkene Stadt*, o las composiciones de *Die Erde zittert* o *Die Stadt aus Holz* (que recuerdan enormemente a la trama de la novela *Die andere Seite*), Alfred Kubin pone de manifiesto que, al igual que ocurre con toda creación humana, el mundo de los sueños también está abocado a un final: un final tan evidente como aquel que acontece cuando el soñador abre los ojos. Todo este discurso simbólico nos viene presentado a partir de un recurso enormemente teatral, pues con la primera lámina del portfolio, *Die Drehorgel*, ya se nos invita a adentrarnos en otro mundo, a atravesar la puerta al país de los sueños, dejándonos claro que nos aventuramos dentro de otra realidad, dentro de una serie de paisajes que responden a espacios liminales, espacios de la memoria y espacios fantásticos que realmente funcionan como un ejercicio de cartografía de la *Stimmung* de Alfred Kubin.

Por tanto, podemos afirmar que, a partir de una aproximación a las láminas del *Traumland* y a partir de la experimentación directa de sus imágenes, podemos participar de la manera en la que el artista percibía y se relacionaba con su espacio, podemos advertir cuáles eran los *objetos impelentes* (ver Moreno-Márquez, 2018, p.283) sobre los que se disparaba su imaginación, podemos ser partícipes de sus miedos, de sus anhelos y de sus recuerdos. Asistimos, por tanto, al que fue sin lugar a dudas el trabajo más personal de Alfred Kubin, que sirvió tanto para consolidar una narrativa dentro de

su obra (prefigurada en *Die andere Seite*) y para consolidar un estilo pictórico que se mantendrá prácticamente inalterado hasta el final de su vida.

El paisaje como pieza clave en la clasificación de la trayectoria artística kubiniana.

A partir del estudio de la obra de Alfred Kubin y, especialmente, a partir del análisis de las composiciones del *Traumland*, podemos aislar una serie de características que definen el paisaje kubiniano:

Los paisajes de Alfred Kubin están planteados como un espejo del alma, como representaciones de la *Stimmung* en las que se mueven una serie de personajes y de símbolos en los que cristalizan los miedos, los anhelos y los sentimientos del autor. Estos paisajes de la *Stimmung* acabaron consolidándose tras el trabajo del *Traumland*, presentando pocos cambios en su composición durante los años posteriores, composición que gira, en su práctica totalidad, alrededor de un lago o de una masa de agua. A partir de esta masa de agua se estructuran los símbolos principales dentro del arte kubiniano, a saber: el cadáver de la mujer ahogada, la barca, el pez gigante o el molino. El lago se convierte, por tanto, en el centro neurálgico del paisaje kubiniano, en el elemento principal en torno al cual se articula una compleja imaginación material que conecta al espectador con los sueños, con la vida y con la muerte, los tres principales ejes en torno a los cuales se estructura el significado simbólico de este elemento (ver Bachelard, 2005).

Además de la presencia del agua, el paisaje kubiniano se caracteriza por la presencia de otros dos elementos: las montañas y la arquitectura mnemónica. El entorno natural fue de gran importancia para Alfred Kubin, con el que se sintió profundamente conectado a lo largo de su vida. Sus autobiografías aportan muchas de las claves que nos llevan a advertir una especial afinidad sentimental con el perfil montañoso de los Alpes austríacos. Tanto el paisaje del pequeño pueblo de Zell am See como el paisaje de Salzburgo y de Múnich cuentan con la presencia majestuosa de los Alpes en el horizonte, aspecto que también puede apreciarse en muchas de las láminas de temática paisajística de Alfred Kubin, ocupando un lugar importante dentro de las composiciones del *Traumland*.

Por otro lado, la arquitectura juega también un papel crucial en la composición del paisaje kubiniano. A través de un seguimiento de los edificios que presenta a lo largo de su obra podemos constatar un claro paso de la agitada urbe expresionista, a través de la idea de la ciudad anclada en el tiempo (o en los confines del mundo), hasta llegar a una arquitectura rural que casa más con el imaginario de los cuentos de hadas y de las leyendas. Los edificios que presenta Alfred Kubin en sus paisajes suelen aparecer en estado de semi-ruina, o bien coronados por criaturas fantásticas y por apariciones de todo tipo. Muchas veces los modelos en los que se basan presentan un fuerte carácter antropomórfico. Sus perfiles se asemejan a figuras humanas solitarias y destartaladas, los grandes vanos oscuros hacen las veces de ojos y boca, dotando a estas construcciones de una fuerte expresividad. No obstante, como ocurre con las montañas, las imágenes de la memoria de Alfred Kubin acaban por imponerse también entre las tipologías arquitectónicas que pueblan los paisajes del artista, siendo las más representadas la Kastner Turm de Zell am See y el Molino de Konrad en Litoměřice, figuras dotadas además de todo un entramado simbólico en el que se debaten narrativas de vida, muerte, creación, destrucción y soledad.

Todas estas características y figuras aparecen relacionadas en un espacio en el que el protagonismo va continuamente saltando del paisaje a los personajes, encontrándonos con que el poder interpretativo y afectivo recae sobre el espectador. A través de la contemplación de las relaciones de los personajes de estas obras con el entorno en el que se mueven, el artista busca transmitir los sentimientos y las sensaciones que él mismo experimentaba con el paisaje, entrando aquí en juego el aspecto comunicativo de la *Stimmung*. Esto surte efecto en nosotras y nosotros porque, al fin y al cabo, somos seres espaciales: somos partícipes activos en la creación de las diferentes percepciones que tenemos y que se han transmitido a lo largo de los siglos sobre determinados entramados urbanos o naturales, sobre sitios que funcionan como agentes activos de la memoria, de la congregación ritual y de la puesta en común de sentimientos y significados. Estos lugares funcionan dentro de nuestro imaginario colectivo como las *heterotopías/heterocronías* “por acumulación” que teorizaba Michel Foucault en *Des espaces autres*, (Foucault, 1997, p.89), de la misma manera que ocurre con los paisajes oníricos que Alfred Kubin consolidó a partir de su largo trabajo en las carpetas del *Traumland*, lo que nos lleva a afirmar que los sueños son, en este contexto, otro tipo de *heterotopía*.

Si seguimos la evolución artística de Alfred Kubin podemos observar que estos cambios compositivos vienen también acompañados por determinados cambios estilísticos que nos llevan a proponer una división y una clasificación de la trayectoria del artista más precisa que la tradicionalmente aceptada, que consta tan sólo de dos etapas: el *Frühwerk* u “obra temprana”, extendida de 1898 a 1908, y el *Spätwerk* u “obra tardía”, que se extiende desde la publicación de la novela *Die andere Seite* en 1909 hasta el final de la vida de Alfred Kubin en 1959. Lo primero que esta clasificación incita a cuestionarse es si, verdaderamente, en esos 50 años que corresponden al *Spätwerk* la obra de Kubin no sufrió cambio alguno, idea que se desecha por completo con tan solo echar un vistazo a láminas correspondientes al principio y al final de dicho periodo. Con el análisis de los portfolios que hemos realizado en esta tesis hemos podido comprobar que también dentro del *Frühwerk* hay cambios y que estos están ligados a la configuración espacial kubiniana.

Así pues, dentro del *Frühwerk* podemos distinguir dos etapas claras. La primera es la que se extiende desde 1887, año en el que Alfred Kubin comienza a desarrollar una sensibilidad artística mayor, y 1898 como el año en el que comienza oficialmente sus estudios de arte. Los dibujos que encontramos aquí están realizados con ceras o con acuarelas y son, en su inmensa mayoría, paisajes de Zell am See o paisajes plagados de figuras fantásticas y fabulescas. La segunda etapa dentro del *Frühwerk* se corresponde con la que comúnmente se conoce como “obra temprana” y que, atendiendo a la división que propone Christoph Borkhaus (ver Brockhaus & Peters, 1977), iría desde 1898 hasta 1904, año inmediatamente posterior a la publicación del portfolio *Hans-von-Weber Mappe*. Esta etapa está marcada por láminas en las que prima la figura humana, con una temática funesta y violenta, participando de una visión pesimista que casa con las propuestas filosóficas de Arthur Schopenhauer, Philipp Mainländer y Julius Bahnsen, y que giran en torno al texto de Alfred Kubin *Einige Worte über das Schaffen und den Menschen Alfred Kubin* (en Geyer, 1995, pp.234-240). El paisaje, si aparece, es como fondo plano, como una línea en el horizonte, siendo la última lámina del portfolio *Weber-Mappe, Nach der Schlacht*, la que comienza a hablarnos de una clara intención de antropomorfización del paisaje a partir del símil entre la montaña a orillas del lago y el cuerpo yacente. A esta etapa le seguirá un periodo de búsqueda entre los años 1904 y 1907 en los que Kubin cambia continuamente de estilo y de técnicas, encontrando aquí composiciones mucho más coloristas, más vanguardistas, destacando el uso de la

témpera y la acuarela por encima de otros materiales. Estas obras, no obstante, aún conviven con algunas láminas que siguen usando la tinta, la aguada y el spray como técnica principal.

En esta tesis proponemos un periodo artístico que se sitúa como puente entre el *Frühwerk* y el *Spätwerk* que va desde 1908 hasta 1920. Enfatizar la importancia de este periodo es algo enormemente necesario, pues abarca un tiempo convulso de búsqueda tanto artística como personal del artista que nos permite entender mucho mejor el desarrollo de su obra. A partir de la creación de la novela *Die andere Seite* y de la relación que Alfred Kubin fue estableciendo con otros artistas expresionistas, entre los que destacan Franz Marc, Paul Klee y Lyonel Feiniger, comienza a plantearse una correspondencia entre la imagen de la ciudad y la imagen que Kubin tenía de sí mismo. Muestras de esto son las múltiples vistas de la ciudad de Perle, capital del Reino de los Sueños en *Die andere Seite*, y láminas como *Meine Stadt*, de 1908, en las que se da una primera aproximación al concepto *Stimmung* desde una perspectiva espacial. La poética urbana que Kubin presenta en las obras de este momento está dirigida a un fin orgánico, a la disolución de la ciudad para reintegrarse de nuevo en la nada, en la naturaleza sobre la que se construyó. Este camino de lo urbano a lo natural pasa por un punto medio, situado en la apología de lo rural y de las construcciones ancladas en el pasado de las que hicieron gala tanto la novela como el portfolio que le fue a la zaga, el *Sansara: ein Zyklus ohne Ende*.

El *Sansara*, pese a que apareció como continuación de algunas de las narrativas de *Die andere Seite*, comienza también a presentar paisajes en los que prima la idea de vista y de gran escenario, aunque el elemento natural aún presentaba una importancia secundaria. En estos escenarios se mueven y relacionan una serie de personajes de un tamaño y una relevancia mucho menor que los del *Weber-Mappe*, recayendo la fuerza compositiva ya no tanto en las pequeñas escenas que representan las figuras (humanas y animales) sino en el entorno, en el espacio en general, de una manera muy similar a lo que ocurría en las composiciones de Hieronymus Bosch y Pieter Bruegel, dos de las mayores influencias de Alfred Kubin en este periodo. De manera paralela a *Die andere Seite* y al *Sansara*, Kubin se encontraba trabajando en el proyecto onírico que finalmente se publicaría en 1922 bajo el título de *Traumland* (aunque su trabajo concluyera en 1920). En él se recogen narrativas y composiciones que aún están estrechamente ligadas a su novela ilustrada, aunque puede apreciarse una atención

mayor a la manera en la que se configuran los espacios oníricos, espacios que quedan analizados en dos textos que iban a acompañar de forma paralela su trabajo: *Über mein Traumerleben* y *Die Befreiung vom Joch*. Aquí la idea de “sueño del mundo” y las referencias espaciales a la imaginación y a los afectos toman el protagonismo, configurándose como los dos ejes principales que sustentan todo el entramado simbólico de Alfred Kubin, originando así lo que se considerará como su principal modelo de paisaje.

Realmente es a partir de 1920 cuando podemos comenzar a hablar de “obra tardía” o de *Spätwerk*, pues es esta fecha la que marca una maduración total de las poéticas kubinianas. Las décadas de los años 20 y 30 del siglo XX se corresponden con una consolidación artística y con un reconocimiento oficial de la trayectoria de Alfred Kubin, lo que Paul Raabe denomina *Jahrzehnte der Ernte* o “décadas de la cosecha” (Raabe, 1957, p.45). El estilo artístico se depura, las líneas, por influjo del trabajo litográfico, se hacen más claras, las figuras más escultóricas. Los trabajos más representativos de este momento fueron el portfolio *Am Rande des Lebens*, de 1921, *Rauhnacht* de 1925 y el portfolio *Heimliche Welt* de 1927, donde vemos un claro protagonismo del entorno natural fuertemente vinculado con los cuentos y con las leyendas del contexto geográfico en el que se movió Alfred Kubin. A finales de los años 20 vuelve a aparecer un cambio en el paradigma paisajístico del artista, dejando atrás las composiciones articuladas por grandes lagos para pasarle el testigo a la imagen del bosque (aunque el agua en forma de ríos y lagos no desapareciera nunca del todo). El descubrimiento del bosque de Bohemia gracias a la pareja de artistas formada por Reinhold y Hanne Koeppel, así como el trabajo de ilustrador, cada vez más amplio, hicieron que el estilo personal de Alfred Kubin volviera a experimentar un cambio.

Así pues, situaríamos la última etapa creativa entre 1940 y 1959. Los dibujos personales de Alfred Kubin son, debido a su carga de trabajo, cada vez más rápidos. La tinta vuelve a sobresalir por encima de la litografía. Las figuras que pueblan las composiciones paisajísticas no son tan originales como las de la etapa anterior, pues se basan en ejercicios de repetición y de reinterpretación de temas preexistentes (destacando leyendas populares del bosque de Bohemia como *Rübezahl*). Los portfolios más relevantes de este momento son *Abenteuer einer Zeichenfeder*, de 1941, *Phantasien im Böhmerwald*, de 1951, y *Der Tümpel von Zwickledt*, de 1952. En ellos se aprecia, de nuevo, una vuelta introspectiva a elementos puntuales del paisaje, a saber: el

bosque y la charca. Pese a que la gran narrativa kubiniana del destino fatalista de toda creación humana aparece más atomizado en estos últimos trabajos, su esencia sigue ahí, lo cual confirma la hipótesis de que el punto álgido de sus poéticas, de su creatividad y de su onirismo lo encontramos en esa gran piedra de toque, olvidada entre las ruinas de la ciudad de Perle y la espesura del bosque de Bohemia, que es el portfolio del *Traumland*, el *País de los sueños* de Alfred Kubin.

Futuras líneas de investigación.

Finalmente, esta tesis doctoral, además de suponer un aporte sustancial a la puesta en valor de la figura de Alfred Kubin dentro de un contexto diferente al germánico, se adentra en otros postulados de actualidad en el horizonte de los estudios humanísticos, en los que empieza a tenerse en cuenta la voz personal de la investigadora o del investigador que subyace tras el trabajo de documentación y de síntesis que configura el discurso científico, dando lugar a un texto en el que permea una aproximación subjetiva, crítica y rigurosa a la realidad investigada. La familiarización con este tipo de metodologías permite, además, una interdisciplinariedad investigadora que no debe de pasarse por alto. De esta tesis doctoral pueden extenderse hilos argumentales y académicos que profundizan aún más en el ámbito histórico-artístico, así como en el literario, en el sociológico, en el geográfico y en el psicológico, todo ello bajo el paraguas de los estudios del territorio y de la percepción y plasmación artística del mismo.

Dentro del ámbito histórico-artístico, la información y los documentos presentados en esta tesis podrían extenderse en distintas direcciones. Una propuesta podría estar dirigida a profundizar sistemáticamente en el trabajo de las editoriales literarias de cara a la producción y difusión de contenido visual en formato portfolio, ya que estos fueron una de las tipologías más utilizadas durante las primeras Vanguardias en el contexto de Austria y Alemania. Estudiar cómo se dio este fenómeno en otros contextos geográficos, así como enumerar, analizar y categorizar toda la producción artística en formato portfolio de Alfred Kubin y su círculo podría dar lugar a otros estudios que se aproximen al fenómeno de la producción de arte desde un punto de vista

más sociocultural. En esta línea también podría situarse un estudio más profundo de la técnica litográfica y del papel de las artes gráficas dentro de las Vanguardias.

El uso de la litografía y el estudio de los grandes maestros del grabado fueron dos aspectos que influyeron mucho en el cambio estilístico que dio lugar a movimientos artísticos como el Expresionismo, siendo este el motivo por el cual se le ha dotado de un espacio privilegiado dentro de la tesis. No obstante, la litografía no ha sido la única técnica a la que se le ha prestado atención, pues todo en la obra de Alfred Kubin está en continuo diálogo, nutriéndose unas técnicas de otras, unos estilos de otros. Ahora, la recepción y recuperación de determinados temas y maestros de la Edad Media y del primer Renacimiento en el norte de Europa dentro del contexto de las dos Guerras Mundiales nos ha llevado a cuestionarnos por las corrientes de recepción y de proyección psicológica sobre determinadas narrativas (como la caída de ciudades como Sodoma, Babilonia o Nínive, el Diluvio Universal, el Apocalipsis, las danzas macabras, etc.) presentes tanto en las obras de arte como en el imaginario popular de cuentos y leyendas, en un sentido muy similar a lo que ha ido ocurriendo en otros periodos de crisis dentro del contexto occidental ²⁵¹.

También cabe reseñar la potencial aplicación del discurso de esta tesis doctoral al espacio expositivo y museístico, siendo todo el trabajo de documentación y de revisión de fondos y catálogos de museos de Austria, Alemania, Reino Unido y Estados Unidos una buena base para futuras exposiciones en circuitos artísticos que se animen a volver a traer de manera conjunta varias obras de Alfred Kubin a España, cosa que no ocurre desde el año 1998.

Por otro lado, del ámbito sociocultural, sería interesante aprovechar la iniciativa de la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Múnich de digitalizar y de transcribir la totalidad de las cartas y de los documentos personales de Alfred Kubin en la plataforma Collective Access para dar forma a un proyecto dentro del ámbito de las Humanidades Digitales enfocado a estudiar el sistema cultural, en términos de Pierre Bourdieu, en el que se movió Alfred Kubin. Esto perfilaría todo un sistema de préstamos, de influencias y de relaciones culturales que enlazan a artistas con escritores, poetas, músicos,

²⁵¹ Sin ir más lejos durante la pandemia de Coronavirus que ha atezado al mundo desde diciembre de 2019, se ha advertido un retorno dentro del contenido audiovisual producido y reproducido en Redes Sociales y otras plataformas creativas y de divulgación a modelos procedentes del imaginario cultural de la Edad Media. El retorno a estos imaginarios en tiempos de crisis casa con un sentimiento escatológico emparentado con el milenarismo medieval que también puede aplicarse a las producciones plásticas, visuales y culturales en el contexto de las dos Guerras Mundiales.

dramaturgos y filósofos en una red interdisciplinar que serviría para comprender mejor el alcance y las influencias que tuvieron determinados movimientos estéticos dentro de un contexto concreto, así como para poner de manifiesto la importancia que un personaje tan olvidado como Alfred Kubin tuvo, gracias a su labor epistolar, dentro del panorama cultural de las Vanguardias durante la primera mitad del siglo XX.

Por último, cabría señalar el hilo argumental que consideramos más relevante para futuras investigaciones, que nos permitiría continuar con este estudio enfocado hacia la percepción y la creación de espacios inspirados tanto por el entorno urbano como por el entorno natural. Sería importante realizar una revisión de los argumentos aquí presentados desde una perspectiva de género. Aunque en esta tesis tan sólo se han aplicado estos mecanismos creativos y afectivos para con el espacio a artistas masculinos, esta aplicación nos ha llevado a plantear la siguiente pregunta: ¿qué cambios pueden observarse entre el posicionamiento de estos artistas con el que profesaron las artistas femeninas? Está claro que la utilización y la configuración de los espacios, particularmente los espacios urbanos, estaba muy marcada por el signo de lo masculino, para quienes quedaba reservado el ámbito de lo público, de “fuera”. Mientras que lo interior, lo natural, lo agreste, se relacionaba con máximas y símbolos femeninos.

