

## Horizontes en fuga

### Hacia *Tropfblut* desde la poética de August Stramm<sup>1</sup>

Javier Sánchez-Arjona Voser

<sup>1</sup> Agradezco al personal de la ULB de la Universidad de Münster el acceso a los manuscritos del legado de August Stramm.

*«Welkes Laub» klingt zwar weicher und melodischer, aber meinem Empfinden nach auch unbestimmter, während «Laubwelk» mehr den Begriff des Duftes enthält, auf den es mir ankommt. Auch fällt dadurch der doppelte aufeinander folgende Wortanfang mit W fort, den ich gerade deshalb vermeiden möchte, weil ich die Vorsilbe «ver» als Gefühlswecker des Vergehens, des Verlassen absichtlich gehäuft habe. Endlich erweckt in mir die Häufung des «T» mit nachfolgendem «L» auch eine Vorstellung des Gleitens, des Vorbeiwehens des Atems! Also alles Gründe, weshalb ich die letzte Fassung bevorzuge; doch will ich mich noch nicht endgültig festlegen, da ich noch zu tief drin stecke und überlasse Ihrem Gefühl daher die Wahl! Wenn nur der Druckteufel nicht «Laubwerrrk» draus macht!!!*

August Stramm a Herwarth Walden, 22.5.1914 (A)

*Nach manchen mißglückten Versuchen, meine Ergebnisse zu einem solchen Ganzen zusammenschweißen, sah ich ein, daß mir dies nie gelingen würde. Daß das Beste, was ich schreiben konnte, immer nur philosophische Bemerkungen bleiben würden; daß meine Gedanken bald erlahmten, wenn ich versuchte, sie gegen ihre natürliche Neigung, in einer Richtung weiterzuzwingen. – Und dies hing freilich mit der Natur der Untersuchung selbst zusammen. Sie nämlich zwingt uns, ein weites Gedankengebiet, kreuz und quer, nach allen Richtungen hin zu durchreisen. – Die philosophischen Bemerkungen dieses Buches sind gleichsam eine Menge von Landschaftsskizzen, die auf diesen langen und verwickelten Fahrten entstanden sind. Die gleichen Punkte, oder beinahe die gleichen, wurden stets von neuem von verschiedenen Richtungen her berührt und immer neue Bilder entworfen. [...] So ist also dieses Buch eigentlich nur ein Album.*

Ludwig Wittgenstein (B)

*Wenn jemandem die Königsfigur im Schachspiel zeigt und sagt «Das ist der Schachkönig», so erklärt man ihm dadurch nicht den Gebrauch dieser Figur, – es sei denn, daß er die Regeln des Spiels schon kennt, bis auf diese letzte Bestimmung: die Form einer Königsfigur. Man kann sich denken, er habe die Regeln des Spiels gelernt, ohne daß ihm je eine wirkliche Spielfigur gezeigt wurde. Die Form der Spielfigur entspricht hier dem Klang, oder der Gestalt eines Wortes.*

Ludwig Wittgenstein (C)

1. Las citas que abren este artículo tienen por lo menos un punto en común: hablan de la relación entre experiencia y palabras. Wittgenstein, Stramm: el carácter arbitrario del lenguaje hace que el poético no lo sea; o, mejor dicho, que no pretenda serlo, que *actúe* como si no lo fuera<sup>2</sup>.

Primera observación: Stramm pretende ser dueño de las palabras que elige para sus poemas, pero no puede serlo; y lo reconoce: “pero todavía no me quiero decidir definitivamente, ya que estoy aún demasiado dentro y le dejo a su intuición la elección”. No sólo no es Stramm el que elige lo que *definitivamente* debe ser impreso; es que tampoco lo es su editor Herwarth Walden: es “su intuición” –la de este último– el sujeto de la elección.

*Forma* parte del juego. Del que necesariamente participan las palabras, figuras del ajedrez de Wittgenstein. Stramm viene a los poemas que le envía a Walden desde un alemán conscientemente aprendido, como lo atestigua, por ejemplo, su defensa por la germanización de los nombres de todos los cargos relacionados con su función, en la oficina imperial de Correos (Stramm [1979]). Y busca sus reyes en cada una de las partidas de ajedrez que juega en sus poemas.

Wittgenstein es, por el contrario, consciente (ya) de lo escurridiza que es la lengua; de que lo único que puede llegar a escribir son observaciones: estudios de los paisajes que descubre intentando imponer una dirección a sus pensamientos – cuya recopilación no puede ser más que un álbum.

Segunda conclusión. Tal y como lo reconoce Wittgenstein, así también en Stramm: las observaciones del primero y los poemas del segundo son variaciones de un tema –distinto en cada caso–, visto desde diferentes puntos de vista; su suma –que es horizonte, como más adelante veremos en el caso Stramm– delimita un paisaje. La metáfora “espacio textual” deja así de serlo.

