

# LA MAGIA DE LO REAL.

## REALISMO MÁGICO EN LA PINTURA POST EXPRESIONISTA SEGÚN FRANZ ROH

Arina Shórokhova  
Graduada en Bellas Artes

### RESUMEN:

El término realismo mágico, asociado casi exclusivamente al mundo literario, surge por primera vez en el ámbito de las artes plásticas, cuando en 1925 el crítico alemán Franz Roh lo emplea para describir la pintura realista del periodo de entreguerras. El presente artículo recoge los rasgos principales del realismo mágico pictórico según lo define Roh en su libro *Realismo mágico: post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente*.

### ABSTRACT:

The term magic realism, usually associated to literature, was first used by Franz Roh, german art-critic, to define the realist painting realized in Europe between two World Wars. At 1925 Roh published his book "Magic Realism: Post-Expressionism". This article resume the characteristics of this movement as described by Roh.

### PALABRAS CLAVE:

*realismo mágico, post expresionismo, nueva objetividad, Franz Roh, Otto Dix, Henri Rousseau.*

### KEY WORDS:

*Magic realism, Post-expressionism, New Objectivity, Franz Roh, Otto Dix, Henri Rousseau.*

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando contemplamos la historia en retrospectiva, se presenta ante nosotros de forma ordenada y lineal. Desde la altura de nuestro siglo podemos tener una visión más completa de los hechos, apreciar su desarrollo. Se nos puede olvidar que aquello que para nosotros es pasado, fue a los ojos de sus contemporáneos presente vivo, cambiante, no clasificado.

El crítico alemán Franz Roh (1890-1965) asumió en 1925 el difícil papel de "historiador de presente". Un nuevo arte surgía ante sus ojos: numerosos artistas, en su mayoría alemanes, se volvían hacia una

objetividad fría y rígida, dejando atrás el período de tormenta expresionista. Sin saber aún hacia dónde empujarán los tiempos, Roh se propone definir y clasificar esta fase nueva y aún desconocida del arte, y le otorga un nombre: realismo mágico. En 1925 ve la luz su libro *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, publicado más tarde en España por la Revista de Occidente bajo el título *Realismo mágico: post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente*.<sup>724</sup>

---

<sup>724</sup> Citaremos siempre según la edición española: F. Roh, *Realismo mágico: post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid 1927.

El historiador del presente —reconoce Roh— no puede sustraerse por entero a los movimientos de su tiempo, le es más difícil componer una imagen completa y objetiva de los hechos. Muchos contemporáneos se equivocan en sus juicios, basta recordar las críticas con las que fueron recibidas las primeras vanguardias. Aun reconociendo las limitaciones de su propia observación, el crítico cree hallarse ante “un cambio radical que, cuando pueda contemplarse desde lejos, parecerá tan esencial como aquel que aconteció entre el impresionismo y el expresionismo” (Roh, p. 15).

Ahora, casi un siglo después de que Roh escribiera estas líneas, somos nosotros los que contemplamos de lejos su realismo mágico. Quizá, a nuestro autor le sorprendería descubrir que el título de su libro ha cruzado fronteras, tanto geográficas como de disciplinas artísticas. Hoy día asociamos el realismo mágico casi exclusivamente a la literatura hispanoamericana. Ya en 1948, veinte años después de la publicación del libro de Roh, el escritor venezolano Arturo Uslar Pietri escribe en *Letras y hombres de Venezuela*, que el planteamiento de lo humano como misterio podría denominarse, a falta de otras palabras, un realismo mágico.<sup>725</sup> A partir de entonces el término cobra fama y difusión, y se establece con firmeza dentro del mundo literario.

En el ámbito de las artes plásticas, el realismo mágico parece confundirse con la nueva objetividad. *Neue Sachlichkeit* fue el título que llevó la exposición celebrada en 1925 en Mannheim. El comisario de esta exposición, Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963), contó con la colaboración del propio Franz Roh, y si bien son ob-

<sup>725</sup> Citado por J. A. Cascón Becerra en “Realismo mágico. Historia e intrahistoria en el cine iberoamericano”, *Trocajero* (18) 2006, 113-126.

vias las semejanzas entre las visiones de ambos críticos, éstas no impiden establecer una distinción entre el realismo mágico y la nueva objetividad —como veremos más adelante—.

