

Eric Tomás Sufotinsky Reynoso

**PROBLEMAS DE LA FORMA
EN LA LÍRICA DEL
EXPRESIONISMO ALEMÁN**



AGLeR

Colección Tesis y Tesinas

Problemas de la forma en la lírica del Expresionismo alemán

Tesina de Eric Tomás Sufotinsky Reynoso
Licenciatura en Letras - Literaturas anglogermánicas

Director de tesina: Lic. Héctor A. Piccoli

Defensa de la tesina: 23 de junio de 2016 en la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario)

Tribunal: Sergio Cueto (UNR-CIUNR)
Héctor Piccoli (UNR)
Paula Poenitz (UNR)

Sufotinsky Reynoso, Eric Tomás
Problemas de la forma en la lírica del expresionismo alemán / Eric Tomás Sufotinsky Reynoso. - 1a ed. - Rosario : Asociación Civil Asociación de Graduados en Letras de Rosario, 2017.
Libro digital, PDF - (Tesis y tesinas ; 2)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-45578-4-1

1. Estudios Literarios. 2. Literatura Alemana. I. Título.
CDD 807

© 2017; Asociación de Graduados en Letras de Rosario
Venezuela 455bis – S2008DGZ –
Rosario – Santa Fe – Argentina
e-mail: agletr@gmail.com
website: www.letrasrosario.org

La Asociación de Graduados en Letras de Rosario (AGLeR)
–personería jurídica n° 316/13– es una asociación civil sin fines de lucro.

ISBN 978-987-45578-4-1

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723

Índice

1. Introducción.....	3
2. Contextualización.....	5
2.1. Guerra franco-prusiana a 1era G.M.....	5
2.2. Antecedentes de problematización acerca de la forma: el Romanticismo.....	6
2.3. El Expresionismo entre el Impresionismo y el Surrealismo.....	10
2.3.1. <i>Impresionismo</i>	10
2.3.2. <i>Surrealismo</i>	11
3. La poesía del Expresionismo.....	14
3.1. <i>Menschheitsdämmerung</i> , las leyes de la sinfonía.....	14
3.2. Mímesis metafísica.....	15
3.3. Tres poemas programáticos.....	19
3.4. <i>Dinggedicht</i> y melancolía.....	27
3.5. Georg Trakl, en los límites del Expresionismo.....	33
4. Conclusión.....	49
5. Referencias bibliográficas.....	50
6. Anexo: Poemas utilizados y traducciones	52

1. Introducción

El período de las llamadas “vanguardias históricas” es en sí un complejo concierto de movimientos artísticos de distintas disciplinas en distintos lugares de Europa que, a pesar de sus diferencias estéticas, comparten entre sí una misma idea ética de base (que por ser ética no deja de ser también estética): la necesidad de un cambio radical en la relación entre los hombres así como entre ellos y el mundo.

Innegablemente fundada esta necesidad en los sucesos políticos que desde mediados del siglo XIX fueron gestando el clima en el que habría de estallar la I Guerra Mundial, la generación de artistas que surgió en la década de 1910 fue el agente somatizador de esta idea crepuscular de ocaso latente en la sociedad europea de la época.

La propuesta vanguardista por excelencia fue la de olvidar la tradición y hacer un arte nuevo, comprometido o interesado (atravesado en su ser) por la realidad y despojado del pedestal en el que la cultura históricamente lo tuvo situado. En algunas de sus máximas expresiones, principalmente en el Surrealismo, esto supuso el olvido -o al menos el intento de olvido- no sólo de la tradición, sino hasta de la razón misma en pos de lograr un arte que fuera el afloramiento más puro posible de lo inconsciente¹; la idea que regía esta búsqueda era la de que si por medio de la razón se había llegado a semejante estado de corrupción del hombre y degradación del mundo² había que probar entonces con la sin-razón. Esto implicó el surgimiento de nuevas técnicas -en el caso de la poesía- que destruían por completo los manuales de composición de la poesía tradicional³.

Sin embargo, y aún siendo una corriente vanguardista, dista de esta manera de pensar y hacer el arte, la poesía del Expresionismo alemán. Mientras el Surrealismo negaba toda tradición para obsesionarse con el extraño vínculo entre realidades distintas de la “imagen surrealista” que Bretón rescató de Reverdy, así como también con el

1 Consideremos la cercanía histórica de la época de vanguardias con la revolución que significó el descubrimiento del inconsciente de Freud.

2 La I Guerra Mundial introdujo una serie de importantes innovaciones en las tecnologías para la aniquilación.

3 ¿Acaso, aun así, no contenían, los surrealistas, al Schlegel del fragmento 116: “[La poesía] Ella sola es infinita, así como es la única libre, y reconoce como su primera ley la de que el arbitrio del artista no sufre las imposiciones de ninguna ley”?

automatismo, el Expresionismo se apoyó en la tradición para construir una poesía nueva y actual, desvinculada tal vez de la tradición, o con un ánimo rupturista respecto de ella, pero sin negarla.

El objetivo de este trabajo es estudiar cómo esta vinculación rupturista a la vez que fagocitadora de la poesía expresionista alemana con la tradición se manifiesta en los aspectos formales del trabajo poético. Para ello hemos de comenzar por situar al Expresionismo en sus contextos tanto histórico-social como histórico-literario para luego adentrarnos en el interior del movimiento y observar las manifestaciones puntuales del problema que nos compete, es decir, cómo funciona la tensión entre rupturismo y conservación de la tradición en los textos poéticos.

2. Contextualización

2.1. Guerra franco-prusiana a 1era G.M.

Para ilustrar el panorama histórico en el que acaece el Expresionismo alemán es necesario primero entender que Alemania pasa vertiginosamente de ser una serie de estados políticamente independientes -aunque ligados económicamente por una unión aduanera- a la unificación en lo que fue el Imperio Alemán, en un cortísimo período que se puede ubicar en la segunda mitad del siglo XIX.

Este proceso implicó para Alemania no sólo la unificación política en una “pequeña Alemania” (en tanto Austria no se incorporó al Imperio) dominada por el Imperio de Prusia y comandada por el canciller Otto von Bismarck, sino también el paso abrupto de ser un estado prácticamente feudal a otro capitalista e industrializado. Gran parte del impulso económico que ayudó a este proceso provino de las indemnizaciones pagadas por Francia luego de la guerra franco-prusiana (1871-1871), episodio determinante en la consolidación del imperio y a partir del cual Alemania se erigió como la potencia industrial y económica incipiente en Europa que en pocos años entraría en competencia principalmente con otra potencia europea: Gran Bretaña.

Los procesos de industrialización generalizados en toda Europa que llevaron a los países a vincularse en una nueva dinámica capitalista fueron produciendo una serie de conflictos y situaciones que prepararon el terreno para lo que fue en 1914 la llamada Gran Guerra. Mary Fulbrook (1995) señala las condiciones a partir de las cuales se desató la Guerra de un modo sucinto pero acertado: en primer lugar, apunta que hubo un cambio en la política exterior de Alemania luego de la dimisión del canciller von Bismarck y de la rápida transición de los emperadores Guillermo I, III y II⁴; a su vez, lentamente se fueron consolidando las alianzas que chocarían en la Primera Guerra Mundial (la Triple Alianza y la Triple Entente) lo que provocaría también el comienzo de una carrera armamentística en un clima en el que ya se preveía la inminencia de un conflicto bélico; y finalmente los hechos que desencadenaron la Guerra -o que actuaron como excusa para ella-, los conflictos nacionalistas en los Balcanes, zona en la que tanto Alemania como su aliado Austria pero también Rusia tenían intereses y sobre la que

4 Este último fue quien impulsó una postura expansionista para el imperio, lo que puso a Alemania en un lugar amenazante para el resto de las potencias europeas, sobre todo frente a Gran Bretaña, a causa del desarrollo naval de Alemania.

ejercían dominio de distintas maneras. Uno de estos conflictos fue el que se transformó en el hito al que históricamente se conoce como el que dio comienzo a la guerra, el asesinato del archiduque Franz Ferdinand, sobrino y heredero del emperador Franz Josef de Austria.

Además de esta situación europea, al interior de Alemania se venía generando, desde los tiempos de la unificación, un complejo panorama político que incluía disputas por las formas de gobierno en la que el sector representativo del pueblo (el *Reichstag*) no tenía una injerencia significativa. A esto se le sumaban las crisis de recesión económica de las últimas décadas del siglo XIX que provocaron tanto el malestar popular que promovió la creación y el ascenso del SPD como las intensificaciones de las manifestaciones antisemitas⁵. Aun así, a pesar de haber entrado al siglo XX con una situación económica compleja y de mucha desigualdad entre los tradicionales *junkers* y la clase obrera (como lo ilustran los dibujos de Heinrich Zille), el pueblo alemán hizo frente a la guerra con un ímpetu patriótico notable, al punto que hasta los mismos intelectuales no dudaron en marchar al frente de combate (lo que a más de uno le costó la vida).

Es, entonces, en este panorama particular de principio de siglo, que es sentido como la decadencia de un mundo y presentido como el nacimiento de uno nuevo por algunos, que surge el movimiento vanguardista del Expresionismo en Alemania.

2.2. Antecedentes de problematización acerca de la forma: el Romanticismo

Si el tema que compete a este trabajo es el de los problemas de la forma en la poesía del expresionismo alemán -cabe entender por ello las tensiones que llevaron de un extremo al otro en la composición de este tipo de textos a los autores que se encausan en esta corriente-, es inevitable pensar en las reflexiones teóricas sobre la idea de género propias del Romanticismo como un antecedente evidente de problematización sobre la naturaleza y conformación del texto poético. Y es que ésta haya sido tal vez una

⁵ El pueblo judío, principalmente el azquenazí, se había insertado en el sector bancario en la Alemania unificada; el nombre de la familia Rothschild de grandes banqueros, por ejemplo, ya se estaba propagando por toda Europa.

de las preocupaciones principales del selecto círculo de intelectuales conocido como el Romanticismo de Jena o primer Romanticismo.

Entre 1798 y 1800 Friedrich Schlegel edita junto a su hermano August Wilhelm Schlegel y Ludwig Tieck la revista *Athenaeum* en la que Friedrich Schlegel publica una serie de fragmentos que concentran la mayor parte de su producción teórica. En el célebre fragmento 116, Schlegel dice:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehre Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang.

Consideramos que, según Schlegel, la progresividad de la poesía romántica es progresión en dirección de la particularidad o la especificidad hacia una universalidad. No sólo desde *los* géneros de la poesía hacia *un solo* género universal y sintético de la poesía sino también de aquellos atributos y disciplinas que exceden a la poesía (“*Philosophie... Prosa, Genialität und Kritik...*”) hacia una unificación poética de todo: una poetización de la vida y una vivificación de la poesía. Esto es la absorción o unificación poética de todo aquello que escapa inclusive al ámbito artístico o intelectual: hasta el suspiro y el beso del niño “poetizante”.

Hay aquí una transgresión de orden ontológico. En un principio Schlegel habla de *Kunstpoesie* y de *Naturpoesie* y más tarde menciona un *kunstlosen Gesang*. Pareciera con ello querer contraponer o sintetizar dos conceptos de arte prácticamente opuestos: el clásico concepto aristotélico de arte como τέχνη, un conjunto de técnicas preceptivas destinadas a la imitación de la realidad por medio de recursos artísticos, y otro completamente novedoso (para la época) según el cual o bien la poesía dejaría de ser un arte en su sentido estricto y etimológico o bien el arte dejaría de ser arte para fundirse con la naturaleza en un mundo en que los planos naturaleza/artificio estarían indiferenciados o serían indefinibles por la omnipotencia de un yo fundador artista.

Esta idea provenga tal vez de la filosofía de Fichte, quien revisa la concepción kantiana del yo como un círculo cognoscitivo del que no se puede salir: el yo que ha de

conocerse es el mismo que conoce, y por lo tanto es presupuesto. Fichte⁶ lo reformula en términos de un círculo no fútil sino activo; cambia el foco de aproximación y en vez de concebir al círculo en términos de un *yo* que se piensa a sí mismo pero que en ese pensarse ya presupone a un *yo* pensante, se enfoca en la acción reflexiva como el acontecimiento en el que se fundamentaría el *yo*. Es decir, una concepción del *yo* no como punto de vista que objetiviza lo observado (es decir sujeto que se hace objeto a sí mismo) sino como principio activo, acción o acontecimiento de reflexionar, pensar u observar. En este sentido, a la vez que se instituye o acontece el *yo*, lo hace también y por ende lo *no yo*, es decir, todo lo demás, como limitación del *yo*, como algo dado desde afuera pero que sólo es en el círculo del *yo*, como un aspecto suyo (su limitación). Lo *no yo* está vestido de *yo* en tanto sólo acaece dentro del ámbito de su círculo-acontecimiento. Es por eso que el *yo* de Fichte es un principio activo y creador a diferencia del kantiano conocedor. Pero es, a fin de cuentas, también idealista: además del *yo*, sólo es susceptible de existencia aquello que es experimentado como *no yo* (es decir, lo conocido -tampoco hay lugar en Fichte para la *cosa en sí*) y en lo que el *yo* se proyecta⁷.

Tal vez pueda identificarse algo del *yo* activo fichteano, en movimiento creativo perpetuo, conociendo y abarcando todo en su círculo activo, en ese ímpetu dialéctico del Romanticismo que quiere universalizarlo todo progresivamente y sintetizarlo en ese género único y abarcador que es la poesía romántica.

El fragmento continúa:

Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren, sei ihr Eins und Alles; und doch gibt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken: so daß manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.

Consideramos este pasaje como verificación de la idea ya expuesta acerca del *yo* del autor romántico en consonancia con el *yo* de Fichte y creemos fundamental hacer hincapié en el uso del verbo *ausdrücken* (“den Geist des Autors vollständig auszudrücken...”) que puede traducirse literalmente como “expresar” (*der Ausdruck*:

6 Aquí seguimos a Safranski, R. (2012).

7 Nótese la similitud con la propuesta estética del Expresionismo de proyección de la subjetividad en el mundo representado.

expresión⁸). No existe, según Schegel, otra forma que *expres*e tan cabalmente el espíritu del autor, de modo tal que, al querer escribir una novela, a fin de cuentas el autor se estaría representando a sí mismo, es decir, expresándose a sí mismo en la obra, sacando de sí hacia afuera su *yo* y proyectándolo sobre el mundo representado, o mejor dicho, sobre la poesía romántica que es mundo y lo simboliza⁹. Ahora bien, Schlegel continúa exponiendo que la poesía romántica flota entre lo *expuesto* y quien *expone* libre de todo real o ideal *Interesse*, entendiéndolo en el sentido etimológico como afectación¹⁰, es decir, independiente y autónoma como una creación con entidad propia, con alas propias -las de la reflexión poética- y siendo en sí un espejo, o aún más, una multiplicación especular, una cifra iridiscente, del mundo. En síntesis, una idea romántica de la creación poética como el alumbramiento de un artefacto (artificio) que es expresión de un *yo* que es *yo* y mundo (*no yo*) y lo simboliza sintetizándolo; que adquiere independencia y autonomía en su configuración o su ciframiento.

Creemos que si esta lectura que hacemos del pensamiento de Schegel es correcta, los vínculos que atan al Romanticismo con el Expresionismo son reales y fuertes, ya que, como su propio nombre lo clama, el Expresionismo es la expresión del *yo* en el mundo, o de las impresiones acerca del mundo que el *yo* proyecta sobre él y a las que cifra en la forma del poema, artilugio esencial del escritor expresionista. Y es sobre el poema que realiza una serie de reflexiones y experimentos que nos dan la pauta de que es instituido como el objeto que, al modo del Romanticismo, actúa de mediador entre el poeta y el mundo flotando entre uno y otro como un objeto que cobra vida o entidad como objeto-en-el-mundo autónomo.

8 Podría analizarse la palabra alemana *Ausdruck* como una voz compuesta por la preposición “*aus*” más la raíz “*druck*”, que en español correspondería a la preposición latina “*ex*” y el sustantivo “presión”, de la misma manera se correspondería por ejemplo la voz alemana *Eindruck* con la española “impresión”.

