

Dr. Alfredo Dornheim

El problema de la existencia en la literatura actual de Alemania



EL PROBLEMA central de la literatura alemana del presente es, sin duda alguna, el de la existencia, ese problema fundamental de la ontología que, no obstante su antigüedad en el pensamiento cultural de los pueblos, ha cobrado inesperada actualidad en la historia del espíritu y de las letras, y muy especialmente durante los últimos diez años que pasaron desde la terminación de la segunda conflagración mundial. El hombre como ser natural y espiritual, mas también como ser enfrentado a las múltiples posibilidades y fenómenos del mundo natural y espiritual, es el tema que ocupa nuevamente el primer plano de las letras germanas que afanosamente contribuyen a esclarecer la problemática humana y llegar a un nuevo conocimiento de las cosas y de la situación específica del hombre en el "aquí y ahora". Hombre y conocimiento: dos esferas aparentemente diferentes pero, sin embargo, íntimamente relacionadas la una con la otra, porque el interrogante de la existencia presupone imperiosamente la *Erkenntnis*, el conocimiento de la realidad fenoménica que vive el hombre y a la que él mismo se encuentra sujeto ineludiblemente. "El arte quiere devenir conocimiento" expresa Wilhelm Grenzmann en su libro *Dichtung und Glaube* ("Literatura y fe") (1) con el compositor Adrián Lever-

kühn de Thomas Mann (2), y con ello, también las letras alemanas ostentan un acentuado “modernismo sentimental” que, hace 160 años, fué definido con visionario acierto por Federico Schiller, al delinear sus auténticos contornos estéticos y conceptuales en oposición a la espontaneidad “ingenua” de las literaturas antiguas (3).

Pero esta vislumbre schilleriana de una real situación estética nos sitúa ante otro problema: ¿No ha transmitido la literatura, desde que existe, el “conocimiento” de las cosas? ¿No se trata, también en las letras de hoy, del antiguo conocimiento aristotélico de la esencia? La Edad Media conoció la verdad del mundo a través de la fe cristiana. El iluminismo ensanchó los límites del conocimiento mediante la razón. Y mientras el clasicismo alemán logró establecer y realizar el ideal de la perfección humana en este mundo por un profundo conocimiento de las posibilidades innatas del hombre, el romanticismo se elevó en alas de sus conocimientos mágicos a la esfera de la infinitud cósmica. Y ¿no trataron de llegar también el realismo y el naturalismo al conocimiento exacto del mundo físico y extrafísico, el primero mediante una aprehensión pictórica de las realidades tangibles, y el segundo por una visión fotográfica de los fenómenos y hechos que integraban la vida entre 1889 y 1914? (4).

Sin embargo, existe una notable diferencia entre la literatura actual y la de épocas anteriores. En los siglos pasados, la obra poética apuntaba decididamente al conocimiento del ser (trascendente), al sentido esencial de la vida, en su estructuración ideal dentro de una imagen total del mundo. En la actualidad, empero, la literatura plantea el enigma de las posibilidades de la vida, como realidad concreta, que aún permitan al hombre instalarse en un mundo cuyas dimensiones reales se han ampliado infinitamente y que no pueden ser jalonadas según categorías tradicionales (Platón, Aristóteles, los escolásticos, los ideales clásicos o románticos). Las letras actuales profesan la imperiosa necesidad de conocer y delinear la situación específica del hombre en nuestro tiempo y en nuestro espacio, el *hic et nunc* de su existencia, en el que el hombre, solitario y desligado de todo lazo superior se ve “remitido a sí mismo, para encon-

trar la certeza y el fundamento de su existencia en la autorreflexión" (5).

Y más aún, "conocimiento" significa, para la literatura actual, una compenetración con el pensamiento especulativo y filosófico, como raras veces ha existido en épocas anteriores. La multiplicidad de corrientes filosóficas se repite en el campo de la literatura, en la multiplicidad y variedad de sus formas y contenidos, verdadera *coincidentia oppositorum* y coexistencia de estilos y estructuras que por la complejidad de su substancia estética y conceptual sitúa a la crítica literaria ante problemas apenas solucionables. De esta manera, el panorama actual de las letras alemanas abarca, para unos, la literatura burguesa, la religiosa, comunista, individualista anárquica, para otros, la cristiana, la de una época tardía, del punto cero absoluto o de lo absurdo —la *frustration* de los ingleses—, la de la naturaleza y la neoclásica, mientras que otros distinguen entre literatura tradicionalista, de vanguardia y del radicalismo estético (6).

No obstante, todas estas "literaturas" tienen en común el tema del hombre. Aquí, los planos del conocimiento y del hombre se fusionan en una perspectiva única, irreductible: el conocimiento y la búsqueda de los fundamentos y realidades existenciales del hombre en nuestro mundo. De esta manera, la literatura actual de Alemania circunscribe, de un modo similar a cierta filosofía, el tema de la existencia como realidad de una categoría primordialmente inmanente. Considera y representa la pura facticidad del existir humano, el concreto estar-en-el-mundo del hombre, tanto en su relación individual como colectiva. El hombre moderno es condenado a vivir en un mundo meramente existente (*vorhanden*), completamente inadecuado para una existencia superior, ética o religiosa, tierra de nadie en la que tiene que arreglárselas el hombre, como ser terrestre, social e histórico, situación objetiva y fatal, a la cual se encuentra expuesto todo hombre y que decide ineludiblemente su destino.

Por otra parte, no todos los poetas y escritores ocupan una posición tan extremadamente radical que excluye toda auténtica libertad, más también toda posibilidad de otorgar a la vida un sentido y una

consistencia positiva. En general, es amplio el anhelo de una instancia superior a la de la mera existencia (7), de una esencia humana o extrahumana que puede trascender a la esfera metafísica y que trata de restablecer la armonía entre existir y ser, entre la realidad temporal y espacial del mundo contemporáneo y la verdad intemporal de lo que es fuera de los horizontes de nuestro mundo tangible. Quizá, el hombre moderno tuvo que realizar el peligroso peregrinaje al abismo, al caos y la nada, para reintegrar su totalidad de ente existencial y esencial, mediante una especie de “choque”, de sacudimiento preontológico que lo situaba nuevamente ante lo que Rilke llamaba “lo abierto”, ese umbral que conduce de la inmanencia de nuestra existencia a la trascendencia del ser divino, a una nueva afirmación ontológica.