2. No es un juego puramente *formal*, la poesía de August Stramm; aunque por ello haya cautivado a la crítica desde

<sup>2</sup> La comparación Wittgenstein-Stramm se la debo al estudio de Neumann [1977]

los inicios de su recepción, en la segunda posguerra mundial (Jordan [1995a]). De hecho, sorprende, en ese sentido, que en la mayoría de los estudios sobre la poesía de Stramm se dé por supuesto este vanguardismo, con lo que son muy contados los casos en los que la trasgresión formal de Stramm que se observa, sea precisamente el objeto de estudio; es, en todo caso, vista como un a priori. Nos topamos bien con estudios en los que el acento se pone en la relación de la obra de Stramm con la guerra<sup>3</sup> o con su familia<sup>4</sup>, o bien con aquellos –la mayoría– en los que se establece una relación con las tendencias abstractas y animéticas del arte del momento<sup>5</sup>, leyendo la poesía de Stramm con los ojos del *STURM*, o, en el peor de los casos, del futurismo (Chiellino [1978]).

Son pocos los casos en los que se analiza críticamente la poesía de Stramm *en sí*. Notables excepciones: el estudio pionero de Elmar Bozzetti [1961], que adolece de los defectos de la crítica hermenéutica; los artículos de White [1979], Hering [1979], que analizan la disposición de las palabras en la poesía de Stramm; el estudio de Neumann [1977] sobre el minimalismo sintáctico en Stramm; un artículo de Richard Sheppard [1990] que pone el acento en las aporías que la obra de Stramm presenta, haciéndolas el objeto de su estudio; y otra aportación, más reciente, de Genç [2006], que sigue en la línea apuntada por Sheppard – aunque con fuerte influencia de la teoría de sistemas de Luhmann. Sheppard y Genç coinciden ambos en constatar una falla entre la experimentación formal y lo conservador y logocéntrico del discurso que sirve de base a esta poesía. Esta es una observación en cuyo análisis no podemos entrar, pero que hacemos aquí nuestra, como punto de partida.

3. «*Artistik*<sup>6</sup> es el intento del arte de sentirse a sí mismo contenido en medio de la decadencia general de los contenidos y formar a partir de esta experiencia un nuevo estilo, es el intento de fijar una nueva trascendencia frente al nihilismo general, la trascendencia del placer creador»<sup>7</sup>. Esta cita de la conferencia *Probleme der Lyrik*, que pronunció Gottfried Benn, toca precisamente el tema que nos va a ocupar: la obra de Stramm –sobre todo hacia el final, en los poemas que escribe en el frente–, apunta hacia una trascendencia que intenta preservar de un mundo –el de la guerra–, que sólo puede expresar parcialmente con sus palabras. El objetivo de este trabajo es continuar, en este sentido, en la línea apuntada por Sheppard y

<sup>3</sup> Destacan en este sentido los dos estudios de Adler que tratan el tema: Adler [1990] y [1995]

<sup>4</sup> Jordan [1979]

<sup>5</sup> Sirva por todos, y como ejemplo más reciente, el estudio de Anastasia Volkova. Volkova [2004]

<sup>6</sup> La *Artistik*, en el fondo, no es otra cosa que una forma de poesía hermética.

<sup>7</sup> Benn [1965:500]; trad. propia (N.A).

por Genç. Proyectamos el artículo hacia el último poemario de Stramm, *Tropfblut* –publicado póstumamente–, centrándonos en un aspecto concreto del mismo: la deixis –escasa y en muchos casos implícita– que lo vertebra.

La deixis se caracteriza por dos aspectos, frente a la anáfora: por un lado, a nivel de discurso, apunta hacia algo nuevo, no nombrado, mientras que la anáfora refiere a algo que le precede en el texto; por otro, la deixis señala algo que está fuera del discurso, y que por tanto es perceptible, mientras que la anáfora indica un aspecto de lo dicho – algo, por tanto, no tanto perceptible, sino inteligible (a partir de Consten [2004]).

En este sentido, nuestra tesis es que mediante el análisis de las estrategias deícticas presentes en *Tropfblut* se puede entender el intento de Stramm de preservar lo inefable de un mundo en el que el lenguaje no alcanza a expresar lo que se desintegra. Por esta razón, en la obra de Stramm –como veremos– lo desintegrado puede ser visto como “nuevo”, innombrado, físicamente perceptible, pero lógicamente difícil de expresar. Este aspecto hace que la deixis en Stramm no pueda ser convencional, sino que se base en estrategias determinadas por su fin: la expresión de lo que está más acá para subrayar la condición trascendental de lo inefable. Estas estrategias parecen buscar trazar un horizonte que intenta separar el “mundo de allá” –en el que Stramm busca apoyarse frente a la experiencia destructora de la guerra–, del de acá, donde intenta –en vano–, escribir-*se*.

\*

4. En su poesía, Stramm cultiva el tópico modernista de la crisis del lenguaje, intentando superarla mediante la creación de neologismos y un concepto autónomo de gramática. Hay una tendencia formal a la parataxis de versos de una sola palabra, de tal manera que así combina su referencialidad, para crear un espacio de creación poética – que será el resultado de la suma de la deixis de cada una de las palabras que son, prácticamente, listadas (*vid.* Genç [2006: 111-112]).