9 Cabe hacer una aclaración al respecto concepto de *símbolo* en el Romanticismo. Todorov (1991) expone sus características a partir de la diferenciación con la alegoría, según este autor, a diferencia de aquella, el símbolo conserva su valor propio y su opacidad; su significante es intransitivo, es decir que no transita o conduce a la razón hacia un significado como lo hace la alegoría, sino que significa en sí mismo y sólo indirectamente se descubre, como a través de una revelación, la ley de la cual emana (en este sentido, dice Todorov, tiene la misma naturaleza que el ejemplo: el paso de lo particular a lo general -el ideal-). Asimismo, el símbolo es sintético, es decir, exige la unidad de forma y contenido, de lo material y lo espiritual; y se dirige, por último, a la percepción, no a la intelección, es por sí mismo y ulteriormente se devela el ideal que viene a representar.

10 Del latín *inter esse*: atravesado en el ser.

2.3. El Expresionismo entre el Impresionismo y el Surrealismo

Como en un principio se dijo y fue demostrado al respecto del Romanticismo, la particularidad del Expresionismo es que es una corriente vanguardista que mantiene conscientemente vínculos estéticos con manifestaciones artísticas que la preceden. Estos vínculos son por semejanza en ciertos aspectos, como con el Romanticismo, o por una diferenciación específica, como sucede con el Impresionismo. Aun así, vinculándose por la diferencia, el Expresionismo no niega al Impresionismo ni lo olvida como pretende hacer la vanguardia con toda tradición, sino que hasta define su nombre a partir de la diferencia con el movimiento que lo precede.

2.3.1. Impresionismo

No puede pensarse en el Expresionismo sin el Impresionismo. Modern (1958) resume el vínculo entre las dos corrientes estéticas en términos de un movimiento centrípeto para el Impresionismo, en el que el artista pretende representar la imagen tal como es captada instantáneamente y sin mediación de la subjetividad, es decir, la representación de la imagen (exterior) como es aprehendida en el interior del artista. Esto permite explicar al Expresionismo como un movimiento centrífugo, es decir, la representación como devolución de las impresiones interiores que el sujeto tiene respecto del exterior representado. Jenaro Talens (1981) parece querer decir que mientras el Impresionismo quería significar en sí mismo ya una ruptura con la forma de representación tradicional previa a la vanguardia -buscando el afloramiento del suceso artístico en el plano ontológico¹¹-, el Expresionismo hereda esa insubordinación del Impresionismo para pretender representar en la obra los modos de registrar la realidad en el interior del artista, generalmente -a causa de este *Zeitgeist* degradado y desilusionado de la atmósfera de la guerra- un registro distorsionado, grotesco y muchas veces caótico.

¹¹ Así lo propone Lyotard (1999) refiriéndose a la pintura impresionista. Según este autor, ya Cézanne (y el Impresionismo en general) comienzan a borrar los límites de la figuración de los objetos y a dejar que el color actúe por sí mismo buscando generar sensaciones, anunciando la pintura no figurativa. La idea es que el suceder del color comienza a provocar una ascesis en el observador, una revelación causada por la obra que no concierne a la razón sino a la percepción de que algo “sucede”, algo surge de lo indeterminado hacia la percepción. Luego, las vanguardias mismas van a avanzar en ese despojamiento -que en principio fue despojamiento de la representación de la belleza según la tradición y luego de un gradual borramiento de los contornos- hacia un desprendimiento o una indigencia del material y hasta del color inclusive (con el cuadrado negro de Malévich).

Es necesario tener en cuenta que el Impresionismo es una corriente principalmente pictórica. Su importancia radica en la operación que realiza sobre la representación de la realidad: hasta ese momento la pintura tenía una concepción mimética de la representación que buscaba darle identidad a la forma, pero los impresionistas vinieron a representar la realidad desde otro lado: la luz. Más que las formas de los objetos, los impresionistas pintaban la luz sobre ellos y, en ocasiones, los distintos momentos de luz sobre las formas (por ejemplo, las diversas versiones de *La catedral de Rouen* de Claude Monet)¹². La pintura se ocupa, en el Impresionismo, tan solo del color y la luz, el pintor representa la impresión momentánea y cambiante que el paisaje o lo representado le presenta, como una aprehensión de ello. De esta manera, si bien no puede ser considerado estrictamente un movimiento de vanguardia, el Impresionismo es rupturista en tanto da un primer paso hacia la abstracción y la pérdida de la identidad en la pintura. Esta ruptura habilita una serie de caminos que se van a dar en la pintura del siglo XX, entre los cuales está la pintura del Expresionismo, la devolución de una realidad sobre la que se proyectan las ideas e impresiones que el artista tiene sobre ella.

2.3.2. Surrealismo

Herederero del Dadaísmo de la década del 10, el Surrealismo es tal vez la más célebre de las corrientes vanguardistas. En literatura, que es el plano en el que nos interesa recalar, podemos situar su origen o al menos su fundación teórica en el *Primer manifiesto surrealista* redactado por André Breton en 1924. El espíritu de este manifiesto es, como en toda la vanguardia, un espíritu abatido y disconforme con la humanidad en un plano existencial:

El hombre, soñador impertinente, cada día más descontento de su suerte, da vueltas fatigosamente alrededor de los objetos que se ha visto obligado a usar (...) no le queda sino volverse para mirar atrás, hacia su propia infancia que, por mutilada que haya sido gracias a los cuidados de sus domadores, no por eso deja de parecerle llena de encantos (...) aquella imaginación, que no reconocía límites, ahora sólo se la dejan utilizar subordinada a las leyes de una utilidad arbitraria; incapaz ella de asumir por mucho tiempo empleo tan inferior, generalmente prefiere, cuando el hombre cumple veinte años, abandonarlo a su destino sin luz. (Breton, 2001, p.19,20)

12 Inclusive cambia la forma de representar la sombra que hasta entonces se componía con colores oscuros, el Impresionismo pasa a componerla a partir de la teoría de colores complementarios que crea la ilusión de profundidad.

Pero no por esto deja de tomar una postura activa: su propuesta de “instituir el proceso contra la actitud realista, que debe seguir al proceso contra la actitud materialista” (p.22) es la base de la postura surrealista. La idea de Breton era acallar la voz consciente de la razón para dejar que la voz del espíritu se manifieste. Es evidente la influencia del descubrimiento del inconsciente de Freud sobre las bases teóricas del Surrealismo, que se manifiesta sobre todo en la importancia que esta corriente da a lo onírico. Bretón pone en tela de juicio la escasa importancia que el hombre da al sueño en comparación con la vigilia y, en contra de ello, realza sobre todo los valores estéticos de la vida onírica: la sintaxis del sueño (“el sueño se nos presenta como continuo y poseyendo trazas de organización. Sólo la memoria se arroga el derecho de efectuar cortes, de prescindir transiciones, ofreciéndonos más bien una serie de sueños que *el sueño*”, p.28), su ritmo, y aunque no lo diga explícitamente parece tener en mente en sus ponderaciones sobre el sueño -así como en sus propuestas poéticas- las operaciones del trabajo onírico propuestas por Freud (condensación, desplazamiento, figuración plástica...). Esto se hace observable sobre todo en la cita a la imagen poética de Reverdy a la que acude Breton:

La imagen es una creación pura del espíritu.

No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas.

Cuanto más distantes y precisas sean las relaciones entre las dos realidades que se ponen en contacto, más intensa será la imagen, y tendrá más fuerza emotiva y realidad poética... (p.38).

La propuesta del Surrealismo es, entonces, estética y ética: romper con el imperio forjado por la razón que ha llevado al hombre a una existencia signada por una concepción utilitarista del mundo, y dejar que lo inconsciente o el espíritu brote en la vigilia como lo hace en el sueño: una revolución surrealista de la vida.

Esta revolución significaba -en la práctica poética- la escritura automática, en la que se daba rienda suelta al pensamiento sin filtro y sin selección de índole alguna (estética o moral), también significaba la imagen surrealista, inspirada en la imagen descrita por Reverdy pero con el agregado de considerar que tal imagen es creación propia del espíritu y no una cifra o producto artístico obtenida por el poeta a partir de un trabajo consciente: del canal abierto y limpio que supone la escritura automática han de surgir estas imágenes simbólicas que no tienen ningún tipo de premeditación por parte del poeta. Dice Aldo Pellegrini (1961) que “la imaginación se libera mediante el

automatismo y logra la imagen pura, incandescente, vital, la imagen auténticamente poética” (p.24).

El Surrealismo se asemeja al Expresionismo en cuanto a su postura existencial o política, ambas corrientes parten de un malestar que toman como necesidad para adoptar una postura estética activa que profese una revolución o un renacimiento del hombre en el mundo. Pero a diferencia del poeta expresionista que trabaja sobre y con el lenguaje como herramienta y material artístico, operando a la vez sobre la tradición para volverla nueva o actualizarla, el Surrealismo pretende un artista profético, *entusiasmado*, raptado por la inspiración, un poeta que sea, en fin, apenas un médium en el que resuene el espíritu.

3. La poesía del Expresionismo

3.1. *Menschheitsdämmerung*, las leyes de la sinfonía

El Expresionismo es -utilizamos el término acuñado por Kurt Pinthus (1920)- una “sinfonía” de voces surgida en un tiempo que fue leído por los artistas como el ocaso de un mundo oscuro e inarmónico. Una época a la que era urgente dar un fin para que tenga lugar el amanecer de un mundo nuevo en que la armonía entre los hombres y entre ellos y el mundo fuera restituida. En este sentido creemos importante resaltar el término *crepúsculo* (*Dämmerung*) utilizado por Pinthus en la primera publicación en la historia en reunir a una serie de poetas bajo la etiqueta de “expresionistas”: *Menschheitsdämmerung* (publicada en 1920). Crepúsculo refiere a la vez al declinar de la tarde (crepúsculo vespertino) y al alborear del nuevo día (crepúsculo matutino).

Pinthus (1920) se refiere al Expresionismo como una sinfonía de la siguiente manera:

Óigase la consonancia de voces poetizantes: óigase sinfónicamente. Suena la música de nuestra época (...) Lo que importa es... a partir de las estrepitosas disonancias, de las armonías melódicas, del pujante avance de los acordes, de los más quebrados semitonos y cuartos de tono, oír los motivos y temas de la época más salvaje y más yerma de la historia universal. (...) característica en común es la intensidad y el radicalismo del sentimiento, de las convicciones, de la expresión, de la forma; y esta intensidad, este radicalismo obliga a su vez a los poetas a la lucha contra la humanidad del período que finaliza, y a la ansiosa preparación y exigencia de una humanidad nueva y mejor.¹³

Es significativa esta metáfora musical que utiliza Pinthus si tenemos en cuenta que también dentro del panorama expresionista, pero en el campo de la música, se encontraba Arnold Schönberg, quien con el dodecafonismo presentó un sistema nuevo del lenguaje musical que transgredía al tradicional. El dodecafonismo planteaba la utilización de las doce notas de la escala cromática sin excepción ni subordinación de una nota sobre la otra, como lo supone el sistema tradicional. Este método produjo un tipo de composiciones novedosas que resultan al menos inquietantes o extrañas hasta para el oído actual¹⁴. Queremos hacer notar con esto no sólo la compatibilidad de este sistema con la sinfonía a la que se refiere Pinthus al hablar de “las estrepitosas disonancias” y “los más quebrados semitonos” aparejadas a las “armonías melódicas” y

¹³ Traducción brindada por H.A. Piccoli.

¹⁴ *Die Fünf Klavierstücke* fue la obra con la que Schönberg presentó el dodecafonismo. Este tipo de composición también es prueba de la ruptura con los cánones de belleza que se operaron en las vanguardias.

“el avance de los acordes” en este particular concierto de las voces expresionistas, sino también la preocupación por lo constructivo, la forma y el tratamiento de la palabra poética en el sentido tradicional. Del mismo modo en que Schönberg estuvo “a la vanguardia” en la música al separarse de la tradición queriendo hacer algo completamente nuevo y, aun así, se preocupó por dotar de una forma insertada en un sistema¹⁵ al producto artístico, los poetas expresionistas se atuvieron a las formas poéticas tradicionales o se preocuparon por el tratamiento del aspecto formal del poema como un trabajo específico. Así, “la intensidad y el radicalismo del sentimiento, de las convicciones, de la *expresión*, de la *forma*” (el resaltado es nuestro) fundamenta, por ejemplo, la sintaxis quebrada y fragmentaria de August Stramm que logra, a pesar de la brevedad de sus poemas, dar una pincelada contundente de sentimientos y sensaciones (como más adelante veremos en el poema *Schwermut*); la intensidad variopinta de las imágenes crepusculares así como también la dura monocromía minera de Zech andamiadas en sus versos duros, “escritos con hacha”, como cita Piccoli (2010, p.9) a Lasker-Schüler,

Kreisrunder Spiegel ist der Turmuhr Zifferfläche,
darinnen schattendünn der schwarze Zeiger steht.
Die Schieferdächer flimmern, und kein Wind verweht,
das schwere Rauchgewölbe über der Kohlenzeche.
(Mittagschwüle)

O el uso particular de los ritmos binarios y las aliteraciones de Trakl:

...alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain
(Grodek)

3.2. Mímesis metafísica

Richard T. Gray, en “Metaphysical Mimesis: Nietzsche’s *Geburt der Tragödie* and the Aesthetics of Literary Expressionism” (2005), plantea que esta obra de Nietzsche es inspiradora de los fundamentos teóricos del Expresionismo. Según el autor,

¹⁵ El dodecafonismo plantea la diagramación de una serie en la que no se puede repetir ninguna de las doce notas sin antes haber utilizado las otras once. Esta serie original da lugar a la proliferación de otras series, la retrógrada y la inversa que a su vez se combinan entre sí, generando o dándole forma a la composición. Cabe aclarar que Schönberg no es el primero en transgredir las reglas del lenguaje musical tradicional sino que se inserta en una tradición del atonalismo cuyos orígenes se remontan a Liszt y a Wagner (principalmente con *Tiristán e Isolda* -estrenada en 1865-). Mientras sus predecesores exploraban con el cromatismo los bordes de la música tonal, Schönberg fue el primero en conformar un sistema tonal alternativo al tradicional.

Nietzsche atrae la atención sobre un cambio epocal en la noción de representación artística cuya repercusión en manifestaciones artísticas propiamente dichas se darían en el Expresionismo. En tanto participa de las dos, esta corriente vendría a representar una bisagra, como plantea Gray, entre formas tradicionales de representación mimética y las formas no miméticas propias, por ejemplo, del dadaísmo y posteriormente del surrealismo:

Expressionism: standing between the scientifically theorized mimesis of Naturalism and the radical non-representationalism of Dada, it represents a transitional aesthetics that does not yet abandon the requirement of representation, but which moves beyond traditional conceptions of mimesis by applying representational techniques not to the *physical* world, but instead to the *metaphysical*¹⁶ domain (...) — mimesis not of the phenomenal world, but of the sub- (or trans-) phenomenal, metaphysical sphere. This metaphysical mimesis is a program, I will claim, that the Expressionists adopt from Nietzsche. (p.43)

Esta “mimesis metafísica” a la que se refiere Gray es observada por Nietzsche en la tragedia ática y consiste en la interdeterminación de las concepciones dionisiacas y apolíneas de representación. Según Nietzsche, el arte apolínea es una manifestación de la cosmovisión científicista del mundo en decadencia (propia del Naturalismo), “*Schein des Scheins*”, una mera imagen de la semblanza del mundo que percibimos a través de una percepción y una conciencia analíticas; mientras que la visión dionisiaca revelaría la imagen de la unicidad primordial, “*Schein des Seins*”, mimesis inmediata del mundo tras el velo científicista y utilitarista de la razón, pero que también devela el horror de la existencia, lo que Nietzsche llama “*Eisstrom des Daseins*”. Este arte de mimesis metafísica, dice Gray, propone un antídoto para la concepción científicista que predomina en la decadencia del siglo XIX:

...the Dionysian artist stands “alone” and “apart” from the “rapturous chorus,” [Gray se refiere aquí al artista de la tragedia ática] breaking out of the primordial unity and the intoxicated community, and implicitly assuming the individuality of the Apollinian artist. In this withdrawn state, in which the Apollinian dream exerts its influence over him, the tragic artist reflects on his own Dionysian oneness and, in a process of second-order mimesis, creates an “allegorical dream image” that reveals the essence of this Dionysian oneness. This is, of course, a paradoxical conception — only by stepping out of Dionysian oneness can this oneness be artistically revealed or represented, just as selfreflection always already presupposes distantiating from the self upon which one seeks to reflect (p.50-51).

