



FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ALEMANAS

TRABAJO DE FIN DE GRADO

CURSO 2015 / 2016

TÍTULO: El motivo de la guerra en la lírica expresionista.

AUTOR: José María Zafra Castellano

TUTOR: Dr. Manuel Maldonado Alemán

Fecha:

Vº Bº del Tutor:

Firma:

Firma:

ÍNDICE

Introducción.....	1
Parte I	
1. La guerra como herramienta del cambio. Actitud ambivalente.....	1
2. El Futurismo y los orígenes del Expresionismo	6
3. El Simultaneísmo.....	8
Parte II	
4. La lírica de guerra. Premonición y miedo.	8
4.1 Guerra y profecía.	9
4.1.1 Georg Heym: <i>Der Krieg</i>	9
4.1.2 Alfred Lichtenstein: <i>Prophezeiung</i>	13
4.2 Guerra y pacifismo.....	15
4.2.1 Georg Trakl: <i>Grodek</i>	15
4.2.2 August Stramm: <i>Patrouille</i>	18
Conclusiones.....	20
Bibliografía.....	21
Anexos.....	22
Anexo I: Der Krieg.	22
Anexo II: Prophezeiung	23
Anexo III: Grodek.....	23
Anexo IV: Patrouille	23

Introducción

Siguiendo la filosofía que irradia de la frase de George Santayana “Aquellos que no recuerdan el pasado están condenados a repetirlo”, asumo la necesidad de recordar el pasado con el fin de que este no vuelva a repetirse. A tal objeto, analizo en el presente trabajo la visión que tenía parte del mundo intelectual germano antes, durante y después de la Primera Guerra Mundial respecto al conflicto, y cómo evolucionó dicha percepción hacia el rechazo tras el contacto con la realidad bélica. Pero más concretamente he querido hacerlo mediante una de las herramientas más poderosas del mundo cultural, la poesía, que por su carácter breve (al menos en comparación con otros géneros) posee una concisión y una capacidad de síntesis que permite vislumbrar sensaciones e ideas de una forma única, pero también muy personal. Es por ello que el estudio se centra en el análisis del motivo de la guerra en uno de los movimientos artísticos más críticos con la sociedad, el expresionismo.

Para ello introduzco una serie de elementos teóricos que faciliten la comprensión de los poemas elegidos. Por un lado presento el complejo panorama intelectual en el que se encontraba la mayoría de los intelectuales germanos durante los años previos a la Primera Guerra Mundial, que dio lugar a una actitud ambivalente. Igualmente desgrano en la medida de lo posible aquellos movimientos y tendencias que ayudaron a configurar las características de los distintos posicionamientos artísticos.

A continuación procedo a analizar poemas escritos antes de 1914 que ya hacían presentir que el mundo había asumido que se avecinaba un conflicto de dimensiones colosales como es el caso de *Der Krieg* de Georg Heym y *Prophezeiung* de Alfred Lichenstein. Por último, los comparo con poemas escritos posteriormente una vez iniciada la guerra, como el crudo relato que Georg Trakl reflejó en forma de poema bajo el título *Grodek* así como el inquietante poema *Patrouille* de August Stramm, que enmudecido ante el horror de la guerra supo reflejar su experiencia de forma escueta pero con una notable intensidad.

Parte I

1. La guerra como herramienta del cambio. Actitud ambivalente

La gran problemática de los autores expresionistas respecto al posicionamiento ideológico antes y durante la guerra consistió en que la inmensa mayoría mantuvo una actitud ambivalente que fue cambiando con el transcurso de la guerra. Si bien muchos veían en el

conflicto bélico la herramienta del cambio para llevar a cabo la utopía vitalista de Nietzsche¹ (o la tan ansiada revolución) y así cambiar el orden social desde las cenizas de una sociedad destruida, pronto comprendieron que en lugar de idealizar el fin, habían idealizado el medio con el que lo alcanzarían: la guerra. Cuando ya fue demasiado tarde, se acabó comprendiendo que las horribles consecuencias de la barbarie no se podían justificar bajo el pretexto de la transformación de la sociedad. No obstante, para comprender la motivación que llevó a muchos intelectuales a apoyar y ensalzar la guerra, hay que adentrarse en el contexto filosófico-histórico en el que se encontraban.

A principios del siglo XX, el fantasma de una crisis espiritual recorría Europa. Nietzsche había dado el golpe final a un Dios, o al menos a los valores heredados de la mentalidad judeocristiana occidental que este representaba, haciendo tambalear todas aquellas premisas supuestamente inviolables sobre las que se sustentaban las naciones imperialistas. Este hecho afectó a la forma de concebir el mundo de las generaciones venideras y tuvo su eco en el mundo artístico generando un gran deseo de transformación social. No obstante, el Expresionismo se nutre de muchas características de la corriente artística de vanguardia conocida como *Futurismo*². Entre esas características, las que estarían más estrechamente relacionadas con el objeto de estudio de este trabajo serían: la sensación de necesidad de revolución aún por concretar, el uso recurrente de la reducción, descomposición y concisión extremas del lenguaje, el reclamo de una renovación existencial mediante la transformación de la sociedad burguesa, así como numerosas críticas a la civilización moderna.

Dichas críticas a la sociedad moderna se reflejan en el hecho de que muchos autores veían tan arraigada la mentalidad militarista (percibida como decadente) en la sociedad germana, que consideraban que solo podría cambiar tras su propia destrucción. Otros encuentran en la guerra la salida a una existencia que consideraban banal, repleta de hastío y de impotencia por no poder llevar a cabo los ideales de las nuevas generaciones, estancándose en la decadencia y la mediocridad de una sociedad incapaz de adaptarse a la era moderna. Este inesperado posicionamiento de gran parte del mundo intelectual germano a favor de un futuro conflicto bélico sorprendió notablemente a la monarquía Guillermina, que supo aprovechar esta situación para usar la producción artística como herramienta de propaganda.

¹ Nietzsche consideraba que el *Übermensch* era el paso siguiente en la evolución cultural del ser humano, ya que se correspondía con el ideal de ser humano capaz de superar la decadencia occidental y de superar la mentalidad esclava que imponía el cristianismo.

² Movimiento artístico fundado por el italiano Filippo Tommaso Marinetti.

En los años previos al conflicto empezaron a surgir creaciones literarias que avivaban, poco a poco, las llamas de la guerra al ensalzarla y glorificarla, usando bastante a menudo referencias a las epopeyas clásicas, donde los actos bélicos podían hacer trascender al ser humano, para acercarlo a la divinidad. De este modo proliferó todo un *leitmotiv* bélico dentro de la lírica expresionista, que ya de por sí facilitaba la introducción de este tema, al haber cultivado previamente motivos como *Weltende* o la crítica hacia la gran urbe por su poder deshumanizador, satisfaciendo así el deseo de destrucción y regeneración en el que se convirtió la guerra a nivel literario.

