



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CHIMBORAZO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, HUMANAS Y
TECNOLOGÍAS
CARRERA DE PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA**

Estética de la fealdad en la poesía de Gottfried Benn

**Trabajo de Titulación para optar por el título de Licenciada en
Pedagogía de la Lengua y la Literatura**

**Autora:
Abril Romero, Ariana Ivanova
Tutor:
M. Sc. Liuvan Herrera Carpio**

Riobamba, Ecuador. 2025

DECLARATORIA DE AUTORÍA

Yo, Ariana Ivanova Abril Romero, con cédula de ciudadanía 1758070310, autora del trabajo de investigación titulado: “Estética de la fealdad en la poesía de Gottfried Benn”, certifico que la producción, ideas, opiniones, criterios, contenidos y conclusiones expuestas son de mí exclusiva responsabilidad.

Asimismo, cedo a la Universidad Nacional de Chimborazo, en forma no exclusiva, los derechos para su uso, comunicación pública, distribución, divulgación y/o reproducción total o parcial, por medio físico o digital; en esta cesión se entiende que el cesionario no podrá obtener beneficios económicos. La posible reclamación de terceros respecto de los derechos de autora de la obra referida será de mi entera responsabilidad; librando a la Universidad Nacional de Chimborazo de posibles obligaciones.

En Riobamba, 1 de julio de 2025.



Ariana Ivanova Abril Romero
C.I. 1758070310

DICTAMEN FAVORABLE DEL PROFESOR TUTOR

Quien suscribe, Liuvan Herrera Carpio, catedrático adscrito a la Facultad Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías, por medio del presente documento certifico haber asesorado y revisado el desarrollo del trabajo de investigación titulado: "Estética de la fealdad en la poesía de Gottfried Benn", bajo la autoría de Ariana Ivanova Abril Romero; por lo que se autoriza ejecutar los trámites legales para su sustentación.

Es todo cuanto informar en honor a la verdad; en Riobamba, a los 1 días del mes de julio de 2025.



Liuvan Herrera Carpio

C. I. 1754260022

CERTIFICADO DE LOS MIEMBROS DEL TRIBUNAL

Quienes suscribimos, catedráticos designados Miembros del Tribunal de Grado para la evaluación del trabajo de investigación "Estética de la fealdad en la poesía de Gottfried Benn", presentado por Ariana Ivanova Abril Romero, con cédula de identidad número 1758070310, bajo la tutoría del M. Sc. Liuvan Herrera Carpio; certificamos que recomendamos la APROBACIÓN de este con fines de titulación. Previamente se ha evaluado el trabajo de investigación y escuchada la sustentación por parte de su autor; no teniendo más nada que observar.

De conformidad a la normativa aplicable firmamos, en Riobamba a la fecha de su presentación.

Genoveva Verónica Ponce Naranjo, PhD.
PRESIDENTE DEL TRIBUNAL DE GRADO

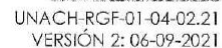


Gladys Erminia Paredes Bonilla, Mgs.
MIEMBRO DEL TRIBUNAL DE GRADO



Edwin Antonio Acuña Checa, Mgs.
MIEMBRO DEL TRIBUNAL DE GRADO





Que, **ARIANA IVANOVA ABRIL ROMERO**, con CC: **1758070310**, estudiante de la Carrera de **PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA**, Facultad de **CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, HUMANAS Y TECNOLOGÍAS**; ha trabajado bajo mi tutoría el trabajo de investigación titulado **“ESTÉTICA DE LA FEALDAD EN LA POESÍA DE GOTTFRIED BENN”**, cumple con el 2 %, de acuerdo con el reporte del sistema Antiplagio COMPILATIO, porcentaje aceptado de acuerdo a la reglamentación institucional, por consiguiente, autorizo continuar con el proceso.

Riobamba, 14 de octubre de 2025.

M. Sc. Livan Herrera Carpio
TUTOR

DEDICATORIA

*Me aterra la palabra de los hombres.
¡Lo saben expresar todo tan claro!
Y esto se llama "perro", y eso, "casa",
y el principio está aquí, y allí está el fin.*

Reiner Maria Rilke

AGRADECIMIENTO

Gracias a mi madre, incansable en su amor, tan dueña de esto como yo y que, entre abrazos y aire, me ha halado las orejas hasta aquí. A los tres padres que me conforman: Jowar, sangre y palabras calculadas de preocupación; Alexander, amor y amarres de seguridad perfectos; Liuvan, amistad infalible y poesía por las noches. A Martín, de las greñas, pero a besos.

Ariana Abril

ÍNDICE GENERAL

PORTADA

DECLARATORIA DE AUTORÍA

DICTAMEN FAVORABLE DEL PROFESOR TUTOR

CERTIFICADO DE LOS MIEMBROS DEL TRIBUNAL

CERTIFICADO ANTIPLAGIO

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTO

ÍNDICE GENERAL

RESUMEN

ABSTRACT

1. CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN	13
1.1. Planteamiento del problema	13
1.2. Formulación del problema.....	14
1.3. Preguntas directrices	14
1.4. Objetivos.....	14
1.4.1. Objetivo general.....	14
1.4.2. Objetivos específicos.....	15
1.5. Justificación	15
2. CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO.....	16
2.1. Estado del arte.....	16
2.2. Fundamentación teórica.....	16
2.2.1. Estética de la fealdad.....	16
2.2.2. Relación de la fealdad con lo grotesco, lo macabro y lo obsceno	21
2.2.3. Expresionismo	22
2.2.4. Gottfried Benn	23
3. CAPÍTULO III: METODOLOGÍA	26

3.1	Enfoque.....	26
3.2	Modalidad	26
3.3	Nivel o tipo	26
3.4	Universo o corpus de estudio.....	27
3.5	Métodos	27
3.6	Técnicas	28
4.	CAPÍTULO IV: RESULTADOS	29
4.1	La obra poética de Benn	29
4.2	Reacción al romanticismo	29
4.3	La naturaleza.....	30
4.4	Personajes al borde de la marginalidad	31
4.5	Recursos estéticos	33
4.6	Lo antirreligioso: del cadáver a la mujer.....	36
4.7	Recursos expresivos	37
4.8	Benn y otras disciplinas.....	38
5.	CAPÍTULO V: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.	40
5.1	Conclusiones	40
5.2	Recomendaciones.....	40
	BIBLIOGRAFÍA	41

RESUMEN

Resulta una constante en la poesía del expresionismo alemán, una de las muchas vanguardias nacidas en el siglo XX, la representación de motivos, personajes y conflictos que toman a la fealdad como resorte argumental. Tomando a uno de los autores que dieron pie al expresionismo, Gottfried Benn, poeta alemán cuya obra inicia en 1912, previa a la I Guerra Mundial, el presente estudio tuvo por objetivo caracterizar las asunciones de la estética de la fealdad en su poesía. Es una investigación de corte cualitativo, cuyos métodos fueron el hermenéutico, analítico-sintético, inductivo-deductivo e histórico-lógico; las técnicas utilizadas fueron el análisis documental y de contenido. Los resultados obtenidos en este estudio reflejan que dentro de la poesía de Gottfried Benn, la fealdad es un eje temático y estético, que se hace presente desde su escritura temprana y se mantiene hasta la tardía. Es también acompañada por sus subcategorías: lo grotesco, lo obsceno y lo macabro. Además, existe un claro andamiaje médico y antirreligioso del que deviene dicha estética, que se relaciona también con temáticas como la naturaleza, tanto animalia como flora, el sexo, la reacción a lo romántico, la pobreza, la prostitución y el nihilismo, corriente filosófica común dentro de la vanguardia.

PALABRAS CLAVE: estética, fealdad, Gottfried Benn, expresionismo, grotesco

ABSTRACT

A constant in the poetry of German expressionism, one of the many avant-garde movements born in the twentieth century, is the representation of motifs, characters and conflicts that take ugliness as a spring of argument. Taking one of the authors who gave rise to expressionism, Gottfried Benn, a German poet whose work began in 1912, prior to World War I, this study aimed to characterize the assumptions of the aesthetics of ugliness in his poetry. It is qualitative research, whose methods were hermeneutic, analytical-synthetic, inductive-deductive and historical-logical; the techniques used were documentary and content analysis. The results obtained in this study reflect that within Gottfried Benn's poetry, ugliness is a thematic and aesthetic axis, which is present from his early writing and is maintained until late. It is also accompanied by its subcategories: the grotesque, the obscene and the macabre. In addition, there is a clear medical and anti-religious scaffolding from which this aesthetic is derived, which is also related to themes such as nature, both animal and plant, sex, the reaction to the romantic, poverty, prostitution and nihilism, a common philosophical current within the avant-garde.

KEY WORDS: aesthetics, ugliness, Gottfried Benn, expressionism, grotesque

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

La presente investigación identifica, caracteriza e interpreta las asunciones de la estética de la fealdad la poesía de Gottfried Benn, poeta principal dentro del movimiento del expresionismo alemán. Para lograr el objetivo propuesto, a través de un enfoque cualitativo, del método hermenéutico y de la técnica de análisis de contenido, se ejecutó una revisión documental, en función de establecer los andamiajes tanto conceptuales como sintácticos donde lo feo se exprese como un discurso y como un imaginario.

Desde que Karl Rosenkranz formuló la siguiente tesis: “lo feo puede nacer solo y nada más que de lo bello como negación de este” (1992, p. 92), la categoría estética de la fealdad alcanzó la preocupación de los teóricos que hasta el siglo XVIII habían privilegiado el estudio de la categoría estética de la belleza. El expresionismo alemán se caracteriza por la búsqueda de la naturaleza humana a través de sus deseos y posturas más recónditas y prohibidas, como reacción a los conflictos de la época, y a la situación generacional de transición. Resulta una constante en la poesía del expresionismo alemán la representación de motivos, personajes y conflictos que toman a la fealdad como resorte argumental.

Este estudio no posee antecedentes a nivel nacional, por lo que es un aporte significativo a los estudios literarios y a las áreas de conocimiento de estética y literatura. Se buscó llenar un vacío, pues existen pocas investigaciones respecto a la estética de las obras de Benn, así como también en relación con la estética de la fealdad en la literatura. En cuanto a la carrera, no existen estudios similares a el que se desea realizar, ni sobre el autor, ni en la rama de la estética de la fealdad.

1.1. Planteamiento del problema

Las vanguardias europeas marcan un hito en la historia del arte y la literatura, pues son una ruptura sistemática de las convenciones formales, temáticas y estéticas que se han mantenido en ellos. Como movimiento, la vanguardia se caracteriza por ser provocadora, llevar a los límites a la moral y los preceptos sociales, principalmente poética, busca la originalidad y la experimentación (de la Fuente, 2005). Es un movimiento transgresor de la tradición, en el que impera lo diferente y que permite ver otras caras de la humanidad en la expresión artística.

El expresionismo se ha encargado de manifestar lo feo como eje transversal de lo humano, y son sus temas lo obscuro, lo prohibido, aquello considerado de mal gusto (Calvo, 2015, párr. 7). Nacido en Alemania, este movimiento de vanguardia que, como sus contrapartes, se extendió por todas las artes, en la poesía tiene la particularidad de irrumpir no solo con su estructura, sino con su temática, figura y estética, desembarcando a la lírica romántica, llegando al punto de mofa. Dentro de la literatura sus representantes son varios, desde Franz Werfel, Georg Trakl, Johannes R. Becher, hasta Else Lasker-Schüler.

Dentro de los autores de vanguardia se encuentra Benn, que ha sido objeto tanto de crítica como de elogios y que posee una obra amplia y diversa, es un ser dual que oscila entre la medicina (su profesión) y la literatura (su pasión) (Maldonado, 2008, p. 111). A pesar de su importancia, ha sido relegado a un autor poco estudiado dentro de la crítica literaria latinoamericana y en el ámbito ecuatoriano, no investigado en general.

Este trabajo nace a partir de la necesidad de un análisis dentro de Ecuador, en primera instancia, de la vanguardia europea, que no ha sido tomada por los estudios literarios en gran forma, en segunda instancia, sobre el expresionismo alemán, corriente también necesitada de nutrición en la investigación y en tercera instancia, el estudio de Gottfried Benn y su poesía, que es escaso, por no decir nulo, dentro de la academia del país.

La estética se basa en la percepción de una realidad a partir de la sensibilidad, interpretándola. A pesar de que el pensamiento unánime relaciona la estética principalmente con la belleza, existen una serie de categorías pertenecientes a esta que van más allá: la fealdad, lo siniestro o lo sublime, que tienen que ver con el discernimiento de lo percibido desde la sensación que produce a los sentidos y la conciencia.