Entonces es el ciframiento de la percepción sub-fenomenica dionisiaca a través de las reglas apolíneas de representación artística lo que permite que esa representación sea posible superando la abominación del horror de la existencia: “reality, in all its existential abomination, requires semblance as an eternal palliative” (p. 51).

16 Creemos no estar errados al interpretar que se trata de una metafísica en el sentido de una diferenciación de estratos internos a la subjetividad y externos a ella en términos de micro- y macrocosmos.

Este aspecto apolíneo se traduce, en poesía, en los elementos propios de la poesía tradicional: metro, ritmo y musicalidad. Pero en el caso del Expresionismo, esto se combina con el hecho de que el objeto de representación es uno completamente nuevo, lo cual transforma absolutamente el lenguaje y lo vuelve una herramienta de experimentación de la realidad, la herramienta con la que los poetas expresionistas buscan cascar su capa superficial:

...the language of Expressionism is no longer oriented toward what is logical and stylistically appropriate, but instead is *often*¹⁷ agrammatical, broken, turbulent, and exclamatory (...) The mimetic object of such speech is not the logos, not the conceptual realm of ideation, but the sub-conceptual, psychological domain of primordial emotions (p. 57).

Es, entonces, experimentando y tensando las posibilidades plásticas de los componentes de la poesía (metro, ritmo, musicalidad, etc.) que el Expresionismo busca en el trabajo poético una forma de penetrar en un mundo nuevo para representarlo. Como dice Ernst Stadler en un poema que veremos más adelante: “*Form und Riegel mußten erst zerspringen/Welt durch aufgeschlossene Röhren dringen*” (*Form ist Wollust*)

Las manifestaciones poéticas del Expresionismo fluctuaron, como ya hemos dicho, entre un apego a la tradición y un intento de alejamiento de ella, pero nunca abandonaron la concepción de la poesía como un trabajo específico, con sus reglas, materiales y herramientas propias.

En el extremo experimental de la poesía Expresionista se encuentra August Stramm, quien se caracteriza por modelar en la sintaxis y en la composición de los versos la intensidad de ideas y sentimientos que quiere proyectar sobre el mundo; logra, así, un tipo de versificación característico. Un ejemplo claro es el poema *Schwermut*:

Schreiten Streben
Leben sehnt
Schauern Stehen
Blicke suchen
Sterben wächst
Das Kommen
Schreit!
Tief
Stummen
Wir.¹⁸

17 Las cursivas son nuestras; queremos especificar que aquí entendemos *often* como “a veces” más que como “a menudo” o “frecuentemente”, ya que nuestra postura se basa en la consideración de que no hay una agramaticalidad plena ni una transgresión sistemática de las normas en el Expresionismo, sino que esta corriente se desempeña en el límite de la gramaticalidad y de las normas de la poesía.

18 Anexamos al final las traducciones de los poemas que en adelante analizaremos.

Nos encontramos aquí con un poema de verso libre compuesto sintácticamente por una sola oración de proposiciones quebradas y fragmentarias y prácticamente sin signos de puntuación que aporten mayor organización al sentido (a excepción del punto final). El tono que parecen buscar estos abruptos versos potencian al llamado “plano del contenido” del poema: versos cortos, de no más de cuatro sílabas, que hasta la mitad del poema mantienen un pié trocaico, y luego se reducen en sílabas y acentos como buscando hacerse cada vez más sentenciosos al enmarcarse en el silencio de la pausa versal. Por otro lado, también se destacan la aliteración del sonido sibilante a lo largo de la primera mitad del poema y las rimas impuras (gramaticales) de final de verso no dispuestas en un orden clásico aunque existentes (*Streben-Stehen, sehnt-wächst*). La sintaxis del poema es quebrada y fragmentaria, los primeros cinco versos mantienen unidades sintagmáticas diferenciables pero de interrelación poco clara que acercan al poema a la *Simultantechnik*, recurso típicamente expresionista; luego, hacia el final, cada elemento lexical pasa a ocupar un solo verso como queriendo demorar el desenlace del poema remarcando la intensidad inherente a cada palabra.

Con esta descripción formal queremos hacer notar que no hay, en última instancia, una diferenciación entre el plano de la forma y el del contenido en el que lo formal sea una mera disposición plástica del poema, sino que afirmamos -como creemos que demuestra este poema- que el trabajo versal forma parte indisoluble de su aspecto conceptual y, aún más, da entidad plástica al sentido del poema. Sin la elaboración formal que presenta el poema no se sostendría la intensidad de las imágenes de su aspecto semántico; estas se *sustentan* en los versos cortos y ligeros, con infinitivos que presentan las imágenes como crudas en una sucesión dinámica y en apariencia no elaboradas.

La forma y el contenido no son dos aspectos distintos del poema, ambos son el poema. Y el poema comprendido en este sentido es la manera en que esa percepción sub-fenómica del mundo logra encontrar semblanza (“reality, in all its existential abomination, requires semblance as an eternal palliative”).

3.3. Tres poemas programáticos

Tres poemas que explicitan la preocupación por la forma y el trabajo poético con la lengua son: *Satzbau* de Gottfried Benn, *Form ist Wollust* de Ernst Stadler y *Die neue Syntax* de Johannes Becher¹⁹.

Satzbau

Alle haben den Himmel, die Liebe und das Grab,
damit wollen wir uns nicht befassen,
das ist für den Kulturkreis gesprochen und durchgearbeitet.
Was aber neu ist, ist die Frage nach dem Satzbau
und die ist dringend:
warum drücken wir etwas aus?

Warum reimen wir oder zeichnen ein Mädchen
direkt oder als Spiegelbild
oder stricheln auf eine Handbreit Büttenpapier
unzählige Pflanzen, Baumkronen, Mauern,
letztere als dicke Raupen mit Schildkrötenkopf
sich unheimlich niedrig hinziehend
in bestimmter Anordnung?

Überwältigend unbeantwortbar!
Honoraraussicht ist es nicht,
viele hungern darüber. Nein,
es ist ein Antrieb in der Hand,
ferngesteuert, eine Gehirnanlage,
vielleicht ein verspäteter Heilbringer oder Totemtier,
auf Kosten des Inhalts ein formaler Priapismus,
er wird vorübergehen,
aber heute ist der Satzbau
das Primäre.

»Die wenigen, die was davon erkannt« - (Goethe) -
wovon eigentlich?
Ich nehme an: vom Satzbau.

Este poema comienza dejando sentadas las bases de una tradición; podemos suponer que al decir “el cielo, el amor y la sepultura”, términos caros a aquella época, se refiere al período del Romanticismo. Ello “ya está hablado y estudiado para nuestra cultura”, ahora es momento de *lo nuevo*, lo apremiante, que es preguntarnos: si ya poseemos todo eso, ¿por qué es que lo arrojamos al mundo plástico del lenguaje? ¿Por

¹⁹*Satzbau* es un poema de 1950, si bien la fecha es bastante posterior al momento del Expresionismo, creemos que podemos tomarlo como un poema que todavía está bajo su influjo, sobre todo teniendo en cuenta que Benn no sólo fue partícipe del movimiento sino que siguió ocupándose de él posteriormente (sobre todo en escritos ensayísticos como *Lyrrik des Expressionistischen Jahrzehnts* [1955]); *Form ist Wollust*, publicado en 1914 en el libro *Der Aufbruch*; *Die neue Syntax* publicado en 1916 en el libro *An Europa*.

qué lo sometemos a la sintaxis, al trabajo artístico, delirante y manipulador, aunque siempre trabajo al fin, que termina a veces por volverse sobre sí mismo “a costa del contenido”? Ese “priapismo formal”, esa “pulsión teledirigida o disposición del cerebro” hacia la sintaxis es el irresoluto problema de la actualidad. ¿Cuál es el sentido de esa pulsión de escritura, del trabajo artesanal sobre la lengua?

La imagen que más llama la atención es tal vez la del “priapismo formal”: una excitación sexual que persiste irracionalmente, orientada a la forma y en desmedro del contenido. Quizás ese priapismo desmotivado o vaciado de contenido quiera referir a la forma volviéndose sobre sí. Si ya se tuvo “el cielo, el amor y la sepultura”, temas que ya han sido hablados y estudiados, lo que se necesita en esta época de urgencia es otra herramienta: la poesía, no como mera representación estetizante sino como *objeto* artístico en sí, con sus reglas y leyes que la hacen ser apreciable como cualquier otra obra del arte, que la hacen asible como una herramienta para penetrar en la realidad²⁰.

Un fetichismo del poema como obsesionante objeto de redención del orden; el “agobio” de la poesía como un armar y disponer el lenguaje en las formas que éste admite, desde las estructuras tradicionales como el soneto hasta la transgresión de los límites del sentido para lograr hacer aflorar en el poema ese nuevo mundo que la *mimesis metafísica* quiere representar.

Cabe decir aún algo más al respecto de esta imagen: entre toda la imaginaria del poema que incluye desde muchachas hasta orugas con cabezas de tortuga reptantes, es curiosa la elección del término médico-científico “*Priapismus*” de origen latino. Sin pretender afirmar que el autor perseguía este fin pero al menos sugiriéndolo como uno de los sentidos resonantes que la lengua trae consigo (acaso la lengua también hable a través de nosotros), podemos establecer el vínculo metafórico entre el falo erecto y la sintaxis en términos de objetos, ambos, de “fascinación” (*-faszinieren-* también de raíz latina en alemán), palabra cuya etimología aporta bastante a la idea expresada por Benn. La voz latina *fascinare* -encantar, hechizar- deriva de *fascinum* que significa encantamiento o embrujo, pero que también fue el nombre que adoptó cierto amuleto con forma de falo (*phallus* prestada del griego φαλλος) que servía para evitar el mal de

²⁰ Si bien no puede hablarse de la literatura expresionista como herramienta para transformar la realidad en un sentido netamente político, como sí podría decirse del teatro de Brecht (para mencionar un ejemplo cercano), hay en la poesía expresionista un interés por la realidad -en contra de la evasión de la que se le ha acusado-, en un principio, expresada en la concepción de *expresión* como proyección del autor sobre el mundo y, luego, por la sensibilidad con la que el Expresionismo captó la urgencia de la época en términos de muerte de un mundo y renacimiento de otro, así como también por la potencia artística con la que supo representarla.

ojo. Se suponía que este amuleto era lo primero que llamaba la atención (*fascinaba*) a la vista de cualquier persona -solía colocarse junto a las cunas de los recién nacidos, por ejemplo- y en él se “descargaba” la mirada del posible “ojeador”.

Adquiere así mayor potencia y densidad la *fascinación* que ejerce sobre el poeta la sintaxis: aquello que inevitablemente ocupa y absorbe energías a los poetas del concierto expresionista, la sintaxis como fragua del poema, objeto obsesionante que cifra a la época.

Con respecto a lo formal, vemos que el poema parece buscar, más que un tono melodioso y bello, un tono disertante. Podemos ver que no contempla rima ni cantidad silábica constante o versos clásicos apreciables. Apenas aparece como un resto de anclaje a la versificación tradicional una preponderancia a situar un acento en la sexta sílaba, preponderancia que se borra sin embargo en los momentos de las estrofas segunda y tercera en el que el poema parece levantar su vuelo imaginativo acercándose al Dadaísmo: “*unzählige Pflanzen, Baumkronen, Mauern,/letzte als dicke Raupen mit Schildkrötenkopf/sich unheimlich niedrig hinziehend*”, o cuando se torna disertante y explicativo, acercándose al tono de un discurso: “*es ist ein Antrieb in der Hand,/ferngesteuert, eine Gehirnanlage,/vielleicht ein verspäteter Heilbringer oder Totentier,/auf Kosten des Inhalts ein formaler Priapismus,/er wird vorübergehen,/aber heute ist der Satzbau/das Primäre.*”. Cabe resaltar que en los últimos tres versos citados aparece un impulso métrico en la instauración de pies trocaicos, como recalando -en consonancia con lo que está siendo dicho- en la necesidad de concebir al trabajo poético como un trabajo constructivo y técnico.

Pasemos ahora a ocuparnos del poema de Stadler:

Form ist Wollust

Form und Riegel mußten erst zerspringen
Welt durch aufgeschlossene Röhren dringen;
Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen,
Doch mich reißt es, Ackerschollen umzupflügen.
Form will mich verschnüren und verengen,
Doch ich will mein Sein in alle Weiten drängen —
Form ist klare Härte ohn' Erbarmen,
Doch mich treibt es zu den Dumpfen, zu den Armen,
Und in grenzenlosem Michverschenken
Will mich Leben mit Erfüllung tränken.

Lo que para Benn es pulsión de sintaxis y priapismo formal, es en Stadler voluptuosidad. La forma y la cifra del cerrojo, comienza diciendo este poema, saltan

rompiéndose (*zerspringen*) penetrando el mundo por caminos o canales. El poema parece querer decir que el placer o el deleite²¹ de la forma es contradictorio en tanto encierra la necesidad de someterse a sus matrices y a sus leyes que implican un trabajo racional y una *tekné*; pero se trata de un trabajo apolíneo que busca un producto en el que el mundo representado se inserte en la realidad y no se pierda en la “*Eisstrom des Daseins*”. “La forma quiere atarme y estrecharme,/ mas quiero a mi ser a la vastedad instarle”, tal vez no exista una real contradicción y la forma no sea una modo de estrechez, tal vez el presupuesto de esta supuesta “contradicción” sea una concepción heredada de un arte que trasciende sus límites llegando a ser cualquier cosa de la realidad²², concepción que pueda haber provocado, ulteriormente, una manera de hacer el arte carente de los elementos que lo definen en tanto que tal.

En el sentido de esta contradicción es que Stadler compone el poema en los límites de la forma tradicional y el verso libre. Lo primero que se evidencia es la presencia de rima pareada, femenina (o llana) y pura, es decir, de sonidos idénticos; pero no hay una cantidad silábica fija, se combinan versos de diez y de doce sílabas existiendo, en cuanto a lo rítmico, algunos *Fünfheber*²³ en los vs. 1, 3, 6 y 7. El poema adopta una apariencia de sujeción a las formas canónicas que se sustenta en la rima; pero en la cercanía de la cantidad silábica de los versos que se cohesionan a través de la tendencia hacia un impulso rítmico (que no carece de frustraciones)²⁴ se juega la relatividad de su pertenencia a la tradición. Se podría decir que esa pertenencia ambivalente consiste en una modalidad de composición desligada de las reglas de la tradición pero basada o inspirada en ellas y en su potencialidad artística.

“Forma es hialina solidez impía/ pero el abúlco y el mísero me fascinan”, otra expresión de la contradicción. A pesar del interés que genera lo degradado del mundo circundante, la forma es sólida, clara e impiadosa: se puede decir que es algo que sustenta, “y en el ilimitado entregarme/ con plenitud la vida quiere saciarme”. Entendemos que lo que encierra esta contradicción es la idea de que, lejos de significar una limitación o una cadena meramente esteticista, el trabajo de dar una forma a la

21 “Voluptuosidad”, “placer”, “deleite” son distintas traducciones posibles de *Wollust* al español.

22 ¿Heredada del Romanticismo?, como decía Schlegel en el fragmento antes citado “...el suspiro, el beso que exhala el niño empeñado en poetizar, en su canto carente de arte”.

23 Versos canónicos, semejables al endecasílabo español que constan de cinco sílabas tónicas sin mayores reparos sobre la distribución ni la cantidad silábica.

24 Estos conceptos son expuestos por O. Belic (2000): el impulso rítmico o métrico es la previsibilidad o expectativa de continuidad que crea un ritmo o metro al repetirse, y su frustración eventual es parte de su actualización, en tanto llama la atención sobre ella y evita que se vuelva monótona perdiendo así su efectividad sonora.

poesía la dota no sólo de la multiplicidad de posibilidades materiales -el sonido, el ritmo, la melodía, los significados y los sentidos- que forman parte de ese trabajo, sino también de la capacidad de constituir algo concreto, elaborado -como fue dicho respecto de *Satzbau*- de la misma manera que cualquier objeto del arte, o, al fin, de la realidad: el poema es algo con materialidad sonora y semántica, es la lengua trabajada por el poeta como el color es trabajado por el pintor o la piedra por el escultor, es algo hecho según leyes y materiales que permiten penetrar (*dringen*) en el mundo como objeto susceptible de causar un efecto sobre la realidad o *interesar* al hombre.

Enfoquémonos ahora en el último poema de esta serie:

Die neue Syntax

Die Adjektiv-bengalischen-Schmetterlinge
Sie kreisen tönend um des Substantivs erhabenen
Quaderbau. Ein Brückenpartizip muß schwingen! schwingen!!
Derweil das kühne Verb sich klirrend Aeroplan in Höhen schraubt.

