

LAS RATAS EN LA POESIA EXPRESIONISTA ALEMANA

TEORIA DE UNA CONSTANTE VISIONARIA

POR

CARLOS EDMUNDO DE ORY

Escribe las cosas que has visto, y las que son, y las que han de ser después de éstas.
«El Apocalipsis», de Juan de Patmos.

SENSIBILIDAD Y TINIEBLAS

«Llorar es distinguido y bello» en el siglo xv (HUIZINGA: *El Otoño de la Edad Media*). La gran visión del hombre se resumió de una vez por todas en el Ecclesiastés: Vanidad de vanidades, todo vanidad. Esto dijo el Predicador. «Lo que principalmente se necesita para el uso de la vida humana es agua, fuego y hierro, sal, leche y harina de trigo, miel y racimos de uvas, aceite y vestido.» El resto son las dificultades de un estadista: «Llorar, llorar, ¿qué lloraré?» (T. S. ELIOT). Y el llanto de los poetas. Andreas Gryphius, por ejemplo, el gran barroco pronunciando las mismas palabras aprendidas de memoria y experimentadas: *vanidad, vanidad*. No ves por todas partes más que vanidad sobre la tierra, ceniza y polvo, ni el bronce ni el mármol son eternos, juguete ligero del tiempo. ¡Ah, qué es todo eso que tan precioso parece a nuestros ojos! Nada más que vil nada, sombra, polvo y viento. Gryphius, viviendo en una atmósfera de danza macabra, piadoso como los hombres de la Edad Media, como el mismo Dante. Cantor de este «valle de lágrimas» y unos de los bellos precursores de la angustia. El realista Gryphius, poeta de las tinieblas, uno de aquellos que han visto con la *visión directa*; y meditado sobre el cementerio y la última mansión de los difuntos. Aquel mismo que escribió un soneto sobre la tempestad allá por el año 1636.

A partir de 1760 la poesía alemana implanta la moda de los temas fúnebres. El amor por la noche se manifiesta en Hölty, poeta de la nostalgia sentimental, y en el más grande de los preclásicos, Klopstock, cuyos discípulos despliegan los mismos motivos tristes de soledades y tumbas. El tono melancólico había sido promovido por la lírica inglesa de los deístas. Todos los manuales se refieren a las *Noches* lúgubres de Young y a la *Elegía* escrita en un cementerio rural de Gray. Se propaga el gusto por lo nocturno fantasmal. La mansión de los

mueritos es la escena predilecta para la meditación; los ayes patéticos se concentran en los críticos momentos del adiós eterno. En medio de la noche, bajo la luz de una linterna, tiene lugar en el sombrío decorado un funesto entierro: el del ser amado.

El campo solitario, los espacios desolados suscitan sentimientos de dolorismo cósmico. Goldsmith ofrece una muestra típica de romanticismo paisajístico en su *Deserted Village*. (Un «idiota inspirado», le llama Horacio Walpole. Siempre serán ridiculizados los espíritus románticos. Y entre ellos mismos se ridiculizan: «Tiene mucho de hiena versificando en las tumbas», piensa Nietzsche de Dante.)

Con la fiebre ossiánica se incrementó el ensueño nebuloso. Herden y Wieland descubren a Shakespeare. En las almas se despierta la pasión por lo legendario, la vida primitiva de los pueblos nórdicos. Visiones pavorosas pueblan la imaginación. Jean-Jacques Rousseau, el «maestro de las almas sensibles», inventa la divación pura estimulado por el Ossian de MacPherson, que resulta ser un falso primitivo. Entonces se prepara el romanticismo de escuela. Los idilios y las odas anacréonticas del gracioso rococó dejarán paso a la lírica filosófica de cogitaciones y de cuitas. Se idealiza la Naturaleza. Paisaje y emoción se confunden. La poesía se da cita con el lugar. Sólo importa la emoción poética. «Siento, luego existo» es la fórmula opuesta al cartesianismo. La sensibilidad roussoniana difunde la sentimentalidad elegíaca, los cantos crepusculares. Se resucita la balada, una de las formas tradicionales de la poesía. Bürger, ebrio de Shakespeare y de Ossian, crea su *Lenore*, la balada briosa y endiablada plena de espectros y tensión nocturna. Se ha inaugurado el tenebrismo en la poesía alemana. La definición de lo romántico, objeto de controversia y variaciones de época, fué dada por el mismo Rousseau cuando llamó románticos a los lugares solitarios y salvajes. Pero las verdaderas tinieblas del mundo fantasmal aterrorizaban el alma sensible del solitario de Ermenonville, precursor del romanticismo. He aquí su propia confesión: «Una desdicha, cualquiera que sea, jamás me turba ni abate, mientras sepa en qué consiste; pero tengo propensión a temer las tinieblas: me asusta y me repugna su lobreguez; lo misterioso me inquieta siempre, es harto contrario a mi carácter abierto hasta la impudicia. Creo que el aspecto del más horroroso monstruo me asustaría poco; mas si de noche creo ver una figura bajo un lienzo blanco, tengo miedo». (*Confesiones*).

El gusto por lo extraño de la fantasía es una constante del espíritu abisal de los poetas alemanes. Acaba por el desenfreno de la imaginación, la *Einbildungskraft* creadora de la gran fantasmagoría cósmica. Recordemos la alabanza de Goethe «a la eterna inquietud, eterna

moza hija de Júpiter, la Fantasía». Los románticos emprendieron la lucha contra la razón humillante (la «ramera razón» de Lutero), originándose las violencias pasionales de los *Stürmer* y los *Dränger*, discípulos de Rousseau: «Cuando el hombre comienza a razonar, cesa de sentir».

LA RATA DE SHAKESPEARE

Se había heredado de Shakespeare un repertorio demencial. Wieland, su primer traductor en lengua alemana, fué también el primero en compararlo con los grandes genios de la pintura; en 1758, escribía entusiasmado: «Le amo con todos sus defectos. Es casi el único que sabe pintar los hombres, las costumbres y las pasiones del natural; posee el raro talento de embellecer la naturaleza sin traspasar las proporciones. Su fecundidad es infinita. A lo que parece, no ha estudiado más que la naturaleza. Uas veces es el Miguel Angel, otras veces, el Correggio de los poetas.» La primera generación de los *Stürmer*, el *Sturm und Drang* («Tempestad e Impetu»), a la que perteneció Goethe, se formó entre los jóvenes escritores versados en Shakespeare, los *shakespearefest*. Eran fervientes del gran Will. Se shakespeariza. Crímenes, suicidios, escenas de locura, amores desdichados, brujería. Los raptos de novias entran en la literatura tempestuosa. El aire se puebla de espectros. Un espeso mundo de magia congrega hadas y gnomos, monstruos y diablos. La fauna nigromántica instala la regla del pavor; los bichos inmundos se identifican con las pasiones. El orbe de lo corrupto expande pestilencias. En fin, la carroña de Baudelaire y las ratas expresionistas encuentran formidable pauta en Shakespeare. Así como el venusismo macabro surgido del tema de Ofelia como modelo. Veamos unos pocos ejemplos de «Hamlet» y «Macbeth». Cuando el Espectro habla a Hamlet de la bestia incestuosa, adúltera, y de sus pérfidos regalos, lamentándose de la miseria de un tal ser, llega a decir que la lujuria:

*unida a un ángel de fuego,
se cansará de su lecho celeste
y hará su presa de inmundicias...*

(Act. I, esc. V.)

Hamlet pide a Polonio que sea honesto y le dice:

*Y si el sol engendra gusanos en un perro reventado,
¿cuál es la carroña digna de ser besada...? ¿Tenéis una hija?*

(Act. II, esc. II.)

Hamlet habla a Guildenstern de su humor desolado y le declara su opinión sobre el Universo:

*... si todo eso no es para mí más que un repulsivo
acopio de vapores pestilenciales. ¡Qué obra maestra el
hombre!*

(Act. II, esc. II.)

Hamlet, solo, delira:

*Deslío mi corazón con palabras, palabras
¡como haría una ramera! Palabras obscenas,
dignas de una perdida o de una alcahueta. ¡Qué horror!*

(Act. II, esc. II.)

La Reina pregunta a Hamlet, desesperada, qué debe hacer ella. Le responde:

*... que ese engreído os atraiga a su lecho,
que os pellizque la mejilla lascivamente, que os llame
su ratón, y que con dos besos fétidos...*

(Act. III, esc. IV.)

El Rey le pregunta a la Reina por Hamlet: «Eh, Gertrudis, ¿dónde está Hamlet?» La Reina responde que anda luco como cuando viento y mar chocan para ver quién es el más fuerte y que:

*... En su frenesí
detrás del tapiz oye algo moverse,
saca la espada rápido, grita: ¡una rata! ¡una rata!
y en el arrebato de esta idea, mata
al pobre viejo que estaba escondido.*

(Act. IV, esc. I.)

