

## ERICH ARENDT ¿CONTINUADOR DEL EXPRESIONISMO ALEMÁN?

por *Renata von Hanffstengel*

Erich Arendt es una de las figuras más sobresalientes en el campo de la poesía alemana de la posguerra. Debido a las enormes dificultades que sus obras presentan para la traducción, es poco conocido fuera de su país.

Su trayectoria está marcada por casi un siglo de historia política y cultural alemana. Nace en 1903 en una pequeña ciudad de la provincia de Brandenburgo. A principios de los años veinte se traslada a Berlín, precisamente a ese remolino artístico que Elías Canetti describe en un capítulo de su obra *La antorcha al oído*.

Arendt entra en contacto con los escritores expresionistas de la segunda etapa del expresionismo, ya que la primera se desarrolla antes y durante los primeros años de la Primera Guerra Mundial. Las poesías de Arendt se publican en la revista de vanguardia literaria *Der Sturm*. En 1926 se afilia al Partido Comunista Alemán, y esto trae consigo su ingreso a la Unión de Escritores Proletarios Revolucionarios, grupo que se dedica a escribir poesía panfletaria con fines de agitación política. Se espera que Arendt aporte sus obras. No se siente capacitado para ello, y después de varios enfrentamientos con prominentes miembros de la Unión, en especial Johannes R. Becher, Arendt enmudece.

Muy pronto, los eventos políticos ponen fin a la vanguardia literaria y a la izquierda alemana. El fascismo triunfa, y Arendt huye de Alemania al igual que muchos otros artistas e intelectuales. Se vio obligado a salir del país no sólo por su afiliación al Partido Comunista Alemán, sino también por la ascendencia judía de su esposa, la extraordinaria Katja Hayek-Arendt. Bertold Brecht dice lo siguiente de esta fuga masiva de intelectuales:

Tuve que abandonar Alemania en febrero de 1933, un día después del incendio del Reichstag. Empezó un éxodo de escritores y artistas como el mundo no lo había visto antes.<sup>1</sup>

Este éxodo significa una de las grandes tragedias que siguen pesando sobre la cultura de las dos Alemanias; no sólo consiste en los doce años de

<sup>1</sup> W. Hecht, *Bertolt Brecht*, Berlín y Weimar, Aufbau-Verlag, 1978, p. 119. Declaración de Brecht ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas, a donde fue citado en 1947 por sus actividades izquierdistas en Berlín anteriores a 1933.

persecución de artistas e intelectuales, que desde una perspectiva histórica son breves, sino también en la destrucción de la generación que hubiera sido guía y eslabón para la siguiente. Respecto a este fenómeno, Alfred Döblin, autor de *Berlín, Alexanderplatz* (1929), escribe en una carta a Arnold Zweig en 1952:

Ya han surgido una, dos generaciones después de nosotros; toda la continuidad de 1933 se ha roto. El golpe asestado por los nazis se muestra ahora espantosamente efectivo, especialmente en Alemania. Todavía se sentirá el efecto de eso por mucho tiempo.<sup>2</sup>

Después de tres años de vagancia en Suiza, Erich Arendt se traslada al escenario de la Guerra Civil Española y participa en el frente republicano como corresponsal de guerra. Tras la derrota republicana huye a Francia, donde es apresado; logra fugarse y reunirse con su esposa, con quien, tras incontables peripecias llega al país de su exilio: Colombia.

Los incansables esfuerzos de Katja para obtener recursos financieros (hacía exquisitos chocolates que vendían), les permitieron no sólo sobrevivir, sino hasta dedicar buena parte de su tiempo al estudio de la literatura española e hispanoamericana, viajar y trabar amistad con numerosos escritores, entre ellos Rafael Alberti y Pablo Neruda.

En 1950, los Arendt regresan a Alemania. Escogen la parte oriental de Berlín como lugar de residencia, o sea, la República Democrática Alemana, donde pensaban encontrar un ambiente propicio para su trabajo. Iban a participar en la reconstrucción cultural de Alemania e intervenir, por ejemplo, en la publicación y difusión de las obras que Hitler había quemado, así como de la literatura del exilio.