Artikeltanz zückt nett die Pendelbeinchen.
In Kicherrhythmen schaukelt ein Parkett.
Da aber springt metallisch tönend eine reine
Strophe heraus aus dem Trapez. Die Kett'

Der Straßenbogenlampen ineinander splintern.
Trotz jener buntesten Dame heiligem Vokativ.
Ein junger Dichter sich Subjekte kittet.
Bohrt des Objekts Tunnel . . . Imperativ

Schnellt steil empor. Phantastische Sätzelandschaft überzügelnd.
Bläst sieben Hydratuben. Das Gewölke fällt.
Und Blaues fließt. Geharnischte Berge dringen.
So blühen auf wir in dem Glanz mailichter Überwelt.

Este Poema de Becher exacerba por medio del recurso de la personificación algo que ya está presente en los poemas de Benn y de Stadler, esto es, la agentividad que se le asigna a la lengua poética: “*es ist ein Antrieb in der Hand,/ ferngesteuert, eine Gehirnanlage*” (*Satzbau*), “*Form und Riegel mußten erst zerspringen/ ...dringen/ (...)/ Form will mich verschnüren und verengen...*” (*Form ist Wollust*).

Becher presenta esta “nueva sintaxis” en un poema que se podría considerar cercano al Surrealismo. El poema parece representar una puesta en escena delirante o un circo en el que los personajes y acróbatas son elementos gramaticales (“*Adjektiv*”, “*Sustantiv*”, etc.) o propios de la poesía (“*Strophe*”, “*Vokativ*”) que tienen una vida propia y ponen en escena un espectáculo caótico: los adjetivos dan giros alrededor del

sustantivo, un participio se alza, el verbo se enrosca en las alturas, el artículo danza, la estrofa salta del trapecio, etc. En este espectáculo apenas tiene lugar en un verso sobre el final de la tercera estrofa un joven poeta como corrido del centro de atención, patéticamente aglutinando sujetos (*Ein junger Dichter sich Subjekte kittet*). El caso del sujeto es el nominativo, que es, además, el caso natural en el que se nombran las palabras, se podría decir entonces que el joven poeta tan solo pega palabras entre sí mientras todo el despliegue del lenguaje se da alrededor suyo.

Pero, sin menosprecio de ello, aquello que ocupa al poeta *-kitten* (pegar, reparar)- es una tarea manual y artesanal, es el trabajo de aglutinar unos con otros los elementos del poema con las propias manos. Queremos decir que no se trata aquí del poeta “médium” entre el dios y la poesía que en un raptó de inspiración crea mágicamente el poema (propio del Romanticismo y del Surrealismo), sino del poeta obrero que opera sobre los materiales de que dispone con las herramientas que posee para hacer el poema, “*Mit der Verwendung poesieferner Wörter wie »Aeroplan«, »ineinander splittern« und »Trapez« feiert er einerseits die moderne Technik und das Maschinenzeitalter, andererseits den Poeten als Handwerker, als »Macher« im ursprünglichen Sinne des griechischen Wortes poiéo (»schaffen, verfertigen«)*” (Hanke, 2013, p.66)²⁵.

Becher propone una nueva sintaxis, una nueva manera de disponer el lenguaje que lo dote de vida propia, que lo haga emerger como algo que sucede, como algo que produzca un impacto propio sobre la realidad y no como algo dado por sentado. Esta nueva representación del lenguaje se condice con la nueva mirada del mundo que buscan representar los poetas expresionistas: no es el lenguaje muerto, diseccionable, mensurable y analizable de la razón apolínea naturalista, sino un lenguaje vivo e incontrolable que es necesario captar desde el sueño apolíneo (el “*Apollinian dream*” de Gray) para poder crear esa alegoría que es semblanza de su ser (*Schein des Daseins*).

Para lograrlo es necesaria una disposición específica de recursos que se arreglen al poema. Becher, en este sentido, construye un poema basado en una serie de recursos poéticos. Por un lado se sirve de la utilización de imágenes sensoriales visuales y sonoras. De todos los verbos y verboides que aparecen en el poema, cuatro son sonoros: *tönend* (v.2); *klirrend* (v.4); [*metallisch*] *tönend* (v.7); *bläst* [*sieben*

25 Con el empleo de palabras lejanas a la poesía como “Aeroplano”, “una en otra se hacen trizas” y “trapecio” celebra por un lado la técnica moderna y la era de las máquinas y por otro al poeta como artesano, como “hacedor” en el sentido originario de la palabra griega *poiéo* (“crear”, “elaborar”).

Hydratuben] (v.14); más otra alusión sonora en “*Kicherrythmen*” (v.6), y el resto (quince verbos) son todos de acción: *kreisen* (v.2); *schwingen* (v.3); *schraubt* (v.4); *zückt* (v.5); *schaukelt* (v.6); *springt... heraus* (v.7/8); *ineinander splitttern* (v.9); *[sich] kittet* (v.11); *Bohrt* (v.12); *Schnellt* (v.13); *[Sätzelandschaft] überzüngelnd* (v.13); *fällt* (v.14); *fließt* (v.15); *dringen* (v.15); *blühen auf* (v.16). No hay, más allá de estos que nombramos, verbos de estado.

Por otro lado, como fue mencionado al principio, Becher utiliza también -y principalmente- el recurso e la personificación: los elementos gramaticales o poéticos que aparecen están no sólo personificados, sino que además aparecen caracterizados. Así, los adjetivos están asociados a lo volátil y etéreo de la mariposa²⁶, también a lo extraño o exótico al ser llamados bengalíes²⁷. Estos adjetivos dan vueltas alrededor del sustantivo (como si fuera el fuego en el que han de consumirse) del que se hace evidente la descripción como sólido o pétreo (*Quaderbau*) por ser ésta la clase de palabra que nombra los objetos. El participio, por su parte, es un puente (entre el verbo y el adjetivo, por su naturaleza gramatical) que ha de alzarse. Llama la atención la recurrencia con la que aparece mencionado “el puente” en el ámbito del Expresionismo, no sólo por el grupo de artistas de Dresden “*Die Brücke*”, sino que también, si se hace un escaneo por la antología de Pinthus, se encontrará esta palabra en muchísimos poemas²⁸. La urbanística es un tópico recurrente de la poesía expresionista y, en ella, el puente tiene un lugar privilegiado, tal vez como símbolo del progreso o tal vez, como creemos nosotros, como símbolo del *pasaje*, pasaje de un lado a otro o de un mundo y otro, por lo que este término entraría en un funcionamiento simbólico semejante al del crepúsculo. El verbo, por otro lado, es un aeroplano, otro elemento volador, pero esta vez no es frágil como la mariposa sino que es una máquina sólida y potente que desafía la naturaleza (se lo podría vincular con la metáfora del “priapismo formal” de Benn, como fascinación por el artificio humano que va a contramarcha de la naturaleza y quiere someterla).

26 Dice J. Chevalier (1986) en su Diccionario de Símbolos: “Mariposa. 1. Fácilmente consideramos la mariposa como símbolo de ligereza e inconstancia. La noción de la mariposa quemándose en la candela no es particular de nosotros: <<Como las mariposas que se apresuran a la muerte en la llama brillante, se lee en el *Bhagavad Gita* (11,29), así corren los hombres a su perdición ... >>”

27 No es lugar este para desarrollar la simbología de la mariposa (que se corresponde con muchísimas referencias literarias en la historia de la poesía) pero creímos digna de mención la referencia anterior de Chevalier a partir de la aparición del adjetivo gentilicio “*bengalischen*” teniendo en cuenta la zona de donde proviene el texto que autor cita en su Diccionario.

28 En otros poemas de Becher mismo (*Verfall y Berlin*) aparece este sustantivo; *Fährt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht* es otro poema emblemático de Stadler cuya situación espacial se da, como lo dice el título, en un puente; pero también hay menciones a puentes en poemas de van Hoddís (*Weltende*), de Heym (*Die Dämonen der Städte*) y de Zech (*Die Häuser haben Augen aufgetan*), entre otros.

Puente, aeroplano, más adelante se nombrarán *Straßenbogenlampen* -lámparas de arco del alumbrado público- y la categoría sintáctica del objeto asociado a un túnel, todas estas cosas hacen referencia elementos relativos a avances tecnológicos (lo que también acercaría al poema al Futurismo), a “lo nuevo”: la nueva sintaxis de la poesía expresionista ha de estar desembarazada de los usos antiguos y canónicos. En la nueva sintaxis, veloz y maquinaria, las categorías gramaticales adquieren vida propia y autónoma y se entremezclan en el mundo, como los puentes y los aeroplanos. En la sintaxis ha de darse “lo nuevo”, que es, como ya fue dicho, el imperativo vanguardista.

La última estrofa del poema hace una referencia a otro tópico recurrente del Expresionismo: el del apocalipsis o fin del mundo. “*Bläst sieben Hydratuben. Das Gewölke fällt./ Und Blaues fließt. Geharnischte Berge dringen*”. Estos dos versos parecen aludir paródicamente al Apocalipsis (Ap. 8, 2,5-8), o mejor dicho, parecen dar un tratamiento paródico al tono apocalíptico con que los poetas de esta corriente tratan a su época crepuscular. Hay dos poemas que llevan el nombre “*Weltende*”, uno de Else Lasker-Schüler (que veremos más adelante) y otro de Jakob van Hoddis, este último coincide en el tratamiento paródico del tópico apocalíptico pero en un sentido más político, de crítica a la burguesía. Becher aquí presenta las imágenes apocalípticas en el sentido de la muerte de algo para el renacimiento de otra cosa nueva, como lo deja ver el último verso del poema que alude al comienzo de la primavera y el reflorecimiento del nuevo mundo/sintaxis: “*So blühen auf wir in dem Glanz mailichter Überwelt*”.

Para finalizar con este poema es necesario también observar su aspecto formal como recurso poético en el que Becher se apoya. El poema es ecléctico en cuanto a su construcción. Las cuartetas rimadas son una forma poética tradicional de la que Becher se sirve. A excepción del primer y tercer verso de la primera estrofa (que no riman entre sí), el poema posee rima cruzada que fluctúa entre la masculina y femenina (*Parkett/Kett’ - Schmetterlinge/schwingen*) y entre la impura y la pura (*fällt/Überwelt - Vokativ/Imperativ*). Pero es más determinante la irregularidad métrica del poema: los versos oscilan entre las dieciséis sílabas (vs.4 y 13) y las diez (v.12), si bien aparecen con frecuencia versos endecasílabos (vs. 5, 8, 6 y 11). También hay un impulso rítmico instaurado en la preponderancia de la acentuación de la sexta sílaba a lo largo de todo el poema independientemente de la cantidad silábica del verso. Así, de los dieciséis versos que componen el poema, diez presentan acento en la sexta sílaba (vs. 1, 4-7, 9, 11, 13-

15), lo que representa el 62% de los versos. Esto instaura en la lectura del poema un impulso rítmico que no se percibe a simple oída pero que cohesiona su rítmica general.

El eclecticismo formal de este poema radica entonces en su doble pertenencia a la construcción formal tradicional (por la estructura de las rimas y la frecuencia de endecasílabos) y al verso libre. Radica en el lugar de experimentación de la lengua que la toma para manipularla y romperla, como lo hace en los recurrentes encabalgamientos que parecen figurar los saltos y acrobacias de los elementos lingüísticos. Por momentos pareciera hacerlo para que recaiga el peso sobre la palabra que se descuelga del trapecio y cae en el verso de abajo: “*Sie kreisen tönend um des Substantivs erhabenen/ Quaderbau*” o más bruscamente dando un salto de una estrofa a otra: “*Die Kett’// Der Straßenbogenlampen ineinander splittern*” o “*Imperativ// Schnellst steil empor.*”, pero también como denunciando y parodiando el ceñimiento de la forma en la necesidad de acomodarse a la exigencia de la rima (*splittern-kittet, Imperativ-Vokativ*). Nuevamente, como dice Stadler: “*Form will mich verschnüren und verengen,/ Doch ich will mein Sein in alle Weiten drängen*”

Consideramos que Becher, como los otros poetas que vimos hasta aquí y los que serán vistos más adelante, hacen un uso libre y renovador de las formas tradicionales que los pone en el lugar de una bisagra de la modernidad entre la tradición y lo informe y dilusivo de la posmodernidad.

3.4. *Dinggedicht* y melancolía

Tal vez uno de los mayores esfuerzos por trabajar la forma buscando una concreción que eleve al poema al plano de las *cosas*, que lo dote de una materialidad que se haga evidente a la vista, haya sido llevado a cabo -en el Expresionismo- por Paul Zech. Y una de las maneras en que llevó adelante esa búsqueda fue a través del llamado *Dinggedicht* (poema cosa o poema objeto), heredado de una tradición que incluye al Realismo poético, al *Biedermeier* y, por supuesto, a Rilke²⁹. Piccoli (2010) define al *Dinggedicht* de la siguiente manera:

El *Dinggedicht* se define como la aprehensión contemplativa de un objeto. Este ‘objeto’ puede ser incluso un ser vivo -animal o planta- o una obra de arte. Más que ‘describir’ o ‘representar’ el objeto, el poema lo *presenta*, por medio del ajustado despliegue de recursos formales, con una patencia tal, que nos parece estar viéndolo y/u oyéndolo, es decir captándolo por vía de la percepción sensorial directa. (Pp.9, 10)

29 Lo que continúa demostrando el vínculo del Expresionismo con el pasado.

Un ejemplo de ese tipo de poema en la extensa obra de Zech es el soneto “Astillero”:

Schiffswerft

Wanderst Du stromauf den Hafen entlang,
o, wie das dröhnt und stöhnt: Walzwerk und Werften,
Schornsteine und Schienen, Schufen mit verschärften
Maschinen mitten in dem mörderischen Chorgesang.

Wie Brandung zischt des weißen Dampfes Gischt
aus den Kanälen und die Riesenkräne
donnern im Lastzug. Aus des Rauches Mähne
knattert ein Feuerwerk, das nie verlischt.

Schiffsrümpfe ragen schroffgereiht wie Klippen,
Ameisenwinzig klettert an den Stahlgerippen
die Sklavenbrut, der nie vor Absturz graust.

Tief unter ihnen hockt die Welt verschroben
und über ihnen, dunkelrot besonnt von oben,
ballt sich der Horizont wie eine Schlächterfaust.

Este poema cimienta la intención de *presentar* el objeto a partir de la estructura del soneto, una composición poética heredada de la tradición que acarrea consigo la historia de la lírica y que consta de una verdadera *estructura* en un sentido material respecto de las reglas de su composición, así como también se sirve de un recurso propio de la poesía expresionista: la técnica de simultaneidad o yuxtaposición de imágenes (*Simultantechnik*) para describir o componer el objeto que el poema aprehende contemplativamente. A partir de esta técnica se suceden una tras otra, a lo largo de un recorrido aguas arriba del puerto, las imágenes del astillero y el taller de laminación con sus máquinas. Luego el poema se enfoca en el sonido de la espuma saliendo de los canales y el de la grúa, y sigue con la imagen del humo y el fuego perennes, la imagen de los barcos y la audacia de obreros como pequeñas hormigas trepando por las cuadernas entre el caos del mundo del puerto y, por último, el “puño de carnicero” opresor del horizonte. Con este recurso, Zech logra componer un paisaje crepuscular (vespertino) opresivo a partir de la presentación de objetos concretos y específicos que de a poco van dando lugar a otros más abstractos, partiendo de la imagen de las hormigas, hasta la descripción del plano abierto que muestra una imagen prácticamente surreal: los pequeñísimos obreros trepados a los barcos en reparación, entre el hervidero del mundo terrenal y la opresión del cielo rojo que se cierra como un puño de carnicero desde arriba. Casi una pintura metafísica y bosquiána.