Hegel (1986) en sus *Lecciones sobre la estética* manifiesta a la estética como estudio de lo bello en el arte, y del arte como lo bello, donde este resulta la representación de lo espiritual absoluto, sin embargo, existe una realidad fáctica, que es entonces lo feo; son entonces dos caras de una moneda, una dualidad entre la realidad y el espíritu. Otros autores definen a lo feo como aquello ligado y dependiente de lo bello, y como lo desligado a lo bueno, a la libertad o lo concreto (Rosenkranz, 1992, p. 38). Tiene que ver lo feo entonces con la maldad, la desproporción, y lo real de lo humano: la sangre, lo escatológico. Al ser una rama compleja, los estudios en estética -sobre todo los dedicados a la categoría de la fealdad-, son escasos en el habla hispana. A pesar de constituirse en una categoría robusta desde el siglo XVIII, el estudio de la estética de la fealdad queda normalmente relegado por su contraparte de la belleza, campo más amplio y con mucha más historia.

Los estudios literarios suelen centrarse en la interpretación o crítica de las obras, mas no en sus componentes estéticos y cómo estos afectan su interpretación. El expresionismo es un área amplia de conocimiento, con investigaciones profundas y críticas, sin embargo, el tema de la fealdad es fundamental para su entendimiento como movimiento artístico y literario, pues esta estética es su columna vertebral.

1.2. Formulación del problema

¿Cómo se asume la estética de la fealdad en la obra poética del poeta alemán Gottfried Benn?

1.3. Preguntas directrices

- ¿Qué motivos, personajes y conflictos de la estética de la fealdad se encuentran presentes en la poesía de Gottfried Benn?
- ¿Cómo pueden ser descritas las asunciones de la estética de la fealdad en la poesía de Gottfried Benn?
- ¿Cómo pueden interpretarse las asunciones de la estética de la fealdad en la poesía de Gottfried Benn?

1.4. Objetivos

1.4.1. Objetivo general

- Caracterizar las asunciones de la estética de la fealdad en la poesía de Gottfried Benn.

1.4.2. Objetivos específicos

- Identificar los motivos, personajes y conflictos de la estética de la fealdad en la poesía de Gottfried Benn.
- Describir las representaciones de la estética de la fealdad en la poesía de Gottfried Benn.
- Interpretar la poesía de Gottfried Benn, a partir del lente de la estética de la fealdad.

1.5. Justificación

La estética y la literatura tienen una relación estrecha en sus estudios, la primera es aquella receptora del arte, en todas sus representaciones, incluyendo el lenguaje. La conexión entre ambas ramas ha existido, bajo un nombre o no, a lo largo de la historia, como el entendimiento de aquello percibido o experimentado a partir de un texto literario, esto puede ser a través de la descripción de un ambiente, la sensación de una textura dada, la reacción a un momento grotesco, sublime, o hermoso, manifestado en el receptor de la obra. Los estudios literarios pueden y deben beber de la estética y sus instrumentales teóricos.

La presente investigación se fundamenta en la necesidad de abordar a la literatura desde una perspectiva estética, específicamente la poesía de Gottfried Benn. Aunque el análisis literario tradicionalmente se centra en aspectos estructurales, formales o temáticos, se busca en este estudio ir más allá, para explorar cómo se asume la estética de la fealdad como eje central en la poética de Benn, examinando sus personajes, recursos, espacios y argumentos.

Dentro de la carrera se suele ir hacia el análisis literario como enfoque metodológico. No obstante, esta investigación propone un giro interpretativo implementando los fundamentos teóricos de la estética como andamiaje para la comprensión de la poética de Benn. Se pretende poner en evidencia los preceptos estéticos para la interpretación de la poesía, siendo estos fundamentales para la experimentación del poema, pues la experiencia estética es parte del proceso de decodificación.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

2.1. Estado del arte

Martín-Párraga (2020) en su artículo “Gottfried Benn y la sublime belleza de la crueldad” analiza su poemario *Morgue und andere Gedichte* desde el concepto de lo sublime, a partir de un enfoque cualitativo y del análisis de contenido. Para el autor la condición de médico de Benn es una gran influencia en su poesía, que explora al humano desde sus interiores para rebelarse en contra de la sociedad alemana de 1912, pues Benn ha perdido toda capacidad, luego de su excursión por la morgue, de llegar a sentir empatía por una humanidad que le ha mostrado sus facetas más terribles. *Morgue* es una premonición de la guerra por venir, de la destrucción causada en Europa y la semilla del posmodernismo. Benn presenta en su nihilismo una belleza cruel, atroz y sublime.

En tanto, Peña (2019), en su artículo “La paradoja de lo no nacido como consumación del mal en Georg Trakl. Lectura de *Grodek*” realiza un análisis del poema de Trakl, *Grodek*, y enfatiza en la lucha del bien y el mal, no solo como una serie de batallas, sino como la última de todas las batallas. El autor examina tres puntos de vista: el poema, la consumación del mal y la paradoja de lo no nacido. Haciendo una amalgama de afectos, en primer lugar, su fe como cristiano, en segundo su lugar como soldado y en tercero su facultad de enfermero de guerra. Trakl expresa en este, su último poema, una concepción sobre la lucha por la redención, el alejamiento del hombre de Dios y la negación y muerte de este ante la avaricia y el orgullo humano.

2.2. Fundamentación teórica

2.2.1. Estética de la fealdad

La palabra *estética* proviene del griego *aisthetiké* (αἰσθητική), que significa “percepción” o “sensación”. Aunque nació en el siglo XVIII estrictamente como rama de la filosofía, la estética y la preocupación por la misma han estado presentes en casi todas sus facetas en la historia. Desde antes de mentes como Sócrates, el estudio de lo bello y su relación con el hombre se ha manifestado en la filosofía, y es lo bello para Aristóteles aquello perceptible, presente en la realidad y la naturaleza, y para Platón aquello no perceptible, lo intangible (Plazaola, 2007, p. 23). Lo bello es lo primero que pertenece a la estética, o así parece, pues lo feo y sus otras categorías están presentes en lo “no bello” como la discordia, aquello que no es armonioso, todo lo que rompe el orden de lo natural y lo espiritual.

A pesar de que muchos teóricos sostienen que en la edad media no se presenta ninguna estética, y que el arte termina por subyugarse a la religión, es preciso recalcar que dicha subyugación termina por tener una estética propia. Para los cristianos, el arte debe ser la expresión de lo divino, y su fin es la adoración, la representación de Dios como entidad que representa lo bueno y, por tanto, lo bello (Plazaola, 2007, pp. 48-49).

Para el Renacimiento, la estética se centra en la belleza ideal, aquella que va más allá de la mimesis, y consiste en el extraer la belleza concreta de la naturaleza sin desprestigiarla, pero sin imitarla en su totalidad. Surgen de nuevo la luz, ahora acompañada de las sombras, para crear la perspectiva. Se relaciona entonces el arte con la ciencia, y autores como Da

Vinci ven al arte como algo que puede estudiarse a partir de la experimentación. Reaparece Platón y su consideración de la belleza como ente intangible de la verdad y la virtud. Deja de ser la estética la búsqueda de Dios en la belleza, y pasa a ser la búsqueda de bondad máxima desde lo sensible (Plazaola, 2007, p. 76). Es entonces el arte una expresión de ser propio, una búsqueda de la trascendencia. El Renacimiento toma a la estética como la exploración de la belleza desde la perfección de estilo, la corrección, el lenguaje, el llegar a la armonía y al decoro para buscar la belleza del interior (Plazaola, 2007, p. 78).

El racionalismo, en un inicio, no da cabida a la estética como disciplina, ni como tema de conversación, la belleza y la sensibilidad no son más que accidentes del ser humano. A través del tiempo, y con el siglo XVIII y una visión más amplia de los fenómenos que experimenta el ser, se admite el hecho de que no todo puede ser visto y explicado desde la razón, sino que la estética, el gusto, la belleza y la sensibilidad no son medibles ni comprensibles desde lo racional. Plazaola (2007) manifiesta que:

la razón no puede explicar por sí sola la creación artística; los juicios de gusto son inmediatos y prescinden de todo razonamiento; en la obra de arte queda implicada una interpretación del universo que interesa a un tipo de conocimiento *sui generis* que no es racional, sino intuitivo (p. 93).

El filósofo ilustrado alemán Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) utiliza por primera vez el término *estética* para definir lo que él quiere sea una ciencia de la sensibilidad. Divide el conocimiento en dos: el conocer sensible y el conocer racional. Adscribiéndonos al conocer sensible, este se define como aquel que es experimentado desde los sentidos, ya sean interiores o exteriores, en el afán de comprender el mundo y sus facetas. Es, por tanto, específicamente subjetivo, pues la experiencia no se medita a partir del raciocinio, sino que se convierte en una vivencia, en este caso la “vivencia estética”. Gutiérrez (2012) declara que:

Baumgarten sostiene que la filosofía debe reflexionar sobre el conocimiento sensitivo y en general sobre el ámbito de la belleza y el arte, eso se debe a que considera que en ese ámbito hay una verdad que no es conceptual, o sea, que el conocimiento sensible desvela una verdad no conceptual (p. 202).

El papel principal de Baumgarten no es solo el uso del término *estética*, sino el afianzar a esta como una categoría legítima dentro de la filosofía, una disciplina concreta cuyo objeto es el conocimiento sensitivo del arte y la belleza, siendo esta la representación de todo aquello en el arte que nos genera un sentimiento, una reacción desde los sentidos.

Se puede entonces conceptualizar a la estética como rama de la filosofía cuya pertinencia es lo sensible y la sensibilidad, es decir, su sustancia es la vivencia estética, la relación que existe entre la conducta humana y el arte, siendo este objeto de lo bello. Cabe recalcar que la estética también puede ser considerada no como disciplina filosófica, sino como sensación. El placer estético es, en sí, estética misma. El sentimiento que se produce respecto a la experiencia del arte, de lo bello, lo feo, lo sublime.

Entender el concepto de fealdad estética depende principalmente de nuestra definición de belleza. Para Rosenkranz (1992, p. 44) la belleza no es otra cosa que la expresión de la libertad natural y del espíritu: lo bueno, absoluto, positivo, la verdad. Viendo a la libertad no como la ilimitada concepción del mundo, sino como la limitada y marcada naturaleza, bien sea animal, vegetal o humana. La belleza es una unidad universal, que se

presenta como una “totalidad armónica” y cuyos derivados son determinados por la misma unidad.

La fealdad sería entonces la negación de la belleza, la carencia de libertad de la naturaleza o espíritu. Cabe recalcar que cuando se refiere a negación, no se habla de su contrario, o su oposición absoluta, sino de lo que Rosenkranz (1992, p. 24) llama “belleza negativa” una expresión entonces de lo malo, relativo, la mentira, todo aquello que trasgreda los límites previamente establecidos de la belleza, hasta llegar a su otro límite, lo cómico.

Proveniente del latín *foedus* (fétido e impuro), la fealdad puede ser para muchos aquello que desagrade a los sentidos. Puede ser también aquello que trasgreda la forma. Así lo divide Umberto Eco en su *Historia de la fealdad* (2007, p. 19), como dos tipologías de fealdad: la “fealdad en sí misma” y la “fealdad formal” a su vez dividida en periodos históricos y personajes característicos. Rosenkranz (1992), por otro lado, ve a la fealdad en tres espacios: la “ausencia de forma”, la “incorrección” y el “desfiguramiento o deformación”, también subdivididos.

La fealdad en sí misma sería entonces todo aquello cuya naturaleza sea fea (Eco, 2007, p. 19): la descomposición de un cadáver, todo lo que tenga que ver con excrementos, fluidos corporales, suciedad, malos olores, enfermedades que maltratan al cuerpo. La fealdad formal tendría que ver precisamente con la forma y su ruptura, todo aquello que trasgreda la figura orgánica ya establecida (Eco, 2007, p. 19): una mano sin un dedo o una uña, una dentadura desproporcionada, un vidrio roto.

Ahora bien, aunque Eco (2007, pp. 15-19) define en dos la fealdad, también recalca que la definición de lo feo depende de muchos factores, como la cultura, idiosincrasia, época, creencias religiosas, concepciones morales y éticas, color de piel, entre otras muchas manifestaciones humanas que poco a poco forman una imagen de lo que debe ser bello y lo que debe ser feo. Rosenkranz (1992) tiene una visión moral de la belleza y la fealdad, encaminada por Hegel, el romanticismo y su condición temporal.

