

# Carl Einstein: vanguardia y crítica de la vanguardia

Joan Ibáñez AMARGÓS  
Universitat de Barcelona  
jibaneam7@fale.ub.edu

Recibido: noviembre de 2007  
Aceptado: enero de 2008

## RESUMEN

En este artículo se esbozan las etapas y conceptos clave en la obra de Carl Einstein, teórico del arte cubista, etnólogo y escritor de prosa expresionista. Se examina su obra a lo largo de cuatro décadas, desde la etapa vanguardista y experimentalista hasta su viraje hacia la crítica cultural, posturas relacionadas con la teoría crítica y la literatura comprometida. Se hace hincapié en textos centrales para las distintas etapas, representativos para la obra conjunta. El análisis de textos literarios de Einstein, así como la exploración de su crítica al medio escrito, son parte importante del artículo, secundadas por sus investigaciones sobre cubismo y arte africano, y por su teoría estética.

**Palabras clave:** Einstein, Vanguardias, arte africano, cubismo, intermedialidad, literatura del siglo XX.

## Carl Einstein: avant-garde and critique of the avant-garde

### ABSTRACT

This article deals with the different stages and key concepts in the works of Carl Einstein, cubist theoretician, ethnologist and early-expressionist prose writer. His complete works are examined along four decades, from the experimentalist stage of the avant-garde to his turn to cultural criticism, positions related to critical theory and committed literature. This paper is focussed on central texts for the different stages, which are also representative with regard to the complete works. The analysis of Einstein's literary works, as well as the exploration of his criticism on the written medium, are a significant part of the article, supported by his researches about cubism and African art, and by his aesthetic theory.

**Key words:** Einstein, Avant-garde, African art, cubism, intermediality, 20<sup>th</sup> Century literature.

**SUMARIO:** 1. Introducción. 2. La postura vanguardista. 3. La crítica cultural de Einstein. 4. Literatura y compromiso social. 5. Evolución circular.

### 1. Introducción

Carl Einstein representa un papel peculiar dentro de las vanguardias alemanas y europeas. Conocido por su precoz genialidad literaria *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* (1911/12), por su investigación del arte africano, su calidad de teórico cubista alemán, su participación en *Documents* de Bataille o en el manifiesto *Vertical* inglés junto a Samuel Beckett, el autor está considerado personaje subversivo dentro del movimiento expresionista. A Carl Einstein se le vincula

a dicho movimiento fundamentalmente por su relación de colaborador con revistas como *Die Opale*<sup>1</sup> o *Die Aktion*, así como por su prosa de carácter grotesco. Aunque tal interpretación no es del todo correcta, pues simplifica en gran medida las cualidades de su obra escrita, sí reconoce la importancia del texto *Bebuquin*, en tanto que éste es considerado un escrito modelo dentro del protoexpresionismo. Cabe dudar, sin embargo, acerca de si Carl Einstein pertenecía de veras a los Benn, Meyrinck, Edschmid, Mynona, Scheerbart, Ehrenstein, etc., autores perfectamente englobados en el movimiento literario vanguardista alemán por excelencia. Nacido en Neuwied (Koblenz) en 1885 en el seno de una familia judía, Einstein da muestras desde el principio de su carácter de inadaptable, sigue la “klassische Karriere eines Unangepassten” (Einstein 1994: 8); su rechazo a la autoridad se hace patente en textos retrospectivos:

Auf der Schule machte mir die übliche Ignoranz der Lehrer einen hässlichen und dauernden Eindruck. Unwahrscheinlich deformierte Bürger dösten und quälten zwischen Stammtischen und Grammatik. Humanistische Monstres. (Einstein 1996b: 155).

Tras fracasar en una formación para empleado de banco en Karlsruhe<sup>2</sup>, empleo que repudía, a principios de siglo se dirige a Berlín, donde asiste a las clases de figuras del momento como Georg Simmel. De esta época son documentadas las lecturas de los teóricos de la historia del arte como Wölfflin, Hildebrandt, Fiedler, así como del crítico empirista Ernst Mach<sup>3</sup>. Posteriormente se traslada a París, donde tomará contacto con los cubistas, lo que marcará su pasión posterior por Braque, Picasso y especialmente Juan Gris, “der stärkste Kopf” entre los pintores de París (Einstein 1992: 158)<sup>4</sup>.

Su estudio de la etnología no empieza hasta más tarde, a mitades de la segunda década, en su exilio en Bélgica durante la primera guerra mundial, donde desempeña funciones como comandante de la Dirección civil en el Gobierno general de Bruselas. Allí tiene acceso a colecciones de arte africano del Museo del Congo de Tervuren, que le permiten continuar las investigaciones ya iniciadas en su segundo texto más importante, la *Negerplastik* (1915); en el capítulo “Religion und Afrikanische Kunst” de dicho texto se explora el carácter social del arte, así como el vínculo entre la autoría de una obra y su carácter místico, pues “l'oeuvre d'art religieuse est, pour ainsi dire, produite par l'invisible, causée par la disparition, la non-existence d'un être” (Einstein 1996b: 14). Luego, en el capítulo “Kubische Raumanschauung”, Einstein explica la relación entre el cubismo y el arte primiti-

<sup>1</sup> La relación artística de Einstein con el editor de ésta, Franz Blei, quien publica los cuatro primeros capítulos del *Bebuquin* con el título *Herr Giorgio Bebuquin* en 1907, se trunca por motivos personales, al divorciarse el primero de la hija del editor.

<sup>2</sup> Daniel-Henry Kahnweiler también se formó, como Einstein, en el “Bankhaus Veit L. Homburger”, aunque no llegaron a coincidir y la amistad de ambos comenzó en el París cubista.

<sup>3</sup> Cf. PENKERT 1969:48.

<sup>4</sup> La relación de Einstein con los pintores cubistas está profundamente documentada en su correspondencia privada con el marchante Daniel-Henry Kahnweiler. Cf. EINSTEIN / KAHNWEILER 1993.

vo, así como el sentido de la contemplación del espacio para el sujeto. A partir de este momento inicia una profundización del estudio del arte moderno desde la perspectiva de la creación artística mitológica del arte africano. Paralelamente a sus investigaciones en materia de antropología, Einstein va desplazándose hacia posturas dentro del ámbito de la crítica cultural: su colaboración, durante los años veinte, en la fundación y redacción de revistas como *Die Pleite* o *Der blutige Ernst*, ambas publicaciones de corta vida, son un testimonio de ello. Dentro de este contexto cabe destacar asimismo la prohibición de representación sobre su obra de teatro *Die schlimme Botschaft*, sujeta al conocido artículo § 166 del StGB referente a los agravios religiosos en la República de Weimar.

Precisamente es en la tercera década cuando la obra teórico-artística de Einstein experimenta su mayor eclosión. A esta época pertenecen los textos esenciales acerca del cubismo: por un lado, la correspondencia prolífica con Daniel-Henry Kahnweiler, marchante de Picasso y autor del libro *Der Weg zum Kubismus* (1914). De ella surge la carta de junio de 1923 en la que Einstein formula de forma sintética tanto su teoría cubista como la relación de ésta con el lenguaje y la literatura:

Ich weiss schon sehr lange, dass die Sache, die man "Kubismus" nennt, weit über das Malen hinausgeht. Der Kubismus ist nur haltbar, wenn man seelische Äquivalente schafft. Die Litteraten hinken ja so jammerhaft mit ihrer Lyrik und den kleinen Kinosuggestionen hinter Malerei und Wissenschaft hinter her. Ich weiss schon sehr lange, dass nicht nur eine Umbildung des Sehens und somit des Effekts von Bewegungen möglich ist, sondern auch eine Umbildung des sprachlichen Äquivalents und der Empfindungen. Die Litteraten glauben sehr modern zu sein, wenn sie statt Veilchen Automobile oder Aeroplane nehmen. Schon vor dem Krieg hatte ich mir um zu solchen Dingen zu kommen eine Theorie der qualitativen Zeit zurecht gemacht, rein für mein Metier, dann bestimmte Anschauungen vom Ich, der Person, nicht als metaphysischer Substanz sondern einem funktionalen, das wächst verschwindet und genau wie der kubistische Raum komplizierbar ist usf. Dann weg von der Deskription, d h eine Umbildung der Erlebnisinhalte, der Gegenstände usf. (Einstein 1992:153)

Por otro lado, en 1926 se publica *Die Kunst des XX. Jahrhunderts*, compendio de artículos que constituye una nueva forma singular de profundizar en la historia del arte, como lo describen los investigadores, ya que se trata de un "kunsttheoretisch durchdachtes und in seiner Darstellung durchkomponiertes kunstgeschichtliches Entwicklungsmodell" (Fleckner 1999: 525). Son estos los años de colaboración en revistas como *Querschnitt* de Albert Flechtheim, *Kunstblatt* de Westheim, y *Documents* de Bataille. Después de la victoria nacionalsocialista política de 1933 en Alemania Einstein decide instalarse en París.