Si bien Zech se caracterizó por su dominio de las formas tradicionales, el trabajo formal que realiza en este soneto es particular: la estructura estrófica y las rimas son las habituales pero las medidas de los versos no lo son. Es en este aspecto del poema que tensa y relativiza las reglas valiéndose de las posibilidades y licencias que le permiten las características prosódicas de la poesía en lengua alemana (el hecho de que es una poesía de sistema tónico³⁰). Creemos que es posible leer en este soneto la puesta en contacto de la prosodia alemana con una forma cuyo origen se sitúa en las lenguas romances (de tipo silábico y silabotónico³¹) pero que se extendió a lo largo del mundo y prácticamente todas las lenguas. De esta manera, Zech multiplica las posibilidades sobre todo rítmicas que se dan del encuentro de los dos sistemas, utilizando versos clásicos de las lenguas romances, como los endecasílabos puros:

o, wie das dröhnt und stöhnt: Walzwerk und Werften,

Dactílicos:

Wanderst Du stromauf den Hafen entlang

Y sáficos:

aus den Kanälen und die Riesenkräne

O versos propios de la prosodia alemana como el *Fünftackter* de pie binario:

Wie Brandung zischt des weißen Dampfes Gischt

Así, Zech elabora un juego rítmico sobre el que se tienden las redes de máquinas para la visión del paseante (“*Wanderst Du stromauf...*”) que *aprehende contemplativamente ese mörderischen Chorgesang* (el canto del coro en la tragedia ática a la que nos referimos en el apartado sobre la *Mimesis metafísica*). Esta maquinaria rítmica sería parte del trabajo apolíneo que hace a ese mundo sub-fenoménico *presentable* (en referencia a la definición antes citada de Piccoli del *Dinggedicht*): la mimesis metafísica.

Como Zech opera sobre el soneto actualizándolo a un mundo en que la mecánica ha de ser maleable y dinámica para las necesidades del operario (o al revés), Else Lasker-Schüler supo hacer lo propio con otra matriz poética de larga e ilustre tradición: el pareado. En una época de desembarazo de las normas artísticas de la

30 Es decir que se basa en la cantidad de acentos por verso más que en la cantidad silábica.

31 El francés posee una prosodia básicamente silábica, es decir que se centra en la cantidad de sílabas del verso, y el español y el italiano son silabotónicas, es decir que prestan atención tanto a la cantidad silábica como a la ubicación de los acentos dentro del verso (Belic, 2000).

tradición, en la que Stramm desnudaba su poesía hasta hacerla parecer el discurrir asintáctico de una conciencia (una *stream of consciousness* poética), así como pocos años más tarde los dadaístas comenzarían a hacer sus experimentos poéticos, el gesto de recurrir a las formas tradicionales y, aún más, operar activamente sobre ellas transformándolas, es también constitutivo, como ya hemos dicho, del Expresionismo como corriente de vanguardia.

El pareado no solamente data de la lírica de la Grecia clásica, sino que tiene su tradición también en la lírica alemana. Exponentes de ello son, en el período Barroco, los epigramas del *Cherubinische Wandersmann* de Angelus Silesius (compuestos principalmente por pareados alejandrinos), así como también, durante el Clasicismo y el Romanticismo grandes líricos como Schiller y Hölderlin, entre otros, supieron ejecutar el dístico (pareado compuesto por un hexámetro dactílico y un pentámetro). Se podría arriesgar la interpretación de que la vinculación del pareado con el misticismo y el espiritualismo barrocos haya acercado a Lasker-Schüler a esta composición teniendo en cuenta la influencia de la religiosidad judaica en su poesía. Las referencias a la simbología judeo-cristiana y específicamente judías son una constante en ella, pero creemos que se trata más bien de una recurrencia al capital simbólico del judaísmo como modo de expresar una espiritualidad no ortodoxa. Esta es una espiritualidad que no se basa en la confianza y entrega absolutas a Dios, sino que los sentimientos que la poetisa suele profesarle a Él son más bien luctuosos. El mundo que quiere expresar es un mundo abandonado por Dios, desamparado en el caos (desorden) metafísico y que sólo admite la posibilidad encontrar el cosmos (orden) en el amor. Pero no en el amor a Dios sino en el amor humano, espiritual y también físico, como expone en *Weltende*:

Es ist ein Weinen in der Welt,
Als ob der liebe Gott gestorben wär,
Und der bleierne Schatten, der niederfällt,
Lastet grabesschwer.

Komm, wir wollen uns näher verbergen . . .
Das Leben liegt in aller Herzen
Wie in Särgen.

Du! Wir wollen uns tief küssen —
Es pocht eine Sehnsucht an die Welt,
An der wir sterben müssen.

Para retomar lo que adelantamos más arriba sobre el pareado y observar una continuación en la exposición de su *Weltanschauung* poética, recurrimos al poema *Weltschmerz*:

Ich, der brennende Wüstenwind,
Erkaltete und nahm Gestalt an.

Wo ist die Sonne, die mich auflösen kann,
Oder der Blitz, der mich zerschmettern kann!

Blick nun, ein steinernes Sphinxhaupt,
Zürnend zu allen Himmeln auf.

Ya en el título el poema adeuda a la tradición: *Weltschmerz*, término de cuño romántico, que no sólo significa literalmente “dolor del mundo”, sino que podría corresponderse también con el término español “melancolía”. En una de sus acepciones, el diccionario de los hermanos Grimm expone al respecto del término: “*schmerz über die vergänglichkeit irdischer herrlichkeit' (...) schmerzlicher ekel, überdrusz, resignierende haltung in bezug auf welt und leben*”³².

Al respecto de su composición formal, el poema se estructura en estrofas de dos versos, pero no se trata de pareados según su acepción tradicional, ya que no contemplan una cantidad silábica fija ni un paralelismo entre la cantidad de sílabas de los primeros versos de cada estrofa y los segundos entre sí³³. Sin embargo, se puede observar que, si bien sólo uno de los seis versos del poema constituye un endecasílabo (v.4), el resto, de cantidad silábica fluctuante, mantiene los acentos de algunas formas típicas del endecasílabo: en sexta sílaba (vs. 1, 2 y 6) y en cuarta y séptima (vs. 3 y 5). Asimismo, las rimas, si bien existentes, no son las convencionales de los pareados: los versos de la primera estrofa no riman entre sí, pero el segundo entabla rima con los versos de la segunda (rima masculina o aguda), éstos terminan en la misma palabra (aquí, más que de rima, se trata de una epífora), y los versos de la última estrofa, por último, presentan rima aguda y asonante.

Weltschmerz, dolor de mundo/melancolía, probablemente sea la palabra que mejor represente a la poesía de Lasker-Schüler. La melancolía no es la mera nostalgia de un mundo pasado y mejor, sino el sentimiento permanente de caos³⁴ sentido por un individuo problemático cuya subjetividad queda aislada de un mundo moderno vacío de sentido y abandonado por los dioses. En este mundo, al sujeto le quedan dos opciones: “o sacrifica su autenticidad frente a un mundo de cosas vacías de sentido, cosificando su interioridad, o vive en el completo desgarramiento subjetivo” (Sotelo, s.f., p.13). La

32 Dolor por lo efímero del esplendor terrenal... repugnancia dolorosa, fastidio, serenidad resignada respecto del mundo y la vida.

33 Pues los pareados pueden tener idéntica cantidad de sílabas entre los versos cada estrofa o pueden estar compuesto por un verso de determinada cantidad de sílabas seguido por uno menor (como el dístico).

34 Como dice Benjamin: “El *spleen* es el sentimiento que corresponde a la catástrofe en permanencia” (1992, p.177)

poesía de Lasker-Schüler toma al respecto una postura humanista propia del Expresionismo (caracterizada por la exclamación “*O Mensch!*”): no se queda congelada en el duelo por el Dios muerto sino que apela a la unión entre los hombres, una unión a la vez espiritual y física (“*Das Leben liegt in aller Herzen*”; “...*Wir wollen uns tief küssen*”) para apostar por dar vuelta al crepúsculo vespertino volviéndolo matutino. Es una poesía espiritual mas no mística ni extática³⁵, como dijimos, en el sentido de que no deposita la confianza en un afuera. La confianza está puesta en el hombre, en su capacidad de tomar este nuevo mundo más amplio, más profundo y complejo que los expresionistas perciben y poder aplacar el flujo de las emociones primarias, del mundo sub-fenomenico percibido, toda la “*existential abomination*” (Gray) y dar de ello una cifra incorruptible (“*Ich, der brennende Wüstenwind,/Erkaltete und nahm Gestalt an.*”) que sea un paliativo contra la *Eisstrom des Daseins* (“*Wo ist die Sonne, die mich auflösen kann,/ Oder der Blitz, der mich zerschmettern kann!*”).

El yo lírico del poema se transforma, pasa de ser el viento ardiente del desierto a ser la esfinge que se alza con rencor hacia los cielos que abandonaron a la humanidad, como un símbolo de ella: *Blick nun, ein steinernes Sphinxhaupt,/ Zürnend zu allen Himmeln auf.*³⁶. El símbolo es contradictorio pues, si bien la esfinge tiene alas que le permiten levantar vuelo (al más allá -*Jenseits*-), éstas son de piedra y están adheridas terrenalmente al más acá (*Diesseits*). La esfinge, usualmente, es encontrada en un camino y plantea un enigma a descifrar para poder seguir avanzando en el destino. En el Diccionario de Símbolos de Jean Chevalier leemos en una de las acepciones sobre la “esfinge”: “En realidad, la esfinge se presenta al comienzo de un destino, que es a la vez misterio y necesidad”. Creemos que no sería arriesgado pensar en la esfinge, representante del enigma o de la cifra, como una identificación del poeta y su trabajo apegado a lo terrenal pero con aspiración de aprehender un *más allá* entendido no en términos de la metafísica cristiana sino en los de la *mimesis metafísica* que venimos planteando.

Weltschmerz es el término que mejor representa a la poesía de Lasker-Schüler, pero también, como contracara de esta melancolía/dolor de mundo, como un polo o fuerza opuesta actúa el *amor* humano tanto terrenal como espiritual. Ambas fuerzas

35 Éxtasis: ἔκστασις, estar fuera de sí.

36 Creemos que se puede interpretar que por cuestiones fonéticas cae la “e” final del verbo de primera persona del singular -“Blick(e) nun”-, y que el sintagma “*ein steinernes Sphinxhaupt*” estaría funcionando como una aposición del yo. Aunque en el caso de que no fuera así, la interpretación simbólica de la esfinge no deja de ser válida.

constituyen una dialéctica de caos/cosmos que se resuelve en la configuración del poema. Sotelo se refiere a la melancolía (en Walter Benjamin) proponiendo que ésta consiste en un “sentimiento de tal profundidad e insistencia como sólo puede producir el amor, de una ‘intención’ o inteligencia que es capaz de revelar las leyes internas del mundo, porque se concentra sobre él en forma de meditación sostenida” (p. 16).

3.5. Georg Trakl, en los límites del Expresionismo

Georg Trakl representa indiscutiblemente uno de los puntos más altos de la lírica en lengua alemana. Su corta vida y su extensa obra se dieron en los marcos del Expresionismo, no sólo por la época en la que vivió -1887 a 1914- sino además por sus vínculos literarios y los ámbitos de sus publicaciones en vida; pero las características de su poesía, si en mucho acusan esa pertenencia, también lo diferencian del resto de sus contemporáneos.

Si bien ya hemos dicho que en el interior del Expresionismo hay una diversidad de voces -una sinfonía de voces, dice Pinthus-, la voz de Trakl, sin desprenderse ni disonar en ella, sobresale notoriamente de entre todas las demás. Sería complejo definir exactamente qué es lo que lo hace distinto, pero podemos aventurar que se trata de algo que tiene que ver con su tono o con una sensibilidad que lo hace sentir como un *apartado* en la sinfonía.

Decidimos dedicar una sección especial a Trakl ya que creemos que podemos identificar una especie de progresión (no necesariamente continua) en su obra que va del apego a formas tradicionales y la experimentación con ellas en dirección hacia una utilización de las herramientas poéticas aprendidas y ensayadas en pos de lograr un estilo y un sistema propios que lo acercan al verso libre pero que están plenos de los recursos rítmicos y melódicos aprehendidos y apropiados. Tomaremos, como si se tratara de una *suite apartada* en la sinfonía, tres poemas en el sentido de la progresión que mencionamos³⁷: *Die Ratten* (1913), *An den Knaben Elis* (1913) y *Grodek* (1914, publicado póstumamente en 1915).

37 Esta idea de progresión (en gran parte inspirada en el estudio de Pellegrini, 1972) es meramente una construcción crítica. No afirmamos, como ya advertimos, que haya una progresión continua y unidireccional en este sentido, sino que creemos que se puede apreciar en un plano general de la poesía de Trakl. Mientras que si se la mira detalladamente se advierten idas y vueltas entre la sujeción a estructuras tradicionales o formas de escribir relacionadas a las concepciones tradicionales, por un lado, y el verso que se va liberando hasta llegar al poema en prosa, por otro.

Die Ratten

In Hof scheint weiß der herbstliche Mond.
Vom Dachrand fallen phantastische Schatten.
Ein Schweigen in leeren Fenstern wohnt;
Da tauchen leise herauf die Ratten

Und huschen pfeifend hier und dort
Und ein gräulicher Dunsthauch wittert
Ihnen nach aus dem Abort,
Den geisterhaft der Mondschein durchzittert

Und sie keifen vor Gier wie toll
Und erfüllen Haus und Scheunen,
Die von Korn und Früchten voll.
Eisige Winde im Dunkel greinen.

An den Knaben Elis

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,
Dieses ist dein Untergang.
Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells.

Laß, wenn deine Stirne leise blutet
Uralte Legenden
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.

Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,
Die voll purpurner Trauben hängt
Und du regst die Arme schöner im Blau.

Ein Dornenbusch tönt,
Wo deine mondenen Augen sind.
O, wie lange bist, Elis, du verstorben.

Dein Leib ist eine Hyazinthe,
In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.
Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt
Und langsam die schweren Lider senkt.
Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau,

Das letzte Gold verfallener Sterne.

Grodek

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage

Ihrer zerbrochenen Münder.
 Doch stille sammelt im Weidengrund
 Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
 Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
 Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
 Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
 Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
 Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
 Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
 O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
 Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
 Die ungeborenen Enkel.

A simple vista se observa una diferencia estructural entre los tres poemas: *Die Ratten* está concebido en cuartetos rimados (estructura muy utilizada por Trakl, por otro lado), *An den Knaben Elis* está escrito en tercetos sin rima, y *Grodek* sin división estrófica ni rima.

Avanzando en la observación vemos que ninguno de los tres poemas contempla un metro versal constante, aunque pueden apreciarse determinadas tendencias a versos de similar cantidad silábica en algunos casos: en *Die Ratten* los versos oscilan entre el heptasílabo (con final agudo, vs. 7 y 11) y el endecasílabo (v.2), lo que condensa la cantidad silábica entre las ocho y las diez sílabas. En *An den Knaben Elis* el rango es mayor: los versos oscilan entre las cinco sílabas (v.10) y las quince (v.3), sin embargo parece haber una tendencia planteada en la primera mitad del poema a que los primeros y terceros versos de los tres tercetos sean más largos que el segundo, para luego proceder a homologarse en la segunda mitad. Si bien no están escritos según una cantidad silábica fija, pensamos que se instala con ello una expectativa métrica, es decir que en la lectura, ya desde la primera mirada, el lector se compone una idea de disposición de los versos. *Grodek*, por otro lado, plantea un espectro que va del heptasílabo al verso de diecisiete sílabas en un movimiento progresivo de aumento o disminución (con la excepción de los últimos dos que son el más largo y el más breve).

Adentrándonos en el primero de los poemas, *Die Ratten*, vemos que se puede leer en la primera estrofa el trabajo rítmico que realiza Trakl estableciendo impulsos a lo largo de los versos: en principio, a partir del comienzo sistemático en *Auftakt* -anacrusis- (de una sola sílaba, por ende la repetición de acento en segunda sílaba), y de la repetición casi exhaustiva del acento en la cuarta sílaba y en sexta o séptima. Estas disposiciones acentuales, por otro lado, disponen un juego de pies binarios y ternarios

que aparecen en las primeras mitades de los versos y por momentos se truecan. A continuación los señalamos:

In [**Hof**_scheint_weiß_der]_[**herbst**-li-che_Mond].
Vom [**Dach**-rand]_[fa-llen_phan-tas-ti-sche_Scha-tten.]
Ein [**Schwei**-gen_in]_[lee-ren_Fen-stern_wohnt];
Da [**tau**-chen]_[lei-se_her]-[auf_die_Ra-tten]

No es nuestra intención hacer un análisis rítmico exhaustivo de todo el poema, pero queremos hacer otra mención al respecto de la estrofa final en la que los versos se hacen más cortos (de siete y diez sílabas). En esta estrofa, la rítmica y la rima se combinan acentuando la intensidad sonora del desenlace del poema: los tres primeros versos comienzan con una anacrusis de dos sílabas, es decir que acentúan la tercera, este envío que se produce al principio de cada verso se ve resaltado por la repetición de la conjunción *und* en los dos primeros versos. Por otro lado, a partir del acento de *Gier* en el primer verso se instala en los *períodos rítmicos interiores*³⁸ de este verso y los dos siguientes un ritmo trocaico constante que resalta la intensidad de la rima masculina (*toll/voll*). Y finalmente, el último verso, el único que por su contenido no participa de la narración que propone el poema sino que actúa como una conclusión presentando una imagen metafórica, es el único del poema con comienzo tético y con un ritmo distinto al que se había instalado a lo largo de la estrofa, lo que lo hace ser leído en otro tono y con otra velocidad, como extrañado del resto de la estrofa:

Und_sie_KEI-fen_vor_Gier_wie_toll
Und_er-fü-llen_Haus_und_Scheu-nen,
Die_von_Korn_und_Früh-ten-voll.
Ei-si-ge_Win-de_im_Dun-keL_grei-nen.