Encontramos ya este contraste dentro de los propios integrantes del *Blaue Reiter*, en el que figuran las artistas Gabriele Münter y Marianne von Werefkin. Las vistas urbanas de Münter y von Werefkin son inquietantes y cautivadoras. Son ciudades vacías en las que, especialmente en el caso de von Werefkin y en el de otra artista olvidada, la dibujante austríaca Emmy Haesele (ver Sola, 2020, pp.53-70), están pobladas por figuras fantasmagóricas que no sólo deambulan por las calles, sino que se asoman por unas ventanas fuertemente iluminadas que se convierten en el centro de la composición. Este planteamiento de las visiones urbanas en las que reverbera un eco tan fantástico como siniestro aparece en otras artistas, como la austríaca Margarete Hammerschlag o la española afincada en México Remedios Varo, siguiendo una suerte de patrón que apunta a que nos encontramos ante un filón, ante una página en blanco que nos hace replantearnos cuál fue el lugar que ocuparon realmente ellas en el espacio, cómo lo experimentaron y cómo lo plasmaron en su arte. Y es que, aún nos quedan muchos mundos oníricos por descubrir.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Der Streifzug durch die verschiedenen Kapitel dieser Doktorarbeit führt uns zu drei Hauptschlussfolgerungen, die im Folgenden näher aufschlüsselt werden sollen.

Die erste dieser Schlussfolgerungen besteht in einer Positionierung zugunsten des Expressionismus angesichts der offenen Frage, die in den Studien über die Figur Alfred Kubins auftaucht, welche darüber debattieren, wie dessen künstlerisches Schaffen zu etikettieren ist. Zu sagen, dass Alfred Kubin vor allem ein Künstler und Schriftsteller mit einer Nähe zu den Postulaten des deutschen Expressionismus gewesen sei, geht über den Kontext hinaus, in dem er sich bewegte, denn die größte Affinität zu dieser Bewegung liegt in den in seinem Werk verwendeten Themen, die von einem ästhetischen Ansinnen geprägt sind, die über die Sinneswahrnehmung hinausgeht, ein Ansinnen, das direkt von der ästhetischen Kategorie der *Stimmung* ausgeht.

Die zweite Schlussfolgerung ergibt sich aus diesem schwer in andere Sprache übersetzbaren Konzept, da es zeigt, dass die Feinheiten der kubinischen Kunst unter drei Aspekten diskutiert werden, die eng mit der *Stimmung* zusammenhängen, nämlich: Kontemplation, Gefühl und Kommunikation. So ist die Kontemplation einerseits mit einem rein räumlichen Aspekt verbunden, der sich auf all jene Umgebungen bezieht, durch die sich Alfred Kubin im Laufe seines Lebens bewegte. Erwähnenswert ist die Präsenz der Träume innerhalb dieser Raumkategorien, die mit den Wahrnehmungs- und Betrachtungsmechanismen im Werk Alfred Kubins ins Spiel kommen, wodurch sie zu einer Art Grenzraum, zu „anderen Räumen“ werden, durch die sich der Künstler bewegt und aus denen heraus er sein Werk schafft. Andererseits ist das Gefühl innerhalb dieser Gleichung, wie bei Träumen, auf ein zeitliches Element (die Erinnerung) und auf ein räumliches Element (die Landschaft) bezogen. Dadurch bildet sich das heraus, was Kunsthistoriker wie Griselda Pollock als „Raumgefühl“ bezeichneten (Pollock, 2004), welches entscheidend für das Verständnis des kubinischen Werks ist. Dazu kommt schließlich der Faktor der Kommunikation, die Suche nach einem Mittel, diese Affinitäten zur Landschaft auf eine hypothetische dritte Person zu übertragen. Das Kunstwerk wird hier zu einem Vermittler innerhalb dieser Kommunikation und zeigt ein entscheidendes Element für das Verständnis der ästhetischen Produktion Alfred Kubins: das Sinnbild.

Die Art und Weise, wie Alfred Kubin seine Symbole im Bildraum konfigurierte und ordnete, führt uns zur dritten Hauptschlussfolgerung dieser Doktorarbeit: In den Blättern der Mappe *Traumland*, die 1922 im Berliner Verlag von Fritz Gurlitt erschien, lassen sich die Bilder Kubins um eine ganz eigene landschaftliche Anordnung am besten betrachten. Der Traumraum als „anderer Ort“ ist entlang der 24 Tafeln, aus denen dieses Werk besteht, abgesteckt. Diese Forschungsarbeit hat uns den primären Quellen näher gebracht, die uns dazu führen, das *Traumland* als ein viel ehrgeizigeres Projekt zu sehen als das, das uns bislang zugetragen wurde, und bietet eine ebenso rigorose wie detaillierte Analyse der Mappe aus einer technischeren Perspektive sowie eine hermeneutische Interpretation, die zwischen den beiden scheinbar großen kubinischen Themen schlechthin pendelt: auf der einen Seite die Suche nach einem Mittelpunkt, einem Gleichgewicht in der Polarität des Pendels, zwischen denen die Welt hin- und herschwingt, und auf der anderen Seite das fatalistische Schicksal der gesamten Schöpfung, die allein durch ihre Existenz zum Verschwinden ins Nichts verdammt ist. Dieser letzte Aspekt ist wiederum enorm mit der Landschaft und der Natur verbunden, denn diese Poetik ist von den Naturkatastrophen (zu denen Alfred Kubin auch den Krieg zählte), gekennzeichnet, wobei sie eine Vorliebe für die Verbindung zwischen Wasser und Tod findet und damit an dem teilhat, was Gaston Bachelard als „materielle Einbildungskraft“ bezeichnete (Bachelard, 2005, S.7-35).

Zusätzlich zu diesen drei Hauptschlussfolgerungen weist diese Doktorarbeit auch auf zwei sehr interessante Vorschläge innerhalb der Studien über den österreichischen Zeichner, nämlich die Definition dessen, was als „kubinische Landschaft“ gilt, die bisher nur von Annegret Hoberg skizziert wurde (in Assmann, 1995, S. 6-37), zusammen mit einer neuen stilistischen Aufteilung des Werkes von Alfred Kubin unter Berücksichtigung der Veränderungen, die anhand einer Studie der Mappen, die seinem Landschaftsmodell zugrunde lagen, leichter zu erkennen sind. Dies verleiht Kubins künstlerischer Entwicklung eine größere Spezifität, denn bislang waren nur zwei Stufen anerkannt: das Frühwerk bis 1908 und das Spätwerk, das von der Veröffentlichung des Romans *Die andere Seite* im Jahr 1909 bis zu seinem Tod 1959 reicht. In Anlehnung an das kubinische Landschaftsmodell wurden innerhalb des Frühwerks und des Spätwerks weitere Unterteilungen vorgenommen. So wurde zwischen 1908 und 1920 ein Zwischenstadium verortet, das dem Zeitrahmen entspricht, auf den sich diese Arbeit konzentriert.

Die eingehende Analyse der Primärquellen und der gesamten Reihe graphischer und literarischer Dokumente, die im Laufe der Forschungsarbeit zusammengetragen wurden und die durch das Prisma der emotionalen Affinitäten mit der Umwelt und deren Darstellung im Kunstwerk fokussiert wurden, hat Licht auf andere Forschungslinien geworfen, die in zukünftigen Projekten, wissenschaftlichen Artikeln und Monographien zum Ausdruck kommen können. Diese zukünftigen Forschungslinien zielen auf die Vertiefung von Alfred Kubins künstlerischem Werdegang und der weiteren Vertiefung der Entwicklung und Anordnung seiner Werke im Mappenformat ab. Durch sie kann eine alternative Entwicklung seines Werkes gewürdigt werden, ganz ähnlich wie bei seinen Werken als Illustrator, die bisher wesentlich größere Aufmerksamkeit erfahren haben.

Um die Produktion bestimmter Drucke und Mappen näher zu untersuchen, ist es sehr hilfreich, die Korrespondenz zu kennen und zu analysieren, die Alfred Kubin mit Freunden und großen Persönlichkeiten seiner Zeit austauschte. Dies passt zu dem folgenden Forschungsvorschlag, der auf den aktuellen Arbeiten zur Digitalisierung und Transkription der Korrespondenz Alfred Kubins durch die Städtische Galerie im Lenbachhaus in München basiert. Die Digitalisierung und Transkription von Kubins Briefen und Tagebüchern ist eine weiter anhaltende Arbeit, für die derzeit viele Experten benötigt werden. Dieses Werk erweitert lediglich den Horizont der Kontakte und künstlerischen Verbindungen, die der Zwickledter Künstler genoss, und skizziert so ein Netzwerk, ein kulturelles System (um mit Pierre Bourdieu zu sprechen), das über den Künstler selbst hinausgeht. Dieses Projekt könnte ideal sein, um neuartige Vorschläge im Bereich der Digitalen Geisteswissenschaften aufzunehmen, während es als eine internationale Zusammenarbeit präsentiert werden könnte, die mehr Menschen die Bedeutung Alfred Kubins innerhalb der Entwicklung der Avantgarden in der westlichen Kunstgeschichte nahe bringen würde.

Schließlich ist ein viel persönlicherer Forschungsvorschlag hervorzuheben, der mit den in der Einleitung zu dieser Arbeit zitierten Methodologien und feministischen Epistemologien des situierten Wissens verknüpft ist. Mit Fortschreiten in dieser Forschung haben wir eingehend die Mechanismen der Wahrnehmung und des Bildschaffens in Bezug auf die Umwelt und die Landschaft untersucht und dabei bestätigt, dass diese Sichtweise in der gesamten Modernität fast ausschließlich auf das Werk männlicher Künstler angewandt wurde, was uns zu der Frage veranlasst, welche Sicht die Frauen hatten und welchen Beitrag sie zu diesem Bereich des künstlerischen

Schaffens geleistet haben. In den ersten Avantgarden und insbesondere innerhalb des Expressionismus haben sich Künstlerinnen (von denen einige bekannter sind als andere) hervorgetan, die sich mit den gleichen Räumen wie ihre männlichen Kollegen beschäftigt haben. Sie haben einen Blick auf die Stadt geworfen und die Natur in ihren Gemälden eingefangen, ausgehend von ähnlichen Prämissen, aber mit einigen Schattierungen, die nicht nur das Ergebnis der geschlechtlichen Perspektive sind (dies wird besonders deutlich in den Bildern, die die Stadt als feindseligen Mechanismus betrachten), sondern auch anderer politischer und sozialer Faktoren, die zu ihrem Stand als Frau hinzukamen, womit sie neuartige Lesarten liefern, die durchaus größere Aufmerksamkeit verdienen. Dieses Interesse rührt vor allem von der Entdeckung der Figur Emmy Haeseles her, dank ihrer Arbeits- und Liebesbeziehung mit Alfred Kubin, mit dem eine Reihe von stilistischen und symbolischen Ähnlichkeiten festgestellt wurden, jedoch ausgehend von einer deutlich anderen räumlichen Konstruktion. Dieser Aspekt veranlasst uns, den Platz, den die Frauen im Raum einnahmen, zu überdenken, wie sie ihn erlebten und wie sie ihn in ihrer Kunst zum Ausdruck brachten.

Als nächstes soll auf die Einzelheiten jeder dieser drei Hauptschlussfolgerungen eingegangen werden, auf diese neue Organisation des Werdegangs von Alfred Kubins Arbeit als Ergebnis der Konsolidierung seines Landschaftsmodells und auf die verschiedenen Forschungslinien, die von dieser Doktorarbeit ausgehen.

Alfred Kubin: ein eminent expressionistischer Künstler.

Wie wir bereits weiter oben ausgeführt haben, ist diese Doktorarbeit innerhalb der stilistischen Debatte über die Figur Alfred Kubins angesiedelt und reiht ihn in die Reihe der expressionistischen Künstler ein. Diese Entscheidung beruht nicht nur auf dem Kontext, in dem sich unser Künstler bewegte - seine Zeit in München fiel mit der Gründung einer der wichtigsten Gruppen der Bewegung, dem Blauen Reiter, zusammen - sondern auch auf der Tatsache, dass der Expressionismus nach dem Ersten Weltkrieg noch in den an Deutschland angrenzenden Gebieten präsent war, von denen Österreich eines der wichtigsten war. Laut Erwin Lachnits (in Bertsch & Neuwrith, 1993, S. 177-187) hat die Zwischenkriegszeit in Österreich eine Pluralität von Bedeutungen innerhalb des Expressionismus selbst hervorgebracht, der als Verfechter des Lebensausdrucks, der Bewegung und des Gefühls galt. Lachnit kommt zu dem Schluss, dass man im

Zwischenkriegs-Österreich nicht von einer einzigen Bedeutung des Expressionismus sprechen könne, sondern von „Expressionismen“, die eine Vielfalt an den Tag legten, die nicht nur die Künste, sondern auch den politischen und sozialen Bereich umfasste.

Die Kunst Alfred Kubins ist, ebenso wie die österreichischen „Expressionismen“, ebenfalls pluralistisch. Dies entspricht nicht nur den Vorgaben des Münchner Expressionismus des *Blauen Reiters*, der das Transzendente in der Kunst, die Emotion und die empathische Projektion in die Natur suchte, wie Wilhelm Worringer in *Abstraktion und Einfühlung* (1953), sondern zeigte auch Ähnlichkeiten und Affinitäten zu verschiedenen künstlerischen Gruppen, die nach 1918 in Österreich entstanden. Unter den Vorschlägen dieser österreichischen „Expressionismen“ decken sich vor allem jene mit Alfred Kubins ästhetischer Positionierung, die das Innenleben des Künstlers in einen Dialog mit den Mechanismen der Natur, der Städte und allgemein der sie umgebenden Welt setzten und in vielen dieser Fälle eine Rückbesinnung auf die Landschaft und die Themen der Kindheit finden und auf diese Weise an einer Art subjektiven, traumhaften und halluzinatorischen Eskapismus teilnehmen. Die traumartigen Veränderungen im Stadtraum, das Öffnen von Phantasielücken in Stadt- oder Kriegsszenen sowie die Beschwörung kindlicher und unschuldiger Erzählungen inmitten einer dekadenten Welt sind Vorschläge, die sich sowohl in den Werken österreichischer expressionistischer Künstler wie Oskar Kokoschka, Albert Birkle oder Oskar Laske als auch im Werk Alfred Kubins wiederfinden.

Diese Narrative haben zudem einen interdisziplinären Charakter und finden sowohl in der Malerei als auch in der Poesie und Literatur zahlreiche übergreifende Themen, allen voran das Werk von Georg Heym, Stefan Georges, Bertolt Brecht, Gustav Meyrink, Franz Kafka oder Paul Scheerbart. Alfred Kubin stellte sich, ausgehend von seiner Arbeit als Illustrator, in die Mitte zwischen diesen literarischen Werken und den für ihn zeitgenössischen malerischen Vorschlägen, was jenen expressionistischen Charakter verstärkt, der, wie Fritz Carpen in seinem Schreiben *Österreichische Kunst* erkläre, sich dafür einsetzte, jedes Kunstwerk zu einem Teil des Alltags zu machen, eines Lebens, in dem Wort, Bild, Stadt, Strom, Impuls, Bewegung und Gefühl miteinander verschmelzen (Carpen, in Bertsch & Neuwrith, 1993, S. 185).

Kontemplation, Gefühl und Kommunikation.

Obwohl Alfred Kubin sich den expressionistischen Maximen anschloss, ist seine tiefe Verbundenheit mit der künstlerischen Tradition nicht zu leugnen. Zu seinen wichtigsten Referenzen zählen flämische Maler wie Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel, über die präromantischen Künstler William Blake und Francisco de Goya bis hin zur Symbolik von Odilon Redon, Max Klinger oder James Ensor. Dieser Blick auf die Tradition durchdrang die Art und Weise, wie er die übrigen Elemente um ihn herum betrachtete, und schuf dabei eine Überlagerung von Bedeutungsschichten in allem, was er wahrnahm. Hinzu kommt eine persönliche Betrachtung der in den Tiefen seines Unbewussten verwurzelten Formen, in denen Kubin den Ursprung seines künstlerischen Schaffens verortet hat, wie wir aus einigen seiner Texte, wie z. B. *Das Schaffen aus dem Unbewussten* (Kubin, in AmW, 1973, S. 46-48), ersehen können. Für Alfred Kubin war das Unbewusste stark mit der materiellen Sphäre des Daseins verbunden, da er es als einen Mechanismus verstand, von dem aus der Künstler in der Lage sei, sich in die Natur einzufügen und sich mit allen Dingen um ihn herum zu verbinden, und so eine Parallele zwischen dieser Bedeutung des Unbewussten und der Idee der Worringer'schen Empathie herstellt. Aus diesem Unbewussten (oder aus diesem Einfühlungsvermögen) und aus der materiellen Wahrnehmung der Dinge, die den Künstler umgeben, wurde die schöpferische Tätigkeit entfesselt. Dieser Diskurs fügt sich in das Hauptkonzept, das dieser Doktorarbeit zugrunde liegt: die *Stimmung*.

Der Schaffensprozess Alfred Kubins beruhte auf der Suche nach dem *Bild* (Kubin, in AmW, S.13), das nur von jenen Künstlern erreicht werden konnte, die in der Lage seien, diese reale Welt und die Traumwelt zu bewohnen, die über ein besonderes Bewusstsein verfügen, das das Ergebnis eines tiefen „Zugehörigkeitsgefühls“ zur Materialität des Daseins ist. Auch bei der Suche nach diesem Mittelweg sind die Mechanismen der *Stimmung* am Werk. Dieses Konzept, das oft mit „Gemüt“, „Affinität“ oder „Seelenzustand“ gleichgesetzt wird, wurde zu einem der wichtigsten Schlachtrösser in der Kunst der frühen Avantgarden, in denen sich auch der Expressionismus ansiedelt. Seit ihrem ersten Erscheinen in den Schriften der Musiktheorie im 18. Jahrhundert haben viele Philosophen und Künstler Licht auf ihre Mechanismen geworfen. Dabei sind sich die meisten von ihnen darin einig, dass es sich tatsächlich um eine Affinität handelt, die zwischen der Betrachtung und der Kommunikation eines Gefühls entsteht. Es handelt sich um einen Mechanismus, durch

den bestimmte Empfindsamkeiten sichtbar und begreifbar gemacht werden können und der mit Erinnerungen ausgestattet ist, da andere Körper, andere Gefühle, andere Visionen und andere Erinnerungen in ihm zusammenfließen und ein symbolisches Substrat bilden, das zwar aus vergangenen Zeiten stammt, jedoch trotzdem auf den gegenwärtigen Moment, in dem die Betrachtung stattfindet, angewendet werden kann.

Alfred Kubin verwendete den Begriff der *Stimmung* in seinem gesamten Werk und ging so weit zu sagen, dass für ihn die *Stimmung* alles *ist* (Kubin, in Geyer, 1995, S. 115). Dieses „Alles-Sein“ markiert eine Besonderheit innerhalb der Stimmungskonzeption im Werk Alfred Kubins, die für das Verständnis seiner Kompositionen (hauptsächlich Stadt- und Landschaftsräume) entscheidend ist und darin besteht, dass in diesem „Alles“ auch die Idee des Raumes implizit enthalten ist. Für Alfred Kubin nimmt die *Stimmung* eine räumliche Dimension an und ist bewohnbar. Man kann in *Stimmungen* oder in „Seelenzuständen“ leben. Dazu wird jede äußere Erscheinung zum Rohmaterial, aus dem diese Arten von Emotionen genährt und geordnet werden (Kubin, LoP, 1974, S. 11). Aus diesem Grund kann das Werk Alfred Kubins zwar als Frucht eines überholten und gänzlich phantastischen Einfallsreichtums gezeigt werden. Es lässt sich jedoch nicht von den Erscheinungen, Formen und Gegenständen der Welt, in der der Künstler lebte, trennen, so dass die Kontemplation zu einem der wesentlichen Mechanismen des Schaffens wird.

Diese Kontemplation oder Betrachtung spielt sowohl auf die Welt der sinnlichen und empirischen Form der Dinge an, als auch auf ihre Traumsicht. Die traumhafte und halluzinatorische Komponente innerhalb der Betrachtung von Formen wird für Alfred Kubin zum Hauptsubstrat seiner Kunst, wobei er sich oft als Bewohner zweier Welten (der traumhaften und der empfindsamen) wiederfindet, die für ihn beide gleichermaßen wahr und real sind. Das Zusammentreffen beider Realitäten wird das sein, was die Welten, durch die sich Alfred Kubin bewegte, seine *Dämmerungswelten* (Kubin, in AmW, 1973, S. 39-42), Räume, die an die *Heterotopien* angepasst sind, die Michel Foucault in *Des espaces autres* (Foucault, 1997) theoretisiert hat, definiert als Räume, die sich sowohl in der Natur als auch im Individuum befinden und somit einen gewissen Grenzcharakter haben.