En su segunda etapa parisiense aparece el último texto de Einstein sobre el cubismo y el arte africano, el libro *Georges Braque*, más conocido como *Braque-Monographie* (1934), así como su escrito que constituye el abandono de posiciones vanguardistas, *Die Fabrikation der Fiktionen* (1929). Dicho texto, "ein Buch, eine Attacke, ein Pamphlet, das radikal mit aller Überlieferung Schluss machte" (Einstein 1973: 8), contrario a la ficción literaria convencional por constituir ésta un engaño hacia las masas, se trata de una reformulación de ideas desarrolladas en la primera década de siglo, pues ya en sus inicios Einstein predica la libertad del

ser frente a la tradición y el materialismo. Un escrito titulado *Der Arme* (1913) da fe de esta postura que avala por romper con lo fijado por la transmisión cultural y por recomenzar a partir de un punto cero:

Der Arme steht auf und bleibt nicht allein; denn er wittert die Zeit, wenn Menschen um anderes streiten als Besitz, Überlegenheit und vergleichweises Besserein [...] denn eines ekelt ihn: der Zwang. Und ist doch Arbeit heute nur noch Zwang, da sie keiner geistigen Macht dient, vor der jeder au fond gleich ist. Der Arme kann sich nur vom Reichen aus gesehen vergreifen, nämlich wunderbar handeln [...] er wird ungemein klug und vorurteilslos handeln, eben unmittelbar unkonventionell überraschend und wird allen wunderbar schöpferisch sein. Für ihn bleibt keine Ausrede, nur die Tat. (Einstein 1994:158)

La crítica de la burguesía y el arte sometido a ésta adquiere a partir de ahora proporciones radicales sólo explicables con su posterior participación en la guerra civil española. Einstein no participa en el congreso del PEN en Valencia en 1937, pues en este momento ha abandonado cualquier esperanza de una revolución desde el arte y la literatura, como se desprende de su ínfima producción literaria a partir de 1923. Su cambio del comunismo al anarquismo, experiencia relatada en *Die Kolonne Durruti* (1936) y *Die Front von Aragon* (1937), es prueba de su nuevo compromiso para con una revolución armada. El fin del crítico de arte asemeja la trágica muerte de Walter Benjamin: Einstein se suicida en los Bajos Pirineos en 1940, tras escaparse de un campo de concentración en la Francia colaboracionista.

## 2. La postura vanguardista

Hasta mediados de la segunda década del siglo XX, cuando empieza a profundizar en el carácter antropológico del arte moderno, Carl Einstein es próximo al movimiento expresionista. Su espíritu renovador queda plasmado en la mordacidad y radicalidad de sus opiniones, y del mismo modo sus textos de esta época, incluso aquellos escritos hasta 1918, se basan en prácticas lingüísticas experimentalistas. Su texto más significativo, el *Bebuquin*, está marcado por las ideas de subjetivización de la percepción, destrucción de significados, renovación del lenguaje y exaltación de la expresión. En este escrito la luz juega un papel fundamental, mostrando los cambios en una percepción inestable y dinámica del individuo causada por tiempo moderno, hasta el punto de ser considerado el texto como una “Poetik des Lichtes” (De Pol 1997: 132) por los expertos.

Este y otros textos otorgan a Einstein su carácter vanguardista. Los relatos grotescos, como *GFRG*, dedicado a la comercialización de valores religiosos, o *Der unentwegte Platoniker*, son muestras de esta prosa que Benn practica en su *Gehirn-Novelle* y Heym desarrolla en *Der Irre*. Einstein nos muestra una realidad distorsionada, pues pone en duda la percepción y la razón en tanto que herramienta cognitiva, así como su producto derivado, el “abbildende Positivismus” (Einstein 1994: 42). Dicha crisis de la percepción tiene su origen precisamente en la pintura impresionista y cubista, que nos muestran lo que percibimos ópticamente como

relativo<sup>5</sup>. Einstein juega en sus textos con la sinestesia, “les variations métaphoriques dans lesquelles sont confondues deux représentations différents” (Einstein 1996b: 35), y hace hincapié en el abismo existente entre el tiempo plasmado en la escritura y el tiempo experimentado realmente:

De même, dans le roman ou dans le drama, on découpe le temps arbitrairement, cette catégorie du temps littéraire n'ayant rien à voir avec le temps pratique; par exemple dans les catastrophes dramatiques où les temps qualitatifs et contrastants se croisent comme les formes contrastantes du tableau. On pourrait presque appeler le drame: l'anéantissement du temps réel. (Einstein 1996b:38)

y sigue:

On transforme les notions temporelles de mouvement en un simultané statique dans lequel les éléments primordiaux des mouvements contrastants sont comprimés. On divise ces mouvements en différents champs de formes dans lesquels on dissocie et rompt la figure. Au lieu de donner comme avant un groupe de divers mouvements objectifs, on crée un groupe de mouvements optiques subjectifs. Lumière et couleur sont utilisées dans un sens tectonique pour appuyer la construction. (ibid.)

Esta arbitrariedad y esta negación del tiempo real, manifestadas en *Notes sur le cubisme*, tienen su contrapunto en las catástrofes del drama clásico, la tragedia, que a la vez encuentran su par en las perspectivas que se entrecruzan en los cuadros (cubistas, por supuesto). Esta estructura temporal en la literatura la asocia el autor directamente a la manera de escribir de los alemanes, propensos a una acumulación de anécdotas y trozos de realidad vivida, y a una acción progresiva con episodios ligados de forma razonada. Para Einstein, como figura en el texto *Brief über den Roman*,

Balzac fand die Gier und Flaubert den allmählichen Tod, das Sichgleichbleiben oder das Kleinwerden, der uns ungesehen umgibt. Sie entdeckten Kräfte, die unentrinnbar sind, nur solche erzeugen die Form. Die Griechen gaben einen religiösen Zwang, die Lateiner entdeckten Motive, die man glauben muss [...] Der Deutsche hingegen baut zumeist auf dem Letzten auf, das er errang, auf dem Augenblicklichen [...] Der Deutsche schreibt Bruchstücke einer Biographie und wagt nur selten Ausschnitte. Er löst die Gestalt in Fremdkörpern auf und verbindet sie durch Surrogate, Erklärungen oder ähnliches. (Einstein 1994: 89-90)

Esta estructura de encadenamientos motivados racionalmente y de forma causal deben ser reconfigurados en nuevas estructuras narrativas, para lo que Einstein dirige su atención hacia otros medios.

---

<sup>5</sup> El manuscrito <Ich sehe ein Haus> (1930) es un análisis al respecto: “Sehen u Eindruck Verarbeitung vitesse / wir imaginieren visionieren meistens – mehr als wir / sehen – selbst im Schlaf / Sehtypen und Visionierende –”, figura en dicho texto (Einstein 1992: 228). Einstein se adhiere a la posición defendida por Helmholtz y otros teóricos de la óptica del siglo XIX, que contemplan la visión no sólo como acto fisiológico, sino también psicológico. La realidad es en verdad filtrada por la conciencia y el subconsciente, y a raíz de ello es percibida de una u otra manera por el individuo.

Kandinsky afirma en su libro *Über das Geistige in der Kunst* que “nie standen in den letzten Zeiten die Künste, als solche, einander näher als in dieser letzten Stunde der geistigen Wendung” (Kandinsky 1912: 36). Con ello hace hincapié en la transversalidad e influencia recíproca en las distintas artes, algo que a la postre se ha definido como intermedialidad. Einstein, según la tónica habitual en las vanguardias, vislumbra en dicha práctica un camino para satisfacer sus ansias renovadoras, de ahí que en su obra la literatura y el arte vayan tan estrechamente ligados. La intermedialidad en Einstein viene dada por su estrecha vinculación con el cubismo; ya sea en el cambio radical y reformulación de la perspectiva visual como en la composición formal tectónica, dicha corriente representa para Einstein una nueva concepción de la realidad fundada en la pintura moderna. A ello se suma el hecho de que ésta mantenga una estrecha relación con las manifestaciones plásticas míticas de sociedades primitivas, cuya forma de ordenar las impresiones de la percepción no comprende la reducción y simplificación lógica predicadas por el positivismo, la “mindernde Reduktion des komplex-Wirklichen” (Einstein 1992: 194), algo a lo que también hacen referencia Wilhelm Worringer y Wassilij Kandinsky<sup>6</sup>. Por otra parte, la disposición social de sociedades primitivas le interesa profundamente, pues en ellas el arte cumple una función social y religiosa, adquiriendo un carácter trascendental al plasmar la realidad. El artista primitivo no representa realidades tangibles, sino manifestaciones de carácter mítico, aunque éstas conforman una reproducción alegórica de la naturaleza. La vinculación del autor con su obra es nula, dicha obra es autónoma en tanto que el creador es un mero vínculo entre lo mítico trascendental y la materia prima:

Der Künstler erarbeitet ein Werk, das selbständig, transzendent und unverwoben bleibt. Dieser Transzendenz entspricht eine räumliche Anschauung, die jede Funktion des Beschauers ausschliesst; ein vollständig erschöpfter, totaler und unfragmentarischer Raum muss gegeben und verbürgt sein. Abgeschlossenheit des Raumes bedeutet hier nicht Abstraktion, sondern ist unmittelbare Empfindung [...] Es bezeichnet die Negerplastiken, dass sie eine starke Verselbständigung der Teile aufweisen; auch dies ist religiös bedingt. Jene sind nicht vom Beschauer, sondern von sich aus orientiert; die Teile werden von der engen Masse aus empfunden, nicht in abschwächender Entfernung. (Einstein 1994: 241)

El arte se concibe entonces como interpretación colectivo-religiosa del mundo que no se basa en la simplificación logocentrista del siglo XIX, sino en una representación supramaterial de la realidad. La adopción de los contornos redondeados en la escultura negra, mezclada con las formas geométricas que conforman algunos de sus rasgos, le confieren un volumen como “totalisation de mouvements optiques discontinus” (Einstein 1996b: 36) dotado de múltiples perspectivas, esto es, sin una determinada focalización de la visión del observador<sup>7</sup>. Al contrario que el renacimiento, donde por primera vez aparece la profundidad en el cuadro como

<sup>6</sup> Cf. WORRINGER 1959:50 y Kandinsky 1912:5.