Para ilustrar este aspecto, tomemos el presente fragmento del *long poem Die Menschheit*, de estructura cíclica que se inicia y concluye con el mismo verso: «Tränen kreist das Raum!»<sup>8</sup>

Voran Voran  
In den Anfang  
Voran Voran  
In das Ende

<sup>8</sup> Ya en este verso -cuyo contenido semántico se podría traducir independientemente de su forma o bien por “¡Lágrimas circula el espacio!”, o bien por “¡Lagrimear circula el espacio!”, o bien por “¡Lagrimean circula el espacio!”-, se pone de relieve su fuerte ambivalencia, concretada en el uso de infinitivos que pueden ser terceras personas del plural o incluso plurales de sustantivos.

Voran Voran  
 In den Abgrund  
 Voran Voran  
 In die Höhe  
 Voran Voran  
 In das Sterben  
 Voran Voran  
 In das Werden  
 Kreis im Kreise  
 In das Werden  
 Kreis im Kreise  
 In das Werden  
 In  
 Das  
 Werden Werden Werden  
 In  
 Das  
 Kreisen Kreisen Kreisen  
 In  
 Die  
 Tränen Tränen Tränen  
 In die  
 Tränen  
 In den Raum  
 In den Raum  
 In den Raum!

El movimiento circular caracteriza este poema que se construye a base de constantes recurrencias y repeticiones que van marcando el movimiento que se expresa<sup>9</sup>. Un movimiento que es dirigido mediante elementos deícticos: “voran”, “in den/das/die”. La dinámica es de avance y de entrada en un espacio que se crea mediante la dinámica del poema. Pero notemos: el movimiento no es expresado mediante verbos, que aquí sintácticamente no lo son, al tratarse de sustantivaciones; sino mediante la intensidad que resulta de la parataxis y la repetición, combinadas con elementos deícticos. De hecho, sin estos últimos no podríamos, en realidad, apuntar tan claramente el dinamismo que se percibe al leer *Die Menschheit*. De esta manera, este *long poem* no nos muestra un espacio describiéndolo, sino que lo escribe señalando. Y hacia lo que se apunta, es el punto de fuga hacia el que se precipita la parataxis. El modo en que se coordina la deixis hace que en el fondo no se pueda hablar de referencialidad en el sentido más pleno del término: desconocemos por un lado qué señalan; pero además no son elementos deícticos puros, sino que –en tanto que indicadores de movimiento– adoptan parte del papel sintáctico del verbo,

<sup>9</sup> Se podría afirmar que éste es el componente anafórico en Stramm; pero éste es un punto al que no podemos dedicarnos aquí.

pasando de un segundo a un primer plano. La acción está en la deixis y por eso no puede ser real, sino movimiento en abstracto. Tampoco los elementos deícticos refieren: son más bien ruinas de referencialidad, que evocan un espacio que coincide con el espacio textual, escrito y no descrito.

\*

5. Es, por tanto, legítimo preguntarse no *a qué* se refiere Stramm en sus poemas, sino *dónde* están *sus poemas*. Porque una poesía como la suya, basada en el principio semánticamente ambivalente de la asociación paratáctica intuitiva, no puede ser objeto de una interpretación hermenéutica. Y si además sigue una poética que busca decir lo nunca expresado, desligándose de la realidad, tampoco puede ser objeto de un análisis en busca de la esencia real de lo expresado. Lo único que tenemos es, en el fondo, la palabra, cargada de intensidad y de dinamismo por el acto creador, pero impotente, del autor August Stramm. Entendemos aquí que desde este punto de vista –Wittgenstein vs. Heidegger–, se puede intentar una aproximación a *Tropfblut* en busca de las aporías que lo hacen poemario.

Como vamos viendo, nos enfrentamos a la poesía de Stramm con sus propias armas: con la estrategia de los juegos de palabras de Wittgenstein. El lenguaje que utiliza Stramm no es tomado como paso previo en la búsqueda de una significación del texto más o menos alejada de lo biográfico; sino como objeto de este estudio. Nos interesan –con Wittgenstein–, las relaciones entre las palabras que se inauguran en cada poema; relaciones que nos dan una serie de puntos de referencia con los que podemos trazar el horizonte al otro lado del cual se intenta salvar Stramm.

Pero, ¿cuál es el horizonte de *Tropfblut*?

6. Antes de llegar a *Tropfblut*, parada y fonda en *Weltwehe*, el otro *long poem* de Stramm, publicado en 1915, un año después que *Die Menschheit* y escrito, por tanto, de forma simultánea a los poemas de *Tropfblut*. Lo primero que llama la atención es que, frente a *Die Menschheit*, no hay elementos deícticos. En este sentido, como ya lo apuntó Bozzetti, se observa que, hacia el final de la obra que queda de Stramm, hay una tendencia general a la casi total desaparición de los complementos circunstanciales; algo que, según Bozzetti, es un síntoma más de que Stramm se concentra en lo esencial, prescindiendo de todos los elementos secundarios de la frase (Bozzetti [1961: 91]); una afirmación

que, desde nuestro punto de vista, conviene matizar: no nos ha de interesar lo que Stramm haya querido, sino qué es lo que se produce en el texto. Y en este sentido sí es importante recoger la siguiente observación de Bozzetti, que traducimos del alemán, y en la que, observando cómo la utilización del complemento preposicional con “in” (“en”) pasa de tener una presencia muy notable en la primera parte de la obra de Stramm a sólo aparecer ocho veces en *Tropfblut*, afirma:

Con esto se hace evidente que a Stramm le preocupa cada vez menos conseguir un orden en el espacio delimitado y dado, colocar cada cosa en su sitio. El espacio no es algo dado, sino que el espacio se va realizando en la experiencia del que-está-siendo. La creación y utilización repetida de un verbo como “raumen” (“espaciar”) en su teatro y lírica es sintomático en este sentido.