Dies lässt den Schluss zu, dass Träume, ausgehend von Alfred Kubins Schriften und Zeichnungen, de facto eine Räumlichkeit besitzen, dass sie Schöpfer und Organisatoren des wahrgenommenen Raumes sind und dazu beitragen, innere Geographien, unsere innere Vorstellung der Landschaft, zu gestalten, während sie dank

ihrer Beziehung zur Erinnerung, zu mythischen Geschichten und zum symbolischen Substrat der Folklore die räumliche und zeitliche Dimensionen vervielfachen. Dieser räumliche Charakter der Träume ist dank der redaktionellen Arbeit der Mappe *Traumland* von 1922 perfekt zu sehen.

Was Alfred Kubin an den Träumen interessierte, war nicht so sehr ihr erzählerischer Inhalt, sondern die Mechanismen, aus denen heraus ihre Bilder entstanden. Eines der Hauptziele seiner Kunst war es, zu begreifen, wie die erlebten sensiblen Formen mit den vorgestellten Traumformen kommunizieren, und zwar durch einen Prozess der Kontemplation, der gleichzeitig direkt und prägnant und passiv ist, da der Träumende, während er träumt, gleichzeitig Schöpfer und Opfer seiner Bilder ist. Diese Formen werden von der Patina der Erscheinungen überdeckt, weshalb Arthur Schopenhauer sie als Schleier der Maya bezeichnen sollte (Schopenhauer, 2000). Doch anders als Schopenhauer verstand Alfred Kubin den Schein als etwas Positives, als die Kruste der Formen, die der Künstler behalten und bearbeiten sollte.

Dank dieser Forschung konnten wir bestätigen, dass die Bearbeitung der Formen und Bilder im Werk Alfred Kubins auch mit einem der häufigsten Mechanismen zusammenhängt, die während des Schlafs auftreten: die verfremdete Wiederholung bestimmter Bilder in einem fremden Kontext, wodurch ein unheimlicher Verfremdungseffekt entsteht (was Sigmund Freud *das Unheimliche* nannte). In den Texten Alfred Kubins lässt sich oft die Macht bestimmter isolierter Bilder beobachten, die aus dem Zusammenhang gerissen erscheinen, wie im Hauptteil der Arbeit in Bezug auf die Texte *Erlebniss am Inn* (Kubin, in AmL, 1974, S. 175-178) oder *Angst und Bangigkeit* (Kubin, in AmW, 1973, S. 27-28) angesprochen wurde. Die Bilder, die in diesen autobiographischen Texten auftauchen, wie der Totenschädel oder das Pferd als unheilvolles Symbol, ziehen sich durch das gesamte Werk Alfred Kubins, gefiltert durch das Traumhafte, so wie es auch mit so vielen anderen Symbolen geschieht, die, aus den Erfahrungen des Künstlers kommend, durch unablässige Wiederholung zu geisterhaften Bewohnern von Zwischenwelten werden. Dies gilt für beispielsweise für den Seeschiffer, die schöne Ertrunkene und die Mühle und viele andere Symbole, die zu Schlüsselementen werden, um das Unheimliche in der kubinischen Landschaft zu verstehen. Diese Idee des *Unheimlichen* hängt genau mit jener verfremdeten Wiederholung zusammen, von der Sigmund Freud gesprochen hat (vgl. Howe, 2017), und die sehr ähnlich funktioniert wie das Gefühl des *Déjà vu*, das uns die innere Gewissheit gibt, etwas bereits erlebt zu haben, und uns überrascht, wenn diese Bilder

mit uns interagieren, obwohl es das erste Mal ist (vgl. Mitsch, in Hoberg, 1991, S. 139-150).

Obwohl dieser unheimlichen Verfremdungseffekt das häufigste Gefühl ist, das wir angesichts von Alfred Kubins Werk empfinden, geht seine Idee der *Stimmung* weit darüber hinaus und ist gar nicht so sehr mit den Formen selbst als vielmehr mit der Umgebung und der Landschaft verbunden. Im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung entwickelte Alfred Kubin eine Art und Weise, auf dem Papier Räume zu schaffen, in denen die Wahrnehmung der Städte und Landschaften, in denen er lebte, mit der Suche nach der eigenen Identität zusammenfiel. Aus diesem Grund sollten Aspekte wie der Ort, an dem sein Werk entstanden ist, die Menschen, mit denen er zu dieser Zeit in Kontakt stand, andere parallele Arbeiten sowie die eigenen Kindheitserinnerungen des Künstlers, die wie Geisterbilder in der Gegenwart heraufbeschworen erscheinen, nicht von seinem Werk getrennt werden. Anhand dieser Variablen können wir beobachten und verstehen, wie Alfred Kubin die Orte empfand, in denen er sich bewegte, als Ergebnis der Konstruktion dessen sind, was Griselda Pollock „Raumgefühl“ nennt (Pollock, 2004). Dieses „Raumgefühl“ ist eng mit einem „Zugehörigkeitsgefühl“ verbunden, mit einer Vorstellung von „Nostalgie“ und dem Gedanken, Zeiten und Orte in die Gegenwart zu bringen, die nicht mehr zur Gegenwart des Künstlers gehören (Valverde, in Luna & Valverde, 2014, S. 39-58). Diese Idee des Gegenwärtigen, des Erlebens von Raum- und Zugehörigkeitsgefühl wurzelt in Alfred Kubins Konzeption der *Stimmung*, da sie sowohl auf dem Hervorgehen des Individuums als auch auf eine bewohnbare Realität anspielt.

So nimmt Alfred Kubin in seine Zeichnungen alle Räume, die in bestimmten Momenten seines Lebens die Person, die er war, prägten, als Evokation und Gestaltung dieser Räume und Stücke eines kaleidoskopartigen Selbstporträts mit (vgl. Schneditz, in Kubin & Schneditz, 1952). Die Landschaft als Spiegelbild des Künstlers ist ein Thema, das allmählich zu untersuchen beginnt, wenn auch innerhalb noch sehr begrenzter Ausstellungs- und Wissenschaftskreise. Beispiele dafür finden sich in den Ausstellungen *Alfred Kubin, „Traum & Wirklichkeit“ Wirklichkeit* (2018), *Alfred Kubin. Spuren in Salzburg* (Hochleitner, 2019) oder *Der Tümpel von Zwickledt* (2020). Diese Ausstellungen haben begonnen, Kubins imaginäre Verbindung mit dem Territorium zu vertiefen, das heute als eine Fläche verstanden wird, auf die der Künstler seine Wünsche und seine existentielle Konzeption projiziert, wobei er sich Aspekte zunutze macht, die die materielle Erinnerung des spezifischen Ortes anrufen.

Aus der Darstellung von städtischen, ländlichen und wilden Szenarien in Alfred Kubins Zeichnungen ergibt sich ein Dialog zwischen Raum und Vorstellung, zwischen „Raumgefühl“ und „individuellem Bewusstsein“. Aus diesem Dialog geht eine ganze Reihe von Symbolen hervor, die wie kleine Spiegel funktionieren, die uns einen Teil des Künstlers, der sie erschaffen hat, erahnen lassen und die im gesamten graphischen und literarischen Werk des Künstlers verstreut erscheinen. Die Mechanismen, die innerhalb dieser künstlerischen Ressource ins Spiel kommen, erlauben uns einen direkten Blick auf die Person hinter dem Werk und sind dem sehr ähnlich, was in der Literaturtheorie als *mise en abyme* oder „Spiegelungen innerhalb der Erzählung“ bezeichnet wird (Gide, 2000 und Dällenbach, 1991). Durch die Verwendung dieses Begriffs in Bezug auf Alfred Kubins Arbeit heben wir die Interdisziplinarität hervor, die in seiner Arbeit implizit enthalten ist, was auch die Eignung einer interdisziplinären Forschungsmethodik in dieser Arbeit rechtfertigt.

Der letzte entscheidende Aspekt in Bezug auf die *Stimmung* im Werk Alfred Kubins ist ihre Kommunizierbarkeit. Zuneigung, Empfindungen und Gefühle, die durch bestimmte Umstände und Umgebungen hervorgerufen werden, müssen kommunizierbar sein. Aus diesem Grund widmete Alfred Kubin einen Teil seiner Schriften der Beschreibung der Art und Weise, wie sich der Betrachter seinem Werk nähern sollte, welche sehr stark mit der Betrachtung der Bilder im Schlaf, auf die wir vorhin angespielt haben, zusammenhängt. Über die Vermittlung der *Stimmung* und die Art, wie wir unsere Umwelt teilen und mit ihr harmonisieren können, wird seit der Aufklärung theoretisiert. In den Texten von Kant, Fichte und vor allem in den Texten von Novalis findet sich die Suche nach der idealen Sprache, um die Gefühle, die die Dinge um uns herum in uns wecken, gemeinsam zu formulieren. Besonders relevant ist Novalis' Beitrag in *Die Lehrlinge zu Sais* (Hardenberg, 2000), in dem der Dichter in die „Sprache der Natur“ eintaucht und zeigt, wie sie eigentlich nur von Künstlern und Dichtern wirklich geteilt und verstanden werden kann.

Alfred Kubin hingegen behauptet in seinen Schriften das Scheitern der Sprache (Kubin, in AmW, 1973, S. 13) und debattiert über das Verständnis dessen, was dem Wort eine Stufe vorhersteht: dem Bild. Aus dieser Gegenüberstellung von Wort und Bild entsteht die Idee des Symbols, das alle Konstrukte, die aus der Erinnerung und der sinnlichen Welt, die wir wahrnehmen, stammen, umfasst. Die Symbole sind für Alfred Kubin neben gebliebenen Bildern der Geschichte und der Erinnerung (Didi-Huberman, 2009) Elemente, die uns mit dem Raum verbinden. Erinnerung, Vorstellungskraft und

Kreativität nutzen diese Symbole als gemeinsame Elemente, die sowohl in der Erfahrung des Künstlers als auch in der des Zuschauers vorhanden sind, wobei der Traum das Element ist, das die Innerlichkeit des einen mit dem anderen wirklich verbindet. Ausgehend vom *Weltentraum* wollte Kubin in seinen Werken Szenarien schaffen, in denen Bilder und Formen hinlänglich bekannte Masken annehmen, wie Tod, Dekadenz, Angst usw., und so eine ganze Reihe phantastischer Wesen entstehen lassen, mit denen der Betrachter sofort zu verschmelzen vermag (Kubin, AmW, 1973, S. 12).

Nachdem wir all diese Informationen gesammelt haben, können wir bestätigen, dass diese pulsierenden Szenarien, in denen zeitlose Symbole mit Elementen der materiellen und persönlichen Einbildungskraft des Künstlers Hand in Hand gehen, eingefügt in die Fata Morgana der Träume, den Schwerpunkt dieser Forschungsarbeit bilden. In der Mappe *Traumland* sind sie am besten dargestellt und sie ist das beste Fundament, von dem aus wir die verschiedenen Elemente und Etappen in der Arbeit und im Leben des Autors, die die Argumente unseres Diskurses stützen, in Beziehung setzen konnten.

Eine symbolische Lesart von Traumland.

Diese Doktorarbeit bietet eine rigorose, detaillierte und kontextbezogene Analyse der 24 Blätter der Mappe *Traumland*, eine Arbeit, die bisher noch nicht durchgeführt wurde. Diese Analyse hat zu zwei Abschnitten geführt: einen Abschnitt, der sich mehr mit technischen Fragen und Primärquellen befasst, und einen weiteren, der sich damit befasst, eine ähnliche Lesart für die Mappe vorzuschlagen, wie der Erzählstil, der traditionell für seinen anderen bekannteren Mappen Anwendung fand (*Hans-von-Weber Mappe, Die andere Seite, Sansara, ein Zyklus ohne Ende, Die Blätter mit dem Tod, Der Prophet Daniel* oder *Phantasien im Böhmerwald*).

Im eher technischen und dokumentarischen Teil dieser Analyse von *Traumland* kommen wir zu dem Schluss, dass trotz der Druckausgabe, die uns heute dank des Berliner Gurlitt Verlags vorliegt, dieses 1922 veröffentlichte Werk als Teil eines viel ehrgeizigeren Projekts über die Formen, die Alfred Kubins Träume bewohnen, geplant war, das nach persönlichen Recherchen und nach der Anfertigung zahlreicher Skizzen und Studien, die Briefe und Notizbücher füllten, gesammelt wurde. Dieses Traumwerk

sollte von einer Reihe von Texten über die Suche nach Bildern im Traum und über künstlerische Formen sowie von einer Autobiographie begleitet werden. Aus direkten Verweisen auf die Mappe und ihre Zeichnungen innerhalb der Texte können wir ableiten, dass zwei der Schriften, die den *Traumland*-Lithographien vorausgehen sollten, *Über mein Traumerleben* (Kubin, in AmW, 1973, S. 7-10) und *Die Befreiung vom Joch* (Kubin, in AmW, 1973, S. 11-15) sein sollten, die unabhängig voneinander im selben Jahr und unter dem Titel *Von verschiedenen Ebenen* (Kubin, 1922) im selben Verlag veröffentlicht wurden und auch andere Texte mit ähnlicher Thematik sowie Zeichnungen aus verschiedenen Schaffensperioden enthielten.

Ausgehend von den Texten, die in anderen Mappen veröffentlicht wurden, wagen wir uns zu mutmaßen, dass diese Mappe angesichts der Bedeutung der Landschaft in *Traumland* ursprünglich als ein viel umfangreicheres Projekt geplant war, das die beiden Antlitze der Landschaft zeigen sollte: das profanere und traditionellere im Gegensatz zu dem, das eine erdachte, aus Träumen und Legenden stammende Landschaft zeigte. So stand auch die Mappe von 1927 mit dem Titel *Heimliche Welt* wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem ursprünglichen Projekt *Traumland*.

Die von diesen Quellen gelieferten Informationen, die im Gegensatz zu den Worten Kubins selbst im privaten Bereich seiner Briefe stehen, erlauben es uns, zwei große schöpferische Momente in der Entwicklung von *Traumland* auszumachen, die ihren Ausgang ungefähr im Jahr 1908 nehmen dürften: eine erste Etappe zwischen 1910 und 1915, eine Unterbrechung der künstlerischen Tätigkeit zwischen 1915 und 1918 und eine letzte Etappe zwischen 1918 und 1920.

Die erste Etappe zwischen 1910 und 1915 war diejenige mit der größten schöpferischen Aktivität und konzentrierte sich mehr auf die individuelle Suche nach dem Sinnbild, jenem Urbild, das Kubin in seinem Werk heraufbeschwören und einfangen wollte. Bei den Bildern dieser Phase handelt es sich um lithographische Kopien früherer Bilder, die sich durch die Farbe auszeichnen (Aquarell und Lavieren). Der Höhepunkt des Ersten Weltkrieges ging mit einem schöpferischen Stillstand einher, der durch eine persönliche Krise verschärft wurde, die aus der exzessiven Befolgung der Lehren Buddhas resultierte und durch das Lesen der Texte von Georg Grimm verstärkt wurde (Kubin, in DmV, 2016, S. 102-105). Die Entdeckung der Werke Salomo Friedländers und die spätere Freundschaft zwischen dem Künstler und dem Philosophen beendeten diese Krisenzeit und leiteten die zweite Periode größerer Aktivität ein, in der die Drucke dieser Mappe zwischen 1918 und 1920 fertiggestellt wurden. Die Bilder aus

dieser zweiten Schaffensphase zeichnen sich dadurch aus, dass sie von Anfang an für die Herstellung auf lithographischen Platten entworfen wurden, was man an dem Stil erkennen kann, der sich dem Stich nähert, mit größeren, skulpturenhaft angelegten Figuren. Gleichzeitig haben wir festgestellt, dass die zwischen 1908 und 1920 entstandenen Drucke Merkmale aufweisen, die direkt mit dem *Traumland* in Verbindung stehen, was uns zu der Annahme veranlasst, dass es sich um verworfene Werke aus dem endgültigen Verlagsvorhaben handelt, die ebenfalls in die Dissertation aufgenommen wurden.

Die Verfeinerung der lithographischen Technik sowie der Mangel an Pigmenten und anderen künstlerischen Materialien während der Inflation nach dem Ersten Weltkrieg in Österreich und Deutschland weisen auf die beiden Hauptursachen des Stilwandels hin, der sich in den Drucken zeigt, sowie auf das schwierige Verhältnis zwischen Alfred Kubin und seinem Verleger Fritz Gurlitt, von dem wir indirekt durch die Korrespondenz mit Fritz von Herzmanovsky-Orlando und Salomo Friedländer wissen. Was jedoch die technischen Aspekte betrifft, nahm die Lithographie in der stilistischen Entwicklung Kubins in den Nachkriegsjahren eine entscheidende Rolle ein, und seine Beziehung zur literarischen Illustration und zu den Ressourcen der Druckerpresse wurde noch enger. Diese technische Entwicklung kann nicht losgelöst von der stilistischen Entwicklung der Tuschezeichnungen betrachtet werden. Die Arbeiten, die direkt mit der Feder auf Papier entstehen, sind in Anzahl und Bedeutung denen der Lithographie überlegen. Allerdings befruchten sich beide Techniken gegenseitig und die Fortschritte der einen kann ohne die Fortschritte der anderen verstanden werden. In diesem Sinne glauben wir, dass die Unterschiede in Bezug auf die Technik innerhalb von Alfred Kubins Karriere für das Verständnis der ästhetischen Entwicklung seines Gesamtwerks zweitrangig ist.

Die symbolische Lektüre der *Mappe* konzentriert sich auf zwei Haupthandlungsstränge, die sich auch im gesamten Werk Alfred Kubins verfolgen lassen, im *Traumland* sind sie jedoch am deutlichsten zu erkennen. Diese beiden Leitmotive sind die Suche nach dem Zentrum oder dem Gleichgewicht zwischen zwei Polen und das fatalistische Schicksal der menschlichen Existenz.

Das Narrativ von der Suche nach dem Zentrum kommt direkt aus dem Ansatz des Romans *Die andere Seite* (Kubin, DaS, 1909), gefiltert durch die Philosophie von Salomo Friedländer und seine Idee der *Schöpferischen Indifferenz*. Es ist nicht verwunderlich, dass in *Traumland* beide Einflüsse zusammenlaufen, da der

Arbeitsprozess an den Blättern der Mappe zeitlich mit den letzten Details der Romanentstehung zusammenfiel und bis zu dem Moment reicht, in dem der Künstler mit Friedländers Werk (und mit dem Philosophen selbst) in Berührung kam, das er als Spiegel seines eigenen künstlerischen Denken sah. Diese Suche nach dem Zentrum lässt sich zwar viel besser in den Drucken sehen, die in der endgültigen Ausgabe weggelassen wurden, wie z. B. *Das Fahnden nach dem Zentrum* (Schmied, in Hoberg, 1991, S. 291), ist jedoch auch am Impuls der verschiedenen Reize abzulesen, die den imaginären Räumen der Mappe entspringen, wie Kubin im Text *Die Befreiung von Joch* (Kubin, in AmW, 1973, S. 12) schrieb.

Diese Kräfte, die in den *Traumland*-Blättern thematisiert werden, neigen dazu, sich auf zwei Arten zu organisieren: Einerseits können wir Kompositionen beobachten, in denen das Aufeinanderprallen der Gegensätze, oder *coincidentia oppositorum*, in einer viel direkteren Weise innerhalb der Komposition der Drucke selbst gesehen wird (wie im Fall von *Nord gegen Süd*, *Frau Welt*, *Die lachende Sphinx* und *Warnung*), obwohl auch dieser Kontrast uns durch die Dialektik von Leben und Tod, die in bestimmten Themen impliziert ist, sowie durch die Verwendung von Symbolen, die selbst Bilder mit einer doppelten Bedeutung sind, subtiler vor Augen geführt wird. Die kubinischen Symbole, die die Dualität schlechthin repräsentieren, bewegen sich zwischen der Beschwörung des Lebens und der Beschwörung des Todes. Die beiden wichtigsten Beispiele sind die weibliche Figur und das Wasser (in seinen verschiedenen Formen). Das Aquatische und das Weibliche sind zwei Aspekte, die im Vorstellungsraum der westlichen Welt praktisch seit der klassischen Antike zusammen vorangeschritten sind und vielfältige Bezüge zu weiblichen Erscheinungen gefunden haben, die gleichzeitig Bewunderung und Beunruhigung hervorriefen. Diese Doppelnatur konnte auch im Wasserelement selbst gefunden werden, das mit dem Tod und dem Scheiden in andere Welten verbunden ist.