Por otro lado, la filosofía vitalista de Nietzsche, en la que se reclama la búsqueda de un *nuevo hombre* con la capacidad de superar la gran enfermedad del dualismo ontológico, adquirió una gran relevancia. Nietzsche achacó a dicha mentalidad la mayor parte de los problemas de las sociedades occidentales, ya que era, en gran medida, la causa del desprecio constante a la vida terrenal, en pos de una futura vida eterna espiritual. Dicho dualismo estaban causando estragos y servía para justificar el sometimiento a determinados poderes políticos, para legitimar las guerras, el imperialismo y la expansión nacionalista sin límites. Los valores occidentales heredados del judeocristianismo estaban caducos, lo cual se ilustró con la icónica frase “Dios ha muerto”.

Asimismo, en *Also sprach Zarathustra*, Nietzsche refleja la necesidad de regeneración del ser humano, y de encontrar al *superhombre*, aquel individuo fiel a la tierra capaz de aceptar y superar una vida en la que la sociedad no estuviese impregnada de esa mentalidad que reducía la propia realidad a la existencia de dos planos antagónicos, el terrenal y el supraterranal, calco de la filosofía platónica y su teoría referente a *el mundo de las ideas*.

Ich lehre euch den Übermenschen. Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr gethan, ihn zu überwinden? Alle wesen bisher schufen Etwas über sich hinaus: und ihr wollt die Ebbe dieser grossen Fluth sein und lieber noch zum Thiere zurückgehen, als den Menschen überwinden? Was ist der Affe für en Menschen? Ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. Und ebendas soll der Mensch für den Übermenschen sein: ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. (Nietzsche, 1883: 11).

Esta forma de pensar tan crítica influye notablemente en la así llamada *generación maldita*. Se habla de *la generación maldita* cuando alguien se refiere a la joven generación de escritores expresionistas que, en un arranque de ingenuidad, ensalzó la guerra y debido a su entusiasmo belicista, acabaron alistándose voluntarios para luchar en el frente. No obstante, con la llegada de las primeras batallas, también llegaron las primeras muertes de los jóvenes literatos. Este fue el caso de Max Beckmann, Hans Leybold, Alfred Lichtensteins, Ernst Wilhelm Lotz, Ernst Stadler, Georg Trakl, August Stramm, Kurd Adler, Gustav Sack o Franz

Marc, entre otros. Lo más llamativo de este panorama, es que aquellos autores que en un principio apoyaban la guerra y sobreviven, se convierten en pacifistas radicales tras haber sido testigos del poder destructor y deshumanizador de la guerra. De este modo muchos intelectuales cambian su posicionamiento ideológico respecto al conflicto. Es así como tuvo lugar una transición de la percepción de la guerra como algo que podría facilitar la tan ansiada transformación de la sociedad, a rechazarla vehementemente. Entre esa lista de autores se encuentran Oskar Maria Graf, George Grosz, Richard Huelsenbeck, Franz Jung, Georg Schrimpf...etc. (Maldonado, 2006: 37).

En este sentido, un artista con una de las trayectorias más ilustrativas para ejemplificar este cambio de mentalidad entre los escritores fue Klabund³, ya que pasó de apoyar de forma chovinista la Primera Guerra Mundial mediante una serie de poemas de carácter militar a rechazarla y asumir que había cometido un lamentable error al apoyar el conflicto una vez vistas sus devastadoras consecuencias, realizando un acercamiento a los artistas contrarios a la guerra.

Afortunadamente, desde que el propio conflicto se planteó como un futuro escenario, hubo determinados autores que se posicionaron en contra, como fue el caso de Franz Pfemfert, que convirtió su revista *Die Aktion* en todo un icono antibelicista; añadiendo algo de sensatez al panorama intelectual germano al publicar de forma continuada poemas contrarios al conflicto, contando entre ellos con las colaboraciones de Willhelm Klemms, Oskar Kanehl, Hugo Ball, Gottfried Benn, Alfred Ehrenstein, Carl Einstein, Kurt Hiller, Jakob van Hoddis o Franz Jung.

La revista *Die Aktion* se funda en febrero de 1911 asumiendo la premisa de que se trataba de una publicación de carácter literario y político. Al principio se publicó bajo el título *Die Aktion. Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur*, pero a partir de 1912 comenzó a llamarse *Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst* (Raabe, 1961: 8) en parte debido a que se empezó a divulgar contenido sobre las nuevas corrientes artísticas, y no solo de literatura. El título de la revista poseía una connotación programática, es decir, Pfemfert intentó que *Die Aktion* fuese la herramienta mediante la cual, la joven generación de artistas que como él sentían un profundo malestar con el estado guillermino pudiese expresarse, canalizar el ansia de cambio, de rebelión y pasar a *la acción* (Haug, 1995: 12). La pasión de Pfemfert pronto consiguió contagiar al resto de sus colaboradores, que acabaron asumiendo el rol de portadores del programa de la revista. En parte, este enorme empeño por parte del

³ Pseudónimo de Alfred Henschke (1890-1918), autor expresionista alemán.

círculo de autores del que se rodeó Pfemfert fue el causante de la fascinación que causó la publicación entre sus coetáneos.

No obstante, para comprender la relevancia y el impacto que tuvo realmente dicha revista hay que profundizar en el ideario de su fundador Franz Pfemfert, que aspiraba fundamentalmente a que el arte tuviese una función política real en la vida de los ciudadanos y de las instituciones. Asimismo Pfemfert también pretendía que la generación de escritores con la que convivió heredase la intensa voluntad de cambio y regeneración social, hecho que más tarde desembocaría en un marcado carácter político de izquierdas, ayudando a su vez a fermentar poco a poco el germen de la revolución de 1918. Este hecho diferenció su revista de otras contemporáneas como *Der Sturm*, *Die Fackel* o *Pan*.

Una vez revisadas el origen de ambas perspectivas, se podría afirmar que existen dos vertientes principales que pueden servir de criterio para clasificar los poemas que serán objeto de análisis en este trabajo. Poemas que anticipan la guerra, independientemente del estado de ánimo o de la mentalidad del artista, y aquellos que la rechazan, ya sea por haberla presenciado o por convicciones ideológicas previas al conflicto. Ambos tipos de poemas presentan unos rasgos y formas propios que los caracterizan.

Por ejemplo, es habitual encontrarse poemas como *Prophezeiung*, que no manifiestan un apoyo explícito a ningún tipo de conflicto, sino que se limitan a reflejar de forma metafórica el estado de ánimo o la forma de percibir la realidad de la sociedad alemana un año antes de la guerra, como si el conflicto ya se vislumbrase desde mucho antes y los escritores se limitasen a plasmarlo en sus escritos, lo cual puede llegar a ser interpretado como anhelo o deseo por la destrucción del entorno, como la materialización del deseo de cambios y regeneración.