En la landa desierta charlotean las tres brujas bajo los truenos. Una de ellas viene de degollar a los puercos. Otra cuenta lo que le acaba de pasar, a saber: que la mujer de un marino tenía en la falda castañas y masticaba, masticaba; le pidió: «Dame de eso». Pero la mujer la echó de allí por bruja...

*Su hombre partió para Alep, es patrón en el Tigre:
Pero en un coladero yo bogaré hasta allí
y como una rata con la cola cortada
¡yo lo haré, haré, haré!*

(Macbeth, act. I, esc. III.)

Toda la zoología necrófila y vampiresca de la literatura negra y de la gran pintura fantástica arranca de la dramaturgia shakesperiana: Cuervos, buitres, buhos, sapos, serpientes, langostas, gatos, perros, ratas, murciélagos, escorpiones, lechuzas y también tigres, lobos, osos, rinocerontes...

«¡Oh! Mi espíritu está lleno de escorpiones, querida esposa!», dice Macbeth a Lady Macbeth. Y al instante mismo menciona a los murciélagos:

*Sé pues dichosa: antes de que los murciélagos
alcen su vuelo enclaustrado, y antes
que bajo el mandato de la negra Hécate
el escarabajo nacido en el muladar, con sus zumbidos sordos,
haya sonado el bostezador cubrefuego de la noche,
se habrá hecho un acto a la fuerza lúgubre.*

(Act. III, esc. II.)

Esta «fuerza lúgubre» de la «negra Hécate» crea el gusto del miedo por excelencia romántico. La *Lenore* de Bürger es un modelo de estilo tremebundo. Pero Macbeth ha superado el espanto de la pobre Lenore. Habla solo:

*Casi he olvidado el gusto del miedo;
hubo un tiempo, mis sentidos sentirían frío
al oír un grito nocturno, y mi cabello
por un relato fúnebre se habría erizado
como animado de vida: estoy ahito de horrores;
lo atroz, familiar a mis pensamientos sangrientos,
no puede sorprenderme más...*

(Act. V, esc. V.)

Wilson Knight, en su ensayo titulado *Macbeth and The Metaphysic of Evil*, al estudiar la «pesadilla de un infierno consciente» y su metafísica del Mal, se detiene a considerar las fantasmagorías de ese mundo de dudas y de tinieblas que engendra extrañas, horrendas criaturas: «un sorprendente simbolismo del desorden, sugerido por imágenes de animales, recorre toda la pieza». Lo hemos visto en los pasajes citados sin necesidad de insistir en las tres brujas dentro de la caverna (act. IV, esc. I), en pleno aquelarre de encantamiento del Caldero. Ahí se trata de una evocación demonológica al estilo clásico de conjuros onomatopéyicos, una nigromancia hermética a base de juegos de palabras monosilábicas. En el caldo infernal hierven los animales más inmundos. Y precisamente Wilson Knight analiza el carácter de pesadilla de ese terror nauseabundo como pura conciencia del miedo universal. El simbolismo apocalíptico se desprende del ambiente ma-

terial de tinieblas amenazadoras sin la exclusiva sugestión del repul-sivismo animal; el clima de estupefacción es completo en la actuación enfurecida de hombres y bestias: «Somos conscientes de una horri-ble anomalía en el mundo, y de nuevo sentimos su irracionalidad y su misterio. A medida que nos dejamos impresionar por todos esos detalles, tomamos fuertemente conciencia del carácter esencialmente apocalíptico de este universo. Nos encontramos delante del misterio, de las tinieblas, de lo monstruoso, de la fealdad, por consiguiente del miedo. La palabra «miedo» aparece por todas partes. Todo simboliza el «miedo». En suma: Macbeth es el Apocalipsis del Mal.

NACE GOYA

La plancha 43 de los *Caprichos* de Goya fija la divisa de la fanta-sía descabellada: «El Sueño de la Razón produce monstruos». El sueño de la razón era la burla grotesca al espíritu estudioso, que era el afán doctrinal del Siglo de las Luces, la *Aufklärung* académica y profesoral con sus rigurosas artes de pensar, sus teorías de la razón, su arte de vivir según la razón y la virtud, máximas aspiraciones de los amigos de la verdad o *Aletophiles*. Bajo las influencias extranjeras (el clasicismo francés y el moralismo inglés), la literatura alemana se lanzaba a la busca de una doctrina a principios del siglo XVIII. Las reglas y los cánones, al gusto francés, impusieron las didácticas de Retóricas Poéticas y Lingüísticas, mientras que la escuela inglesa toma-ba sus modelos de Addison y de Milton. *The Spectator* ofrece el tipo perfecto de literatura edificante; Milton, el ideal supremo de la imagi-nación poética. Las enseñanzas miltonianas son recogidas por Bretin-ger en su *Arte poético crítico*, y resumidas así: «lo maravilloso repre-senta la cima de la poesía siempre que se sitúe dentro de los límites de lo verosímil disfrazado». Cuando el célebre Gellert encanta con la lectura de sus bienintencionadas fábulas, es decir, en plena filosofía racionalista, nace allá Goya. La primera generación romántica, los poetas del *Athenäum*, es, pues, contemporánea de la implacable sátira goyesca. Un pintor suizo, Füssli, crea la Pesadilla de animales disfor-mes; los caballos saltan por las ventanas. Los Caprichos y las Pesadi-llas de estos dos pintores corresponden al espíritu de la literatura de finales del siglo XVIII, avanzando el romanticismo. Los temas milto-nianos y fáusticos se introducen en la pintura: lo macabro y diabólico pasa a los lienzos. Horripilantes murciélagos pululan en los sabbats, asnos y monos asumen la monstruosidad del alma humana. Esta mons-truosidad la descubren pronto los románticos alemanes: «Aquel que se conoce, por poco que sea, dirá que el hombre es un monstruo»

(Tieck). La ironía, la escuela de la duda de los románticos, coincide con las constantes interrogaciones de los grabados de Goya.

No se presta atención más que a lo extraordinario, a lo individual. Se ama el exceso, la tragedia. La belleza de las tempestades y de los claros de luna revelan la estética de los contrastes. Los románticos dulces se contentan con la poesía del sueño, de ambiente lunar, de demonios evocados bajo el sentimiento de «poca realidad». Es menester retroceder a los poderes nocturnos del teatro romántico alemán con Kleist y sus furias, sus mujeres, perras, y Walkirias simultáneamente, para introducirnos en la tragedia radical. Los versos llameantes de Pentesilea: «Y que mi cuerpo palpitante sea arrojado como pasto a los perros devorantes, a los pájaros inmundos». La patética expresionista, su simbología animalesca de sentina, tiene precursores en la *Schicksalstragödie*, expresión del nihilismo y del desgarrar absolutos; sobre todo en la tragedia del *Ser* de Kleist, a quien Goethe reprochaba el gusto malsano por los aspectos «viles y alarmantes».

LAS RATAS DE LA «KULTURKURIOSA»

La magia negra acapara el espíritu de Goethe. En la *Noche de Walpurgis*, la *Cocina de Brujas* y *Selva y caverna*, introduce los misterios de la maléfica fantasmagoría nórdica. La cultura fáustica, opuesta a la cultura clásica, surge como una reencarnación del alma barroca. El apetito de curiosidad reniega de la erudición metódica. Los relatos extraños del romanticismo de Berlín, impregnados de realismo y de fantasía, iauguran la cultura de lo curioso, los *curiose Geschichten*. La miscelánea procura la mejor fuente de inspiración. De los baúles maravillosos se saca la perla; el oro, de la rareza. Archim von Arnim colecciona antiguallas literarias, memorias, tradiciones folklóricas. Un mundo pleno de larvas en los cajones de papeles embarullados origina gérmenes, fetos de ideas y de imágenes. Lo más escondido y extravagante es tesoro de poesía. La imaginación se encabrita. A esta clase de ladrón de oscuridades se les llamó *erinnerungssüchtig*, descubridor de citas y de historietas. Tal era el gusto de Lutero en sus conversaciones de sobremesa. Como por ejemplo: «Había en Erfurth dos estudiantes, uno de los cuales amaba tanto a una muchacha, que no tardó en volverse loco. El otro, que era brujo...». Cosas así, leyendas y maravillas olvidadas en los libros populares, estimulan poderosamente la imaginación. Los románticos eran espíritus enamorados de lo pintoresco, de todo lo raro y fascinante. Desenterrando anécdotas consiguen edificar morales y encantar a los lectores con relatos insólitos. Arnim no sentía tanta adoración por la Edad Media y tampoco le

gustaba soñar. Su interés se dirigía a un pasado reciente, las guerras napoleónicas. A propósito de estas guerras, he aquí una pieza muy curiosa de la «Kulturkuriosa», donde se nos presenta a Napoleón en Egipto..., expulsado por las ratas, y no por los hombres. Así se dice en la crónica de *Kemmerich*:

«Por la noche roían los arreos de cuero, de tal modo que los jinetes tenían que ir a pie porque las sillas no se sostenían sobre los caballos. Asimismo devoraban las correas de los fusiles, las cartucheras, las botas, cuando los soldados estaban durmiendo por la noche, de tal modo que muchos de éstos tenían que llevar el fusil al hombro y los cartuchos en los bolsillos. Si el rancho era servido en las tiendas, las ratas se echaban hambrientas sobre los platos puestos en la mesa. Aunque se mataran veinte o treinta de ellas, las otras seguían comiendo sin inmutarse; pero a los soldados se les quitaba el apetito...»