Al llegar a la derruida ciudad de Berlín, estaban llenos de entusiasmo e imbuidos de un gran espíritu cosmopolita en notorio contraste con el sombrío ambiente de la década de los años cincuenta, última época del estalinismo.

Arendt no vuelve a entrar en el Partido Comunista (a partir de 1946 convertido en Partido Socialista Unificado Alemán después de su fusión con el Partido Socialdemócrata). Se retrae a su mundo interior. Emprende viajes al Mar Báltico y al Mar Egeo. Se dedica, junto con su esposa, a la traducción de obras literarias del español al alemán que se publican en rápida secuencia, de la misma manera que los volúmenes con sus fotografías, resultado de estos viajes. Las traducciones posibilitaron al lector alemán conocer a los siguientes autores: Luis de Góngora, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Miguel Ángel Asturias, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, Octavio Paz, César Vallejo entre otros. La influencia de estos auto-

<sup>2</sup> Correspondencia entre Arnold Zweig y Alfred Döblin, publicada en la revista literaria de la RDA *Neue Deutsche Literatur*, Berlín, (1978), 7, p. 136.

res sobre la nueva generación de poetas alemanes es inconmensurable, y el mérito de la labor de los Arendt queda aún sin su debido reconocimiento.

En los años que median entre la publicación de *Flugoden* (*Odas de vuelo*), 1959, y 1967, año de *Ägäis* (*Mar Egeo*), hay un hiato en su producción poética. Éste coincide con el tiempo de retraimiento que tuvo como resultado un cambio en su modo de escribir. Arendt definió su lenguaje y encontró su estilo definitivo. Y este estilo muestra un gran parentesco con los poemas de su primera etapa literaria inscrita en el expresionismo. O sea, nos encontramos frente a un autor expresionista a quien le fue permitida una evolución plena, lo cual da pie a conjeturas sobre el curso que hubiera tomado la poesía expresionista si la muerte de la mayoría de los autores no hubiera truncado su desarrollo posterior.

Obviamente hay grandes diferencias entre el momento histórico del expresionismo alemán y los años sesenta y setenta cuando Arendt escribe su obra de madurez. Esto implica diferencias de fondo. Pero las analogías en el lenguaje saltan a la vista.

Una característica común es la abundancia de las metáforas. En la poesía alemana de la posguerra, las metáforas habían caído en desuso. Arendt las sostiene y las lleva a una gran riqueza a partir de la colección de *Ägäis*. Ellas son su más efectivo medio de expresión como veremos en el poema que analizaremos en las páginas siguientes. Pero no cumplen solamente una función poética, sino también sirven para establecer el hermetismo que caracteriza el lenguaje de Arendt, hermetismo que él considera adecuado a la situación histórica que vive. Sus metáforas son máscaras detrás de las que se esconde.

En el prefacio a la reedición de la antología más representativa del expresionismo alemán dice un crítico:

Las metáforas de Georg Heym y Georg Trakl son apocalípticas. El pensar y sentir de estos poetas se ensombrecen por la amenaza del ocaso inminente y por la entrega voluntaria a la muerte.<sup>3</sup>

Arendt no participa de la visión apocalíptica de los expresionistas, pero definitivamente sí de su pesimismo. Los presentimientos de muerte y destrucción se volvieron realidad en la Primera y Segunda Guerras Mundiales, y Arendt habla en retrospectiva de estos eventos, cosa vedada a los expresionistas, ya que ellos no los sobrevivieron.