Bozzetti [ibíd.]

Eliminando los aspectos que tienen que ver con la interpretación de la supuesta intención de Stramm, es una observación que compartimos: el espacio no está dado, sino que se realiza – no en la experiencia del “que-está-siendo” (aquí disentimos de Bozzetti), sino, sencillamente, en el decurso del poema.

7. Volviendo a *Weltwehe*, vemos que, si se analiza la categoría gramatical de las palabras, son casi en su totalidad verbos en tercera persona del plural. Hasta el punto de que se observa un fenómeno inverso al analizado en *Die Menschheit*: si ahí eran sustantivaciones de verbos lo que predominaba, aquí no sólo no se producen apenas, sino que observamos el fenómeno contrario, la creación de verbos a partir de sustantivos, especialmente al final del poema:

Flaken  
 Wachten  
 Steinen  
 Nachten  
 Nebeln  
 Weiten  
 Nachten nachten  
 Losen  
 Nachten nachten  
 Lösen  
 Nachten nachten  
 Raumen

Nachten nachten  
 Zeiten  
 Nachten  
 Weiten raumen zeiten  
 Nachten  
 Zeiten zeiten  
 Nachten  
 Weiten  
 Weiten  
 Nichts Nichts Nichts  
 Nichts.

Aunque la tipografía derivada de la disposición de los versos nos pueda hacer dudar del proceso apuntado porque hacen que la palabra aparezca siempre en mayúscula –signo *normalmente* inequívoco de que nos encontramos frente a un sustantivo–, cuando los sustantivos hechos verbo aparecen en medio de un verso de más de una palabra y son escritos, por tanto, en minúscula, las dudas se disipan; o, para ser más exactos, explicitan la ambivalencia del resto de casos, lo que enriquece al poema.

Este hecho nos hace observar una diferencia fundamental entre *Die Menschheit* y *Weltwehe*: mientras que en el primer *long poem* el movimiento se localiza en la deixis, aquí se ubica en el sustantivo hecho verbo. Son dos maneras de dinamizar lo estático, aunque en la segunda se dé un paso más hacia lo abstracto: la intensidad no se genera señalando, sino moviendo lo gramaticalmente normalmente estático, necesitado de verbo. Los sustantivos hechos verbo son, pues, autopoéticos.

La prueba de todo ello está en el propio título: *Weltwehe* –aproximadamente “dolores de parto del mundo”–, condensa el movimiento que está presente en el poema, en caída hacia el “*Nichts*”, la nada. De tal manera que el poema se construye entre el dolor de parto del mundo y la nada, significando el parto de una manera bien precisa: la descomposición hacia la nada está presente desde el mismo momento del parto, identificando el camino a recorrer, señalándolo. Esta es, creemos, una razón que explicaría la falta de elementos déicticos frente a *Die Menschheit*: está presentes de forma implícita *desde* el título del poema, *orientándolo*. El título es, pues, convertido en *origo*. Esta característica se repetirá en los poemas que forman *Tropfblut* (Gerhard [1986: 202]).

\*

8. En *Tropfblut*, los elementos déicticos –tan omnipresentes, como hemos visto, en *Die Menschheit*– prácticamente no son

explicitados, como ya observó Bozzetti, sino que son marcados por los títulos, que funcionan tendencialmente como *origo* del movimiento escrito en los poemas.

Este hecho resulta relativamente evidente, si comparamos *Tropfblut*—el título del conjunto de poemas que Stramm escribió en la guerra<sup>10</sup>— con el de su anterior poemario: *Du*. Mientras éste inaugura el espacio del poemario señalando al receptor/referente, en *Tropfblut* sólo se evoca el movimiento mínimo y en caída de una gota de sangre – y/o de una sangre en gota. Este movimiento de la sangre en caída *configura* el poemario: no existe un yo –no aparece como en *Du*–; tampoco un tú omnipresente. Parece como si el yo y el tú se jugaran en las cartas que se escribieron Stramm y su editor Walden, siendo los poemas de *Tropfblut* movimiento puro, sin origen ni destino evidentes, *objetos* de arte.

9. En el breve poema *Im Feuer*<sup>11</sup> se observa de forma más explícita esta configuración. El hecho de localizarse en el fuego, se constituye en *origo* del poema. En él –textualmente *desde él*– se concentra un movimiento especialmente intenso:

Im Feuer

Tode schlurren  
Sterben rattert  
Einsam  
Mauert  
Welttiefhohe  
Einsamkeiten.

La soledad en el fuego—doblemente nombrada—es violentada lanzada simultáneamente a una profundidad que es altura, y viceversa. Este movimiento convulso evoca el frente, pero no lo describe: surge de él.

