



# HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

## EL DINGGEDICHT EN LA CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN. UN EJEMPLO DEL POETA PAUL ZECH

Tomás Sufotinsky  
Universidad Nacional de Rosario  
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades - IECH  
CONICET

**Resumen** | El *Dinggedicht* (poema-objeto) es un tipo de composición poética de cierta tradición en la lírica alemana que, en el marco de la crisis de la representación artística que comienza a mediados del siglo XIX y en el del período de las vanguardias históricas, adquiere una importancia particular como forma de elaboración del objeto artístico. Dentro de su tradición, han sido Rainer Maria Rilke –tanto por sus producciones como por sus reflexiones al respecto– y Paul Zech grandes exponentes de este tipo de forma poética.

**Palabras clave** | *Dinggedicht* – Zech - Rilke.

**Title** | *The Dinggedicht in the Crisis of Representation. An Example by the Poet Paul Zech*

**Abstract** | *The Dinggedicht (object-poem) is a kind of poetic composition. It has a certain tradition in German poetry. It develops in the context of art representation crisis –which begins in the mid-19th century– and of the historical avant-gardes. During this period, the*

Dinggedicht acquires a peculiar significance as a way of elaborating the artistic object. Within its tradition Rainer Maria Rilke –not only because of his productions, but also because of his reflections on the subject– and Paul Zech were among the most important exponents of this kind of poetic form.

**Key words** | | Dinggedicht, Zech, Rilke.

---

A partir de la segunda mitad del siglo XIX comenzó a darse en las artes, principalmente en las pictóricas y en la literatura, un período de reflexión estética y de operación sobre los propios medios y herramientas, así como también sobre los objetos de representación. La forma misma de la representación se puso en crisis, como lo ha demostrado la pintura, por ejemplo, de Paul Cézanne.

Resulta evidente también que no sólo el mundo a representar ya no era el mismo, sino que, además, éste se encontraba en un proceso de expansión, o bien, expansión *hacia adentro*, según la acusación de desarrollos filosóficos como los de Friedrich Nietzsche (en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*) y psicológicos como el descubrimiento de lo inconsciente de Sigmund Freud; hitos ambos que tuvieron seguramente su cuota de responsabilidad en el surgimiento de las llamadas Vanguardias Históricas en el arte de principios del siglo XX. El mundo a representar era, entonces, uno más vasto, atravesado por el reino subfenoménico de la interioridad del autor (Gray 43), del mismo modo en que también, la misma noción de percepción había sido ya, desde el Impresionismo, puesta en discusión.

En el marco de esta serie de reflexiones, que no dejan de poner en el centro de la cuestión la manera en que cierto autor percibe el mundo a representar, así como qué mundo elige representar, nos llama la atención un determinado tipo de composición poética de cierta tradición en la lírica alemana que pareciera querer ir en contra de esta determinación. Frente a la preocupación reinante por las formas de la percepción que centraban la

cuestión en el autor, el *Dinggedicht* (poema-objeto) parece pretender borrar todo vestigio del autor para que el poema emerja por sí mismo como «presentado» más que representado. Así lo define Héctor Piccoli:

El *Dinggedicht* se define como la aprehensión contemplativa de un objeto. Este «objeto» puede ser incluso un ser vivo –animal o planta– o una obra de arte. Más que «describir» o «representar» el objeto, el poema lo *presenta*, por medio del ajustado despliegue de recursos formales, con una patencia tal, que nos parece estar viéndolo y/u oyéndolo, es decir captándolo por vía de la percepción sensorial directa. Merced a la misma perfección formal, el objeto cobra por supuesto espesor simbólico y opera como revelación. (9, 10)

Este tipo de poema, entonces, presenta (no re-presenta, lo que acusa ya una mediación de la percepción del autor) el objeto, que es percibido por los lectores como una revelación a los sentidos, y no a la intelección e interpretación.