Este cambio de posición se manifiesta igualmente, de una manera sorprendente, en la filosofía moderna. En *Sein und Zeit* (“Ser y tiempo”), Martín Heidegger había expresado aún que “sólo en tanto es existencia, existe el ser” (8). Otorgó con ello a la existencia, con la temporalidad de sus fenómenos exteriores e interiores concretos, una primacía absoluta. Su desaparición significaría, también, la aniquilación de toda instancia superior, la nada absoluta. Sin embargo, hoy, el concepto de Heidegger es fundamentalmente diferente: “sólo en tanto se manifiesta el ser, es existencia” expresó el filósofo en una de sus interpretaciones de Hölderlin, frase de mayor trascendencia en la filosofía de nuestros días. Esta inversión de un concepto básico —el mismo Heidegger la considera una *Kehre*— devolvió al ser la categoría que ya poseía el *eon* de Parménides, el *ser* de los griegos (9). Mientras la frase original —“sólo en tanto es existencia, existe el ser”— significaba la preponderancia absoluta del existir en el tiempo y el espacio que excluye toda esencia eterna y que es amenazado hondamente por su propia temporalidad y la estrechez de horizontes que le otorga el espíritu humano, el nuevo concepto de Heidegger devolvió al ser sus dimensiones trascendentes o, más precisamente, la posibilidad de incorporar nuestra existencia a la totalidad del orden cósmico y de la filosofía perenne. Y es característico que esta

nueva posición de Heidegger se debe a una profunda compenetración con la obra poética de Hölderlin y Rilke, con la obra de poetas. El hecho de que Heidegger realizó su “vuelta” radical de acuerdo al concepto de Hölderlin, significa la preponderancia tanto del ser como del poeta en el pensamiento de uno de los más destacados filósofos alemanes de la actualidad, del *ser* ante la existencia comprometida y amenazada, y del poeta ante el filósofo. Y así, Heidegger pudo afirmar, en su libro *Hölderlin y la esencia de la poesía*, que “la poesía es el nombrar fundador del ser y de la esencia de todas las cosas”, en analogía a las conocidas palabras del mismo Hölderlin:

...mas lo que permanece [es decir: el ser]
es fundación de los poetas.

Huelga decir que un importante sector de la literatura actual de Alemania ha restablecido, más allá del pensamiento de Heidegger, el orden teológico del mundo. En esta literatura, el *Sein*, el ser, es la justificación más real y auténtica de la existencia de Dios (10).

De esta manera, la literatura alemana evidencia —en forma parecida a las del mundo occidental—, en la totalidad panorámica de sus manifestaciones, una estratificación substancial que paulatinamente conduce de una literatura existencial e inmanente a través de las vislumbres de ligeras perspectivas de una realidad esencial superior a la plena valoración de lo trascendente que abarca la unidad del mundo en la categoría del ser y su eterna verdad en Dios. Y más aún: a este panorama intrínseco, como *Gehalt*, de la obra de arte literaria, se une y corresponde su *Gestalt*, la forma que siempre refleja acertadamente la actitud personal del poeta, en el estilo de sus creaciones líricas, épicas o dramáticas, como manifestación “existencial” de una esencia que comparte el autor; pues *Stil... ist unzer-teilte Einheit des höheren Menschen* (estilo... es unidad total del hombre superior) (11), expresión real de su personalidad, su sensibilidad y pensamiento, pero no, como sostiene Gottfried Benn (12), una categoría dinámica autónoma, “el poder de la nada que exige

la forma" (13). La gran diversidad de estilos y conceptos en las letras de nuestros días es reflejo fiel de la desorientación del hombre moderno, y la conciencia de la crisis existencial del presente caracteriza así el pensamiento poético que, no obstante la multiplicidad de orientaciones individuales, a menudo vuelve a la antigua verdad de que sin el "ser" del ente supremo y eterno no existiría el "estar" del hombre "auténtico" en este mundo.

Acertado reflejo de esta situación son los conceptos del conocido novelista Frank Thiess, expresados en su libro *Ideen zur Natur-und Leidensgeschichte der Völker* ("Ideas acerca de la historia de la naturaleza y de los sufrimientos de los pueblos"), publicado en 1948, bajo la impresión de la segunda guerra mundial. Expresa el autor que las leyes fundamentales de la moral no se anulan por el hecho de comprobar su carácter subjetivo ni por desenmascararlas como resultado del miedo experimentado por el hombre ante los dioses. "Un análisis tal —prosigue Thiess—, aunque se lleve a cabo con mayor ingenio, no nos libera de la sujeción colectiva, que es meramente orgánica y por tanto necesita la unión superior con un orden espiritual, en las relaciones entre los hombres, y con la fuente desconocida e insondable de todo ser. Sin reconocer un sistema de tabús morales no es posible ninguna comunidad, ninguna cultura, ni aún una relación razonable entre hombre y animal, y entre hombre y el reino de las plantas... El problema de la "validez objetiva" de los diez mandamientos, que para todos los tiempos regularizarán las relaciones entre los hombres (salvo que nos abandonáramos a nosotros mismos), este problema es un sofisma intelectual, típico de una época que ha perdido su justo medio... Toda la historia del espíritu humano es una lucha con la divinidad por la ampliación de la luminosa órbita de nuestro conocimiento. El mito de la antigüedad hebraica otorgó a este primer paso a la autonomía una expresión de profundo sentido en la historia del pecado original; el mito helénico encontró para ello la imagen del robo del fuego por Prometeo. Pero ni Adán ni Prometeo negaron con sus actos, el poder divino ni la realidad de un orden suprarreal, establecido entre Dios y hombre...

El hombre carente de valores no puede ser un "hombre libre". Es, sólo, hombre sin ombligo y, con ello, sin pasado, sin futuro, sin arraigo ni meta. Y así, su libertad terminará en la gran enfermedad de nuestra época, el miedo ante el vacío, originado por el hecho de que el hombre excluye arbitrariamente a Dios de su ámbito".

Esta "gran enfermedad", como problemática existencial de la época, es el tema de la lírica de uno de los poetas más originales de nuestro tiempo. En su ciclo lírico *Behaarte Herzen* ("Corazones velludos"), del año 1920, Hans Arp (14), escribió los siguientes versos:

*täglich kommen die tische die flügel die beine die hüte
und versuchen uns
täglich stellen wir die tische auf unseren kopf
beleckten die flügel
und hüpfen mit den beinen in den armen über die hüte
selbst wenn die treuesten flaschen von uns abfallen
bleiben wir den vasen ähnlicher als den hemden
auf den naturfassaden sitzen die ohren und lauschen
die bärte verkleiden sich als verbotene früchte
und treiben die küsse vor sich her
die näbel schöpfen frische luft
die augen ruhen auf kentnern
die tische sind mit reinen seelen gedeckt
die flügel sind verführerisch
die beine können auf-und zugeknöpft werden
die hüte sind luftlakaien
und wiegen gerne ausgestopfte standuhren in den schlaf*

.....

*diariamente llegan las mesas las alas las piernas los sombreros
y nos tientan
diariamente ponemos las mesas sobre nuestras cabezas
lamos las alas
y saltamos con las piernas en los brazos sobre los sombreros
aunque las botellas más fieles se despeguen de nosotros*

*somos más parecidos a los floreros que a las camisas
de las fachadas naturales salen orejas y escuchan
las barbas se disfrazan como frutos prohibidos
y empujan ante sí a los besos
los ombligos quedan al aire
los ojos descansan en barricadas
las mesas están cubiertas con almas puras
las alas son seductoras
las piernas pueden abotonarse y desabotonarse
los sombreros son lacayos del aire
y adormecen meciendo relojes verticales*

.....