Entre otros símbolos, la rata es una deidad de la peste en Egipto y en China. Ya veremos cómo la imagen de la *Rattus* en la poesía expresionista alcanza esta óptica pintoresca del horror por el horror. Imagen dinámica por excelencia, se constituye en foco de abstracción simbólica: la destrucción, el caos. El nido de ratas es una visión fanática de los expresionistas.

POESÍA DE HOSPITAL

¿En qué se diferencia la poesía antigua de la poesía moderna? ¿Y quién fué el primer poeta moderno? Y tercera pregunta: ¿la poesía clásica nombró alguna vez la rata en sentido propio o figurado? Nuestra tesis de la rata estriba en esto, es el momento de decirlo: que se trata de la imagen-límite del estilo caótico de la poesía moderna preconizada por el romanticismo dionisíaco o fáustico considerado como una reencarnación del barroco. Por tanto, la lírica moderna empieza a prefigurarse en Europa en el siglo xvi, con el advenimiento del hombre barroco, *der barocke Mensch*. La primera respuesta podemos resumirla citando a Spengler: «En esto se diferencia toda la poesía occidental de toda la poesía antigua. Nuestra lírica, desde Walther von der Vogelweide hasta Goethe, hasta la lírica de las moribundas urbes actuales, es monológica; la lírica antigua, en cambio, es una lírica coral. Monológica, esto es, hamletiana. En sus «Cartas relativas a la literatura contemporánea», Lessing, defensor de Shakespeare contra Cornille, funda las bases de la poesía interior y dramática, la estética del monólogo desgarrado, cuando ataca la tímida tragedia de los franceses y pide que los asuntos sean «grandes, espantosos y melancólicos», gus-

tos más alemanes que «las gentilezas, las ternuras y los amoríos». La única traducción en alemán que consentía era la traducción del griego. Lessing ataca igualmente la poesía erótico-báquica de los anacreónticos, cuyo jefe de fila en Alemania fuera Greim. Imitadores artificiales de las Odas de Anacreonte. Acomete contra ellos en un tono de diatriba que pone de relieve la monotonía de los temas: «Prosa vacía de todo pensamiento; en versos no rimados..., las muchachas y el vino, luego el vino y las muchachas; los besos y los vasos, luego los vasos y los besos; después, de nuevo las muchachas y el vino; nada más que bases y borracheras; esas niñerías, escritas medio dormido, es lo que se llama en nuestros días hacer la poesía anacreóntica». Todo eso no eran más que bonitos *evohés* de un «paganismo» de vino del Rhin y ninfas alemanas entre coronas de rosas y pámpanos. Cantos nuevos sobre el modo agradable. La novedad consistía en suprimir las rimas. El luterano Herder se interesa por las fuentes de la poesía, esto es, la Biblia y los mitos cosmogónicos, la voz de los pueblos—no los *Minnesänger*, arte sabio—: la poesía primitiva auténtica del genio de las naciones («Los cantos populares son los archivos de los pueblos»), y ve el origen del arte en Oriente: «país del genio bruto, poderoso y sublime»; Grecia despierta más tarde. Según Herder, «todo el código teatral de Aristóteles está tomado de la tradición popular». La poesía profética encuentra su modelo en la Biblia. Así las formas arcaizantes son condenadas y la antigüedad griega de Lessing sólo aporta un ideal desaparecido: «el gusto griego era la flor de una bella nación, de su genio ebrio de belleza». La reflexión leissigniana gira en torno de los griegos y de Shakespeare, acabando por escoger el modelo inglés como más cercano al temperamento alemán y a la época; tal es la dialéctica de la *Dramaturgia de Hamburgo*. La imitación del arte antiguo de los griegos fué defendida en el *Laokoon*, tratado estético en favor de la acción dramática en la poesía. Los ejemplos de gran poesía son sacados casi exclusivamente de la Antigüedad, desde Homero. El *Laokoon* suscitó una viva polémica, y he aquí el comentario de Herder, visiblemente irónico: «De Tyrteo a Gleim, de Gleim remontando hasta Anacreonte, de Ossian a Milton y de Klopstock a Virgilio, se va a dejar un camino limpio, sin hablar de poetas didácticos, descriptivos e idílicos».

Goethe y Schiller, colaboradores en los *Xenias*, encarnan el clasicismo de Weimar. Los dos hombres, penetrados de humanismo, se complacen en el ataque satírico, a lo Marcial, de la mala literatura. Lo que a ellos le interesa es lo acabado, no lo original; los temas generales y no la singularidad de los pensamientos; la técnica, la cualidad de estilo; en suma, «el arte por el arte». Prometeo y Werther, a igual

que los Bandidos y los conjurados de Fiesco, son ideales sobrepasados, viejos sueños de lucha y rebeldías de juventud contra el orden establecido. Los temas de libertad y revolución, las visiones prometeicas conducen a un caos de pasiones demoníacas. Al dolor y las lágrimas oponen ahora el postulado clásico de la autonomía estético-moral. «El dolor es alimento de la juventud, lágrimas su himno bendito» (Goethe). Muy joven, Goethe había sido un poeta pastoral y elegíaco, había compuesto algún que otro *lieder* y más que nada poesías anacreónticas, como todo el mundo. Entonces se interesaba ya por las teorías de Lessing y se entusiasmaba con el virtuosismo de Wieland. Cuando más tarde participa en la renovación poética del *Sturm un Drang*, pronto se revela el cabecilla del movimiento de genios volcánicos. A los veinticuatro años publica su *Goetz von Berlichingen*, un grito de juventud, la batuta milagrosa de la nueva escuela dramática, y el viejo Bodmer, apologista de Milton, teórico del «delirio poético», saluda el primer drama de Goethe con estas palabras: «Hace cincuenta años que lo esperaba».

Tras la tempestad viene la calma. Era menester restablecer la armonía, gracias a la claridad de la concepción apolínea del arte; recuperar la luz, asumir en el espíritu las formas ordenadas. Para alcanzar la precisión y lo bello armonioso, Goethe renuncia a las nebulosidades y a los espectros. Se lanza de cuerpo y alma a la conquista de la belleza helénica. Curado de espanto (habiendo sido un *Stürmer* incomparable de la primera hora), el gran poeta de Weimar, acomodado en su sabiduría clásica, mira con ojos hostiles las generaciones que van surgiendo desligadas de su influencia. Considera a los nuevos poetas una horda de iconoclastas, denunciando en ellos la tendencia morbosa de sus ideales. No eran más que unos plañideros sin energía, harto difusos, poseídos por la pasión enfermiza de lo invisible, lo lejano, lo gaseoso.. El sagrado dionisismo de Hölderlin, esa quejumbre exaltada, intentando la fusión del júbilo y el dolor, del Pan y el Vino, Dionisos y Jesucristo, no produce el menor entusiasmo en el *poeta laureatus*. Las primeras poesías de Hölderlin le incitan a un juicio reprobador: «Si el mundo encuentra placer en que cerebros confusos se aniden allí donde hasta ahora tenían su lugar la claridad y la medida, nosotros no queremos ser cómplices de la desgracia. Nada posee este joven que pueda con el tiempo convertirse en talento, y sólo muestra la erupción impetuosa de un ánimo sin firmeza y de un espíritu al que le falta dignidad y disciplina». Los arrebatos panteístas, las ansias juveniles de heroísmo, todas esas fugas imaginarias de espíritus febriles, se oponían al helenismo olímpico de Goethe, a su intelectualismo apolíneo pregonado por Winckelmann y realizado por él en

Weimar, donde halla la *Allgemeinheit*, la *Heiterkeit* de la serenidad y la integridad helénicas, a fuerza de vigilancia y exigencia. *Im Gauzen, Guten, Wahren, resolut zu leben.* (Vivir resueltamente en el conjunto, en el bien y en la verdad.)