A pesar de todo, es curioso comprobar como aquellos poemas que rezumaban un claro rechazo a la guerra solían poseer una orientación más clara, a la vez que usaban técnicas formales más vanguardistas, en lo que a experimentación con el lenguaje se refiere (influencias del futurismo) como el cultivo del feísmo (especialmente Georg Trakl) o el hecho de mostrar la deshumanización, el poder alienante del asesinato y el miedo provocados por la guerra.

Así pues, la perspectiva pesimista, el deseo de regeneración social mediante la transformación de la sociedad burguesa, una política exterior internacional expansionista y muy agresiva, una generación de jóvenes viviendo un hastío irresoluble, una crisis espiritual facilitada, entre otros, por Nietzsche, y la aspiración del mundo artístico de poder influir en la

vida política y social conformaron el *cocktail* explosivo que fue el contexto histórico de los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

2. El Futurismo y los orígenes del Expresionismo

Al tratar de definir el Expresionismo y las características propias de este movimiento, se hace inevitable tener que relacionarlo en sus orígenes con otras vanguardias europeas como es el caso del Futurismo, movimiento que dota a la literatura alemana de numerosas características formales novedosas. Ambos movimientos estuvieron muy vinculados desde sus inicios, ya que en esencia eran la manifestación “autóctona” de una misma tendencia artística de carácter vanguardista:

Damit stellt der Expressionismus jedoch kein Einzelphänomen dar. Er ist vielmehr nur der deutsche Beitrag zu einer internationalen Literaturbewegung. Kubismus, Vorticismus, Futurismus etc. sind die Bezeichnungen für gleiche oder ähnliche Strömungen in anderen Ländern. (Fröhlich, 1990: 5).

Afirmaciones como esta esclarecen el por qué muchas vanguardias de principios del siglo XX poseen rasgos de movimientos propios de otras zonas de Europa, así como la estrecha relación entre el Futurismo y el Expresionismo. A pesar de que la relación de estas dos corrientes artísticas fue breve, también fue fructífera, llegando a dar el máximo periodo de recepción del Futurismo en Alemania entre 1912 y 1916 (Terpin, 2008: 21).

No obstante, para comprender los orígenes del Futurismo es necesario destacar la figura de Filippo Tomasso Marinetti, fundador y principal propagador de este movimiento artístico a través de su manifiesto fundacional publicado en 1909. El también conocido como Manifiesto Futurista fue publicado en el magazine italiano Figaro en 1909, y fue recibido en Alemania como una ruptura con el desarrollo artístico internacional hasta la fecha. Pero no fue hasta abril de 1912, cuando la revista *Der Sturm* comenzó a publicar los primeros textos futuristas convirtiéndose en la principal pionera en este sentido (Terpin, 2008: 23).

El Futurismo surge como una reacción del mundo artístico a los cambios en la vida moderna que trajo consigo el nuevo siglo, como fueron el inmenso crecimiento de las grandes urbes o los nuevos avances en los medios de transporte y de comunicación que transformaron la vida cotidiana de forma radical. Dichos cambios en la rutina tuvieron su repercusión en la forma de percibir y experimentar el mundo, por lo que se reclamaba a su vez una nueva manera de concebir la realidad mediante el arte (Terpin, 2008: 41).

Por otro lado, la intencionalidad que subyacía tras sendos movimientos artísticos era fundamentalmente la misma, la aspiración de una joven generación de artistas a intervenir en

todos los aspectos de la nueva vida moderna, especialmente en la política, con el problema posterior que ello supuso: “Por las características de sus propuestas, el Futurismo, en su vertiente política, es precursor del fascismo italiano. Propugna la vinculación del arte a la política, la estetificación de la vida política, y proclama la toma del poder por los artistas” (Maldonado, 2005: 1).

Las principales ideas de los futuristas se veían reflejadas en los manifiestos futuristas de Filippo Tomasso Marinetti, que alababan la técnica, el progreso, la estética de las máquinas, el dinamismo y la simultaneidad, rompiendo con la cultura clásica y los convencionalismos formales establecidos hasta entonces, proclamando el surgimiento de una nueva estética que concordase con sus aspiraciones de regeneración y transformación de la sociedad mediante una revolución cultural antiburguesa. (Maldonado, 2005: 3-4). Dichas reivindicaciones se expandieron rápidamente entre los artistas expresionistas alemanes, debido a su naturaleza transgresora, pero también a que ambos movimientos partían de una crítica a la civilización moderna.

Del mismo modo, existen ciertas características formales literarias en las que Marinetti hace un especial hincapié en ese intento de reflejar el dinamismo en la literatura, como la renuncia al uso tradicional del lenguaje y la psicología, la concisión y la reducción extremas, la destrucción del orden sintáctico y la renuncia absoluta a los convencionalismos formales, ya que eran considerados agentes coartadores de la libertad del artista (Maldonado, 2005: 4). Rasgos de los que posteriormente se nutriría el Expresionismo en su vertiente literaria.

A raíz de ese intento de reflejar el sentimiento de dinamismo en la literatura surge también un nuevo tipo de lírica futurista que se sirve de ciertos recursos de carácter minimalista:

El poema, desprovisto de adjetivos, adverbios, conjunciones o signos de puntuación, liberado de su forma convencional y del *yo*, configura un collage de sustantivos, con frecuencia yuxtapuestos, que evocan una sucesión continua de imágenes que llegan incluso al fundamento más primigenio y originario del lenguaje: la onomatopeya y el ruido. (Maldonado, 2005: 5).

Algunos autores expresionistas supieron apreciar las posibilidades que les brindaba la nueva estética futurista, quedando especialmente cautivado autores como August Stramm, ya que en sus poemas se pueden observar rasgos llamativos muy propios del Futurismo como el uso de la simultaneidad y el dinamismo, la deconstrucción lingüística, la destrucción de la psicología y del *yo*, y la superación de todo convencionalismo gramatical, rasgos que posteriormente serán analizados en el poema *Patrouille*.

Por último, sería interesante resaltar que la inclusión de este apartado adquiere una gran relevancia una vez se comprende, que ese primer germen del fascismo que fue el Futurismo, contaminó los inicios del movimiento expresionista consiguiendo que todos aquellos intelectuales que ansiaban el cambio social y la revolución viesen materializados sus deseos en la guerra que más tarde asolaría Europa.

3. El Simultaneísmo.

Pocas de las innovaciones formales que influyen en el Expresionismo tuvieron tanta repercusión como el simultaneísmo. En cierto sentido, los orígenes de esta tendencia artística son similares a los del Futurismo, ya que surgen como consecuencia de los nuevos tiempos y los avances tecnológicos. El considerable aumento de tamaño de las ciudades incidió en la forma que tenía el ser humano a la hora de percibir su entorno y esto se manifestó en la forma en la que los artistas comenzaron a reflejar la realidad. Ya que consideraban que en el nuevo prototipo de ciudad industrializada y el continuo ajeteo, el ruido, la velocidad de los nuevos medios de transporte y comunicación eran tal que podían llegar a enajenar a cualquier individuo que habitase en ella.