Ciertamente, el propósito que nos mueve en este artículo es el de conocer aquella tendencia artística que Franz Roh denomina realismo mágico, sin que el peculiar destino del término desvíe en exceso nuestra atención. Realismo mágico, la pintura última, el nuevo arte, post expresionismo<sup>726</sup>, todos estos nombres son utilizados por Roh para referirse a un mismo arte. El crítico aborda el problema con un sentido histórico, es decir, “mediante la observación exactísima de toda la vida que fluye por delante del observador, una organización serena e intuitiva, realizada conforme a una valoración largo tiempo mantenida” (Roh, p. 18). El fruto más valioso de esta observación y valoración es el libro y no su título, que podría haber sido otro, como el propio autor reconoce en una nota:

No doy valor especial al título del realismo mágico. Como la obra tenía que llevar un nombre significativo, y la palabra post expresionismo solo dice abolengo y relación cronológica, he añadido el primer título bastante después de haber escrito la obra (Roh, p. 11).

## 2. DEL EXPRESIONISMO AL POST EXPRESIONISMO

La palabra “post expresionismo”<sup>727</sup>, como el propio Roh reconoce, no es suficiente

<sup>726</sup> Aunque el término se encuentra con frecuencia escrito con guion (post-expresionismo) o en una sola palabra (postexpresionismo), hemos optado por la variante “post expresionismo” utilizada en la edición de *Realismo mágico...* que citamos.

<sup>727</sup> Acuñado por Franz Roh, el término fue enseguida asumido por otros críticos. Ya en 1926,

para definir el arte que nos ocupa. No obstante, para comprender mejor esta nueva fase, conviene que esboce algunos rasgos del expresionismo al que sucede. Nos situamos a principios del siglo XX. Las artes plásticas están atravesando un periodo de cambio y experimentación significativos, iniciado ya por los impresionistas. El lenguaje de las primeras vanguardias —el fovismo y el expresionismo— desafía las tradicionales leyes de representación.

La invención de la fotografía tiene su impacto en el desarrollo de las artes plásticas. En el siglo XX, cuando se alcanza una calidad de imagen fotográfica difícil de competir, la pintura queda, de algún modo, liberada de la necesidad de ser estrictamente realista. No obstante, esta nueva técnica de reproducción no pudo ser el único detonante del cambio.

Los inicios del siglo XX quedaron marcados por la crisis de la Primera Guerra Mundial. El desastre, anunciado ya desde finales del XIX, trae consigo cambios bruscos no sólo en el modo de vivir, poniendo fin al orden anterior; el modo de pensar, de percibir la vida, también se ve afectado. Con un número tan elevado de muertes, la vida humana parece perder todo el valor. La crisis conlleva cierta relajación de la moral, de las costumbres y la aparición de nuevas modas.

El expresionismo refleja de forma vehemente y crítica la atmósfera de angustia vital que se respira en Europa en ese momento. Para lograrlo, se experimenta con los materiales y procedimientos, abandonando su uso tradicional academicista. El pintor ya no busca crear una imagen perfectamente homogénea, eliminando toda huella de su propia interven-

ción. La pincelada suelta, nerviosa, que arrastra capas gruesas de pintura, es ahora vehículo expresivo. La intensidad de la experiencia vivida por el artista encuentra su expresión en las líneas quebradas, curvas y angulosas. La esquematización de las formas imprime a la obra un carácter angustioso y agresivo.

La filosofía nihilista de Friedrich Nietzsche deja su impronta en los pintores expresionistas. Otto Dix (1891-1969), que participó en la Primera Guerra Mundial en calidad de soldado, se llevó al frente *La gaya ciencia* de Nietzsche, junto con la Biblia. Las mismas lecturas acompañaron a Max Beckmann (1884-1950).<sup>728</sup> Dix pudo haber descubierto en Nietzsche que la vida del hombre es ante todo lucha, pero la propia guerra debió de causar el mayor impacto en el artista.

Como un cronista meticuloso, Otto Dix representó los horrores de la guerra en una serie de dibujos realizados en las pausas de los combates. Constituyen la obra propiamente expresionista del artista. Más tarde Dix diría que el deseo de vivir personalmente todos los abismos insondables de la vida le llevó a alistarse voluntariamente como soldado.<sup>729</sup> Dix nos muestra a las víctimas, su dolor y su desesperación, elaborando un testimonio gráfico del desastre que está presenciando. Pero el artista no es un mero espectador: experimenta en su propia carne todos los acontecimientos, su propio rostro lleva impresa la huella de la guerra.