Estos versos, de audaces construcciones imaginativas, aparentemente carecen de sentido. En la abstrusa asociación de imágenes heterogéneas yuxtapuestas, llevada hasta el límite de lo decible, se manifiesta, a la vez, la absurdidad de un mundo desarticulado, cuyos elementos constitutivos se reúnen en una totalidad fenoménica que no surge de la unidad armoniosa de todas las cosas sino que encuentra su legitimación en la tremenda y enigmática realidad existencial de la vida moderna. Sin embargo, hay una relación material y una relación estética entre las palabras y las situaciones que ellas evocan. Debemos preguntarnos, pues, ¿qué significan las mesas, las alas, las piernas y los sombreros que diariamente nos tientan?

El poeta contesta a este interrogante en los últimos versos citados: "las mesas están cubiertas con almas puras". El "manjar" diario que nos sirve la vida, es la pureza anímica, la limpidez moral. Tenemos la oportunidad de disfrutar de ella, de "alimentarnos" con principios éticos que todavía subsisten en medio de un mundo corrompido. Y esta autenticidad ética no nos tienta ocasionalmente sino que, muy al contrario, constituye un don abundante y existente en todo momento. Por otra parte, empero, nos tientan también "las alas", que "son seductoras". Nos seducen a levantar vuelo, a elevarnos más allá de la órbita de nuestra existencia específica y de nuestra

determinación humana. Y más aún; eterna tentación la constituyen, igualmente, las “piernas” que “pueden abotonarse y desabotonarse”, lo sensual y lo sexual, que asechan al hombre con la presencia de sus múltiples y fáciles alternativas y posibilidades. Y a ellas se agregan los sombreros, “lacayos del aire”, cosas vaporosas y expuestas al aire (porque se llevan en la cabeza), pero también exponentes de la moda, de la civilización narcotizante, que “adormecen” a “relojes verticales”, o sea, a los hombres, cuyos corazones no laten como los de seres vivientes y espirituales sino como la péndula de un mecanismo hueco e insensible. Y así, la absurda disparidad de aspectos imaginativos heterogéneos se transforma en unidad de sentido: las mesas, alas, piernas y sombreros son alegorías de la pureza ética, de la vanidad y presuntuosidad, la sensualidad y el poder narcotizante de la civilización, en su totalidad aspectos esenciales de la vida moderna, que continuamente “tientan” al hombre y que en gran parte lo comprometen, amenazando su humanidad y la integridad de su existencia auténtica.

Y ¿cómo reacciona el hombre ante estos peligros, más también ante el esfuerzo diario de una instancia ética que trata de realizar la suprema verdad del mundo en la afirmación de la convivencia moral? “Diariamente ponemos las mesas sobre nuestras cabezas”, es decir, las alejamos arbitrariamente de su verdadero destino, de manera que el manjar de “las almas puras” se torna inaccesible para nosotros. Pero “lamemos las alas”, las limpiamos, como suelen hacerlo los pájaros, para poder volar mejor y más alto, y para alejarnos, en nuestro vuelo de Icaro, cada vez más de nuestra determinación en esta tierra. Y “saltamos con las piernas en los brazos sobre los sombreros”. Ejecutamos un juego pueril y trivial y nos divertimos, en la ingenuidad de nuestra conciencia aturdida, “abrazando” el deleite lascivo de la carne y “bailando” entre las cosas insignificantes de una civilización arbitraria y enervada. Y en esta situación, “somos más parecidos a los floreros que a las camisas”, nos identificamos con un objeto hueco y artificial que no es camisa (que, como se sabe, cubre a auténticos hombres) sino sólo florero, cuyo contenido es el

agua, líquido sin substancia humana, “aunque las botellas más fieles se despeguen de nosotros”, a pesar de que lo más fiel del hombre, su personalidad, se independizase y se mostrase a la luz del día, en la cristalina transparencia de sus cualidades. Entonces, somos puras “fachadas naturales”, forma y construcción exterior sin contenido espiritual anímico, sólo susceptibles a sensaciones auditivas que no presuponen ninguna actividad espiritual autónoma, y obedeciendo a los instintos, como el murciélago al orientarse en la oscuridad de la noche. El hombre se disfraza con su barba, esconde y tergiversa su verdadera fisonomía y seduce a la mujer, entregándose a un deleite sexual incondicional —“empuja ante sí a los besos — los ombligos quedan al aire” (libre)— o sofocando la desequilibrada inquietud de sus sentidos en el consumo de bebidas alcohólicas: “los ojos descansan en barricas”.

No es necesario continuar la interpretación de esta poesía. Con visiones metafóricas, Hans Arp evoca la brutalidad demoníaca de la existencia humana de alrededor de 1920, que con la inmanencia de sus elementos constitutivos esboza un panorama de contornos oscuros y desalentadores.

Treinta años más tarde, el poeta vuelve a plantear el problema de las posibilidades de la vida humana en medio de los escombros materiales y espirituales de un mundo devastado por una guerra total. En la inmensa soledad de esos días, el hombre “desamparado” (Holthusen) se hunde, resignado, en el vacío de una existencia vulgar y elemental, y ni siquiera es capaz de preocuparse por superar la infame miseria en que es condenado a vivir:

*Ein Mann steigt stumm gegen Abend
aus seinem grauen Erdtrichter,
in dem er den ganzen Tag stumm zugebracht hat,
eilt stumm in sein graues Haus,
setzt sich stumm vor seinen grauen Tisch,
und nimmt von oben drei, vier schwarze Schläge
auf seinen Kopf stumm in Empfang.*

*En silencio sube un hombre, al anochecer,
de su cráter gris de tierra,
donde, en silencio, ha pasado todo el día.
En silencio, vuelve a su casa gris;
en silencio, se sienta ante su mesa gris;
y arriba, en silencio, soporta tres o cuatro golges negros sobre
[su cabeza.*

En este mundo carente de “colores”, sin valores o esperanzas, el hombre se ha transformado en una simple criatura, y ninguna voz se levanta que le oriente en su desesperada situación existencial, en que ni aún parece existir el sentimiento elemental del miedo sino sólo una indiferencia absoluta que para el poeta es el síntoma más inquietante de nuestro tiempo:

*Nun hat die Angst die meisten Menschen verlassen,
und die Unendlichkeit hat kein gutes Wort,
kein ängstigendes Wort mehr für sie.
Gähnende Leeren wachsen neben gähnenden Leeren.*

*Ahora, el miedo ha abandonado a la mayoría de los hombres,
y la infinitud ya no tiene palabras buenas,
ni ninguna palabra atemorizante.*

Gargantas abisales crecen junto a vacíos profundos.