Goethe, siempre terapéutico, abomina del morbo de Kleist; su dramaturgia le causa tanto horror como el paisaje trágico de Gaspar David Friedrich, el *Stimmungsbild* tristísimo de tremendos infinitos alegóricos de mar y montaña. Odia lo impreciso y lo informe de los «ondulistas» y los «manierista» que violentan la Naturaleza. Su misma «Noche de Walpurgis Clásica» se opone a todos los «seísmos» de la espiritualidad antitética (romántica) en nombre de la síntesis neptuniana. Las crisis de Kleist son demasiado horribles, demoníacas en exceso, orgías del infierno fanático de la subjetividad, una crueldad grotesca del delirio visionario y de la desesperación macabra que arranca del humor demente. Toda esa furia de perras y elefantes es pura barbarie. Su desdén personal se expresa en términos duros después de una visita por demás fastidiosa del joven Kleist: «Hubiera deseado mostrarle simpatía. Pero me vi obligado a desviarme de él con un estremecimiento de repugnancia, como ante un ser atacado de un mal incurable». La anarquía del autor de *Penthesilea*, esa obra escandalosa que pretende imitar a los griegos, desencadena la cólera del poeta olímpico. La misma fobia sentía por la metafísica de Hoffmann. Cuando Heine le envía sus primeras poesías, *Gedichte*, publicadas en 1821, acompañando una carta de respetuosa admiración, Goethe no se molesta en contestar ni emite juicio alguno sobre la obrita plena de sentimentalismo wertheriano.

Goethe declara a Eckermann: «Los poetas de hoy escriben como si estuvieran enfermos y como si el mundo entero fuese un hospital. No hablan más que de dolores y miserias de la vida y de los goces del más allá; entre ellos se entabla un verdadero pugilato de descontento, y eso constituye un empleo abusivo de la poesía, que nos ha sido dada para apaciguar las discordias y para reconciliar a los hombres con el mundo y sus lástimas. Pero la generación actual le teme a la fuerza sana, y sólo en la debilidad encuentra aspiraciones poéticas». Entonces se le ocurre una fórmula para designar a esa poesía: «He encontrado una frase afortunada para molestar a esos señores. Llamaré a su poesía «poesía de hospital», y llamaré «tirteica» a la que no sólo canta canciones de guerra, sino que estimula el valor de los hombres para las luchas de la vida.»

Aquí, en la poesía de hospital, incurable y paroxismal, a la vez sangrienta y pútrida, vamos a encontrar el atormentado caudal emotivo de los expresionistas de la existencia, esos visionarios de la realidad

interiorizada. El drama humano, la angustia y el humor negro acometen contra el ideal clásico de la humanidad y sus ejemplos proverbiales: Atenas, la estimulante lira de Tirteo. La tragedia del hombre es lo que importa, el alma (y no el alma espartiana), el destino individual (y no los atenienses), la expresión directa del sufrimiento. Para exponer estos problemas desgarradores se requiere un lenguaje brutal, un realismo patibulario, la jerga de cuartel, la locura de Hamlet. Este lenguaje es el grito de un enfermo incurable: el hombre. ¿Quién osa teparle la boca? «¡Silencio! ¿No oyes? El crítico severo nos ordena tirar la corona lastimera de las elegías y grita a nuestros hermanos los rimadores: Terminad de llorar y de croar siempre sobre lo mismo, de lamentaros sobre lo que fué y lo que pasó; ya basta, ¡cantad algo nuevo!» (PUSCHKIN: *Eugenio Onieguín*.) ¿Algo nuevo? ¿Un *dolce stil nouvo*? ¿Una *Vita Nuova*? Pues eso precisamente es la *Einweihung* alemana. La genealogía espiritual de lo nuevo en la literatura occidental se encuentra en Homero y en Virgilio, en la Biblia y en los Padres de la Iglesia, esto es, en los infiernos clásicos y en las visiones apocalípticas, hasta los italianos Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, y hasta las sublimaciones del gótico y la torturada alma barroca. «El espíritu apocalíptico, la espera inminente del último día, desarrollaron en aquellos hogares de fe recalentada una literatura de visiones. La visión se convierte en género literario», escribe Louis Guillet, refiriéndose a los primeros siglos de nuestra era, en su libro sobre Dante.

Cerraremos este capítulo con una breve antología de citas:

«Yo no censuro a los que lloran» (Ulises: *Odisea*, HOMERO).

«Este ardor, estos transportes, ¿nos vienen de los cielos, o cada uno hace de sus pasiones dioses?» (*Eneida*, VIRGILIO.)

«¿El radiante Apolo? No gusta de la gente que llora.»

«¿De dónde viene esta espantosa música del mal? ¿Adónde guía?» (Corifeo: *Agamenón*, ESQUILO.)

«El mundo, por fuera, es amable, verde, y blanco, y bermejo; pero por dentro es de color negro, es sombrío como la muerte.» (WALTHER VON DER VOGELWEIDE.)

HEINE Y LAS RATAS

A la muerte de Goethe, el único lírico digno de sucederle era Heinrich Heine, el segundo gran poeta del *Lied* germánico. La lección de Goethe no se olvidaría, por más que se le dejase de leer. Había sido el genio cabal, porque ni enloqueció como Lenz, Hölderlin o Nietzsche, ni murió joven como Hölty, Günther o Büchner. Sobreviene la decadencia de la escuela romántica. También se supera el clasicismo

alemán ignorante de revoluciones y tiranías opresivas, sordo a la desgracia humana, desentendido de las modas en las artes y las letras. El harpista de Weimar se ocupaba solamente de reglas de oro y ya no oía al final de su vida más que coros de ángeles. Había edificado una moral y una estética infalibles. En ellas la serenidad y la contemplación revelan sus frutos bienhechores: la *Entsagung* y la cultura universal de la soñada *Weltliteratur* lograron el quietismo y la síntesis universal en sus normas. Había inventado una erótica pagana apelando a Júpiter y a Ganimedes. El mismo revivía los milagros y las metamorfosis mitológicas. Los Titanes, Pandora, Aquiles, Atenas, la verdad antigua, los problemas morales del género *Meister*, la idea de perfección y la renuncia a la pasión y al sufrimiento, *Poesía y Verdad*, la Hélade y Asia, el teatro de Racine: en fin, su *Fausto: klassisch-romantisch*, concluído el 20 de julio de 1831. Tiene derecho a echarse a dormir. Ese mismo día se complace en darle a Eckermann la noticia de su *opera omnia* realizada: «Ya puedo considerar mi vida ulterior meramente como un regalo: ya no importa que haga yo algo más y cuál cosa sea.» Murió el 22 de marzo de 1832.

Era un enorme genio literario, aunque la *Joven Alemania* le volviera las espaldas a causa de su egoísmo soberano. «A todo lo clásico corresponde una cantidad de frialdad, de lucidez, de dureza..., va contra lo incierto, contra lo vago, contra el presentimiento, así como contra lo que es breve, agudo, ligero y bueno» (Nietzsche). Como resume Butler en su «Rilke»: «Los clasicistas alemanes rindieron culto a Apolo, cuyo sumo pontífice fué Goethe. Una generación posterior adoró a Dionisos, exaltado por Nietzsche. Y ahora Rilke civilizó y atemperó ese culto frenético por la música mágica de Orfeo.» Pero el cantor que sucede inmediatamente a Goethe, ya lo hemos dicho, fué Heine, modelo de la juventud de Rilke, precursor del mismo Nietzsche y anticipo de las líricas de vanguardia. ¿Qué pensaba Heine de Goethe? Muchas cosas, buenas y malas. Sus preferencias estaban... «Sí, es demasiado grande—decía de Goethe—. Un dios por cierto, pero un dios de piedra. Demasiado poderoso, y yo no amo a los que son demasiado poderosos, ni Shakespeare, ni Miguel Angel. Yo amo a Voltaire. y a Lessing, y a Walther von der Vogelweide..., menos perfectos, más próximos a mí.» Ciertamente, los verdaderos príncipes del genio siempre han pagado al contado, como dice en el cuarteto contra su enemigo Platen, y nombra juntos a *Schiller, Goethe, Lessing, Wieland*. Pero él sobrepasa el esteticismo goethiano y a la postre se burla de todos los románticos, hasta de su maestro August-Wilhelm Schlegel, el jefe. No deja títere con cabeza. Ha escrito incluso una Historia del Romanticismo. Ha pasado revista a los grandes y a los pequeños de su siglo

y de su país; mas fuera de la literatura alemana y sobre los tiempos nunca olvida su familia espiritual: «La historia literaria es el gran camposanto en el que cada cual viene a buscar sus muertos, aquellos a quienes se ha amado, o con los cuales existían vínculos de parentesco. Cuando veo entre tanto cadáver insignificante a Lessing y a Herder con sus nobles y grandes figuras, el corazón me late con violencia; me sería imposible pasar adelante sin dejar un beso en sus lívidos labios.» Nietzsche, a su vez, incluye a Heine entre el escogido número de «espíritus profundos y vastos» del siglo, precursores de la Europa del porvenir, al lado de Goethe, de Stendhal y de Schopenhauer.