Ya en el período del *Biedermeier* (Romanticismo burgués) aparece Eduard Mörike como cultor de este tipo de poemas («A una lámpara» es un ejemplo en su obra), y también se ocupó de ellos Conrad Meyer como exponente del Realismo poético. Tal vez uno de los más célebres exponentes del *Dinggedicht* haya sido, sin embargo, Rainer Maria Rilke, tanto por los *Nuevos poemas* (*Neue Gedichte*) («La pantera», sea tal vez el más famoso ejemplo), como por haberse dedicado a la reflexión acerca de este tipo de composición. Su estadía en Francia, trabajando con Auguste Rodin, principalmente, y a partir de la exposición a la obra de Cézanne fueron determinantes para esto:

*Angesichts der Bilder Cézannes im Pariser Herbstsalon von 1907 formuliert er eine »Wendung«, die er in seiner eigenen dichterischen Arbeit auch »erreicht hatte« oder zumindest »nahe an sie herangekommen war«. Diese »Wendung« besteht für ihn in einer neuen »Sachlichkeit« der Darstellung, die auf »alle Einmischung« verzichtet. Er polemisiert gegen das »Gerücht von geistiger Auffassung«, das selbst ins Sujet der Familienportraits gedrungen sei, und setzt dagegen die Arbeit Cézannes, die »unbestechlich Seiendes auf seinen farbeninhalt zusammenzog, daß es in einem Jenseits von Farbe eine neue Existenz anfing.« Im »Jenseits von Farbe« besteht das Seiende in einer »neuen Existenz« unabhängig von der Einmischung eines geistig auffassenden Ich. Nicht mehr ein Ich hält die Dinge zusammen sondern sie sind auf*

*ihren eigenen »Farbeninhalt zusammengezogen«. Sie konstituieren sich selbst. Darin liegt ihre »Sachlichkeit«.* (Overath 107)<sup>1</sup>

Rilke plantea la autonomía del objeto *en* el poema –lo que él llama «objetividad»– de la intromisión de un Yo que lo interprete.

Partiendo de la observación de la pintura de Cézanne, en la que por la cohesión cromática se sustentaría la autonomía u objetividad de la pintura (que prescinde ya de la línea para que la forma recaiga en el color),<sup>2</sup> en el poema, esta autonomía del objeto *presentado* estaría dada, como plantea Piccoli, por «el ajustado despliegue de recursos formales». La preocupación aquí es por la emergencia del poema como artefacto en el plano ontológico de «las cosas», como una obra cuya factura lo hace ingresar como si fuera un objeto (efectivamente, el poema lo es) al mundo: una revelación de aquello que *se presenta* ante los sentidos. No se trata ya de la pantera real en la jaula del Jardin des Plantes en París que él observa, sino de la pantera de Rilke o, mejor dicho, de la *pantera-poema*. Es en este sentido que debe entenderse la expresión «el poema lo *presenta*»: el objeto-poema aparece puesto ahí –autónomo respecto de su referente real–, ante los sentidos del espectador, y no ya para su intelección o interpretación, mediada, a su vez, por la del autor.

Hemos hecho mención anteriormente a una crisis de la representación observada en la obra de Cézanne que se condice con lo recién expuesto; al respecto de ella dice Lyotard que «El artista intenta combinaciones que

---

<sup>1</sup> A la vista de las pinturas de Cézanne en el Salón Parisino de Otoño de 1907, [Rilke] formula un «giro» que «había logrado» en su trabajo poético, o al menos al que «casi había alcanzado». Este «giro» consiste para él en una nueva «objetividad» de la representación que renuncia a «toda intromisión». Él polemiza contra el «rumor de la interpretación intelectual» que, a su vez, había ingresado en el tema de los retratos familiares, y propone en contra de ello el trabajo de Cézanne, que «condensó lo que es [el ente] incorruptible en su contenido cromático, que en un más allá del color comenzó una nueva existencia». En un «más allá del color» estriba lo que es en una «nueva existencia» independientemente de la intromisión del Yo intelectualmente interpretante. Ya no más un Yo mantiene unidas las cosas sino que ellas están «condensadas por su propio contenido cromático». Se constituyen a sí mismas. Allí yace su «objetividad». (Salvo indicación, ésta y todas las siguientes traducciones son nuestras).