Otto Dix recurre en numerosas ocasiones al género de autorretrato. En la obra *Selbstbildnis als Soldat (Autorretrato como*

Wilhelm Worringer (1881-1965) adopta el término *Postexpresionismo* como objeto de un ensayo.

<sup>728</sup> Cfr. N. Wolf, U. Grosenick (ed.), *Expresionismo*, Hong Kong – Köln et al., 2008, 36.

<sup>729</sup> *Ibid.*

*soldado*, 1914)<sup>730</sup> el pintor se representa con un aspecto casi animal: una cabeza huesuda y calva, unos labios carnosos, una mandíbula poderosa y un cuello de toro. Desde el rostro oscurecido, los ojos nos lanzan una mirada a la vez severa y distante. La abundancia del color rojo aumenta la sensación de inquietud y angustia, como si tuviéramos ante nuestros ojos un cuerpo sufriente en carne viva. Las pinceladas nerviosas acompañan el gesto del cuello violentamente retorcido. Podríamos imaginar a Dix en el momento de elaborar este autorretrato: movimientos rápidos de la mano rayando el papel, extendiendo nerviosamente los colores. Sentimiento puro hecho pintura. Llama la atención la firma del artista, tosca, aparatosa, situada a la altura de su propio rostro.

Unos años más tarde, Dix realiza otro autorretrato que en nada se parece a la anterior obra expresionista. En *Selbstbildnis mit Staffelei (Autorretrato con caballete*, 1926) encontramos a un Dix más maduro, vestido de traje, con el cabello cuidadosamente peinado hacia atrás, y con una coqueta pajarita de color naranja. En este retrato de medio cuerpo, el pintor aparece trabajando delante del caballete, en una actitud de suma concentración. Las arrugas que recorren la frente del retratado y las venas minuciosamente dibujadas en su sien, transmiten una sensación de tensión. No obstante, la figura está quieta, casi congelada. Sólo el brazo elevado para apoyar la mano en el lienzo rompe ligeramente la inmovilidad total de la imagen.

Cuesta creer que ambas obras retraten el mismo rostro y que, además, hayan salido del mismo pincel. El estilo de Dix cambió

totalmente, poniendo fin al expresionismo anterior. Estamos ante una obra realista, donde el lenguaje expresionista se ha sustituido por un trabajo minucioso. En lugar de resolver la imagen con varios brochazos, el artista se detiene en cada cabello, en cada veta de la madera del caballete.

Semejante cambio se aprecia en la obra de otros artistas del período de entreguerras. La vuelta a una figuración nítida y fría parece convertirse en tendencia. Precisamente este nuevo realismo es el que llama la atención de Franz Roh y al cual dedica su libro.

La selección de obras que realiza el crítico es muy variada, y nos sería imposible abarcarla íntegramente en el presente artículo. Hemos optado por destacar los rasgos característicos del realismo mágico, para esbozar el perfil general de esta tendencia artística. Lo que ofrecemos aquí no es más que un resumen limitado del precioso ensayo de Roh, cuya lectura recomendamos vivamente.

### 3. CARACTERÍSTICAS DEL REALISMO MÁGICO

#### 3.1. OBJETIVIDAD. LA ALEGRÍA ELEMENTAL DE VOLVER A VER

En el transcurso del expresionismo, la pintura había rechazado su sentido representativo, de imitación de la naturaleza. El post expresionismo, en cambio, vuelve su mirada hacia la realidad. Por eso hablamos de un nuevo realismo. Franz Roh dedica un amplio apartado de su ensayo a la defensa de la objetividad en el nuevo arte.

A diferencia de otras artes —como por ejemplo la música— la pintura ha estado siempre vinculada de alguna manera a la

<sup>730</sup> Si bien no hemos podido incluir reproducciones de todas las obras citadas en este artículo, el lector no encontrará dificultad para consultarlas a través de los medios digitales.

naturaleza. Las primeras vanguardias pusieron fin a esta sumisión y la pintura cobró voz propia. No es de extrañar que la vuelta al realismo sea considerada por los contemporáneos un paso hacia atrás.

placer más intenso. El realismo es ahora una opción libremente escogida, lejos de aquella actitud intuitiva que estuvo vinculada a los últimos realismos del arte europeo anterior a las Vanguardias. El mundo



Georg Schrimpf, *Staffelsee*, 1934. Óleo sobre lienzo.