Die Gestalt der ertrunkenen Schönen ist in die westliche poetische Vorstellungskraft gedrungen, seit William Shakespeare seine Figur der Ophelia im *Hamlet* geprägt und eine morbide Faszination für die Selbsterstörung eines unschuldigen, weiblichen Wesens in der Flussströmung geweckt hat. Das 19. Jahrhundert und die damit einhergehende Sublimierung des Verderblichen ließen die Figur der Ophelia zu einem Archetypus werden, der sich in den Kanons der medusischen Schönheit wiederholen sollte (Praz, 1999, S. 70), die mit dem Aufkommen der dekadenten Symbolik aufkamen. Diese Poetik wurde auch von Alfred Kubin

aufgegriffen, für den die Frauengestalt schon zu Beginn seines Werkes von Dualität geprägt war und zwischen der Rolle der „Lebensspenderin“ (sehr nahe am Bild der „Mutter Natur“) und der Rolle der Vernichterin schwankte. Alfred Kubins Frauenfiguren erscheinen meist im Zustand der Schwangerschaft, oft in Verbindung mit Elementen wie der Erde (*Unsere Alle Mutter Erde, Mutter Natur*) oder dem Wasser, wobei letzteres die fruchtbarste und am weitesten verbreitete Assoziation in seiner Karriere ist. Beispiele Ertrinkender finden sich praktisch von Beginn der künstlerischen Laufbahn Alfred Kubins an (*Fruchtbarkeit, Sumpfpflanzen*), obwohl dieses Thema in den *Traumland*-Drucken eher der Shakespeare-Figur der Ophelia entspricht, da der Selbstmord die weibliche Figur mit dem tödlichen Schicksal des Todes verbindet. Der Stich, der dies am besten repräsentiert, ist *Selbstmörderin*. Er hat starke Ähnlichkeit mit einer anderen Komposition, die schließlich separat unter dem Titel *Unglück über Unglück* veröffentlicht wurde. Eine vitalistischere Interpretation dieser Verbindung zwischen Wasser und Weiblichkeit findet sich innerhalb von *Traumland* in dem Druck *Im Reiche der Mühlen*, der innerhalb der Mappe selbst eine innere Dialektik zwischen diesen beiden Bildern herstellt.

Wasser als Doppelbild, verstanden als ein Element, das dazu anregt, durch unbekannte Horizonte vorzudringen, das in Form von Flüssen von seiner Geburt bis zu seiner Mündung fließt (Metapher des Todes), als Medium, in dem die Vergangenheit bewahrt wird (so dass es frei von jeder Zukunft ist) und als vernichtendes Element in Alfred Kubins Werk, das auf einer Reihe von Themen basiert, die auch im *Traumland* eine starke Präsenz haben. Vergleich zur weiblichen Figur gibt es die Figur des Bootes, ein Symbol, das sich in einem Punkt zwischen zwei Elementen (Wasser und Luft) befindet und den Übergang zwischen einem Ort und dem anderen, zwischen einer Realität und einer anderen darstellt. Aus diesem Grund finden wir dieses Symbol auch im Zusammenhang mit dem Übergang vom Leben zum Tod sowie mit den Reisen, die zu Erkenntnis führen. Der Zwischenzustand, in dem sich die Figur des Bootes befindet, zog Alfred Kubin, der sich selbst als Bewohner zwischen zwei Welten, als Navigator an Bord seiner Arche darstellte und dem, wie jedem, der es wagt, den Anker zu lichten, der Schiffbruch droht, stark an (vgl. Blumenberg, 1995). Schiffbrüche und Überschwemmungen sind zwei der Themen, die der Künstler am häufigsten verwendet, um die Polarität einzufangen, zwischen der alles Lebendige hin- und herschaukelt. Gleichzeitig ebnen sie den Weg zum zweiten Erzählstrang, den wir in der Mappe gefunden haben: das verhängnisvolle Schicksal der Menschheit.

Auch die fatalistische Konzeption des menschlichen Schicksals begleitete Alfred Kubin während seiner gesamten Laufbahn. So sah er sich selbst oft den Schwankungen ausgesetzt, die ihm sowohl seine eigenen Seelenzustände als auch die politischen Bedingungen seiner Umgebung auferlegten. Kubin sah sich selbst, zusammen mit der gesamten Schöpfung der Natur und jedem sozialen Konstrukt, als Beute der in frenetischem Tempo voranschreitenden Ereignisse, was seine pessimistische Sichtweise, dass alles, was geboren wird, sterben müsse, noch verstärkte. Wir sehen diesen Fatalismus im *Traumland* durch die Darstellung von Naturkatastrophen und Szenen, in denen der Künstler zeigt, dass jedes menschliche Konstrukt vergänglich und wehrlos ist gegenüber den Kapriolen des Schicksals und den Kräften, die sich seiner Kontrolle entziehen, nämlich den Naturgewalten in Form von Erdbeben, Bränden und Überschwemmungen oder auch Krieg.

Im *Traumland* stehen Bilder aus der Kindheit des Künstlers im Dialog mit anderen Erinnerungsfetzen und der volkstümlichen Vorstellungskraft, während gleichzeitig die eschatologische Sensation des Endes durch einen zutiefst ironischen Diskurs erhöht wird (Ferrater Mora, 1945, S. 144), der im Verlust der Hoffnung auf eine neue Regeneration und in einem Blick auf den Abgrund wurzelt (Bloch, 2004, S. 143-145) und eine etwas andere Haltung zeigt als in seiner früheren Mappe *Sansara: ein Zyklus ohne Ende*. In diesem Abgrund aber findet der Künstler den Ursprung der Formen, wie Kubin in seinem Text *Fragment eines Weltbildes* von 1931 feststellte (Kubin, in DmV, 2016, S. 278).

Mit metaphorischen Bildern wie dem Schiffbruch in *Untergang*, der Poetik der Versenkung in *Versunkene Stadt* oder den Kompositionen von *Die Erde zittert* oder *Die Stadt aus Holz* (die stark an die Handlung des Romans *Die andere Seite* erinnern), zeigt Alfred Kubin, dass auch die Welt der Träume, wie die gesamte menschliche Schöpfung, dem Untergang geweiht ist: ein Ende, das so offensichtlich ist wie das, welches mit dem Öffnen der Augen des Träumenden eintritt. All dieser symbolische Diskurs wird uns aus einer stark theatralischen Quelle präsentiert. So werden wir im ersten Blatt der Mappe *Die Drehorgel* bereits eingeladen, in eine andere Welt einzutreten, die Tür zum Land der Träume zu durchschreiten, womit wir uns eindeutig in eine andere Wirklichkeit vorwagen, in eine Reihe von Landschaften, die auf Grensräume reagieren, Räume der Erinnerung und fantastische Räume, die eigentlich als eine Art Versuch der Kartierung von Alfred Kubins *Stimmung* funktionieren.

Daher können wir bestätigen, dass wir durch die Annäherung an die Drucke von *Traumland* und durch das direkte Experimentieren mit seinen Bildern an der Art und Weise teilhaben können, wie der Künstler seinen Raum wahrnahm und sich auf ihn bezog. Wir können feststellen, welche die „Treibobjekte“ (vgl. Moreno-Márquez, 2018, S. 283) waren, die seine Phantasie beflügelten, wir können an seinen Ängsten, seinen Wünschen und seinen Erinnerungen teilhaben. Wir haben es also mit dem zweifellos persönlichsten Werk Alfred Kubins zu tun, das sowohl der Festigung eines Narrativs in seinem Werk (vorweggenommen in *Die andere Seite*) als auch der Festigung eines Bildstils diente, der bis zu seinem Lebensende praktisch unverändert bleiben sollte.

Die Landschaft als Schlüssel zur Klassifizierung von Kubins künstlerischem Werdegang.

Aus dem Studium des Werkes von Alfred Kubin und insbesondere aus der Analyse der Kompositionen des *Traumlandes* können wir eine Reihe einzelner Merkmalen ausmachen, die die kubinische Landschaft bestimmen:

Alfred Kubins Landschaften sind als Spiegel der Seele konzipiert, als Darstellungen der *Stimmung*, in der sich eine Reihe von Figuren und Symbolen bewegen, in denen sich die Ängste, Wünsche und Gefühle des Autors kristallisieren. Diese Stimmungslandschaften verfestigten sich nach der Arbeit des *Traumlandes* und zeigten in den folgenden Jahren nur wenige Veränderungen in ihrer Komposition, die sich fast immer um einen See oder ein Gewässer dreht. Rund um diese Wassermasse drehen sich die Hauptsymbole der kubinischen Kunst, nämlich: der Leichnam einer ertrunkenen Frau, das Boot, der Riesenfisch oder die Mühle. Der See wird so zum Dreh- und Angelpunkt der kubinischen Landschaft, zum Hauptelement, um das sich eine komplexe materielle Einbildungskraft artikuliert, die den Betrachter mit Träumen, mit Leben und Tod verbindet, den drei Hauptachsen, um die sich die symbolische Bedeutung dieses Elements strukturiert (vgl. Bachelard, 2005).

Neben dem Wasser zeichnet sich die kubinische Landschaft durch zwei weitere Elementen aus: die Berge und die mnemonische Architektur. Die natürliche Umwelt war für Alfred Kubin von großer Bedeutung und er fühlte sich zeitlebens tief mit ihr verbunden. Seine Autobiographien liefern zahlreiche Hinweise, die uns eine besondere sentimentale Affinität mit dem gebirgigen Profil der österreichischen Alpen erkennen

lassen. Sowohl die Landschaft des kleinen Dorfes Zell am See als auch die von Salzburg und München sind von der majestätischen Präsenz der Alpen am Horizont geprägt, ein Aspekt, der auch auf vielen Landschaftsblättern Alfred Kubins zu sehen ist und einen wichtigen Platz innerhalb der Kompositionen des *Traumlandes* einnimmt.

Andererseits spielt auch die Architektur eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung der kubinischen Landschaft. Verfolgt man die Bauten, die er in seinem gesamten Werk darstellt, so zeigt sich ein klarer Übergang von der aufgewühlten expressionistischen Stadt über die Idee der in der Zeit verankerten Stadt (oder Stadt am Rande der Welt) hin zu einer ländlichen Architektur, die eher der Vorstellungswelt von Märchen und Sagen entspricht. Die Gebäude, die Alfred Kubin in seinen Landschaften präsentiert, erscheinen meist halb verfallen oder werden von fantastischen Kreaturen und Erscheinungen aller Art gekrönt. Häufig haben die Modelle, auf denen sie beruhen, einen stark anthropomorphen Charakter. Ihre Profile ähneln einsamen, verwahrlosten menschlichen Figuren und die großen dunklen Öffnungen dienen als Augen und Mäuler und verleihen diesen Konstruktionen eine starke Ausdruckskraft. Doch wie bei den Bergen drängen sich auch bei den architektonischen Typologien, die die Landschaften des Künstlers bevölkern, die Bilder aus Alfred Kubins Erinnerung auf. Am stärksten vertreten sind der Kastner Turm in Zell am See und die Konradsmühle in Litoměřice; Figuren, die ebenfalls mit einem ganzen symbolischen Gefüge versehen sind, in dem die Motive Leben, Tod, Schöpfung, Zerstörung und Einsamkeit maßgebend sind.

All diese Merkmale und Figuren erscheinen verwandt in einem Raum, in dem der Protagonist ständig von der Landschaft zu den Figuren springt, wobei die interpretative und affektive Kraft beim Betrachter liegt. Durch die Betrachtung der Beziehungen der Figuren in diesen Werken mit der Umgebung, in der sie sich bewegen, versucht der Künstler, die Gefühle und Empfindungen zu vermitteln, die er selbst mit der Landschaft erlebt hat. Auf diese Weise kommt hier der kommunikative Aspekt der *Stimmung* ins Spiel. Dies wirkt sich auf uns aus, denn schließlich sind wir räumliche Wesen: Wir sind aktive Teilnehmer an der Schaffung unserer verschiedenen Wahrnehmungen, die sich im Laufe der Jahrhunderte auf bestimmte städtische oder natürliche Rahmenbedingungen übertragen haben, Orte, die als aktive Agenten der Erinnerung, der rituellen Versammlung und des Austauschs von Gefühlen und Bedeutungen fungieren. Diese Orte funktionieren innerhalb unseres kollektiven Imaginären als die „kumulativen“ *Heterotopien/Heterochronien*, die Michel Foucault in

Des espaces autres (Foucault, 1997, S. 89) theoretisierte, ebenso wie es mit den Traumlandschaften der Fall ist, die Alfred Kubin ausgehend von seinen langen Arbeit in den *Traumland*-Mappen verfestigt hat. Dies führt uns zu der Behauptung, dass die Träume in diesem Zusammenhang eine andere Art von *Heterotopie* sind.

Verfolgt man die künstlerische Entwicklung Alfred Kubins, so stellt man fest, dass mit diesen kompositorischen Veränderungen auch gewisse stilistische Veränderungen einhergehen. Dies veranlasst uns dazu, eine präzisere Einteilung und Klassifizierung der Laufbahn des Künstlers vorzuschlagen als die traditionell akzeptierte, die nur aus zwei Etappen besteht: das Frühwerk, das sich von 1898 bis 1908 erstreckte, und das Spätwerk, das von der Veröffentlichung des Romans *Die andere Seite* von 1909 bis zum Lebensende Alfred Kubins 1959 reicht. Diese Einteilung lässt zunächst die Frage aufkommen, ob sich Kubins Werk in den 50 Jahren, die seinem Spätwerk entsprechen, wirklich nicht verändert hat, eine Idee, die allein durch die Betrachtung der Blätter, die dem Beginn und dem Ende dieser Periode entsprechen, völlig zu verwerfen ist. Bei der Analyse der Mappen im Rahmen dieser Dissertation konnten wir feststellen, dass es auch innerhalb des Frühwerks Veränderungen gibt und dass diese mit der kubinischen Raumkonfiguration zusammenhängen.

Innerhalb des Frühwerks können wir somit zwei klare Phasen unterscheiden: Die erste erstreckt sich von 1887, dem Jahr, in dem Alfred Kubin beginnt, eine größere künstlerische Sensibilität zu entwickeln, bis 1898, dem Jahr, in dem er offiziell sein Kunststudium beginnt. Die Zeichnungen, die wir hier finden, sind mit Wachs oder Aquarellfarben angefertigt und zeigen in ihrer überwiegenden Mehrheit Landschaften von Zell am See oder Landschaften voller fantastischer und fabelhafter Wesen. Die zweite Stufe innerhalb des Frühwerks entspricht dem so genannten „Frühwerk“, das nach der von Christoph Borkhaus vorgeschlagenen Einteilung (vgl. Brockhaus & Peters, 1977) von 1898 bis 1904, dem Jahr unmittelbar nach der Herausgabe der Hans-von-Weber Mappe, reichen sollte. In den Bildern dieser überwiegt der Mensch, mit einem katastrophalen und gewalttätigen Thema im Sinne einer pessimistischen Vision, die zu den philosophischen Vorschlägen von Arthur Schopenhauer, Philipp Mainländer und Julius Bahnsen passt und die sich um Alfred Kubins Text *Einige Worte über das Schaffen und den Menschen Alfred Kubin* dreht (in Geyer, 1995, S. 234-240). Wenn die Landschaft erscheint tut sie es als eindimensionaler Hintergrund, wie eine Linie am Horizont. Das letzte Blatt der Weber-Mappe, *Nach der Schlacht*, beginnt eine klare Absicht der Antropomorphisierung der Landschaft ausgehend von der Ähnlichkeit

zwischen dem Berg am Seeufer und dem liegenden Körper vorzustellen. An diese Phase schließt sich eine Phase der Suche zwischen 1904 und 1907 an, in der Kubin kontinuierlich Stil und Technik verändert und viel farbenfrohere, avantgardistischere Kompositionen findet und Temperafarben und Aquarell gegenüber anderen Materialien den Vorzug gibt. Neben diesen Werke existieren jedoch gleichzeitig immer noch einige Drucke, in denen nach wie vor Tinte, Lavieren und Spray als Haupttechnik verwendet werden.

In dieser Arbeit schlagen wir eine künstlerische Periode vor, die als Brücke zwischen dem Frühwerk und dem Spätwerk angesiedelt ist und von 1908 bis 1920 reicht. Die Bedeutung dieser Periode muss unbedingt hervorgehoben werden, da sie eine konvulsive Zeit sowohl der künstlerischen als auch der persönlichen Suche des Künstlers umfasst, die uns ein besseres Verständnis der Entwicklung seines Werkes ermöglicht. Ab der Entstehung des Romans *Die andere Seite* und der Beziehung, die Alfred Kubin zu anderen expressionistischen Künstlern, darunter Franz Marc, Paul Klee und Lyonel Feiniger, knüpfte, begann Kubin über eine Entsprechung zwischen dem Bild der Stadt und seinem eigenen Selbstbild nachzudenken. Beispiele dafür sind die Mehrfachansichten der Stadt Perle, Hauptstadt des Traumreiches in *Die andere Seite*, und Zeichnungen wie *Meine Stadt* von 1908 mit einer ersten Annäherung an das Konzept der *Stimmung* aus einer räumlichen Perspektive. Die urbane Poetik, die Kubin in den Werken dieser Zeit präsentiert, zielt auf ein organisches Ende, auf die Auflösung der Stadt, um sich wieder ins Nichts, in die Natur, auf der sie erbaut wurde, zu integrieren. Dieser Weg vom Städtischen zum Natürlichen verläuft über einen Zwischenpunkt, der in der Erhöhung des Ländlichen und der in der Vergangenheit verankerten Konstruktionen liegt, von denen sowohl der Roman als auch die ihm folgende Mappe *Sansara: ein Zyklus ohne Ende* zeugen.

Obwohl *Sansara* als Fortsetzung einiger der Erzählungen in *Die andere Seite* erschien, zeigen sich allmählich auch hier Landschaften, in denen die Idee von der Sicht und großartigen Kulissen vorherrscht, wenngleich das natürliche Element noch eine, wenn auch untergeordnete, Rolle spielte. In diesen Szenarien bewegen sich eine Reihe von Figuren, die viel kleiner und relevanter sind als die der Weber-Mappe, und die kompositorische Stärke liegt nun weniger in den kleinen Szenen, die die (menschlichen und tierischen) Wesen darstellen, sondern vielmehr in der Umgebung, im Raum im Allgemeinen, in einer Weise, die den Kompositionen von Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel, zwei der größten Einflüsse Alfred Kubins in dieser Zeit, sehr ähnlich ist.

Parallel zu *Die andere Seite* und zu *Sansara* arbeitete Kubin an dem Traumprojekt, das schließlich 1922 unter dem Titel *Traumland* veröffentlicht werden sollte (obwohl seine Arbeit bereits 1920 endete). Es umfasst Erzählungen und Kompositionen, die noch immer eng mit seinem illustrierten Romanverbunden sind, obwohl die Art und Weise, wie die Traumräume gestaltet sind, größere Aufmerksamkeit erfährt. Diese Räume werden in zwei Texten analysiert, die sein Werk parallel begleiten sollten: *Über mein Traumerleben* und *Die Befreiung vom Joch*. Hier stehen die Idee des „Weltentraums“ und die räumlichen Bezüge zu Vorstellungskraft und Gefühlen im Vordergrund, die sich als die beiden Hauptachsen herauskristallisieren, die das gesamte Symbolgerüst Alfred Kubins tragen und damit das entstehen lassen, was später als sein Hauptmodell der Landschaft gelten wird.

Eigentlich können wir ab 1920 von „Spätwerk“ sprechen, denn dieses Datum markiert die vollständige Reifung der kubischen Poetik. Die Jahrzehnte der 1920er und 1930er Jahre entsprechen einer künstlerischen Festigung und offiziellen Anerkennung der Karriere Alfred Kubins und werden von Paul Raabe als „Jahrzehnte der Ernte“ bezeichnet (Raabe, 1957, S. 45). Der künstlerische Stil ist klarer, die Linien werden durch den Einfluss der lithographischen Arbeit klarer, die Figuren plastischer. Die repräsentativsten Arbeiten dieses Zeitpunkts waren die Mappe *Am Rande des Lebens* von 1921, *Rauhnacht* von 1925 und die Mappe *Heimliche Welt* von 1927, in der wir einen deutlichen Protagonismus der natürlichen Umwelt sehen, die stark mit den Geschichten und Sagen des geographischen Kontextes, in dem sich Alfred Kubin bewegte, verbunden ist. Ende der 1920er Jahre kommt es erneut zu einem Wandel im landschaftlichen Paradigma des Künstlers, der Kompositionen hinterlässt, die sich um große Seen drehen, bevor in das Bild des Waldes übergehen (obwohl das Wasser in Form von Flüssen und Seen nie ganz verschwindet). Die Entdeckung des Böhmerwaldes durch das Künstlerehepaar Reinhold und Hanne Koepfel sowie das stetig wachsende Werk des Illustrators führten dazu, dass sich Alfred Kubins persönlicher Stil erneut änderte.