“Vacíos profundos” circundan al hombre. Aquí, el mito de la nada es conducido *ad absurdum* y valorado como punto de partida de una conciencia que, ella misma, constituye la nada absoluta, pero que no obstante ofrece la vaga esperanza de que pueda surgir de ella algo nuevo. Pues, ¿qué significa este “miedo”, esta señal de una humanidad desarticulada que, si bien se dió cuenta de la “pérdida de su justo medio”, carece empero de medios adecuados para recuperarla? Para Arp, el miedo aparentemente posee una función positiva y conservadora. Es el sacudimiento del “temor primigenio” y no un poder destructivo surgido de la conciencia de todo aquello que

podría amenazar la vida individual. Es la consternación homérica ante las eternas situaciones fundamentales de la vida, que igualmente se presentan en las situaciones específicas de postguerra. Y es la "palabra buena de la infinitud" no una inquietud hética, sino una vibración espiritual que corresponde al movimiento sereno y equilibrado de los espacios cósmicos y que por ende no puede ser el miedo ante sí mismo ni una fuga de la insuficiencia individual. A pesar de la absurdidad de la vida actual, de su desligamiento de toda instancia superior logrado por la liberación arbitraria del espíritu humano, esta situación abre la posibilidad de que éste revise su actitud e incorpore nuevamente la existencia a la integridad esencial de todo ser:

*Kleinere, grössere, jüngere, ältere, männliche Menschen
liegen völlig nackt*

kreuz und quer auf einem natürlichen Boden.

Sie sehen leichenhaft aus,

obwohl der Kampf nicht stattgefunden hat.

*Ab und zu treibt ein Luftzug ihre Flugblätter umher,
auf denen folgender Text zu lesen ist:*

Wir haben uns eines besseren besonnen!

Wir fliehen gemeinsam nackt und bloss.

Wir retten uns in tiefere Spiele.

*Viel gutmütiges Gold ist unnütz vertan worden,
um wächserne Brüste zum Schmelzen zu bringen.*

*Wer den Zufall mitspielen lässt,
wird lebendiges Gewebe wirken.*

*Hombres varoniles, pequeños, grandes, jóvenes, viejos,
yacen desnudos,*

acá y allá, en tierras naturales.

Parecieran muertos,

a pesar de que no hubo combate.

*A veces, la brisa arrastra hojas de papel en torno,
en que se lee este texto:*

*Cambiamos de opinión,
huimos juntos, despojados y desnudos.
Escapamos a juegos más profundos.
Mucho oro benévolo se ha gastado inútilmente,
para ablandar pechos de cera.
Quien deja entrar el azar en el juego,
tejerá un tejido vivo.
El azar nos libera de la red sin sentido.*

“Hombres... yacen... en tierras naturales”. El hombre “muerto” de nuestra época está condenado a vivir una existencia puramente orgánica y vegetativa. Pero de este dilema, el hombre, arrojado a la situación primera de toda existencia y abandonado por todo puesto que él mismo lo abandonó, “escapa a juegos más profundos”. Supera su destino trágico y se entrega al “azar”, el *Zufall*, para liberarse así “de la red sin sentido”.

Por de pronto, no es difícil comprobar la estrecha relación existente entre esta literatura surrealista y el existencialismo filosófico, y muy especialmente de Sartre y Camus. Al igual que Sartre, Arp experimenta la existencia como lo absurdo absoluto, como existencia “desnuda”, cuya característica propia es la contingencia. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre el pensamiento de Arp y el existencialismo radical de Sartre. En nuestros versos, *Zufall* debe interpretarse en un sentido estrictamente literal. El verbo *zufallen* significa “caer hacia”. *Zufall* es, pues, lo que “cae hacia nosotros”, lo que nos “ad-viene”. Mas, ¿de dónde nos viene? Ya en poesías anteriores, Arp nos habla de la “infinitud”, de lo “invisible” y del “fondo primigenio”, que para él existe más allá de toda inmanencia existencial. La esencialidad del ser se legitima, pues, en la presencia de lo “acaecido”, de lo *Zugefallenen*. Y este “azar” lo deja Arp “entrar en el juego”. Con ello, no le concede la exclusividad determinante en el “estar-arrojado” del hombre, sino que sólo lo deja “participar” (*mitspielen*) del juego. Y ¿no recuerda este concepto la pro-

funda palabra de Rainer María Rilke acerca de la *ewigen Mitspielerin*, la “eterna copartícipe del juego”, que “arroja al hombre la pelota” (*Solange du Selbstgeworfenes fängst...*); que con ello transforma también al mismo hombre en compañero de juego, en copartícipe del ser, que no le abandona sino que lo incluye al suceder cósmico, siempre y cuando posea “el valor y la fuerza de coger la pelota”? Pues “sólo al arriesgar esta alternativa, participas legítimamente del juego”:

erst — in diesem Wagnis spielst du gültig mit.

(Rilke, *Nike*).

Y así, el hombre no es exclusivamente responsable ante sí mismo. Arp cree en lo que Sartre ha rechazado categóricamente: en una instancia necesaria y superior a la mera existencia terrenal, un ser “infinito” que garantiza la unidad del ser, que el hombre no puede evadir sino a la que pertenece ineludiblemente y que piensa su destino, otorgándole lo que corresponde hacerle “advenir”, el “azar”, que nuevamente conduce a la humanidad hacia un espacio espiritual suprahumano, morada del ser trascendente y de las esperanzas del hombre en nuestro tiempo.

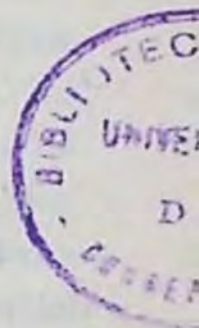
Entre los poetas de postguerra se destaca, igualmente, el joven lírico Albert Arnold Scholl, en cuyos versos el tema del hombre moderno adquiere, una vez más, mayor actualidad y una penetración amplia y profunda, en un sentido espacial y psicológico. He aquí la versión castellana de una de sus poesías más características:

RETROSPECTIVA

*Poco antes del fin de los tiempos
habitaba un satélite del sol
una raza extraña, de pigmentación clara.*

*Volaban millas y millas
en los Pan American Airways
y luego corrían, como por sus vidas,
unos cientos de metros,
sobre la pista bien cuidada
de un campo de aterrizaje.*

*Avergonzábales,
aun si nadie ajeno está presente,
juntar las manos;
eran su bendición de la mesa
los noticiosos de la noche y del mediodía.
Mas temblaban sus cuerpos
y contraíanse sus pupilas
como por el uso de alcaloides,
tan pronto Billy May
celebraba un boogie desgarrador y frenético
o uno de color ébano
tocaba la trompeta magistralmente,
entre transportes de alegría y éxtasis ardiente.
Lloraban cuando Bessie Smith
entonaba "negros spirituals".
Mas la dejaron desangrarse,
de noche, en la calle, a oscuras,
en un accidente de tránsito,
para no empapar de sangre negra
el pulcro lienzo
de las camas de hospital, destinadas a los blancos.
Sonrientes y sin vacilar
se baleaban el uno al otro por la espalda.
Mas sufrían convulsiones histéricas
cuando en avenidas frecuentadas
caía bajo un automóvil
alguno de sus perros.*



