

***Homenaje a la Profesora  
María Luisa Picklesimer***  
*(In memoriam)*

**M.a Nieves Muñoz Martín, José A. Sánchez Marín (eds.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# LA PRESENCIA DE FEDRA E HIPÓLITO EN LA LÍRICA ALEMANA

BIRGIT LINDA EMBEGER  
Universidad de Granada

En recuerdo de María Luisa Picklesimer y como sentido homenaje a quien supo despertar en mí el interés y la fascinación por la mitología grecorromana.

En este trabajo quiero presentar siete poemas líricos alemanes en los que podemos encontrar el mito de Fedra e Hipólito. Éste es recreado en muy diverso grado, desde la simple mención de sus protagonistas hasta la relación de sus motivos más importantes. Sumamente dispar es también su función dentro de los poemas, pues mientras que unas veces constituye el argumento principal, otras, no es sino un eficaz adorno estilístico<sup>1</sup>. Por todo ello, el conocimiento de las versiones consagradas en las que sin duda se inspiraron los poetas es indispensable para el pleno disfrute y la correcta interpretación de estas obras<sup>2</sup>.

## DANIEL CASPER VON LOHENSTEIN: *VENUS* (s. XVII)

En 1695 se publicó el himno *Venus* del jurista, diplomático, dramaturgo y lírico barroco Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683)<sup>3</sup>. Este “encomio erótico en tono ligeramente irónico, según las reglas de la Retórica antigua,”<sup>4</sup> consta de 1888 versos alejandrinos con rima pareada y contiene nada menos que 436 nombres propios mitológicos (dioses, humanos y lugares) y numerosas alusiones a Homero, Virgilio, Ovidio y Catulo, entre otros<sup>5</sup>. Venus es presentada bajo sus acepciones típicas como caprichosa y omnipotente dominadora de flora y fauna y de dioses y humanos<sup>6</sup>. En la oda, Lohenstein pasa revista a los diferentes tipos de amor y afirma que el más violento de todos ellos es el amor no correspondido, ya que no puede ser calmado ni siquiera por la muerte. Véanse, si no, estas mujeres mitológicas que aún en el reino de ultratumba conservan sus pasiones:

*Allí aún más doloroso que aquí: el deseo no domado<sup>7</sup>  
Todavía arde en el pecho de Pasífae.  
Dido aún conserva el puñal clavado en su pecho  
Y Fedra sigue enamorada de su hijastro;  
Deyanira maldice el manto ensangrentado de Neso;  
El espíritu de Laodamía endulza su desgracia  
A la sombra de su marido y muere sin morir;  
El amor de Evadne no puede ser consumido por ninguna pira,*

*Quema a la fría muchacha, pero no se extingue;  
Helena conserva aún los signos del fuego de su amor. (Venus, vv. 1807-1816)<sup>8</sup>*

El pasaje muestra una acusada dependencia del canto 6 de la *Eneida* de Virgilio. En *Aen.* 6, 440, Eneas llega a “las Llanuras del Llanto”<sup>9</sup> donde “a los que duro amor de cruel consunción devoró ocultan senderos escondidos y un bosque de mirto los envuelve; ni en la muerte les dejan sus cuitas” (vv. 442-444). Virgilio nombra aquí a siete mujeres míticas que protagonizaron amores particularmente dramáticos (Fedra, Procris, Erifile, Evadne, Pasífae, Laodamía y Céneo, vv. 445-449), para centrarse a continuación en el personaje de Dido, que acaba de quitarse la vida tras ser abandonada por Eneas (vv. 450-476). Lohenstein recoge a cinco de estas heroínas virgilianas, no sin una breve alusión a sus desgracias: Pasífae, Fedra, Dido, Laodamía y Evadne<sup>10</sup>. Añade a Deyanira, que comparte con Fedra y Dido el hecho de haberse quitado la vida cuando comprendieron la imposibilidad de sus amores<sup>11</sup> y a Helena, sinónimo de la eterna y universalmente amada y enamorada. Así pues, aunque Lohenstein dedica solo un verso al mito de Fedra, consigue mencionar o insinuar varios de sus motivos principales: el amor de Fedra por su hijastro, la negativa del joven (por la temática del pasaje)<sup>12</sup>, el suicidio de Fedra (por cercanía con Dido y Deyanira) y su papel en la muerte del amado (por cercanía con Deyanira).