<sup>2</sup> Jean-François Lyotard refiere las palabras de Cézanne de la siguiente manera: «En una de sus cartas, Cézanne escribe: “La forma se logra cuando el color alcanza su perfección. Así, lo que está en juego en el trabajo de pintar no es en modo alguno cubrir... el soporte llenando una forma dibujada previamente con un material cromático. La apuesta es, al contrario, comenzar o tratar de comenzar aplicando una *primera* pincelada de color, dejar que se produzca otra, luego otro matiz, y permitir que se asocien según una exigencia que les es propia y que se trata de sentir, pero no de hacerse dueño de ella“». (145)

permiten el acontecimiento... La obra no se somete a modelos, trata de presentar lo que hay de impresentable; no imita la naturaleza, es un artefacto, un simulacro» (105) y más adelante:

La apuesta de su trabajo es no inscribir en el soporte más que las «sensaciones colorantes», las «pequeñas sensaciones» que, en la hipótesis de Cézanne, constituyen por sí solas toda la existencia pictórica de un objeto... lo que el pintor pone en juego [es] en efecto captar y devolver la percepción a su nacimiento, la percepción «antes» de la percepción, yo diría: el color en su ocurrencia, la maravilla de que «suceda» (algo: el color) al menos en el ojo. (106)

Es decir, lo novedoso de la apuesta pictórica de Cézanne tiene que ver con la noción de representación que ella asume. No se trata de una representación mimética en términos tradicionales, sino de presentar –no ya representar– la obra de arte como algo, un fenómeno, que *sucede*. No es, incluso, dirá Lyotard, *algo* que sucede (o que algo suceda), sino que en la pintura de Cézanne comienza a perfilarse lo que Lyotard identifica en la pintura del artista neoyorquino Barnett Newmann, vinculado al Expresionismo abstracto de la década de 1950, como «el *sucede*», esto es, la pintura, o bien, el color *sucede*, y en ello consiste su irrupción en el mundo como objeto.

Esta propuesta de un particular tipo de objetividad del poema puede también iluminarse, por otra parte, en su contraste con algunos aspectos de la *Neue Sachlichkeit* [Nueva objetividad] en los años 20, que pretendía una respuesta «objetivista» y de un mayor compromiso con la realidad ante un subjetivismo del que se acusaba al Expresionismo. El *Dinggedicht* (que, como más adelante mostraremos, –ante esta acusación de la *Neue Sachlichkeit*– puede dar forma a una voz expresionista), hemos dicho, pretende presentar el objeto-poema para que éste parezca hacerse aprehensible a los sentidos, esto es, evidentemente, a la vista. Es, en este sentido, tentador vincularlo con la fotografía de la *Neue Sachlichkeit* como momento de cristalización de esta disciplina en cuanto a sus bases técnicas y artísticas; ejemplos de ella son Albert Regner-Patzsch y August Sander. La obra de éste último, sobre todo, resulta revolucionaria en términos pictóricos en cuanto a aspectos que no son aquí de nuestro principal interés (sólo por traer un ejemplo, el encuadre vertical del retrato resulta novedoso frente a la tradición del marco apaisado de la pintura); pero sí podemos decir que, de modo análogo al *Dinggedicht*, constituye un intento de presentar los objetos fotografiados sin la mediación de una interpretación del ojo del fotógrafo. Sin embargo, esta falta de interpretación o mediación en el poema-objeto no implicaría necesariamente una desideologización de la obra de arte (como veremos más adelante en un

poema de Paul Zech), como sí pareciera suceder, como plantea Susan Sontag, en última instancia, con la fotografía de Sander:

Aunque la declaración de que [Sander] no se proponía criticar a los modelos al fotografiarlos no resulte extraña, sí es interesante que pensara que tampoco los había descripto. *La complicidad de Sander con todo el mundo también implica una distancia frente a todo el mundo. Su complicidad con los modelos no es ingenua (como la de Carell) sino nihilista.* Pese al realismo descriptivo, se trata de una — de las obras más auténticamente abstractas de la historia de la fotografía. (Sontag 71) (la cursiva es nuestra)

Paradójicamente, plantea Sontag, este nihilismo de Sander, si bien deja entrever una ideología —de algún modo— costumbrista (en la elección, por ejemplo, de retratar sujetos de clases altas en interiores —oficinas o estudios— y a las clases proletarias en sus contextos de trabajo, como si esos elementos fueran los que los definieran), se resuelve en una suerte de «abstracción» al estar despojada de toda intencionalidad ulterior por parte del fotógrafo. En el *Dinggedicht*, en cambio, ya la mera intención de que la obra de arte irrumpa en la vida real, en el mundo, como objeto que ingresa en él para modificarlo, resulta ser el gesto vanguardista por excelencia y el más rupturista que probablemente el arte haya pretendido hasta entonces.