Si la belleza es una unidad armónica cuyas partes se definen a sí mismas sin separarse de un todo que resuelve las diferencias (Rosenkranz, 1992, p. 50), la ausencia de forma es la falta de definición de esta unidad, que bien puede presentarse como la amorfia (la no conclusión o indeterminación), la asimetría (la no distinción o falta de unión) y la desarmonía (la ausencia de la unidad, la contradicción no resuelta).

Por su parte, la corrección es definida por Rosenkranz (1992) como:

la forma estética representada según sus propiedades características, es decir, que nada que pertenezca a su ser le haya sido escatimado, y que nada que sea ajeno a su existencia le haya sido añadido y que no se haya modificado algo para alterarla (p. 69).

La negación de esto es, por tanto, fea. Cuando se habla de corrección se refiere a la precisión de la representación de la naturaleza y espíritu de aquello que acontece al arte. Puede ser, en general, física (a partir de su naturaleza), psicológica (a partir de la motivación) o histórica (a partir de las concepciones de su época). La incorrección no es más que la desconexión de la realidad de las partes con la realidad de la unidad en el arte.

En lo que atañe al desfiguramiento o deformación, aquí es donde más concierne el concepto de libertad como belleza, y cómo este puede corromperse por los deseos humanos. Rosenkranz lo define en tres categorías: lo vulgar, lo repugnante y la caricatura.

La falta de libertad allí donde el ser o la naturaleza deben ser libres enmarca a lo vulgar como parte de lo feo. La libertad se envilece hasta su fin, siendo así lo vulgar la negación de lo infinitamente bello, lo sublime. De lo vulgar devienen tres aspectos (Rosenkranz, 1992):

1) aquella forma de lo feo que fija una existencia bajo los límites que le son propios: la mezquindad; 2) aquella forma que se queda debajo de la medida que le es inherente: la debilidad; 3) la forma que unifica la limitación e impotencia de la subordinación de la libertad a la falta de libertad: la bajeza (pp. 93-94).

Son estos conceptos los contrarios directos de aquellos que forman lo sublime: lo grande, lo potente y lo majestuoso.

Lo repugnante es la negación de lo placentero, el contrario positivo de lo sublime. Es la infinitud allí donde debería existir la finitud, cuando un límite es sobrepasado en la libertad, pues esta, como se ha mencionado previamente, no es ilimitada, sino limitada por su propia naturaleza. Es subdividido en lo tosco, lo muerto o vacío y lo horrendo.

Lo tosco es aquello cuya masa excede la forma y llega a la enfermedad, que no apela a la gracia ni a los sentidos por su exceso de masa. Surge como negación de uno de los conceptos de lo placentero, lo gracioso. Este suele ser delicado, pequeño, grácil en su movimiento. Lo tosco, como su contrario, es descomunal y grosero en su movimiento, torpe y pesado.

En lo que concierne a lo muerto y lo vacío nos encontramos con una negación de lo lúdico, pues todo lo muerto y vacío carece de movimiento, es aburrido, bien por ser mediocre o por ser pobre (por fuera o por dentro). La muerte por sí misma no es fea, es un proceso natural que no concierne a la fealdad; la forma de morir, por otro lado, sí le concierne a la fealdad, pues puede llegar a ser un hecho del horror.

Con respecto a lo horrendo, negación de lo atractivo, Rosenkranz (1992) expresa:

Lo horrendo es opuesto a lo atractivo y la deformación de éste que en su feo movimiento sólo da lugar a nuevas deformidades, disonancias y palabras inconvenientes. Lo horrendo no se detiene, como lo sublime, a una respetuosa distancia, sino que nos repele totalmente, no nos atrae hacia sí, como lo agradable, sino que nos horroriza. No nos satisface, como lo bello perfecto, con una absoluta conciliación con lo más profundo de nuestro ser, más bien extrae de la profundidad la profunda desarmonía (p. 141)

Niega entonces lo horrendo no únicamente lo atractivo, sino toda razón y moral, llegando al horror y el rechazo totales. Dividido también en lo insensato, lo nauseabundo y lo malo.

Es lo insensato todo aquello insulso, lo que interviene con el intelecto y lo embota, lo disminuye o lo niega. La locura que impide el pensamiento, la necedad o la fantasía sin conexión alguna (Rosenkranz, 1992, p. 141). Podría conceptualizarse como lo desarmónico intelectual, una serie de contradicciones juntas que crean una situación, momento o pensamiento caóticos, que pertenecen más al campo de la psiquiatría.

Lo nauseabundo es aquella repugnancia que llega a niveles extremos, es la negación total de todo lo sensiblemente bello (Rosenkranz, 1992, p. 146). Lo corrupto, la descomposición de una carroña, cualquier imagen de vida dentro de la muerte, los líquidos excretados por los seres (sangre, mocos, excremento), todo lo repelente y asqueroso en extremo.

Lo malo niega lo bueno y lo verdadero en los conceptos de la belleza (Rosenkranz, 1992, p. 163). Puede manifestarse en lo criminal (aquello que contradice una necesidad impuesta por la libertad y que se relaciona de igual forma con la astucia e inteligencia y con la tragedia); lo espectral en referencia a lo escatológico (como aquella serie de creencias religiosas sobre el más allá y la vida luego de la muerte), la contradicción de vida en algo que previamente se encontraba muerto y que genera en nosotros horror; lo diabólico (no solo como negación del bien, sino como goce del mal y ayuda del mismo, contradiciendo lo divino).

Eco, por otro lado, hace una cronología de lo feo a través de la historia. Lo feo en los griegos no está en su proporción o armonía únicamente, sino en su horror. A pesar de existir una especie de obsesión con la belleza, Grecia está llena de horrores en su mitología, de acciones terribles que son feas por su maldad y crueldad (Eco, 2007, p. 34): Saturno se come a sus hijos, el vientre de Prometeo es abierto y su hígado devorado brutalmente día tras día, las ninfas son violadas por los faunos. Existe también lo feo en la hibridad de sus criaturas: quimeras, minotauros, sátiros.

En la edad media se pretende, en un principio, figurar lo divino como lo único bello, sin embargo, esta representación se tergiversa hacia el patetismo y la fealdad cuando, en el afán de presentar el sufrimiento de Jesús en la cruz (para el cristianismo el acto cumbre de belleza), se termina por deformar la figura para recalcar su dolor (Eco, 2007, p. 49). Es una estética del padecimiento, porque el sacrificio es bello; una estética del contraste entre las criaturas malignas y la bondad de Dios, sus ángeles y santos; una estética del apocalipsis y el infierno, de demostrar el castigo eterno, el fin de los tiempos, en horribles figuras y demonios.

Lo feo surge en el carnaval, en la obscenidad de sus actos y la fealdad de sus máscaras. Está también en la búsqueda del humano desde la animalia, las criaturas cuya hibridez intenta explicar fenómenos como el lenguaje (Vignolo, 2007). En tradición, esta fealdad llega hasta el barroco, en donde la mujer es el centro, como ser primero del pecado; la bruja tiene aquí su gran momento.

Debe considerarse que la fealdad ha sido ecualizada a la libertad del espíritu desde antes de Rosenkranz, para los teóricos y filósofos previos a él la fealdad también ha sido muestra de falta moral o ética. Para el siglo XVI, surge incluso una pseudociencia (fisiognómica) quiere explicar cómo los rasgos físicos reflejan la moral y los valores de una persona.

Para el romanticismo brota entonces el placer por lo tenebroso, por lo sublime y lo terrorífico (Eco, 2007, p. 271). Surgen las criaturas por excelencia de la fealdad, los monstruos de la modernidad, Frankenstein, Drácula, Quasimodo. Es particular cómo en el romanticismo la fealdad es “redimida” (Eco, 2007, p. 272). Previo a él Kant (2004, párr. 6) define a lo sublime como aquella belleza tan grande que llega a causar terror. Esto también concreta al romanticismo en su estética; la búsqueda por aquello que, a pesar de su terribilidad, llega a ser bello por su inmensidad (una tormenta, piedras empinadas y filosas, riscos al vacío) y cabe ahora en el arte esto terrorífico.

Esto da paso a la fealdad como ente de lo redimido, es decir, si una entidad de lo terrible es sublime, entonces lo feo puede llegar a ser bello en cuando su terribilidad sea redimida con su carácter. Se rechaza entonces a lo clásico, nace de nuevo lo grotesco en

Víctor Hugo, se toma a la enfermedad por fascinante y a sus características (al menos las menos repulsivas, el sonrojo de la fiebre, la flaqueza pálida de la anemia) por hermosas, se exponen las ciudades industriales a la crítica, se explora lo decadente desde el morbo y lo prohibido (Eco, 2007).

Sucedido al romanticismo está la vanguardia, donde lo feo se convierte en el centro de su estética. Es la vanguardia anárquica, onírica, deconstructora y absurda (Eco, 2007). Busca en su inspiración precisamente lo feo, lo grotesco y todo lo que irrumpa con la tradición de la belleza y lo hace su objeto del arte. Se ahondará en la vanguardia más adelante.

Con el avance de la industrialización surge lo kitsch, una representación comercial y vana estéticamente o bien aquello que las clases altas consideran de lo creado y las formas de la clase baja (lo ridículo en su arte o expresiones) en principio. Termina lo kitsch por conceptualizarse como la imitación que pretende ser noble del arte de “alta” cultura (Eco, 2007). Su contrario, lo camp, es la imitación del arte, intencional en su exageración y desequilibrio, cuya pretensión es tornar aquello serio en algo frívolo (Eco, 2007). Son estos dos dependientes completamente de las concepciones sociales que enmarquen no solo a lo bello y lo feo, sino a lo que se considera arte, a lo serio y lo ridículo, que bien puede ser distinto de acuerdo con los factores de nuestra humanidad.

2.2.2. Relación de la fealdad con lo grotesco, lo macabro y lo obsceno

Cuando hablamos de fealdad y nos referimos a lo repugnante, a todo aquello deforme y que causa repulsión, debemos tomar en cuenta a sus personajes e imaginario. Muchos han retratado a la fealdad y a la belleza, pero, cuando hablamos del retrato de lo humano, este se ensancha para abarcar a ambas. Para Oyarzún (2016), Víctor Hugo establece el problema de la belleza singular y la fealdad plural en la humanidad: podemos conseguir escasos gajos de belleza en medio de un mundo plagado por la fealdad. El arte, encargado de la representación tanto de lo humano como de todo lo otro, tiene la obligación de evidenciar lo feo, deforme, sombrío. La modernidad entiende y cumple esta obligación en su arte, pues renuncia a una humanidad idealizada y fetichiza la obscuridad detrás de puertas, en la muerte, en lo obsceno, horrendo, bestial, pero también lo cómico, lo bufón, pues la heterogeneidad de lo feo nos permite tenerle asco, miedo, admiración y hasta reírnos de él.

Expresa Oyarzún (2016) que “lo grotesco es por una parte lo fantástico, por otra lo real particular; por una parte, lo horrible, por otra lo ridículo” (p. 122) es lo grotesco un espacio de tensión en el arte, pues implica una contradicción constante entre el asco y la risa, lo repugnante y lo cómico. Puede por eso ser cruel, fantástico, realista, satírico, fragmentario, monstruoso. Por su naturaleza contradictoria es difícil definir precisamente a lo grotesco, pero sí podemos afirmar que existe en una estética propia que consiste en acción (Connelly, 2015), en el “juego” de tensiones que crea dentro de cualquier arte.

Sabemos que lo grotesco, sin embargo, tiene casi siempre que ver con el cuerpo, más precisamente con su deformación, el rebosar de las fronteras de este (Eco, 2007). Todo lo que surge del cuerpo es grotesco, todo lo que lo une con lo no corpóreo y que termina por ser una ruptura del sistema. Es lo fértil, lo femenino, no precisamente grotesco, pero sí tiene que ver con el mismo, pues en una sociedad formada alrededor del hombre, es la mujer el

límite de lo grotesco (Connelly, 2015). Todo lo que surja del humano, como fluidos, excreciones, protuberancias, entre otros, son grotescos. Las formas animalísticas aplicadas a lo corpóreo son también grotescas, pues rompen no solo con la figura humana, sino con la esencia misma del ser (Eco, 2007).

Cuando el grotesco va más allá de lo “correctamente estético” y se presenta en su forma más cruda, hablamos entonces de lo obsceno, es todo aquello que tenga que ver con excrementos, sensaciones (de la comida y la bebida, del ropaje), los actos sexuales, la muerte violenta, la descomposición de un cadáver (Beltrán, 2018). Cuando el grotesco no llega a la grandeza en el arte, esto se considera obsceno, siendo la degradación estética más baja.