<sup>7</sup> Cf. EINSTEIN: 1994:243.

paradigma de la época de la “*ressemblance*”<sup>8</sup>, en el arte primitivo esta profundidad se gana con la confrontación de múltiples puntos de vista, y no de la imposición de un solo punto de vista. Einstein habla en sus textos de la suma de impresiones diferentes en un único acto de visión, la “*Totalität*”, algo que se adecua perfectamente a la percepción en la sociedad moderna:

Wir betonen, dass Erkennen nicht ein kritisches Verhalten ausmache, vielmehr ein Schaffen von geordneten Inhalten, d.h. totalen Systemen bedeutet. Als System gilt uns nicht mehr die Einordnung einer Vielheit, die gewisse einseitige Merkmale aufweist, wir fassen darunter keine irgendwie quantitativ bestimmte Ordnung, d.h. eine solche, die eine gewisse Anzahl von Gegenständen umfasst, vielmehr bezeichnen wir als System jede konkrete Totalität, die nicht durch ein ausliegendes Instrument eine Ordnung oder Gliederung erfahren kann, sondern die an sich schon organisiert ist. (Einstein 1994: 217-218)

El cubismo pictórico, como el arte africano, se basa en la suma de percepciones espaciales en un único instante de percepción temporal, la espacialización del tiempo<sup>9</sup>. El volumen geométrico en los cuadros bidimensionales se consigue mediante la simultaneidad de perspectivas representadas en el cuadro, y el acto de percepción se presenta como colectivo, con lo que la percepción de la obra de arte se basa en la ritualización de ésta; y por consiguiente desaparece la figura del sujeto individual, contra la que el autor arremete continuamente:

[...] man zerlegt und analysiert (Grundeigenschaft des Unproduktiven) den Gegenstand, um neue Objekte für die ungeheuerlich wachsende Menschenzahl zu erlügen, damit ein jeder sein persönliches Objekt besitze und darin zur Individualität werde”. (Einstein 1994: 370)

La crítica al medio discursivo de la escritura<sup>10</sup> se ajusta a las aseveraciones anteriores acerca de la pintura. Ya en 1911 Einstein alude a la literatura reduciendo sus cualidades a la paráfrasis, y asociando a este concepto tanto la visión naturalista sobre la realidad como la plasmación de procesos psíquicos derivados de dicha visión:

Paraphrase ist: jemand sieht einen Fisch in einem Geschäft ausgelegt, stellt über ihn eine biologische Betrachtung an und kauft ihn für die Familie. Dieser Mann verflüchtigte seine Mahlzeit zu einer theoretischen Übung, wiewohl solche kaum die Schmachhaftigkeit des Essens oder die Verdauung beeinflussen mag; [...] oder: einer sagt, dass die zwielichtige Seele von Fräulein Ludmilla Meiersen wie eine Flagge auf Halbmast in das raschelnde Rostrot des verblundeten Herbstes gesenkt ist, wobei er eine gute oder schlechte Handlung dieser Dame berichten will. (Einstein 1994: 80)

<sup>8</sup> Cf. FOUCAULT 1966:47.

<sup>9</sup> Cf. KRÄMER 1991:174.

<sup>10</sup> Al respecto de la pasividad en la literatura Einstein aduce: “Sehen Sie, wie funktional man jetzt in der Wissenschaft denkt, während die Worte und Metafern starr weiter stehen ohne dass man wagt, diese Worte funktional zu benutzen” (EINSTEIN 1992:154).

La definición de la escritura como repetición es asimismo una clara contraposición a lo que Benjamin formula en su teoría de la reproductibilidad técnica del arte. Einstein defiende ante todo la originalidad como motor a aplicar en la literatura y las artes, algo que define como “Revolte”:

Wollte man mindestens eingestehen, dass alles zum Geschwätz geworden, ausser dem blöden Elend. Keiner gesteht es. Wer zu alten Behelfen zurücksieht, täuscht; denn Menschen können sich nur durch die vergleichslose Revolte des Neuen, das unrelativ Geglaubte, bestätigen. Im besten Fall geben sie Nuancen, Varianten und hetzen den Gemeinen zum Vergleich. Gerade der Besitzende begnügt sich mit Summieren und will von der dicken Zahl die Art erlügen (Einstein 1994: 369-370)

En un ensayo sobre *Vathek*, de William Beckford, Einstein perfila la definición de su idea de literatura al referirse al texto como “das Buch der unerschöpflichen Gier des überspreizten Willens zur Originalität” (Einstein 1994: 41). Lo describe como “Kunstmärchen” y subraya en este contexto el concepto de “Wunder”, que se convierte en eje central del *Bebuquin*:

Vathek ist ein Kunstmärchen. Der Glaube an die Realität, die Möglichkeit des Märchens schwand; da der Mythos ausstarb, ging dem Märchen der gläubige Gehalt verloren [...] doch ein Wille blieb, der der Wirklichkeit übermüdet ist, und man bildet eine die ästhetisch wahr ist im Sinne des ornamental Zusammenhangs; Tautologie, Allgemeines und Bekanntes meidet [...] die Unmöglichkeit des Geschehens verengte zum begrenzt Unmöglichen. (Einstein 1994: 42)

El autor predica aquí un retorno al mito, a lo no abastable racionalmente, a la unión de trascendencia estética y religiosa, al hecho de crear una realidad alternativa a la realidad engañosa. En cuanto a la forma del texto, al referirse a autores como Baudelaire o Mallarmé escribe:

Es ist nicht gestattet, mit Kunst Assoziationen zu erregen [...] oder zwischen heterogenen Momenten [...] zu voltigieren, sondern dass ein Werk unreal und dicht wie ein Kreis sein muss, die Bilder auseinander hervorgehen im gestuften Wechsel der symbolisierten Organe. Diese Künstler befreien uns von der langweiligen Wörtlichkeit gegenständlicher Sentimentalität. (Einstein 1994: 43)

Otro de los autores admirados junto a Beckford es André Gide; en una reseña sobre el texto *La porte étroite*, Einstein loa la forma de escribir del simbolista francés aduciendo la religiosidad del texto, “die Katharsis zum absoluten Monolog in der vereinsamten Intensität” (Einstein 1994: 53), pensamiento que se une al hecho de que Einstein sintoniza la figura divina con “das Innere” del ser humano (Einstein 1994: 91); a la vez, en un comentario que lo acerca a los románticos y al panteísmo de finales del siglo XVIII, el autor alaba del texto que “bei Gide gehen Menschen und Landschaft jetzt wundervoll zusammen” (Einstein 1994: 52). Este comentario nos remite al hecho de que Einstein pretenda continuamente un retorno a modelos sociales primitivos y a un arte prelógico.



Einstein salva a pocos escritores de su crítica contra las normas de narrar tradicionales, aunque tampoco ataca explícitamente a otros. Flaubert y Homero<sup>11</sup> figuran entre los grandes, a los que seguramente podría incluir a Proust, Joyce o Döblin, y muestra una relación ambivalente hacia los románticos y Gabrielle D'Annunzio<sup>12</sup>, entre otros. En su obra no se encuentran referencias expresas a los experimentos vanguardistas del lenguaje llevados a cabo por los expresionistas, con la excepción de comentarios sobre *Nämlich* de Paul Adler o algunos textos de Benn, mas la relación de estos con su *Bebuquin* es palpable a todas luces. Interesante es el juicio de valores emitido en la comparación de los dos medios, la literatura y el arte, en distintos relatos, donde se percibe como el medio visual reemplaza en varias facetas al medio discursivo<sup>13</sup>. Dentro de las críticas a la literatura encontramos reproches al estilo realista o al ornamental<sup>14</sup>, y a la plasmación ficticia de continuidad o causalidad<sup>15</sup>, pues Einstein la considera anacrónica e inadaptada en el contexto de la modernidad.

En toda su obra, tanto en la literaria como en la ensayística, son constantes los ataques al medio literario en general, conteniendo muy pocas referencias positivas a autores o épocas determinados. Como afirma en su célebre carta a Kahnweiler de junio de 1923, es necesario abogar por la renovación total del lenguaje, la llamada “negative Dichtung” (Heisserer 1992). Para tales superaciones, sin embargo, es necesario tomar el ejemplo de las artes plásticas, del cubismo en concreto, y acabar con el logocentrismo dando paso a la “metamorfosis” y lo “alucinatorio” en el lenguaje, donde “le flot des processus psychologiques est pour ainsi dire rejeté par la digue statique des formes” (Einstein 1996b: 17)<sup>16</sup>. Un ejemplo de esto es lo que él mismo predica unos años antes en el *Bebuquin*, donde “geht es nicht mehr um Fixierung von Person oder Wirklichkeit, sondern um deren Verwandlung; das Vorurteil von einer einsinnig konstanten Realität wird beendet” (Einstein 1996b: 248).