Esto se manifestó en la literatura, y especialmente en la poesía, con una estética que pretendía imitar este tipo de atomización perceptiva de la realidad, haciendo uso de textos fragmentados, rompiendo la unidad del espacio, estructurando las acciones para que se tuviese la sensación de que estaban sucediendo de forma simultánea, jugando a la vez con las percepciones sensoriales pero sin la pretensión en ningún momento de tener un tono realista o un carácter reflexivo, causando un cierto tono grotesco y ligeramente cómico (Maldonado, 2006: 67).

Pronto muchos de los autores expresionistas quedaron fascinados por esta técnica, cuyo precursor en Alemania fue Jakob van Hoddis, como fue el caso de Georg Heym, Alfred Lichtenstein, August Stramm, Wilhelm Klemm, Max Herrmann-Neiße o Gerrit Engelke (Maldonado, 2006: 65).

Parte II

4. La lírica de guerra. Premonición y miedo.

Como ya se ha anticipado previamente, durante los primeros años del siglo XX se cultivó una visión romántica de la guerra. Esta visión a su vez se materializó entre otros muchos otros géneros y subgéneros de la literatura, en la lírica expresionista mediante diversos poemas que,

a lo largo del tiempo han sido percibidos como la expresión de un deseo por parte del artista, la destrucción de la sociedad, sin llegar a estar claro del todo si se trataba de un verdadero anhelo, o de esa visión genial, anticipadora, casi profética que siempre ha caracterizado a los grandes intelectuales capaces de aventurar lo que les depara el devenir histórico. Por eso mismo, en este apartado he clasificado los poemas en función de lo que, bajo mi interpretación se corresponde con un tinte revolucionario, anhelante y anticipador, o si por el contrario es el miedo lo que subyace tras la intencionalidad del artista.

4.1 Guerra y profecía.

4.1.1 Georg Heym: *Der Krieg*

*Der Krieg*⁴ es un poema de 11 estrofas de 4 versos escrito por Georg Heym en el año 1911, pero publicado al año siguiente de forma póstuma. Se divide en dos partes: *Krieg I* y *Krieg II*.

En la primera estrofa Heym presenta en un tono casi mesiánico a un ser desconocido y poderoso que se alza tras un largo periodo de sueño o inactividad.

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,
Aufgestanden unten aus Gewölben tief.
In der Dämmerung steht er, groß und unerkant,
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.

Con la alusión en el segundo verso a “unten aus Gewölben tief” pretende resaltar el origen infernal de este ser, aunque en ningún momento hace referencia al infierno cristiano o al inframundo clásico, a pesar de que la evocación es algo evidente. Al hacer referencia a su mano negra, Heym comienza a representar rasgos físicos de este ser que destaca por la oscuridad que lo rodea. Por otro lado, que dicho ser esté “in der Dämmerung” es una formulación algo ambigua, ya que puede hacer referencia tanto al amanecer como al anochecer, hecho que está sujeto a la temporalidad, es inevitable y podría representar el devenir histórico, siempre de carácter circular, e incluso al mismísimo dios judeo-cristiano: “Yo soy el alfa y la omega” (Apocalipsis 1:8 Nueva Biblia Española). Es decir, Heym está atribuyéndole rasgos de distintas divinidades a este ser desconocido que se alza, pero que carece de una identidad predefinida, recalcándolo con “groß und unerkant”.

In den Abendlärm der Städte fällt es weit,
Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit,
Und der Märkte runder Wirbel stockt zu Eis.
Es wird still. Sie sehn sich um. Und keiner weiß.

⁴ Véase Anexo I.

En esta segunda estrofa el protagonismo se traslada ya en el primer verso a una ciudad, cuyo nombre no se menciona, lo cual hace pensar que podría ser cualquier ciudad, podría ser una representación icónica de todas las grandes urbes e incluso de la propia civilización tal y como es conocida. No obstante en el segundo verso comienzan las primeras consecuencias de la presencia de este ser, ya que el hielo y las sombras asolan un mercado de la ciudad. Es cuanto menos representativo que lo primero que se destruye de la ciudad sea el mercado, símbolo del comercio, pero también del capitalismo, sistema económico al que muchos autores de la época achacaban la mayor parte de las injusticias de la sociedad occidental. Mientras tanto, en el último verso se insiste de nuevo, con “Und keiner weiß”, en que el ser que se alza no es conocido por nadie, no pertenece a ninguna religión, es simplemente la personificación de algo terrible que no responde ante el poder de ningún dios.

In den Gassen faßt es ihre Schulter leicht.
Eine Frage. Keine Antwort. Ein Gesicht erbleicht.
In der Ferne wimmert ein Geläute dünn
Und die Bärte zittern um ihr spitzes Kinn.

En la tercera estrofa se puede visualizar como este ser trae la muerte y la confusión de forma discreta y rápida como en el segundo verso, o la muerte precedida del terror y el pánico de aquellos que intentan salvarse en vano como en el tercer y cuarto verso. En la siguiente estrofa, no obstante, hay un cambio de perspectiva y la estrofa se centra en este ser que acecha desde las montañas.

Auf den Bergen hebt er schon zu tanzen an
Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an.
Und es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,
Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt.

Heym continúa perfilando la personalidad de dicha criatura que anima a los guerreros en el segundo verso a unirse a él con “Ihr Krieger alle, auf und an”. En esta estrofa Heym hace un pequeño guiño a los cuadros propios de la edad medieval conocidos como los Totentanz o Danza de la Muerte⁵ en los que la muerte aparece personificada y se representa como un esqueleto que invita a bailar a los vivos junto a las tumbas. Esto nos induce a pensar que no es un ser carente de identidad, sino que es una personificación oscura (“das schwarze Haupt”)

⁵ „En Europa entre los siglos XIV y XV, cobraron auge ciertas manifestaciones artísticas conocidas como Danzas de la muerte“ (Mergruen, 2007: 6).

de la mismísima guerra y de la muerte, que viene en forma de caos a llevarse a los guerreros consigo.

Einem Turm gleich tritt er aus die letzte Glut,
Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut.
Zahllos sind die Leichen schon im Schilf gestreckt,
Von des Todes starken Vögeln weiß bedeckt.

Über runder Mauern blauem Flammenschwall
Steht er, über schwarzer Gassen Waffenschall.
Über Toren, wo die Wächter liegen quer,
Über Brücken, die von Bergen Toter schwer.

En la quinta y la sexta estrofa se muestran escenas estáticas en las que se describe un paisaje tras una catástrofe. Mientras que la guerra hace finalmente acto de presencia de forma explícita al mencionar “über schwarzer Gassen Waffenschall”, lo cual ayuda a entender mejor el motivo de tantas muertes. No obstante, a partir de la séptima estrofa se introducen una serie de elementos clásicos como el dios herrero grecolatino Vulcano y el perro de “wilder Mäuler”. En la mitología clásica el perro de varias cabezas y guardián del inframundo era el Cancerbero.