Heine todo entero no cabe en el estrecho cuadro de una escuela. Su lirismo es pluriforme: clásico y romántico, realista y moderno. Todo en él es meollo poético por muy inflamado de viento que parezcan muchos de sus poemas, ligeros como pompas de jabón (frase suya predilecta). Lo grande de él es, sin duda, la demencia poética, queremos decir el amor a la vida expresado con el ruido extraño de la poesía: una mezcla de violín y tambor, de risa y llanto. «Bate el tambor y no temas nada / Abraza a la cantinera. / En eso está toda la ciencia / ...»; en eso está el sentido profundo de los libros y la filosofía de Hegel. Comprende que es así, y por eso dice: «Yo soy un buen tambor.» Y en *Atta Troll* se deja ir en su Pegaso desbocado, cuyas bridas son cordones de perlas. Entonces el poema es un acto gratuito: «Sin objeto es mi poema. Sí, sin objeto, como el amor, como la vida.» Ahora bien, su timbre de gloria y al mismo tiempo de miseria es la desesperación. Como Byron, se hizo célebre su manía dolorosa. De ello hará mofa Hebbel, del «gran desgarramiento» del poeta, a quien llama «nuestro *Weltschmerzler*» (algo así como «sufridor mundial» o paño de lágrimas). Lo cual nos recuerda a Carlyle llamando a Byron «nuestro *Kraftmänn* (Hombre-intenso), nuestro Sentimentalista.»

¿Es el primero de los modernos? Funda la completa libertad de expresión, se libera de las campanillas verbales, reduce su juvenil retórica a llaneza; la vida prosaica penetra en la poesía, lo trivial y el humor van al compás de la melodía. Heine baja a la calle, cambia de país más que de zapatos, se considera él mismo un *Enfant Perdu*: «centinela aislado, en la lucha por la libertad». Es el soldado de la Humanidad. La estética del hombre infeliz adquiere en él un acento particular. La visión es penetrante y en el quejido a toda hora las cuerdas líricas se confunden con las cuerdas bucales. Sus lamentos como sus cóleras anidan en una garganta de profeta, en unos puños de justiciero. Es Jeremías, es Job. Pero también Amós anunciando castigos: «Oíd esta palabra, vacas de Basán.» No hay más que ricos y pobres:

*Existen dos clases de ratas:
los hambrientos, los satisfechos.*

*Las ratas viajeras, ¡ohi desgracia!
¡Ya han llegado a la región!
Se acercan, las oigo yo,
chiflan. Componen legión.*

Sus vacas de Basán son «las ratas viajeras», la multitud de ratas sensuales. La religión del sufrimiento, el dolorismo poético impregna su poesía ya despojada de hojarasca. El mundo se divide en dos tipos: los helenos y los nazarenos. Prefiere el cristianismo al paganismo. A los dioses olímpicos opone el Cristo, los Salmos, la Cautividad de los judíos, los Cánticos de la Sinagoga. La nostalgia del cielo le invade y sus hermanos son todos los nostálgicos, todos los vencidos del mundo. El tema del rico y el pobre de San Lucas inspira el ciclo *Lazarus*. El Baudelaire de la poesía alemana pone su corazón al desnudo. No pocas estrofas de *Lamentaciones* y *Lázaro* recuerdan «Las Flores del Mal». Heine nos habla de este bajo mundo, del dinero de los ricos y del pan caro; nos habla de su pobre vida, de la Dama Miseria, el cruel Thanatos, de los ángeles y de la muerte de los Nibelungos. El poeta del Buque fantasma, Tannhauser y Lorelei (las más bellas leyendas alemanas que de él recogió Wagner para su teatro), baja de las nubes y de los castillos, deja las brumas y se instala en su noche de dolores. Si Goethe exclama: «¡Qué desorden!»... Heine exclama: «¡Qué miseria!»... Sus zapatos alemanes le hieren. Sueña con el valle de Josafat mientras contempla sus llagas abiertas. ¿Se puede hablar en poesía de miserias fisiológicas? ¡Oh, qué cara pondría Goethe! Ya no se trata de redobles de tambor ni de gamas pianísticas. Ahora habla de sangre. Sus cólicos, sus hemorroides a la prusiana, el exceso de saliva, el chancre en los huesos de la espalda. Sus *Lamentaciones* rebosan de acentos bodeberianos:

*Nosotros caemos bajo el yugo
de lobos, puercos y perros vulgares
que aúllan, gruñen, ladran...*

Portavoz del mesianismo social, combatiente del progreso, fustigador del filisteo, su obra de rebeldía anticipa la visión expresionista y predica la «raza nueva». En sus imágenes nihilistas aparecen las ratas naturales y no ya metafóricas. Las ratas del mundo horroroso que huele a violetas marchitas. La existencia es una comedia: «cae el telón, la pieza ha terminado: Señores y señoras vuelven a sus casas». La sala está vacía, la escena desierta; salta la cuerda de un violín y:

en la platea las ratas raspan el entarimado,

las ratas desagradables, dice en *Sie erlischt*, un poema de *Lamentaciones*. A continuación de esta imagen nihilista, resume la visión del mundo así: «Y todo exhala un olor de aceite rancio.» Retengamos esta frase. Veremos luego cómo Rilke la emplea en *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge* con el mismo sentido de «visión nihilista»: («olor a *pommes frits* y angustia»).

La poesía de la miseria y de la esperanza redescubre el eterno dolor de la belleza. En Heine otra vez la poesía es de todos, anónima: un canto de seda, una queja de enamorado, como en Homero o en Paul Eluard. La magia de la expresión es el resultado de una síntesis entrañable. En forma de chispas y relámpagos aparece la raíz de la poesía, sus entrañas. El fuego expresivo se guarece entonces en «lo breve, lo agudo, ligero y bueno». Los modelos de la juventud de Heine fueron los poetas de la segunda familia romántica: almas prendadas por lo misterioso, el mundo de la magia, el cristianismo. Arnim, Chamisso, Brentano y Fouqué. Los dos últimos, principalmente, infundieronle el gusto por lo legendario y quijotesco, así como la imaginación fúnebre y el tono elegíaco-pasional. La mayor parte de los temas románticos han pasado por las manos de Heine, moldeándolos según su propia sensibilidad eminentemente lírica. Pero al mismo tiempo los vacía de toda metafísica. En sus manos se acaba de marchitar la flor azul. ¿No hemos visto cómo el olor a violetas marchitas pasa a ser olor de aceite rancio? Este es el paso obligatorio de la estética romántica idealista al realismo visionario expresionista. Entonces el vocabulario cambia de *aspecto*. El cisne se convierte en rata. El repertorio de imágenes románticas empleado por Heine (desde *Gedichte* hasta *Atta Troll*, pasando por *Intermezzo*) trae consigo lo que el estético Vischer llama la *Verwesungsprozess* del romanticismo alemán (proceso de descomposición). Esas mismas imágenes retornan con el neorromanticismo de Rilke, Hofmannsthal y el resto de tiernos impresionistas; también los parnasianos y simbolistas franceses bebieron en Heine.

BAUDELAIRE Y RILKE

¿Con Baudelaire comienza la estética moderna de la desgracia? En sus *Diarios íntimos* dice haber encontrado la definición de lo bello, «de lo para mí bello», y tiene «el valor de declarar hasta qué punto [se siente] moderno en estética». Al reflexionar sobre la *desgracia*, como una de las características de belleza más interesantes, escribe a renglón seguido: «llegando hasta el extremo de no concebir... un tipo de belleza donde no haya dolor».

Baudelaire, el primer poeta que descubre los horrores de la ciudad

moderna, suministra a la lírica los elementos simbólicos de la visión desastrosa: *Hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, bagné*. La gran ciudad es esto. Un mundo dantesco, ciertamente, cargado de rumores, de ocultos poderes y de «innombrables rapports». Los que pasan de largo, nada ven. Mas salta a la vista cuando se contempla la ciudad en su amplitud:

*Je l'anime, ô capitale infâme! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.*

Tal es el Epílogo a los *Petits poèmes en prose*, donde se nos revela la infinita poesía de las muchedumbres, de las viejas, de las viudas, los saltimbanquis, los pobres, las ventanas, los perros... Y en *Les Fleurs du Mal*, el poeta ofrece al lector los «objetos repugnantes». Vivimos una visión de pesadilla ultrarromántica: escalones que descienden al infierno, tinieblas que hieden, un millón de helmintos, un pueblo de demonios, la muerte en nuestros pulmones, chacales, buitres, panteras, monos, serpientes, escorpiones, perras de caza, los monstruos «glapisants, hurlants, grognants, rampants...». Todo ello se resume en el Horror, el Asesinato, La Carroña. Los ciclos bajos pesan como tapaderas y la esperanza es como un murciélago que se va rozando los muros con su ala tímida. La zoología de Baudelaire proviene del romanticismo supernaturalista. La animalización es goyesca y, por tanto, simbólica. Se nombran los monstruos de «la ménagerie infâme de nos vices». El poema de juventud de Baudelaire titulado «Une Charogne» deja ver muy particularmente la influencia del romanticismo macabro; incluso se ha señalado su fuente de inspiración en *La Tête de mort*, de Théophile Gautier. Si modelo hubo, fué sobrepasado en violencia. ¿De qué habla un poema que osa semejante título? De hedor, de moscas zumbando sobre un vientre pútrido, de larvas que fluyen como un espeso líquido, de una perra inquieta ávida de esqueleto; en fin, de «ordure», «horrible infection», «ossements», «vermine», y termina invocando sus «amours décomposés». La última estrofa, la expresión «amores descompuestos» no podía gustar a Rilke. (Tampoco le gustaba a Stefan George.)