La retrospectiva de Arendt es melancólica e impregnada de pesimismo. Lleva la carga de los cincuenta años de trágica historia que los expresionistas sólo podían presentir. No los interpreta como vivencia personal sino como acontecer histórico que él como poeta debe cantar e interpretar. Cons-

<sup>3</sup> Werner Mittenzwei, prefacio de Kurt Pinthus, *Menschheitsdämmerung* (*Crepúsculo de la humanidad*), Leipzig, Reclam, 1968, p. 6.

ciente o inconscientemente percibe su función como la del bardo que debe transmitir el pasado. Uno de los mejores conocedores de la obra de Arendt en la República Democrática Alemana afirma que efectivamente se trata de una identificación del poeta con el profeta. Según él, este fenómeno no se agota con Homero que es más bien uno de los incontables ejemplos.<sup>4</sup>

Ernesto Grassi, en sus investigaciones histórico-estéticas, también llega a la conclusión de que, según la concepción griega, los poetas son voces de lo originario y de lo sagrado, o sea, que poseen una visión que excede la del hombre ordinario. Y llega a observaciones sobre el lenguaje en este contexto que tienen aplicación al de Arendt. En sus anotaciones sobre "El lenguaje de la Sibila de Cunmae" y sobre la tragedia de Casandra, hay varios elementos que coinciden con la concepción de Arendt sobre la función de un poeta. Grassi cita a Aristóteles quien afirma que

Los nombres y los verbos en sí equivalen sólo al pensamiento sin conexión o separación, como por ejemplo la palabra *hombre* o *saber*, si no se agrega nada; aquí no hay error ni verdad.<sup>5</sup>

Efectuar un juicio, condenar lo sucedido, es el resultado de la unión sintáctica, y ésta la evade Arendt. El sustantivo se encuentra con frecuencia aislado en sus versos, y el verbo sin persona ni tiempo. Anula el tiempo y el espacio, igual que sucede en las profecías de la Sibila o de Casandra, quienes hablan en cuadros, por medio de imágenes, sin tiempo, sin espacio, sin juicio moral alguno. Grassi cita el siguiente ejemplo:

Llorando los niños — sacrificados — y  
trozo de carne — asado — por el padre — devorado

Se trata de un cuadro siniestro, en el que no se da aclaración o juicio.

Los expresionistas usaron esta técnica con el afán de destruir las formas tradicionales. Pensaban que era necesaria una renovación. Así, no sólo destruyeron la sintaxis, sino también otros medios de expresión semántica, por ejemplo, el lexema. El inusitado manejo de estos dos componentes del lenguaje hacía difícil su lectura. En su época expresionista, Arendt participó de esta renovación del lenguaje por los mismos motivos; en la de su madurez mantiene estas mismas características del lenguaje que coinciden con las aquí expuestas de Ernesto Grassi.

A continuación, un ejemplo de la poesía expresionista de Arendt del año de 1926.

<sup>4</sup> Rüdiger Bernhard, "Erich Arendts Gedichte, 'Steine von Chios'." *Weimarer Beiträge*, (1975), I, p. 29.

<sup>5</sup> Aristóteles, *De interpretatione*, I, 16 a 13, *apud* Ernesto Grassi, *Die Macht des Bildes, Ohnmacht der rationalen Sprache*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1979, p. 61.

## FELICIDAD

Solitario  
 cielo besa boca  
 y  
 gorjeo corona la oscuridad  
 calma madura rubio  
 el tranquilo sueño  
 soñando se mece  
 dorando.  
 Cansado luna por el mundo  
 y  
 silencio  
 silencio  
 lunasolitarea  
 sube.  
 Golmea  
 el devenir.

## GLÜCK

Einsam  
 Himmel küsst Mund  
 und  
 Zwitschern stirnt das Dunkel  
 Ruhe reift blond  
 den frieden Traum  
 Träumen gondelt  
 goldent  
 Müde mondet um die Welt  
 und  
 Schweigen  
 Schweigen  
 Mondeinsamt  
 steigt.  
 Golmt  
 das Werden.<sup>6</sup>

Inmediatamente salta a la vista la austeridad léxica. Cada verso reduce a un mínimo el número de elementos empleados; en dos instancias está formado por la conjunción *und* (y). Con el corto número de significantes empleados, cada uno adquiere una portentosa función. Tiene que ser seleccionado o formado con suma atención a su valor léxico y fonético, y a su campo circundante. Con frecuencia, el poeta juzga que los lexemas existentes no comunican los valores que él quiere transmitir y se aboca a la tarea de crear nuevos él mismo. Por ejemplo:

El cuarto verso “gorjeo corona la oscuridad”, y el noveno “cansado luna por el mundo” contienen verbos que el poeta derivó de sustantivos, proceso que sigue con frecuencia. En el verso número trece, que sólo consiste de “lunasolitarea”, el autor aplica el mismo proceso de un modo ligeramente diferente al utilizar más morfemas. El sexto verso contiene un adjetivo que formó del sustantivo “paz” = *Frieden* que normalmente sólo existe como sustantivo con letra mayúscula que lo señala como tal. Por medio de hacerlo preceder a un sustantivo y escribirlo con minúscula, lo convierte en adjetivo.

El penúltimo verso consiste de un verbo ficticio que se encuentra en la tercera persona singular del presente indicativo como lo señala la *t* final: *golmt*. No existe tal verbo en alemán, tampoco contiene una raíz que permitiera trazarlo etimológicamente, de manera que se tiene que interpretar onomatopéyicamente.

La creación de nuevos lexemas es muy frecuente en Arendt en la época expresionista y en la de su madurez. Hay que recordar que el alemán se presta extraordinariamente bien a crear nuevos lexemas por medio de pre-

<sup>6</sup> *Aus fünf Jahrzehnten*, Rostock, Hinstorff 1968, y *Unter den Hufen des Windes*, Hamburg, Rowohlt, 1966.

fijos, sufijos y a formar un infinito número de sustantivos, verbos y adjetivos compuestos que se pueden emplear en las más diversas secuencias sintácticas. Arendt se recrea en estas posibilidades que lleva a extremos inusitados que se sustraen a la traducción exacta, causando infinitos dolores de cabeza al traductor.

En el tomo de poesía *Memento und Bild (Memento e imagen)*, publicado en 1976, el uso de determinados prefijos para la formación de nuevos lexemas es muy frecuente. Abundan los prefijos *ent*, *ver*, y *zer* que significan atrofiamiento, descomposición, aniquilamiento, en forma semejante a los prefijos castellanos *de*, *dis*, *des*.

Para el lector con conocimientos de alemán, ofrecemos una lista de estos lexemas creados por Arendt: *zersanden*, *zerklüftet*, *windzermahlener*, *zerflattert*, *zerpört*, *entwehrt*, *entstürzt*, *staubentschwiegen*, *entsinnlichte Wasser*, *entwipfelt*, *entsterben*, *vernächtend*, *vernistet*, *verzuckend*, *unvertagbarer Schatten*. Por su novedad, estos lexemas no han sufrido el menor desgaste y, por eso, su impacto es grande, y es mayor aún, si se yuxtaponen a otros lexemas, como ejemplifican *entsinnlichte Wasser* y *unvertagbarer Schatten*.

Por cierto que de esta forma el autor logra cumplir en grado superlativo una exigencia de las obras de arte de calidad: la originalidad. Pero en el plano cognoscitivo logra otro propósito: dar una tónica general a un poema que consciente o inconscientemente capta el lector. Los tres prefijos arriba mencionados tienden a asociaciones negativas, pesimistas, melancólicas. Son medios muy efectivos del poeta para expresar su visión escéptica de la historia, sin tiempo, sin espacio y sin juicio moral. El pesimismo y la angustia de los expresionistas fue grande, pero el de Arendt es más absoluto y contundente después de observar el comportamiento de la humanidad durante los últimos cincuenta años. Como se ha señalado, los medios semánticos de los expresionistas fueron novedosos, sin embargo, los de Arendt lo son más, pero con sistema y madurez.