### FRANZ SCHUBERT/ F. VON GERSTENBERGK: *HIPPOLITS LIED* (1826)

Siglo y medio más tarde, vio la luz una canción (*Lied*) del compositor austriaco Franz Schubert (1797-1828), cuyo texto es del jurista y escritor Friedrich (Müller) von Gerstenbergk (1780-1838)<sup>13</sup>: *Hippolits Lied* (1826)<sup>14</sup>.

La brevedad de la vida de Schubert contrasta con la cantidad y calidad de sus composiciones musicales<sup>15</sup>, entre las cuales ocupan un lugar destacado los más de seiscientos *Lieder* o *Kunstlieder* (canciones artísticas), unas breves piezas para voz y piano en las que el texto y la música se hallan en estrecha relación y perfecto equilibrio<sup>16</sup>. La gran novedad de esta pieza, radica en que nos encontramos con un Hipólito que canta las cuitas de su amor:

#### *HIPPOLITS LIED*<sup>17</sup>

*Lasst mich, ob ich auch still verglüh',  
Lasst mich nur stille geb'n;  
Sie seb' ich spät, sie seb' ich früh'  
Und ewig vor mir steh'n.*

*Was ladet ihr zur Ruh' mich ein?  
Sie nahm die Ruh' mir fort;  
Und wo sie ist, da muss ich sein,  
Hier sei es, oder dort.*

*Zürnt diesem armen Herzen nicht,  
Es hat nur einen Fehl;  
Treu muß es schlagen, bis es bricht,  
Und hat dess nimmer Hehl.*

*Lasst mich, ich denke doch nur sie;  
In ihr nur denke ich;  
Ja! ohne sie wär' ich einst nie  
Bei Engeln ewiglich.*

*Im Leben denn und auch im Tod,  
Im Himmel, so wie hier,  
Im Glück und in der Trennung Noth  
Gehör' ich einzig ihr.*

#### LA CANCIÓN DE HIPÓLITO

*Dejadme, aunque en silencio me vaya quemando,  
Dejad que en silencio me vaya;  
La veo por la tarde, la veo por la mañana  
Y siempre delante de mí.*

*¿Por qué me invitáis a descansar?  
Ella me robó el descanso;  
Y donde ella esté, allí debo estar yo,  
Dondequiera que sea.*

*No le guardéis rencor a este pobre corazón,  
Un solo error comete;  
Fiel tiene que latir hasta que se rompa,  
Y no hace un secreto de ello.*

*Dejadme, si yo solo pienso en ella;  
En ella solo pienso yo;  
¡Ay, sí! sin ella no llegaría jamás  
A la eternidad de los ángeles.*

*En la vida y en la muerte,  
en el cielo como en la tierra,*

*en las alegrías y en las penas de la separación  
Solo suyo soy.*

La música de este “desesperado canto de un corazón solitario y desgraciado”<sup>18</sup>, escrita en *la menor*, refleja e incrementa el desconsuelo expresado por la letra<sup>19</sup>. La forma del poema sigue los cánones clásicos<sup>20</sup>, con gran aprovechamiento de los recursos estilísticos, entre los cuales destacan la repetición<sup>21</sup>, la variación<sup>22</sup>, la antítesis<sup>23</sup> y las alusiones a la liturgia cristiana (última estrofa). El amor es descrito mediante los tópicos románticos del amor eterno y único, el amor como fuego abrasador y fuente de inquietud, el amor más allá de la muerte.

Vemos que la única alusión directa al mito de Fedra se halla en el título. Es Hipólito quien canta, dirigiéndose a unos interlocutores desconocidos. Tampoco llegamos a conocer la identidad de la mujer sobre la que canta, la cual podría ser o bien Aricia (según Racine, recientemente traducido por Schiller)<sup>24</sup> o bien Fedra, inaugurando de este modo la línea de los Hipólitos alemanes decimonónicos que tímidamente correspondieron a los sentimientos de su madrastra<sup>25</sup>.