In die Nacht er jagt das Feuer querfeldein
Einen roten Hund mit wilder Mäuler Schrein.
Aus dem Dunkel springt der Nächte schwarze Welt,
Von Vulkanen furchtbar ist ihr Rand erhellt.

Und mit tausend roten Zipfelmützen weit
Sind die finstren Ebenen flackend überstreut,
Und was unten auf den Straßen wimmelt hin und her,
Fegt er in die Feuerhaufen, daß die Flamme brenne mehr.

La escena que Heym describe a partir de la séptima estrofa en adelante hace un especial hincapié en los colores. Por un lado, en las anteriores estrofas el color negro ha aparecido de forma recurrente, mientras que aquí surge el color rojo del perro de varias mandíbulas y el fuego, que comienza a devorarlo prácticamente todo, incluso los bosques. Casi se podría decir que Heym ha hecho de este poema su propia fantasía literario-visual, en la que da rienda suelta a su deseo vitalista de aniquilación de la civilización, de verla arder hasta sus cimientos, y por ello se ceba en la destrucción de los distintos elementos de la ciudad y lo que la rodea mediante el fuego, ya que de forma tradicional se le han atribuido propiedades purificadoras. Heym consideraba que solo a través de la destrucción de una nueva sociedad se podría superar el hastío y alcanzar a su vez esa figura icónica del “Übermensch” nietzschiano. Este discreto mensaje se vuelve aún más directo en las últimas estrofas.

Und die Flammen fressen brennend Wald um Wald,
Gelbe Fledermäuse zackig in das Laub gekrallt.
Seine Stange haut er wie ein Köhlerknecht
In die Bäume, daß das Feuer brause recht.

Eine große Stadt versank in gelbem Rauch,
Warf sich lautlos in des Abgrunds Bauch.
Aber riesig über glühnden Trümmern steht
Der in wilde Himmel dreimal seine Fackel dreht,

De nuevo se puede observar como en estas dos estrofas, aparte de lo anteriormente mencionado, se hace hincapié en el color, en esta ocasión el amarillo con “Gelbe Fledermäuse” y “in gelbem Rauch”. Probablemente Heym, al mencionar los colores negro, rojo y amarillo quiso hacer referencia a la bandera de Alemania. Una vez es conocido este dato, se podría interpretar que “la ciudad” que arde es la metáfora de la propia nación alemana, que está destinada a ser llevada a la guerra, pero no por intervención divina, sino porque son sus ciudadanos los que invitados por el espíritu de la guerra en la cuarta estrofa con ese “Ihr Krieger alle, auf und an” y en la décima con “Warf sich lautlos in des Abgrunds Bauch” deciden por su propia voluntad entregarse al conflicto.

Über sturmzerfetzter Wolken Widerschein,
In des toten Dunkels kalten Wüstenein,
Daß er mit dem Brande weit die Nacht verdorr,
Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh.

Esta última estrofa, especialmente en el último verso, Heym lleva al lector a pensar que la nación alemana no solo se encamina a la guerra sino que además esta ciudad, como Sodoma y Gomorra en la Biblia, encarna el rol de civilización que se ha buscado su propia autodestrucción. Por otro lado, Karl von Stockert sostiene lo siguiente:

Dieses gegenüber dem Jambus eher seltene Versmaß hat oft einen feierlich heroischen Charakter. (...) Die charakteristische Anfangsbetonung – auch gegen den Wortsinn – ergibt hier eine schwere wuchtige Gangart, was zur Heymschen Figur des Krieges passt (Von Stockert, 1999: 65).

A raíz de esta afirmación, y teniendo en cuenta el escenario de tintes belicosos casi apocalípticos que se describe en el poema, Heym convierte la destrucción de la nación alemana en algo digno de ser cantado de forma epopéyica, y el héroe que ha llevado a cabo tal hazaña es la mismísima personificación de la muerte usando la guerra como herramienta.

En esta visión artística, la figura alegórica de la muerte no es más que el catalizador (al igual que el resto de elementos de carácter divino), que usa el artista para reflejar que vive rodeado de una decadencia y un hastío irresolubles a menos que tenga lugar una destrucción

semejante. Es decir, Heym en este poema expresa un anhelo de cambio cuyo único desencadenante es la guerra, que ha idealizado hasta el punto de otorgarle tintes providenciales.

4.1.2 Alfred Lichtenstein: *Prophezeiung*

*Prophezeiung*⁶ es un poema escrito por Alfred Lichtenstein en 1913 un año antes de su muerte. El poema posee 4 estrofas que constan de 4 versos cada una y es muy conocido por lo grotesco de sus descripciones.

En la primera estrofa ya se nos presentan algunos rasgos formales que evidencian la influencia del Futurismo, como la ruptura de convenciones lingüísticas:

Einmal kommt - ich habe Zeichen -
Sterbesturm aus fernem Norden.
Überall stinkt es nach Leichen.
Es beginnt das große Morden.

Aparentemente no existe una relación sintáctica entre verso y verso, simplemente fragmenta una realidad con pequeños retazos de información para describir una escena al completo, mientras que crea palabras como “Sterbesturm”. Asimismo hay ciertas descripciones que además de poseer un carácter grotesco también presentan indicios de pertenecer a un escenario bélico o catastrófico como “Überall stinkt es nach Leichen” o incluso “es beginnt das große Morden”. Dicho tono grotesco se vuelve de mayor intensidad en las siguientes estrofas:

Finster wird der Himmelsklumpen.
Sturmtod hebt die Klauentatzen:
Nieder stürzen alle Lumpen.
Mimen bersten. Mädchen platzen.

Polternd fallen Pferdeställe.
Keine Fliege kann sich retten.
Schöne homosexuelle
Männer kullern aus den Betten.

En estas estrofas se usan creaciones léxicas similares a la de la estrofa anterior, como “Sturmtod”, que implica muerte, o “Klauentatzen”, “bersten” y “platzen” que evocan algún grado de violencia. No obstante, el tono serio de algunos versos como el primero y el segundo de la segunda estrofa parecen entrar en contraste con versos que recuerdan al poema de Van Hoddís “Weltende”, especialmente característico por sus descripciones de un final

⁶ Véase Anexo II

apocalíptico en ese mismo tono burlesco que usa Lichtenstein. Ambos pretenden reírse e ironizar sobre una sociedad burguesa de valores caducos que podría lamentar más la caída de un establo o el caer rodando de la cama que el comienzo de “das große Morden”. Por otro lado, es interesante comprobar que si se aislase la tercera estrofa del resto del poema se podría afirmar que no hay nada que lo relacione con algún tipo de guerra o de conflicto.

Rissig werden Häuserwände.
Fische faulen in dem Flusse.
Alles nimmt sein ekles Ende.
Krächzend kippen Omnibusse.