*Y, sin embargo,
eran hermosos en su aflicción,
cuando lloraban por su amor
o por un hijo perdido;
o al despedirse, en el muelle,
y en andenes hollinientos;
y cuando —en verdad solía ocurrir—
regalaban a quien fuera
uno de sus dos trajes.
Y al abrazarse,
en el socavón del subte,
o en lujosos departamentos,
el cielo a sus ojos asomaba.*

Se ha dicho (15) que la obra de Scholl, discípulo consecuente del poeta berlinés Gottfried Benn, es “lírica de la *city*: artificial, intelectual y acosada”, fiel “reproducción de un mundo transformado en técnica”. Aunque esta observación es acertada, con ella no se agota el fenómeno de esta clase de literatura, cuya substancia y forma se nutren del “arte de los afiches”. Un escepticismo amargo emana de estos versos, que a veces huye a la ironía y que, a través de la concreción imaginativa plástica de un mundo “tardío”, apenas se distancia de una fenomenología exterior (y por supuesto desalentadora) de hechos y acontecimientos característicos. Pero más aún; refleja este “enfoque retrospectivo” —que como tal presupone la salvación de este mundo en el tiempo y el espacio— una melancólica compasión del poeta con la “extraña raza” de nuestra época, una identificación compasiva con ella que no surge de un distanciamiento objetivo sino del amor, que en los vaivenes de una existencia mecanizada no pierde su sentido, como categoría del ser que trasciende a la tierra y transmite los auténticos valores emotivos (“avergonzábales... , lloraban, su aflicción...”) a las generaciones futuras. El amor subsiste, tanto en las relaciones de los hombres de aquel mundo extraño y pervertido que evoca el autor, como en su propia posición frente a

este mundo, y con ello, “el cielo a sus ojos asomaba”, el divino ser transmite a sus criaturas el destello de su eterna gracia y las conduce, aunque sea por unos breves instantes, al umbral de su reino “abierto”, velando sobre su destino en medio del inmenso error de sus andanzas terrenales.

Al igual que el “mundo” de Hans Arp, el de Scholl no se presenta en formas líricas tradicionales. Lejos de toda “intimización” (Staiger: *Erinnerung*, Kayser: *Verinnerung*) de sus elementos naturales y anímicos, ambos poetas no disimulan su descendencia expresionista, aunque, y muy especialmente en Scholl, el *pathos* revolucionario de aquel movimiento ha cedido su lugar a una melancólica visión existencial y realista que, si bien ha ganado profundidad, no puede detener la completa disolución de la forma lírica, conforme a la disolución de todo contenido esencial de la misma. El lenguaje poético de Arp y Scholl es prosa épica, aunque no siempre carente de movimientos rítmicos, cuya estructuración sintáctica acusa la técnica de la composición mosaica o del montaje, tan característica también para la novelística de nuestros días.

Al final del último capítulo de una novela publicada en 1954, dos amigos, Enrique y Martín, han pasado una tarde en la casa de campo de una amiga de la familia. En su lecho, antes de dormirse, Martín reflexiona sobre los acontecimientos bastantes agitados del día:

“—¿Ya duermes?, volvió a preguntar a Enrique, y éste contestó: —No. Y su “no” sonaba poco amable y distante.

“Martín creía saber lo que entristecía a su amigo: era la diferencia entre inmoral e inhumano. Leo era Leo, pero con él, inhumano había tenido una cierta ilusión. El hecho de que la madre de Enrique hubiese podido cambiar tan de repente de Leo al panadero, le parecía tan grave como que la abuela solicitara la inyección sin necesitarla.

“—No, no, dijo súbitamente, en voz alta, Alberto, en la oscura terraza de abajo, no, es mejor que renunciemos a pensar en casarnos. Luego habló la madre, pero en voz baja. Después llegó Bolda, y también Glum y Will, y la voz de Alberto subió de tono: Sí; ella quería pegarle y atropelló a los que querían impedirlo. Schurgibel

recibió sus buenas bofetadas, y el padre Willibald un golpe en el pecho —aquí Alberto se reía, mas su risa no era agradable—, y no tuve más remedio que ayudarla, y golpeé fuerte; de todos modos me reconoció.

“—¿Giseler? —preguntó la madre.

“—Sí, me reconoció, y estoy seguro de que no nos molestará más. No podíamos con todos ellos.

“—Naturalmente, dijo Glum, con voz grave y lenta. La madre reía, y tampoco su risa sonaba amable.

“De abajo no se oyó nada más, hasta que empezó un ruido sostenido de motores. Martín pensó primero en el coche del médico, pero el ruido se acercaba desde el jardín, y desde arriba. Era el zumbido monótono de un avión, que lentamente se arrastraba por el aire. Gritó de sorpresa, cuando apareció en el oscuro alféizar de la ventana; detrás de las luces rojas de situación, llevaba una tela. Letras fosforescentes podía leerse allí con claridad: TONTO ES QUIEN CONFITA SUS DULCÉS.

“Más rápido de lo que pensaba, la escritura pareció deslizarse por la ventana y caer, pero a esto siguió un segundo zumbador, con su frasecita consabida, que paseaba por el cielo en tinieblas: HOLSTEGE HACE DULCES PARA TI.

“Mira, dijo emocionado a Enrique, es propaganda de la fábrica de la abuela. Pero Enrique no contestaba, a pesar de estar despierto. Abajo lloraba convulsivamente la madre, y Alberto blasfemó en voz alta: Puercos —dijo—, puercos...

“Zumbando, los aviones se alejaban en dirección al castillo de Brernick.

“Abajo reinaba el silencio. Sólo se oía el sollozar de la madre, y a veces un entrechocar de vasos. Y Martín tenía miedo, porque Enrique callaba, aunque también estaba despierto. Lo oía respirar fuerte, como alguien que está agitado: Wilma, en cambio, respiraba sosegadamente.

“A intervalos trataba de imaginar a Hoppalong Cassidy, a Donald Duck, mas esto le parecía infantil. Luego formuló esta frase:

SI TÚ QUIERES PENSAR EN LOS PECADOS. Y en seguida surgió la terrible incógnita primera del catecismo: ¿Para qué estamos en la tierra? Y la respuesta fué automática: para servir a Dios, amarlo y entrar con ello al cielo.

“Servir, amar, entrar al cielo . . . estas palabras no lo decían todo. Pues no parecía enteramente adecuada la contestación a la pregunta, y por primera vez dudó, llegando a la conclusión de que algo había terminado; no sabía qué era, pero algo había terminado. Hubiera podido llorar, sollozar como la madre abajo, y no lo hizo, porque Enrique estaba despierto y creía saber en qué pensaba: en su madre, en el panadero, en la palabra que su madre había dicho al panadero.

“Mas Enrique no pensaba en todo aquello, sino en la esperanza que había brillado en el rostro de su madre; sólo un instante, pero sabía que un instante puede bastar”.

Así termina esa novela, *Haus ohne Hüter* (“Hogar sin protector”), de la cual es autor Heinrich Böll.

Al igual que en sus novelas anteriores, Böll plantea y analiza, en *Haus ohne Hüter*, la situación social del presente, a través de cuya problemática siempre se impone el grave interrogante por las posibilidades existenciales del hombre, como individualidad psicofísica y en su dignidad e integridad humanas.