En otros poemas de *Tropfblut* la referencialidad es mucho más inestable. Por ejemplo en *Schrapnell*. Antes de nada, hay que decir que aunque en principio *Schrapnell* y *Granate* sean sinónimos, Stramm no lo *sentía* así, tal y como se lee en carta a Walden del 15.3.15:

Du hast ein Gedicht dort betitelt «Granatfeuer»  
Der Titel stimmt nicht nenne es «Schapnell»  
Ein Gedicht «Granaten» bekommst Du  
nächstens. Die erste obige Bezeichnung war ein  
Irrtum oder vielmehr eine Ungenauigkeit. Also

<sup>10</sup> Los poemas no fueron agrupados por Stramm, caído en el frente oriental, sino por Walden. Pero el título es de Stramm, tal y como lo expresó en una de sus últimas cartas a Walden, el 27.6.1915: «Sollte ich mal heimkommen, werde ich sie [die Gedichte, N.A.] sammeln und “Tropfblut” nennen». Stramm [1990: 58]

<sup>11</sup> Según Adler [1995: 10], escrito en el frente oriental, siendo, por tanto, uno de los últimos poemas.

«Schrapnell». Schrapnells entbehren nicht einer gewissen Lustigkeit, so etwas Princkelndes. Aber bei Granaten ist jeder Spaß zu Ende.

Stramm [1990: 48]

Al carácter juguetón de las *Schrapnellen* le opone el carácter concluyente de las granadas. Algo que se traduce deícticamente en los poemas, que a continuación enfrentamos:

Schrapnell	Granaten
Der Himmel wirft Wolken Und knattert zu Rauch. Spitzen blitzen. Füße wippen stiebig Kiesel. Augen kichern in die Wirre Und Zergehren	Das Wissen stockt Nur Ahnen webt und trägt Taube täubet schrecke Wunden Klappen Tappen Wühlen Kreisichen Schrillen Pfeifen Fauchen Schwirren Splittern Klatschen Knarren Knirschen Stumpfen Stampfen Der Himmel tapft Die Sterne schlacken Zeit entgraust Sture weltet blöden Raum.

El fin es análogo: sesgado (“*zergehren*”) o escoriado (“*schlacken*”). Pero el camino es distinto. Mientras en *Schrapnell* es mucho más ligero –abundan la aliteración en “i”, no hay tanta acumulación de verbos–, en *Granaten* la contundencia es mayor, como ya se puede ver en la adición apabullante de verbos. Los verbos de *Granaten* están en su mayor parte sustantivados –lo que acentúa el estatismo y la ralentización del ritmo provocada por la acumulación–, mientras que en *Schrapnell* la gramática es relativamente convencional. En lo que se refiere a la deixis, en *Schrapnell* sólo se apunta la dirección, pero el movimiento se deja abierto hasta la disección, mientras que en *Granaten* está concluso, detenido, desde el primer verso.

\*

10. Recurriendo al Wittgenstein de las *Philosophische Untersuchungen*, se puede afirmar que la gramática no prescribe, sino que describe. Así también en el caso de la apropiación de la gramática por parte de Stramm: no es que la trasgreda –lo que implicaría que la gramática *tiene que ser* prescriptiva–; la reinterpreta. Es decir, el uso que Stramm hace de las categorías y relaciones gramaticales describe, como quien pinta un paisaje. Esa descripción es, en el fondo, definición: traza la línea del

horizonte en el que se insertan las palabras que conforman los poemas. Un horizonte que no puede permanecer estático, porque las relaciones que Stramm establece entre las palabras refundadas de sus poemas se basan en el principio de ambivalencia y de asociación emocional; en ese sentido, son relaciones dinámicas: el horizonte que *se* traza en la poesía de Stramm es, por consiguiente, un horizonte en fuga.

11. Volvamos para atrás, hacia los inicios de la investigación sobre la deixis: queremos destacar aquí un aspecto que Bühler destaca de Brugmann – uno de los pioneros modernos en este campo, del que Bühler parte en su *Sprachtheorie*: los demostrativos, núcleo fundamental de la deixis, abundan en los textos dramáticos (Bühler 1965: 85). Esta afirmación es crucial para nuestra argumentación: el mismo Stramm no sólo se dedicó de forma especial a la creación de dramas tendencialmente naturalistas antes de su encuentro con Walden, sino que continuó haciéndolo tras este momento produciendo textos eso sí, formalmente más atrevidos; pero es que además afirmó en su primera carta a Walden que en su obra todo estaba dispuesto de forma «dramática» (Stramm [1990:11]). A nuestro modo de ver, hay que partir de esta autodefinición para entender la importancia del análisis de la deixis en el tratamiento de los textos de Stramm. ¿Por qué? Porque de la misma manera que en los textos dramáticos la función de la obra es ser proyectada en el espacio escénico –para expresarlo de forma simplificada–, en sus poemas, Stramm convierte al texto en el espacio sobre el que proyecta lo que no escribe, lo que resta inefable, lo trascendental tal y como lo leyó en Trine y Milford (Bridgwater [1979]). Esta observación se confirma si uno observa cómo, en sus últimos textos dramáticos se advierte una curiosa mutuación respecto a textos dramáticos más convencionales: se llega hasta el punto de que las acotaciones son las que expresan acciones, mientras que lo que realmente es escrito para ser proferido por las figuras –siempre que no sea silencio– son sólo indicaciones déicticas, tejedoras de espacio. Tomamos como ejemplo extremo este fragmento del último textos dramático de Stramm, *Geschehen*:

ER *fern sucht* meine Strahlen  
 DIE STRAHLER *dringen ein* Schlacker! Schlacker!  
 Wir  
 ER *tastet nach* Ihr Hilfe Du!  
 SIE *nimmt seine Hand* Du!