So würden wir die letzte Schaffensphase zwischen 1940 und 1959 ansetzen. Alfred Kubins persönliche Zeichnungen werden, bedingt durch seine Arbeitsbelastung, immer schneller. Die Tinte übersteigt erneut die Lithographie. Die Wesen, die die Landschaftskompositionen bevölkern, sind nicht so originell wie die der vorhergehenden Etappe, da sie auf Übungen der Wiederholung und Neuinterpretation bereits vorhandener Themen beruhen (allen voran die volkstümlichen Sagen aus dem

Böhmerwald wie Rübezahl). Die relevantesten Mappen dieser Zeit *Abenteuer einer Zeichenfeder* von 1941, *Phantasien im Böhmerwald* von 1951, und *Der Tümpel von Zwickledt* von 1952. In ihnen können wir erneut eine introspektive Rückkehr zu bestimmten Elementen der Landschaft erkennen, nämlich: Wald und See. Obwohl die große kubinische Erzählung vom fatalistischen Schicksal der gesamten menschlichen Schöpfung in diesen letzten Werken stärker zersplittert erscheint, ist sie im Wesentlichen noch immer vorhanden. Dies bestätigt die Hypothese, dass der Höhepunkt seiner Poesie, seines Schaffens und seines Onirismus sich in diesem großen Echstein finden, der zwischen den Ruinen der Stadt Perle und dem Dickicht des Böhmerwaldes in Vergessenheit geraten ist: der *Traumland*-Mappe Alfred Kubins.

Zukünftige Forschungslinien.

Schließlich liefert diese Doktorarbeit nicht nur einen wesentlichen Beitrag zur Aufwertung der Figur Alfred Kubins in einem anderen als dem deutschen Kontext, sondern betritt auch andere aktuelle Postulate im Horizont der humanistischen Studien, in denen allmählich stärker die persönliche Stimme der Forscherin oder des Forschers gehört wird, die hinter der Dokumentations- und Synthesearbeit des einschlägigen wissenschaftlichen Diskurses erklingt, wodurch ein Text entsteht, in dem eine subjektive, kritische und rigorose Annäherung an die erforschte Wirklichkeit durchdringt. Die Vertrautheit mit dieser Art von Forschungsmethodik ermöglicht zudem eine interdisziplinäre Herangehensweise, die nicht unterschätzt werden sollte. Diese Doktorarbeit kann um argumentative und akademische Stränge erweitert werden, die sowohl in den historisch-künstlerischen Bereich als auch in den literarischen, soziologischen, geographischen und psychologischen Bereich hineinreichen - unter dem gemeinsamen Dach von Studien über den Ort und seine Wahrnehmung und künstlerische Darstellung.

Innerhalb des historisch-künstlerischen Bereichs ließen sich die in dieser Arbeit vorgestellten Informationen und Dokumente in verschiedene Richtungen erweitern. Ein Vorschlag könnte darauf abzielen, die Arbeit der Literaturverlage bei der Produktion und Verbreitung von visuellen Inhalten als Mappen systematisch zu vertiefen, da diese eine der am häufigsten verwendeten Typologien während der frühen Avantgarden im österreichischen und deutschen Kontext waren. Die Untersuchung, wie dieses

Phänomen in anderen geographischen Kontexten auftrat, sowie die Auflistung, Analyse und Kategorisierung der gesamten künstlerischen Produktion im Mappen-Format von Alfred Kubin und seinem Kreis könnte Anlass zu weiteren Studien geben, die sich dem Phänomen der Kunstproduktion aus einem eher soziokulturellen Blickwinkel nähern würden. Eine tiefere Untersuchung der lithographischen Technik und der Rolle der graphischen Künste innerhalb der Avantgarde könnte ebenfalls in diese Richtung gehen.

Der Einsatz der Lithographie und das Studium der großen Meister des Drucks waren zwei Aspekte, die den stilistischen Wandel, der zu künstlerischen Bewegungen wie dem Expressionismus führte, stark beeinflussten, weshalb ihr innerhalb dieser Dissertation ein besonderer Platz eingeräumt wurde. Die Lithographie ist jedoch nicht die einzige Technik, der hier Aufmerksamkeit geschenkt wurde, denn alles im Werk Alfred Kubins steht in einem ständigen Dialog, in dem die verschiedenen Techniken und Stilrichtungen gegenseitig befruchten. Nun hat die Rezeption und Wiederentdeckung bestimmter Themen und Meister des Mittelalters und der frühen Renaissance in Nordeuropa im Kontext der beiden Weltkriege dazu geführt, die Rezeptionsströmungen und die psychologische Projektion bestimmter Narrative (wie der Untergang von Städten wie Sodom, Babylon oder Ninive, die Sintflut, die Apokalypse, die Totentänze u. a.), die sowohl in Kunstwerken als auch in der volkstümlichen Vorstellung in Geschichten und Sagen präsent sind, ähnlich in Frage stellen, wie dies in anderen Krisenzeiten im westlichen Kontext geschehen ist²⁵².

Ferner ist die mögliche Anwendung des Diskurses dieser Doktorarbeit auf die Ausstellungs- und Museumsszene zu nennen, wobei die gesamte Dokumentations- und Überarbeitungsarbeit der Sammlungen und Kataloge von Museen in Österreich, Deutschland, Großbritannien und den USA eine gute Grundlage für zukünftige Ausstellungen in Kunstkreisen darstellt, die erneut mehrere Werke Alfred Kubins gemeinsam nach Spanien bringen würden, was zuletzt 1998 geschehen ist.

Auf der anderen Seite wäre es im soziokulturellen Bereich interessant, die Initiative der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München als Gelegenheit zu

²⁵²Ein unmittelbares Beispiel ist die Coronavirus-Pandemie, die die Welt seit Dezember 2019 in Atem hält, während der bei den audiovisuellen Inhalten, die in sozialen Netzwerken und anderen kreativen und Verbreitungsplattformen produziert und reproduziert werden, eine Rückkehr zu Modellen zu beobachten ist, die aus der kulturellen Vorstellungskraft des Mittelalters stammen. Die Rückbesinnung auf diese Vorstellungswelten in Krisenzeiten hat ein eschatologisches, dem mittelalterlichen Millenarismus verwandtes Gefühl, das sich auch auf plastische, visuelle und kulturelle Produktionen im Kontext der beiden Weltkriege anwenden lässt.

nutzen, die Gesamtheit der Briefe und persönlichen Dokumente Alfred Kubins in der Plattform Collective Access zu digitalisieren und zu transkribieren, um ein Projekt im Bereich der Digitalen Geisteswissenschaften oder Digital Humanities auf den Weg zu bringen, das sich auf die Untersuchung des kulturellen Systems im Sinne von Pierre Bourdieu konzentriert, in dem sich Alfred Kubin bewegte. Damit würde ein ganzes System von Entlehnungen, Einflüssen und kulturellen Beziehungen skizziert, das Künstler mit Schriftstellern, Dichtern, Musikern, Dramatikern und Philosophen in einem interdisziplinären Netzwerk verbinden und dazu dienen würde, die Reichweite und die Einflüsse bestimmter ästhetischer Bewegungen in einem konkreten Kontext besser zu verstehen und die Bedeutung einer so vergessene Persönlichkeit wie Alfred Kubin dank seiner Briefe im kulturellen Panorama der Avantgarden in der ersten Hälfte des 20. Jh. hervorzuheben.

Abschließend sollten wir auf den Argumentationsstrang hinweisen, den wir für zukünftige Forschungsarbeiten für am relevantesten halten und der uns erlauben würde, an dieser Studie anzuknüpfen, die sich auf die Wahrnehmung und Schaffung von Räumen konzentriert, die sowohl von der städtischen als auch von der natürlichen Umwelt inspiriert sind. Es wäre wichtig, die hier vorgebrachten Argumente aus einer Gender-Perspektive zu überprüfen. Obwohl diese kreativen und affektiven Mechanismen hinsichtlich des Raums in dieser Doktorarbeit nur auf männliche Künstler angewendet wurden, hat diese Anwendung folgende Frage aufgeworfen: Welche Unterschiede lassen sich zwischen der Positionierung dieser Künstler und denen der Künstlerinnen beobachten? Es ist klar, dass die Nutzung und Ausgestaltung von Räumen, insbesondere des städtischen Raums, stark unter männlichem Vorzeichen stand, denn die öffentliche Sphäre, das „Draußen“ war Männern vorbehalten, während das Innere, das Natürliche, das Wilde, mit weiblichen Maximen und Symbolen in Verbindung gebracht wurde.

Diesen Gegensatz finden wir bereits bei den Mitgliedern des *Blauen Reiters* selbst, zu denen die Künstlerinnen Gabriele Münter und Marianne von Werefkin gehören. Die Stadtansichten von Münter und von Werefkin sind verstörend und fesselnd. Ihre Malerei zeigt leere Städte, in denen, besonders im Fall der von Werefkin und dem einer anderen in Vergessenheit geratenen Künstlerin, der österreichischen Zeichnerin Emmy Haesele (vgl. Sola, 2020, S. 53-70), geisterhafte Wesen leben, die nicht nur durch die Straßen streifen, sondern sich auch aus hell erleuchteten Fenstern lehnen, die zum Zentrum der Komposition werden. Diese Herangehensweise an urbane

Visionen, in denen ein ebenso phantastisches wie unheimliches Echo erschallt, zeigt sich auch bei anderen Künstlern wie der Österreicherin Margarete Hammerschlag oder dem in Mexiko lebenden spanischen Künstlerin Remedios Varo, die einer Art Muster folgen, das darauf hinweist, dass wir vor einer Ader stehen, vor einem leeren Blatt, das uns neu nachdenken lässt, welchen Platz sie wirklich im Raum einnahmen, wie sie ihn erlebten und wie sie ihn in ihrer Kunst zum Ausdruck brachten. Denn es gibt noch viele Traumwelten zu entdecken.

ANEXO

KUBIN, Alfred. *Traumland Mappe*. Berlín, Gurlitt Verlag, 1922.

Portfolio I:

- 1- *Die Drehorgel*
- 2- *Verzaubertes Land*
- 3- *Die lachende Sphinx*
- 4- *Grönland*
- 5- *Im Reicher der Mühlen*
- 6- *Versunkene Stadt*
- 7- *Über Berg und Thal*
- 8- *Schulweg*
- 9- *Mittelstation*
- 10- *Glockenspuk*
- 11- *Die Stadt aus Holz*
- 12- *Endstation*

Portfolio II:

- 1- *Zwecklos sich dagegen aufzulehnen*
- 2- *Aschermittwog*
- 3- *Gotterdämmerung*
- 4- *Selbstmörderin*
- 5- *Untergang*
- 6- *Die Erde zittert*
- 7- *Nord gegen Süd*
- 8- *Warnung*
- 9- *Der Moderne Orient*
- 10- *Kriegsruf*
- 11- *Geträumte Landschaft*
- 12- *Frau Welt*

Portfolio I:



I-1



I-2



I-3



I-4



I-5



I-6



über Berg und Tal

I-7



Schulweg

I-8



Mittelstation

I-9



Glockensput

I-10



Die Stadt aus Holz

I-11



Endstation

I-12

Portfolio II:



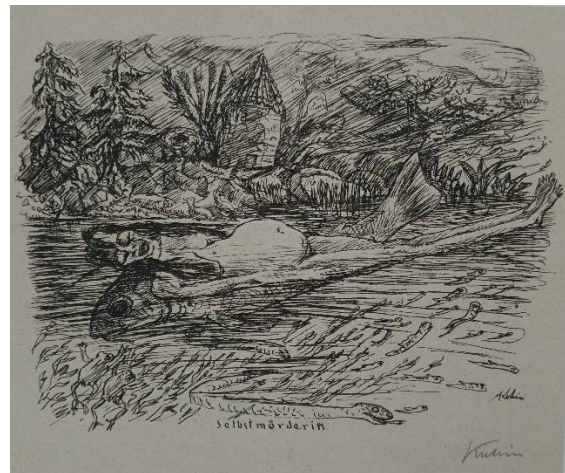
II-1



II-2



II-3



II-4



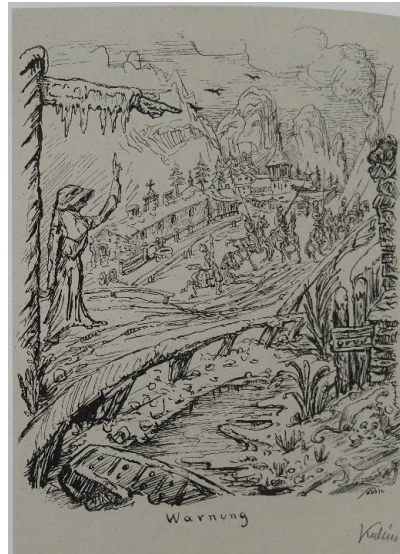
II-5



II-6



II-7



II-8



II-9



II-10



II-11



II-12

BIBLIOGRAFÍA ORDENADA POR FUENTES:

FUENTES PRIMARIAS:

Artículos, autobiografías, escritos literarios y portfolios:

KUBIN, Alfred (1989 / 1903), *Hans-von-Weber-Mappe*. Spangenberg, Múnich.

KUBIN, Alfred (1909), *Die andere Seite. Ein Phantastischer Roman mit 52 Zeichnungen von Alfred Kubin*. Georg Müller, Múnich.

KUBIN, Alfred (1911), *Sansara. Ein Zyklus ohne Ende; in einer Auswahl von vierzig Blättern*. Georg Müller, Múnich.

KUBIN, Alfred (1965 / 1918), *Die Blätter mit dem Tod. Ein Totentanz*. Diogenes, Zürich.

KUBIN, Alfred (1922), *Von verschiedenen Ebene*. Gurlitt, Berlín.

KUBIN, Alfred (1924), «Rythmus und Konstruktion» en *Der Piperbote für Kunst und Literatur*, Heft 3, pp. 75-78.

KUBIN, Alfred (1925), *Der Guckkasten*. Johannes-Presse, Viena.

KUBIN, Alfred (1926), *Dämonen und Nachtgesichte*. Reissner, Dresde.

KUBIN, Alfred (1927), *Heimliche Welt*. Merlin-Verlag, Heidelberg.

KUBIN, Alfred (1930a), *Am Rande des Lebens*. Galerie Henning, Halle.

KUBIN, Alfred (1930b), *Orbis Pictus*. Merlin-Verlag, Baden-Baden.

KUBIN, Alfred (1931), «Begegnung mit Mynona» en *Münchener Neueste Nachrichten*, nº120, mayo, p.3.

KUBIN, Alfred (1942), *Abenteuer einer Zeichenfeder*. Piper & Co., Múnich.

KUBIN, Alfred (1947), *Ein neuer Totentanz*. Wiener Verlag, Viena.

KUBIN, Alfred (1981 / 1951), *Phantasien im Böhmerwald*. Josef Heindl, Schärding.

KUBIN, Alfred (1952), *Abendrot. 45 Bilder mit einer autobiographischen Plauderei*. Piper & Co., Múnich.

KUBIN, Alfred (1974), *La otra parte. Una novela fantástica*. Trad. Juan José del Corral. Labor, Barcelona.

KUBIN, Alfred (2004), *El Gabinete de curiosidades; Autobiografía*. Trad. Jorge Segovia y Violeta Beck. Maldoror, Vigo.

KUBIN, Alfred & BOZAL CHAMORRO, Sela (2016), *De mi vida; Desde la mesa del dibujante y otros escritos*. Antonio Machado, Madrid.

KUBIN, Alfred & RIEMERSCHMIED, Ulrich (ed.) (1973), *Aus meinem Werkstatt: gesammelte Prosa*. Nymphenburger Verlag, Múnich.

KUBIN, Alfred & RIEMERSCHMIED, Ulrich (ed.) (1974), *Aus meinem Leben: gesammelte Prosa*. Spangenberg, Múnich.

KUBIN, Alfred & SCHMIED, Wieland (ed.) (1988 / 1922), *Meinen Traumwelt (Traumland Mappe)*. Heindl, Schärding / Gurlitt, Berlín.

KUBIN, Alfred & SCHNEDITZ, Wolfgang (ed.) (1952), *Der Tümpel von Zwickledt*. Österreichische Staatsdruckerei, Viena.

KUBIN, Alfred & STOESSL, Otto (ed.) (1925), *Rauhnacht*. Volksverband der Bücherfreunde, Berlin.

Correspondencia:

ASSMANN, Peter & HOBERG, Annegret (eds.) (2011), *Alfred Kubin Handschriftlich*. Landesgalerie Oberösterreichische Landesmuseum & Bibliothek der Provinz, Linz & Weitra.

BAIER, Christoph (2009), *Das Erbe Wilhelm Fraengers. Erinnerungen an Ingeborg Baier-Fraenger (1926-1994)*. Verlag für Berlin-Brandenburg, Berlin.

BAIER-FRAENGER, Ingeborg (1973), «Der Briefwechsel zwischen Wilhelm Fraenger und Alfred Kubin» en *Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie Herausgegeben von der Pirckheimer-Gesellschaft*, Vol.5, pp.3-27.

BISHOP, Paul (1999), “Mir war der Geist immer mehr eine explodierte Elephantiasis. Der Briefwechsel zwischen Alfred Kubin und Ludwig Klages” en BÄHRNER, W., LUBKOLL, Chr. & OSTERKAMP, E. (ed.). *Jahrbuch des deutschen Schillergesellschaft*. Kröner, Stuttgart, pp. 49-98.

BOLL, Walter (1972), *Die Wilde Rast. Alfred Kubin in Waldhäuser. Briefe an Reinhold und Hanne Koepfel*. Nymphenburger, München.

ESSL, Agnes (ed.) (2010), *Alfred Kubin / Reinhard Piper. Briefwechsel. 1907-1953*. Piper & Co., München.

FRONIUS, Christin (ed.) (1999). *Alfred Kubin – Hans Fronius, eine Künstlerfreundschaft: Briefwechsel*. Bibliothek der Provinz, Weitra & Linz.

GEERKEN, Hartmut & HAUFF, Sigrid (eds.) (1986), *Salomo Friedländer / Mynona – Alfred Kubin. Briefwechsel*. Neue Texte, Linz & Viena.

JÜNGER, Ernst & KUBIN, Alfred (1975), *Eine Begegnung*. Propyläen, Berlin.

KLEIN, Michael (ed.) (1983), *Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Die Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903 bis 1952*. Residenz Verlag, Salzburgo.

KUTSCHERA, Hans (ed.) (1974), *Ringeln mit dem Engel: Künstlerbriefe 1933 bis 1955; Alfred Kubin, Anton Kolig und Carl Moll an Anton Steinhart*. Salzburgo-Stuttgart, Das Bergland-Buch, Salzburgo & Stuttgart.

LANKHEIT, Klaus (ed.) (1983), *Wassily Kandisky, Franz Marc. Briefwechsel*. Piper & Co. München.

MARC, Franz & LANKHEIT, Klaus (ed.) (1978), *Franz Marc. Schriften*. DuMont, Colonia.

MEISSNER, Günter (1989). *Franz Marc. Briefe, Schrifte, Aufzeichnungen*. Gustav Kiepenheuer, Leipzig.

MICHELS, Voler (ed.) (2008), „*Außerhalb des Tages und des Schwindels*“. *Herman Hesse – Alfred Kubin Briefwechsel 1928 – 1952*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

ROMBOLD, Günter (1978). «Ein Großes rundes Auge... Briefe von Alfred Kubin an Max Fischer» en *Kunst und Kirche. Transzendenz in der klassischen Moderne*, 2, pp.87-90.

ROSENBERGER, Ludwig (1969), *Wanderungen zu Alfred Kubin. Aus dem Briefwechsel*. Heimeran Verlag, München.

THIEME, Helga (ed.) (2016). *Alfred Kubin – Stefan Zweig: Briefwechsel 1909-1937*. Kultverein Landstrich, Brunnenthal.