Pero nuestro crítico está convencido de que la objetividad recuperada constituye una ganancia. La pintura expresionista tendía a ocuparse menos del objeto que representaba que del efecto que producía. No obstante, nuestra experiencia ante la realidad es muy compleja. Contemplando un objeto tan sencillo como, por ejemplo, una manzana, recibimos todo un abanico de sensaciones: su color, su forma, el recuerdo del olfato y del paladar. Detenernos en un solo aspecto, descartando los demás, sería una osada simplificación. El expresionismo, según Roh, procedía de esta manera cuando se dejaba cautivar exclusivamente por las formas o por los colores, privando al espectador de “la integridad seductora del fenómeno objetivo” (Roh, p. 40).

La pintura se ha liberado, en efecto, de la *necesidad* de ser objetiva. Pero gracias a esta liberación, lo objetivo vuelve a ser su

objetivo cuya existencia se aceptaba antes como evidente, por vez primera se hace “problema” en este realismo intencional. La actitud del nuevo arte es la de una “sosegada admiración ante la magia del ser, ante el descubrimiento de que las cosas tienen ya sus figuras propias” (Roh, p. 42). El realismo mágico es, por tanto, algo más que una objetividad formal; se trata de un sentir más agudo de la propia existencia.

Tras el paso por la abstracción, la pintura ya no tiene que retratar y copiar el mundo existente. El artista objetivo edifica y construye un mundo nuevo. Así, el pintor Georg Schrimpf (1889-1938) realizó sus paisajes siempre dentro del estudio, trabajando sin modelo ni bosquejo previo. Un paisaje creado de esta manera nos impresiona como algo corriente y familiar, al mismo tiempo que nos muestra un mundo mágico. Y es lo que Roh quiso decir-



nos con la palabra *mágico*: “que el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él” (Roh, p. 11).

Lejos de ser un retroceso, la vuelta a la objetividad —así entendida— enriquece a la pintura y abre infinitud de caminos nuevos para los creadores. Mientras que un arte dedicado solamente a copiar la naturaleza no sería capaz de competir (ya en los tiempos de Roh) con esa *máquina maravillosa* que es la cámara fotográfica.

### 3.2. RIGOR MINIATURESCO

La devoción por el objeto se manifiesta en el realismo mágico casi siempre en forma de miniatura. No se trata, sin embargo, de una reducción drástica del tamaño de la obra, sino de la miniatura *intrínseca*, que puede cubrir también cuadros de grandes dimensiones.

Así ocurre, por ejemplo, en *Kakteenstilleben mit Semaphoren II* (*Bodegón con cactus y semáforos II*, 1928) de Georg Scholz (1890-1945). El pintor coloca varios cactus delante de una ventana abierta. Las formas peculiares de las plantas y las agujas que las cubren aparecen dibujadas con un

rigor *miniaturesco*. El mismo afán de precisión y afinamiento se observa en la obra del ya mencionado Otto Dix. Franz Roh señala que “la pintura última quiere ofrecernos la imagen de lo absolutamente acabado y completo, de lo conformado minuciosamente, oponiéndola a la vida eternamente fragmentaria, hecha de harapos” (Roh, p. 74).

La sensibilidad para lo diminuto encuentra su expresión máxima en los pintores que Roh denomina la escuela de Rousseau. Henri Rousseau (1844-1910), pintor francés autodidacta, desarrolló un estilo propio, identificado normalmente como el arte naíf. Admirador de su obra, Franz Roh incluye en el libro una descripción detallada de *La gitana dormida* (1897). La atención minuciosa a los detalles y la uniformidad de grandes superficies bruñidas y recortadas, conviven armoniosamente en este famoso lienzo. Cabe mencionar también *León hambriento atacando a un antílope* (1905) y *¡Sorprendido! Tempestad en la selva* (1891), como ejemplos claros del estilo propio del pintor.

La devota minuciosidad de Rousseau fue abrazada por otros pintores, entre ellos

Walter Spies (1895-1942), alemán, oriundo de Rusia, influenciado también por Chagall. El grupo de los seguidores de Rousseau es, a los ojos de Franz Roh, una de las ramas más importantes del post expresionismo, y el propio Rousseau, poco menos que el padre del realismo mágico.