DER WELTRAUM *graunt* Du!  
 DIE STRAHLER *stutzen, horchen*  
 DER WELTRAUM *graunt* Du!  
 DIE STRAHLER *lauschen, schauen*  
 SIE *tastet ihn zur Tiefe*  
 DER WELTRAUM *raunt* Du!  
 ER UND SIE *tauchen Tiefe*  
 DER WELTRAUM *graunt* Du!  
 ER UND SIE *tiefen*  
 DER WELTRAUM *hell* Du!  
 ER UND SIE *versinken*  
 DER WELTRAUM *lichtet* Du! *stahlt* Du! *strahlt*  
 Du! *blendet* Du  
 STERNE *flirren, weiben, reigen, choren, tönen,*  
*jubeln* Du! Du! Du! Du!  
 DIE STRAHLER *stürzen, starren, hüllen, duc-*  
*ken, knien, lauschen, staunen, zittern, horchen*

Como vemos, el nombre de las figuras que actúan y lo que éstas profieren cuando lo hacen son, en realidad, las únicas indicaciones que localizan; las acciones están expresadas en las acotaciones. La deixis se convierte en acción y la acción en deixis. Esta observación es fundamental para entender que en los últimos poemas de Stramm –los del poemario *Tropfblut*– son en realidad espacios. Tomemos, por ejemplo, *Angststurm*:

Angststurm

Grausen  
 Ich und Ich und Ich und Ich  
 Grausen Brausen Rauschen Grausen  
 Träumen Splittern Branden Blenden  
 Sterneblenden Brausen Grausen  
 Rauschen  
 Grausen  
 Ich.

Transformemos un poco el texto, *dramatizándolo à la Stramm*:

ANGSTSTURM *Grausen* Ich und Ich und Ich und  
 Ich *Grausen, Brausen, Rauschen, Grausen, Träumen,*  
*Splittern, Branden, Blenden, Sternenblenden,*  
*Brausen, Grausen, Rauschen, Grausen* Ich.

Hagamos lo mismo con un poema algo posterior a *Angststurm*, escrito en el frente oriental: *Traumig*.

Traumig

Frauen schreiten ab zersehnte Augen  
 Kinderlachen händelt schmerzes Blut  
 Fernen nicken  
 Blüten winken  
 Kommen sammeln winden  
 Würgen sticket klamm die tränen Schlund.

Traumig

FRAUEN *schreiten ab zersehnte Augen*  
 KINDERLACHEN *händelt schmerzes Blut*  
 FERNEN *nicken*  
 BLÜTEN *winken*  
 KOMMEN *sammeln winden*  
 WÜRGEN *sticket klamm die tränen Schlund.*

Ésta sería una de tantas posibilidades como combinaciones se pueden encontrar entre las palabras de estos dos poemas, y que en principio es generalizable al resto de poemas de y entre *Du* y *Tropfblut*. Lo que nos interesa destacar, son dos aspectos:

1) La manera de componer tanto los textos dramáticos como los líricos, la forma en que en estos se juega con las palabras y con sus categorías, hace que acaben diferenciándose sólo por la disposición y la tipografía: mientras que en los textos dramáticos la disposición de las palabras es horizontal, en los poemas se organiza en torno al eje vertical. Esto hace que los textos de Stramm estén organizados para ser oídos: visualmente no son nada icónicos, lo que los diferencia tanto de los futuristas como de Apollinaire, por ejemplo (White [1979:60]). La disposición no es, pues, visualmente icónica, sino arquitectónica, una característica típica en Stramm (*vid.* Hering [1979:16]), que se ve resaltada si se comparan las diferencias a este respecto entre géneros.

2) La tendencia es a que los sustantivos –elementos del “campo simbólico” (Bühler)– y los determinantes y pronombres –elementos del “campo referencial” (Bühler)– queden *ubicados* en los textos dramáticos en los nombres de cada una de las figuras o en lo que éstas profieren, mientras que en las acotaciones se recoge la acción. Esto hace que se puedan ver a los poemas como acotaciones: no porque indiquen, sino porque, por un lado, están en realidad envueltos en una deixis no explicitada; y, por otro, por su ubicación, están *cargados* de deixis. De esta manera vemos que el desplazamiento entre categorías gramaticales no es el único; también se observa en lo fenomenológico: que la deixis se siga manteniendo incluso en los poemas en los que ésta no está explicitada, se debe a su relación con lo implícito. Es en este sentido que se puede hablar de horizontes en la poesía de Stramm – ¿qué otra cosa intentan ser las acotaciones?