La fascinación por la muerte y el cadáver, cuyo auge se da entre los siglos XIV-XVI de la Edad Media, da nacimiento al término “macabro” (González, 2019). Surge desde la crisis moral derivada de la Peste Negra y la Guerra de los Cien Años, además de el quebrantamiento del feudalismo. Todos estos hechos conllevan a un aumento considerable de los muertos, y a que las imágenes macabras sean utilizadas como recordatorio no solo de la mortalidad propia, sino del respeto que merece lo mortuario y la muerte misma como entidad.

La Danza Macabra, que trata del diálogo de la Muerte personificada (una mujer desaliñada con distintas herramientas de oficios del común, vestida de negro y oscura en todos los sentidos) con los vivos (González, 2019), o del baile de los vivos con el cadáver en descomposición, simbolizaba una igualdad en la muerte de todo ser humano, pues todos tenían el mismo destino, rico o pobre, hombre o mujer.

En su evolución, lo macabro se convierte en aquella fascinación iconográfica e imaginaria de la muerte como representación de lo fugaz del cuerpo y sus placeres y bellezas, pero también es el casi llegar a ella, de cierta forma, bello (Schmitt, 2015). La belleza de la enfermedad (o de algunas enfermedades), la “belleza cadavérica” irrumpe en el Romanticismo, en donde La Muerte es objeto de horror, un ser innombrable que ronda por las esquinas, pero es también admirable en una belleza sublime (Schmitt, 2015) donde nos reintegramos al mundo desde la muerte, elevándonos espiritualmente en la disolución de nuestro cuerpo para dar paso a un alma pura que no está manchada por las monstruosidades del humano.

Pero lo macabro también es irónico y cínico, pues es la satisfacción de los muertos, quienes parecen más alegres que los mismos vivos, una ironía. Es además La Muerte un ente buscado activamente, con quien se baila, se come en el banquete, se vive acompañado.

2.2.3. Expresionismo

El expresionismo surge como una corriente o movimiento cuya heterogeneidad se manifiesta no únicamente como el uso (o la negación del uso) de una serie de técnicas o temáticas, sino como la forma en la que los artistas deciden observar, experimentar y plasmar el mundo; es el expresionismo una exploración del ser a partir de su entorno y su reacción a este (Ziegler, 2014). Son los expresionistas una serie de pintores, escultores, directores de cine, escritores, artistas, que terminan bajo el espectro del expresionismo no porque hayan firmado un manifiesto, o hayan decidido agruparse, sino porque todos decidieron revelar la profundidad de sus emociones ante una realidad cruel y desoladora.

Alemania se enfrenta a una crisis social, política y cultural que enmarca una realidad cruda y desoladora para su pueblo, desde la industrialización masiva, la dominación de los valores burgueses y luego la pérdida Gran Guerra, y las consecuencias que esto trajo, queda entonces una nación en ruinas, en la que sus artistas deciden que rebelarse contra el Romanticismo, el Realismo y principalmente el Impresionismo es la opción a tomar, pues la desilusión con la realidad y su deformación definen de cierta forma al expresionismo (Muñoz, 2011).

De los primeros movimientos de vanguardia, el expresionismo cubre todas las artes de forma diversa y ha sido influenciado fuertemente por otros movimientos y corrientes. El Sturm und Drang (en su búsqueda de la naturaleza y melancolía), el gótico (en su necesidad de lo expresivo) y el barroco (en sus contrastes y complejidad) por ejemplo, son influencias severas en cómo se manifiesta el expresionista como artista (Cattini, 2017). Lo primitivo también es tratado como influencia, pues el expresionismo busca ir en contra de lo grecolatino en occidente y acude a lo popular germánico y africano (Raya, 2020). El simbolismo, sin embargo, es una de las influencias más importantes del expresionismo, y sus vasos comunicantes son muchos: la búsqueda del hombre en la soledad, la ciudad como temática, pero, sobre todo, el uso de lo feo, grotesco, obscuro y macabro como catalizador estético.

El expresionismo tuvo muchas manifestaciones: en el cine, con películas como *Metrópolis*, *Nosferatu* o *El gabinete del Dr. Caligari*; en la pintura, con artistas como Fritz Bleyl, Emil Nolde, Otto Mueller, Munch, cuya pintura se caracterizaba por contornos poderosos, contrastes e intensidad en el color, asociación del color con la emoción; en la música y ópera, destacan Schönberg, Webern y Berg; en la literatura el expresionismo se manifestó en todas sus facetas, con autores como Trakl, Benn, Heym, Koppen y Brecht, en la poesía, Kafka, Döblin y Ehrenstein en la prosa y Kaiser, Toller y Sternheim en la dramaturgia (Muñoz, 2011).

2.2.4. Gottfried Benn

Nacido en un hogar profundamente religioso, de corte protestante, Benn crece como un niño apegado a su madre, lejano a su padre y, aunque culto y letrado, alejado del ámbito cultural debido a las cuestiones religiosas que acaecían a su familia. Nacido un 2 de mayo de 1886, en Mansfeld, es el primer hijo varón de la familia, segundo hijo del matrimonio y hermano de otros siete (dos mujeres y seis varones) hijos. La economía de su familia siempre se vio afectada por su numerosidad.

Sus estudios empiezan a los diez años, graduándose de bachillerato a los diecisiete años y siendo obligado al estudio de la teología y filología por su padre en Marburgo. Siendo poeta, la fascinación de Benn siempre fue la medicina, carrera a la que entra en Berlín en la Academia Militar Pépinière. Es su experiencia como médico la que da forma a sus primeros poemarios no solo en temática, sino en estilo, que Parada (2003) describe como frío y claro de pensamiento. De su vida personal se conoce que estuvo casado con Ilse Benn hasta su muerte, pero se sabe que mantuvo un largo amorío con Tilly Newes, viuda. Publica su primer poemario en 1912, *Morgue und andere Gedichte* [Morgue y otros poemas], marcando su lugar como expresionista dentro de la historia. Escribe, dentro de la misma corte de

temática en la lírica, *Söhne* [Hijos] (1913) y *Fleisch* [Carne] (1917) y *Gehirne* [Cerebros] (1916) como su primera incursión en la prosa.

Desde 1920 Benn se acerca al ensayo teórico, que termina por llevarlo a su breve apoyo al nazismo, por el cual fue y ha sido condenado hasta la actualidad, a pesar del corto periodo que este duró. Las consecuencias lo llevaron a la censura completa de sus obras y la prohibición del ejercicio de la escritura en Alemania para Benn, quien desapareció de la escena literaria hasta 1948, cuando publica, fuera del país, *Statische Gedichte* [Poemas estáticos]. Fallece de cáncer en Berlín a los 70 años, en 1956.

Contexto histórico de Alemania a principios del siglo XX

Lo que enmarca la primera obra de Benn y su carácter expresionista tiene que ver con la Alemania de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El mundo previo a la Gran Guerra se encontraba en plena industrialización e imperialismo, y se caracterizó por ser un periodo en donde las grandes potencias tenían dividido el globo geopolítica y económicamente. Dichas potencias estaban aliadas por una serie de tratados que, para el momento de la guerra, terminaron por ser la Triple Alianza (el Imperio Alemán, el reino de Italia y el Imperio Austrohúngaro) y la Triple Entente (Francia, el Imperio Ruso y Reino Unido) quienes, en el afán de ser la mayor potencia, compitieron arduamente en el armamentismo y la industria bélica, creando tensiones que terminan por romper en la Primera Guerra Mundial.

La Gran Guerra para Alemania (y el resto del globo) fue un momento de crisis moral y espiritual, pues nunca hubo un enfrentamiento armado de tal magnitud a nivel mundial, cuyo desarrollo haya sido tan cruento y cuyas consecuencias hayan sido tan catastróficas. Era, para sus habitantes, científicos, eruditos y artista, una época de locura e irracionalidad (Sadurní, 2024). Los avances militares, que llevaron a cada vez más muerte, los problemas económicos y los cambios radicales dentro de las clases trabajadoras (como la entrada de la mujer al espacio industrial) y la hambruna y escasez que azotó a las naciones en guerra marcaron profundamente el arte y la literatura de la época, enfrentando a estos países a una realidad cruenta.

La derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial fue catastrófica para el país, pues esta fue culpada de todo el evento bélico y llevada a consecuencia por el mismo con la mayor cantidad de restricciones, además de los pagos a las naciones ganadoras. Esto conllevó a la profundización de la crisis moral, económica, política y espiritual de la nación, que acabó por entrar al régimen nazi en 1933, desencadenando la Segunda Guerra Mundial.

Obra

Lírica

- *Morgue und andere Gedichte* [Morgue y otros poemas] (1912)
- *Söhne* [Hijos] (1913)
- *Betäubung* [Anestesia] (1915)
- *Fleisch* [Carne] (1917)
- *Schutt* [Escombros] (1924)
- *Später, Gedichte 1919–1928* [Más tarde, poemas 1919–1928] (1930)
- *Statische Gedichte* [Poemas estáticos] (1948)
- *Trunkene Flut* [Marea ebria] (1949)

- *Fragmente* [Fragmentos] (1951)
- *Destillationen* [Destilaciones] (1953)

Narrativa

- *Gehirne* [Cerebros] (1916)
- *Rönne novellen* [Novelas de Rönne] (1914)
- *Die Eroberung. Erzählung* [La conquista. Relato] (1920)
- *Bewegungen. Neue Prosa* [Movimientos. Nueva prosa] (1925)
- *Der Ptolemäer* [El ptolomeo] (1949)

Ensayo

- *Expressionismus und Nihilismus* [Expresionismo y nihilismo] (1920)
- *Provoziertes Leben* [Vida provocada] (1930)
- *Der neue Staat und die Intellektuellen* [El nuevo Estado y los intelectuales] (1933)
- *Kunst und Macht* [Arte y poder] (1934)
- *Goethe und die Naturwissenschaft* [Goethe y la ciencia natural] (1949)
- *Doppelleben. Die autobiographischen Schriften* [Doble vida. Escritos autobiográficos] (1950)
- *Probleme der Lyrik* [Problemas de la lírica] (1951)

CAPÍTULO III: METODOLOGÍA

3.1 Enfoque

La presente investigación fue de naturaleza cualitativa, pues se encuentra en el área de las ciencias humanas, concretamente en el ámbito de los estudios literarios. Guerrero (2016) caracteriza a la investigación cualitativa como:

un proceso metodológico que utiliza como herramientas a las palabras, textos, discursos, dibujo, gráfico e imágenes (datos cualitativos) para comprender la vida social por medio de significados, desde una visión holística, es decir que trata de comprender el conjunto de cualidades que se al relacionarse producen un fenómeno determinado (p. 2).

Sanz (2021) afirma que el enfoque cualitativo “estudia un fenómeno en contexto – las apariciones de una(s) expresión (es) en un conjunto documental– porque se interesa por el contenido semántico del enunciado o sus papeles pragmáticos” (p. 126). Por lo que se analizaron las expresiones de la estética de la fealdad dentro de la poesía de Gottfried Benn, su contenido y cualidades.

3.2 Modalidad

El estudio fue no experimental, pues en esta modalidad “no se manipulan las variables, los fenómenos se observan de manera natural, para posteriormente analizarlos” (Arispe et al., 2020, p. 69) No se llegó a la manipulación de ninguna variable, conservando la naturaleza de la obra.

3.3 Nivel o tipo

3.3.1 Por el objetivo

La investigación de tipo básico es aquella que “Se encuentra enfocada a generar nuevos conocimientos más completos a través de la comprensión de los aspectos fundamentales de los fenómenos y de los hechos observables” (Arispe et al., 2020, p. 62). El fin de este estudio fue generar un aporte al conocimiento literario.

3.3.2 Por el nivel o alcance

La investigación fue de carácter descriptivo, pues esta es la que “Busca especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis” (Hernández et al., 2014, p. 98). El estudio describe las asunciones de la estética de la fealdad en la poesía de Gottfried Benn.

3.3.3 Por el lugar

La investigación bibliográfica es aquella que se centra en la “búsqueda, recuperación, análisis, crítica e interpretación de datos secundarios, es decir, los obtenidos y registrados por otros investigadores en fuentes documentales: impresas, audiovisuales o electrónicas” (Arias, 2012, p. 27). Se realizó una revisión bibliográfica de distintas fuentes: artículos

científicos, libros y revistas académicas. Además, se seleccionó, en la obra poética del autor, aquellos poemas que son pertinentes para la investigación.