Nos hemos referido anteriormente al despliegue de recursos formales del *Dinggedicht*, esto es, la *factura* del poema. Pues para lograr esa presentación del objeto-poema, son necesarias las herramientas que hacen de la poesía una forma textual específica; ya el uso del *verso* implica en sí mismo, diciéndolo con Oldrich Belic, «una estilización específica de la lengua» (52). Es decir que la poesía se sirve del trabajo versal —sea que utilice formas clásicas o no—, de las figuras retóricas, de la aliteración y las modulaciones vocálicas, por ejemplo, para lograr construir, hacer (*facere, factura*), este poema-objeto. Todos estos elementos dispuestos son los que construyen ese objeto-poema que se presenta ante la mirada del espectador, ante sus sentidos, a la vez poema y objeto presentado. Phelan (como aparece citado en van der Broek) plantea que «*Such poems can only become the equals of the things they present by taking great care over their own closure as artifacts*» (8)<sup>3</sup> y, más adelante, agrega van der Broek: «*In the Dinggedicht, our imagination is displaced by an authority that comes from within the poem.*» (17).<sup>4</sup> No es nuestra imaginación —nuestra capacidad para formar imágenes en la mente— como lectores o espectadores la que crea el objeto que el poema nos representa, sino que es el poema mismo el que nos presenta la

---

<sup>3</sup> Tales poemas sólo pueden volverse iguales a las cosas que presentan a partir del gran cuidado de su propia clausura como artefactos.

<sup>4</sup> En el *Dinggedicht* nuestra imaginación es desplazada por una autoridad que viene desde el interior del poema.

imagen que nosotros contemplamos, como contemplamos las esculturas de Rodin.

Dentro de la tradición del *Dinggedicht* alemán aparece aún Paul Zech como un exponente también ineludible. A lo largo de toda su extensa obra, prolífica en períodos y predicados (poeta obrero, expresionista, lírico de la naturaleza, exiliado, antifascista, etc.), este tipo de composición poética aparece, entre sus producciones, con un lugar privilegiado. Unos pocos años después de los *Neue Gedichte* de Rilke, comienza la producción poética de Zech en 1909 con la primera edición de *Das schwarze Revier* (*El negro distrito*), una breve serie de *Dinggedichte* dedicados a los obreros de las minas de carbón en la zona del Ruhr. Durante la década de 1910, el autor va a tener un notable reconocimiento (recibe el premio Kleist de literatura en 1918 y forma parte de la canónica antología de la joven poesía expresionista *Menschheitsdämmerung* editada por Kurt Pinthus en 1919-20), pero luego, en 1933 deberá exiliarse de Alemania con el ascenso del nazismo debido a sus –supuestas– vinculaciones políticas con el SPD. Así es que desde 1933 hasta su muerte en 1946 vive en Buenos Aires prácticamente fuera del panorama literario germanoparlante y desconectado del resto de los escritores exiliados que habían elegido otras partes del mundo a modo de refugio durante la II Guerra Mundial.

Su obra en Argentina es, de todas formas, realmente prolífica y variada en cuanto a géneros (escribió tanto poesía como novelas, relatos, ensayo y obras de teatro) y su recurso al poema-objeto persiste hasta esta época, por ejemplo, en la colección de poemas *Bäume am Río de la Plata* (*Árboles junto al Río de la Plata*) de 1935, una serie de poemas dedicados a los árboles autóctonos de Argentina. Así, puede verse que esta dilección formal por el poema-objeto lo acompaña a lo largo de toda su producción, ya en su época expresionista y «proletaria», ya en su período del exilio y orientado a la lírica de la naturaleza.