#### WILHELM LEHMANN: *ARTEMIS UND HIPPOLYT* (1952)

Wilhelm Lehmann (1882-1968), filólogo y filósofo, escritor y profesor de secundaria<sup>26</sup>, compuso el 8 de julio de 1952 un poema sobre Ártemis e Hipólito, que fue publicado pocos días después (26 de julio) en el diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung*:

##### *ARTEMIS UND HIPPOLYT*<sup>27</sup>

*Erstes Heu ist gewonnen;  
Die Birnen schwellen, grüne Vasen.  
Zirruswolken, kraus gedrehte,  
Schafe über blauen Rasen.*

*Der Kümmel reift. Das Kleid geschürzt,  
Zieht Artemis durch die Bauernwälder.  
Aus gefüllten Schalen würzt  
Kräftiger ihr die Luft Kamille.*

*Artemis ruht, ihr Köcher ruht.  
Aus dem Nest gestürzter Zeisig,  
Ziege, länglicher Pupille,  
Weiß sich in ihrer Hut.*

*Wind hat die Zirren ausgewischt.  
Arkturus glüht.  
Elfenbeinen sommert der Holunder.  
Engelwurz kühlt mit glasig runder  
Scheide, als biete ihre Hand die Göttin mir  
Und ich sei Hippolyt.*

### ÁRTEMIS E HIPÓLITO

*El primer bemo se ha recogido;  
Las peras engordan, verdosos jarrones.  
Nubes de cirro, enroscadas, rizadas,  
Ovejas en un prado azul.*

*El comino madura. Con el vestido levantado,  
Atraviesa Ártemis los bosques campestres.  
Cogiendo de fuentes rebosantes, endulza  
Para ella la manzanilla el aire con intenso perfume.*

*Ártemis descansa, su carcaj descansa.  
Caído de su nido el chamariz,  
La cabra, de pupila alargada,  
Está segura de su protección.*

*El viento ha borrado los cirros.  
Arturo arde.  
Cual marfil estivala el saúco.  
La angélica refresca con vidriosa, redonda  
Vaina, como si su mano la diosa me ofreciese  
Y como si yo fuera Hipólito.*

Lehmann es considerado como uno de los principales representantes de la *Naturlyrik* (lírica de la naturaleza) alemana, una de las corrientes más características de la poesía alemana de la postguerra<sup>28</sup>. En sus composiciones suele combinar su amor por la naturaleza con su fascinación por las lenguas y literaturas clásicas y alemanas<sup>29</sup>. Así también en este poema, en el que dibuja un cuadro veraniego, caracterizado por la vegetación exuberante, el buen tiempo y el calor. La protagonista es la diosa Ártemis, que es presentada siguiendo los modelos clásicos, esto es, viviendo en estrecha relación con la naturaleza, como cazadora y protectora a la vez.

La forma sigue los modelos clásicos alemanes y los recursos estilísticos más destacados son la comparación<sup>30</sup>, la metáfora<sup>31</sup>, la antítesis<sup>32</sup>, la repetición<sup>33</sup> y la aliteración<sup>34</sup>. Obsérvense también el uso de los colores (verde, azul) y la creación de palabras nuevas<sup>35</sup>.

Hipólito, anunciado por el título, no aparece hasta el final del poema, donde recibe particular énfasis tanto por la posición última y por rimar con “*glüht*” como por la identificación con el poeta. Éste compara el poder refrescante de los tallos de la angélica con la ayuda vital que Ártemis le prestó a Hipólito, esto es, la resucitación del joven por el dios-médico Asclepio<sup>36</sup>. Lehmann alude, así pues, a un episodio que tiene lugar con posterioridad al mito de Fedra propiamente dicho. Ahora bien, aunque Fedra no aparece en este poema ni se habla de su amor por Hipólito, bien es cierto que la historia de éste no se entiende sin la intervención de su madrastra. De hecho, en las explicaciones con las que Lehmann acompaña la pieza leemos: “Hipólito, consagrado por completo al servicio de la virginal Ártemis, es amado y calumniado por su madrastra y es matado por Poseidón a petición de su padre. Es resucitado por Ártemis”<sup>37</sup>.

De particular importancia para el mito de Fedra en la literatura alemana de la segunda mitad del s. XX es el llamado “Sarcófago de Fedra” que se guarda en la Iglesia de San Nicola en Agrigento (Sicilia). Datado en el siglo III d. C. se trata de uno de los más valiosos sarcófagos que representan este mito<sup>38</sup> que ya a Goethe le causó honda impresión<sup>39</sup>. En él se inspiran al menos tres obras literarias alemanas, entre ellas, dos poemas líricos<sup>40</sup>.