3.3.4 Por el tiempo

La investigación fue transversal, pues los datos fueron recolectados en un solo momento (Arispe et al., 2020, p. 70), el cual fue el de Alemania de la primera mitad del siglo XX, tiempo donde se desarrolla la obra poética de Benn.

3.4 Universo o corpus de estudio

Se toma como universo o corpus de estudio la obra poética del autor Gottfried Benn, además de distintas fuentes bibliográficas: libros, artículos científicos y revistas académicas, que serán un aporte para la investigación.

3.4.1 Unidad de análisis

La muestra de este estudio será intencional no probabilística, lo que refiere a que “Los elementos no son seleccionados por probabilidades si no por características, como el criterio del investigador” (Arispe et al., 2020, p. 74). En lo que corresponde a esta investigación, se tomaron poemas pertenecientes a *Antología poética* (2003) de Ediciones Cátedra y *Morgue y otros poemas expresionistas* (2010) por la Universidad Autónoma de Nuevo León y Jesús Munárriz.

3.5 Métodos

3.5.1 Hermenéutico

En un principio, la hermenéutica pretende, a través de la interpretación de la realidad y sus fenómenos, llegar a una verdad que no es un hecho concreto, sino un “campo de sentido” (Gama, 2021, p. 25). No busca ser objetiva y desinteresada, sino comprender desde el lente humano los fenómenos interpretables, pues entiende que el exceso de neutralidad deviene en alejarse del objeto. En este estudio se interpretó desde la subjetividad las asunciones de la fealdad en la obra de Benn.

3.5.2 Analítico-sintético

El estudio usó el método analítico-sintético, que considera que para utilizarlo:

de manera consciente e intencional el análisis y la síntesis deben ocurrir en estrecha unidad e interrelación, en tanto el análisis se debe producir mediante la síntesis, debido a que la descomposición de los elementos que conforman la situación problemática y la información que se posee se realiza relacionando estos elementos entre sí y vinculándolos con el problema como un todo (López y Ramos, 2021, p. 24).

3.5.3 Inductivo-deductivo

Se observa al método inductivo-deductivo como aquel que: plantea que la inducción y la deducción se complementan en el proceso del conocimiento y la investigación científica, donde a partir del estudio de numerosos

casos particulares por el razonamiento inductivo se llega a determinadas generalizaciones, lo cual constituye el punto de partida para inferir o confirmar formulaciones teóricas (López y Ramos, 2021, p. 24)

En la presente investigación se tomó una serie de poemas (casos particulares) para su estudio, para inferir la estética de la fealdad en su conjunto en la obra del autor.

3.5.4 Histórico-lógico

Se comprende al método histórico-lógico como aquel que comprende un “proceso de investigación para reunir evidencia de hechos ocurridos en el pasado y su posterior formulación de ideas o teorías sobre la historia o para comprender varias reglas o técnicas metodológicas para analizar datos relevantes de un tema histórico” (Torres-Miranda, 2020, p. 4). Se utilizó este método para el análisis del contexto histórico del autor y su relación con su obra.

3.6 Técnicas

3.6.1 Análisis documental

La técnica de análisis documental será comprendida como “un conjunto de operaciones encaminadas a representar un documento y su contenido bajo una forma diferente de su forma original, con la finalidad de posibilitar su recuperación posterior e identificarlo” (López y Ramos, 2021, p. 29) en este estudio se tomó la obra del autor Gottfried Benn, se analizó y a partir de este análisis, se dilucidó una nueva perspectiva que lo identifica con la estética de la fealdad.

3.6.2 Análisis de contenido

Técnica que consiste en la “interpretación y comprensión de textos escritos, orales, filmados, fotográficos, transcripciones de entrevistas y observaciones, discursos, documentos, es decir, todo tipo de registro teniendo en cuenta el contexto en el que se produce” (Sánchez et al., 2021, p. 124). La muestra seleccionada consistió en textos escritos que fueron interpretados a partir de esta técnica.

CAPÍTULO IV: RESULTADOS

4.1 La obra poética de Benn

Aunque recortada históricamente durante el siglo XX, la poesía de Benn, debe decirse que fue aquel primer poemario *Morgue und andere Gedichte* [Morgue y otros poemas] una apertura a la literatura alemana del siglo, en especial a la expresionista, Benn “un joven poeta se atreve a romper espiritual y artísticamente con aquello que ... denominaríamos la tradición humanística” (Benn, 2003, p. 17) termina con toda condición del romanticismo o la ilustración todavía presente.

Surge el poemario en un momento de tensión para Alemania, pues en 1912 (año en que se publica) se encontraba en plena carrera armamentística con el resto de Europa. Para Benn, el pequeño folleto es escrito en su mayoría “de un tirón” (Benn, 2010, pág. 7), luego de sus pasantías en la morgue militar del hospital Moebit, tema reflejado constantemente en los nueve poemas.

Otras obras se presentan esporádicamente, como *Söhne* [Hijos] en 1913 y *Fleisch* [Carne] en 1917, otros dos libros cortos de poesía que caen bajo la misma temática. Por sus afiliaciones políticas, en un principio nazis (que no duraron sino 20 meses) y que luego lo llevarían a rebelarse y huir de Alemania, su siguiente obra de renombre no sería hasta 1948, *Statische Gedichte* [Poemas estáticos]. El régimen nazi le prohíbe escribir y publicar literatura por lo que serían años y este es publicado fuera del país.

4.2 Reacción al romanticismo

El expresionismo, como parte de la vanguardia, es reaccionario al romanticismo y se presenta como tal. La Alemania previa a la guerra (momento preciso de su desarrollo) se encontraba en una situación agobiante y violenta de nueva tecnología, de captura del mundo, su imagen y alrededores de forma inmediata (Muñoz, 2011, p. 198) y no tenía lugar ni tiempo para la añoranza del campo, la idealización de la naturaleza o el preciosismo. La ciudad es la madre ahora de la poesía (como lo fue en el simbolismo) y no se permite más que la mofa de los románticos. En un acto de antropofagia cultural, la vanguardia no simplemente rechaza a sus antepasados, sino los devora para crear algo nuevo, pues “Todo pasado que nos es ‘otro’ merece ser negado. Vale decir, merece ser comido, devorado” (Campos, 1983, como se citó en Fernández, 2019).

Benn niega del romanticismo y se mofa de él en más de un poema. Toma al tono romántico y lo ironiza, utilizando sintagmas específicos que son del común en la poesía romántica. En *Hermosa juventud* hace uso de la interjección “Ach” (Ay) que representa un quejido de dolor o angustia: “*Ach, wie die kleinen Schnauzen quietshten!*” [¡Ay, cómo chillaban los pequeños hocicos!] (Benn, 2010, p. 16); podemos ver un ejemplo del uso de dicha interjección en el poema *Canción nocturna del caminante* de Goethe: “*Ach, ich bin des Treibens müde!*” [¡Ay, estoy cansado del ajetreo y el bullicio!] (Smith, 2021), intertextúa Benn el uso de dichas interjecciones y el tono trágico del poema romántico.

Se burla Benn de la mujer idealizada del romántico (podría ponerse de ejemplo a la fallecida prometida de Novalis) en *La novia del negro* describiéndola “El sol devastaba su cabello / y los pálidos muslos le lamía” (Benn, 2010, p. 21). La mujer idealizada de Novalis,

la amada, podría ser esta mujer a la que un hombre negro le mete el dedo del pie en la oreja, que a pesar de su condición de mundana “yacía dormida como novia / al borde de la dicha de su primer amor / y como lista para ascender muchas veces al cielo / a impulsos de su ardiente sangre joven” (Benn, 2010, p. 21) pero Benn no tiene a una amada ideal, no busca este amor imposible y truncado por la muerte, a la joven que represente la luz, así que no se detiene a contemplarla, ella no es especial y, como a todas las demás, “se le hincó el escalpelo en la blanca garganta / y se desparramó en torno a sus caderas / un purpúreo mandil de sangre muerta” porque ella es un cadáver de una mujer rubia, igual que cientos de otras mujeres rubias en las morgues de Alemania, llenas de sangre, jóvenes o no.

Una de las características principales del romanticismo es la búsqueda de lo sublime, lo absoluto. Esta búsqueda llevó a los hombres a lugares remotos, como los polos llenos de un hielo que no tenía piedad por el hombre (podemos ver esto en la pintura, por ejemplo, con *El mar de hielo* de Friedrich). Benn toma el ímpetu romántico por lo sublime en la naturaleza y se mofa de él y de quien lo escribe: “Europa, este moco nasal / de una nariz de catecúmeno, / queremos ir a Alaska” como quien dice “nosotros, viejos católicos, tan profundos en nuestra ignorancia, queremos contemplar lo sublime” aunque la palabra contemplar tal vez no sea la correcta, pues para Europa ir a algún lugar nunca ha sido meramente contemplarlo, sino conquistarlo. Para Benn, Europa, antigua, católica, conquistadora, no tiene lugar en lo sublime de la naturaleza, pues esta es sublime por ser salvaje, y el hombre salvaje “El hombre marino, el hombre del bosque primigenio, / que todo lo genera de su vientre, / el que come focas, el que mata osos, / el que a veces les mete algo a las hembras, / el hombre.” (Benn, 2010, p. 57) no tiene nada de sublime para el romántico.

En *Interiormente* toma los clichés desde el primer verso y los tergiversa para que sean grotescos “Interiormente, hasta atrapar la golondrina, / almacenando la melancolía ante el aparato urinario” (Benn, 2003, p. 133) la golondrina, imagen de Bécquer y su poesía, es “atrapada”. Benn toma al romanticismo con las manos y lo guarda en el cadáver, al que tanto anhelaban y admiraban pero que para él no es más que carne descompuesta por rellenar con virutas. También se mofa de la admiración helenística “Prometeo, venga, el vodka al morro, / para esta vejiga, hígado y ragú, / ¡Syndetikon! y espárcetelo por la barriga” (Benn, 2003, p. 137). Cuando llega al hartazgo, pretende ser claro al respecto “Hatajo de poetas, canalla resabiada, / chusma viscosa, centinela de eso de la humanidad” (Benn, 2003, p. 135) porque para el autor su corriente predecesora no es solo anticuada, es obsoleta y grosera.

4.3 La naturaleza

Aunque la naturaleza como temática es bastante importante en el romanticismo, debe tener un lugar propio para su análisis. Contraria al ideal romántico, no existen nostalgia por ella, ni se llega a lo bucólico. Siempre nacida de la fealdad, la naturaleza (la flora y fauna) está presente en Benn con la finalidad de consumir al hombre. Está presente como carroñera, salvaje, devoradora: “Por fin, entretejido debajo del diafragma, / un nido apareció con crías de rata. / Una de las pequeñas hermanitas había muerto. / Las otras vivían a base de hígado y riñones, / bebían la sangre fría y habían / pasado allí una hermosa juventud.” (Benn, 2010, p. 17). Bebe el áster del cadáver, lo toma como sustento, una naturaleza que incluso ya muerta consume al humano. En *Ante un campo de trigo* la amapola “Charcos de sangre,

menstruación, es lo que evoca... / penurias, estertores, hambre, agonía y muerte” y en *Gladiolos* la creación se resume en la flor, y el final es ser consumido por ellas y la tierra (Benn, 2003, p. 271).

Benn usa a la naturaleza como recurso semántico del movimiento y la acción de lo divino-mundano “Cabeza de libélula, o ala de gaviota / sería ir ya muy lejos, dolería en exceso” (Benn, 2010, p. 61) es también mencionada en su poesía como símil de la seducción y del deseo, pero es un deseo que, como la naturaleza lo exige, consume y se ampara en lo salvaje “Se atrapa con los dientes aquello que apetece. / Hienas, tigres buitres son mis armas” (Benn, 2010, p. 65) dice el autor sobre cómo llegar al objeto del deseo y lo llama “¡Mi hiena errante!” pues el objeto no lo quiere para amarlo, su fin es consumirlo completamente y luego seguir su camino.

4.4 Personajes al borde de la marginalidad

Mayer (1977) divide a la marginalidad en dos variantes: la intencional (aquella de censura impuesta por los semejantes) y la existencial (aquella en la que la existencia propia ejerce un acto de infracción a los estatutos sociales).