### 3.3. ANTIDINAMISMO.

#### LA VIDA COMO PETRIFICACIÓN

Acudamos ahora al paisaje de Giorgio de Chirico (1888-1978) titulado *Las delicias del poeta* (1913). Nos encontramos en una plaza iluminada por la luz del atardecer. Un edificio sobrio con arquería regular limita la plaza a nuestra izquierda. Otro,



Alexander Kanoldt, *Grosses Stilleben mit Krügen und roter Teedose*, 1922. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe, Alemania.

casi idéntico, pero oscurecido por la sombra, se sitúa al fondo, enfrente de nosotros. A la derecha, una sombra extensa recorta bruscamente el suelo. Una especie de piscina rectangular se sitúa en el centro de la plaza. Apenas apreciamos movimiento en el agua. De hecho, toda la escena está sumergida en quietud y silencio. El paisaje desértico tiene por testigo único a una pequeña figura blanca ubicada al fondo a la derecha. Un aire frío recorre nuestra espalda al contemplar el

paisaje, y ni siquiera los colores —ocres y amarillos— permiten que entremos en calor. En la lejanía advertimos una nubecilla expulsada por el tren que pasa a toda velocidad. Pero su movimiento queda absorbido por la quietud absoluta de la escena, su ruido es acallado por el total silencio.

“Toda expresión, toda belleza residen aquí, precisamente en este frío poder de la inmovilidad”, afirma Roh, subrayando otra característica del nuevo arte: su antidinamismo. Ciertamente, toda obra pictórica intenta retener de algún modo el ins-



Alexander Kanoldt, *Der rote Gürtel*, 1929. Pinakothek der Moderne, Munich.

tante representado. Mas el post expresionismo no solo pretende fijar materialmente lo expresivo, sino que “interpreta la vida y la forma misma como petrificación” (Roh, p. 77).

Las tendencias artísticas, según Roh, pueden dividirse en estáticas y dinámicas. Desde este punto de vista, el impresionismo y el expresionismo formarían un solo grupo, siendo ambos sistemas de representación más dinámica. Frente a la

fluidez y disolución impresionista, a la *gritería y tormenta* expresionista, el realismo mágico es moderación y equilibrio.

El término que en alemán se emplea para el bodegón —*Stilleben*— significa literalmente “vida inerte”. La misma palabra sería aplicable a muchas obras del realismo mágico, más allá del género de naturaleza muerta. En *Der rote Gürtel* (*El cinturón rojo*, 1929) de Alexander Kanoldt (1881-1939), la figura de la retratada transmite incluso mayor quietud que los objetos que componen el bodegón *Grosses Stilleben mit Krügen und roter Teedose* (*Bodegón grande con jarras y una caja de té roja*, 1922). La sensación es reforzada por la fría uniformidad y solidez con la que el pintor resuelve los pliegues del vestido.

Cabría preguntarnos de dónde procede tanta quietud, tanto orden e integridad, si el contexto en el que surge este nuevo arte es de crisis y turbulencia, causadas por la guerra. Parece que el expresionismo, paradójicamente, estaba más cerca de la realidad, aun siendo menos realista.

Como comentábamos más arriba, el arte ya no tiene por qué reflejar fielmente la realidad externa. En lugar de describir el mundo real, puede la pintura construir un mundo posible. Y en el alma de los hombres de aquel momento operan numerosos intentos de orden.

Transcurrido un período de irracionalismo demoníaco, [...] empieza a desarrollarse en los jóvenes un *racionalismo mágico*; mágico porque reverencia esa ordenación “racional” del mundo, como un milagro, para fundar y construir sobre ella, o para rechazar vigorosamente cualquier atentado anárquico contra dicho orden (Roh, p. 80).

### 3. 4. ESPACIO

Giorgio de Chirico descubre el misterio y la magia de la perspectiva espacial, y junto a él lo hacen los pintores del nuevo realismo. Un cambio acontece en el propio sentimiento del espacio.

En la atmósfera gaseosa impresionista, la profundidad del paisaje desaparecía entre los juegos de luz. Concebido el mundo entero como un velo cromático, parecía todo él reducirse a un solo plano: el del propio cuadro. El expresionismo fragmentaba violentamente la imagen, entremezclando las formas y trayendo al primer término aun aquello que se encontraba en la lejanía. Un ejemplo de ello son los lienzos figurativos de Robert Delaunay (1885-1941).