### MARIE LUISE KASCHNITZ: *AGRIGENT* (1957)

Marie Luise Kaschnitz (1901-1974), que es sin duda una de las autoras alemanas más prolíferas del siglo XX<sup>41</sup>, se inspiró de forma constante y recurrente en la tradición clásica para sus propias creaciones literarias. En los años 30 escribió una colección de mitos griegos que se caracteriza por su enfoque personal, tanto en lo que respecta a la selección de las historias como al desarrollo de las mismas<sup>42</sup>. De especial interés para nuestro estudio es su recreación de la primera *nekya* de la *Odisea* (*Od.* 11), titulada “Die Begegnung” (El encuentro)<sup>43</sup>. Fedra, siguiendo el modelo euripídeo, acaba de ahorcarse, pero ahora parece arrepentirse de su acto, pues “con pavor indecible sujeta entre ambas manos la sogá”<sup>44</sup>.

En su autobiografía *Orte* (Lugares, 1973), Kaschnitz describe su visita a Agrigento. Su recorrido la llevó “de un templo a otro”, donde ella dio rienda suelta a su fantasía mientras su marido, el arqueólogo Guido Kaschnitz von Weinberg, le hizo interesantes observaciones acerca de la arquitectura y las costumbres religiosas del lugar<sup>45</sup>. Por la noche, visitaron la iglesia de San Nicola y contemplaron las dramáticas escenas del bajorrelieve del sarcófago de Fedra<sup>46</sup>. Algún tiempo después, Kaschnitz recordó aquellos momentos en el poema *Agrigent* que forma parte del ciclo *Sizilianischer Herbst*, publicado en la colección *Neue Gedichte* (1957):

AGRIGENT<sup>7</sup>

*Der Sturm hat die Kabel zerrissen. Kein Licht  
Im Dom von Agrigent.  
Nur Kerzen um den starren Katafalk  
Und die grauen Gebete der Schatten.*

*Erloschen im Fenster die Stadt und achtlos  
Hingeworfen über die breiten Hügel.  
Scheinwerferstrahl verloren in den Schluchten  
Taucht auf, verschwindet.*

*Eine Stimme, wann in der Nacht, rief Empedokles!  
Und einer am erloschnen Lagerfeuer  
Erwachte, sah den Angerufenen  
In einem Glanz von Fackeln bergwärts und  
Dann niemals wieder.*

*Phädra im Kerzenlicht, die Klagende  
Tritt aus dem Sarkophag und Hippolyt.  
Die Hufe stampfen und die heilige Kammer  
Hallt wider vom wahnwitzigen Liebesschrei.*

*Stehen die Wächter wartend nicht am Tor  
Und wandert fernher nicht in Regengüssen  
Über Felsspalten springend, blutend vom Hagel  
Der dem Tode Versprochene?*

*Der Sturm hat die Kabel zerrissen in der Stadt Agrigent.  
Glühend leben die Toten.*

AGRIGENTO

*La tormenta ha roto los cables. Sin luz  
En la catedral de Agrigento.  
Solo velas en torno al pétreo catafalco  
Y las oraciones grisáceas de las sombras.*

*Apagada en la ventana la ciudad y sin cuidado  
Diseminada sobre las anchas colinas.  
Los faros de un coche perdidos en los barrancos  
Aparecen, desaparecen.*



*Una voz, cuando de noche, gritó: ¡Empédocles!  
Y junto al fuego apagado, uno  
Se despertó, vio al que había sido llamado,  
En el resplandor de las antorchas, colina arriba y  
Después nunca más.*

*Fedra a la luz de la vela, la quejumbrosa,  
Sale del sarcófago e Hipólito.  
Los cascos pifan y la sagrada cámara  
Resuena del enloquecido grito de amor.*

*¿No están los guardias esperando en la puerta  
Y no camina a lo lejos, bajo la lluvia,  
Saltando sobre rocosas grietas, herido por el granizo  
El a la muerte prometido?*

*La tormenta ha roto los cables en la ciudad de Agrigento.  
Candentes viven los muertos.*

Los trabajos de la colección *Neue Gedichte* son “nuevos” no solo por su fecha de composición, sino también por su forma y contenido. Librándose de la influencia de Eliot y Rilke, Kaschnitz empezó a componer poemas más breves, en los que abandonó definitivamente la rima y modificó intencionadamente el ritmo del texto<sup>48</sup>. Con respecto al contenido, los argumentos más frecuentes son, por un lado, la combinación de historias y personajes mitológicos con el tiempo presente y, por otro, los encontrados sentimientos de la autora frente a la naturaleza salvaje e indomable<sup>49</sup>.