Un personaje invariable en la poesía de Benn, la mujer, ejerce ciertos papeles clave que siempre terminan en el deseo o su lugar en lo carnal. Constantemente trata Benn el tema de la prostitución (devenido esto quizá de los simbolistas o de la necesidad del expresionista de mostrar lo recóndito) como característica que define al personaje poético como pobre: “La muela solitaria de una puta / muerta sin identificar” (Benn, 2010, p. 19) o como únicamente feo, pero no malicioso, sino con dejes de quien no puede escapar a su destino. La prostituta está en poemas como *Ciclo* (ya citado previamente); *Uno cantaba* “Amo a una puta que se llama To.” (Benn, 2010, p. 59); *Fulanas* “Ven aquí. / Desde luego, con una pieza de oro” (Benn, 2010, p. 69). Pero es también la prostituta una mujer vista desde lo materno, desde el lugar en el que cuida al hombre bajo otros criterios: “Una desnuda sus manos. / Son blandas, blancas, grandes, / como de carne de un vientre” (Benn, 2010, p. 69).

La mujer para Benn es una dicotomía que se presenta como la dualidad de la bondad o pureza y lo mundano o sucio, existe en ella un rol que se tergiversa (ya sea el de madre, pareja o niña) cuando es manchada por aquello terrenal, y es esta mancha la que busca Benn, quien quiere complejizar a la mujer de su sociedad como víctima de la misma, pero también como objeto del deseo y de la expresión; en un primer momento, en *Sala de parturientas*, las llama “niñas” “Las mujeres más pobres de Berlín / - trece niñas en habitación y media” (Benn, 2010, p. 25) dejan de ser “mujeres” (ya pobres, ya demasiadas) para ser infantes, seres inocentes, pero para su siguiente verso “putas, presas, parias-” la mujer es degradada por su condición de pobreza, por su lugar en la sociedad, la de uno de sus seres menos queridos y más explotados, no solo sexualmente (“putas”) sino laboralmente, es bien conocido que la mujer se encarga del hogar, y que su comportamiento se atenía a una serie de expectativas, la más grande su sumisión, pero que una mujer empobrecida debía buscarse los medios para con qué mantenerse, sea por el matrimonio o el trabajo, en su mayoría inseguro o sexual (“presas”) cosa mal vista (“parias”).

El médico es también un personaje común dentro de la poesía de Benn. Visto normalmente desde el Yo lírico, pretende tener un lugar de Dios sobre sus hombres, mas no

de ser superior porque sí, sino de ser cuya responsabilidad y carga son muy pesados, por lo que tiene superioridad ante el común que le pertenece y que es libre entonces de juzgar, pues nadie lo conoce mejor que él “Yo vivo frente al cuerpo, y en su centro / están pegadas las vergüenzas por doquier” (Benn, 2010, p. 81).

El médico, comúnmente, no es asociado a lo marginal. Su lugar casi siempre es visto desde el prestigio. Sin embargo, el médico en Benn no es un ser prestigioso (aunque si superior, sin llegar esto a ser contradictorio) pues su lugar es en un principio el de forense. Benn escribe *Morgue y otros poemas* luego de una serie de pasantías como médico forense militar y *Carne*, un poema relativamente largo para él es una conversación entre todos los cadáveres de una morgue. El contacto con el cadáver animal o de humano siempre ha tenido una dualidad dentro de la sociedad, pues la tanatopraxia es importante para la conservación y el respeto de los difuntos, pero quien la realiza se encuentra manchado por la muerte para la sociedad, que no la busca y que la teme (Rangel, 2005). El médico en Benn es marginal porque trata con dos factores que la sociedad aborrece: la enfermedad y la muerte. Es quien se encarga de los momentos más asquerosos e importantes del humano, desde su nacimiento hasta después de su muerte.

Contrario al médico está el enfermo, presente constantemente como una fuente de conflicto y tensión cuya humanidad es cuestionada pues su condición (o condiciones) le impiden ser visto como ser funcional de la sociedad, como se evidencia en *Hombre y mujer caminan por la barraca de los cancerosos*, en donde no tienen nombre ni rostro, sino que “Esta fila de aquí son vientres destrozados / y esta fila son pechos destrozados” (Benn, 2010, p. 33) la relación entre médico implícito y enfermo explícito es la de persona observando un objeto sin valor “Mira, este montón de grasa y de humores corruptos / era antes importante para algún hombre / y se llamó también delirio y cuna” (Benn, 2010, p. 33) a pesar de la ilusión de identidad en aquel pasado de importancia, sigue siendo visto como un objeto cuya característica más importante es su condición de putrefacción. Es un “algo” en un estado contradictorio de carroña con vida. “A veces / los lava la enfermera. Como quien lava bancos” (Benn, 2010, p. 35) esta separación entre quien trata al enfermo y el mismo es común en el campo de la salud (Ávila, 2017), y la deshumanización que viene con ella Benn la expresa desde sus protagonistas: la enfermera, el médico, el enfermo.

Otros personajes de la marginalia son mencionados, no como meros instrumentos, sino por su misma condición. El negro, en *La novia del negro*, existe por su condición de entidad degradante para una joven mujer aria; que sea su pie izquierdo el que la toque para “ensuciarla”, que no posea rostro y que este haya sido arrebatado violentamente, son hechos intencionales de Benn. El beodo, en *Florezilla*, es presentado como imagen del exceso y sus consecuencias “Tumbaron en la mesa a un repartidor de cerveza que de beberla reventó” (Benn, 2010, p. 15) mas no es moralizante, sino pretende ser irónico. El suicida, en *Carne*, quien se cree superior por su acción “Yo me alcé como una joven águila. / Así plantado: desnudo, la fría luz estelar / rompiendo contra mi frente y mi sangre” (Benn, 2003, p. 125) pero es también otro cadáver de la morgue, aunque sea el más honesto de ellos.

4.5 Recursos estéticos

La fealdad

La belleza, para Rosenkranz (1992), se presenta como una unidad de sentido que es libre, que está compuesta por otras unidades que se definen entre sí, pero cuyo fin es la unidad mayor. Cualquier ruptura de esta unidad o impedimento de su libertad es fea por definición. El cuerpo del ser humano es una unidad cuya alma le permite su libertad, compuesto de otras unidades, que se definen por sí mismas pero cuya finalidad es la unidad mayor; podríamos decir, entonces, que el cuerpo humano en pleno funcionamiento, vivo y sano, con claridad de pensamiento y alma, es bello. La ruptura de este cuerpo, o de cualquiera de sus sistemas, podríamos decir que es fea. Cuando se refiere a ruptura, se habla desde una herida mínima, como una espinilla, hasta la deformación de un tumor.

Si el cuerpo equipara la unidad de la belleza, su profanación equipara toda fealdad. No hay fealdad en la muerte como hecho, la mortalidad no es fea, es una realidad humana y animal (Rosenkranz, 1992). La violencia y el sufrimiento al morir, por otro lado, sí son feos; la descomposición de un cuerpo es fea, su consumo por la naturaleza es feo; el acto de abrir un cadáver, separarlo en sus partes, desangrarlo y explorarlo para luego rellenarlo y reacomodarlo es feo. Es de esta fealdad que bebe Benn para consumir su poesía primera, *Morgue y otros poemas*, pues su experiencia con ella ha sido impactante.

Refiriéndonos a la tanatopraxia, esta se centra en todas las practicas realizadas a un cadáver para su conservación y presentación social (Barrera, 2020), y va de la mano con otras ramas en la medicina, como la forense y la tanatología. La tanatopraxia históricamente ha estado llena de secretismo y ritualidad, pero luego de la ilustración, la consumación del hombre como centro y la búsqueda de la ciencia y la anatomía ha llevado su práctica a la medicina (Barrera, 2020). La medicina forense es la que concierne a Benn, como pasante de la misma en una academia militar en el periodo previo a la guerra.

Benn lleva la tanatopraxia al poema aparentemente sin esfuerzo, desde su primer poemario publicado: “Tumbaron en la mesa a un repartidor de cerveza que de beberla reventó” (Benn, 2010, p. 15) es el primer verso del folleto de nueve poemas, y aunque la intencionalidad de este es ser grotesco e irónico, su primer impacto es el de la fealdad, un contraste claro con el título del poema, *Florezilla*, y que es feo no por ser únicamente un contacto directo con la muerte, sino por la violencia con la que nos es descrita: este hombre no solo ha caído muerto por consumir cerveza en exceso, ha “reventado” y esa es una imagen de lo nauseabundo. De ahí en adelante, la poesía de Benn se convierte en una exploración de la morgue, el hospital, la muerte y, sobre todo, la fealdad.

Nietzsche, como es citado en Eco (2007) nos dice que “el olor, el color, la forma de la disolución, de la descomposición... todo esto provoca una reacción idéntica, el juicio de valor "feo" ... ¿A quién odia aquí el hombre? No hay duda: odia la *decadencia de su tipo*” (p. 15) y esta decadencia bien puede ser la de la enfermedad, la vejez o la muerte: el humano siente repudio por su propia deshumanización y Benn siente repudio por el humano, su experiencia en la medicina desde un principio fue repugnante y fascinante.

La vejez, asociada comúnmente con la fealdad por verse como el deterioro del cuerpo y el alma hasta su consumación completa, contraria al canon de la juventud como cúspide de la salud y belleza (Eco, 2007), es tomada por el autor como imagen de esta deshechura

del hombre; la vejez está acompañada de la pobreza, la enfermedad, la soberbia y la desesperación por no perder aquello que represente en los hombres virilidad y en las mujeres femineidad, todo presenciado por quien debe encargarse de resolver estos problemas: el médico “Con diecisiete años ladillas ... con cuarenta empieza a derramársele la vejiga ... Se caga la vieja en la cama noche tras noche, / se pringa el viejo los flojos muslos” (Benn, 2010, p. 83) la vejez es humillante y es fea, pues es la degradación del cuerpo.

Benn, estando joven, se burla de esta degradación y la considera, también, fea. En su vejez tiene otro discurso “Podrías animarte de nuevo, / exaltado, todo llamas y aleteo, / podrías: es decir, aún quedan / unas cuantas ruedas al alfarero / y algo de barro que moldear” (Benn, 2003, p. 273) la vejez es inevitable, la muerte (esta horrorosa verdad) es ineludible “Mas, en el barro solo ves lo desprendido, / los pedazos, la ceniza en vuelo: / sea vino, aceite o rosas, / sea florero, urna o jarrón” (Benn, 2003, p. 273).

Es lo feo en Benn formal también, se presenta en la desarmonía, como por ejemplo en *Ciclo*, donde hay una falta de equilibrio intencional con los dientes del cadáver “La muela solitaria de una puta / muerta sin identificar / tenía un empaste de oro. / Las restantes faltaban ya cual si hubieran ido / a una cita secreta” es en este desequilibrio que está la fealdad: no es una mujer desdentada totalmente, tampoco es una mujer dentada, le queda una muela, cómica e intencionalmente de oro, un metal precioso.

Carne está lleno de personajes marginales y de fealdad, el poema expone lo que podría escucharse en una morgue, en el que se entrevistó, entre muchas otras temáticas, a la sociedad alemana y la situación social previa a la guerra, y quienes estaban a su favor como llevados por el embotamiento mental:

(se baja el cerebro de la cabeza)

Escupo sobre mi central de pensamiento

A base de fornicar han ido saliendo las palabras.

Este incesto me da asco.

¡Triturad el gris del cielo! ¡Hundid el Norte a patadas!

Apagad, extinguid el sol, ponedle esquinas a la tierra:

vosotros o ella (Benn, 2003, p. 121)

Lo feo no es el lenguaje, las palabras “escupo” e “incesto” sino lo que niegan: la paz y la intelectualidad son belleza, negarlas es parte de lo feo.

Lo grotesco

Benn hace uso frecuente de lo grotesco dentro de su poesía no solo para ridiculizar al romanticismo, sino como recurso para una poesía de la risa incómoda y la imagen chocante. En *Café nocturno*, los humanos son reemplazados por sus acciones grotescas, en el caso de los músicos: “El violonchelo se echa un trago. La flauta / suelta un profundo eructo durante tres compases: la buena cena. / El tambor termina la novela policiaca” (Benn, 2010, p. 37) o por sus imperfecciones “Dientes verdes, espinilla en la cara / le hace un guiño a una inflamación de párpado” (Benn, 2010, p. 37) no las exagera, su mera mención es suficiente para causar disgusto y risa, e incluso cuando existe un ser que aparentemente no pertenece a esta “gentuza” resulta ser un engaño para quien la observa, no es “casta” ni mucho menos, es madre y la persigue su hijo “Una corporeidad grasienta da saltitos tras ella” (Benn, 2010, p. 39) quien es ahora la burla para el Yo lírico, equivocado, porque el poema se ríe del deseo y el amor.