En su primera novela, *Wo warst du, Adam?* (“¿Dónde estuviste, Adán?”), aparecida en 1951, Böll nos sitúa en la segunda conflagración mundial, que influye decididamente en el destino de cada uno y cuyas apremiantes necesidades crean un “estado humano” sin sentido, pero no por ello menos real y auténtico.

La vida en la etapa caótica de postguerra, es tratada en la segunda obra de Heinrich Böll. En su novela *Und sagte kein einziges Wort* (“Y no dijo ni una sola palabra”), publicada en 1953, reviven esos años de desorganización social y desorientación espiritual, cuyo terrible legado fué la pérdida total de la esperanza. También en ese relato, poco puede hacer el hombre para cambiar el mundo de las realidades concretas, cuyo tremendo poder hace víctima de un proceso ineludible a aquella generación, apenas consciente aún, que



nació entre los escombros de un mundo en pleno derrumbamiento.

Y esa generación de 1942 protagoniza también *Haus ohne Hüter*, cuya temática —más compleja que en novelas anteriores del autor— encierra aspectos de la Alemania de nuestros días: el destino de los huérfanos y las viudas de la guerra, esa herencia de una época que no es posible medir con medidas tradicionales. Los amigos, Enrique y Martín, no han conocido a sus padres, caídos en las estepas de Rusia y en los desiertos africanos. Pero llegan a una edad en que aprenden a comparar, a tener conciencia de su mundo y a reaccionar ante él. Y sienten que el desorden y la inseguridad actual de sus propias vidas están íntimamente relacionados con la muerte prematura de sus padres. Observan que otras mujeres vencen las dificultades de la vida, mientras que sus madres respectivas fracasan, sin apoyo moral, afectivo. Este fracaso asume formas diferentes en la vida de ambas mujeres, situadas en planos sociales muy distintos, pero tiene la misma intensidad y las mismas consecuencias para los hijos.

Ante éstos se abre, pues, el diferenciado mundo de los adultos: las madres, ambas en la plenitud de su vida y que no han vivido esa vida que parecía destinada para ellas; las diferentes categorías de “tíos” que se suceden en casa de Enrique y Martín; la abuela toxicómana de éste, cuya vida se mueve exclusivamente en el pasado; Alberto, amigo del extinto padre de Martín, la única autoridad respetada por los niños; Glum y Bolda, los extraños inquilinos de la casa; hombres enfrentados, cada uno a su modo, con el desorden y la inestabilidad de la existencia, sin ser capaces de orientarse en el presente y sublevarse contra él, dándose por vencidos apáticamente. Y en este ambiente crecen estos niños de doce o trece años, que protagonizan la novela. A cada instante tienen que enfrentarse —y eso también en un sentido psicológico— a nuevas y sorprendentes situaciones y sucesos inesperados, y arreglárselas como pueden, para subsistir y afirmar su personalidad en un laberinto retorcido e infinito.

Hemos ofrecido la traducción del final de esta novela no solamente para dar una rápida impresión de su contenido y problemá-

tica, sino también —íntimamente relacionado con ella— para introducir en la técnica literaria de esta obra, cuyo estilo y lenguaje (y hasta su composición exterior, tipográfica) son un ejemplo característico de la ansiosa búsqueda de nuevos medios de expresión en las letras de Alemania, y que sean capaces de reflejar la situación real y espiritual de nuestro tiempo. Con la prosa de Heinrich Böll nos encontramos ante algo relativamente nuevo en la novelística alemana, bastante alejada ya de las formas tradicionales del género épico. La composición de la novela, su estructura interior, sus imágenes, giros sintácticos y lenguaje, y su técnica asociativa de engarce de hechos e impresiones en una totalidad psicofísica, pero también la insistente repetición de frases en una configuración estilística anunciadora, aún manteniendo el carácter narrativo concreto, es analítica y simbólica; todo ello otorga al novelar de Böll, tanto en un sentido formal como substancial, gran precisión significativa.

En el análisis de la lírica anteriormente analizada, hemos aludido a su procedencia expresionista. Lo mismo vale también para la épica de Böll, cuyas raíces vienen del expresionismo de la primera guerra mundial. Ya en aquella época, entre 1910 y 1923, la nueva posición del hombre ante los hechos sociales e históricos y la evolución científica y espiritual, exigía también en las letras nuevos temas, imágenes y formas literarias. Y también aquí, lo nuevo, lo dinámico y revolucionario hizo radical oposición a la sensibilidad general, que aún era la de fin de siglo, luchando por la representación de una realidad auténtica no alejada de los presentes y venideros rumbos de la convivencia humana. Pero a pesar de su angustioso *pathos*, su radicalismo destructor y el desencadenamiento de fuerzas sensibles anímicas, a veces demoníacas y a veces nostálgicamente apaciguadas, el expresionismo histórico no espeja, en un sentido formal, la decadencia o cualquier extravagancia pasajera, sino el yo solitario en su camino por un mundo repentinamente transformado.

En Alemania, esta evolución de las letras encontró su continuación en plena guerra del 39. Los representantes más destacados de este movimiento eran Gottfried Benn y el escritor hamburgués Wolf-

gang Borchert, que murieron en 1956 y 1947, respectivamente. Si bien el expresionismo de estos poetas ha perdido su pujanza revolucionaria, ha ganado en dimensión, en el consecuente lineamiento de sus fundamentos conceptuales y vivenciales. He aquí también un punto de partida para la comprensión de la novelística de Heinrich Böll.

La novela *Haus ohne Hüter* tiene veintidós capítulos. Cada uno de ellos es un "enfoque" parcial del mismo tema: el hombre desamparado, en la realidad existencial de nuestro tiempo. He aquí la primera característica de la técnica narrativa de Böll: un tratamiento del tema basado en procedimientos y recursos propios del arte cinematográfico. Pues "enfocar" significa por definición "hacer que la imagen de un objeto producida en el foco de un lente se recoja con claridad sobre un plano u objeto determinado". La nítida representación de la imagen de la realidad recogida en el "lente" de la configuración literario-estética es, pues, la característica del arte narrativo de Heinrich Böll. En nuestra novela, este enfoque se realiza en dos planos: el material y el espiritual. Sobre el fondo de la vida actual de Alemania se destacan con muy certera impresión plástica y lúcida conciencia de la situación psicofísica los contornos y contenidos humanos mediante una visión realista de las cosas. Es evidente el carácter documental de este arte, que prescinde de todo juego imaginativo, de toda vaguedad romántica, ateniéndose sólo a los "hechos" de la vida contemporáneos.