En su juventud, Rilke era un neorromántico. Habían influido en él el romanticismo de Heine y el impresionismo de Liliencron. Sus *Primeras poesías*, escritas entre los diecinueve y veintitrés años, son de tono enfermizo, débiles y tiernas; ofrenda a los dioses lares, corona de sueños, canciones al pueblo. Le conmueven los viejos aires de Bohemia, los cementerios, los crisantemos blancos, el perfume de las rosas, los destellos y los reflejos. Sus dulces sueños le conducen al país

de las hadas. Gira en torno del mismo temario soñador: el Angelus, los tornasoles, los angelotes, la madonas, los jardines, los blancos senderos. Sus versos destilan un sabor amargo, y en su *Leben und Lieder* aparecen visiones fugitivas de la vida real que se presentan en forma de *clichés* naturalistas: mujeres que retornan del trabajo, el brillar de los rieles cerca de la casilla del guardabarrera; ve también «a lo lejos: un destello como el fuego de una cicatriz». Sus «Cantos del Alba» persiguen los mismos motivos lánguidos de su adolescencia: rosas y diademas, descos y secretos, estanques y senderos, las muchachas, las manos. Cuando escribe su «Canto del amor y de la muerte del corneta Cristóbal Rilke», a los veinticuatro años, logra un himno heroico impregnado de sentimiento patriótico a la manera elegante de Liliencron, cuya influencia mezclaba entonces a la de Maeterlinck. Sólo a partir de las «Nuevas Poesías» (1903-1908), el tono delicado de Rilke comienza a transformarse en timbres fuertes. Las visiones irrealles se alejan y lo vaporoso se constituye en cuerpos pesados. En estos versos hay ya arranques patéticos, imágenes crudas. Un poema se titula «Morgue». La nueva manera de Rilke conoce la visión todopoderosa de un universo antes ignorado; los pajes y las vírgenes no tienen nada que hacer fuera de su decorado teatral. Rilke comienza a redactar los cuadernos de Malte, que concluye en 1910. En estos cuadernos, obra lenta y difícil de seis años de labor, dos mundos chocan constantemente: la fantasmagoría de los castillos encantados y el mundo sórdido de las calles de París. Brigge abandona su castillo de Dinamarca y pone por primera vez los pies en París: «Estoy en París; los que se enteran se alegran; la mayoría me envidian. Tienen razón. Es una gran ciudad; grande y llena de tentaciones.» Veremos ahora cómo se produce el paso del neorromanticismo fantasmal al pre-expressionismo rilkeano. Se trata de un aprendizaje duro de la mirada, y la terrible escuela de esta nueva óptica se halla en la *Carroña*, de Baudelaire. Nos bastará citar algunos pasajes de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*; aquellos en los que se manifiesta la determinación de pasar, pese al sacrificio que ello supone, a la angustia real y palpitante. «Huele a yodoformo, a grasa de *pommes frits*, a angustia.» Brigge sigue caminando por las calles de París. Ha visto encima de una puerta una inscripción: *Asile de nuit*. «Al lado de la puerta estaban escritos los precios. No eran caros.» Ve cosas que nunca había imaginado que existían así. «He visto a un niño en un cochecito parado: estaba grueso, verdoso y tenía una erupción muy visible en la frente»; después dice del niño que «dormía con la boca abierta, respirando yodoformo, olor a *pommes frits* y angustia». La obsesión se vuelve estribillo, *leitmotiv*. Y he aquí, algunas líneas después, la confesión

decisiva: «Aprendo a ver. No sé por qué, todo penetra en mí más profundamente, y no permanece donde, hasta ahora, todo terminaba siempre. Tengo un interior que ignoraba. Así es desde ahora. No sé lo que pasa.» Se ha lanzado a la aventura cruel del aprendizaje del ojo... hasta que logre contemplar sin estremecerse la *Carroña*, de Baudelaire. «¿Para qué decir a nadie que cambio? Si cambio, ya no soy el de antes...» Está preocupado por este cambio radical. «¿Lo he dicho ya? Aprendo a ver. Sí, comienzo. Todavía veo esto mal. Pero quiero emplear mi tiempo.» Lo emplea caminando más y más. Tiene miedo de caer enfermo y piensa en los moribundos de París. «Ya en la época de Clodoveo se podía morir en algunos lechos. Ahora se muere a quinientas cincuenta y nueve camas.» Por su cabeza desfilan los locos y los réprobos de la historia: Carlos VII, Carlos el Temerario, el papa Juan XXII. Hospitales en vez de jardines; ya no el amor, sino la muerte. Se inicia en el mundo sórdido y cruel de la gran ciudad. Se enfrenta con mendigos, ciegos, leprosos. Al mismo tiempo rememora el carruaje del duque de Sagan; piensa en la muerte del chambelán Christoph Detlev Brigge, en Ulsgaard; sueña con su verdadero mundo, tan lejano: «¿Qué vida es ésta? Sin casa, sin objetos heredados, sin perros.» Ni siquiera tiene recuerdos. Caminando a la deriva («como un papel vacío»), comprende al fin que algo profundo ha ocurrido en su interior, y ha llorado. Le fealdad de la gran ciudad le ha revelado la existencia. «He sucumbido a esas tentaciones y han resultado ciertas transformaciones, si no de mi carácter, por lo menos de mi concepción general de la vida, y en todo caso de mi vida misma. Bajo esas influencias se formó en mí una comprensión muy diferente de las cosas... Un mundo transformado. Una vida nueva llena de significados nuevos. En este momento tengo un poco de pena porque todo es demasiado nuevo. Soy un debutante en mis propias condiciones de vida.» ¿Es que Brigge comprende ya la *Carroña*, de Baudelaire? Dejemos que él mismo nos lo diga: «¿Recuerdas el poema increíble de Baudelaire: «Une Charogne»? Quizá lo comprenda ahora. Exceptuada la última estrofa, estaba en lo cierto. ¿Qué debía hacer después de tal experiencia?... Le incumbía ver entre esas cosas terribles, entre esas cosas que parecen ser únicamente repugnantes, lo que es, lo que sólo cuenta, entre todo lo que es. Ni elección ni repulsa están permitidas.» Rilke ha respirado «la existencia de lo terrible en cada partícula de aire».

LAS TROMPETAS DEL APOCALIPSIS

Lo que han escrito aquellos que han visto y sentido lo visto como un puñetazo en los ojos. Y no han visto las estrellas como suele decirse,

sino ratas por todas partes y pájaros negros. Aves de mal agüero y la *Rattus Norvegicus* cosmopolita que expulsó de Egipto al ejército de Napoleón. ¿Ratas abstractas o concretas? Pura visión nihilista del mundo corrompido que despide pestilencias. ¿Qué recurso queda? ¡Gritar! Aullar frente a las cavernas estelares, sangrientas. Se echa mano a la imagen atroz de la rata, que es un símbolo fálico, y recuerda la muerte del Amor en las alcantarillas. Un nido de ratas en la cabellera de Ofelia. Las concepciones románticas han sido barridas lo mismo que el povo áureo de la Naturaleza. *Las ninfas han abandonado las selvas de oro*. Hartos de ética y de estética pundonorosa, bien saben que el cauce social no cuadra con la avalancha de catástrofe.

Nos parecía haber dejado el invierno de las landas nórdicas, el decorado de los cementerios, las tempestades que caben en un soneto y las cabalgatas fantasmales en el ritmo de las baladas de una notable moda literaria, allá por 1760..., que tenía acaso su emblema en los buhos nocturnos de Ossian.

Y vamos a hacer mención de otra moda literaria, eso sí. El fruto podrido de la decadencia, la música de la locura y la belleza del dolor. La literatura negra, de la angustia y la desesperación que creó una poesía de tinieblas, de donde se desprendían chispas y relumbres de esperanza. Llamados poetas *expresionistas*, los mismos que pertenecieron a la generación de artistas «apocalípticos», como los definió Herman Broch (los austríacos Rilke, Werfel, Kafka, que vivieron la atmósfera de *Angst und Beten* (angustia y fe) y de *Bangen und Beten* (miedo y plegaria) y los jóvenes alemanes que descubrieron en Baudelaire y Rimbaud la belleza del mal, la alquimia del verbo).

Hoy se acabaron ya los ismos y nos reímos de las trompetas de los siete ángeles del Apocalipsis. Los cantos de las tribus no se dejan oír. Pero «los santos y los visionarios los escuchan con lágrimas en los ojos». Las obras de la tribulación no resuenan ni sorprenden. Escribimos esta teoría de una constante visionaria, cuando acaba de morir el último poeta humanista, T. S. Eliot, a quien citamos al principio. Eliot nos trajo, en el siglo xx, las landas desoladas en su visión del mundo moderno: la llanura árida llena de escombros y tumbas derruidas: *Un montón de imágenes rotas, donde el sol bate. Y:*

*Me parece que estamos en el callejón de las ratas
Donde los muertos perdieron sus huesos.*

Y:

*Un ratón se deslizó blandamente de entre los matorrales
Arrastrando su viscosa barriga por la orilla...*

Y:

Sacudidos sólo por la pata del ratón, año tras año.