El nuevo realismo concibe el espacio a la manera renacentista. La preocupación por la perspectiva, característica del Quattrocento vuelve a cobrar importancia. Así, Sándor Bortnyik (1893-1976) sitúa a sus personajes a una distancia pronunciada, creando una contraposición entre lo pequeño y lo grande, entre la lejanía y el primer término. El pintor húngaro cubre los suelos de sus espacios imaginarios con un ajedrezado de baldosas, para reforzar la perspectiva, del mismo modo que lo hacían en su momento Boticelli y Rafael.

Si el expresionismo tendía a llenar anchas superficies, cubriendo paredes enteras de cuadros-murales, con el post expresionismo vuelve a florecer la pintura de caballete: cuadros de un tamaño modesto, enmarcados y fácilmente transportables. En este formato tradicional encuentra cabida todo el volumen del espacio, toda su “real” profundidad. Y nosotros, los espectadores, nos acercamos a la escena como si pudiéramos entrar verdaderamente en ella, penetrar en la lejanía, pisar su suelo. De este modo, el cuadro enmarcado y colgado en la pared ya no es un cuadro sino una ventana, “mágica mirada

abierta sobre un pedazo de realidad” (Roh, p. 43).

#### 4. REALISMO MÁGICO Y NUEVA OBJETIVIDAD

Con todas las características que hemos mencionado, el contraste entre el nuevo realismo de los años veinte y el arte expresionista se hace muy visible. Franz Roh no fue el único que se fijó entonces en esta tendencia. En 1925 —el mismo año en el que Roh publicaba su libro— Gustav Friedrich Hartlaub, director de la Kunsthalle de Mannheim, reunió a varios representantes del nuevo realismo en una exposición titulada *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad).

En su libro sobre el Realismo Mágico, Franz Roh incluye la lista de artistas post expresionistas, que facilitó al doctor Hartlaub de cara a la exposición que éste estaba preparando. Habiendo llegado a conclusiones semejantes de forma independiente, los dos críticos mantuvieron durante un tiempo un intercambio epistolar y, en efecto, la opinión de Roh tuvo su peso en la selección de las obras para la exposición de la nueva objetividad.<sup>731</sup>

El término nueva objetividad, empleado también por Roh en su ensayo, se ha aceptado universalmente y se utiliza ahora para definir la figuración post expresionista. El realismo mágico pasó a asociarse casi exclusivamente con el mundo literario. Algunos autores consideran que los términos nueva objetividad y realismo mágico, aun resaltando aspectos diferentes, significan en realidad la misma co-

sa.<sup>732</sup> Sabemos, no obstante, que las discrepancias entre Franz Roh y Gustav Friedrich Hartlaub fueron tales, que su relación se interrumpió incluso antes de que se inaugurara la exposición.<sup>733</sup>

La muestra, con el subtítulo *Pintura alemana desde el expresionismo*, reunió ciento veinticuatro obras de treinta y dos artistas alemanes.<sup>734</sup> La selección de Roh, en cambio, incluye también a post expresionistas italianos (Carrá, De Chirico, Severini y otros), franceses (Derain, Kisling, Metzinger y H. Rousseau) y españoles (Miró, Picasso y Tógores).

Los artistas de la nueva objetividad cultivaron esencialmente el retrato, al tiempo que analizaron la sociedad contemporánea con crueldad y pesimismo. El propio Roh reconoce que George Grosz (1893-1959) y Otto Dix, representantes máximos de la *Neue Sachlichkeit*, “pretenden presentarnos con la mayor crudeza el aspecto horrible del mundo hasta en sus poros” (Roh, p. 72). La fuerte crítica social despojada de toda magia es, tal vez, el punto que separa la selección de Hartlaub de la de Roh.

Observemos una obra de Christian Schad (1894-1982), pintor alemán asociado al movimiento de la nueva objetividad. *El retrato de Dr. Haustein* (1928)<sup>735</sup> es un óleo sobre lienzo que forma parte de la colección del Museo Thyssen-Bornemisza. En

<sup>732</sup> Cfr. S. Marchán Fiz, “El postexpresionismo y la nueva objetividad en Alemania (1920-1929)” en Idem, *Summa Artis. Historia general del arte. Vol. XXXIX. Las Vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Madrid 2011.