Aunque se trata del texto más importante de Einstein, lo cierto es que pertenece a su etapa de juventud, años después de haber tenido sus primeros contactos con los cubistas en París, pero un tiempo antes de publicar sus primeros libros importantes sobre cubismo y arte africano. Aun así, este relato corto conforma la aproxi-

<sup>11</sup> Vid. EINSTEIN 1994:87.

<sup>12</sup> Tanto los primeros como el segundo son plasmados, según las interpretaciones de los investigadores (OEHM 1976: 107), en el *Bebuquin*.

<sup>13</sup> En *GFRG* se observa una adopción del medio plástico en detrimento del medio escrito. (EINSTEIN 1994: 314,340).

<sup>14</sup> Einstein proclama al respecto: “nicht um einen Menschen zu entwickeln, sondern ein Geschehen auszuzeichnen (EINSTEIN 1994: 87); y también: “möglichste Beschränkung der Metaphern, die das Gegenteil von Dichtung sind, immer konzentriert auf die Empfindungen, die tatsächlich Erlebnis sind und nicht Verflachung oder Accident desselben sind, dann Typisierung des Erlebnisses (EINSTEIN 1992: 154).

<sup>15</sup> Cf. EINSTEIN 1992: 121.

<sup>16</sup> Einstein lo explica de este modo: “der Denkprozess selber verläuft alogisch und geschieht ausserhalb der Kategorien der Erkenntnisse. Das Erkennen selber geschieht halluzinativ, nur seine Ergebnisse sind rational geartet” (EINSTEIN 1992: 197).

mación más profunda de Einstein al intento de crear una literatura amparada en las condiciones formales de otros medios. Muchos investigadores definen el *Bebuquin* como prosa cubista (Fleckner 1999), consideración un tanto atrevida, pues tampoco en los casos de Réverdy o Apollinaire se ha llegado a afirmar la existencia real de una literatura cubista. Sin embargo, el texto de Einstein es único, y responde a esquemas muy radicalizados que superan en cierta medida a sus contemporáneos vanguardistas. La forma es intensa y concentrada, no responde a la causalidad ni progresión de fases, sino que cada instante es individualizado y recibe su importancia no en la sucesión, sino en el conjunto, algo que Einstein analiza en diversos textos<sup>17</sup>. Muchos investigadores ven en su *Bebuquin*, al que Einstein se refiere como “das zerschlagene Wort” (Einstein 1992: 155), así como en otras obras de juventud, la destrucción de los factores de la prosa tradicional y convencional, entre los que se encuentran la mimesis y la ficción. Los personajes, los llamados “diletantes”, no son figuras, sino máscaras. Cada uno representa un estilo estético, discuten entre ellos acerca de la metafísica del arte, y de sus diálogos no avanza la trama, ni se crea una historia, sino que construyen una representación simultánea de ideas y pensamientos reunidos en un bar, la “Animierkneipe Essay”.

En este contexto, ni el protagonista, *Bebuquin*, ni el narrador son reconocibles como tales. Más bien cabe decir que en este relato todos se funden en todos, como predicen las teorías pictóricas modernas (impresionismo), abandonando su naturaleza y actuando como reflejos. Precisamente la luz desempeña una función capital en el texto, pues ella muestra las percepciones visuales de los personajes y a la vez las desfigura y reorganiza a placer. Se trata de un elemento vivo, dinámico, sinestésico y metamorfofóico, como la luz de los impresionistas y la forma de los cubistas. Acerca de la luz en la pintura moderna Einstein escribe en 1926 que:

Malerei selber wird fast gleichgültig vor dem Menschlichen und gewinnt, nur diesem dienend, ihren Sinn. Man ist Impressionist aus Glauben fast, das Licht und Christus, der es ausströmte - man malt Liebe, fast sentimental [...] die Erde soll zur Identität mit dem Menschen um der Barmherzigkeit willen gezwungen werden, nicht nur zur Ordnung optischer Eindrücke. Malerei gilt als Mittel gläubiger Leidenschaft, um der Identität willen übersetzt man das Motiv. Etwas wie eine Symbolik der Farbe beginnt, die nicht nur einem technischen Sehen, sondern einer geistigen oder ethischen Schau gehorchen soll. (Einstein 1988:27-28)

En este párrafo de la *Kunst des XX. Jahrhunderts* se habla del acto de visión no sólo como acto fisiológico, sino también espiritual y ético. A la vez se plantea una unión entre el mundo y la persona, objeto y sujeto del acto de percepción respectivamente. La realidad se crea entonces a través del sujeto, y éste a su vez depende del orden simbólico del mundo. En el *Bebuquin* constantemente tiene lugar esta destrucción de objeto y sujeto, y su posterior reconfiguración en un único elemento se encuentra en la tematización constante de una percepción visual difusa e imposible de racionalizar, así como en la metáfora de la luz y el espejo:

<sup>17</sup> Cf. los textos *Totalität* (EINSTEIN 1994: 220) y *Ich dachte mir da eine Sache* (Einstein 1992: 158s).

'Missbrauchen Sie mich, bitte, nicht', klang die dünne Stimme Bebuquins im Spiegel, ,regen Sie sich nicht so an Gegenständen auf; es ist ja nur Kombination, nichts Neues. Wüten Sie nicht mit deplazierten Mitteln; wo sind Sie denn? Wir können uns nicht neben unserer Haut setzen. Die ganze Sache vollzieht sich streng kausal. Ja, wenn uns die Logik losliesse. (B 94)<sup>18</sup>

Este proceso de unión y destrucción del individuo va ligado a una búsqueda permanente de la originalidad y lo nuevo, metaforizado en el “Wunder”, que el autor define en el capítulo 15 como la “unabhängigen Tat” (B 125). Dicha originalidad nace de la abolición de los postulados culturales racionalistas de los siglos XVIII y XIX, pues Bebuquin dice a Nebukanedzar Böhm, su alter ego, su “Doppelgänger”: “beinahe wurden Sie originell, da Sie beinahe wahnsinnig wurden” (B 94). Parece que ambos, unidos por la dualidad que comparten, sufren el mismo proceso que Erna Reber, a quien Einstein dedica estos versos: “Nie triffst du dich / Dir gleich zu sein / Treibst wolkenweit von dir. / Nie fliehst du genug / Dich zu greifen / Spaltest dich in Widerspruch / der Zeichen” (Einstein 1996b: 79).

La singularidad de la forma radica por tanto en la aleatoriedad de los capítulos alienados, en la nula contextualización del principio y en el final, que simboliza un “Rückzug aus der Sprache” lacaniano cuando el texto, tras perder el protagonista la facultad de hablar, pronuncia la palabra “aus” (B 130). Dicho vocablo intensifica una última vez la sensación de que no existen límites entre texto, narrador y personajes, que todos se reflejan en todos, abandonando así su carácter individual e integrándose en una estructura absoluta y total. Dicha estructura reconcibe la organización temporal de la narración, que abandona su progresión natural para adoptar una configuración simultánea.

El trío formado por Bebuquin, Böhm y Euphemia lleva el peso de la narración, al que se añaden distintas figuras secundarias, caracterizadas todas por expresar una determinada corriente estética: Perlenblick es por ejemplo actriz, Laurenz es neoplatónico, y Lippenknabe es romántico. Por lo que refiere a los tres primeros, a su alrededor se suceden una serie de cambios que hacen patente la imposibilidad de racionalizar el texto. Tanto sus cuerpos como atributos de su fisiología, edad o sexualidad, son deformados hasta lo irreconocible; la ambivalencia sexual sobre todo, según los estudios de Einstein sobre la cultura primitiva, es claramente asociable a lo divino, elemento interpretable como trascendente en su teoría: “chaque figure qui n'est pas en même temps mâle et femelle ne ressemble pas à la figure divine” (Einstein 1996b:101); es ésta una idea a la que Thomas Mann también dedica varias páginas en su *Josef-Roman*, concretamente en el capítulo de la conversación de José con Pitufar, el amigo del Faraón.

Las similitudes entre los dos personajes masculinos del *Bebuquin* son claras, aunque en algunos momentos aparecen como absolutamente contrapuestas. En las tres figuras centrales se funden asimismo conceptos antagónicos: en el caso de Bebuquin, se trata de un joven con una pronunciada calvicie prematura (B 92);

<sup>18</sup> Aquí y en lo sucesivo se utilizará la abreviatura B para *Bebuquin*, seguida del número de página. Dicha narración se encuentra en EINSTEIN 1994: 92-132.

Böhm muere a mitad de la narración para reaparecer luego adoptando cada vez una forma distinta, como el contenido de una botella (B 105-107); Euphemia, finalmente, se presenta al principio como mujer y como maniquí a la vez, como objeto animado e inanimado (B 92). La sintaxis es asimismo deformada y ofrece interpretaciones variadas de las palabras, en la medida en que los diálogos no siguen una coherencia temática determinada, sino que se entretajan a partir de elementos inconexos, como un collage de citas sin referencia clara o un juego cubista de perspectivas entrecruzadas.