Esto es lo que nosotros llamamos el lirismo ratal. O ratalismo lírico. Las ninfas se han marchado (Trakl y Eliot). Los cisnes también. Y la sabia lechuga ateniense no impide a Eliot sentarse a orillas del Lemán y llorar. Y hablar de ratas y ratones de la ciudad irreal. *Criteria* y *lloro*. Y murciélagos de caras infantiles silbando en la luz violeta. Bueno, bueno, «¿qué ruido es ese que vibra alto en el aire, susurro de maternal lamentación?» —Versos que fueron sugeridos a Eliot por un párrafo de *Blich ins Chaos*, de Herman Hesse, que dice: «Ya la mitad de Europa, por lo menos la mitad de la Europa oriental, va camino del abismo en una como sagrada intoxicación, y borracha e himnicamente canta al abismo como Dimitri Karamasoff. Al oír esos cantos los burgueses sonrían algo molestos, pero los santos y los visionarios los escuchan con lágrimas en los ojos.»

La reacción contra el naturalismo y el impresionismo produjo una visión del mundo descomunal, tan agitada como caricaturesca podía ser y llena por completo de *pathos*. Un «pathos de la sangre». Se ha abolido el culto de la Naturaleza, la margarita en flor y el croar de ranas en las ciénagas (¡oh, Mantuano!). En vez de ello el mundo, visto desde abajo, cuelga de la visión como un espantapájaros angustioso. Una visión que no es fija, estereotipada, ni moleculizada a base de cromatismos corpusculares. Deja de ser también la visión de laboratorio del cientifismo naturalista promulgado por el consejo de Zola: «Una obra de arte es un rincón de la Naturaleza visto al través de un temperamento». Ciertamente es que Gerhar Hauptmann produce *Die Ratten* (*Las Ratas*) en 1911, una trágicomedia todavía naturalista. Pero este título basta para definir su pesimismo radical. «¡Grito es claridad! ¡Grito es verdad!», grita Hauptmann.

No, la visión de los nuevos poetas que decidieron la estética del éxtasis, desde 1910, es una visión tan dinámica que pierde el sentido real de la imagen misma y se convierte en fórmula y en substrato visionario. La visión no puede aislarse del vidente. Se confunde en el acto con el yo. Es que el contacto no depende de la inteligencia, sino que es fuente de animación sensorial, instinto. Objeto y sujeto se abrazan compartiendo espasmos dolorosos. Esto es lo que los estéticos germanos llaman precisamente la *Einfühlung*, intimidad del objeto, sufrimiento del objeto, el abandono de sí en aras del otro, un sacrificio del verbo. No hay más que tema-dolor. El arte es así una especie de infusión simbólica del objeto y sujeto. Es en el yo intuitivo donde el mundo toma forma. El lenguaje arranca de un movimiento interior, grito dramático de infusos dones himnicos alimentados por el éxtasis continuo. Esta poesía es espontánea, sincera y antirraccional. Es inge-

nua como el maravilloso *Song of Myself* («Canto a mí mismo»), de Walt Whitman. Una semántica del alma.

La óptica expresionista entraña una transfiguración de sueño y realidad. Lo que los poetas expresan es la sustancia de la cosa experimentada visionariamente. Son barrocos; por lo tanto, atormentados. Han escogido por divisa el verso inmortal de Angelus Silesius: *Mensch, werde wesentlich*. («Hazte sustancial»). Lo que cuenta es el hombre esencial; su vida desde los pies a la cabeza, desde el nacimiento a la tumba, la sustancia permanece, asegura el *Viajero Querubínico*.

Según este alcance supremo de la subjetividad, la «angustia» moderna brota de una mirada extática al paisaje tremendo. La carnicería de la visión mediante la cual se interpreta, se expresa la paisajística que rodea al hombre vivo. El paisaje universal acribillado de balas, cubierto de sangre y de escorias. Visión de pesadilla. (El contexto histórico-político-social queda sobreentendido; mas es obvio que la desazón desgarradora responde en estos jóvenes alemanes a la guerra del 14-18 con sus horrores y su desastre final). Su pacifismo se convierte en profecía y mensaje tanto como en desesperación integral.

Un conglomerado de síntesis retinianas se establece según los destinos y los temperamentos. De ahí la escolástica visionaria, o diríamos mejor la dialéctica de cada clase de visión hecha constante: visión de la guerra, visión de la ciudad multitudinaria, visión cósmica, visión humanitaria (fraternidad humana de tipo franciscano o waltwhitmaniano del comunismo de los seres), visión mística... Las imágenes correspondientes simplifican el caos, la miseria, el cosmos y el delirio de esperanzas en la neo-humanidad. O el ridículo de un universo animalizado, grotesco, teatral. Las bestias por un lado; los burgueses por otro. «Esos pequeños maniqués, que se mueven vestidos de cuello y levita», como dice Walt Whitman, y que los expresionistas no cesaron de retratar en cinéticas risibles. Surgen cuadros, esquemas, caricaturas, vastos frescos. Todo se vuelve risotada, teatro de títeres, vértigo a base de imágenes plásticas inquietantes que constituyen una abstracción orgánica de esas visiones.

El terreno fué preparado por muchos artistas y poetas de todas las naciones. Hemos colocado entre «los primeros» a Heine y a Baudelaire. *Zum Lazarus* se publicó en 1854; la edición original de *Les Fleurs du Mal*, en 1857. Pero el expresionismo busca y encuentra parentescos espirituales en el gótico resucitado por Worringer, en el barroco (Gryphius, Grimmelshausen, la pintura de Grünewald, Rembrandt, Greco, líricos y plásticos del dolor divino y humano), y en el renacimiento de la metafísica descubre infinitos cerrados a la razón. Las teorías de Dilthey sobre la fantasía poética («Experiencia y Ficción»),

la filosofía de Scheler, el *élan vital* de Bergson, la fenomenología de Husserl, el psicoanálisis de Freud, la sociología de Simmel, fomentaron el triunfo del alma sobre la civilización mecánica. La influencia de Baudelaire, Rimbaud y Whitman es notoria. Y sólo ahora podemos mencionar el poderoso trío Dostoievsky, Strindberg, Nietzsche, padres de los nuevos valores, como las verdaderas efigies del edificio espiritual de la época de crisis de la fe.

En Alemania, poetas todavía de molde tradicional, que experimentaban con el naturalismo (hasta sus últimas consecuencias) ayudaron sensiblemente a elaborar el tono de la poesía inmediatamente posterior, la de los expresionistas enemigos furibundos del clasicismo. Porque el lirismo patético está ya patente en Arno Hölz, Richard Dehmel, Alfred Mombert, Theodor Däubler y, por supuesto, en Rainer-Maria Rilke, cuyas últimas obras, *Las elegías de Duino* y *Los sonetos a Orfeo*, revelan un lirismo pítico de profecías pavorosas. Esta poesía del terror del Dolor original de Rilke se sitúa en las cumbres del expresionismo extático. Versos que dicen: «Lejos está el tiempo de Tobías», «el espíritu de la época, él, que no tiene forma», «nuestra deleznable existencia», «ha llegado el momento de las cosas confesables», «habla y proclamas», «Nosotros, derrochadores de dolor», «las escorias de la cólera petrificada», y que hablan de los grandes árboles de lágrimas, las bestias del duelo y del silencio, «un ave asustada, atravesando horizontalmente», «la lechuza espanta», «un puñado de pichones poseídos por el vértigo», «los montones de estiércol, negrura aún más sombría». Y Mombert, Däubler, Wolfskehl, Derleth se sitúan entre los «visionarios cósmicos», ebrios de gigantismo y cosmogonías delirantes, cantores de la Aurora boreal. Evocan hospitales, obreros miserables para quienes cuenta más un poco de mantequilla que toda la primera parte del *Fausto* (Holz), y el simbolismo de imágenes extrañas abunda en todos ellos.

Pero la biblia del expresionismo se considera el drama «Woyzeck», la obra maestra de Georg Büchner (1813-1837). Büchner lanza en Alemania el grito más agudo de la angustia humana. Sus personajes gritan, babean, deliran impulsados por el delirio de la destrucción. Dramaturgia de la catástrofe sangrienta determinada por el fatalismo histórico. Suma del nihilismo materialista: el destino humano carece de salvación, el fatalismo de la historia aplasta al hombre. *La muerte de Danton* y el *Woyzeck*, de Büchner, bañan en sangre y en las aguas negras de la locura. Su teatro, así como el de Frank Wedekind (1864-1918), prefiguran la violencia exagerada de los dramaturgos expresionistas. Para Pierre Jean Jouve, lo que ciertos artistas, como Toulouse-Lautrec, Seurat, el mismo Wedekind, Schönberg (Pierrot Lunaire), catalogados

«expresionistas», tienen en común, «expresando (después de Baudelaire) una verdadera *angustia* moderna, es la violencia, el exceso, la comprensión de situaciones hasta el absurdo, y el humor (humor negro)... Estos artistas fueron simplemente intrépidos y sin temor».