El ritmo del poema se combina con sus aspectos melódicos, y ambos aspectos se completan con las palabras y la sintaxis, es decir, con el contenido. El poema se divide en tres estrofas, la primera presenta una escena en la que se produce una sensación súbita de extrañamiento (*locus tenebrosus*) y finaliza con la aparición de las ratas. Luego comienza la descripción de las acciones de las ratas hiladas insistentemente por el nexos *und*: la segunda estrofa comienza con su correteo pero se detiene en la descripción del vaho hediento que las ratas provenientes del excusado expelen

38 El período rítmico interior es un concepto de Tomás Navarro Tomás: “La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último constituye el *período rítmico interior*. Actúan como *anacrusis* las sílabas débiles anteriores al primer apoyo indicado. El acento final es punto de partida del *período de enlace*, en el que se suman la última sílaba acentuada, las inacentuadas finales, las sílabas de esta misma clase iniciales del verso inmediato y la pausa intermedia.” (1975, p.21)

“espectralmente” y que es iluminado por la luz de la luna³⁹. En la tercera estrofa, por último, se precipita la seguidilla de acciones que se aceleran junto con el ritmo y el acortamiento de los versos, para concluir en el último verso que interrumpe la narración como si no formara parte de la estrofa más allá que por la sujeción a la estructura estrófica (en *An den Knaben Elis* se da el mismo contraste en el último verso, pero con la diferencia de que éste queda separado por una pausa estrófica como parte de la estructura propia de los tercetos).

El avance del poema, durante el que progresivamente se va entrando en un ambiente repulsivo, está apoyado en las variaciones melódicas a las que Tralk lo somete: si observamos las sílabas tónicas de la primera estrofa, la que presenta la escena, encontramos una preponderancia de la vocal abierta-central /a/, la media /e/ y el diptongo /ei/ (suena /ai/) (con 10 apariciones en 16 sílabas tónicas), mientras que en la segunda estrofa el espectro se abre y la más frecuente pasa a ser la posterior-media /o/ y el diptongo /eu/ (suena /oi/), pero casi en igual cantidad que la /i/, la /a/ y la cerrada /u/ con el aditivo de que empiezan a aparecer los antes mencionados *und* y la vocal cerrada /u/ prolifera en las sílabas átonas actuando desde un segundo plano. Finalmente, en la tercera estrofa, debido al acortamiento de los versos y la aceleración rítmica se acentúa la agudeza de las /i/ en las tónicas del primer verso: *keifen* y *Gier*, (cabe destacar resaltar la *agudeza* en este verso teniendo en cuenta el verbo *keifen*: chillar) y aparecen dos sílabas tónicas con vocal /ü/ (central-cerrada) en las que recae mayor peso, lo que intensifica el efecto estético (“siniestro”, podríamos llamarlo) de la imagen de las ratas invadiendo el interior en busca de alimento (en tanto se da el pasaje del patio al interior de la casa y del granero). No es infundadamente que nos demoramos en describir esta progresión de las vocales, sino que consideramos que la transición de vocales de tonalidad alta como la /a/ y la /i/ hacia vocales de tonalidad baja como la /u/, /ü/ y /o/ (así como el diptongo /oi/), causan un efecto de ensombrecimiento o agravamiento de la atmósfera y de la voz (ambas pueden aunarse en el término alemán *die Stimmung*) del poema. Así mismo, sin ser menos importante, aportan a ello las proliferantes aliteraciones de los sonidos fricativos /f/, /ph/, /s/ y /sch/. Transcribimos a continuación el poema señalando lo que hasta aquí intentamos exponer:

³⁹ En verdad, la morfología de los términos no nos permite identificar con certeza si el referente del pronombre que encabeza la relativa *-den-* es *der Abort* o *der Dunsthauch*. La sintaxis alemana indica, en estos casos, que el referente es el más próximo, por lo que la imagen indicaría entonces que el estremecido por el rayo de luna es el retrete, aunque, como proponemos arriba, la construcción de la imagen nos hace pensar que se trata del vaho que las ratas desprenden al salir al exterior (*Im Hof*) y exponerse a la luz de la luna. De todas formas, en la traducción que proponemos mantenemos la indistinción del original.

In Hof scheint weiß der herbstliche Mond.
Vom Dachrand fallen phantastische Schatten.
Ein Schweigen in leeren Fenstern wohnt;
Da tauchen leise herauf die Ratten

Und huschen pfeifend hier und dort
Und ein gräulicher Dunsthauch wittert
Ihnen nach aus dem Abort,
Den geisterhaft der Mondschein durchzittert

Und sie keifen vor Gier wie toll
Und erfüllen Haus und Scheunen,
Die von Korn und Früchten voll.
Eisige Winde im Dunkel greinen.

Por otro lado, *An den Knaben Elis* está notablemente más despojado de elementos formales tradicionales que el poema anterior. No contempla ni rima ni una tendencia a homogeneizar la cantidad silábica; las únicas constricciones que parecen imponerse son las que nombramos al principio de este análisis al respecto de la constitución de sus tercetos, constricciones que, por otro lado, decide transgredir en la mitad.

Este poema está seguramente entre los más importantes de la obra de Trakl, principalmente porque es uno de los que fundan esa suerte de mitología trakleana de figuras que se repiten y van mutando a lo largo de su obra: el personaje de Elis, Helian, Sebastian, otras veces la hermana, un forastero, un extraño o un apartado, el mirlo y el tordo⁴⁰, ciertas flores como el jacinto o el áster que florece en otoño, estación recurrente por ser el crepúsculo vespertino del año junto con la primavera por ser el matutino, entre otros. Los elementos frecuentes en Trakl, como lo son también algunos colores (el negro, el azul, púrpura, rojo, amarillo, blanco, plateado y dorado), son plurisignificantes o al menos ambivalentes en cuanto a su sentido. Aunque en determinados lugares aparezcan con una connotación definida, es muy probable que aparezcan en otro lugar con una diferente. Es notable el hecho de que Trakl parece ser un poeta que no utiliza la riqueza del lenguaje en un sentido *cuantitativo*, sino que se concentra en una serie de operaciones como la sustantivación de adjetivos (*ein Dunkles, Fremdes, ein Goldnes...*) así como en un repertorio reducido de palabras a las que potencia y hace rendir

40 Dos pájaros de la misma familia *-turdus-*, usualmente negros o de colores oscuros que en algunas culturas simbolizan un mal augurio pero que también se caracterizan por su costumbre etológica de cantar al atardecer y al amanecer, es decir, en los dos crepúsculos.

enormemente. Podríamos decir que esto constituye una riqueza *cualitativa*: un repertorio acotado utilizado en una obra poética que se hace orgánica a partir del uso sistemático y plurivalente de sus elementos.

El poema está, como ya adelantamos, despojado de recursos tradicionales como la rima o el metro. Se divisan tan sólo algunos segmentos rítmicos que instauran brevemente un impulso. Por ejemplo, en la cuarta estrofa, aparecen pies dactílicos que se refuerzan por rimas internas (a las que nos referiremos más adelante):

Ein [**Dorn**-en-busch] tönt,
Wo deine [**mond**-en-en_ **Au**-gen_ sind].
O, wie [**lan**-ge_ bist], Elis, du verstorben.

En la sexta estrofa, por otro lado, no sólo se mantiene el acento en la séptima sílaba de cada verso sino que se da un paralelismo rítmico entre los dos primeros versos consistente en un pié dactílico y dos trocaicos:

Daraus bis[**wei**-len_ ein_ **sanf**-tes_ **Tier**_ tritt]
Und [**lang**-sam_ die_ **schwe**-ren_ **Li**-der_ senkt]

Advertimos que en el final del primero de los dos versos se juntan los dos acentos que consideramos trocaicos, pero creemos que podemos hacer esa concesión teniendo en cuenta la longitud de la sílaba “*Tier*” y su homofonía vocálica con “*Lider*”.

Pero queremos llamar la atención sobre algunas cuestiones relativas al aspecto melódico de este poema. En primer lugar, como ya dijimos el poema no tiene rima, pero podemos ver en algunos segmentos la utilización de rimas internas a los versos. Principalmente en las estrofas tercera y cuarta vemos que las sílabas tónicas están señalando una serie de rimas internas -impuras y asonantes- que funcionan dotando al poema de una musicalidad que a simple vista parece quedar sonando en un segundo plano tras su contenido, pero, por el contrario, consideramos que es sustentadora de su intensidad. Señalamos a continuación cómo se dispone en los versos citados lo que acabamos de mencionar:

Du aber **gehst** mit weichen Schritten in die Nacht,
Die voll purpurner **Trauben** **hängt**
Und du **regst** die Arme schöner im **Blau**.

Ein **Dornen**busch tönt,
Wo deine **mond**en **Augen** sind.
O, wie **lange** bist, Elis, du verstorben.

Esta musicalidad fonética del poema se entrelaza con otro tipo de musicalidad que tiene que ver con el contenido. Aldo Pellegrini (1972) se refiere a estas dos formas de la musicalidad como “musicalidad exterior” del poema” y “musicalidad semántica” que corresponde “al armónico fluir de las imágenes y los significados” (p.18). Respecto de esta última musicalidad, Pellegrini dice que en la poesía de Trakl se trata de

...un poema discontinuo (...) Aunque no parezcan tener ilación, las imágenes dislocadas de Trakl obedecen a un mismo clima, a un mismo sentido y responden a una organización semántica bien precisa. El poema es un lugar de convergencia de impresiones, estados, sensaciones, provenientes de los más diversos territorios pero portadores de esa secreta afinidad que permite la coexistencia de situaciones disímiles en un destino común (p.17-18).

Podríamos decir que esta “secreta afinidad”, o ese “mismo clima” y “mismo sentido” es la armonía (para utilizar un término propio de la música) en que se despliega la musicalidad de las imágenes del poema.

En *An den Knaben Elis* apenas hay un hilo narrativo, pero este orden diegético del poema se puede reducir en última instancia a un solo movimiento durante el cual suceden todas las otras acciones aparentemente inconexas. Se trata de un movimiento central en la poesía de Trakl y alrededor del cual se mueven espiraladamente (o *musicalmente*) todas las otras acciones y elementos: el *apartamento*.

En la poesía de Trakl se plantea una búsqueda de una manera genuina, pura e incorrupta de la existencia que se realiza a través de la expresión verbal. Una búsqueda que se lleva a cabo en la experimentación con la poesía y el lenguaje: lo que Heidegger (1990) llama el *pensar poetizante* (“El diálogo entre pensamiento y poesía evoca la esencia del habla para que los mortales puedan aprender de nuevo a habitar en el habla.” p. 36), un pensamiento-poesía que rastrea esa expresión real de las “impresiones, estados, sensaciones” como si se tratara de un lugar. Es por eso que Heidegger llama a su exhaustivo estudio “Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl” que comienza diciendo: “Dilucidar significa aquí, ante todo, indicar y situar el lugar.” (p.35)⁴¹. Ese lugar es el del apartamento. Y es el camino del pensar poetizante que busca el apartamento el que hila las imágenes en apariencia inconexas, los personajes, animales y plantas que van surgiendo como elementos simbólicos.

41 Cabe aclarar la cita en el original: “*Erörtern meint hier zunächst: in den Ort weisen*” (Heidegger, 1985, p.33). *Erörtern*: dilucidar, discutir, debatir; el prefijo *er-* significa siempre consumación, y la raíz *örten* deviene de (*der*) *Ort*: lugar, sitio. Por eso Hernán Zucchi (1956) decide traducir: “Una localización de la poesía de Georg Trakl”

En este poema, como dijimos, el orden diegético está atravesado por una acción principal: “*Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht*”, (“Pero tú marchas con pasos tenues hacia la noche,” Traducción de H.A. Piccoli). La marcha comienza con el llamado del mirlo en el bosque que decreta la caída de Elis (“*Dieses ist dein Untergang*”), pues el apartamiento último es la muerte, como dirá más adelante: “*O, wie lange bist, Elis, du verstorben*”, en el centro del poema, en uno de los únicos versos clásicos que contiene (endecasílabo). En la segunda estrofa aparecen tres elementos que podemos vincular con lo que mencionamos en el párrafo anterior: la sangre, las antiquísimas leyendas y la interpretación oscura del vuelo de las aves. La sangre- recordemos que en Trakl no debemos reducir la significación de un elemento a un solo sentido- puede ser a la vez signo de lo más esencial del humano o lo que lo une con lo animal (la animalidad es un tema importante no sólo en Trakl sino en gran parte de la lírica alemana) así como también signo de la muerte; las antiquísimas leyendas, lo propio y tradicional del terruño, lo folklórico que está en su seno y por lo tanto lo más esencial de él; y el auspicio⁴², la habilidad para leer y desentrañar a la naturaleza. Aparece así nombrado el objetivo de esta poesía, la palabra que dé lo más puro e íntimo de sí para atravesar lo más puro e íntimo del mundo y de la naturaleza: la palabra esencial, para seguir utilizando la terminología heideggeriana.

Consideremos, por otro lado, cómo proliferan, como acompañando la gravedad de lo expresado, las vocales tónicas posteriores medias y cerradas /u/, /o/ y del diptongo /eu/ (cinco de las nueve que hay en la totalidad de la estrofa), siendo una de ellas la del prefijo *ur-*, primigenio, antiguo, en el verso al que nos referimos a lo folklórico.

Laß, wenn deine Stirne leise blutet
 Uralte Legenden
 Und dunkle Deutung des Vogelflugs.

Hasta aquí, el exordio o el “llamado” oído en canto del mirlo al personaje del poema. Luego comienza el movimiento de apartamiento hacia la noche que podría pensarse como dionisiaca⁴³ (“...*die Nacht/Die voll purpurnen Trauben hängt*”, el subrayado es nuestro), en la que, en imágenes místicas o surreales, Elis va armonizándose o confundiéndose parte por parte con la naturaleza: primero los brazos se mueven más bellamente en el caminar hacia la noche, luego “suena” un zarzal donde

⁴² *Auspicium*: de *avis*, ave y *specio*, mirar; presagio a base de la observación el vuelo, movimiento, apetito o canto de las aves.

⁴³ Considerando lo dionisiaco como antes fue expuesto en la lectura de Gray.

están sus ojos lunares y finalmente el cuerpo transmuta en jacinto. Son las metamorfosis que Elis experimenta o que el poema experimenta en el camino hacia el máximo grado de apartamiento posible: la muerte, donde el lenguaje, instrumento de la configuración apolínea ya no puede aprehender la experiencia dionisiaca de la existencia.

Seguidamente, todo este segmento de casi dos estrofas de imágenes (estrofas cuatro y cinco) se interrumpe con la irrupción de otro segmento: “*Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen*”, el lenguaje da lugar al silencio. Pero éste es una cueva negra (¿acaso un útero?) de la que “sale un dulce animal a veces” (“*Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt*”): uno de los elementos simbólicos constantes en Trakl, aún incorrupto y cuya vinculación con el mundo es todavía pura y a-lingüística (en tanto animal, y si aceptamos la comparación de la cueva negra de la que él emerge con un útero, en tanto neonato). El animal baja lentamente sus párpados (“*Und langsam die schweren Lider senkt*”), tal vez velando la percepción visual significativa del mundo, para recibir sobre las sienes un rocío negro (“*Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau*”) a modo de bautismo de un mundo caduco y corrupto: “el oro último de caducas estrellas” -creemos que aquí el oro está utilizado en su sentido negativo-, o en otro sentido, como una unción⁴⁴, un llamado a la redención con las últimas fuerzas del mundo que cae, “el oro último de caducas estrellas”, y por ello un signo de esperanza. Como dijimos más arriba, no puede pensarse en una interpretación unívoca para la mayoría de los usos simbólicos de la poesía de Trakl, es una poesía que pide ser leída plurívocamente, pues en esa plurisemia reside su potencia de búsqueda por la expresión más pura.