Un ejemplo, de la época expresionista de su obra, es el poema «Astillero» (*Schiffswerft*):

*Wanderst Du stromauf den Hafen entlang,  
o, wie das dröhnt und stöhnt: Walzwerk und Werften,  
Schornsteine und Schienen, Schufen mit verschärften  
Maschinen mitten in dem mörderischen Chorgesang.*

*Wie Brandung zischt des weißen Dampfes Gischt  
aus den Kanälen und die Riesenkräne  
donnern im Lastzug. Aus des Rauches Mähne  
knattert ein Feuerwerk, das nie verlischt.*

*Schiffsrümpfe ragen schroffgereiht wie Klippen,  
Ameisenwinzig klettert an den Stahlgerippen  
die Sklavenbrut, der nie vor Absturz graust.*

*Tief unter ihnen hockt die Welt verschoben  
und über ihnen, dunkelrot besonnt von oben,  
ballt sich der Horizont wie eine Schlächterfaust.*<sup>5</sup>

Este poema cimienta la intención de *presentar* el objeto a partir de la estructura del soneto, forma heredada de la tradición que consta de una verdadera *estructura* respecto de las reglas de su composición, así como también se sirve de un recurso propio de la poesía expresionista: la técnica de simultaneidad o yuxtaposición (*Simultantechnik*, también llamada *Reihungsstil* – estilo de sucesión–) para describir o componer y presentar el objeto que el poema aprehende contemplativamente. Muy usada por poetas del período expresionista como Georg Heym, Jakob van Hoddis, August Stramm e incluso Georg Trakl, la *Simultantechnik* consiste en la yuxtaposición de imágenes que se suceden sin tener, necesariamente, una conexión lógica o sintáctica que las una, creando así poemas de una gran potencia visual («*Weltende*» –fin del mundo– de van Hoddis, «*Der Gott der Stadt*» –el dios de la ciudad– de Heym, son clásicos ejemplos).<sup>6</sup>

A partir de esta técnica, Zech muestra cómo se suceden una tras otra, a lo largo de un recorrido aguas arriba del puerto, las imágenes del astillero y el taller de laminación con sus máquinas. Luego, el poema enfoca el sonido de la espuma saliendo de los canales y el de la grúa, y sigue con la imagen del humo y el fuego, la imagen de los barcos y los obreros como hormigas trepando por las cuadernas entre el caos del puerto y, por último, la imagen tan expresiva del «puño de carnicero» opresor del horizonte. Con este recurso, Zech compone un paisaje crepuscular y opresivo a partir de la presentación de objetos concretos y específicos que de a poco van dando lugar a otras imágenes que se alejan de una mera descripción del paisaje, partiendo de las hormigas hasta la descripción del plano abierto que muestra una imagen prácticamente surreal: los pequeñísimos obreros trepados a los barcos en reparación, entre el

---

<sup>5</sup> Si recorres aguas arriba el puerto, / oh, cómo ronca y gime: astillero y laminado, / rieles y chimeneas, galpón y acelerado / ritmo de máquinas en un coro más que yerto. // Como rompientes silba de vapor blanco espuma / saliendo de canales y la grúa se queja, / colosal, en el remolque. De humo la guedeja / en que crepita un fuego que jamás se esfuma. // Cascos se elevan en filas toscas, como rocas. / Hormigas trepan costillas de acero: / la ralea de esclavos, que el vértigo no apoca. // Muy debajo de ellos, su caos el mundo estiba / y sobre ellos, en punzó soleado desde arriba, / se cierra el horizonte: un puño de carnicero. (Zech 33 [Traducción de H. A. Piccoli])

<sup>6</sup> Dice Silvio Vietta que en el Expresionismo, «Estilísticamente, llama la atención la reducción de la lengua, el estilo de sucesión o bien estilo de simultaneidad [*Reihungs- bzw. Simultanstil* –también, paratáctico], el simbolismo condensado y la designación directa de lo feo y lo trivial» (281)



hervidero del mundo terrenal y la opresión del cielo rojo que se cierra como «un puño de carnicero» desde arriba.