Por el contrario, en esta última estrofa todo lo que se describe puede ser interpretado como el verdadero escenario de una ciudad destruida tras una batalla. Es también especialmente llamativo el hecho de que absolutamente todos los verbos usados en el poema estén conjugados en tiempo presente, así como el uso de los participios de presente como “Polternd” o “Krächzend”. Esto podría ser un indicio de las influencias del Futurismo y la puesta en práctica de la simultaneidad, recurso estilístico en el que las acciones se superponen unas con otras de forma simultánea, sin distinción temporal para aportar el mayor grado de dinamismo y celeridad posible al poema.

Por lo general, este poema de Lichtenstein suele ser concebido como una obra premonitoria, incluso en el más esotérico de los sentidos, pero hay críticos que disienten como es el caso de Peter Christian Giese:

Der heutige Leser dieser Verse von Januar 1913 ist vermutlich geneigt, sie als Vorahnung des Weltkrieges gelten zu lassen, auch wenn die angegebene Himmelsrichtung, aus der der “Sterbesturm” kommen sollte, sich in der Realität der folgenden Kriegsjahre dann nicht bestätigte. (Giese, 1993: 104).

Este fragmento da a entender que interpretar el poema como una prueba de la capacidad de Lichtenstein para prever un conflicto bélico a corto plazo es un error. No se trata de una profecía como tal, sino del testimonio de un sentimiento contradictorio causado por vivir en un mundo en el que el entorno, la tecnología y la ciudad cambian a pasos agigantados, ofreciendo infinidad de posibilidades de cambio, mientras que la humanidad ha sido incapaz de evolucionar a la misma velocidad, degenerando en una sociedad decadente, estancada en el pasado, hiperindustrializada y deshumanizadora.

A esto se le sumaba un fuerte sentimiento de pesimismo que provocaba que no hubiese muchas expectativas de regeneración en el futuro. Por ello, Lichtenstein concluye su poema con un verso que expresa ese anhelo por destruir la sociedad incapaz de adaptarse a los

nuevos tiempos, atacando a un símbolo tan cotidiano pero a la vez tan representativo de la nueva sociedad como son los autobuses con “Krächzend kippen Omnibuse”.

A pesar de todo, la verdadera esencia de este poema y su relación con la guerra no se encuentra dentro del poema en sí, sino en su título, que esconde todo un deseo de apocalipsis con tintes proféticos, lo que evidencia el anhelo de que la sociedad tal y como la conoce el autor llegue pronto a su fin. Georg Bogner se pronuncia sobre este tipo de creaciones dentro del género expresionista:

Apokalyptischen Texten, die einen völligen Untergang der entseelten und inhumanen Industriegesellschaft fiktionalisieren, stehen also eher utopistisch ausgerichtete Darstellungen eines revolutionären Umbruchs gegenüber, mit denen die bürgerliche Welt, der bourgeoise Spieß, die Großstadt und die moderne Technik, (...) ein grausames, totales Ende nehmen, um eine vollständige und grundlegende, vitalistische Wandlung von Mensch und Gesellschaft zu ermöglichen (Georg Bogner, 2005: 71).

Al igual que en *Der Krieg* de Georg Heym, el autor usa el poema como herramienta para cristalizar el ansia de cambios ya mencionada, esto podría explicar en gran medida el por qué tantos autores apoyaron en un principio la Primera Guerra Mundial.

4.2 Guerra y pacifismo

4.2.1 Georg Trakl: *Grodek*

*Grodek*⁷ es un poema no estrófico que consta de 17 versos libres, escrito por Georg Trakl y publicado de forma póstuma en la recopilación de poemas titulada *Sebastien in Traum* en 1915. En él Trakl describe su traumática experiencia tras haber tenido que atender él solo como sanitario a todo un hospital de campaña sin medicamentos durante la batalla que tuvo lugar junto a la ciudad de Grodek.

El poema ya comienza en sus dos primeros versos con elementos que evocan el sonido del fragor de la batalla:

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen

En estos dos primeros versos, Trakl comienza una especie de dicotomía que perdura a lo largo de todo el poema, en el que polariza dos elementos a los que atribuye rasgos antagónicos: por un lado una naturaleza en calma, hermosa, repleta de color (“die goldnen Ebenen”), y por otro el ser humano, que trae consigo la guerra y la irrupción de la muerte para quebrar este

⁷ Véase Anexo III.

escenario de quietud, tal y como se refleja en el primer verso. Es el ser humano el que provoca el estruendo “Von tödlichen Waffen” y lo trae a “die herbstlichen Wälder”. A continuación, el autor sigue desarrollando esta forma de percibir ambos elementos:

Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder.

En estos versos la presencia de “blauen Seen” roza el tópico “locus amoenus” para resaltar la idealización de la naturaleza. No obstante, a partir del cuarto verso del poema, con la llegada del anochecer, el tono sugerente que usa Trakl se recrudece al mencionar de forma explícita a los “Sterbende Krieger”, sus heridas de guerra (“Ihrer zerbrochenen Münder”) y la terrible agonía que estos padecen (“die wilde Klage”). Podría decirse que estos versos concluyen la primera parte del poema, que está marcada a nivel formal con el primer punto después de seis versos, y a nivel de contenido con la transición del día a la noche. En los siguientes versos cobran especial relevancia la divinidad y la presencia de la sangre:

Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;

Una vez la muerte ha llegado a los soldados moribundos, la escena en calma (“Doch stille”) se ve truncada por la sangre derramada de los combatientes caídos. A su vez, “mondne Kühle” se usa como símbolo de la palidez que acompaña a la muerte de los soldados. Hay quien opina que dichos versos hacen alusión a la religión cristiana y a la mitología clásica:

(...) *vergoßnes Blut*. Diese Wortverbindung ruft die christliche Erinnerung an den auf, „der sein Blut für uns vergossen“; zugleich ist das Blut *Rotes Gewölk*. (...) Dass ein Gott sich in der Wolke verbirgt, ist eine (ebenfalls seit Homer) bekannte mytische Vorstellung, wobei der unbestimmte Artikel eher an die polytheistische Mythologie denken lässt als an das alttestamentliche Bild der Feuersäule. Worüber er zürnt – über die Menschen, die sich bekriegen oder über den Tod seiner Schutzbefohlenen, bleibt ungesagt. (Von Stockert, 1999: 89).

Esta declaración de Stockert es útil a la hora de entender lo que Trakl pretendía transmitir. La forma que tienen estos versos de representar a una divinidad (“ein zürnender Gott”) que acude allá donde hay sangre recuerda a ese mismo dios iracundo al que muchos otros artistas expresionistas idealizaron en sus poemas (Georg Heym en *Der Krieg* o Albert Ehrenstein en *Der Kriegsgott*). En esta ocasión no hay cabida para la idealización, ya que toda posible alabanza para este ser alegórico ha quedado enmudecida ante el shock del contacto con la realidad bélica, desprendiendo a dicho ser de todo posible sentido trascendental y heroico.

Por otra parte, en los siguientes versos Trakl usa el color para reforzar la dicotomía ya mencionada:

Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
Und leise tönen im Rohr die dunklen Flöten des Herbstes.