A veces Arendt parece llegar más allá de las posibilidades de la expresión verbal y del pensamiento humano. Abandona el campo de la comunicación humana, expande hasta donde se puede el lenguaje y trata de llegar a los límites de la racionalidad hasta traspasarlos. El último volumen de sus versos, publicado en 1980, lleva el título correspondiente: *Ent-grenzt*, o sea, "des-limitado". Respecto a esta tendencia en Arendt, un crítico y amigo de él, Gregor Laschen, cita las siguientes palabras de Kafka: "Toda esta literatura es un asalto a los límites, también puedo decir, un 'salto contra el último límite terrestre'".<sup>7</sup>

Arendt aspira a romper esta "última barrera terrestre". Cuando logra penetrarla, pasa más allá de la racionalidad del pensamiento humano, en

<sup>7</sup> Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, Frankfurt, M., 1954, p. 553, *apud* Gregor Laschen en su ensayo "Die Poetik des Totalwortes, zu den Gedichten Erich Arendts" en *Lyrik der DDR*, Frankfurt, M., Athenäum-Verlag, 1971, p. 9.

contra del cual han arremetido muchos poetas. Arendt concede plena razón de ser a la irracionalidad. El mismo aconseja a sus lectores no acercarse demasiado racionalmente a su obra. Rehúsa decodificar ciertos versos y no desea que el lector lo intente. Interrogado si los escribió de modo "automático", rechaza indignado esta suposición. Busca arduamente cada palabra y las posibles combinaciones. Deja pasar el tiempo hasta que después de muchos cambios queda satisfecho de haber encontrado o formado la expresión adecuada. Es decir, no adoptó el automatismo, el modo casi inconsciente de escribir, a pesar de su contacto con el surrealismo a través de la poesía francesa y a través de sus traducciones de la literatura latinoamericana. Baudelaire y Mallarmé, así como las teorías sobre poesía de Edgar Allan Poe han encontrado eco en Arendt. Él coincide con el credo de la *poésie pure* de que cada lexema tiene importancia, sin importar si ostenta un sentido claramente definible o no. Debe seleccionarse o formarse con gran cuidado para tener el efecto deseado. Las siguientes palabras de Baudelaire parecen ser acuñadas para el proceso de creación de Arendt: "En la palabra hay algo sagrado que nos prohíbe usarla al azar. Manejar una lengua artísticamente, significa ejercer una especie de exorcismo."<sup>8</sup>

Para llegar a la expresividad que logra Arendt, se requiere de un largo proceso de maduración, mismo que fue vedado a los expresionistas, ya que sus vidas fueron cortas debido a circunstancias trágicas. La poesía de ellos fue un breve "grito y caída",<sup>9</sup> mientras que la de Arendt en su madurez llega a ser un memento, como él mismo indica por medio del título de uno de sus volúmenes, que llama significativamente *Memento und Bild* (*Memento e imagen*), publicado en 1976. Para dar un ejemplo de cómo se conservan y ensanchan los elementos del expresionismo a partir de la colección de *Ägäis*<sup>10</sup> (*Mar Egeo*), ofrecemos de ella la poesía "Orphische Bucht" ("Bahía Órfica") que seleccionó y tradujo Elisabeth Siefer.

## ORPHISCHE BUCHT

Für Peter Huchel

Meergerandet, gross  
um den Felsen, stet und  
stet, das weisse Auge  
blickt. Die fühlbare Ferne.  
Die Haut. — Möglich  
alles: Im

<sup>8</sup> Citado por Hugo Friedrich en *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Rowohlt, 1977, p. 52.

<sup>9</sup> Expresión usada por Werner Mittenzwei en el prefacio a la antología ya citada *Menschheitsdämmerung*.

<sup>10</sup> Insel-Verlag Anton Kippenberg, Leipzig, 1967.

Schnittpunkt, weither, der Sekunde  
 eine Welle von Eisen.  
 Knirscht.  
 Wurzelstumm  
 dein Tag, rede, Berg,  
 Eulenflucht aus der Zeit  
 an deiner Stirn.

Die sah  
 im Neigen der Felsen  
 meergetrieben  
 das Haupt.  
 Singen.

Berg, seit  
 der Zerissene schrie,  
 du zähltest  
 die Todesenge,  
 Furcht.

Auch dein Schritt, ins  
 Leere gemalt, Freund,  
 versinkt,  
 und das Licht  
 steht, ein Dorn,  
 unter dem Lid mir. —

Sprach einer  
 den Morgenröten, fallenden  
 Rinden, hier? — Es  
 schweigt nur, Helle  
 durchschweigt  
 das Meergehöhlte.