RATTEN

Aquí están ya. Jóvenes rostros capaces de sonreír. Muchos de ellos son judíos; otros solamente alemanes. Poetas, como el viejo Hans Sachs. ¿Qué es ser poeta? Antigua raza de hombres tocados de la cabeza y, además, enfermos de juventud. Todos ellos sufren, anticuada raza de demonios dolientes. Pero estos de 1910-1920 no son ciegos, como Homero y Milton; ni tuertos, como Camoens, y no tenían, como Job, 500 asnos que perder. Sin embargo, conocieron el paroxismo. Anárquicos, nihilistas, artistas del lenguaje, juventud nietzscheana, encantadores de espectáculos, embriagados por la idea negadora del universo, y no obstante, fanáticos de redención de la Humanidad: Rimboldianos y marxistas.

Tú, el más tierno de vosotros, Franz Werfel, amigo de Kafka; tú, el más inteligente y artista. A ti te dió por la evasión mística. Porque tu sueño era el paraíso fraternal. Te liberas pronto del expresionismo egocéntrico llamado al calor del prójimo, a la patética anónima del nosotros, el beso hondo del nosotros. Un corazón negro de tanto llorar. Aunque sabes que «el llanto tampoco dice lo que pensamos». ¿Crees de verdad que el hombre es mudo? Le pides a Dios un cigarrillo. En «La canción del corazón» dices que unos puños pelean, coléricos, y que se acumula el lodo, y crece el remolino de la rebelión de la destrucción: ¡*Imágenes, imágenes, anoto yo aquí!* Lo cual aconsejaba Juan de Patmos: «Escribe las cosas que has visto...» La radiación de Dios es esperada «aun en el más fangoso rostro». *Los ávidos corazones apresan el lodo*. Ser e impulso es tu doble clave. Hablas de grajos que bailotean ante tus miradas. De las águilas del mediodía que se levantan. De caballos que trotan hacia el infinito. Te inquietan los animales nocturnos que huían. ¿Y ese río de carroñas? Ahí, entonces, cuando hablas de carroñas en tu poema «Jesús» y el camino de las carroñas», ya vemos venir tus ratas:

«Verbissene Ratten schwammen im Gezuecht.»

*(Ratas corroidas nadaban en la masa,
devoradas a medias por las serpientes y por la acidez;
corzos podridos, y asnos, y una luz
de peste y de moscas, ¡inmensa!)*

Cristo pide a su Dios y Padre que le deje amar al ser podrido y que le deje leer su misericordia en la carroña, y entonces viste que se llenó sus cabellos de pequeñas carroñas y se coronó de culebras, mientras que de su cinturón colgaban cien cadáveres, y de su hombro:

«*Ratt und Fledermaus.*»

(*Ratas y murciélagos.*)

Y tú, pálido poeta maldito, Georg Trakl, el más violento de vosotros y el más volcado en la negrura de animales. Das miedo a la poesía. De remordimiento y de catástrofe estás hecho, y se ve en tu cara el ansia dolorosa. Sueño y noche del espíritu. *Traum und Umnachtung* («Sueño y locura»). Poesía altamente misteriosa como los cables de alta tensión. Tocar tus poemas es peligroso. Has alterado un poco las formas tradicionales y las bestias románticas traen únicamente presagios de horror. Salvaje éxtasis. La obsesión del mal, la obsesión demonológica. Eres todo de cristal. Entraste en el espejo y nadie te vió salir por otro lado. Preciosista de la pureza retórica, enfermo de liturgia y de tinieblas metafóricas. Tu poema es el corazón de la locura. Delirio de oscuridad y juego terrible de secretos. ¡Oh los nocturnos! ¡Oh los malditos! Adolescente del infierno.

Se parece a Heym en el torbellino de temas: vampiros, murciélagos, moscas, ratas y cuervos. Pájaros que caen de los cielos, la sangre de los mataderos derramándose en los canales sórdidos, lluvias negras, campanas dolorosas, lodo, leprosos, cadáveres, nieve y lepra. Visionario a lo Blake; lo beatífico se mezcla a lo inmundo. Azrael y Satán, ángeles y abejas donde bestias gesticulantes escalan las torres. Visiones de paraíso, pese a que «todas las rutas desembocan en una podredumbre negra». Sin embargo, ángeles y mirtos. Evoca a menudo la noble época de los monjes. Es el poeta de la inocencia perdida, el pan y el vino santificados, y el color azul, azul. Las constantes metáforas del oro. Pero aquí están tus ratas:

«... *die Ratten fütterte im Sternengarten...*»

(*las ratas que alimentaba en el corral crepuscular.*)

Cuando Rilke leyó el poema «Sebastián en sueño» se sintió paralizado, sobrecogido, instintivamente conmovido, desamparado... Pura tragedia de tinieblas.

Mientras Georg Trakl, perdido en los bosques de espanto, apenas visita las callejas negras, otro poeta maldito, Georg Heym (el Rimbaud alemán), lanza un anatema apocalíptico sobre las ciudades. Maldición

sobre la ciudad que se alza como una marea de llamas. Los incendios de Juan de Patmos, su Apocalipsis de profecías sangrientas: «Y las flautas de los ángeles resuenan alrededor del cielo en llamas.» El sol se detiene. En Berlín todo es «humareda, hollín, fetidez...». Y los murciélagos forman cortejo fantasmagórico. Heim nos recuerda los *Caprichos*, de Goya; su mundo alucinatorio burlesco hace pensar en la fantasía metamórfica del Bosco. Es el poeta visual por excelencia, sus ratas *se ven*. Ved si no su Ofelia. He aquí la bienamada de Hamlet, aquella que se ahogó en el regato cubierta de guirnaldas fantásticas, ortigas y gemas de oro, margaritas y largas flores púrpuras; la Ofelia de Shakespeare en su fangosa muerte envuelta en sus trofeos agrestes. Si «la blanche Ophélie flotte comme un grand lys» para Rimbaud, y los sauces temblorosos lloran sobre su espalda, mientras ella inclina su frente soñadora en las cañas, rodeada de nenúfares que suspiran, ¡oh pobre loca!, el poeta Heym también te canta ahogada al filo del agua, y ahora ya el viento bajo no despliega en corola sus grandes velos mecidos por las aguas perezosamente, sino que Ofelia avanza en medio de un cortejo de murciélagos, sus manos flotan como las aletas de los peces, sobre su pecho se desliza una anguila blanca y:

las ratas han hecho su nido en la cabellera.

El río la arrastra a través de ciudades donde grúas amenazan con sus brazos gigantescos.

Un mismo sentimiento angustioso de destrucción de lo amado, de descomposición de las cosas que tuvieron vida magnífica y bella juventud, determina en los poetas expresionistas la imagen horrorosa expresada en el concepto eminentemente visual: *Nest von Ratten*. Nido de ratas. En efecto, la poesía de Gottfried Benn, poeta de la *Morgue*, visionario clínico (era médico, especialista en enfermedades venéreas), abunda en atmósferas purulentas mezcladas de lodo, excrementos, orina, gargajos, infiltradas de lémures, moscas, serpientes y demás animales feroces. Las carnes hinchadas hieden en su hospital de heridos, de sangre infecta. Huele a éter. Desangramientos, evacuación de heces, lechos de sangre y de lágrimas, mujeres que dan a luz, las más pobres de Berlín («Trece hijos en una habitación y media»). Y he aquí la «Bella juventud». La boca de una muchacha que había reposado largo tiempo en las cañas, esa boca está roída; cuando se abrió el pecho, el esófago estaba agujereado:

*Schliesslich in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten.*

*(En fin, en un espacio bajo el diafragma
se encuentra un nido de jóvenes ratas.)*

En otro poema habla de una isla pequeña, un pájaro en el mar, nada—coágulo de ceniza—: de una casi monstruosa irrealidad. De pronto dice: «El enemigo de los gallos, la rata...»

De todas las ratas expresionistas (tan semejantes a las que ven los atacados de *delirium tremens*), no las hay más enemigas de la felicidad como aquellas del *Mein blaues Klavier*, de la poetisa Else Lasker-Schüler («la más grande poetisa que jamás tuvo Alemania», según Gottfried Benn). Murió en Jerusalén, donde se había expatriado (era judía), en 1945. En su amargura soñaba tanto con ese «piano azul» que en el sótano hacen aún resonar solamente las ratas.

Carlos Edmundo de Ory
94 Bd. Saint Germain
PARÍS