En su afán de reaccionar de los románticos, Benn escribe en *Interiormente* (una serie de cantos burlones) varios versos grotescos “nariz pestilente, moco, carbunco en el trasero, / agua hasta las rodillas y enaguillas repletas de piojos” (Benn, 2003, p. 135). Otras muestras de lo grotesco están en poemas como *Alaska* “este moco nasal / de una nariz de catecúmeno” (Benn, 2010, p. 57) *Fulanas* “Una boca húmeda y descompuesta / llena de risa apestosa” (Benn, 2010, p. 69) donde se evocan los sentidos y lo corporal para la burla y el ridículo.

Lo macabro

La muerte es un tema que ha sido causa de miedos y admiraciones históricamente, un momento inevitable de todo ser que siempre triunfa (Eco, 2007). Con dicho triunfo, viene el momento en que la humanidad no precisamente la acepta, sino que dialoga con ella y trata de convertirla en cotidiana. Benn no lucha con la muerte, pero sí dialoga con ella, y en este diálogo hay risa, riña y admiración.

Como médico, su profesión consiste en una Danza Macabra constante. En contacto con la muerte desde sus estudios, la morgue se convierte en el espacio topofílico de su poesía (Bachelard, 2000), bien amado y defendido a toda costa de lo mundano y lo divino. Más que solo titular su primer poemario, la morgue es el lugar en donde se desarrolla su poesía temprana: en la mesa tumban a cervancieros, hermosas jóvenes, niños, hombres y mujeres, y todos pasarán por su escarpelo.

Su diálogo con la muerte inicia en la morgue, pero se constituye cuando la nombra por primera vez en *Apéndice* “Furiosa castañetea y rechina las quijadas / la muerte, y marcha a las barracas de los cancerosos” (Benn, 2010, p. 33) parece terminar ahí su mención, pero en el siguiente poema, titulado *Hombre y mujer caminan por la barraca de los cancerosos* el único que se menciona hablar es el hombre, quien describe a los enfermos como quien describe las flores de un jardín (esto es un intertexto con los románticos, sí, pero también con el simbolista Baudelaire y su caminata en *A una carroña*, en donde describe de igual forma al cadáver en descomposición de un animal (2017, p. 92)) la mujer, aparentemente, no dice palabra, pero se infiere que el Yo lírico habla con la muerte para calmarla de su supuesta derrota, demostrándole que sigue infligiendo sufrimiento y triunfando.

En *Uno cantaba* se nombra por primera vez a la “puta To” (Benn, 2010, p. 59) quien es el objeto del amor del Yo lírico, y es descrita como salvaje y oscura, ligada a la naturaleza y por tanto maternal, pura. Su nombre es lo que acaece a lo macabro: la palabra en alemán para la Muerte es “Tod” también puede ser utilizada referirse a “muerto”, otra palabra para referirse a muerto es “tot”. Es de nuevo mencionada en *Café nocturno V*, donde luego de describir lo que para Benn es la inmundicia social, dice “La puta To se desviste una mano: / cae blanda, como de carne del regazo, / donde el placer se toca” (2003, p. 115) pues uno de la “cloaca ciudadana” ha sido condenado a la muerte.

Lo obsceno

Aunque se podría decir que lo obsceno no tiene cabida en el arte, y por tanto no tiene cabida en la poesía, Benn hace uso de esta categoría como recurso en su obra temprana constantemente, desde lo escatológico (entendido desde lo médico y no lo espiritual) hasta el sexo, se encuentra en su poesía una búsqueda por lo menos complaciente del ser humano, aquello que pretende ser escondido y nos repugna, lo que llamaría Rosenkranz nauseabundo y horrendo, como en *Café nocturno V* “muchos cuatro litros de sangre, de los cuales tres / engordan con el intestino; el cuarto / pletórico junto al sexo” (Benn, 2003, p. 115) o en *Carne*

“¿Qué pasa? ¿Qué se te salta el ombligo? ¿Qué te cerré en una ocasión la raja con engrudo?” (Benn, 2003, p. 119) refiriéndonos a los genitales, o, para referirnos a lo escatológico, del mismo poema “¡Oiga, usted, haga el favor de limpiarme el excremento del sobaco! / ¡Y el corazón tampoco tiene / por qué asomarme por el ano! / ¡Si parecen hemorroides!” (Benn, 2003, p. 125).

4.6 Lo antirreligioso: del cadáver a la mujer

Se conoce de Benn que su padre, más que solo ser religioso, era pastor protestante. Crecer dentro de la religión deja huella en la poesía de Benn, marcando su discurso incluso si es para su negación (aunque no siempre). Desde citas directas de la biblia a personajes bíblicos mencionados o caracterizados, Benn utiliza lo antirreligioso como detalle para enriquecer su poesía, pues esta se encuentra marcada por el nihilismo que le ha sucedido de la medicina como profesión y filosofía. Sus evocaciones religiosas son presentadas claramente, como alguien que sabe que su cultura y entorno han sido amoldados desde lo bíblico, y pretende utilizar esto para mofarse de dicha cultura.

En *Interiormente*, un poema de burla a los cantos románticos, hace referencia a los momentos en donde los más cercanos a Dios han sido utilizados para la demostración de la divinidad “¿Cuál fue la necesidad? ¿Cuál el recipiente divino? / Job de furúnculos, carcasa de Lázaro” (Benn, 2003, p. 135) pues dichos personajes han sido sacrificados en nombre de algo superior como ejemplo de su piedad (Job es recompensado, Lázaro se levanta) como se ha sacrificado a la realidad en nombre de la poesía.

Por otro lado, *Réquiem* utiliza el imaginario religioso cuando los cadáveres, en la morgue, son arreglados para su entierro “Tan templo de dios como cuadra del diablo, / piel contra piel ahora en el fondo de un cubo / del Gólgota y del pecado original se ríen” (Benn, 2010, p. 23) como para la muerte no existe amparo ni detenimiento, no hay remedio para ella, y en la morgue no hay tampoco dios ni individualidad alguna, todos los cadáveres, revueltos, son “Meros fetos” (Benn, 2010, p. 23) carne que nació de carne y de la que nació también carne, de la que brotará la vida de nuevo de otras formas. Del título se entrevé la temática del poema, mas también es una mofa a la religión: un réquiem es una canción litúrgica para el oficio a los difuntos en la iglesia. Por su puesto, el título también puede ser visto como únicamente el latín para “descanso” pues todos estos cuerpos “Juntos, desnudos, pero sin ultrajes” están descansando, son fetos dormidos que, tal cual, han “brotado de algún seno materno” y no merecen ser afligidos por pecados o sacrificios ajenos.

Benn es consciente de su propia diatriba con Dios, de cómo está presente en sus poemas y su filosofía “Somos tan doloridos, tan infectados dioses / y no obstante pensamos en Dios tan a menudo” (Benn, 2010, p. 61) en una Alemania conservadora (antes o durante la guerra) la imagen de Dios es ineludible incluso con vanguardias y ciencia que los ha llevado al lugar de dioses.

En esta diatriba se presenta su relación con la mujer y el sexo “Redimido en lo hondo y vuelto hermoso / canta el pueblo rapaz de mi sangre / ¡aleluya!” donde lo divino es utilizado para enaltecer lo carnal, o bien para significar a la mujer “Eres Rut. Hay espigas en tu pelo. / Tu nuca está morena de sangre macabea. / Tu frente es huidiza: buscaste tanto tiempo / a Booz sobre las gavillas” como seductora, pues Rut (incluso si no es marcado

explícitamente en la biblia) es enviada por Noemí para seducir a Booz y ser redimida (en este contexto, comprada por Booz y casada con él para retomar las tierras y el honor de Elimelec, su pariente).

La mujer del deseo de Benn es extranjera (mas no judía, pues su nuca está manchada de la “sangre macabea”) y es deseable por ser bella y morena en varios ejemplos de su poesía, como en *Café nocturno* “La puerta se desliza: una mujer. / Desierto abrasado. Moreno canaán” (Benn, 2010, p. 39) en *Tren directo* “Moreno coñac. Moreno hojarasca. Moreno rojizo” (Benn, 2010, p. 49) en *Uno cantaba* “Es la más morena. Sí, como de barcas / todo el verano. Su andar me pincha por la sangre. / Es un abismo de flores salvajes, oscuras” (Benn, 2010, p. 59) o en *Concierto de balneario* “¡la cruz blanca, hecha de raya en el pelo y dientes / te queda, cuando ríes, tan hermosa en tu moreno!” (Benn, 2003, p. 111) estas constantes mujeres morenas parecen referir al objeto del deseo más hermoso de la biblia, en su libro *Cantar de los cantares*, una serie de cantos entre Salomón y una de sus esposas “Morena soy, oh hijas de Jerusalén, pero codiciable / Como las tiendas de Cedar, / Como las cortinas de Salomón. / No reparéis en que soy morena, / Porque el sol me miró” (Reina Valera, 1960, Cantar de los cantares 1: 5 y 6).

4.7 Recursos expresivos

De los recursos expresivos no se analizaron los fonéticos por una cuestión de idioma; al no manejar la lengua alemana y por tanto desconocer sus aspectos fonéticos (claramente distintos a los del español) se decidió no adentrarse en lo fonético como recurso expresivo. Tampoco se tomarán en cuenta aquellos recursos que tengan que ver con la sintaxis, pues esta es también desconocida y difiere de la española.

Dentro de la obra de Benn se encuentran presentes, sin particular orden, onomatopeyas “Un **siseo** [negritas añadidas]” (Benn, 2010, p. 31) para referirse al sonido de la cauterización “Furiosa **castañetea** y **rechina** las quijadas” (Benn, 2010, p. 31) para demostrar el sonido de la Muerte huesuda y enojada.

Anáforas “**Moreno coñac. Moreno** hojarasca. **Moreno** rojizo” (Benn, 2010, p. 41) una repetición que evoca lo sensorial, es también una sinestesia. Algunas pueden presentarse en el alemán original “**Der** Meermensch, der Urewaldmensch, / **der** ralles aus seinem Bauch gebiert, / **der** Robben frißt, **der** Bären totschißt, / **der** den Weibern manchmal was reinstößt: / **der** Mann” (Benn, 2003, p. 56) de esta anáfora su traducción sería parcial, únicamente en “**el que** come focas, **el que** mata osos / **el que** a veces les mete algo a las hembras” (Benn, 2010, p. 57). Paralelismos “habían / pasado allí una hermosa juventud. / Y rápida y hermosa también llegó su muerte” (Benn, 2010, p. 17).

La sinestesia es constante en Benn, quien pretende que el lector utilice todos sus sentidos en poemas como *Tren exprés* “Oh, este febril y dulzón / olor último de los jardines” (Benn, 2003, p. 93) en *Café nocturno* “Es solo un dulce abombamiento del aire / contra mi cerebro” o en *Carne* “y ahora: rota y abierta la sumisión: / anda apestando también a carroña, a podrido”. Es usado también en el sentido tradicional de conectar distintos sentidos a sentimientos “un único gemido lo saluda. Solo de un par de ojos brota un coro / de gritos de júbilo hacia el cielo” (Benn, 2010, p. 25)

Cuando entramos en figuras como la metáfora, que suele presentarse múltiple en alegorías, tenemos ejemplos de metáforas en solo, como “edad bíblica” (Benn, 2003, p. 119) para referirnos a la vejez “El sol devastaba su cabello” (Benn, 2003, p. 21) para describir el reflejo del sol en el cabello rubio de la joven, o “abovedado de estrella y luz” (Benn, 2003, p. 129) para el cielo nocturno. *Amenaza* es la alegoría del hombre salvaje, el que vive, precisamente, como un animal, para comer, reproducirse y descansar “vivo días bestiales. Soy una hora de agua” (Benn, 2010, p. 51) se usa para expresar el ser eterno y expedito, pues el tiempo pasa por sobre él incansable, el agua fluye indetenible, pero solo por una hora, solo por un momento preciso, porque en el verso siguiente dice “Por la tarde se adormece mi párpado como bosque y cielo” (Benn, 2010, p. 51) descanso inmóvil por las tardes, soy un animal que acaba de comer, por eso “se está tan bien junto a tu sangre” (Benn, 2010, p. 51).

Un poema sin título, cuyo primer verso ocupará este lugar, *Penetramos en un campo de amapolas*, es una alegoría del pecado y la maldad visto desde lo religioso, y sobre por qué debemos ser castigados. Otras alegorías son la del sexo, en *Virgen*, donde todo el poema alude a esta relación sexual que culmina en el orgasmo. La vejez y la muerte, en *Ya no te abarcas* y *Hermoso atardecer*. La descomposición de un cadáver en *Un cadáver canta*. La de la añoranza por la figura materna en *Madre*, que es constante para un joven que parte del hogar (Benn sale de su pueblo para ir a Berlín a estudiar, publica este poema a los 27 años, su madre probablemente ya había muerto).