La complejidad del texto, que denuncia una serie de particularidades de la narrativa del siglo XIX, es intermedial en la medida en que establece una vinculación directa entre el medio escrito y el pictórico. Su forma es denuncia y a la vez formulación de una nueva concepción literaria que, siguiendo el paradigma de la destrucción y renovación, pretende crear una realidad nueva a partir de la palabra escrita: “es ist eine litterarische Totalité annähernd zu geben, die Eindrücke nicht hinnimmt, sondern verarbeitet” (Einstein 1992: 160) Como escribe Ernst Stadler, habrían de pasar treinta años para que el Bebuquin obtuviera los lectores adecuados. Dicha alabanza indica al mismo tiempo la razón por la que el texto se erigió como modelo que no fue seguido por ningún autor y cayó progresivamente en el olvido tras su publicación. El espíritu de las vanguardias se mantiene en Einstein, pues aún en 1930 defiende que “der Mensch ist nicht Spiegel, sondern einzige Möglichkeit aller künftigen Wirklichkeit [...] der Mensch und die Welt [müssen] täglich vom Menschen erfunden werden” (Einstein 1996b: 147).

### 3. La crítica cultural de Einstein

En los años veinte se produce una evolución en el autor, tanto en sus circunstancias vitales como en su labor teórica de las diferentes artes, que como hemos dicho culmina en su participación en la guerra civil española. Se observa una radicalización en sus teorías antropológicas y de los medios, así como en su crítica al lenguaje ilustrado-humanista mediante su contacto con Georges Bataille y Eugene Jolas en su participación en las respectivas revistas *Documents* y *Transition*. El proyecto del cubismo como arte colectivo se ve truncado por el desfallecer de los movimientos vanguardistas, el auge de la *Nueva Objetividad* y el ascenso del nazismo. Su exilio voluntario constituye el epígrafe de su revolución estética, que ahora adquiere matices más pragmáticos. El suceso referente a su obra *Die schlimme Botschaft* constituye una prueba del rechazo mutuo entre Einstein y la República de Weimar.

En su texto *De l'Allemagne*, publicado en 1921 en la revista *Action*, el autor constata el cambio sufrido a raíz de la guerra en el público lector europeo, cambio que denota por un lado el progresivo agotamiento de las vanguardias y por el otro un interés temático que recupera tendencias de 1912:

[...] le public toutefois, porta quelque intérêt aux choses de la guerre ce qui lui fit oublier cette révolution littéraire [...] et pourtant il y a quelque chose en Allemagne qui pourrait

s'appelait littérature; une chose mal payé, grelottant, qui passe inaperçu et reste sans effet; les moyens paraissent épuisés. (Einstein 1996a:201).

Einstein percibe una cesura entre el autor y su público, en el que los radicalismos de antaño ya no tienen cabida en el panorama literario, y chocan ante la impasibilidad de un lector al que los experimentos y estilos transgresores ya no afectan: “l'auteur le plus dionysiaque serait découragé par l'indifférence stupide de notre public” (*ibid.*). El autor carga entonces contra el “analphabétisme des nouveaux riches” (*ibid.*), y lo sitúa como producto derivado de corrientes como el expresionismo pictórico alemán, del que dice que “ses couleurs mécanique[s] faisaient bailer les esprits cultivés mais son déséquilibre brutal remplissait d'aise les hommes nouveaux” (*ibid.*). En su opinión el expresionismo pictórico es banal, inflado de tópicos literarios, no se corresponde con el momento ni su existencia se fundamenta en otra cosa que no sea su uso del color. Desde su posición de cubista afirma que:

Nous pratiquons une peinture qui manque de tradition technique et formelle; nous titubons d'un mot d'ordre vers la mode. Le cubisme français fut la manifestation d'une évolution logique[s] [...] l'expressionisme allemand par contre, se plaît à broyer des tubes de couleur sans dégager aucune clarté spirituelle” (Einstein 1996a: 202)

Este reproche al expresionismo por su carácter eminentemente esteticista y decorativo, y por ello vacío en su forma, refrenda el trasfondo funcional del arte que predica Einstein ya en su época vanguardista, y muestra la muerte de dicho espíritu revolucionario en tanto que éste se convierte en moda.

Un manuscrito publicado en la revista rusa *Rossija* en 1924 fue rescatado de su anonimato por los investigadores en la década de los 90. El texto se titula *Vom Verfall der Ideen in Deutschland*, y constituye una aproximación a la Alemania de las primeras décadas del siglo XX. En él Einstein carga contra la cultura belicista prusiana, así como contra el gobierno socialdemócrata de la República de Weimar. Sus reflexiones son parecidas a las que hace Thomas Mann en sus conferencias durante el exilio en los Estados Unidos, las cuales se basan en la exploración de procesos culturales como antesala del totalitarismo político<sup>19</sup>. Einstein afirma que “dem philosophischen System der Deutschen entspricht das militärische. Die planmäßige Maschine, die den Namen preussische Armee trug, war lediglich eine Interpretation dieser [der romantischen Philosophen] Ideen”(VD 534)<sup>20</sup>; asimismo hace referencia en su texto al *cuius regio eius religio* (VD 535) del protestantismo luterano, al igual que Mann inicia su argumentación con Lutero y su reforma anti-social, contraria a los intereses del “Baueraufstand”, para llegar a los románticos y luego a Hitler. Esta conjugación de cultura y política como razón de ser del totalitarismo lo refrenda su manifestación sobre los profesores alemanes:

<sup>19</sup> Cf. MANN 1996.

<sup>20</sup> Aquí y en lo sucesivo se utilizará VD para *Vom Verfall der Ideen in Deutschland*, seguida del número de página. Este texto se encuentra en EINSTEIN 1996a: 533-549.

Der deutsche Professor ist das gefährlichste Mitglied der Gesellschaft. Denn was könnte gefährlicher sein als ein Mensch, der bei entwickeltem Gehirn den Realitätssinn verloren hat. Genau das ist aber der charakteristische Zug des deutschen Professors. Er blickt auf die Welt wie auf ein unbewegliches System und auf die Ideen wie auf von der Realität abgehobene Begriffe [...] Die deutschen Professoren, diese historisch gebildeten Menschen, konnten sich weder vom königlichen Deutschland noch von ihren Büchern trennen, was eng miteinander zusammenhängt. Das wäre Selbstmord für sie. Legitimierte Besserwisser erhoben die Monarchie zu einem geschlossenen System. (VD 541)

La inamovilidad con que se describe a los intelectuales académicos alemanes parece ser el elemento instigador del cambio cultural y social que predica Einstein. La crítica a la simplificación de la realidad mediante conceptualización, y el papel de ésta en el establecimiento de un sistema de poder cerrado y que se sostiene por sí mismo, se extiende hasta la burguesía:

Die deutsche Bourgeoisie legte ein grosses Talent in puncto wirtschaftlicher Spezialisierung an den Tag, konnte aber weder die politischen Folgen ihrer eigenen Arbeit einschätzen noch das überlieferte kulturelle Erbe übernehmen, sie konnte nichts erneuern, nicht einmal das Geringste verändern. (VD 543)

Por otro lado, su reflexión acerca de la “gegenstandslose Protest” vanguardista es indicadora del abandono de dichas posiciones anteriores, que a la postre se han revelado insuficientes para sustituir la inamovilidad por fuerzas más dinámicas. La abstracción se ha convertido al fin en una crítica hacia la realidad alejada de sí misma, por lo que se ha acabado perdiendo en esteticismos y formalismos vacíos de contenido sustancial:

Der Protest der Intellektuellen verlief ästhetisch, und sie bemerkten allzu spät, dass abstrakte Formeln lediglich ein Zeugnis der Ohnmacht darstellen. Die Gegenwart war verschlossen. Auf allen Wegen standen breitbeinig: der Beamte, der Leutnant, der Millionär, und verboten ihnen strengstens, auch nur durch geringste Einflussnahme die alte Ordnung zu untergraben. Demzufolge musste man sich mit der abstrakten Negation begnügen. (VD 547)

La relación entre el arte y la sociedad la completa Einstein en su *Braque-Monographie*, publicada en 1934. En él explora, con una argumentación parecida a la de Nietzsche en su *Geburt der Tragödie*, la pérdida de funcionalidad del arte sometido a la burguesía, y predica un retorno a estados prerracionales y a un arte más vinculado a la vida, que Nietzsche denomina la “Leiblichkeit”, lo otro de la razón. Einstein carga contra la “Lehre vom klassischen Mass, dem Schönen und Edlen [Winckelmanns], wodurch das gefährlich Lebendige heillos verschnitten wurde [und] die extremen Kräfte und Erregungen [vernachlässigt wurden]” (GB 254)<sup>21</sup>. La sumisión del arte a una determinada clase social elimina lo que también

---

<sup>21</sup> Aquí y en lo sucesivo se utilizará GB para *Georges Braque*, seguida del número de página. Este texto se encuentra en EINSTEIN 1996b: 251-517.

Nietzsche predica, esto es el vínculo profundo entre arte y vida. Einstein sostiene que, a resultas de la ilustración,

[...] die Kunstwerke waren zu Markten einer mittleren Ordnung missraten und somit harmlos verbürgerlicht; solche Ordnung und Klarheit wurden müheles gewonnen, da man eben das Ausser- oder Unordentliche pedantisch ausschloss. Diese Ideologie des Normalkunstwerks erlaubte, die Kunst in die bürgerliche Gesellschaft konfliktlos einzuspannen; nun war sie gefahrlos und untragisch geworden, nämlich normal. (ibid.)