12. *Tropfblut* es, además, pura fuga, más allá del hecho de que su vanguardismo se base en una aceptación más o menos logocéntrica de lo trascendental, como apuntan Sheppard y

Genç: en el poemario el yo desaparece dándole una apariencia de objetividad que se rompe cuando constatamos que las palabras son desplazadas tanto desde su categoría gramatical originaria a categorías que les son, en principio, normalmente ajenas, como desde su lugar original –la acción– a aquel en el que se convierten en espacio. Esta es la lógica del sistema de relaciones del poema. Éste se configura en acotación, en deixis, que igualmente se transfiere a categorías de palabras en principio no consideradas elementos deícticos. Lo que Stramm escribe, por tanto, es el mundo de acá, que pasa por él mismo. El yo desaparece como sujeto y da paso al espacio. De esta manera, *en* Stramm *se* escribe un mundo y se oculta otro, que lo trasciende. La frontera entre ambos mundos es el horizonte que resulta de la suma de referencialidad de la deixis implicitada; una deixis, sin embargo, inestable, por extrañada – ubicada *en* el texto, más acá del yo-aquí-ahora. La poesía de Stramm, tal y como se acaba configurando en *Tropfblut* desde *Du* o *Die Menschheit* está circunscrita por horizontes en fuga.

Über mir im Strauch singt eine Nachtigall duch  
Brandgeruch und Leichenmoder. Was und wie  
ich bin, weiß ich nicht. Ich fühle mich nur stark,  
sehr stark dem Augenblick gegenüber. Alles da-  
rüber hinaus oder dahinter zurück ist tot. Und  
doch! Eigenartig Tod un Leben eins. Leben ist  
die Fläche und Tod ist der unendliche Raum  
dahinter. dahinter. Die Basis.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Carta a los Walden,  
Sośnica, 27.5.1915. Stramm  
[1997: 195]

Es la muerte, la nada, hacia la que Stramm fuga muchos de sus poemas la base del tópico del ruiseñor cantando. Sin esta base no habría ni canto, ni acotación que hacer. Lo que en épocas anteriores era seguridad a la hora de describir en el espacio, se convierte ahora en movimiento: los verbos se convierten en acotación, de manera que el espacio se convierte en dinamismo. Se podría trazar un paralelismo con la física que se está empezando a crear en esos momentos: así como la dimensión en la que se ubican los cuantos se caracteriza por su inestabilidad constante, así también los verbos que forman los poemas que Stramm escribió en la guerra; son acotaciones, dinamismo que vertebrada. La muerte, la base, *Urtod*.

Urtod

Raum  
Zeit

Raum  
Wegen  
Regen  
Richten  
Raum  
Zeit  
Raum  
Dehnen  
Einen  
Mehren  
Raum  
Zeit  
Raum  
Kehren  
Wehren  
Recken  
Raum  
Zeit  
Raum  
Ringen  
Werfen  
Würgen  
Raum  
Zeit  
Raum  
Fallen  
Sinken  
Stürzen  
Raum  
Zeit  
Raum  
Wirbeln  
Raum  
Zeit  
Raum  
Wirren  
Raum  
Zeit  
Raum  
Flirren  
Raum  
Zeit  
Raum  
Irren  
Nichts.

El espacio que se abre debajo del ruiseñor que canta sobre los restos de la batalla es una suma de movimientos que deshacen la base de una manera de estar en el mundo, de una manera análoga a como lo hace Einstein con su relatividad: tiempo y espacio

acaban en la nada y el mundo se destapa como pura convulsión; verbos sustantivados; movimiento absoluto: horizontes en fuga. Es en este sentido que se podría hablar de la obra de Stramm como muestra de una *poética de la relatividad*.

## ADDENDA

(A) «*Welkes Laub*» (Lacias hojas) *suen*a quizá más suave y melódico, pero según mi sensación también más impreciso, mientras que «*Laubwelk*» (“Follacias”) contiene más el concepto del olor que me importa. De esa manera se pierde además el doble inicio consecutivo de palabra en *W*, que quería evitar, porque había acumulado conscientemente el prefijo “ver-“ como catalizador de sentimiento de la disolución, del abandonar. Finalmente la acumulación de la “*T*” seguida de “*L*” despierta en mí una imagen del deslizarse, ¡del soplar pasando del aliento! Argumentos todos, por tanto, por los que prefiero la última versión; pero no me quiero decidir del todo, porque aún estoy demasiado metido dentro, ¡por lo que le dejo a su intuición la decisión! ¡Con que el diablo impresor no lo convierta en «*Laubwerrrk*» (prrrproducto del follaje)! [La traducción es mía]

(B) *Tras varios intentos desafortunados de ensamblar mis resultados en una totalidad semejante, me di cuenta de que eso nunca me saldría bien. Que lo mejor que yo podría escribir siempre se quedaría sólo en anotaciones filosóficas; que mis pensamientos desfallecerían tan pronto como intentaba olvidarlos a proseguir, contra su inclinación natural, en una sola dirección.—Y esto estaba conectado, ciertamente, con la naturaleza misma de la investigación. Ella misma nos obliga a travesar en zig-zag un amplio dominio de pensamiento en todas las direcciones.—Las anotaciones filosóficas de este libro son como un conjunto de bosquejos de paisajes que han resultado de estos largos y enmarañados viajes.*