Cabe mencionar, por último, el llamado al silencio que creemos oír en el poema, a partir de la mención del mismo (“*Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen*”), en la proliferación de sonidos sibilantes /s/ de allí al final y del recurso del *Stabreim* con el sonido /sch/:

Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt
Und langsam die schweren Lider senkt.
Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau,

Das letzte Gold verfallener Sterne.

44 “Gracia y comunicación especial del Espíritu Santo, que excita y mueve al alma a la virtud y perfección” (RAE)

Grodek, por último, es probablemente el poema más célebre de Trakl. Se trata de uno de sus últimos poemas, escritos ya en el contexto de la guerra, desde la guerra, y es el poema al que históricamente se ha asociado directamente con su trágica muerte. El poema tiene la particularidad, respecto de los otros a los que nos hemos referido, de tener un referente situable en su biografía: la batalla de Grodek en Polonia que se extendió del 6 al 11 de septiembre de 1914 (a dos meses de su muerte, la noche del 3 de noviembre) en la que él sirvió como farmacéutico militar.

La composición de este poema tampoco contempla una homogeneidad métrica y, más allá de determinados pasajes que rara vez exceden al verso, tampoco se observa una estructura rítmica de marcada homogeneidad. Apenas en el v.13, por ejemplo, puede identificarse con claridad un pié dactílico que logra tomar impulso (“*Zu grü-ßen die Geis-ter der Hel-den, die blu-ten-den Häup-ter*”). Asimismo, si dejamos de lado los límites versales y tomamos la unión sintagmática de algunas partes del poema, se puede observar el mismo segmento rítmico en los vs. 1 y 2: “*Am Abend tö-nen die herb-st-li-chen Wäl-der / Von töd-li-chen Wa-ffen...*”

Pero al margen de estas cuestiones, consideramos que el poema pone especial énfasis en el trabajo de ensamblaje de la sintaxis oracional en el verso⁴⁵. A lo largo del poema se podrían identificar siete núcleos verbales alrededor de los cuales se organiza la compleja proliferación de imágenes que hay en él; en este sentido podríamos reordenarlo de la siguiente manera:

- 1) Am Abend **tönen** die herb-stlichen Wäl-der/ Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen/ Und blauen Seen, darüber die Sonne/ Düst-er hinrollt;
- 2) **umfängt** die Nacht/ Sterbende Krieger, die wilde Klage/ Ihrer zerbrochenen Münder./
- 3) Doch stille **sammelt** im Weidengrund/ Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt/ Das vergoßne Blut **sich**, mondne Kühle;/
- 4) Alle Straßen **münden** in schwarze Verwesung./
- 5) Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen/ Es **schwankt** der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,/ Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;/
- 6) Und leise **tönen** im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes./
- 7) O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre/ Die heiße Flamme des Geistes **nährt** heute ein gewaltiger Schmerz,/ Die ungeborenen Enkel.

45 Belic (2000) expresa que “el verso, como *unidad rítmica* no coincide necesariamente con la *unidad sintáctica* -la oración-; es hasta cierto punto *autónomo* (...) si bien la unidad rítmica y la unidad sintáctica son, mutuamente, autónomas, no son indiferentes (...) Por eso decimos que el verso, como unidad sintáctica, es autónomo solo ‘hasta cierto punto’: en realidad es una *estilización rítmica* de la oración.” Y respecto al desajuste entre sintaxis y verso: “este desajuste entre la pausa rítmica y la sintáctica se designa generalmente con el término *encabalgamiento*. La integridad del verso (...) se siente muy intensamente, y las coincidencias o desajustes de sus límites con los de las unidades sintácticas repercuten poderosamente en su aspecto *semántico*” (p.52-3)

De esta manera podemos observar más claramente el trabajo de taracea que Trakl realiza en la composición de la sintaxis y su entramado con el verso⁴⁶. En primer lugar, identificamos un primer segmento constituido por los dos primeros núcleos, caracterizado principalmente por el recurso del *encabalgamiento*:

[Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt;] [umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder.]

Encabalgamientos que se agrupan en el segmento más compacto, de versos más cortos, lo que produce que la entrada al poema resulte, a primera vista, problemática: una lectura entrecortada por el cruce de la sintaxis con el verso que produce que los versos (2 a 5) se lean con una cesura en la mitad causada por la pausa de la sintaxis, y la sintaxis aparezca también dividida por la mitad a causa de la pausa versal. Por otro lado, el poema sitúa al lector *in media res*, en el campo de batalla, oyendo el estruendo de los disparos en el bosque al atardecer; e inmediatamente incluye un movimiento temporal en el pasaje del *Abend* (atardecer) al advenimiento de la noche que se cierra como un abrazo: “*umfängt die Nacht...*”, correspondiente al pasaje del primer núcleo al segundo, donde se pasa también de los disparos de las armas a los cuerpos moribundos. Todo esto confluye en los primeros seis versos del poema.

Luego del v. 6 los versos comienzan a alargarse, se emparejan con la sintaxis y desaparecen los encabalgamientos. Podemos tomar como un segundo gran segmento los cuatro núcleos verbales siguientes (*sich sammelt, münden, schwankt y tönen*) que se corresponden a los vs. 7-14. A modo meramente organizativo podemos decir que se trata de cuatro núcleos organizados en dos largas oraciones complejas de tres versos cada una, dentro de las cuales se desprende una simple de un verso (separadas por un punto y coma):

[Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.]
[Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.]

46 Creemos que el hecho de que el poema esté escrito en verso libre subraya el efecto producido por el recurso al desajuste sintaxis/verso, en tanto que no hay constricciones métricas que las motiven.

El fragmento retoma la imagen anterior de los guerreros agonizantes y sus bocas destrozadas (“*Ihrer zerbrochenen Münder*”) con un conector adversativo (*Doch*):

Mas, silenciosas en el fondo del prado, recogen
las nubes, en las que habita un dios iracundo,
la sangre derramada, frescor lunar;
todos los caminos desembocan en negra podredumbre.

(Trad. H.A.P.)

Ahora la muerte lo tie todo y se vuelve omnipresente, *mas* la escena no es caótica, sino silenciosa, la noche cae, y un dios iracundo (no Dios, sino un dios, él Dios cristiano o un dios de otro panteón, acaso Marte?) recoge para sí (*sich sammelt*) toda la sangre vertida y el frío lunar (*monden* es un adjetivo típico de Trakl) de los cuerpos muertos desde el fondo de la escena y, como desprendida de la descripción, queda la conclusión: todos los caminos desembocan en negra podredumbre. La desesperanza absoluta, el abandono del hombre a un dios que parece alimentarse de esa sangre. Entendemos a la muerte en este caso no como lugar último del apartamiento, sino como putrefacción, disgregación e imposibilidad de lo sustancial, la muerte corrupta y horrorosa de la guerra, coleccionada por el dios iracundo; no la muerte de Elis. Y acto seguido:

Bajo dorado ramaje de la noche y estrellas
vacila la sombra de la hermana por la callada floresta,
yendo a saludar a los espırıtus de los héroes, las testas sangrantes;
y quedas suenan en los juncos las oscuras flautas del otoño.

Es importante la presencia de la hermana en la poesía de Trakl y es conocido lo incierto de la naturaleza de su relación. Pero al margen de que haya sido real o no, creemos junto con Pellegrini (1972), que este hipotético incesto refiere a una experiencia de imposibilidad de fundar una personalidad propia en la interacción con el mundo exterior. Es decir, la supuesta relación amorosa con la hermana no sólo señala el incesto, sino a la imposibilidad de salir de sí mismo y constituirse como sujeto en la interacción con el otro. Se trata de una redundancia del objeto de amor puesto en sí mismo, en la forma de una redundancia de sangre que produce ulteriormente no sólo la culpa misma del incesto, sino la alienación del mundo.

Este lugar ambiguo ocupa la hermana, el amor profesado pero también la culpa y la alienación. La alienación es imposibilidad de vincularse con los otros, pero también lugar de apartamiento, es decir que el apartamiento no es solamente el lugar “positivo” o deseado que habíamos descrito más arriba, sino que también conlleva su carga negativa. La hermana aparece como un fantasma o como una figura feerica del bosque

que viene a saludar a los espíritus de los héroes⁴⁷ muertos y a sus testas sangrantes, ¿podría tal vez pensarse aquí en un planteo metafísico en términos de un saludo de despedida a las testas sangrantes y uno de bienvenida a los espíritus? La vinculación de Trakl con el cristianismo ha sido algo muy discutido, pero defendemos la postura acerca de la ambigüedad ante todo tipo de interpretación, pues creemos que una lectura cristiana coartaría la riqueza y la organicidad, como mencionamos más arriba, de su poesía. La hermana, fantasmática, viene a recibir/despedir a los héroes (se intensifica este momento por la fuerza del *Stabreim* “*Es schwankt der Schwester Schatten durch den Schweigenden Hain*” y el segmento de pies dactílicos del verso siguiente: “*Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter*”), y enseguida sobreviene la imagen anexada (al igual que en el núcleo anterior): “quedas sueñan en los juncos las oscuras flautas del otoño”. El otoño, evidentemente, es el crepúsculo vespertino del año, la noche que va construyendo con sus rojas nubes una enramada con las estrellas (“*Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen*”) y bajo ella suena una flauta en el cañaveral o en los juncos (“*im Rohr*”). Respecto de la caña dice Jean Chevalier (1986) que

3. La caña arrancada de la tierra se convierte en la flauta sagrada de los mevlevi, o derviches danzarines -el *ney*- instrumento principal de sus conciertos espirituales que según las palabras de Mevlana Jalad-od-Din-Rümi, fundador de la orden, canta los dolores de la separación. *La flauta de caña simboliza aquí al místico, arrancado a Dios, que manifiesta con sus sollozos, su canto, su aspiración de encontrarle de nuevo en la vida eterna.*

4. Este símbolo del alma ardiente que se expresa, llora y canta, se halla también en el folklore y en las supersticiones de ciertos pueblos de la Europa oriental y de Asia. Así los ucranianos, los bielorrusos e incluso los lituanos, dicen que «la caña que crece encima del cuerpo de un ahogado acusa al asesino, si se hace de ella una flauta...». *La caña es una voz.* (El resaltado es nuestro)

Y de la flauta: “Flauta. 1. Personificación de la vida pastoral, medio bestia, medio hombre, y dios de las grutas y de los bosques, Pan inventa la flauta, para solaz de los dioses, las ninfas, los hombres y los animales.”. Consideremos también que la flauta es el instrumento de Dionisos, un dios *extranjero*.⁴⁸

Ahora bien, todo sucede en silencio (“...silenciosas en el fondo del prado...”, “...la callada floresta...”) y en la oscuridad de la noche. El único sonido que irrumpe son las oscuras flautas del otoño. Un llamado dionisiaco a la oscuridad, a la muerte,

47 La mención de los héroes sumada a la presencia de un dios que en Trakl nunca se puede asegurar que sea un dios cristiano o no, pone de manifiesto aquí las vinculaciones entre Trakl y otro de los más grandes líricos alemanes: Hölderlin.

48 No pretendemos afirmar que Trakl haya conocido todas estas significaciones simbólicas, sobre todo por las extensiones geográficas que abarcan respecto de su proveniencia, pero las consideramos productivas y enriquecedoras a la hora de reflexionar sobre los usos simbólicos en Trakl. Además, como dijimos más arriba al hablar de Benn, acaso la lengua también hable a través de nosotros.

hacia el apartamento último; una voz que llama hacia el lugar donde se encuentra esa expresión exacta y esencial, en “la vida eterna” (Chevallier), la vida de la animalidad⁴⁹ que vive en la eternidad del instante atemporal e irracional en el apartamento del bosque y en las grutas (*Eine schwarze Höhle...Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt*); el lugar más fecundo, donde también “oscila” la hermana, única manifestación del amor posible a la vez que alienación del mundo de los otros hombres.

Luego, finalmente, el segmento restante:

¡Oh, más altiva aflicción! vosotros, altares bronceos,
a la llama ardiente del espíritu la nutre hoy un majestuoso dolor,
los nietos no nacidos.

Aquí, en el final del poema, cambia el tono, se interrumpe la escena que venía siendo descrita e irrumpe un vocativo exhortando a algo altivo y bronceo: una aflicción, no triste, sino sublime y ensalzada, pues poderosamente (*gewaltig*) aviva la llama del espíritu. El espíritu, dice Heidegger (p.55), es en Trakl siempre una llama que es para afuera, que arde iluminando pero también consumiendo; una llama que conduce iluminando en el camino del apartamento pero a la vez es voracidad y maldad destructora. Una llama de naturaleza ambigua. El no nacido, por su parte, -elemento clave en la poesía de Trakl- es el que aún siquiera ha llegado a ser niño, que es el estadio más inocente del hombre y el más puro, pero que a su vez, ambivalentemente, ya está en camino del crecimiento y de la corrupción. El no nacido preserva la esencialidad del hombre en potencia sin realizarse en la materialidad, que es principio de la *Verwesung* (“podredumbre”). Pero estos no nacidos son nietos, no hijos (“*Die ungeborenen Enkel*”). La razón por la que son motivo de un dolor majestuoso puede ser que se trata, como propone Heidegger, de una generación imposible, los hijos de la generación de los hijos de quienes hoy mueren de la *Verwesung*. Es decir, que entre la generación que se corrompe en su crepúsculo vespertino y la de los nietos hay otra, la que renace en el crepúsculo matutino; y sus hijos (los nietos) son el fruto que crece de esa primavera de la humanidad y no de su otoño, en un año otro, nuevo, aparte o apartado (considerando el ciclo de las estaciones del año del hemisferio norte). Una esperanza ambigua, por esperanza y por imposible.

⁴⁹ Dice Thomas Bulfinch (2006) que Pan es el dios del bosque, en mitología latina se identifica con un fauno (Cfr. con el poema de Trakl *Musik im Mirabell: Ein Faun mit toten Augen schaut/ Nach Schatten, die ins Dunkel gleiten.*), se lo asocia a la fertilidad y forma parte del cortejo de Dionisos. Su instrumento es también la flauta y habitaba en *grutas* de los bosques. De su nombre proviene también la palabra ‘pánico’, que según Freud (en “Psicología de las masas y análisis del yo”) denomina al estado de angustia sin sentido producido por la *disolución de los lazos que unen a los individuos entre sí*.

Por último, para retomar el aspecto constructivo de este poema, queremos marcar el hecho de que, a excepción del octavo, todos los versos concluyen en sustantivos, podríamos decir “todos los versos conducen a la sustancialidad”. El sustantivo es ambivalente, trae la cosa nombrada pero está en su lugar, es su imposibilidad, o más exactamente, el señalamiento de su ausencia. Es ambivalente en el sentido de que es el encuentro de lo sustancial a la vez que su caída o pérdida, de la misma manera que el sustantivo “crepúsculo” nombra al encuentro o a la despedida del día. El único verso que no termina en un sustantivo termina diciendo “...*darin ein zürnender Gott wohnt*” (“...en las que habita un dios iracundo”). Tal vez sea que en ese pánico por la puesta en evidencia de la ausencia (o de la imposibilidad de lo sustancial) habite, iracundo, un dios y, si estamos hechos a su imagen y semejanza (o al revés), o si el dios somos nosotros (como profesan otras religiones orientales) tal vez sea que este estado de desamparo (pánico) sea lo esencial del hombre para Trakl.