Esta constatación nos lleva a la misma idea de inamovilidad que Einstein predica en el texto *Vom Verfall der Ideen in Deutschland*, en tanto que el arte en general sirve de filtro de lo perceptible y concebible desde el punto de vista burgués, negando cualquier idea o imaginación de otra posibilidad. La realidad determina el arte, cuando según Einstein el segundo debería hacer lo propio con la primera:

Uns beschäftigen Kunstwerke lediglich soweit, als sie Mittel enthalten, das Wirkliche, die Struktur des Menschen und die Weltbilder abzuändern, also als Hauptfrage steht, wie können Kunstwerke einem Weltbild eingeordnet werden oder wie zerstören und überschreiten sie dies. (GB 256)

Según Einstein, para quien la historia no es un “objektiv gegebenes Tatsachengebiet”, sino que lo pasado siempre es una “Projektion des Jetzt” (GB 259), el arte debe asumir su funcionalidad sobre la realidad, determinada por su capacidad de redefinir lo que se ha ido asentando como per se desde la ilustración. La burguesía, definida como “entgeistigt” (ibid.), lleva a cabo la misma acción simplificante sobre la realidad que una vez desempeñaron Sócrates, “ein ganz neu-geborner Dämon” (Nietzsche 2004:77) y Eurípides<sup>22</sup>, esto es:

[...] die Wirklichkeit [wurde] heillos verarmt und versimpelt, und man vermochte nicht mehr die wesentlichen seelischen Schichten zu befriedigen, die einer dauernden Umbildung des gestalthaften Wirklichen bedürfen, wenn sie treiben und leben sollen. (GB 263)

Einstein adopta el concepto “halluzinatorisch”, concepto acuñado por los simbolistas y el psicoanálisis, y lo contrapone a la racionalización en la cultura y la sociedad. Con ello aboga por una irracionalización de carácter revolucionario que se perfila como continuación y reformulación de sus ideas vanguardistas. Para el autor:

Die Bedeutung der heutigen Kunst erweist sich in der Auflösung der konventionellen Wirklichkeit. Jede Zerstörung der Wirklichkeitsstruktur ist durch Umbildung der seelischen Struktur bedingt. Der banale Verfall der Person wurde im 19. Jahrhundert, das vom Typ des Technikers bestimmt ist, durch die Parzellierung und Spezialisierung der Menschen vorbereitet. (GB 278)

---

<sup>22</sup> Cf. NIETZSCHE 2004: 69-82.

De la especialización científica del individuo se deriva una convencionalización de la realidad a la que el arte de principios de siglo se enfrenta. Einstein reconoce una estructura de realidad sintonizada con la estructura interior del individuo, y proyecta la idea de un cambio radical en la esencia intelectual y espiritual como condición de la destrucción de dicha realidad, cambio que en un primer momento debía partir del cubismo y las teorías de la percepción vanguardistas. La técnica se perfila aquí como el enemigo, pues Einstein habla de un “mechanisches Schicksal” de la sociedad racional; el autor se aproxima al marxismo, pues hace referencia a Marx afirmando que “mit der Maschine wurde der Produktionsprozess aus allem Menschlichen gelöst und von dem Menschen fast unabhängig”, y se sirve de argumentos a posteriori capitales para la teoría crítica cuando habla de la instrumentalización de la razón: “der rationale Mensch verfiel zum erbärmlichen Objekt der von ihm geschaffenen Technik” (GB 274).

El nuevo ser primitivo del proletariado, como lo define Einstein, se enfrenta en lo social a la clase cultural adinerada como parte de un colectivo. La nueva sociedad, definida a partir de la técnica (el obrero es considerado un hijo de ésta), y sus estructuras económicas no parecen satisfacer a Einstein, sino que más bien conforman uno de los polos entre los que oscila su crítica. El autor traza una marcada línea entre las nuevas circunstancias económico-sociales y el rol del artista en ellas, repitiendo una postura ya defendida en el pasado, en el contexto de las vanguardias artísticas:

Nun ist der Künstler in die Entscheidung gestellt, ob er mit einer professionellen Variante sich begnügt, oder bedingungslos der neuen politischen Utopie sich unterordnet und Propagandist wird, oder selbständig eine Mythologie erschaut, die gleichzeitig kollektive Kräfte enthält. (GB 279)

#### 4. Literatura y compromiso social

El paso de prácticas vanguardistas a posturas comprometidas no es exclusivo de unos pocos autores, sino reflejo de un giro radical nacido de la revolución rusa y el auge de los movimientos totalitaristas. El cambio del abstraccionismo en el arte desligado de la realidad a un realismo socialista es común en artistas y escritores en la década de los años veinte, así como el cambio de un idealismo profundo hacia posiciones políticas, como es el caso de Georg Lukács y Walter Benjamin.

En Einstein la ideología socialista ya se encuentra latente mucho antes del cambio, formando parte desde un principio de la concepción artística vanguardista y experimentalista anterior. En su etapa intermedial Einstein representa un cambio de paradigma que se da con el nacimiento de las masas en las grandes ciudades: se trata de la muerte de la conciencia individual en favor de una identidad colectiva. De todos modos, en su caso la literatura comprometida no aparece de forma práctica, esto es, el autor no escribe prosa ficcional con esta temática, si no consideramos a la obra de teatro *Die schlimme Botschaft* (1921) como tal. En Einstein la literatura socialista aparece de forma programática con el texto *Die Fabrikation der Fiktionen*. En éste el autor carga contra la ficción literaria por favorecer la



inamovilidad comentada anteriormente: “Man glaubte grosse Kunst zu schaffen, wenn man die kollektiven Tatsachen leugnete oder vernichtete, z.B. das gegenständliche Motiv verbarg, auflöste oder ausschoss” (Einstein 1973:136), Einstein asocia a este hecho la consecuente manifestación en la disposición social de la cultura:

Das europäische Kunstwerk dient immer noch der innerlichen Sicherstellung und Stärkung des besitzenden Bürgers. Diese Kunst verabreicht dem Bürger die Fiktion ästhetisierender Revolte, die jeden Wunsch nach Änderung harmlos “seelisch” abregieren lässt. (Einstein 1996a: 27)

Dicho pensamiento se corresponde con su teoría de la visión colectiva desarrollada a partir del cubismo y el arte primitivo:

Irgendwann mochte ein brennendes Gemüt auffahren: Warum nur isolierende Artistik, stillebenhafte Menschen? Warum gingen Erschütterung, seelische Gespanntheit und Differenzierung des Themas verloren? Vermag das impressionistische Mittel solches nicht zu fassen? Kann man nicht mehr die Dramatik Delacroix' erreichen, das Lehrhafte Millets, das Ethische Daumiers durch ein neues Pathos zu erreichen und somit die Kunst wieder vermenschlichen? Sind Bilder nicht für alle da, von irgendeinem Anonymus gemacht, dessen Absicht auf kollektive Wirkung ausgeht. (Einstein 1988: 25)

Para Einstein el sujeto individual es una ficción, y tanto la perspectiva unívoca como la narración lineal proporcionan una imagen estable y armónica del mundo que en nada se corresponde con la percepción de la realidad, una tendencia del clasicismo alemán que Einstein atribuye a Goethe:

Goethe [...] paralytierte die weitere Entwicklung der deutschen Dichtung [...] schuf keinen anderen Mythos als den seines eigenen gut organisierten Ruhmes. Seine Taktik bestand darin, die wirklich grossen Geister seiner Epoche stillschweigend zu übergehen. (Einstein 1996b: 610)

Según el autor, la identidad del individuo debe desaparecer en la revolución social en favor de una identidad colectiva, idea inspirada en las sociedades primitivas por ser sus miembros todos iguales entre sí:

Begreiflich, dass die Modernen nicht die breite Aktualität darstellen; denn solches Unternehmen hätte an sich ihren schrankenlosen Individualismus begrenzt u widerlegt. - Aktualität ist Collaboration; denn Gegenwart besteht aus mannigfaltigen Elementen und Kräften. (Einstein 1992: 355).

La ficción es, que según el autor, el concepto en que literatura y arte se han basado hasta el momento para sus producciones estéticas respectivas. Ésta, que se encuentra muy ligada a la mimesis como representación de la realidad, es criticada por Einstein, pues en su uso se fundamenta la perpetuación del status quo social:

Die modernen Kunstwerke waren dadurch charakterisiert, dass sie zu nichts verpflichteten, weder Handlungen noch Tatsachen auslösten [...] wissend oder unbewusst betrieben die Intellektuellen die Rettung der herrschenden Machtgruppen. (Einstein 1973: 13,16)

La ficción se basa, entre otros, en la causalidad y linealidad temporal en la narración de los sucesos, o en el punto fijo de la perspectiva central en la plasmación plástica<sup>23</sup>. Para Einstein dicha concepción del arte se contradice con el tiempo contemporáneo, la modernidad:

Intellektuellen eskamotierten ihre geschichtliche wie milieuhafte Bedingtheit [...] eine besondere Literatur- und Bildersprache war geschaffen, womit man sich von der Masse und der naiven Erfahrung distanzierte und behauptete, eine persönliche Bildformel, eine eigene Sprache zu besitzen. (Einstein 1973:15)