So wirf  
 dein Netz,  
 blutrot, durchs Licht, das  
 der Schrei grauen Salzes  
 speist: Auf Welle  
 und Stein offen die  
 Maske des Worts:  
 morgen die  
 schreckende Stille.

## BAHÍA ÓRFICA

Para Peter Huchel

Enmarcado de mar, grande  
 alrededor de la roca, constante  
 y constante, el ojo blanco

mira. La lejanía perceptible.  
 La piel. — Posible  
 todo: en la  
 intersección, desde lejos, del segundo,  
 un ola de hierro.  
 Cruje.

Mudo de raíces  
 tu día, habla, montaña,  
 lechuzas refugiadas desde el tiempo  
 en tu frente.

Ésta vio  
 en el inclinar de las rocas,  
 por el mar arrastrada,  
 la cabeza.  
 Cantar.

Montaña, desde que  
 el destrozado gritó,  
 tú contabas  
 la angustia de muerte,  
 temor.

También tu paso, pintado en  
 lo vacío, amigo,  
 se hunde  
 y la luz  
 me está, cual espina,  
 debajo del párpado. —  
 ¿Hablaban alguien  
 a las auroras, cortezas  
 que caen, aquí? — Sólo  
 se calla, claridad  
 penetra callando  
 lo que el mar horadó.

Así lanza  
 tu red  
 rojo sangre, a través de la luz, que  
 el grito de sal gris  
 alimenta: sobre ola  
 y piedra abierta la  
 máscara de la palabra:  
 mañana el  
 pavoroso silencio.

El poema está dedicado a Peter Huchel. Este nombre está cargado con un significado especial que se manifiesta a lo largo de las estrofas. Peter Huchel fue poeta también. Nació en el mismo año que Arendt, y les unía

una trayectoria literaria similar, además de la amistad personal. Arendt escribió este poema a principios de los años sesenta. En 1962 Peter Huchel fue depuesto como redactor en jefe de la renombrada revista literaria de la República Democrática Alemana *Sinn und Form*. La explicación oficial para la deposición fueron sus "tendencias de coexistencia ideológica". Después de esta fecha ya no se publicó ninguna obra de Huchel en la República Democrática, y este silencio obligado aunado a actos de hostigamiento culminaron en su salida del país en 1971.

Analícemos el poema:

Empieza como la mayoría de las obras de madurez de Arendt con la descripción de un cuadro visual:

Meergerandet, gross  
um den Felsen, stet und  
stet

Enmarcado de mar, grande  
alrededor de la roca, constante  
y constante

Se repite dos veces un lexema polisémico *stet* que significa, por un lado, *continuo*, por el otro lado es homófono de *steht, está parado*. Esta clase de juego de palabras que refuerza lo que quiere expresar el autor, es propio del expresionismo. Christian Morgenstern, por ejemplo, hizo famoso su uso. Ambas acepciones fonéticas de *stet* se refieren a la roca, objeto perenne en el tiempo y firme en el espacio. La descripción inicial termina con una metáfora: "el ojo blanco mira". ¿Se trata del ojo de agua que forma la bahía? ¿Es el ojo de la historia? Probablemente ambos.

Siguen dos alusiones a la percepción sensitiva: "la lejanía perceptible" y "la piel". La primera estrofa cierra alejando al lector de uno de los dos temas importantes de este poema: el paisaje, para llevarlo al otro: la historia.

— Möglich

alles: Im  
Schnittpunkt, weither, der Sekunde  
eine Welle von Eisen.  
Knirscht.

— Posible

todo: en la  
intersección, desde lejos, del segundo,  
una ola de hierro.  
Cruje.

El lexema *hierro* es en la poesía de Erich Arendt la metáfora para la guerra. Posiblemente se trate de una alusión al conflicto de Vietnam cuyas noticias lo alcanzan, tal vez sea sólo la imagen de una ola del mar con brillo metálico.