Pero esta técnica presupone también, para ser eficaz y convincente, no una mera simplificación de motivos y evocaciones, sino, muy al contrario, gran variedad de escenas, rasgos significativos y caracteres, para poder captar así la totalidad fenoménica del momento histórico. Pero no solamente se trata de representar la realidad material y anímica con máxima verosimilitud. Pues, como en la novelística de Kafka, se intenta mostrar al ser humano en la tensión antinómica entre esperanza y desesperación, verdad y mentira, muerte y vida, y clima colectivo y destino individual, a través de imágenes y conceptos, que en cierto grado deben ser paradojas, para reflejar

fielmente el carácter contradictorio de la vida, la condición confusa de la humanidad conforme a las experiencias de nuestro siglo. Significa ello que los procedimientos estilísticos, la manera como aquí se yuxtaponen, fusionan y disuelven las imágenes, la continuidad o la fragmentación expresivas son “manifestación del ser humano” (Wilhelm Emrich). Con ello, la misma forma de representación es portadora del sentido; una de las causas de que la novela de Böll, al igual que las anteriores de este autor, no tenga ni principio ni fin. Son episodios que podrían proseguir indefinidamente o morir en cualquier punto, porque es primordial que sean interminables. La acción y la solución no son de importancia. Lo que interesa es la situación como ambiente existencial del hombre.

El acento de la composición —composición en el sentido literal de la palabra— recae, pues, en el suceder exterior e interior, íntimamente relacionados el uno con el otro, es decir, en el plano de las manifestaciones objetivas y sintomáticas de la vida, del “estar-en-el-mundo”.

El plano objetivo y real continuamente se entrecruza con esa otra esfera que es la del alma humana. Y más aún, ambas esferas entran ahora en una unión muy particular, un engarce que obedece a una ley interior de la composición: el “mundo” exterior de las cosas y los hechos adquieren un sentido funcional; surge fenoménicamente, a través de una prosa asociativa, en función del yo, cuya autonomía es preponderante en toda la obra. En este “mundo”, el yo se expresa y anuncia con sus múltiples posibilidades existenciales. De esta manera, la novela es, en el fondo, una serie de monólogos de los principales personajes. De ahí también el cambio continuo de enfoque. En cada capítulo dice su papel un personaje diferente, de manera que el centro de interés en la escena pasa de la madre de Enrique a Martín, de Martín a Alberto, de Alberto a la madre de Martín, y de ella a Enrique. Cada capítulo reproduce el extramundo y el intramundo de uno de los personajes. Una pausa, y la cámara gira y toma la nueva escena, desde otro ángulo de visión; técnica cinemato-

gráfica, pues, cuyo principio es el de los *Reihungen*, la sucesión cuantitativa, para lograr una penetración cualitativa analítica.

Comprendemos ahora que esta técnica del monólogo interior convierte a la obra literaria en manifestación antropológica: el yo se instala en este mundo del que depende inevitablemente, y al que imprime su forma siendo formado por él a su vez.

La tensión entre *ratio* y *nihil* pasa una vez más a un primer plano determinando el destino individual. Y este destino se cumple todavía en fusión muy particular de diferentes espacios y tiempos. Así, las respectivas madres de Enrique y Martín, los niños, la abuela y los inquilinos viven, simultáneamente, en diferentes épocas. Nella, la madre de Martín, tiene plena conciencia de su papel en “la película que se está proyectando” y, a la vez, en “la que no se proyectó hasta el final”. El primer plano de su existencia es la realidad implacable del año 1953, que trata de evadir continuamente. El segundo plano en que vive, es la existencia anterior con su marido, que para ella constituye una realidad viva e intensamente presente. Y el tercer plano tiene un carácter utópico, irreal y puramente imaginario: la vida como debería ser, como hubiera sido sin la guerra. En la incesante superposición y entrecruzamiento de estos tres planos cobra vívido relieve la creación artística. Al hilo de tales antecedentes, encontramos aquí también la “literatura de montaje”.

“Montaje” no significa composición orgánica de diferentes elementos en una unidad superior e intrínsecamente condicionada —como el “mundo” clásico del siglo XVIII, con su unidad en la multiplicidad—; montaje es “la unión artificial de motivos e impresiones en una totalidad nueva, que aparentemente no está condicionada ni por el objeto ni por la idea” (Dicc. Acad.). Pero precisamente esta totalidad, llena de contradicciones, antinomias y elementos exteriores dispares, va a representar, conforme a la intención del autor, la vida de nuestro tiempo y la compleja estructuración psíquica del hombre. Así, en los pocos párrafos del final de la novela, se suceden, en un plano temporal sumamente breve, las siguientes situaciones exterior-

res: los niños descansando en el dormitorio, diálogo entre Alberto y la madre de Martín, en la planta baja de la casa, los aviones de propaganda con sus *slogans* comerciales (¡impresos con mayúsculas!), la desesperación de la madre y la discusión agitada en la planta baja, alejamiento de los aviones, la actividad memorativa de Martín: revistas infantiles, la Biblia con su *slogan* religioso (¡impreso con mayúsculas!), sus dudas acerca de la bondad divina y de la vida, el pensamiento de Enrique: la “esperanza” de la madre; todo ello íntimamente relacionado con la actitud psicológica de los diferentes personajes, valorada a través de reacciones sintomáticas específicas, experimentadas en parte por los mayores y, en parte, por los mismos niños.

Y en esta diversidad de motivos evocados con la precisión e intensidad anunciadores de afiches modernos, la novela estructura la realidad existencial de sus personajes y los transforma en tipos. Su vida, su destino es el destino colectivo de una amplia capa social del viejo continente. Lo que no excluye que en la infinita soledad del hombre desamparado de la actualidad europea, lo humano, lo eterno y lo inmortal del ser, extienda el brillo de la conciliación, la paz de las verdades últimas sobre el panorama sombrío de los momentos históricos.

Con razón, se considera a Heinrich Böll un escritor “cristiano” (16). Reune en su obra la tradición anglosajona, la católica y la de la pequeña burguesía en una síntesis puritana muy particular y actual a la vez (17). Pero su tradicionalismo no siguió a modelos anticuados sino que creó algo completamente nuevo. Logró fusionar “el realismo y la fantasía en una realidad total” (18); pues, como él mismo expresa, “la realidad es una misión... que no exige nuestra atención pasiva sino activa... Lo real es fantástico” (19).