El subjetivismo radical del *Bebuquin*, así como la destrucción del lenguaje objetivo, ya responden a esta lucha contra las ficciones, que posee una naturaleza vanguardista. Sin embargo, Einstein carga ahora con igual intensidad contra los autores experimentalistas, pues estos, en lugar de destruir la noción de ficción, han creado otra que no ha hecho más que sustituirla: “Sie hatten 'neueste Dinge' gezeichnet, doch den Anschluss an die Wirklichkeit der tatsächlichen Aktualität eingebüsst” (Einstein 1973:14). En *Georges Braque* va incluso aún más lejos cuando se refiere al papel de los intelectuales, pues estos constituyen un peligro inminente para la nueva sociedad de masas:

Der Proletkult ist gewiss ein Erziehungsmittel, doch droht Gefahr, dass ihn Intellektuelle missbrauchen, um die Masse in überalterter Bildung zu verhaften. Wir erblicken im Proletkult teilweise einen verzweifelten Versuch der Intellektuellen, mit verfallenen rationalen Methoden die eigene Stellung zu retten. (GB 276)

En la *Fabrikation der Fiktionen* Einstein ya no se ocupa tan profundamente de la intermedialidad en el arte; no obstante, se hace evidente la influencia que ésta tuvo en un primer momento en la destrucción de las ficciones, especialmente en las de naturaleza literaria, a causa de la influencia del cubismo y el arte primitivo en el medio escrito, pues “[man] gewöhnt sich sprachlich ungern um und ist in Litteratur konservativer als irgendwo anders” (Einstein 1992: 158). Este texto constituye su abandono a la lucha activa y la constatación de que la revolución intelectual sólo parece ser realizable desde la revolución social.

En el contexto de la teoría de los medios y la literatura socialista, en Alemania este punto tiene un nombre propio: Walter Benjamin. En los años veinte Benjamin desarrolla una serie de conceptos en su texto *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, puntos clave para ver la relación que mantienen los nuevos medios con el proletariado. Partiendo de la fotografía y su capacidad de ser reproducida de forma infinita, lo que pone en entredicho el carácter de único e inamovible de la obra de arte<sup>24</sup>, Benjamin constata en dicha repetición la posibili-

<sup>23</sup> Cf. Einstein acerca de la perspectiva central frontal: “Frontalität, vielfaltige Ansicht, übergehendes Modelé und plastische Silhouette heissen vor allem die üblichen Mittel [...] Die einfachste naturalistische Ansicht wird ausgewählt, die dem Beschauer zunächst liegende Seite, die ihn gewohnheitsmässig am ehesten gegenständlich orientiert” (EINSTEIN 1994 :244).

<sup>24</sup> Cf. BENJAMIN 2002: 358.

dad de una revolución estética pareja a la revolución social y política, la “Fundierung auf Politik” del arte (Benjamin 2002: 359), aunque al mismo tiempo avisa de la “Verlust der Aura” (Benjamin 2002: 355) en la obra de arte que tal ejercicio conlleva.

A diferencia de éste, para Einstein dicha representación supone nada más que un refuerzo del status quo que el arte debe destruir: “in der Wiederholung versucht man verzweifelt die drohende Entfremdung zwischen dem Menschen und der vererbten Welt zu verbergen” (Einstein 1992: 215). El teórico del arte comparte en el fondo el mismo pensamiento, esto es, la función revolucionaria del arte. En ambos tiene lugar una desvirtuación y relativización del objeto de arte como absoluto y objetivo, cada uno aboga de manera diferente por una forma distinta de superación de la estética tradicional, superación que la conduce a una nueva concepción social del arte. Lo que Einstein extrae de las sociedades primitivas en su evolución regresiva del concepto del arte, Benjamin lo descubre en el fenómeno de las masas y en un arte cercano al objeto de consumo no puro o individualizado, sino nacido dentro de una identidad colectiva. Einstein afirma sin embargo que con la repetición “degeneriert Kunst zu idiotischer Reproduktion” (Einstein 1992: 218).

La participación de Einstein en la guerra civil y su abandono de prácticas literarias o de teoría estética y del arte ejemplifican la nueva condición e identidad del artista en la época del auge de los fascismos totalitaristas. El autor se retira de la postura del diletante sostenida, a la vez que criticada, en su *Bebuquin*<sup>25</sup>, y se decanta por la participación activa en el conflicto armado. Esto viene dado, como hemos dicho, por el fracaso de la actitud anterior, vanguardista y a la vez de carácter social, y por los acontecimientos histórico-bélicos en Europa. En Einstein este cambio va unido al repudio absoluto de todo cuanto se concibe estéticamente, criticado como inservible para proyectos vitales y revoluciones de carácter social. Su tratado de la visión colectiva y otros tantos proyectos acerca de la teoría e historia del arte se quedan en simples bocetos o planificaciones sin llegar a consumarse. Es el caso del *Handbuch der Kunst*, la *Traitée de la vision*, o la continuación de su relato *Bebuquin*, el llamado *Beb II*, del que sólo nos han llegado notas escuetas<sup>26</sup>.

Ya en sus textos escritos en España se respira el espíritu combativo y anarquista que en ningún momento se contradice con las ideas que Einstein ha sostenido toda su vida. En *Die Kolonne Durruti*, discurso radiofónico emitido en noviembre de 1936, el autor informa de la muerte del líder español, describiendo la voluntad de venganza de los anarquistas, a la vez que analiza su figura como símbolo:

Durruti, dieser aussergewöhnlich sachliche Mann, sprach nie von sich, von seiner Person. Er hatte das vorgeschichtliche Wort ‘ich’ aus der Grammatik verbannt. In der Kolonne Durruti kennt man nur die kollektive Syntax. Die Kameraden werden die Literaten lehren, die Grammatik im kollektiven Sinn zu erneuern. (Einstein 1996b: 520)

<sup>25</sup> Cf. Katrin SELLO, quien compara la Animierkneipe Essay con una parodia grotesca del Café des Westens (SELLO 1970: 235).

<sup>26</sup> Dichos textos se encuentran en el Carl-Einstein-Archiv (CAE) en la Akademie der Künste de Berlín.

Aparte de señalar las palabras “anonimato”, “colectividad” y “clase”, Einstein lleva a cabo consideraciones harto interesantes alrededor de la columna Durruti, pues partiendo de una organización social proyecta lo que él llama una nueva gramática. Como ya hemos visto, en las distintas fases de su obra Einstein siempre apela a la necesidad de un lenguaje nuevo que permita un acceso diferente al mundo real, y en el seno de la columna parece encontrarlo: un lenguaje que no contiene el pronombre yo, un lenguaje en el que el individuo se perfila como plural, en el que el sujeto se define como perteneciente a un colectivo. Además afirma que los camaradas, nombre que indica pertenencia a la doctrina comunista, enseñarán a los escritores este nuevo lenguaje con sentido plural. Se observa como Einstein ha abandonado ya la tendencia revolucionaria estética y ha convertido su lucha en acción:

Andere mögen gewählt oder abstrakt diskutieren. Die Kolonne Durruti kennt nur die Aktion, und in ihr lernen wir. Wir sind simple Empiriker und glauben, dass die Aktion klarere Einsichten erbringt als ein gestuftes Programm, das in der Gewalt des Tuns verdampft. (Einstein 1996b:520)

Parece ser ésta la escuela, como llama a la columna, que permitirá al sujeto convertirse en palimpsesto y liberarse de la carga de la tradición, que a su vez constituye una traba ante la intención manifiesta de un cambio radical.

En *Die Front von Aragon* Einstein analiza la importancia de este punto estratégico en la guerra civil. Argumenta con razones económicas y políticas que el segundo enemigo de la revolución, la democracia capitalista y colonialista internacional, no tiene ninguna intención de luchar por Aragón, dado su escaso valor. Desde este punto Einstein describe la guerra marxísticamente en valores económicos, afirmando que “der Krieg, der an der Aragon-Front geführt wird ist eigener Art” (Einstein 1996b: 525). Según él

[...] Lage und Gliederung der spanischen Front ist nicht allein durch geographische oder strategische Faktoren bestimmt; diese Front scheidet zwei entgegengesetzte Anschauungen von Gesellschaft und Geschichte, dem Wirklichen und dessen Umbildung. (Einstein 1996b:526)

De nuevo distingue entre realidad y “transposición de dicha realidad” para definir las oposiciones de la guerra, que se igualan a la oposición que él describe en etapas anteriores. Algo parecido escribe unos años antes en *Georges Braque*, aunque todavía influenciado por la crítica cultural:

Die Gesellschaft von heute ist eine Umrangierung der individuellen und kollektiven Kräften gestellt. Selten hat der Konflikt zwischen beider Strömungen mit gleicher Gewalt das Leben des Einzelnen bedrängt. (GB 260)

Finalmente, en un nuevo giro hacia teorías gestadas en su época vanguardista, afirma que:

Unten in den Dörfern begann man, die Kollektivwirtschaft aufzubauen. Man schuf Strassen, schachtete Kanäle aus, gründete Schulen, Krankenhäuser und organisierte die gesamte Versorgung der Dörfer. Der militärische Erfolg wirkte sich unmittelbar sozial aus. Diese häufig verkannten Anarchisten erwiesen sich als kluge Konstrukteure. (Einstein 1996b:527)

En esta definición de los anarquistas, conocidos por sus métodos expeditivos, como absolutamente constructivos reconocemos la idea de Einstein del morir para renacer, el destruir para reconstruir, la eliminación de una realidad, cultura, tradición, “Weltbild” para crear desde cero una nueva percepción colectiva y una nueva estructura cultural y social.