THOMANE, Karl (ed.) (1971), *Ernst Jünger / Alfred Kubin. Briefe. Wege und Gestalten*, Biberach an der Riss.

Libros de consulta:

HOCHLEITNER, Martin (2019), *Alfred Kubin. Spuren in Salzburg*. Bibliothek der Provinz Verlag, Viena & Weitra.

HORODISCH, Abraham (1962), *Alfred Kubin. Taschenbibliographie. Anschliessend: Einige Gedanken über Alfred Kubin als Zeichner*. Verlag der Erasmus Buchhandlung, Amsterdam.

MARKS, Alfred (1977), *Der Illustrator Alfred Kubin: Gesamtkatalog seiner Illusrtationen und buchsküntslerischen Arbeiten*. Spangenberg, München.

MARKS, Alfred (ed.) (1988), *Inventar der Bibliothek Alfred Kubin in Kubin-Haus des Landes Oberösterreich in Zwickledt/Inn*. Oberösterreichische Landesmuseum, Linz.

RAABE, Paul (1957), *Alfred Kubin. Leben. Werk. Wirkung*. Rowohlt Verlag, Hamburgo.

FUENTES SECUNDARIAS:

Catálogos de exposición y colecciones de museos:

ARNDT, Karl & ARNDT, Monika (1980), *Alfred Kubin. Mappenwerke, Bücher, Einzelblätter aus der Sammlung Hedwig und Helmut Goedeckemeyer*. Universität Göttingen, Göttingen.

ARNDT, Karl & FLORA, Paul (1991), *Alfred Kubin.*, Galerie Benissimo, Oldenburg & Göttingen.

ASSMANN, Peter (ed.) (1995), *Das Alfred Kubin Projekt 1995. Mit einem Werkverzeichnis des Bestandes im Oberösterreichischen Landesmuseum*. Vols. I-V. Residenz Verlag, Linz & Viena.

ASSMANN, Peter (ed.) (1996), *Alfred Kubin (1887-1959)*. Musée d'Ixelles, Ixelles.

ASSMANN, Peter (ed.) (2005), *Alfred Kubin. Ein phantastischer Bilderbogen*. Musée national d'histoire et d'art Luxembourg, Weitra.

ASSMANN, Peter & HOBERG, Annegret (eds.) (1999), *Alfred Kubin. Das lithographische Werk*. Oberösterreichische Landesgalerie & Hirer Verlag, Linz & Múnich.

ASSMANN, Peter & OBERCHRISTL, Monika (eds.) (2010), *Alfred Kubin (1877-1959). Bilder des Phantastischen*. Bibilothek der Provinz, Weitra.

BERTSCH, Christoph & NEUWRITH, Markus (eds.) (1993), *Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938*. Österreichische Galerie & Residenz Verlag, Salzbugo & Viena.

BISANZ, Hans & LASCAULT, Gilbert (eds.) (1990). *Alfred Kubin: dessinateur, écrivain, philosophe*. Trad. Alain Royer. Adam Biro, París.

- BÖHLER, Bernhard A. (ed.) (2001), *Alfred Kubin. „Herr Dämonen“*. *Zeichnung und Druckgraphik aus der Sammlung Otto Mauer*. Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Viena.
- BROCKHAUS, Christoph & PETERS, Hans Albert (eds.) (1977). *Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904*. Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden.
- CLAIRE, Jean (ed.) (1986), *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse Joyeuse*. Éditions du Centre Pompidou, Paris.
- COGEVAL, Guy & LOCHNAN, Katharine (eds.) (2017), *Au-delà des étoiles. Le paysage mystique de Monet à Kandinsky*. Reunion des Musées Nationaux, Paris.
- DICHAND, Hans (ed.) (1999), *Alfred Kubin 1877-1959. 150 Werke aus der Sammlung Dichand*. Bürgerländischen Landesgalerie, Eisenstadt.
- EDERNDORFER, Gerhard & STIEGEMANN, Christoph (eds.) (2001), *Alfred Kubin. Traumgesichte. Zeichnungen, Druckgraphik und Mappenwerke aus der Sammlung Otto Mauer*. Dom-und Diözesesmuseum Wien, Viena.
- FONTÁN DEL JUNCO, Manuel & CAPA, Aida (eds.) (2017), *Lyonel Feininger (1871-1956): Madrid, 27 de febrero al 8 de mayo de 2017*. Fundación Juan March, Madrid.
- FOWLE, Frances (ed.) (2012). *Dreams of Landscape. Symbolism from Van Gogh to Kandinsky*. Scottish National Gallery & Van Gogh Museum, Edinburgh & Amsterdam.
- GARCÍA CORTES, José Miguel & HOBBERG, Annegret (eds.) (1998), *Alfred Kubin, sueños de un vidente*. Generalitat de Valencia - Conselleria de Cultura, Educació y Ciència, Valencia.
- GERKE, Friedrich (ed.) (1965), *Handzeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik von Alfred Kubin 1877-1959 aus der Sammlung Franz-Josef Kohl-Weigand*. Gesellschaft für Bildende Kunst, Mainz.
- GOLTZ, Hans (ed.) (1912), *Die zweite Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter: Schwarz-Weiss*. F. Bruckmann A.G., München.
- GRAF PODEWILS, Clemens & HALM, Peter; PREETORIUS, Emil (eds.) (1964). *Gedächtnisausstellung. Alfred Kubin 1877-1959*. Akademie der Schönen Künste, München.

- HOBERG, Annegret (ed.) (1991), *Alfred Kubin 1877-1959*. Städtische Galerie Lenbachhaus, München.
- HOBERG, Annegret (ed.) (2008), *Alfred Kubin. Drawings 1897-1909*. Neue Galerie & Prestel Publishing, Nueva York.
- HOBERG, Annegret (ed.) (2018), *Phantastisch! Alfred Kubin und der Blaue Reiter*. Lenbachhaus-Wienand, München.
- HOBERG, Annegret; LLOYD, Jill & NAGY, Richard (eds.) (2017), *Alfred Kubin. Munich 1898-1906. From Quickening to Death*. Richard Nagy Ltd., Londres.
- HOCHLEITNER, Martin (ed.) (2019). *Alfred Kubin. Spuren in Salzburg*. Bibliothek der Provinz Verlag, Viena & Weitra.
- HEINZL, Brigitte (ed.) (1991), *Das Kubinhaus in Zwickledt, seine Einrichtung und Sammlungen*. Oberösterreichische Landesmuseum, Linz.
- KANDINSKY, Wassily & MARC, Franz (eds.) (1914), *Der Blaue Reiter Almanach*. Piper & Co., München.
- KANDINSKY, Wassily & MARC, Franz (eds.) (1989). *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*. Trad. Ricardo Burgaleta. Paidós, Barcelona.
- KORT, Pamela (ed.) (2004). *Comic Grotesque: Wit and Mockery in German Art, 1870-1940*. Prestel & Neue Galerie, Nueva York.
- KORT, Pamela & HOLLEN, Max (eds.) (2009), *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen*. Wieland Verlag, Colonia.
- LEOPOLD, Rudolf & SCHULER, Romana (eds.) (2002), *Alfred Kubin / Aus meinem Reich. Die Sammlung Leopold*. Leopold Museum Privatstiftung & Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, Viena.
- LOUIS, Eleonora & STOOS, Toni (eds.) (2009), *Alfred Kubin – Die andere Seite*. Museum der Moderne Rupertinum & Bibliothek der Provinz, Salzburgo & Weitra.
- LUCKHARDT, Ulrich (ed.) (2015), *Lyonel Feininger – Alfred Kubin. Eine Künstlerfreundschaft*. Albertina, Viena.
- MITSCH, Erwin (ed.) (1990), *Alfred Kubin: Traumgestalten: 100 Meisterwerk aus der Besitz der Graphische Sammlung Albertina*. Spangenberg, München.

- OBERCHRISTL, Monika & SPINDLER, Gabriele (eds.) (2015). *Alfred Kubin und seine Sammlung*. Verlag Bibliothek der Provinz, Linz.
- OERTER, Fritz Henry (ed.) (1970), *Alfred Kubin. Handzeichnungen aus der Sammlung Roland Graf Faber Castell*. Albrecth Dürer Gesellschaft, Nürnberg.
- PAPET, Édouard & SALÉ, Marie-Pierre (eds.) (2005), *L'Art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle : en quête d'identité*. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- REUTNER, Brigitte (ed.) (2010), *Alfred Kubin 1877 – 1959. Die Grafische Sammlung des LENTOS Kunstmuseum Linz*. Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Linz.
- ROFFAT, Claude (ed.) (2010). *Alfred Kubin 1887-1954*. Gaïa - Éditions de l'abbaye d'Auberive, Auberive.
- ROSELL, Golleck (ed.) (1974), *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*. Prestel, München.
- SCHNEIDLER, Herbert (eds.) (2007), *Alfred Kubin (1877 bis 1955). Zeichnungen und Mappenwerke aus der Sammlung der Städtischen Galerie Regensburg*. Städtisches Galerie & Leerer Beutel, Regensburg.
- SPINDLER, Gabriele (ed.) (2013), *„Geistesfrische“: Alfred Kubin und die Sammlung Prinzhorn*. Oberösterreichische Landesmuseum, Linz.
- SZEEMANN, Harald (ed.) (1996), *Austria im Rosennetz*. Springer, Viena & Nueva York.
- TUCHMAN, Maurice & ELIEL, Carol S. (eds.) (1993), *Visiones paralelas: artistas modernos y arte marginal*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- ZIEGLGÄNSBERGER, Roman (ed.) (2010), *Alfred Kubins Nebenwelten. Von Morphiumteufeln und Vogelmenschen*. Kunstforum Ostdeutscher Galerie, Regensburg.

Artículos y monografías sobre Alfred Kubin:

ANAGARIKA GOVINDA, Lama (1951), «Psychologische Richtlinien. Versuch einer Deutung der „Andere Seite“» en *Die Einsicht. Vierteljahresschrift für Buddhismus*, 4, 1951, vol.1 pp. 14-23.

ANAGARIKA GOVINDA, Lama (2014), «Directives psychologiques» en *Revue Europe. Karl Kraus – Alfred Kubin*, nº1021, mayo, pp.223-236.

ASSMANN, Peter (2011), *Alfred Kubin und die Phantastik*. Phantastische Bibliothek, Wetzlar.

ASSMANN, Peter (2014), «Un dialogue onirique entre têtes flottantes. Sur Odilon Redon et Alfred Kubin» en *Revue Europe. Karl Kraus – Alfred Kubin*, nº1021, mayo, pp.318-322.

BAUMGARTNER, Michael & LAWICKI, Rainer (ed.) (2013), *Satire – Ironie – Grotteske. Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin*. Kerber Verlag, Berlín & Berna.

BENESCH, Otto (ed.) (1961), *Die Alfred Kubin – Stiftung*. Albertina Selbstverlag, Viena.

BERLINGER, Josef (2012), *Schimmlehengst und Schimmelstute: Alfred Kubin und Emmy Haesele*. Bayerischer Rundfunk, Múnich.

BLOCH, Peter (ed.) (1980), *Alfred Kubin und Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Perle und Tarockanien*. Spangenberg, Múnich.

BOZAL CHAMORRO, Sela (2009), *Las palabras del dibujante: Alfred Kubin y la construcción de un mundo al otro lado* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

BREICHA, Otto (ed.) (1978), *Alfred Kubin. Weltgeflecht*. Spangenberg, Múnich.

BROCKHAUS, Christoph (1974), «Rezeptions- und Stilpluralismus. Zur Bildgestaltung in Alfred Kubins Roman »Die andere Seite«» en *Pantheon, Internationale Zeitschrift für Kunst*, XXXII, pp. 272-287.

BRUNN, Clemens (2010), *Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodel bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin*. Igel, Hamburgo.

- BRUNN, Clemens (2014), «Kubin entre Nietzsche et Schopenhauer» en *Revue Europe. Karl Kraus – Alfred Kubin*, nº1021, mayo, pp.261-283.
- CERSOWSKY, Peter (1989), *Phantastische Literatur im ersten viertel des 20. Jahrhunderts: Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin, Franz Kafka*. Wilhelm Fink, München.
- DÄHN, H. (1947), «Zeichner der Dämonischen Welt. Alfred Kubin 70 Jahre Alt» en *Aufblau. Kulturpolitische Monatsschrift*. 3, Heft 3, , pp.273-274.
- ENGL, Franz (1988), «Das Innviertel – eine magische Kunstland?» en *Kunst im Blickpunkt. Oberösterreich Kulturzeitschrift*, 3, pp.53-62.
- FLORA, Paul (1977), «Ein Fischer im Drüben. Zum 1000. Geburtstag von Alfred Kubin» en *Du. Europäische Kunstzeitschrift*, nº434, Abril, pp.6-8.
- FREUND, Windfried; LACHINGER, Johann & RUTHNER, Clemens (eds.) (1999), *Der Demiurg ist ein Zwitter: Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*. Wilhelm Fink, München.
- FURNESS, Raymond S. (1990), «Cartographer of Darkness: the nightmare world of Alfred Kubin» en *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, Vol.6, pp.18-40.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel (2014), «La construcción de mundos imaginarios: la obra de Alfred Kubin» en *Herejía y Belleza: revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, nº2, pp. 9-35.
- GEHRING, Gerlinde (2004), *Sandman und Geierkind. Phantastische Diskurse im Werk Alfred Kubins*. Böhlau, Colonia.
- GERHARDS, Claudia (1999), *Apokalypse und Moderne. Alfred Kubins “Die andere Seite” und Ernst Jüngers Frühwerk*. Königshausen & Neumann, Würzburg.
- GEYER, Andreas (1995), *Alfred Kubin. Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat*. Böhlau Verlag, Viena & Colonia & Weimar.
- GEYER, Andreas (2005), *Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod*. Karolinger Verlag, Leipzig & Viena.
- GEYER, Andreas (2014), «Les rêves et l'Empire du Rêve» en *Revue Europe. Karl Kraus – Alfred Kubin*, nº1021, mayo, pp.198-213.

- GLAESEMER, Jürgen (1974), «Paul Klees persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin» en *Pantheon, Internationale Zeitschrift für Kunst*, XXXII. München, Bruckmann, pp.152-162.
- GÖTTLER, Hans (2004), «Alfred Kubin und seine Heimat am Inn» en *Altbairischer Volks un Heimatkalender*, 24, pp.57-69.
- GRANINGER, Wolfgang (1997), «Begegnungen und Erinungen an AK manche Kunstfreunde Werden Denken: Immer wieder Kubin und kein Ende» en *Vernissage. Magazin für aktuelles Ausstellungsgeschehen*, 6, pp. 16-20.
- HAUFF, Sigrid (2014), «C'est bien équilibré, mais ça ne mord ni d'un côté ni de l'autre» en *Revue Europe. Karl Kraus – Alfred Kubin*, n°1021, mayo, pp.284-298.
- HERNANDO, Alberto (1997), «Perturbaciones. Alfred Kubin. El demiurgo es hermafrodita» en *El Viejo Topo*, n°111, pp. 61-67.
- HEWIG, Anneliese (1967), *Phantastische Wirklichkeit. Kubins 'Die andere seite'*. Wilhelm Fink, München.
- HOBERG, Annegret (2014), «Souvenirs d'un pays à moitié oublié» en *Revue Europe. Karl Kraus – Alfred Kubin*, n°1021, mayo, pp.301-317.
- KÜHNELT, Harro H. (1957), «E.A. Poe und Alfred Kubin – zewi künstlerische Gestalter des Grauens» en *Wiener Beiträge zur Englischer Philologie*, n°67, pp.121-141.
- LARANGÉ, Daniel S. (2009), «L'animal, l'homme et le monstre dans l'univers onirique d'Alfred Kubin» en *Sociétés & Représentations*, n°27, pp.141-154.
- LIPPUNER, Heinz (1977), *Alfred Kubins Roman «Die Andere Seite»*. A. Francke Verlag, München & Berna.
- MALLY, Leo Hans (1977), „Die andere Seite“ - der anderen „Golem“? en *Sudetenland*, Heft 4, pp.256-257.
- MÄRZ, Rolland (2011), «“Am Ende der Welt” Lynoel Feininger und Alfred Kubin – Antipoden oder Wahverwandte?» en *Jahrbuch der Berliner Museen*, n°53, pp.44-54.
- MÜLLER-THALHEIM, Wolfgang K. (1970), *Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine psychopathologische Studie*. Nymphenburger Verlag, München.

- NIGRO, Alessandro (1983), *Alfred Kubin profeta del tramonto*. Officina Edizioni, Roma.
- NEUHÄUSER, Renate (1998), *Aspekte des Politischen bei Kubin und Kafka: eine Deutung der Romane "Die andere Seite" und "Das Schloss"*. Königshausen & Neumann, Würzburg.
- NEUMAN, Alexander (2003), "Alfred Kubins "Die andere Seite" und Thomas Manns "Der Tod in Venedig: Apocalypse, Verfall und Untergang" en BARON, Frank (ed.), *Thomas Mann: Der Tod in Venedig*. Schmidt Römhild, Lübeck, pp. 173-188.
- NEUMANN, Robert (1927), «Besuch im Scholss» en *Jugend*, nº46, pp. 945-948.
- PETRICONI, Hellmuth von. (1958), *Das Reich des Untergangs; Benerkungen über ein mythologisches Thema*. Hoffman und Campe, Hamburgo.
- PIPER, Reinhard (1947), *Vormitag. Erinnerungen eines Verlegers*. Piper, Múnich.
- RHEIN, Philipp H. (1989), *The verbal and visual art of Alfred Kubin*. Ariadne Press, Riverside.
- ROMBOLD, Günter. (1978), «Schicksal als Verhängnis. Zum Werk Alfred Kubin» en *Kunst und Kirche. Transzendenz in der klassischen Moderne*, 2, pp.82-87.
- RUTHNER, Clemens (2004), "Traumreich: die fantastische Allegorie des Habsburguer Monarchie in Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“ (1908/09)" en KERÉKES, Amália. *Leitha und Lethe. Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns.*, A. Francke Verlag, Tübingen & Basel, pp.179-197.
- SACHS, Hanns. «L'Autre Côté. Une lecture freudienne» en *Revue Europe. Karl Kraus – Alfred Kubin*, nº1021, mayo, pp.214-222.
- SCHAUKAL, Richard (1903), «Alfred Kubin. Ein österreichischer Goya» en *Wiener Abendpost*, 3 de enero, N.2 p.7.
- SCHMIED, Wieland (ed.) (1967), *Der Zeichner Alfred Kubin*. Residenz Verlag, Salzburgo.
- SCHRÖDER, Richard. A. (1970), *Alfred Kubin's "Die andere Seite": A Study in the cross-fertilization of literature and the graphic arts*. Indiana University Press, Bloomington.

SCHROEDER, Richard A. (1976), «From *Traumreich* to *Surréalité*: Surrealism and Alfred Kubin's *Die andere Seite*» en *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Vol.30, pp.213-235.

SOLA JIMÉNEZ, Rocío (2019), «Meditaciones sobre lo humano en lo animal. "Ali der Schimmelhengst", el autorretrato equino de Alfred Kubin» en *Boletín de Arte*, nº40, pp.207-217.

SOLA JIMÉNEZ, Rocío (2020), «Du, Spiegel meiner Seele: la relación artística de Emmy Haesele y Alfred Kubin» en *Emblecat. Estudis de la Imatge, Art i Societat*, nº9 pp.53-70.

STELLE, Christoph (1992), *Zum Mythos Frau im Frühwerk Alfred Kubins*. Zyklus, Lucerna.

TIMM, Werner (ed.) (1985), *Stiftung Reinhold und Hanne Koeppel. Zeichnungen – Graphik – Illustrierte Bücher. Alfred Kubin, Der Traum vom Böhmerwald*. Ostdeutsches Galerie Regensburgs, Regensburg.

WEINZIEL, Gudrun (2009), "*Traumkontrolle*" des Alfred Kubin (1877-1959). Parnass, Viena.

WERNER, Alfred (1960), *The magic world of Alfred Kubin*. Carl Schurz Memorial Foundation, Philadelphia.

ZON, Gabriele Van. (1991), *Word and Line: A Study of the Double Talent in Alfred Kubin and Fritz von Hermanovsky-Orlando*. Vol. 2 *Studies in European Thought*. Peter Lang, Nueva York.

Artículos y monografías generales:

ABRAMS, Meyer Howard (1992), *Romanticismo, Tradición y Revolución*. Trad. Tomás Segovia. Visor, Madrid.