<sup>733</sup> Cfr. M. Fath, *op. cit.*

<sup>734</sup> Cfr. S. Marchán Fiz, *op. cit.*, 406.

<sup>735</sup> Durante los meses de octubre y noviembre de 2013 el Museo Thyssen-Bornemisza organizó un ciclo de conferencias bajo el título “*Cinco alemanes*”. La quinta ponencia impartida por Guillermo Solana versó sobre la vida y la obra de Christian Schad. La conferencia, de gran interés, está disponible en el [canal de YouTube](#) del ponente.

<sup>731</sup> Cfr. M. Fath, “Franz Roh y Gustav Friedrich Hartlaub”, en *Realismo Mágico: Franz Roh y la pintura europea 1917-1936. Catálogo de la exposición*, Valencia 1997, 49-53.

este retrato de medio cuerpo aparece ante nosotros un hombre de mediana edad, formalmente vestido. Sobre el traje negro destaca el cuello blanco de la camisa y sus blancos puños. La figura del retratado se desplaza ligeramente hacia abajo, dejándonos ver en la pared de fondo una misteriosa sombra. No cabe duda de que el doctor Haustein no es el dueño de la sombra, ya que ésta muestra un perfil más bien femenino y una mano que sostiene un cigarrillo.

A pesar de la calma aparente del personaje principal, sus manos expresan una gran tensión: con los codos apoyados, el doctor junta las manos, aprieta los dedos y se retuerce la muñeca. Sus ojos, grandes y muy oscuros, fijan la mirada en el espectador. El pintor exagera ligeramente los rasgos del retratado, sin que por ello se pierda el parecido (se conserva una fotografía del doctor). Con gran precisión técnica, Schad capta hasta los detalles más minuciosos: los cuadros de la corbata, el cabello del retratado, las venas de su mano derecha en tensión.

Frente a la frialdad casi apática de algunas obras del realismo mágico, esta pieza de Schad provoca en el espectador cierta sensación de inquietud y angustia, que aumenta si descubrimos la historia del retratado. La misteriosa sombra que pesa sobre la cabeza del Dr. Haustein pertenece a su amante. El descubrimiento de esta infidelidad llevó a la esposa del doctor al suicidio, y él mismo se quitó la vida con cianuro al ser detenido por la Gestapo en 1933.<sup>736</sup>

## 5. RENACIMIENTOS

<sup>736</sup> Crf. la ficha de la obra, disponible en [www.museothyssen.org](http://www.museothyssen.org)

Hemos observado en los apartados anteriores cómo Franz Roh defiende el nuevo arte ante las críticas de los contemporáneos. Al realismo mágico se le reprocha prácticamente todo: su recuperada objetividad, la frialdad de sus composiciones, su supuesta falta de originalidad.

Parece que, cuando una tendencia artística entronca con otra anterior, supone para el desarrollo del arte un paso atrás. Semejante conclusión es fruto de una visión lineal de la historia. La concepción de Roh difiere de esta visión: para nuestro crítico la historia del arte dibuja una gran espiral. De este modo, encontramos a menudo arcos de evolución que corresponden a otros anteriores. Este fenómeno es el que Roh denomina *renacimientos* o *reinserciones*.

La pintura post expresionista que nos ocupa correspondería precisamente a un momento de renacimiento. El nuevo realismo vuelve sus ojos hacia aquellos estilos pasados, que se distinguen por su estatismo, rigor objetivo, atención a la perspectiva. Como apuntábamos más arriba, todas estas características se hallan en la pintura del Quattrocento. La precisión en el dibujo y la geometría de los espacios de Vittore Carpaccio (1465-1525/26) lo convierte en modelo vivo para los nuevos realistas. Rafael Sanzio (1483-1520), Piero della Francesca (1416-1492), Andrea Mantegna (1431-1506), Konrad Witz (1400/10-1445/46) son otras posibles influencias recogidas por Roh.

Antes que el alto Renacimiento, pudo influir el clasicismo de 1800 y la escuela “nazarena”<sup>737</sup>, al encontrarse en los autores como Jacques-Louis David (1748-

<sup>737</sup> Grupo de pintores alemanes de principios del siglo XIX que revalorizan el arte cristiano medieval.