La ironía es otro recurso frecuente de Benn, que la toma como eje para su poesía, se ha citado ya *Florezilla* (Benn, 2010, p. 15) y el cervecero que revienta por alcohólico, pues uno de los síntomas finales de la cirrosis es la hemorragia esofagogástrica mortal (García et al., 2012, p. 626) que bien podría ser considerado “reventar” como la flor también beberá de este borracho hasta morir. Es irónico además el hecho de que en *Ciclo* (Benn, 2010, p. 19) se especifique que el empaste de la muela era de oro (incluso si era el único material utilizado) pues este metal precioso está en la dentadura de una prostituta tan poco importante que ni siquiera tiene nombre, así como también se hace uso de este recurso al final del poema, cuando se intertextúa la biblia en Génesis 3:19 “al polvo solo el polvo ha de volver” (Benn, 2010, p. 19).

4.8 Benn y otras disciplinas

Benn bebe de lo barroco, su *umbra mortis*, bien usado por Rembrandt y otros se utiliza en Benn cuando le quita el rostro a sus “personajes” en el poema, directa o indirectamente: “de una cox / los ojos y frente destrozados” en *La novia del negro* (Benn, 2010, pág. 21); “bajo blancos paños, algo que gime” en *Apéndice* (Benn, 2010, pág. 29).

Obras como la *Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* [Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp] de Rembrandt, son una clara referencia dentro de los poemas de Benn. La exploración y el uso de un cadáver son claros en la pintura, más el oficio del doctor Tulp como anatomista, ciertamente son cercanos a poemas como *Réquiem* y *Apéndice* (incluso si este último no acontece en una morgue, la distinción del cuerpo en la mesa, siendo explorado u operado, con testigos claros y curiosos).

Otras obras son la *Crucifixión* de Grünewald, cuyo Cristo es presentado lleno de heridas purulentas, la piel destrozada y el cuerpo demacrado, comparables con los pacientes

de la barraca de los cancerosos “Las espaldas / son puras yagas ... La carne tiende al suelo. El rescoldo se apaga / Los humores se aprestan a fluir. La tierra llama” (Benn, 2010, p. 35) es el momento de la muerte de Cristo, quien cae a pedazos a ella. Menciona también a Chopin y su Sonata 35 (Benn, 2010, p. 37) aunque se infiere que este es mal tocado y anticuado.

En cuanto a la filosofía, Benn es en principio un nihilista consumado, en el sentido de que no simplemente sigue la ideología, sino que la experimenta como estado psicológico. Constante, implícita y explícitamente, se plantea la pregunta ¿Para qué? Si no hay alma, si no hay valores superiores y los “dioses” han abandonado al mundo (Vergara, 2010) ¿para qué se sigue? Planteado en la poesía Benn toma la rabia de este abandono “¡Sustráete de la piedra! ¡Haz añicos / la cavidad que te subyuga! ... Escupe sobre esa sed de columnas: manos ancianas / a golpes muertas las alzaron temblorosas / hacia cielos encapotados” (Benn, 2003, p. 117) y decide dejar de lado las creencias de su padre, pues estas no han sido útiles en su profesión o su vida, no hay dioses que ayuden a la prostituta, al viejo, o al propio Benn “Mi sangre es ceniza. Sollozo / frente a pechos y piernas ... Edén y Adán y una tierra / de nihilismo y música” (Benn, 2010, p. 47)

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.

5.1 Conclusiones

Las representaciones de la fealdad presentes en Benn son variadas y abarcan sus categorías ampliamente, más que simplemente encontrarse en la poesía, son su eje, pues esta gira en torno a lo mortuorio en un principio, con espacios centrales como la morgue, y se amplía al resto de los motivos de la fealdad que no pretenden ser embellecidos: la vejez, el sexo, lo escatológico.

Está la fealdad en la obra en varias facetas: la desarmonía en las muelas caídas de una prostituta, con su única muela restante de oro, lo grotesco en el exceso y su burla, y principalmente lo macabro. La muerte es una representación de todo aquello que es feo, lo decadente, lo que se descompone, y para Benn es fascinante, llegando incluso a dialogar con la muerte a través de su poesía. Utiliza también la naturaleza como eje de la fealdad, pues el hombre verdadero es salvaje y animalístico.

Poesía que impacta porque es capaz de llevarnos al asco y disgusto más íntimo, y también nos deja entrever al autor en la frialdad de su trato, en el sufrimiento de su profesión, en la separación entre ser humano y tratar al humano, que difícilmente puede ser hecha correctamente, pues no existe tal forma correcta.

Benn enmarca a la sociedad alemana pobre, llena de personajes marginales como la mujer (en especial la prostituta) o el canceroso, que han sido relegados a menos que humanos por condiciones impuestas que siempre están fuera de su control. Pero la poesía del autor sobre todo pretende la burla, es constantemente irónico: hacia el romanticismo, la religión y las convenciones sociales que sostienen el estatus.

5.2 Recomendaciones

Se recomienda ampliar el estudio a dos ramas posibles: la del intertexto de Benn con otros autores posteriores a él y en diferentes contextos, pero que puedan tener los mismos ejes temáticos, o el abarcamiento de otros autores del expresionismo y la vanguardia dentro de la estética de la fealdad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, F. (2012). *El proyecto de investigación*. Editorial Episteme.
<https://abacoenred.com/wp-content/uploads/2019/02/El-proyecto-de-investigaci%C3%B3n-F.G.-Arias-2012-pdf-1.pdf>
- Arispe, C., Yangali, J., Guerrero, M., Lozada, O., Acuña, L., & Arellano, C. (2020). *La investigación científica*. Universidad Internacional del Ecuador.
<https://repositorio.uide.edu.ec/bitstream/37000/4310/1/LA%20INVESTIGACI%C3%93N%20CIENT%C3%8DFICA.pdf>
- Ávila, J. (2017). La deshumanización en medicina. Desde la formación al ejercicio profesional. *Iatreia*, 30(2), 216-229. <https://doi.org/10.17533/udea.iatreia>
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Barrera, C. (2020). El trabajo (in)visible de los profesionales de la tanatopraxia. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*(84), 135-153.
<https://www.redalyc.org/journal/4959/495964701008/495964701008.pdf>
- Baudelaire, C. (2017). *Las flores del mal. El spleen de París. Los paraísos artificiales*. Penguin.
- Beltrán, L. (2018). El grotesco, categoría estética. *Cartografía literaria: en homenaje al profesor José Romera Castillo*, 1125-1139.
https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/62847362/grotesco20200406-37501-lb80w4-libre.pdf?1586186865=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DEl_grotesco_categoria_estetica.pdf&Expires=1748303086&Signature=An1wEewDnwyMDquB9UFGbvxnJ7P5txBxLSLhciGuB
- Benn, G. (2003). *Antología poética*. (A. Parada, Ed.) Ediciones Cátedra.
- Benn, G. (2010). *Morgue y otros poemas expresionistas*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Calvo, M. (21 de 01 de 2015). *Expresionismo*. Historia/Arte: <https://historia-arte.com/movimientos/expresionismo>
- Cattini, J. (2017). El Expresionismo: entre su pasado y su presente. *Revista [sic]*(17), 42-50.
<https://doi.org/10.56719/sic.2017.17.197>
- Connelly, F. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Madrid: Machado Grupo de Distribución S.L.
- de la Fuente, J. (2005). Vanguardias literarias, ¿una estética que nos sigue interpelando? *Literatura y Lingüística*, 0. <https://www.redalyc.org/pdf/352/35201603.pdf>
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Lumen.
- Gama, L. (2021). El método hermenéutico de Hans-Georg Gadamer. *Escritos*, 29(62), 17-32. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.18566/escr.v29n62.a02>
- García, L., González, F., & Moreno, R. (2012). Cirrosis hepática. *Medicine*, 11(11), 625-633. [https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0304-5412\(12\)70359-1](https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0304-5412(12)70359-1)
- González, H. (2019). La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV y XVI. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, XI(21), 1-53.
https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2020-01-07-Iconografia_de_lo_macabro.pdf
- Guerrero, M. (2016). La investigación cualitativa. *INNOVA Research Journal*, 1(2), 1-9.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5920538.pdf>
- Gutiérrez, A. (2012). El concepto estricto de estética como disciplina filosófica y su crítica. *Pensamiento*, 68(256), 199-224.
<https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/1062>
- Hegel, G. W. (1986). *Vorlesungen über die Ästhetik*. Suhrkamp.

- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología de la Investigación*. McGraw Hill Education. <https://www.uca.ac.cr/wp-content/uploads/2017/10/Investigacion.pdf>
- Kant, I. (2004). *Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/lo-bello-y-lo-sublime-ensayo-de-estetica-y-moral--0/>
- López, A., & Ramos, G. (2021). Acerca de los métodos teóricos y empíricos de investigación: significación para la investigación educativa. *Revista Conrado*, 17(3), 22-31. <https://conrado.ucf.edu.cu/index.php/conrado/article/view/2133>
- Maldonado, M. (2008). Gottfried Benn: sobre la subjetividad creadora. *Campo de Agramante: revista de literatura*(9), 109-118. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/gottfried-benn-sobre-la-subjetividad-creadora/>
- Martín-Párraga, J. (2020). Gottfried Benn y la sublime belleza de la crueldad. *Revista Humanidades*, 10(1). <https://doi.org/10.15517/h.v10i1.39658>
- Mayer, H. (1977). *Historia maldita de la literatura*. Taurus Ed., S. A. .
- Muñoz, B. (2011). Expresionismo o y revolución: el abismo de la realidad. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 11(1), 197-224. <https://publikationen.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/56592/file/8759-31302.pdf>
- Oyarzún, P. (2016). Víctor Hugo y lo grotesco. *Revista de Teoría del Arte*, 105-137. <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39947>
- Peña, A. (2019).
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la Estética*. Universidad de Deusto. <https://juancarloslemusstave.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/02/introduccion3b3n-a-la-est3a9tica.pdf>
- Rangel, A. (2005). De las danzas de la muerte al día de muertos. De la tanatofobia a la tanatofilia. *Cirugía y cirujanos*, 73(3), 241-245. <https://www.medigraphic.com/pdfs/circir/cc-2005/cc053o.pdf>
- Raya, J. (21 de noviembre de 2020). El expresionismo alemán y sus dos movimientos [Sesión de conferencia]. Ateneo de Mairena de Aljarafe.
- Reina Valera. (1960). Sociedades Bíblicas Unidas.
- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo feo*. Andemí, S. L.
- Sadurní, J. (26 de julio de 2024). *National Geographic*. La Primera Guerra Mundial al completo: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/origenes-causas-y-efectos-primera-guerra-mundial-2_18350
- Sánchez, M., Fernández, M., & Díaz, J. (2021). Técnicas e instrumentos de recolección de información: análisis y procesamiento realizado por el investigador cualitativo. *Revista Científica UISRAE*, 8(1), 113-12. <http://scielo.senescyt.gob.ec/pdf/rcuisrael/v8n1/2631-2786-rcuisrael-8-01-00107.pdf>
- Sanz, A. (2021). Para unas lecturas remediadas: análisis cuantitativo y cualitativo de textos. *Revista de humanidades digitales*, 6, 122-128. <https://doi.org/10.5944/rhd.vol.6.2021.32297>
- Schmitt, J. (2015). O imaginário do cadáver em decomposição: das Danças Macabras ao roman-charogne. *Ilha Desterro*, 68(03), 83-97. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2015v68n3p83>
- Smith, J. (2021). Ach (Ah, Alas). *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts*, 1(1), 6-19. <https://doi.org/10.5195/glpc.2021.28>

- Torres-Miranda, T. (2020). En defensa del método histórico-lógico desde la Lógica como ciencia. *Revista Cubana de Educación Superior*, 39(2), 1-12.
<http://scielo.sld.cu/pdf/rces/v39n2/0257-4314-rces-39-02-e16.pdf>
- Vignolo, P. (2007). Una nación de monstruos. Occidente, los cinocéfalos y las paradojas del lenguaje. *Revista de Estudios Sociales*(27), 140-149.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81502710>
- Ziegler, M. (2014). El expresionismo alemán: una aproximación histórica. *Revista de Ciencias de la Comunicación e Información*, XIX(19), 1-12.
<https://doi.org/10.35742/revistacccomunicacioneinformacion.2014.19.1-12>