Pese al pesimismo del autor, que con “Alle Straßen münden in schwarze Verwesung” pretende reflejar la forma en la que la muerte y la putrefacción rodea todo lo relacionado con el campo de batalla, hace un uso de los colores muy dinámico. Mientras que colores como el negro y el blanco representan la muerte o la falta de esperanzas (“mondne Kühle”, “die Nacht” o “schwarze Verwesung”), el color dorado y azul representan la naturaleza incorrupta e idílica (“goldnem Gezweig der Nacht und Sternen”, “blauen Seen”). Asimismo la espectral aparición de una sombra que ronda “den schweigenden Hain” y se dedica a saludar a los espíritus de los héroes caídos podría ser interpretada como la personificación de la muerte, que se dispone a recoger las almas en pena de aquellos que han muerto en combate. En cambio, el último verso podría ser una especie de juego de palabras en el que los juncos (que son usados para hacer el instrumento musical llamado “flauta de Pan”) y el sonido que estos provocan (“tönen im Rohr die dunklen Flöten”) son la representación de la marcha fúnebre que los soldados nunca tendrán, representando a su vez la sociedad y la vida que han dejado atrás. Por otro lado, el final del poema recuerda a los vocativos propios de las epopeyas grecolatinas:

O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
Die ungeborenen Enkel.

Los versos comienzan con “O stolzere Trauer!” y se puede apreciar que hay un breve cambio de perspectiva de la tercera persona (que el autor usa a lo largo de todo el poema) a la segunda persona con “ihr”. Es como si Trakl aprovechara este leve cambio para dirigirse momentáneamente al lector y expresarle todo su dolor por las circunstancias de las que ha sido testigo, acusando de toda esta tristeza a los “ehernen Altäre” que podrían ser la metáfora idónea para aludir a las armas de fuego por su color bronceado y metálico. Asimismo Trakl considera que todo el terror que se ha padecido, no solo durante esta batalla, sino probablemente también en todas las guerras, dejará su terrible huella (“ein gewaltiger Schmerz”) en las generaciones venideras (“Die ungeborenen Enkel”).

De esto modo, Trakl finalizó su poema de manera muy reveladora, puesto que es en estos últimos versos donde lo dota de verdadera intencionalidad, reforzando su mordaz mensaje antibelicista: la concepción de la guerra como algo inocuo es un error que solo provocará la desgracia y la muerte. Esto refleja, que a diferencia de los poemas elaborados antes de la guerra, que se limitaban a poner énfasis en la destrucción, los poemas que se originan una vez el conflicto había comenzado surgen del terror y el aturdimiento que siente el artista ante la barbarie y la masacre, ofreciendo un fiel reflejo del panorama emocional que comenzó a imperar, no solo en las trincheras, sino en la sociedad.

4.2.2 August Stramm: *Patrouille*

*Patrouille*⁸ es un poema no estrófico que consta de 6 versos escrito por August Stramm en 1915 (año en el que muere sirviendo en el ejército) y publicado de forma póstuma entre 1915 y 1916. Este poema se caracteriza especialmente por las innovaciones formales a nivel sintáctico y gramatical que Stramm incluye en su poema, y por el escaso número de palabras utilizadas para expresar toda una gama de acciones y emociones.

El poema describe de forma breve una emboscada a una unidad del ejército mientras realiza una patrulla rutinaria:

Die Steine feinden
Fenster grinst Verrat
Aeste würgen

A lo largo del poema, el autor juega con la progresión de las emociones de los soldados que conforman la patrulla, configurando cada verso la representación de un determinado estado emocional. De este modo, en estos tres primeros versos se pretende reflejar un estado de alerta, de miedo y paranoia en el que incluso “Die Steine”, “Fenster” y “Aeste” podrían ser el enemigo, acechando a los soldados con su sola presencia. Además, al atribuirle rasgos humanos a elementos estáticos e inanimados del entorno (“feinden”, “grinst” y “würgen”), Stramm los personifica, quizás para intensificar el terror que siente un soldado en suelo enemigo. Otra interpretación plausible consistiría en que esos elementos realmente son soldados enemigos, pero para la patrulla, totalmente alienada por la guerra, no son más que elementos sin vida. Stramm les arrebató su identidad, los distorsiona y estos pasan a ser parte del escenario, siendo este proceso de embrutecimiento otra de las terribles secuelas de la guerra.

⁸Véase Anexo IV.

En los siguientes versos tiene lugar la emboscada, llegando hasta la última de las consecuencias, la muerte:

Berge Sträucher blättern raschlig
Gellen
Tod.

En estos últimos versos adquieren una gran relevancia “raschlig” y “Gellen” que evidencian el estruendo de las armas de fuego que acaban inevitablemente con la vida de todos los soldados abatidos. Asimismo, es interesante destacar que el único signo de puntuación que posee el poema es el punto y final del último verso, lo cual refuerza el significado definitivo de la propia palabra (“Tod”).

Así pues, el autor se sirve de una serie de recursos formales innovadores para transmitir las distintas sensaciones que experimentan los soldados. Por un lado se esfuerza por reducir el lenguaje a lo esencial, eliminando preposiciones, signos de puntuación y los artículos determinantes. En dicho esfuerzo por reducir el lenguaje a lo esencial, para así intensificar la sensación de rapidez y densidad de las escenas, Stramm elimina toda separación temporal definida entre una acción y la siguiente, aumentando la sensación de velocidad y transformando el espacio, que tradicionalmente ha sido un componente estático en la literatura, en algo cambiante.

Por otro lado, se le otorga una fuerte carga semántica a los sustantivos, que pasan a ser los protagonistas del poema, y a los verbos, que encarnan la acción de este (Maldonado, 2006: 88). Del mismo modo, uno de los grandes logros del autor consistió en recurrir a dichas innovaciones formales para establecer una nueva forma de concebir la guerra:

Sie stehen im Zusammenhang mit dem – gegenüber vielen Vorkriegsgedichten – konsequent und strenger ausgeführten Verfahren der Deautomisierung, mit Hilfe von syntaktischen und semantischen Anomalien den Text zu strukturieren und die Polyfunktionalität seiner einzelnen Elemente weiter freizusetzen. Auf diese Weise gelingt es Stramm in einer Reihe von Gedichten, ein poetisch neu konstituiertes Bild des Krieges zu schaffen. (Korte, 1981: 167).

Al igual que Trakl, Stramm ya no usa la poesía ni los nuevos recursos formales como un medio para idealizar la destrucción, sino que los convierte en su herramienta particular para denunciar el horror de la realidad bélica, transformando el escenario de los campos de batalla en algo desolador, dónde no hay cabida alguna para la esperanza.