Tradicionalista, en cambio, es el joven lírico de Munich, Friedrich Wilhelm Christophel (20), cuyos versos brotan de la intimidad de un corazón herido por el catastrófico acontecer de un mundo ciego y desorientado. Abandonando el “silencio” de los primeros años

de postguerra, su genuina imaginación lírica, creyente y nostálgica, vuelve a evocar las eternas verdades del ser que emanan el “pequeño mundo” de la naturaleza y de los hombres, más también el de los grandes horizontes, de Dios:

ABENDLIED EINES REHS

*Gräserwind, Gräserwind!
Wie die Heide blüht!
In das Ewige verrinnt
fern ein Hirtenlied...*

*Grünes Tal, grünes Tal.
Wald so hoch gestimmt.
Gottes Friede überall,
der in Sternen sinnt...*

*Grosses Glück, kleines Glück
geht hin durch die Welt.
Lautlos meiner Hufe Tritt,
ihm anheimgestellt...*

*Gräserwind, Gräserwind,
welche Melodie
hast du heute angestimmt,
dass ich niederknie?*

*Dort am Wald, dort am Wald
bleibt der Jäger stehn...
Kann durch Gottes Allgewalt
keines von uns sehn!*

CANTO NOCTURNO DE UNA CORZA

*¡Viento de las zarzas, viento!
¡Cómo florecen las landas!
Lejos, hacia lo eterno
huye el canto de un pastor.*

*Verde valle, verde valle.
El bosque en su lozanía.
Por doquier la paz de Dios
que medita entre los astros.*

*Dicha grande, dicha breve
van por el mundo.
El quedo andar de mis cascotes
confiado marcha por ellas.*

*Viento de las zarzas, viento
¿qué melodía
has musitado tú hoy
que así dobla mis rodillas?*

*Allá en el bosque, en el bosque
el cazador permanece...
¡La omnipotencia de Dios
nos ampara de su acecho! (21).*

Esta poesía no necesita ser comentada. Frente a la realidad absurda y caótica de Arp y Scholl, nos encontramos aquí en un mundo integral, intensamente vivido y sentido. En la serena armonía de estos versos, existencia y ser se fusionan en una unión perfecta, que no surge de una visión existencialista ni panteísta del mundo, sino de una afirmación hondamente cristiana de los valores últimos. Dios

no mora en la naturaleza, mas su gracia eterna vela sobre su destino y otorga a sus criaturas bienaventuranza y devota serenidad. En la lírica de Christophel, se restablece la antigua verdad en medio del pensar catastrófico de nuestros días, que San Agustín había expresado con estas palabras: "De todas las cosas visibles, el mundo es la más grande; de todas las invisibles, la más grande es Dios".

Después de la intensa conmoción espiritual de la guerra y de los años de postguerra, la literatura alemana crea dentro de una compleja y desconcertante multiplicidad de tendencias y formas. Pero al mismo tiempo tiende hacia los propios valores y las fuerzas formativas de su milenaria tradición histórico-cultural. Al sintetizar la situación actual de las letras germanas, no me atrevo a defender una orientación definida y definitiva, aunque su problemática gira primordialmente alrededor del tema de la existencia humana, en sus posibles derivaciones para una reintegración esencial en el ser. Nos encontramos situados frente a un enigma todavía, ante el interrogante abierto sobre lo venidero y sus posibles consecuencias humanas y culturales. Mientras tanto, decimos con Goethe: *Der Lebende soll hoffen*; "que el hombre mantenga la esperanza".

NOTAS

El presente artículo es el contenido de una conferencia pronunciada por el autor, en agosto de 1956, en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, Valparaíso, y el Instituto de Cultura Alemana "Albertus Magnus", de la pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

(1) Wilhelm Grenzmann, *Dichtung und Glauben*, 2.^a edición, Bonn, 1952, página 26 (*Introducción*).

(2) En su novela *Doktor Faustus*.

(3) Federico Schiller, *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Compárese mi trabajo *Naturaleza y hombre en la lírica juvenil de Federico Schiller*, en *Estudios germánicos*, Boletín N.º 11, número especial dedicado a Friedrich Schiller, Instituto de Literatura Alemana de la Universidad Buenos Aires, Buenos Aires, 1955, páginas 89 y siguientes.

(4) Es necesario recordar que aun en la obra naturalista del joven Hauptmann (por ejemplo, *El guardabarreras Thiel*), el conocimiento de la esencia constituye un hecho irrefutable.

(5) Ludwig Landgrebe, *El existencialismo de Sartre y su genealogía histórica*; en *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1950, tomo II, página 1,056. Véase también Hans Egon Holthusen, *Der unbehauste Mensch. Motive und Probleme der modernen Li-*

teratur, Munich, 1952, y mi reseña del mismo libro, en *Boletín de Estudios Germánicos*, tomo III, editado por la Sección Lengua y Literatura Alemanas del Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1955, páginas 266 y siguientes.

(6) Compárense Wilhelm Grenzmann, *o. c.*, Hans Holthusen, *o. c.*, Otto Forst de Battaglia, *Die neue Weltliteratur. Dichtung unserer Zeit*; en la revista *Universitas*, año XI, N.º 2, febrero, 1956, páginas 123 y siguientes.

(7) Contrariamente al concepto filosófico, "existencia" a menudo posee, en las letras alemanas de la actualidad, un sentido puramente exterior, carente de valores espirituales.

(8) *Nur solange Dasein ist, gibt es Sein*. Compárense, en lo que se refiere a las siguientes exposiciones, las acertadas observaciones de Karl Kerényi, *Geistiger Weg Europas*; en *Albae Vigiliae XVI*, Zurich-Stuttgart, 1955, cap. I, páginas 18 y siguientes.

(9) Heidegger, *Nur solange Sein sich gibt, ist auch Dasein*. Sobre Parménides véase Carlos Otrifido Müller, *Historia de la literatura griega*, trad. Buenos Aires, 1946, página 384: "La doctrina del ser único y universal que desarrolló en todas sus lógicas consecuencias y a la cual sacrificaba en absoluto el testimonio de los sentidos, ofrecíase a sus ojos como una sublime y santa revelación, como una consagración suprema del espíritu".

(10) Véase mi ensayo *Utopía y realidad: la novela alemana de nuestros días*; en *Finis Terrae*. Publicación del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, N.º 5, año II, 1955, páginas 33 y siguientes.

(11) Hugo von Hofmannsthal, en su *introducción* al *Deutsches Lesebuch. Eine Auswahl deutscher Prosastücke aus dem Jahrhundert 1750-1850*; véase la 2.ª edición, Francfort s. el Meno, 1952, página XI.

(12) Véase Ferdinand Lion, *Gottfried Benn*; en *Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert*, editado por Hermann Friedmann y Otto Mann. Heidelberg, 1955, páginas 156 y siguientes.

(13) Un grave error, puesto que la nada no *es*. Por lo tanto, no posee "poder" ni exige o crea "algo".

(14) En forma más extensa, he analizado la lírica de Hans Arp en mi libro *Vom Sein der Welt. Mythologische Literaturgeschichte von Goethe bis zur Gegenwart*, cap. *Die Mythe vom Teufel oder der Mythos des Absurden* (en prensa).

(15) Helmut M. Braem, *1945-1953*; en *Deutsche Literaturgeschichte im zwanzigsten Jahrhundert, o. c.*, página 441.

(16) Gert Kalow, *Heinrich Böll*, en *Christliche Dichter der Gegenwart. Beiträge zur europäischen Literatur*, editadas por Herman Friedmann y Otto Mann. Heidelberg, 1955, páginas 426 y siguientes.

(17) *Ibid.*, páginas 430-432.

(18) *Ibid.*, página 435.

(19) *Ibid.*, página 433.

(20) Véase mi trabajo *Aspectos de la lírica alemana del presente*; en *Boletín de Estudios Germánicos III, o. c.*, página 139 y siguientes, que se refiere en forma extensa a la lírica de Christophel.

(21) Traducción de Rebecca I. de Maffei, Buenos Aires.