Los dos siguientes versos tienen un especial efecto fonético:

Wurzelstumm  
dein Tag, rede, Berg,

Mudo de raíces  
tu día, habla, montaña,

Aun sin entender el significado de los lexemas, se percibe el efecto afónico y monosilábico que alude a lo subterráneo, firme, radical, y al aisla-

miento de cualquier sonido, al mutismo de la montaña. Se invita a la montaña a que hable, que hable de la historia que ha pasado frente a su inmóvil mole. A continuación se nombra un fenómeno histórico que ocurre alrededor de Arendt y que le preocupa: la fuga de las lechuzas, de los búhos, o sea, de la inteligencia de un país (*Eulenflucht*).

La cuarta estrofa hace referencia al título: a la figura de Orfeo. Según el mito, después de su muerte, desmembrado, su cabeza siguió cantando sobre las aguas del mar:

	Die sah		Ésta vio
im Neigen der Felsen		en el inclinar de las rocas	
meergetrieben		por el mar arrastrada	
das Haupt.		la cabeza.	
Singen.		Cantar.	

Podría ser una alusión a que, después de muertos sus dueños, algunas voces aún se oyen, o más concretamente, aún después de callarlos violentamente, los poetas siguen siendo audibles.

Es notable tanto el orden visual de los versos como la constitución de los lexemas. En el inicio de la estrofa arriba citada, el primer verso empieza al extremo derecho de la línea. Contiene la forma de un verbo conjugado: *vio*, que ubica la acción descrita en el pasado. Pero no hay otra definición en cuanto a persona o tiempo. El verbo usado al final se encuentra aislado sintácticamente y en infinitivo: *cantar*. Lo demás se reduce a un cuadro descriptivo con escasísimos recursos. Recuerdo la cita de Grassi del augurio de Casandra sobre la matanza de los niños. Sólo se mencionan los elementos más necesarios, sin emitir un juicio, sin ubicarlo con precisión.

Además, se encuentran dos particularidades en esta estrofa: una contradicción, casi un oxímoron en

im Neigen der Felsen	en el inclinar de las rocas
----------------------	-----------------------------

ya que la inclinación de algo tan rígido como las rocas es una paradoja, y, segundo, encontramos la creación de un nuevo lexema: *meergetrieben*, que es intraducible como tal y debería rezar en español algo como *impulsado por el movimiento del mar*.

La siguiente estrofa se refiere de nuevo a lo perenne de la montaña que ha visto pasar muerte, angustia, miedo, inclusive al grito de Orfeo cuando, según el mito, fue destrozado por las bacantes:

Berg, seit	Montaña, desde que
der Zerrissene schrie,	el destrozado gritó
du zähltest	tú contabas
die Todesenge,	la angustia de muerte,
Furcht.	temor.

Y seguramente no fue el primer y único poeta y bardo quien sufriera una muerte violenta.

Estos cinco versos forman el clímax de este poema. Contienen las expresiones más fuertes en un espacio sumamente estrecho, que el autor sólo abrió para colocar *Furcht* al final del último verso, que consiste por lo demás de una pausa que permite la expansión de *Furcht*, o sea, del temor, del miedo.

Después de este clímax se inicia una relativamente larga serie de versos que contienen metáforas con sentido extremadamente pesimista:

Auch dein Schritt, ins  
Leere, gemalt, Freund,  
versinkt,  
und das Licht  
steht, ein Dorn,  
unter dem Lid. mir.— Sprach einer  
den Morgenröten, fallenden  
Rinden, hier?— Es  
schweigt nur, Helle  
durchschweigt  
das Meergehöhlte.

También tu paso, pintado en  
lo vacío, amigo,  
se hunde  
y la luz  
me está, cual espina,  
debajo del párpado. —¿Hablaba al-  
a las auroras, cortezas [guien  
que caen, aquí?— Sólo  
se calla, claridad  
penetra callando  
lo que el mar horadó.