Este poema nos permite seguir pensando en el *Dinggedicht* como un ojo que aprehende la imagen y la presenta. Hay en él dos aspectos que podríamos mencionar, uno es el del *movimiento*: el objeto-poema no es necesariamente estático (¿no hay movimiento también en *La eterna primavera* o en *El beso* de Rodin?); así como da vueltas en círculos la pantera de Rilke, aquí el poema-objeto «astillero» muestra un movimiento constante y caótico porque *esa* es la propia esencia que revela. Huelga mencionar que también el *movimiento* empieza a ser un tema fundamental para la época (basta sólo con pensar en el Futurismo en el horizonte de las vanguardias, en la irrupción del cine y en la carrera armamentística que desembocó en la Primera Guerra Mundial), esto lo diferencia, por ejemplo, del estatismo de la lámpara en el *Dinggedicht* de Mörike, años antes, en el *Biedermeier*. La objetividad del poema, entonces, no implica estatismo *en cuanto no es estática la esencia del objeto presentado*.

El otro aspecto a mencionar es el del progresivo extrañamiento de las imágenes del poema. Aquí el poema despliega sus figuras retóricas: opera por la personificación (el coro en que suenan las máquinas, la cabellera de humo de las chimeneas), la comparación (cascos... como rocas) y la metáfora («hormigas trepan costillas de acero»), el horizonte terrible como «un puño de carnicero» ¿Qué sucede con el objeto «astillero» aquí?, ¿estas mutaciones de la imagen, emanan del objeto en sí, o es que no aplica la propuesta de la objetividad y sí está atravesado el objeto por la interpretación del autor, convirtiéndose así en una *representación* y no ya en una *presentación*? Es necesario, a este respecto, volver a llamar la atención sobre el hecho de que, al igual que con la pantera de Rilke, no se trata del objeto-astillero sino del *poema-objeto* astillero. Y he aquí la importancia del *Dinggedicht* para la poesía, más específicamente, para esta poesía del Expresionismo en particular y de las vanguardias en general: en esta época de crisis de la representación, el mundo a representar y las formas de representarlo no son ya más las tradicionales; se trata ahora de un mundo transfigurado y atravesado por el reino subfenoménico de la interioridad del hombre, como lo demuestra también en poesía el Dadaísmo o en pintura el mismo Expresionismo. El mundo y las formas de representar son nuevos a la luz de los nuevos descubrimientos y del momento histórico que se vive (el descubrimiento de lo inconsciente constituye el descubrimiento de un mundo nuevo a explorar y, a su vez, la Gran Guerra exigía que los artistas se hagan eco de este mundo transformado por los horrores vividos en ella). Incluso en la música se subvierten radicalmente las leyes de la creación, como propone Arnold Schönberg con el dodecafonismo, que rompe completamente con el tonalismo tradicional. Y es ese mundo, tanto más complejo y vasto, el que el poema necesita presentar. Admirablemente, Zech parece llevar adelante la poetización de este mundo, poetización que precisa del despliegue del trabajo

poético formal que haga «emerger» al poema como un artefacto. Esto es lo que Richard Gray, refiriéndose al Expresionismo, llama *mímesis metafísica*:

*Expressionism: standing between the scientifically theorized mimesis of Naturalism and the radical non-representationalism of Dada, it represents a transitional aesthetics that does not yet abandon the requirement of representation, but which moves beyond traditional conceptions of mimesis by applying representational techniques not to the physical world, but instead to the metaphysical domain (...) – mimesis not of the phenomenal world, but of the sub- (or trans-) phenomenal, metaphysical sphere. This metaphysical mimesis is a program, I will claim, that the Expressionists adopt from Nietzsche. (43)<sup>7</sup>*

El poema de Zech se presenta, entonces, como un artefacto, es decir, un objeto mediado por una hechura que conlleva una técnica y herramientas específicas.

Además de los recursos retóricos a los que ya brevemente nos referimos, también el poema despliega un trabajo versal que cabría analizar a partir de las especificidades del sistema prosódico del alemán. Tanto este sistema como el del español son clasificados por Belic como *silabotónicos*, es decir que para ambas lenguas los elementos portadores del impulso rítmico (lo que hace a la especificidad del verso) son tanto los acentos del verso (su cantidad y distribución) como la cantidad de sus sílabas. Pero la diferencia que existe entre estas lenguas radica en que, mientras en el español tiene mayor importancia la cantidad de sílabas, la lengua alemana presta más atención a la disposición de los acentos, adoptando una nomenclatura traducida de los pies silábicos de la poesía clásica (yambos, troqueos, dáctilos, etc.)