4. Conclusión

Planteamos, en un principio, que el problema que nos llamaba la atención sobre la lírica del Expresionismo alemán era el de su concepción acerca del trabajo formal de la poesía. Vimos que ya antes de esta corriente vanguardista, el Romanticismo se había planteado el problema acerca de la naturaleza de la poesía que pretendía llevar a cabo y de la manera en la que, a través de ella, sus exponentes habrían de representar un mundo que era más grande que lo que la mera experiencia les presentaba. Vimos cómo este gesto progresivo y universalista del Romanticismo significó un antecedente para la visión expresionista de un mundo en el que el yo del poeta había de proyectarse. Observamos también las fuentes del pensamiento estético del Expresionismo en los primeros escritos de Nietzsche (expuestas por R. Gray), lo que nos sirvió de fundamento teórico para emprender la lectura de varios poemas del período, leyendo la tensión que hay en ellos entre una pujante expresión dionisiaca de un mundo sub-fenoménico e inefable y los métodos apolíneos que permiten cifrarlo y darles un sustento *artístico* (en su sentido etimológico), para que pueda emerger la obra de arte de esa confluencia, a la que Gray llama “mímesis metafísica”. Y terminamos esa exposición dedicándole un capítulo aparte a Georg Trakl ya que, si bien su importancia es evidente, creemos que su poesía consiste en uno de los más ricos y elaborados trabajos de encauzamiento material de la expresión más profunda y reflexiva del mundo impregnado del autor. Un trabajo artesanal y riguroso en la elaboración y el uso de un universo simbólico denso y propio, junto con una destreza excepcional para transformarlo en un material artístico que potencie su contenido. En este sentido es que creemos -sin haber ningún descubrimiento en ello- que se trata de uno de los puntos más altos en la lírica alemana, al menos del siglo XX.

5. Referencias bibliográficas

- Belic, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Publicaciones del instituto Caro y Cuervo.
- Benjamin, W. (1992). Zentralpark. En *Cuadros de pensamiento*. Bs. As.: Imago Mundi.
- Bretón, A. (1992). *Manifiestos del surrealismo*. Bs. As.: Ed. Argonauta.
- Bulfinch, T. (2006). *La edad del mito. Mitos greco-romanos*. Bs.As.: Esse Servicios Editoriales.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Ed. Herder.
- Echtermeyer & von Wiese, (1956). *Deutsche Gedichte*. Düsseldorf: August Bagel Verlag.
- Fulbrook, M. (1995). *Historia de Alemania*. USA: Organización Editorial de la Universidad de Cambridge.
- Freud, S. (1978). Psicología de las masas y análisis del yo. En *Obras Completas*. Bs. As.: Amorrortu
- Gray, R.T. (2005). Metaphysical Mimesis: Nietzsche's Geburt der Tragödie and the Aesthetics of Literary Expressionism. En Donahue, N.H. (Ed.), *A Companion to the Literature of German Expressionism*. (Pp. 39-68). N.Y.: Cadmen House.
- Grimm, J & Grimm, W., Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm [online]. Recuperado de: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/>
- Hanke, M. (2013). *Lyrik des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam Lektüreschlüssel
- Heidegger, M. (1987). Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl. En *De camino al habla* (trad. Yves Zimmermann). Barcelona: Ediciones Serbal-Guitard.
- Heidegger, M. (1956). Una localización de la poesía de Georg Trakl (trad. Hernán Zucchi). En Trakl, G. *Poesías*. Bs. As.: Cármina.
- Heidegger, M. (1959). *Unterwegs zur Sprache*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.

- Lyotard, J-F. (1999). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Bs. As.: Manantial. (pp.95-110)
- Modern, R. (1958). *El Expresionismo literario*. Bs. As.: Ed. Nova.
- Navarro Tomás, T. (1975). *Arte del verso*. México: Colección Málaga, S.A.
- Pellegrini, A. (1961). Estudio preliminar. En Pellegrini, A. *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. (Pp. 13-42). Bs. As: Compañía General Fabril Editora.
- Pellegrini, A. (1972). Introducción a la poesía de Trakl. En Trakl, G., *Poemas*. Argentina: Ediciones Corregidor. (Pp. 9-49)
- Piccoli, H.A. (2010). Prólogo. En Zech, P., *yo soy una vez Yo y una vez Tú. Antología poética*. Rosario, Argentina: Editorial Serapis. (Pp. 7-19)
- Pinthus, K. (1920). Zuvor. En *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. (Trad. Proporcionada por H.A. Piccoli). Berlin: Ernst Rowohlt Verlag.
- Safransky, R. (2012). *Romanticismo, una odisea del espíritu alemán*. Bs. As.: Tusquets Eds.
- Schlegel, F. (s.f.). Fragmente [CD-ROM]. Digitale Bibliothek.
- Sotelo, L. (s.f.). Centro de Estudios de Teoría Crítica (CETEC). Rosario: UNR. Recuperado de http://teoriacritica.com.ar/pdfs/benjamin_y_la_melancolia.pdf
- Talens, J. (1981). *Stadler, Heym, Trakl. Poesía expresionista alemana*. Madrid: Hiperión.
- Todorov, T. (1991). *Teorías del símbolo*. Venezuela: Monte Avila Eds.

6. Anexo: Poemas utilizados y traducciones

Salvo indicación, todas las traducciones son nuestras.

August Stramm

Schwermut

Schreiten Streben
Leben sehnt
Schauern Stehen
Blicke suchen
Sterben wächst
Das Kommen
Schreit!
Tief
Stummen
Wir.

Melancolía

Afanarse andar
vida ansía
estremecerse estar
miradas buscan
muerte crece
lo que viene
grita!
hondo
mudecemos
nosotros.

Gottfried Benn

Satzbau

Alle haben den Himmel, die Liebe und das Grab,
damit wollen wir uns nicht befassen,
das ist für den Kulturkreis gesprochen und durchgearbeitet.
Was aber neu ist, ist die Frage nach dem Satzbau
und die ist dringend:
warum drücken wir etwas aus?

Warum reimen wir oder zeichnen ein Mädchen
direkt oder als Spiegelbild
oder stricheln auf eine Handbreit Büttenspapier
unzählige Pflanzen, Baumkronen, Mauern,
letztere als dicke Raupen mit Schildkrötenkopf
sich unheimlich niedrig hinziehend
in bestimmter Anordnung?

Überwältigend unbeantwortbar!
Honoraraussicht ist es nicht,
viele hungern darüber. Nein,
es ist ein Antrieb in der Hand,
ferngesteuert, eine Gehirnanlage,
vielleicht ein verspäteter Heilbringer oder Totemtier,
auf Kosten des Inhalts ein formaler Priapismus,
er wird vorübergehen,
aber heute ist der Satzbau
das Primäre.

»Die wenigen, die was davon erkannt« - (Goethe) -
wovon eigentlich?
Ich nehme an: vom Satzbau.

Sintaxis

Todos poseen el cielo, el amor y el sepulcro,
de ello no vamos a ocuparnos,
ello está ya hablado y estudiado para el círculo cultural.
Mas lo que nuevo es, es el asunto de la sintaxis
y él es urgente:
¿por qué expresamos algo?

¿Por qué rimamos o dibujamos una muchacha
directamente o espejada,
o garabateamos sobre un palmo de papel de tina
innúmeras plantas, copas de árboles, muros,
estos últimos como gruesas orugas con cabeza de tortuga
que se extienden, terriblemente bajas
en determinado orden?

¡Abrumadoramente incontestable!
No es por los honorarios,
muchos pasan hambre en ello. No,
es una pulsión de la mano,
teledirigida, una disposición del cerebro,
tal vez un salvador atrasado o un animal totémico,
o a costa del contenido un priapismo formal;
pasará,
pero hoy es la sintaxis
lo primario.

“los pocos que de ello han llegado a conocer algo” -(Goethe)-
¿de qué, realmente?
Yo creo: de la sintaxis.

Ernst Stadler

Form ist Wollust

Form und Riegel mußten erst zerspringen
Welt durch aufgeschlossene Röhren dringen;
Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen,
Doch mich reißt es, Ackerschollen umzupflügen.
Form will mich verschnüren und verengen,
Doch ich will mein Sein in alle Weiten drängen —
Form ist klare Härte ohn' Erbarmen,
Doch mich treibt es zu den Dumpfen, zu den Armen,
Und in grenzenlosem Michverschenken
Will mich Leben mit Erfüllung tränken.

Forma es voluptuosidad

Forma y cerrojo debieron primero saltar,
el mundo por abiertos canales penetrar;
forma es paz, celestial placer, voluptuosidad,
mas me arrastra la tierra sobrearar.
La forma quiere atarme y estrecharme,
mas quiero a mi ser a la vastedad instarle.
Forma es hialina solidez impía,
pero el abúlico y el mísero me fascinan,
y en ilimitado entregarme
con plenitud la vida quiere saciarme.

Johannes Becher

Die neue Syntax

Die Adjektiv-bengalischen-Schmetterlinge
Sie kreisen tönend um des Substantivs erhabenen
Quaderbau. Ein Brückenpartizip muß schwingen! schwingen!!
Derweil das kühne Verb sich klirrend Aeroplan in Höhen schraubt.

Artikeltanz zückt nett die Pendelbeinchen.
In Kicherrhythmen schaukelt ein Parkett.
Da aber springt metallisch tönend eine reine
Strophe heraus aus dem Trapez. Die Kett'

Der Straßenbogenlampen ineinander splintern.
Trotz jener buntesten Dame heiligem Vokativ.
Ein junger Dichter sich Subjekte kittet.
Bohrt des Objekts Tunnel . . . Imperativ

Schnellt steil empor. Phantastische Sätzelandschaft überzügelnd.
Bläst sieben Hydratuben. Das Gewölke fällt.
Und Blaues fließt. Geharnischte Berge dringen.
So blühen auf wir in dem Glanz mailichter Überwelt.

La nueva sintaxis

Mariposas adjetivas de Bengala
giran sonoras ciñendo la eminente sillería del sustantivo.
¡Un participio puente se ha alzar! ¡¡alzar!!
Mientras tintineando aeroplano el verbo se enrosca en alturas atrevido.

Del artículo la danza saca elegante las patitas pendulares.
En ritmos de risa a medias se hamaca una platea.
Mas entonces una estrofa pura salta y sale
del trapecio con metálico son. En cadena

las lámparas de arco de la calle una en otra se hacen trizas.
A pesar del de esa irisadísima dama sagrado vocativo.
Sujetos un joven poeta aglutina.
Perfora el túnel del objeto... Se lanza abrupto el imperativo

hacia la altura. Por paisaje frástico de fantasía cual lengua pasa.
Los nubarrones caen; él siete tubas de hidra toca.
Y el azul fluye. Avanzan montañas acorazadas.
De un ultramundo leve como mayo florecemos en la pompa.

(Trad. Héctor A. Piccoli)

Paul Zech

Schiffswerft

Wanderst Du stromauf den Hafen entlang,
o, wie das dröhnt und stöhnt: Walzwerk und Werften,
Schornsteine und Schienen, Schufen mit verschärften
Maschinen mitten in dem mörderischen Chorgesang.

Wie Brandung zischt des weißen Dampfes Gischt
aus den Kanälen und die Riesenkräne
donnern im Lastzug. Aus des Rauches Mähne
knattert ein Feuerwerk, das nie verlischt.

Schiffsrümpfe ragen schroffgereiht wie Klippen,
Ameisenwinzig klettert an den Stahlgerippen
die Sklavenbrut, der nie vor Absturz graust.

Tief unter ihnen hockt die Welt verschoben
und über ihnen, dunkelrot besonnt von oben,
ballt sich der Horizont wie eine Schlächterfaust.

Astillero

Si recorres aguas arriba el puerto,
oh, cómo ronca y gime: astillero y laminado,
rieles y chimeneas, galpón y acelerado
ritmo de máquinas en un coro más que yerto.

Como rompientes silba de vapor blanco espuma
saliendo de canales y la grúa se queja,
colosal, en el remolque. De humo la guedeja
en que crepita un fuego que jamás se esfuma.

Cascos se elevan en filas toscas, como rocas.
Hormigas trepan costillas de acero:
la ralea de esclavos, que el vértigo no apoca.

Muy debajo de ellos, su caos el mundo estiba
y sobre ellos, en punzó soleado desde arriba,
se cierra el horizonte: un puño de carnicero.

(Trad. Héctor A. Piccoli)

E. Lasker-Schüler

Weltende

Es ist ein Weinen in der Welt,
Als ob der liebe Gott gestorben wär,
Und der bleierne Schatten, der niederfällt,
Lastet grabesschwer.

Komm, wir wollen uns näher verbergen . . .
Das Leben liegt in aller Herzen
Wie in Särgen.

Du! Wir wollen uns tief küssen —
Es pocht eine Sehnsucht an die Welt,
An der wir sterben müssen.

Weltschmerz

Ich, der brennende Wüstenwind,
Erkaltete und nahm Gestalt an.

Wo ist die Sonne, die mich auflösen kann,
Oder der Blitz, der mich zerschmettern kann!

Blick nun, ein steinernes Sphinxhaupt,
Zürnend zu allen Himmeln auf.

Fin del mundo

Hay un llanto en el mundo
como si el dios amado hubiese muerto,
y la plúmbea sombra, caída,
pesara como tumba.

Ven, escondámonos más cercanos...
La vida yace en todos los corazones
como en ataúdes.

¡Tú! besémonos profundamente—
Late un ansia por el mundo,
por la que hemos de morir.

Dolor del mundo

Yo, el ardiente viento del desierto,
me enfrié y adopté forma.

¡Dónde está el sol que diluirme puede,
o el rayo, que despedazarme puede!

Mira ahora, de esfinge una testa
con rencor hacia todos los cielos, pétrea.

Georg Trakl

Die Ratten

In Hof scheint weiß der herbstliche Mond.
Vom Dachrand fallen phantastische Schatten.
Ein Schweigen in leeren Fenstern wohnt;
Da tauchen leise herauf die Ratten

Und huschen pfeifend hier und dort
Und ein gräulicher Dunsthauch wittert
Ihnen nach aus dem Abort,
Den geisterhaft der Mondschein durchzittert

Und sie keifen vor Gier wie toll
Und erfüllen Haus und Scheunen,
Die von Korn und Früchten voll.
Eisige Winde im Dunkel greinen.

Las ratas

En el patio la luna otoñal blanca brilla.
Del alero caen fantásticas sombras.
Un silencio en vacías ventanas habita;
entonces emergen las ratas silenciosas

y silbando aquí y allá corretean
y ventea un horrendo vaho
del retrete tras ellas,
que estremece espectral de luna un rayo

y como locas chillan de gula
y casa y graneros colman,
llenos de granos y frutas.
Gélidos vientos en lo oscuro lloran.

An den Knaben Elis

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,
Dieses ist dein Untergang.
Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells.

Laß, wenn deine Stirne leise blutet
Uralte Legenden
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.

Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,
Die voll purpurner Trauben hängt
Und du regst die Arme schöner im Blau.

Ein Dornenbusch tönt,
Wo deine mondenen Augen sind.
O, wie lange bist, Elis, du verstorben.

Dein Leib ist eine Hyazinthe,
In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.
Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt
Und langsam die schweren Lider senkt.
Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau,

Das letzte Gold verfallener Sterne.

Al joven Elis

Elis, cuando el mirlo llama en el bosque negro,
ése es tu ocaso.
Tus labios beben la frescura de la fuente azul en el peñasco.

Deja, cuando sangra tu frente suavemente
antiquísimas leyendas
y la interpretación oscura del vuelo de las aves.

Pero tú marchas con pasos tenues hacia la noche,
que pende plena de racimos de púrpura,
y es más bello el movimiento de tus brazos en el azul.

Una zarza resuena
donde están tus ojos lunares.
¡Oh, cuánto hace, Elis, que estás muerto!

Tu cuerpo es un jacinto,
en el que hunde un monje los dedos de cera.
Una negra gruta es nuestro silencio,

de ella sale un dulce animal a veces,
y baja lentamente los pesados párpados.
Sobre tus sienes gotea negro rocío,

el oro último de caducas estrellas.

(Trad. Héctor A. Piccoli)

Grodek

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder.
Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
Die ungeborenen Enkel.

Grodek

Al atardecer resuenan los bosques otoñales
de armas mortíferas, las doradas planicies
y lagos azules, sobre los que el sol
rueda más lóbrego; ciñe la noche
a agonizantes guerreros, la queja brutal
de sus bocas destrozadas.
Mas, silenciosas en el fondo del prado, recogen
las nubes, en las que habita un dios iracundo,
la sangre derramada, frescor lunar;
todos los caminos desembocan en negra podredumbre.
Bajo dorado ramaje de la noche y estrellas
vacila la sombra de la hermana por la callada floresta,
yendo a saludar a los espíritus de los héroes, las testas sangrantes;
y quedas suenan en los juncos las oscuras flautas del otoño.
¡Oh, más altiva aflicción! vosotros, altares bronceos,
a la llama ardiente del espíritu la nutre hoy un majestuoso dolor,
los nietos no nacidos.

(Trad. Héctor A. Piccoli)