ADAM, Peter (1992), *El arte del Tercer Reich*. Trad. Antonio-Prometeo Moya. Tusquets, Barcelona.

ADAMOWSKY, Natascha (2015), *The Mysterious Science of the Sea, 1775-1943*. Trad. Henry Erik Butler y Michelle Miles. Pickering & Chatto, Londres.

ALBORNOZ, Nahuel Matías & MONZONI, Marianella (2015), «Entre el sueño y la vigilia. Tiempos y espacios del cuerpo durmiente» en *Recial*, vol.6, Nr.8.

Recuperado el 22/11/2019 de:

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/12969>

ANDRADE, Pilar; GIMBER, Arno & GOICOCHEA, María (eds.) (2010), *Espacios y Tiempos de lo Fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*. Peter Lang, Berna.

ANDRÉS, Christian (2004), «La metáfora del “theatrum mundi” en Pierre Boaistuau y Calderón (en *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*)» en *Criticón*, nº91, pp.67-78.

ARGULLOL, Rafael (1990), *El héroe y el único*. Destino, Barcelona.

ARGULLOL, Rafael (1991), *El fin del mundo como obra de arte*. Destino, Barcelona.

ARGULLOL, Rafael (2006), *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Acantilado, Barcelona.

ARRIBAS, Sonia (2018), «La arquitectura de cristal de Paul Scheerbart» en *Letras lacanianas*, nº17, pp.42-46.

BACHELARD, Gaston (2005), *El agua y los sueños*. Trad. Ida Vitale. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

BACHELARD, Gaston (2018), *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcín. Fondo de Cultura Económica, Madrid.

BACKHAUS, Gary & MURUNGI, John (eds.) (2009), *Symbolic Landscapes*. Springer Science & Business Media, Londres.

BAHNSEN, Julius (2015), *Lo trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico*. Trad. Manuel Pérez Cornejo. Universitat de Valencia – Servei de Publicacions, Valencia.

BAHR, Hermann (1998), *Expresionismo*. Trad. Teresa Rocha Barco. Aparejadores y arquitectos técnicos, Murcia.

BANE, Theresa (2013), *Encyclopedia of Fairies in World Folklore and Mythology*. McFarlad and Co., Londres.

BARINE, Arvède (1898), *Névroses. Hoffmann, Quincey, Edgar Poe, G. Nerval*. Hachette, París.

- BARTHES, Roland (1993), *La aventura semiológica*. Traducción de Ramón Alcalde. Paidós, Barcelona.
- BEGUIN, Albert (1954), *El alma romántica y el sueño*. Trad. Mario Monteforte y Toledo. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- BEGUIN, Albert (1986), *Creación y Destino*. Vols. I y II. Fondo de cultura económica, México.
- BERGSON, Henri (2013), *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Trad. Amalia Haydée Raggio. Losada, Buenos Aires.
- BERNET, Rudolf (2002), «Unconscious consciousness in Husserl and Freud» en *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, N.1, pp.327-351.
- BIGARDI, Sara (2007), «La hegemonía del sueño: la importancia de la experiencia onírica en la existencia» en *Aurora: papeles del «Seminario María Zambrano»*, nº8, pp.6-15.
- BINDMAN, David (1989), *William Blake, artista*. Trad. Vicente López Folgado, Eugenio Haro Ibars y Luis Avantos Swan. Swan, Móstoles.
- BHABHA, Homi (2002), *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Manantial, Buenos Aires.
- BLANCHOT, Maurice (2002), *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Editora nacional, Madrid.
- BLEEKER, C. Jouco & WIDENGREN, Geo (eds.), *Historia Religionum: Manual de historia de las religiones*, tomo 1: «Religiones del pasado». Trad. J. Valiente Malla. Ediciones Cristiandad, Madrid.
- BLOCH, Ernst (1985), *Geist der Utopie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- BLOCH, Ernst (2004), *El principio esperanza*. Vol. 1. Edición de Francisco Serra. Trad. Felipe González Vicén. Madrid, Trotta.
- BLUME, Bernhardt (1980), *Existenz und Dichtung. Essays und Abhandlungen Ausgewählt von Egon Schwarz*. Insel, Berlín.
- BLUMENBERG, Hans (1992), *La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*. Trad. Jorge Vigil Rubio. Edicions 62, Barcelona.

BLUMENBERG, Hans (1995), *Naufragio con espectador*. Trad. Jorge Vigil. Visor, Madrid.

BLUMENBERG, Hans (2010), *El Hombre de la Luna. Sobre Ernst Jünger*. Trad. Pedro Madrigal. Pre-textos, Valencia.

BOUDRILLARD, Jean (1999), *Olvidar a Foucault*. Trad. José Vázquez. Pretextos, Valencia.

BOZAL, Valeriano (2001), *La pintura Holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno* (Conferencia inaugural del Aula Abierta). Fundación Juan March, Madrid.

BUCK-MORSS, Susan (1995), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. Nora Rabotnikof. La balsa de la Medusa, Madrid.

BURCKHARDT, Jacob (1946), *Sobre las crisis en la historia*. Ed. y Trad. Felipe González Vicen. Nueva época, Madrid.

CACCIARI, Massimo (2005), *Paraíso y Naufragio. Musil y el Hombre sin atributos*. Traducción Julio Pérez-Ugena. Abada, Madrid.

CAMPBELL, Joseph (1959), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Trad. Luisa Josefina Hernández. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

CARY, Jonathan (1990), *Techniques of the Observes. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press, Cambridge.

CASALS, Josep (1985), *Expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Montesinos, Barcelona.

CASALS, Josep (2003), *Afinidades vienesas: sujeto, lenguaje, arte.*, Anagrama, Barcelona.

CASALS, Josep (2015), *Constelación de pasaje: imagen, experiencia, locura*. Anagrama, Barcelona.

CAWS, Mary Ann (1981), *The Eye in the Text: Essays on Perception, Mannerist to Modern*. Princeton University Press, Nueva Jersey.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1991), *Diccionario de Símbolos*. Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Herder, Barcelona.

- CHEVRIER, Jean-François (2012), *L'Hallucination Artistique de William Blake à Sigmar Polke*. L'Arachnéen, París.
- CHIRICO, Giorgio (1990), *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Librería Yerba, Murcia.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1997), *Diccionario de símbolos*. Siruela, Madrid.
- COLLINI, Laura & ECKHARDT, Frank (eds.) (2011), *Bauhaus and the City. A contested Heritage for a challenging future*. Königshausen & Neumann, Würzburg.
- CORBIN, Henry (1964), «Mundus imaginalis or the imaginary and the imaginal» Trad. Ruth Horine en *Cahiers internationaux de symbolisme*, nº6, pp. 3-26.
- CORNEJO, Marcela; CRUZ, María Angélica & REYES, María José (2012), «Conocimiento Situado y el Problema de la Subjetividad del Investigador/a» en *Cinta Moebio*, nº 45, pp.253-274.
- CROUCH, David (2010), «Flirting with space: thinking landscape relationally» en *Cultural Geographies*, Vol. 17 (I), pp.5-18.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde (2013), «El topos simbolista de la Ciudad Muerta en la tradición española y europea», en *Filología y Lingüística*, nº39 (2), pp. 27-50.
- DÄLLENBACH, Lucien (1991), *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Visor, Madrid.
- DELBRUECK, Joachim (1914), *Das Buch der Schiffbrüche.*, Georg Müller, Múnich & Leipzig.
- DEMČIŠÁK, Ján (2016), «The city through the Eyes of Expressionism» en *Ethnologia Actualis*, Vol.16, nº1, pp.79-96.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009), *Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. Juan Calatrava. Abada editores, Madrid.
- DIETERLE, Bernard (ed.) (1995), *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*. Peter Lang, Berlin.
- DOAN, James (1981), «The Legend of the Sunken City in Welsh and Breton Tradition» en *Folklore*, Vol. 92, nº1, pp. 77-83.

- DOUCET, Andrea & MAUTHNER, Natasha (2007), "Feminist Methodologies and Epistemology" en PECK, Dennis L. & BRYANT, Clifton D. *The Handbook of 21st Century Sociology*. Sage Publications, Thousand Oaks, pp. 36-42.
- ELIAS, Norbert (2010), *El proceso de la civilización*. Fondo de cultura económica. México D.F.
- ENGL, Franz (1998), «Das Innviertel, eine magische Kunstlandschaft?» en *Oberösterreich*, nº38, 3, pp. 53-62.
- ESTEBAN ORTEGA, Joaquín (ed.) (2011), *Palabra y ficción. Literatura y pensamiento en tiempo de crisis cultural*. Universidad Europea Miguel de Cervantes, Valladolid.
- EBERLEIN, Undine (2000), *Einzigartigkeit. Das romantische Individualitätskonzept der Moderne*. Campus Verlag, Frankfurt am Main.
- ELIADE, Mircea (1969), *Mefistófeles y el andrógino*. Trad. Fabián García-Prieto. Ediciones Guadarrama, Madrid.
- ELLIS, Cameron & JONES, Clint (eds.) (2015), *The Individual and the Utopia. A Multidisciplinary Study of Humanity and Perfection*. Ashgate, Farnham.
- ERLE, Sybille (2018), «Blake, Ludwig Meidner and Expressionism» en *Visual Culture in Britain*, Vol.13, nº3, pp.335-349.
- FREEDEN, Eva von & SCHMITZ, Rainer (2003), *Sein Dämon war das Buch. Der Münchner Verleger Georg Müller*. Allitera, Múnich.
- FERRATER MORA, José (1945), *La ironía, la muerte y la admiración*. Cruz del Sur, México D.F.
- FIGURA, Starr & JELAVITCH, Peter (eds.) (2011), *German Expressionism: The Graphic Impulse*. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.
- FINOL, Luis (2017), «Enemy: La ciudad como escenario de lo fantástico» en *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, Vol.5 nº2, pp.107-131.
- FISCHER, Otto (1951), *Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik*. Bruckmann, Múnich.
- FOUCAULT, Michel (1988), *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Trad. José Vázquez Pérez. Pre-Textos, Valencia.

FOUCAULT, Michel (1997), «Los espacios otros». Traducción de Luis Gayo Bueno, en *Astrágalo*, nº7, pp.83-91.

FOUCAULT, Michel (2018), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores, México D.F.

FRIEDLÄNDER, Salomo (2009), *Schöpferische Indifferenz. Gesammelte Prosa*. Ed. Detlef Thiel. Waitawhile, Herrsching.

FRIEDLÄNDER, Salomo & NARANJO, Claudio (ed.) (2008), *Pequeña antología de Salomo Friedländer*. Trad. Javier Escobedo. Mandala, Madrid.

FRIEDMAN, Donald Flanell (1990), *The symbolist Dead City: a Landscape of Poiesis*. Garland, Nueva York.

GAMBONI, Dario (2011), *The brush and the pen. Odilon Redon and Literature*. Univeristy of Chicago Press, Chicago & Londres.

GARCÍA ALONSO, María (2014), «Los territorios otros: memoria y heterotopía» en *Cuicuilco*, Nr.61, pp.333-352.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1989), *Teoría de la Literatura*. Cátedra, Madrid.

GARCÍA CORTÉS, José Miguel (2003), *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama, Barcelona.

GEIGER, Hannsludwig (1953), *Es war um die Jahrhundertwende. Gestalten im Banne des Buches*. Albert Langen & Georg Müller, Múnich.

GOSETTI-FERENCIEI, Jennifer Anna (2011), *Exotic Spaces in German Modernism*. Oxford University Press, Nueva York.

GREGORI, Eva (2002), «Individuo y naturaleza en Schiller. La noción de juego» en *Matèria: revista d'art*, nº2, pp.33-35.

GIDE, André (2000), *Journals: 1889-1913*. Trad. Justin O'Brien. University of Illinois Press, Champaign.

GUILLÉN MARCOS, Esperanza (2004), *Naufragios*. Siruela, Madrid.

GUTIÉRREZ KOESTER, Isabel (2002), «Ein bleicher Leib, der die schwarze Flut hinzieht... Zur weiblichen Leidensfigur in der expressionistischen Lyrik» en *BABEL-AFIAL*, nº11, pp.75-98.

HAASE, Donald (2000), «Children, War, and the Imaginative Space of Fairy Tales» en *Lion and the Unicorn*, Vol.24, nº3, p.360-377.

HALBWACHS, Maurice (2011), *La memoria colectiva*. Trad. Federico Balcarce. Miño y Dávila.

HANIKA, Karin & WERCKMEISTER, Johanna (1987), “,...wie ein Geschöpf, geboren und begabt für dieses Element“. Ophelia und Undine – Zum Freauenbild im späten 19. Jahrhunderten” en BERGER, Renate (ed.), *Weiblichkeit und Tod in Literatur*. Böhlau, Viena, pp.141-154.

HARAWAY, Donna (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Trad. Manuel Talens. Cátedra, Madrid.

HARDING, Sandra G. (ed.) (1987), *Feminism and Methodology*. Indiana University Press, Bloomington.

HAUSER, Susanne (1990), *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910*. Dietrich Reimer Verlag, Berlín.

HATVANI, Paul (1917), «Versuch über den Expressionismus» en *Die Aktion*, nº7, pp. 146-150.

HEERSPINK, Dawn (2012), «”No Man’s Land”: Fairy Tales, Gender, Socialization, Satire, and Trauma during the First and Second World War», en *Grand Valley Journal of History*, Vol.1, nº1.

Rescatado el 3/12/2019 de:

<https://scholarworks.gvsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1026&context=gvjh>

HERDING, Klaus & STUMPFHAUS, Bernhard (eds.) (2004), *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*. Walter de Gruyter, Berlín.

HILLMAN, James (2004), *El sueño y el Inframundo*. Trad. Carles Ávila. Paidós, Barcelona.

HINTERHÄUSER, Hans (1998), *Fin de Siglo: Figuras y mitos*. Versión castellana de María Teresa Martínez. Taurus, Madrid.

HOLLAN, Douglas (2004), «The Antrhropology of Dreaming: Selfscape Dreams» en *Dreaming*, 14 (2-3), pp.170-182.

HOFSTÄTTER, Hans Hellmut (1965), *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende: Voraussetzungen, Erscheinungsformen und Bedeutungen*. DuMont Schauberg, Colonia.

HOWE, Jan Niklas (2017), “Angst, Kunst und Wirklichkeit – Das Unheimliche nach Freud” en KIEFER, Theresa & ZIEHLIN, René (eds.), *Die andere Seite: Erzählungen des Unbewusstes*. Kettler Verlag, Dortmund, pp.57-71.

HUDER, Walther (1972), *Salomo Friedlander / Mynona*. Berlín, Archiv der Akademie der Künste.

HÜNEKE, Andreas (1989), *Der Blaue Reiter: Dokumente einer geistigen Bewegung*. Reclam, Leipzig.

HUXLEY, Aldous (1947), *La Filosofía Perenne*. Trad. C.A. Jordana. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

ILIĆ, Angela; KÜHRER-WIELACH, Florian; SAMIDE, Irena & ŽIGON, Tanja (eds.) (2019), *Blick ins Ungewisse. Visionen und Utopien im Donau-Karpaten-Raum. 1917 und danach*. Friedrich Pustet, Regensburg.

IVERSEN, Margaret (ed.) (1993), *Alois Riegl: Art History and Theory*., Insitute of Technology & MIT Press, Cambridge.

JAISSON, Marie (2008), «La topografía legendaria y la investigación sobre la memoria colectiva en Maurice Halbwachs» en *Revista Anthropos: Huellas del Conocimiento*, n°218, pp.96-109.

JANKÉLEVITCH, Vladimir (1974), *L'irréversible et la nostalgie*. Flammarion, París.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2012), *La ironía*. Trad. Graciela Leguizamón. Me cayó el veinte, México D.F.

JOHNSSON, Heinrik (2010), «Strindberg and the Esoteric City» en *Deshima. Revue d'Histoire Global des Pays du Nord. Actes du 17^e Colloque international August Strindberg*, n°4, pp.213-224.

JUNG, Carl Gustav & STEVENSON, Craig E. (ed.) (2015), *On Psychological and Visionary Art: Notes of C.G. Jung on Nerval's Aurélia*. Princeton University Press, Nueva Jersey.

- KAISER, Gerhard R. (1991), *Poesie der Apocalypse*. Königshausen & Neuman, Würzburg.
- KALTWASSER, Nadja (2000), *Zwischen Traum und Alptraum. Studien zur französischen und deutschen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts*. Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden.
- KANDINSKY, Wassily (1996), *De lo espiritual en el arte*. Trad. Genoveva Dietrich. Paidós, Barcelona.
- KAYSER, Wolfgang (1962), *Das sprachliche Kunstwerk*. Francke Verlag, Berna & Múnich.
- KERMODE, Frank (1983), *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Trad. Lucrecia Moreno Sáenz. Gedisa, Barcelona.
- KLEE, Felix (1964), *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*. University of California Press, Berkeley.
- KLEIST, Heinrich von (1988), *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Libros Hiperión, Madrid.
- KNAUF, Erich (ed.) (1930), *Das Blaue Auge. Humor, Stire, Tragikomische und andere Rosinen der Weltliteratur*. Gutenberg, Berlín.
- KRAUS, Karl & ARÁNTEGUI, José Luis (1990), *Escritos*. Trad. José Luis Arántegui. Visor, Madrid.
- LAPIDARIO, Josep (ed.) (2015), *Mundo subterráneo. Puertas secretas, ciudades sumergidas y utopías bajo tierra*. La Felguera Editores, Madrid.
- LEFEBVRE, Henri (2013), *La producción del espacio*. Introd. y Trad. Emilio Martínez Gutiérrez. Capitán Swing, Madrid.
- LEHAN, Richard (1998), *The City in Literature: an intellectual and cultural history*. University of California Press, Berkeley.
- LIEBFRIED, Stephan & WINTER, Wolfgang (eds.) (2013), *Kirchen- und Staatsschiffe zwischen Reformation und Gegenreformation im 16. Jahrhundert: Segel hissen für die moderne Staatlichkeit*. Bremen Universität Verlag, Bremen.
- LOOS, Adolf (1993). *Escritos I*. Trad. Joasep Quetglas Ruisech. El Croquis, Tapalqué.

- LUNA, Antonio & VALVERDE, Isabel (eds.) (2014), *Teoría y Paisaje II. Paisaje y Emoción. El resurgir de las geografías emocionales*. Observatorio de Paisaje de Cataluña & Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, Olot.
- LUTEREAU, Luciano & KRIPPER, Agustin (2012), «Lo inconsciente en la fenomenología y el psicoanálisis: la cuestión de la metapsicología» en *Revista universitaria de psicoanálisis*, nº12, pp.217-227.
- MACH, Ernst (1987), *Análisis de las sensaciones*. Trad. Eduardo Ovejero y Maury. Alta Fulla, Barcelona.
- MADERUELO, Javier (2005), *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada Editores, Madrid.
- MAGRIS, Claudio (1998), *Ítaca y más allá*. Introducción y trad. Luis Ladrón de Guevara. Huerga y Fierro, Madrid.
- MAGRIS, Claudio (1998), *El Mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*. Trad. Guillermo Fernández. Prólogo de Michael Rössner. Universidad Autónoma de México, México D.F.
- MAINLÄNDER, Philipp (2014), *La filosofía de la redención: edición original (1876)*. Ed. Carlos Javier González Serrano y Manuel Pérez Cornejo. Trad. Manuel Pérez Cornejo. Xorki, Madrid.
- MAURER, Warren R. (1976), «German Sunken City Legends» en *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung / Journal of Folktale Studies / Revue sur d'Études sur le Conte Populaire*, vol. 17, pp. 189-214.
- MENDOZA-CANALES, Ricardo (2018), «Fenomenología de la Imaginación. Variaciones y perspectivas» en *Anuario Filosófico*, Vol.51, nº2, pp.229-239.
- MITCHELL, William J.T. (1986), *Iconology, Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press, Chicago.
- MILLER, Tyrus (2017), «Expressionist Utopia, Bruno Taut, Glass Architecture and the Dissolution of Cities» en *Filozofski vestnik*, Vol.38, nº1, pp.107-129.
- MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia & OROZCO QUIBRERA, Olivia (2017), «La representación artística de la locura. Interpretaciones metaforológicas de la locura a

través de la Nave de los Locos» en *Arte, Individuo y Sociedad. Arte y Demencia*, nº29, pp.279-296.

MOLINA, Antonio (2001), *Doble teoría del genio. Sujeto y creación de Kant a Schopenhauer*. Universidad de Sevilla, Sevilla.