1825) y Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) aquella objetividad pétrea y frialdad abstracta en la composición, exaltada por los pintores del realismo mágico.

Buscar modelos en el pasado podría considerarse, en efecto, una falta de originalidad. Pero, como señala Franz Roh, no debemos confundir la originalidad con la calidad.

Una idea importante no se hace peor porque haya sido pensada alguna otra vez. Una magnífica salida de sol no desmerece porque haya brillado antes otra vez (Roh, p. 111).

Además, las tendencias anteriores al realismo mágico tampoco están libres de inspiraciones del pasado. En las obras primerizas de Manet encuentra Roh el reflejo de Velázquez y Ribera. Cezanne puede ser entendido como “renacimiento” del Greco. Los expresionistas se vieron tan influenciados por el arte primitivo que algunas esculturas de Erich Heckel (1883-1970) apenas se distinguían de las tallas de las tribus africanas.

La nueva tendencia es objeto de críticas, pero también lo fue en 1800 la nueva actitud estática del dibujo, que tanto se alejaba del anterior barroco agonizante. Tampoco el arte de vanguardia tuvo, en principio, la acogida que se merecía. Basta recordar que los fovistas fueron tomados por auténticas fieras, recibiendo así su nombre (del francés *fauve* - fiera).<sup>738</sup>

Asombra ver cómo los estilos nuevos sufren en sus principios una y otra vez igual repulsa, lo mismo cuando se alejan audaces del mundo objetivo que cuando vuelven a adherirse estrechamente a él; lo mismo si siguen su propio camino que si se remontan al pasado (Roh, p. 114).

<sup>738</sup> Fue el crítico Louis Vauxcelles quien bautizó, de forma peyorativa, a los artistas reunidos en el Salón de Otoño de París de 1905, como *fauves* - fieras.

Si todo arte es criticado cuando es nuevo, cabría esperar que el tiempo pusiera las cosas en su lugar, otorgándole al realismo mágico el valor que se merece. No obstante, y a pesar de la sólida defensa de Roh, gran parte de los autores que él recoge en su ensayo siguen siendo hoy muy poco conocidos.<sup>739</sup> El realismo de entreguerras es considerado, por así decir, un arte de segundo orden, eclipsado casi por completo por las vanguardias.

Mas no olvidemos el significado original del término *vanguardia*. En el ámbito militar, designa una unidad de exploración y combate que asegura el terreno para que el grueso del ejército pueda entrar pisando suelo firme. De mismo modo, en el arte las épocas de mayor excitación, de tormenta y empuje, abren paso a otras etapas de serenidad y madurez, donde lo adquirido por los exploradores se asimila, se madura y se desarrolla.

El expresionismo arrasó el campo de batalla con su galopar desenfrenado; y tras él, pisando sus huellas, el post expresionismo entró en escena con un paso suave pero firme. El cuerpo principal del ejército ocupó el terreno deseado. ¿Acaso no era ésta la misión de la vanguardia?

## BIBLIOGRAFÍA

<sup>739</sup> Resulta sumamente difícil encontrar información sobre el realismo mágico pictórico en la bibliografía de referencia. Si bien la nueva objetividad suele incluirse en los manuales de historia del arte (por ejemplo, J. R. Triadó, M. Pendá, X. Triadó, *Historia del Arte*, Ediciones Vicens Vives, Barcelona 2010), se trata normalmente de una brevísima mención dentro del apartado dedicado al expresionismo. E. H. Gombrich no menciona el nuevo realismo de los años 20 en *La Historia del Arte* (se ha consultado la edición del 2013 de Phaidon), pero sí dedica unos párrafos a Henri Rousseau.

Elger, D., *Expresionismo. Una revolución artística alemana*, Hong Kong – Köln – Londres – Los Ángeles – Madrid – Paris – Tokio 2007.

Hamilton, G. H., *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940*, Madrid 1997.

Marchán Fiz, S., *Summa Artis. Historia general del arte. Vol. XXXIX. Las Vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Madrid 2011.

Paz, M. – Fath, M., et al., *Realismo Mágico: Franz Roh y la pintura europea 1917-1936. Catálogo de la exposición*, Valencia 1997.

Roh, F., *Realismo mágico: post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid 1927.

Wolf, N. – Grosenick, U. (ed.), *Expresionismo*, Hong Kong – Köln – Londres – Los Ángeles – Madrid – Paris – Tokio 2008.