*Los mismos puntos, o casi los mismos, fueron continuamente tocados de nuevo desde diferentes direcciones y siempre se esbozaron nuevos cuadros. Un sinnúmero de éstos estaban mal dibujados o carecían de personalidad, aquejados de todos los defectos de un torpe dibujante. Y cuando fueron descartados, quedó una cantidad de otros regulares que debían entonces ser ordenados, y frecuentemente recortados, para que pudieran darle al observador un cuadro del paisaje.—Así pues, este libro es en realidad sólo un álbum.* [2008. pp. 10-13]

(C) *Cuando se le muestra a alguien la pieza del rey en ajedrez y se dice «éste es el rey», no se le explica con ello el uso de esa pieza —a no ser que él ya conozca las reglas del juego, salvo en este último extremo: la forma de una pieza del rey. Se puede imaginar que ha aprendido las reglas del juego sin que se le mostrase realmente una pieza. La forma de la pieza del juego corresponde aquí al sonido o a la configuración de la palabra.* [2008: pp. 46-47]

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, J. / WHITE, J.J. (1979), *August Stramm. Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters*, Erich Schmidt, Berlin.
- ADLER, J. (1990), “«Alles ist Gedicht» oder: Kunst und Krieg”, STRAMM, A., *Alles ist Gedicht*, ed. cit.
- (1995), “«Kämpfen, Wirren, Stürmen». Bemerkungen zu Stramms Biographie im Kriege und zur Entstehung seiner Werke”, JORDAN, L., *August Stramm: Beiträge...*, ed. cit.
- BENN, G. (1965), “Probleme der Lyrik”, *Gesammelte Werke in 4 Bd.* (ed. Wellershoff, D.), Limes, Wiesbaden.
- BOZZETTI, E. (1961), *Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms*, disertación, Universität Köln.
- BRIDGEWATER, P. (1979), “The Sources of Stramm’s Originality”, *August Stramm* (ed. Adler, J.).
- BÜHLER, K. (1965), *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Gustav Fischer, Stuttgart [1ªed. 1934].
- CONSTEN, M. (2004), *Anaphorisch oder deiktisch? Zu einem integrativen Modell domängebundener Referenz*, Niemeyer, Tübingen.
- GENÇ, M. (2006) “«Wir haben keine Worte für unsere Begriffe». Der aporetische Charakter der Sprachpraxis in der Dichtung August Stramms.”, *Schrift-Zeiten. Poetologische Konstellationen von der frühen Neuzeit bis zur Postmoderne* (Broch, J./Rassiller, M. ed.), Verlag der UB Köln, Köln.
- GERHARD, C. (1986), *Das Erbe der “Großen Form”. Untersuchungen zur Zyklus-Bildung in der expressionistischen Lyrik*, Lang, Frankfurt a.M.
- HERING, CH. (1979), “Die Botschaft des Schweigens. Über die Steigerung der Ausdrucksgebärden im Verstummen der Sprache”, Adler/White [1979]
- JORDAN, L. “Familie und Krieg. Zu August Stramms Briefen an seine Frau”, Adler/White [1979]
- (1995), *August Stramm: Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*, Aisthesis, Bielefeld.
- (1995a) “Bemerkungen zu Stand und Aufgaben der Stramm-Forschung”, *August Stramm. Beiträge...*, ed. cit.
- MÖSER, K. (1983), *Literatur und die “Große Abstraktion”. Kunsttheorien, Poetik und “abstrakte Dichtung” im «STURM» 1910-1930*, Palm & Enke, Erlangen.
- NEUMANN, B.H. (1977), *Die kleinste poetische Einheit: semantische-poetologische Untersuchung an Hand der Lyrik von Conrad Ferdinand Meyer, Arno Holz, August Stramm und Helmut Heißenbüttel*, Böhlau, Köln.
- PIEL, E. (1978), *Der Schrecken der ‘wahren’ Wirklichkeit: die Problematik der Subjektivität in der modernen Literatur*, Beck, München.
- SHEPPARD, R. (1990), “The Poetry of August Stramm: A Suitable Case for Deconstruction”, *New Ways in Germanistik*, ed. Sheppard, R. Berg, Oxford, Munich and New York.
- STRAMM, A. (1990), *Alles ist Gedicht. Briefe, Gedichte, Bilder, Dokumente*, (ed. Adler, J.), Arche, Zürich.
- (1979) “Deutsche Titel“, en Adler, J., *August Stramm*, ed. cit.
- (1997) *Gedichte. Dramen. Prosa. Briefe*, (ed. Drews, J.), Reclam, Stuttgart.
- VOLKOVA, A. (2004), *Kunst ist Gabe und nicht Wiedergabe. Amimetische Gestaltungstendenzen in der expressionistischen Lyrik als Niederschlag europäischer Kunstströmungen im 20. Jahrhundert. Eine Studie an exemplarischen Texten August Stramms und Otto Nebels*, Hänsel, Frankfurt a.Main.

- WHITE, J. (1979), "Aspects of Typography and Layout in August Stramm's Poetry",  
Adler/White [1979]
- WITTGENSTEIN, L. (2001), *Philosophische Untersuchungen* (ed. Schulte, J.),  
Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- (2008), *Investigaciones filosóficas* (trad. de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines),  
Crítica, Barcelona.