## 5. Evolución circular

El rechazo tardío a las vanguardias, en las que toma parte adoptando un rol particular, muy marcado por sus propias concepciones individuales, sólo es explicable a partir de su adhesión al socialismo y comunismo políticos. La funcionalización de la forma artística y literaria, así como la asunción de estructuras sociales primitivas, debe interpretarse en este punto como vía estética para alcanzar la revolución social. En la frustración posterior de Einstein se perciben por tanto rasgos políticos ya contenidos en su teoría del arte y su literatura protoexpresionista. Al abandonar el espíritu vanguardista, el autor no entra en contradicción consigo mismo, su obra de juventud o su pensamiento estético, pues en éste se gesta precisamente el objetivo perseguido por su obra, la subversión de las estructuras sociales y las instancias de poder a través de la “Umstellung” del pensamiento y la visión.

La relación entre la práctica vanguardista en Einstein y su compromiso social es significativa, pues supone la unión de dos tendencias que, si bien es usual la evolución de una a otra, no lo es tanto el hecho de que la primera ya contenga en su naturaleza consideraciones pertenecientes a la segunda. La teoría del arte de Einstein, fundada en concepciones de naturaleza antropológica, supone a la vez la proyección de un modelo literario-social enfrentado a las tendencias de finales del siglo XIX como el naturalismo.

Por ello la rebelión propugnada en el ámbito de la estética y la adopción del cubismo como su representante suponen un retorno a épocas prelógicas *à la Nietzsche*; se trata de un esquema artístico y social al mismo tiempo, por medio del cual el arte debe recuperar una trascendencia ancestral entre la masa moderna del que ha sido privado desde el Renacimiento y la Ilustración a raíz de la creación de la conciencia e identidad individuales. Asimismo, dicho esquema pretende superar la crisis de la creación artística y de la percepción humana, que tienen su origen en el status quo al que la burguesía somete tanto el arte como la sociedad, mediante concepciones sociales primitivas. Para el autor “Sehen und Bewusstsein gelten als präzise Instrumente des Wahrnehmens” (Einstein 1996b: 148). El concepto de percepción visual colectiva, que supone la destrucción de la jerarquía, causalidad y continuidad lineal temporal en la percepción y plasmación de la reali-

dad, son el verdadero objetivo de la intermedialidad en Carl Einstein. Es posible cuestionarse si el autor consigue transformar una forma de un medio a otro, pero la intención existe, y está fundada en lo dicho anteriormente, lo que confiere proporciones ontológicas profundas a su obra. La evolución de Einstein es representativa para la problemática que en Alemania culmina en el debate sobre el expresionismo (1937/38). No obstante, así como sus tendencias tempranas no están enmarcadas en ningún grupo reconocido y se perfilan más como individualistas, Einstein no practica la llamada literatura planificada o de partido, sino que su atención se gira hacia el pueblo, en un concepto de revolución más centrado en la relación moderna entre el individuo, la masa y el mundo objetivo o naturaleza, y la percepción de ésta.

La relación de Carl Einstein con España comprende dos etapas; en la primera, el teórico del arte constituye la fuente más importante de recepción de arte vanguardista español en Alemania: de su pluma nacen por tanto las primeras y más significativas observaciones acerca de Picasso, Gris, Dalí y Miró. En una segunda etapa, su viaje a España da lugar, como hemos comentado, a sus impresiones acerca de una revolución anarquista, del líder Durruti y de las milicias compuestas por las Brigadas Internacionales. Einstein no ha tenido una recepción excesiva en nuestro país. Su obra es conocida, aunque no profundamente leída, y sólo los textos publicados en francés en *Documents* suponen una escasa prueba de dicha recepción. Sin embargo, existen indicios de que teóricos del arte como Sebastià Gasch conocían la obra y teoría del arte de Einstein<sup>27</sup>, así como su *Braque-Monographie*, publicada originalmente en francés. Diversos textos publicados en *La Vanguardia* y *Mistral*<sup>28</sup> dan fe de la fama que precedía a Einstein cuando éste llegó a Catalunya.

Desde los años sesenta, Carl Einstein es estudiado con una cierta profundidad en Alemania, y poco a poco va tomando forma una investigación fluida en la germanística internacional, como lo prueban las reseñas y colaboraciones que se acumulan desde los años setenta, fecha de su eclosión. Einstein ha sido traducido recientemente al español<sup>29</sup>, y para 2009 se prepara una exposición de homenaje en el museo Reina Sofía de Madrid. Carl Einstein, autor de inmerecido poco renombre, pertenece a una segunda fila de teóricos y literatos de los tiempos de las vanguardias europeas y del posterior paso a una literatura y humanidades de talante social-revolucionario. Su condición de autor transversal, esto es, practicante de distintos géneros (prosa, drama y lírica) y medios, y pensador dotado de un polifacetismo artístico, lo convierte en capital para su tiempo. Se trata de una figura perfectamente situada en el *Zeitgeist* de la época, a la vez que se perfila como inicia-

---

<sup>27</sup> Dicha recepción se puede comprobar en las anotaciones de los diarios de Sebastià Gasch, así como en algunos de sus textos sobre cubismo, en las cuales se desarrollan ideas muy parecidas a las sostenidas por Einstein.

<sup>28</sup> Se trata de los textos *Einige sensationelle Erklärungen von Carl Einstein* (Einstein 1996b: 641-645) y *Carl Einstein erläutert den Mehrfrontenkrieg...* (EINSTEIN 1996b: 645-649), ambos de 1938.

<sup>29</sup> Traducción de Lilianne Méffre de la *Negerplastik* (Gustavo GILI 2002).

dor precursor de tendencias englobables en la sociología literaria, la semiótica y la teoría crítica.

### Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, W., «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», en: BENJAMIN, W. (Hg.), *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- DE POL, D., «“Totalität” – Die Kant-Rezeption in der Ästhetik des frühen Carl Einstein», *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 104 (1997), 117-140.
- EINSTEIN, C., *Die Fabrikation der Fiktionen*. Herausgegeben von Sybille Penkert. Eingeleitet von Helmut Heissenbüttel. Mit Beiträgen von Sybille Penkert und Katrin Sello. Hamburg: Rowohlt 1973.
- , *Die Kunst des XX. Jahrhunderts*. Reclam: Leipzig 1988.
- , *Werke*. Berliner Ausgabe in 5 Bänden. Bd. 1. 1907-1918. Herausgegeben von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar unter Mitarbeit von Katharina Langhammer, Martin Mertens, Karen Tieth und Rainer Wieland. Berlin: Fannei & Walz 1994.
- , *Werke*. Berliner Ausgabe in 5 Bänden. Bd. 2. 1919-1928. Herausgegeben von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar unter Mitarbeit von Steffen Damm, Katharina Langhammer, Martin Mertens und Rainer Wieland. Berlin: Fannei & Walz 1996a.
- , *Werke*. Berliner Ausgabe in 5 Bänden. Bd. 3. 1929-1940. Herausgegeben von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar unter Mitarbeit von Steffen Damm, Katharina Langhammer, Martin Mertens und Rainer Wieland. Berlin: Fannei & Walz 1996b.
- , *Werke*. Berliner Ausgabe in 5 Bänden. Bd. 4. Texte aus dem Nachlaß. I. Herausgegeben von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar. Berlin: Fannei & Walz 1992.
- , / Kahnweiler, D., *Carl Einstein, Daniel-Henri Kahnweiler, Correspondance 1921-1939*. Edición de Lilianne Meffre. Marseille: André Dimanche Editeur 1993.
- FLECKNER, U., «Das zerschlagene Wort. Kunstkritik des Kubismus und “kubistische” Kunstkritik im Werk von Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire und Carl Einstein», en: FLECKNER, U. (Hg.), *Prenez garde à la peinture. Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*. Berlin: Akademie Verlag, 1999, 481-536.
- FOUCAULT, M., *Les mots et les choses. Archéologie des sciences humaines*. NRF: Gallimard 1966.
- HAXTHAUSEN, C. W., «Reproduction/Repetition: Walter Benjamin/Carl Einstein», *October* 107 (2004), 47-74.
- HEISSERER, D., *Negative Dichtung. Zum Verfahren der literarischen Dekomposition bei Carl Einstein*. München: iudicium 1992.
- KANDINSKY, W., *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*. München: Piper 1912.
- KRÄMER, T., *Carl Einsteins Bebuquin. Romantheorie und Textkonstitution*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991.

- KYORA, S., «Carl Einsteins Bebuquin», en: FÄHNDEERS, W. (Hg.), *Expressionistische Prosa*. Bielefeld: Aisthesis 2001, 69-82.
- MANN, T., *Deutschland und die Deutschen. Essays 1938-1945*. Sämtliche Werke in 6 Bänden, Bd. 5. Frankfurt: Fischer 1996.
- NIETZSCHE, F., *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*. Reclam: Stuttgart 2004.
- OEHM, H., *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*. München: Wilhelm Fink Verlag 1976
- PENKERT, S., *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969.
- SELLO, K., «Revolte und Revolution. Vorschläge zu einer Interpretation des <Bebuquin>», *Alternative 75* (1970), 232-245.
- WORRINGER, W., «Abstraktion und Einfühlung», en: WORRINGER, W., *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: Piper 1959, 35-60.