Sostenemos que en el soneto citado es posible leer la puesta en contacto de la prosodia alemana con una forma cuyo origen se sitúa en las lenguas romances. En él, Zech multiplica las posibilidades sobre todo rítmicas que se dan del encuentro entre los dos sistemas, utilizando versos clásicos de las lenguas romances, como los endecasílabos puros:

*o, \_wie \_das \_dröhnt \_und \_stöhnt: \_Walz-werk \_und \_Werf-ten*, (acentos en 6ta y 10ma sílaba)

---

<sup>7</sup> Expresionismo: situado entre la mimesis científicamente teorizada del Naturalismo y el no-representacionalismo radical de Dadá, representa una estética transicional que aún sin abandonar los requerimientos de la representación va sin embargo más allá de las concepciones tradicionales de la mimesis al aplicar técnicas representacionales no al mundo físico, sino al dominio metafísico (...) –mimesis no del mundo fenoménico, sino de la esfera sub- (o trans-) fenoménica. Esta mimesis metafísica es un programa, sostendré, que el Expresionismo adopta de Nietzsche.

dactílicos:

*Wand-erst\_Du\_strom-auf\_den\_Ha-fen\_ent-lang* (acentos en 4ta, 7ma y 10ma sílabas –endecasílabo de gaita gallega, en la tradición española–)

y sáficos:

*Aus\_den\_Ka-nä-len\_und\_die\_Rie-sen-krä-ne* (acentos en 4ta, 8va y 10ma sílabas)

o versos propios de la prosodia alemana como el Fünftackter (verso de cinco acentos) de pie binario:

*Wie\_Brand-ung\_zischt\_des\_weiß-en\_Dampf-es\_Gischt*

De esta manera, Zech elabora un juego rítmico sobre el que se tienden las redes de máquinas para la visión del paseante («Wanderst Du stromauf») que aprehende contemplativamente ese *mörderischen Chorgesang* (el «coro más que yerto»). Esta maquinaria rítmica, su «ajustado despliegue de recursos formales», que se monta y se presenta en la lectura del poema, ante los ojos del lector, conformaría el trabajo apolíneo que hace a ese mundo sub-fenoménico presentable: la mimesis metafísica.

## Bibliografía

Belic, Oldich. *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Publicaciones del instituto Caro y Cuervo, 2000.

Gray, Richard. «Metaphysical Mimesis: Nietzsche's Geburt der Tragödie and the Aesthetics of Literary Expressionism». *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Ed. Neil H. Donahue. Nueva York: Cadmen House, 2005. 39-68.

Liotard, Jean-Françoise. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Trad. H. Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998.

Overath, Angelika. *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe in modernen Gedicht*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1987.

Piccoli, Héctor. «Prólogo». *Yo soy una vez Yo y una vez Tú. Antología poética*. Au. Paul Zech. Rosario: Serapis, 2010. 7-19.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini y Aurelio Major. Barcelona: Edhasa, 1981.

Spitta, Arnold. *Paul Zech im südamerikanischen Exil 1933-1946*. Berlin: Colloquium Verlag, 1978.

Vietta, Silvio. «Expressionismus». *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Tomo 13. Ed. Walther Killy. Gütersloh und München: Bertelsmann, 1992. 281-284.

von der Broek, Claire. «How the panther stole the poem: the search for alterity in Rilke's *Dingedichte*». *Monatshefte*. 105. 2 (2013): 225-246.

Zech, Paul. *Yo soy una vez Yo y una vez Tú. Antología poética*. Trad. Héctor Piccoli. Rosario: Serapis, 2010.

---

**Referencia electrónica** | | Sufotinsky, Tomás, «El *Dingedicht* en la crisis de la representación. Un ejemplo del poeta Paul Zech». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 2 (2019): 73-84. <http://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/el-dingedicht-en-la-tesis-de-la-representacion-un-ejemplo-del-poeta-paul-zech-125>

*Fecha de recepción:* 26.04.19

*Fecha de evaluación:* 06.06.19

*Fecha de publicación:* 01.11.19