Conclusiones

El objetivo principal del presente estudio era demostrar que la manera en la que se percibió la Primera Guerra Mundial por parte de los autores expresionistas germanos a principios del siglo XX sufrió grandes cambios en su evolución desde un posicionamiento ensalzador de la guerra al ferviente rechazo de esta, lo cual se manifestó en la extensa producción lírica del Expresionismo. Otro de los objetivos fundamentales al analizar el motivo de la guerra en los poemas seleccionados consistía en comprobar la relevancia de estos textos como fieles testimonios de una época convulsa en la que la crisis espiritual que azotó Europa a finales del siglo XIX adquirió una gran importancia, al ser (al menos parcialmente) la causante de la idealización de la destrucción. Ambos objetivos pueden considerarse satisfechos debido a las conclusiones extraídas a raíz del análisis de los distintos poemas a lo largo de este estudio.

Poemas como *Der Krieg* o *Prophezeiung* denotan una cierta sensación de hastío por parte de los autores, cristalizándose en la constante presencia de tópicos recurrentes como la mención a la muerte y la devastación de la ciudad. Además esto evidenciaba también la necesidad de regeneración de la sociedad mediante la destrucción de cuánto les rodeaba. Es decir, a pesar de lo que se suele creer no se trató de un proceso de embellecimiento de la guerra para favorecer la imagen de esta, sino que más bien se cultivó una imagen negativa de la sociedad cuya única vía de salvación era la destrucción. Este tipo de creaciones literarias surgían de la confrontación del deseo de cambios, el anhelo por la revolución y la impotencia de tener que vivir en una sociedad que no sabía adaptarse a los nuevos tiempos. Mientras que por otro lado, poemas como *Grodek* o *Patrouille* constatan el cambio radical que supone el comienzo del conflicto bélico, ya que los autores de ambos poemas estuvieron expuestos a los peligros del campo de batalla, siendo este el protagonista de sus creaciones líricas. A diferencia de aquellas composiciones creadas antes del conflicto, estos dos poemas son el producto no del hastío sino del terror por haber presenciado la masacre y la barbarie en todo su esplendor durante la guerra. Este tipo de poemas son un lamento, una llamada de emergencia de sus autores hacia una humanidad capaz de provocar semejante exterminio.

Con la realización de este estudio también se demuestra que la nueva configuración artística que trajo consigo el nuevo siglo, de la mano del Futurismo y el Expresionismo, fue una pieza clave en la transmisión de la nueva forma de percibir la realidad, tanto en el bando probelicista como en el pacifista, ya que dotaba de numerosas innovaciones formales a aquellos autores que quisiesen adaptarse al nuevo espíritu vanguardista.

Bibliografía

- Bogner, R. G. (2005). *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. Darmstadt: WGB Verlag.
- Fröhlich, J. (1990). *Liebe im Expressionismus. Eine Untersuchung der Lyrik in der Zeitschriften. Die Aktion un Der Sturm von 1910-1914*. Nueva York: Peter Lang Verlag.
- Giese, P. C. (1993). *Interpretationshilfen. Lyrik des Expressionismus*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- Haug, W. (1995). *Franz Pfemfert. Ich setze diese Zeitschrift wieder diese Zeit*. Darmstadt: Luchterhand Verlag.
- Korte, H. (1981). *Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus*. Bonn: Bouvier Verlag.
- Maldonado, M. (2005). “La influencia del Futurismo en los comienzos de las vanguardias literarias alemanas”, *Actas de la XI Semana de Estudios Germánicos*, 11, . Madrid: Ediciones del Orto.
- Maldonado, M. (2006). *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*. Madrid: Ed. Síntesis.
- Mergruen, E. (2007). *Danza general de la muerte*. Ciudad de México: Ed. La guillotina.
- Raabe, P. (1961). *Die Aktion – Herausgegeben von Franz Pfemfert. I Jahrgang 1911. Mit Einführung und Kommentar von Paul Raabe*. Stuttgart: Anton Hain Verlag.
- Stockert, F. K. (1999). *Lektürehilfen: Lyrik des Expressionismus*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- Terpin, S. (2009). *Die Rezeption des italienischen Futurismus im Spiegel der deutschen expressionistischen Prosa*. München: Martin Meidenbauer Verlag.

Anexos

Anexo I: Der Krieg.

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,
Aufgestanden unten aus Gewölben tief.
In der Dämmerung steht er, groß und unerkant,
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.

In den Abendlärm der Städte fällt es weit,
Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit,
Und der Märkte runder Wirbel stockt zu Eis.
Es wird still. Sie sehn sich um. Und keiner weiß.

In den Gassen faßt es ihre Schulter leicht.
Eine Frage. Keine Antwort. Ein Gesicht erbleicht.
In der Ferne <wimmert> ein Geläute dünn
Und die Bärte zittern um ihr spitzes Kinn.

Auf den Bergen hebt er schon zu tanzen an
Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an.
Und es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,
Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt.

Einem Turm gleich tritt er aus die letzte Glut,
Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut.
Zahllos sind die Leichen schon im Schilf gestreckt,
Von des Todes starken Vögeln weiß bedeckt.

Über runder Mauern blauem Flammenschwall
Steht er, über schwarzer Gassen Waffenschall.
Über Toren, wo die Wächter liegen quer,
Über Brücken, die von Bergen Toter schwer.

In die Nacht er jagt das Feuer querfeldein
Einen roten Hund mit wilder Mäuler Schrein.
Aus dem Dunkel springt der Nächte schwarze Welt,
Von Vulkanen furchtbar ist ihr Rand erhellt.

Und mit tausend roten Zipfelmützen weit
Sind die finstren Eben flackend überstreut,
Und was unten auf den Straßen wimmelt hin und her,
Fegt er in die Feuerhaufen, daß die Flamme brenne mehr.

Und die Flammen fressen brennend Wald um Wald,
Gelbe Fledermäuse zackig in das Laub gekrallt.
Seine Stange haut er wie ein Köhlerknecht
In die Bäume, daß das Feuer brause recht.

Eine große Stadt versank in gelbem Rauch,
Warf sich lautlos in des Abgrunds Bauch.
Aber riesig über glühnden Trümmern steht
Der in wilde Himmel dreimal seine Fackel dreht,

Über sturmzerfetzter Wolken Widerschein,
In des toten Dunkels kalten Wüstenein,
Daß er mit dem Brande weit die Nacht verdorr,
Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh.

Anexo II: Prophezeiung

Einmal kommt - ich habe Zeichen -
Sterbesturm aus fernem Norden.
Überall stinkt es nach Leichen.
Es beginnt das große Morden.

Finster wird der Himmelsklumpen.
Sturmtod hebt die Klauentatzen:
Nieder stürzen alle Lumpen.
Mimen bersten. Mädchen platzen.

Polternd fallen Pferdeställe.
Keine Fliege kann sich retten.
Schöne homosexuelle
Männer kullern aus den Betten.

Rissig werden Häuserwände.
Fische faulen in dem Flusse.
Alles nimmt sein ekles Ende.
Krächzend kippen Omnibusse.

Anexo III: Grodek

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

Anexo IV: Patrouille

Die Steine feinden
Fenster grinst Verrat
Aeste würgen

Berge Sträucher blättern raschlig
Gellen
Tod.