El significado de estas líneas es fácilmente interpretable, por ejemplo de la siguiente manera: nuestros pasos por esta vida no dejan huella. ¿Tal vez el autor alude a su amigo Peter Huchel cuya labor parece haber sido vana? Y dice que el reconocimiento, la clarividencia, le lastima como una espina debajo del párpado. La pregunta de que si alguien quiso predicar a las auroras, a las cortezas que se caen, equivale a la famosa comprobación: hemos arado el mar. Éste es el punto más pesimista de la poesía, que Arendt remata con la referencia a un fenómeno natural que siempre continúa y se repite.

Helle  
durchschweigt  
das Meergehöhlte.

claridad  
penetra callando  
lo que el mar horadó.

La presencia de dos lexemas originales aumenta el efecto de estos versos, *durchschweigt* y *Meergehöhlte*.

La última estrofa regresa a la escena inicial, a un momento de tranquila contemplación del mar con sus pescadores.

So wirf  
dein Netz,  
blutrot, durchs Licht, das  
der Schrei grauen Salzes  
speist: Auf Welle

Así lanza  
tu red  
rojo sangre, a través de la luz, que  
el grito de sal gris  
alimenta: sobre ola

und Stein offen die	y piedra abierta la
Maske des Wortes:	máscara de la palabra:
morgen die	mañana el
schreckende Stille.	pavoroso silencio.

Los últimos versos desengañan al lector sobre la inocencia de este momento. Aquí y ahora en el paisaje el autor puede abrirse a las agradables impresiones de las olas y las piedras; en su realidad existencial y cotidiana, en cambio, se pondrá la máscara y se verá rodeado de un aterrador silencio.

Esperamos que incluso a través de la versión castellana se hayan reconocido algunos elementos lingüísticos propios del lenguaje poético de Erich Arendt y su relación con el expresionismo.

Es grato saber que a través de éxodo y holocausto se hayan conservado algunos elementos que permitieran una mínima continuidad y evolución; que no estén vacíos todos los lugares, a lo que se refería Elías Canetti en sus palabras pronunciadas al aceptar el Premio Nobel: "Es para mí motivo de un gran honor y una enorme satisfacción recibir el Premio Nobel de Literatura, porque estoy seguro que si Karl Kraus, Hermann Broch o Robert Musil vivieran, estarían recibéndolo en mi lugar."

#### BIBLIOGRAFIA

- Arendt, Erich, *Ägäis*. Leipzig, Insel-Verlag, 1967.
- , *Aus fünf Jahreszeiten*, Epílogo de Heinz Czechowski, Rostock, VEB Hinstorff Verlag, 1968.
- , *Gedichte*. Selección y epílogo de Gerhard Wolf, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1976.
- , *Flug-Oden*. Leipzig, Insel-Verlag, 1958.
- , *Memento und Bild*. Leipzig, Insel-Verlag, 1976.
- , *Unter den Hufen des Windes*. Poemas escogidos, 1926-1965. Edición y prólogo de Volker Klotz. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt-Verlag, 1966.
- , *Zeitsaum. Gedichte*. Leipzig, Insel-Verlag, 1978.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1977.
- Geerdt, Hans Jürgen; Neugebauer, Heinz et al., *Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*. Tomo 2, Berlín, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1979.
- Grassi, Ernesto, *Macht des Bildes: Ohmacht der rationalen Sprache*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1979.
- Hecht, Werner, editor. *Bertolt Brecht*. Su vida en fotos y textos. Prefacio de Max Frisch, Berlín y Weimar, Aufbau-Verlag, 1978.
- Huchel, Peter, *Gezählte Tage*. Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1972.
- Laschen, Gregor y Schlösser, Manfred, *Der zerstückte Traum*. Berlín-Darmstadt, Agora-Verlag, 1978.
- Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada*, Introducción de Gottfried Benn, München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1974.
- Pinthus, Kurt, editor, *Menschheitsdämmerung*, Introd. de Werner Mittenzwei, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1968.
- Raddatz, Fritz, *Traditionen und Tendenzen. Materialien zur Literatur der DDR*. 2 tomos. Frankfurt/Main, Suhrkamp-Taschenbuch-Verlag, 1972.
- Rothe, Wolfgang, *Expressionismus als Literatur*. Berna y Munich, Francke-Verlag, 1969.