MONGRÉ, Paul (1897), *Sant'Ilario. Gedanken aus der Landschafts Zarathustras*. Nauman, Leipzig.

MONTANDON, Alain (ed.) (1990), *Iconotextes*. Orphys, París.

MORENO-MÁRQUEZ, César (2018), «De los objetos impelentes. ¿Quién iba a imaginarlos? Contribución a una fenomenología de la imaginación como configuración de escenas» en *Anuario Filosófico*, Vol.51, nº2, pp.275-300.

MORGAN, David (1996), «The enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism» en *Journal of the History of Ideas*, Vol.57, nº2, pp.317-341.

MORRISON, Jeff & KROBB, Florian (1997), *Text into Image: Image into Text*. Rodopi, Ámsterdam & Atlanta.

MUMFORD, Lewis (2012), *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Trad. Enrique Luis Revol y Javier Rodríguez Hidalgo. Pepitas de calabaza, Logroño.

NEVES, Maria João (2012), «Sobre la metáfora operante de los “claros del bosque” en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano» en *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, nº 13, pp.40-49.

NIETZSCHE, Friedrich (1954), “Über Stimmungen” en NIETZSCHE, Friedrich. *Werke in Drei Banden*. Vol.3., Hanser, Múnich, pp.113-116.

NIETZSCHE, Friedrich (2001), *Así habló Zarathustra*. Intr. José María Valverde, Trad. Juan Carlos García Borbón. Planeta, Barcelona.

NIETZSCHE, Friedrich (2004), *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid.

NOEL LAPUOJADE, María (1988), *Filosofía de la imaginación*. Siglo XXI, México D.F.

- OCAÑA, Enrique (1993), *Más allá del Nihilismo. Meditaciones sobre Ernst Jünger*. Universidad de Murcia, Murcia.
- OLIVES PUIG, José (2006), *La ciudad cautiva. Ensayos sobre teoría sociopolítica fundamental*. Siruela, Madrid.
- OROÑO, Matías (2017), «Lo sublime dinámico en la tercera crítica de Kant» en *Eidos: Revista de Filosofía*, nº27, pp.199-223.
- PIKE, Burton (1981), *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton University Press, Nueva Jersey.
- PEER, Larry H. (ed.) (2011), *Romanticism and the City*. Palgrave Macmillan, Nueva York.
- PETROPOULOS, Jonathan (2014), *Artists under Hitler*. Yale University Press, New Haven & Londres.
- POLLOCK, Griselda (2004), “The homeland of pictures, reflections on Van Gogh’s place-memories” en TUCKER, J. & BIGGS, I. (eds.), *LAND2S: beyond landscape*. Royal West of England Academy, Bristol, pp.52-65.
- POPPER, Karl R. (1991), *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*. Traducción de Néstor Mínguez. Paidós, Barcelona.
- PORTER-AICHELE, Kathryn (2006), *Paul Klee. Poet / Painter*. Cadmen House, Rochester & Suffolk.
- POULET, Georges (1961), *Les méthamorphoses du Cercle*. Prefacio de Jean Starobinsky. Flammarion, París.
- POULET, Georges (1971), *La conciencia crítica. De Madame de Stäel a Barthes*. Trad. Lydia Vázquez. Visor, Madrid.
- PRAZ, Mario (1979), *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Trad. Ricardo Pochtar. Taurus, Madrid.
- PRAZ, Mario (1999), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. Rubén Mettini. Acantilado, Barcelona.
- QUINCEY, Thomas de. (1985), *Suspiria de Profundis*. Trad. Luis Loayza. Alianza Editorial, Madrid.

- RAMÍREZ, Juan Antonio (1983), “La ciudad surrealista” en BONET CORREA, Antonio (ed.), *El Surrealismo*. Cátedra, Madrid, pp.71-90.
- RASCH, Wolfdietrich (1967), *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze*. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.
- REYL-HANISCH, Herbert von. (1935), «Landschaften der Seelen» en *Westermanns Monatshefte*, Vol.157 (II), Heft 942, pp.497-504.
- RICOEUR, Paul (2004), *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- RIEGL, Alois (1995), *Gesammelte Aufsätze*. Introducción de Wolfgang Kemp. Mann, Berlín.
- RIGBY, Kate (2004), *Topographies of the Sacred. The Poetics of Place in European Romanticism*. University of Virginia Press, Charlottesville.
- RILKE, Rainer Maria. (1966), “Von der Landschaft” en RILKE, Rainer Maria *Sämtliche Werke*. Vol. 5. Insel Verlag, Frankfurt am Main, pp.516-523.
- RÖHRICH, Lutz (1991), *Folktales and Reality*. Trad. Peter Tokofsky. Indiana University Press, Bloomington.
- ROSENBLUM, Robert (1975), *Modern painting and the Nordic romantic tradition: Friedrich to Rothko*. Harper&Row, Nueva York.
- RYAN, Michael P. (1999), «Samsa and Sansara: Suffering, Death and Rebirth in “The Metamorphosis”» en *The German Quarterly*, Vol.72, n°2, pp.133-152.
- RYDEN, Kent C (1993), *Mapping the Invisible Landscape. Folklore, Writing and the Sense of Place*. University of Iowa Press, Iowa.
- SAKLOFSKE, Jon (2010), “Between History and Hope: The Urban Centre of William Blake and William Wordsworth” en CLARK, Glenn; OWENS, Judith & SMITH, Greg T. (eds.) *City Limits: Perspectives on the Historical European City*. McGill-Queen’s University Press, Montreal & Kingston & Londres & Ithaca, pp. 300-324.
- SALIOT, Anne-Gaëlle (2015), *The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman across the Tides of Modernity*. Oxford University Press, Oxford.

- SCHMIDT, Ferdinand (1907), *Das versunkene Atlantis. Eine Reihe von Betrachtungen über die frühere Existenz dieses Weltteils unter Zuhilfenahme okulter Quellen und vielen Abb.* Ficker, Leipzig.
- SCHNITZLER, Arthur (1999), *Relato soñado*. Trad. Miguel Sáenz. Acantilado, Barcelona.
- SCHMELLING, Manfred & SCHMITZ-EVANS Monika (2007), *Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne. (Post-) Modernist Terrains: Landscapes – Settings – Spaces*. Königshausen & Neuman, Würzburg.
- SCHOENTJES, Pierre (2003), *La poética de la Ironía*. Trad. Dolores Mascarell. Cátedra, Madrid.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2000), *El mundo como voluntad y representación*. Trad. Eduardo Ovejero. Porrúa, México D.F.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2009), *Parerga y Paralipómena. Escritos filosóficos sobre diversos temas*. Trad. e Introducción José Rafael Hernández Arias; Luis Fernando Moreno Claros y Agustín Izquierdo. Valdemar, Madrid.
- SCHOPENHAUER, Arthur; VOLPI, Franco & ZIEGLER, Ernst (eds.) (2010), *Senilia. Gedanken im Alter*. C.H. Beck, München.
- SCHORSKE, Carl E. (2011), *La Viena de Fin de Siglo. Política y cultura*. Trad. Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Siglo XXI, Buenos Aires.
- SCHUBERT, Heinrich Gotthilf von. (1892), *Le symbolique du rêve*. Trad. Patrick Valette. Albin Michel - Bibliothèque de l'Hermétisme, París.
- SCHWEIGER, Tobias (2006), «Zur Repräsentation von „Landschaft“, „Kunst“ und „Volkskultur“ in Österreich-Bildbänden der Nachkriegszeit» en *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, Vol.LX/109, pp.397-433.
- SITTE, Camilo (1926), *Construcción de ciudades según principios artísticos*. Trad. Emilio Canosa. Canosa, Barcelona.
- SLOTEDIJK, Peter (2000), *El pensador en escena: El materialismo de Nietzsche*. Trad. Germán Cano. Pre-Textos, Valencia.
- SPENGLER, Oswald (1989), *La Decadencia de Occidente*. Vols. 1 y 2. Trad. Manuel G. Morente. Espasa Calpe, Madrid.

- SPIERLING, Volker (1988), «El pesimismo de Schopenhauer: sobre la diferencia entre voluntad y la cosa en sí» en *Revista de Filosofía*, nº2, pp. 53-63.
- SOJA, Edward (1996), *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Blackwell, Malden.
- SPRIN, Anne (2000), *The Language of Landscape*. Yale University Press, New Haven.
- STAROBINSKI, Jean (2007), *Retrato del artista como saltimbanqui*. Trad. Belén Gala Valencia. Abada, Madrid.
- STEAD, Evanhélia (2004), *Le monstre, le signe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*. Droz, Ginebra.
- STEINER, George (2002), *Gramáticas de la Creación*. Trad. Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez. Círculo de Lectores, Barcelona.
- STRAUS, Walter (1971), *Descent and Return: The Orphic Theme in Modern Literature*. Harvard University Press, Cambridge.
- TART, Charles T (1969), *Altered states of Consciousness*. John Wiley & Sons, Nueva York.
- THOMAS, Kerstin (2010), *Welt und Stimmung bei Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin*. Deutscher Kunstverlag, Berlín y Múnich.
- THOMAS, Kerstin (ed.) (2010), *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*. Deutscher Kunstverlag, Berlín y Múnich.
- TIMMS, Edward (1990), *Karl Kraus, satírico apocalíptico. Cultura y catástrofe en la Viena de los Habsburgo*. Trad. Jesús Pérez Martín. Visor, Madrid.
- TODOROV, Tzvetan (1979), *Literatura y Significación*. Trad. Gonzalo Suárez Gómez. Planeta, Barcelona.
- TRÍAS, Eugenio (1983), *El artista y la ciudad*. Anagrama, Barcelona.
- TRÍAS, Eugenio (2002), *Drama e Identidad*. Destino, Barcelona.
- TYMIENIECKA, Anna-Teresa (1992), *The Elemental Dialectic of Light and Darkness. The Passions of the Soul in the Onto-Poiesis of Life*. Kluwer Academic Publishers, Norwell.

- VERBEKE, Frederik (2005), “Espacio, texto y cultura: la Ciudad Muerta en las relaciones interculturales hispanoflamencas” en SIRVENT RAMOS, Ángeles (ed.). *Espacio y texto en la cultura francesa. / Espace et Texte dans la Culture Française*. Universidad de Alicante, Alicante, pp.449-468.
- WALKER, John (1998), «City Jungles and Expressionist Reifications from Brecht to Hammet» en *Twentieth Century Literature*, Vol.44, nº1, pp.119-133.
- WALLY, Barbara (1993), *Emmy Haesele*. Galerie Altnöder, Salzburgo.
- WATTS, Alan (2000), *Mito y religión*. Trad. Silvia Alemany. Kairós, Barcelona.
- WATTS, Helen & THOMAS, Taffy (eds.) (2014), *First World War Folk Tales*. The History Press, Cheltenham.
- WEININGER, Otto (2008), *Sobre las últimas cosas*. Trad. José María Ariso. Antonio Machado, Madrid.
- WELLBERY, David (2018), «Stimmung» en *New Formations. Memory, Territory, Moods*. Vol.93, pp.6-45.
- WIEDENFELD, Christiane (2014), «Narragonia und Schlaraffia. Zur partiellen Synonymie zweier literarischer Räume in Sebastian Brants „Narrenschiff“» en *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB)*, Vol.136(2), pp.254-277.
- WHYTE, Lancelot L (1967), *El inconsciente antes de Freud*. Trad. María Luisa Díez Canedo y Joaquín Moritz, Ciudad de México.
- WILLIAMS, David Anthony (1978), *The Monster in the mirror: Studies in Nineteenth Century Realism*. Oxford University Press, Oxford.
- WORRINGER, Wilhelm (1953), *Abstracción y Naturaleza*. Trad. Mariana Frenck. Fondo de Cultura económica, México D.F.
- WU, Duncan (ed.) (1998), *A companion to Romanticism*. Blackwell Publishers, Malden.
- WÜNSCHE, Isabel (ed.) (2018), *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. Routledge, Oxford.
- ZALESKI, Karol (1987), *Otherworld Journeys. Accounts of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*. Oxford University Press, Nueva York & Oxford.
- ZAMBRANO, María (1995), *La Confesión: Género Literario*. Siruela, Madrid.

ZIJLMANS, K. (1984), “Uriel und Menachem Birnbaum” en WÜRZNER, Hans. *Österreichische Exilliteratur in den Niederlanden 1934-1940*. Rodopi, Amsterdam, pp. 145-157.

ZIPES, Jack (1989), *Fairy Tales and Fables from Weimar Days*. University of Wisconsin Press, Madison.

ZWEIG, Stephan (1999), *La lucha contra el demonio*. Trad. Joaquín Verdaguer. Acantilado, Barcelona.

ZWIERLEIN, Anne-Julia (2005), *Unmapped Countries. Biological Visions in Nineteenth Century Literature and Culture*. Anthem Press, Londres.

Referencias literarias:

BAUDELAIRE, Charles (1968), “De l’essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques” en BAUDELAIRE, Charles & RUFF, Marcel A (ed.) *Œuvres Complètes*. Editions du Seuil, París, pp. 370-378.

BAUDELAIRE, Charles (1986), *Los paraísos artificiales*. Traducción, introducción y notas de Antolín Rato. Ediciones Júcar, Barcelona.

BAUDELAIRE, Charles (2000), *El Spleen de París*. Trad. Margarita Michelena. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

BLAKE, William & CAMPOS VILANOVA, Xavier (ed.) (1997), *Jerusalén: la emanación del gigante Albion*. Trad. Xavier Campos Vilanova. Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.

BLAKE, William (2002), *Milton: un poema*. Edición y traducción de Bel Atreides. DVD ediciones, Barcelona.

CANETTI, Elias (2005), *Auto de Fé*. Trad. Juan José del Solar. De Bolsillo, Barcelona.

CHAMISSO, Albert von. (2009), *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*. Trad. Ulrike Michael-Valdés y Hernán Valdés. Nórdica, Madrid.

COLERIDGE, Samuel Taylor (1969), *Coleridge poetical Works including poems herein published for the first time / edited with textual and bibliographical notes by Ernest Hartley Coleridge*. Oxford University Press, Londres.

COLERIDGE, Samuel Taylor (1975), *Biographia Literaria*. Trad. Enrique Hegewicz. Labor, Barcelona.

DÖRMANN, Felix (2014), *Neurotica / Sensationen*. Hoffenberg, Berlín.

FLAUBERT, Gustave (1985), *La educación sentimental*. Trad. Miguel Salabert. Alianza, Madrid.

GRANDVILLE, Jean Ignace Isidor Gérard (1844), *Un autre Monde*. H. Fournier, París.

GRIMM, Jakob (1930), *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm mit dem Bildern von Ludwig Emil Grimm, Otto Speckter, Franz Pocci, Moritz von Schwind, Ludwig Richter, Johan Peter Lyser, George Cruikshank*. Handel, Meersburg & Leipzig.

HARDENBERG, G.F.P. von (Novalis) (2000), *Poesías Completas. Los discípulos en Sais*. Traducción y prólogo de Rodolfo Häsler e Inter Naciones. DVD Ediciones, Barcelona.

HAUPTMANN, Gerhart (1934), *Das Meerwunder. Eine unwahrscheinliche Geschichte*. S. Fischer Verlag, Berlín.

HERZMANOVSKY-ORLANDO, Fritz von. (1994), *Sämtliche Werke*. Vols. I, II & III. Ed. Susanna Kirschl-Goldberg. Zweitausendeins, Frankfurt am Main.

HOFFMANN, E.T.A & PASCUAL, Emilio (ed.) (2014), *Cuentos. Fantasías a la manera de Callot. Nocturnos. Los hermanos Serapión*. Trad. Celia y Rafael Lupiani y Julio Sierra. Cátedra, Madrid.

JÜNGER, Ernst (1987), *Heliópolis*. Trad. Marciano Villanueva. Seix Barral, Barcelona.

KAFKA, Franz (1992), *El castillo*. Trad. D.J. Vogelmann. Alianza, Madrid.

KRAUS, Karl (2014), *Apocalipsis*. Trad. y prólogo Natalia I. Vidal. Ediciones Godot, Buenos Aires.

LERNET-HOLENIA, Alexander (1937), *Die neue Atlantis. Erzählungen*. S. Fischer, Berlin.

- MANN, Thomas (2010), *La muerte en Venecia; Mario y el hipnotizador*. Trad. Juan José del Solar y Nicanor Ancochea. Edhasa, Madrid.
- MESCOT, Felix (1925), *Seifenblasen. Träume und Märchen*. Mauritius Verlag, Berlin.
- MEYRINK, Gustav (2008), *El Golem*. Trad. Celia y Alfonso Ungría. Tusquets, Barcelona.
- MUSIL, Robert (1992), *El hombre sin atributos*. Trad. José M. Sáenz. Seix Barral, Barcelona.
- NERVAL, Gérard de. (2004), *Aurelia, o, el sueño y la vida*. Edición bilingüe de Ricardo Silva-Santesteban. Universidad Católica del Perú, Lima.
- POE, Edgar Allan (2002), *La Filosofía de la composición; El Cuervo; El Principio poético*. Edición bilingüe. Trad. José Luís Palomares. Langre, San Lorenzo del Escorial.
- POE, Edgar Allan (2009), *Edgar Allan Poe. Poemas*. Traducción, prólogo y notas de Carlos Obligado. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- POE, Edgar Allan (2011), *Cuentos*. Vols. 1 y 2. Trad. Julio Cortázar. Alianza, Madrid.
- QUINCEY, Thomas de. (1902), *Bekenntnisse eines Opiumessers*. Trad. Hedda y Arthur Möller-Brück. Bard, Berlín [Inv. Kubin Haus nr. 3987]
- QUINCEY, Thomas de. (2008), *Suspiria de Profundis*. Trad. Luis Loayza. Alianza Editorial, Madrid.
- REDON, Odilon (2010), *Una historia incomprensible y otros relatos*. Trad. prólogo y cronología Mercedes Roffé. Bajo la Luna, Buenos Aires.
- RILKE, Rainer. María (2010), *Elegías de Duino, Los sonetos a Orfeo y otros poemas, seguidos de Cartas a un Joven Poeta*. Ed. y trad. Eustaquia Beltrán y Joan Parra. Círculo de Lectores, Barcelona.
- RODEN, Max (1937), *Immer und Immer*. Johannes Presse, Viena.
- RODEN, Max (1929), *Magie*. Johannes-Presse, Viena.
- SCHIFF, Theodor (1875), *Aus Halbvergessenem Lande. Kulturbilder aus Dalmatien*. Klio & Spitzwert, Viena.
- SCHMIDT, Robert (1926), *Episoden des Untergangs*. Merlin-Verlag, Heidelberg.

- SCHMITZ, Oskar A.H. (1913) *Haschisch: Erzählungen*. George Müller, Leipzig & München.
- SCHMITZ, Oskar A.H. (1932), *Märchen aus des Unbewussten*. Hanser, München.
- SCHEERBART, Paul (2014), *Lésabendio: an Asteroid Novel*. Trad. Ana Alguacil. Traspies, Barcelona.
- STEINWERDTNER, Brita (2012), *Du Engel, du Teufel. Emmy Haesele und Alfred Kubin*. Haymon Verlag, Innsbruck & Viena.
- STIFTER, Adalbert (1981), *Der Nachsommer*. Deutscher Taschenbuch, München.
- STRINDBERG, August (1973), *Camino de Damasco*. Trad. Félix Argüello. Cuadernos para el Diálogo, Madrid.
- STRINDBERG, August (2002), *Inferno*. Trad. José Ramón Monreal. Acantilado, Barcelona.
- STRINDBERG, August (2007), *Tschandala*. Trad. Peter Graves. Dufour Editions, Chester Springs, 2007.
- THOREAU, Henry David; ALCORIZA, Javier & LASTRA, Carlos (eds.) (2005). *Walden*. Trad. Javier Alcoriza y Carlos Lastra. Cátedra, Madrid.
- VALÉRY, Paul (1991), *El cementerio marino*. Traducción de Jorge Guillén. Madrid, Alianza Editorial, Madrid.
- WEBER, Emil (1918), *Märchen aus unseren Tagen. Eine Sammlung für Erwachsene*. Kiepenheuer, Weimar. [Inv. Kubin Haus nr.3795]
- WEYRAUCH, Wolfgang (1934), *Der Main. Eine Legende*. Rowohlt Verlag, Berlín.
- WILDE, Oscar (2013), *El retrato de Dorian Gray*. Trad. José Luis López Muñoz. Alianza, Madrid.