Ambos temas se entremezclan en *Agrigent*, en el que, con el trasfondo de una fuerte tormenta y una misa de réquiem (estrofa 1), se evocan el mito de Fedra (estrofa 4) y dos leyendas locales: la muerte de Empédocles, célebre político, sacerdote, médico, poeta y filósofo del s.V a.C. (estrofa 3)<sup>50</sup>, y la amistad de Mero y Selinuntio (estrofa 5)<sup>51</sup>. Mediante el solapamiento de escenarios y perspectivas, entre ellas, la suya propia, Kaschnitz logra recrear los momentos más sobrecogedores de estas historias con gran plasticidad y fuerza expresiva. Para esbozar el mito de Fedra se sirve de una serie de sonidos estridentes, con clara función premonitora de las desgracias por suceder<sup>52</sup>. Opino que su modelo más inmediato fue la *Phaedra* de Séneca, con la que comparte el *furor* del amor de Fedra (*enloquecido grito de amor*) y la simultaneidad de sus lamentos con la partida del joven.

Este poema se caracteriza además por el elevado aprovechamiento de la alternancia entre luz y oscuridad<sup>53</sup>, espacio interior y paisaje exterior, y entre experiencia real y mito. La conexión entre el presente y el pasado es posible gracias a la eliminación de los avances de la civilización: Agrigento

se ha quedado sin suministro eléctrico y, rodeados de oscuridad y tormenta, “candentes viven los muertos”.

**ERICH ARENDT: *DER SARKOPHAG (AGRIGENT)* (1973/74)**

También el poema *Der Sarkophag (Agrigent)* de Erich Arendt (1903-1984) surge a raíz de la contemplación del sarcófago siciliano, combinando experiencia real y relato mitológico. Asimismo, la pieza comparte con la anterior la alternancia entre luz y oscuridad, ruido y silencio y paisaje exterior y espacio interior:

*DER SARKOPHAG (AGRIGENT)*<sup>54</sup>

*Lichtzerrissen  
der Fels im  
    dehnenden  
    Feld des  
Lichts: all-  
glühender Morgen, und  
aus dem Schierlingsmeer  
heller das  
durchsichtge Geripp,  
der Tempel.  
    (Hand des Karthagers, sie  
    ließ es bewenden  
    hier mit des Ölbaums  
    Tod).  
Jede Stunde erfährt das  
Nie-war-es-anders.  
  
Der Berg dort der  
Dom.  
In seinem Gewölb,  
    (draußen  
    Staubwolkendicht,  
    Lärm)  
dem Kathedralendämmer allein  
Jahrhundert-  
Stille:  
    Weiß  
    wie eine  
    innre Geburt  
der Sarkophag:  
    Phaidra! –*

*vom lachenden Auge  
umtanzt,  
lorbeerblattschmal,  
eines Kindes,  
die Tote drin  
neckend, als  
spür die  
über den Säulentrommeln  
am Hang*

*schattenlos oben  
die Schwinge, die  
eigene Zeit,*

*blut-  
schänderisch  
zitternde Hand:  
                  verschmäht! – die  
                  Blätter der Myrthe  
                  durchstechend,  
zornblendender  
Mittag    und übers Marmorweiß  
                  schleifen,  
                  vom Stierhaupt der Woge  
                  erschreckt,*

*Rosse*

*die ungeliebte Liebe  
zutod.*

*Komm,  
kleine Francesca, über dir  
hängen wird auch  
die Schlinge,  
                  blindlings;  
                  meeresgenarbt  
in den Lüsten, im Wind  
die Myrthe.*

## EL SARCÓFAGO (AGRIGENTO)

*Rasgado por la luz  
La roca en medio del  
                  extendido  
                  campo de la  
luz: omni-*

*candente mañana, y  
en el mar de las cicutas  
más luminoso el  
transparente esqueleto,  
el templo.*

*(Mano del cartaginés, ella*

*Se conformó*

*Aquí con la muerte del*

*olivo).*

*Cada hora experimenta el  
Nunca-ha-sido-de-otra-manera.*

*La montaña allí la  
catedral.*

*Bajo su bóveda,*

*(fuera*

*espesas nubes de polvo,*

*ruido)*

*para la penumbra de la catedral solamente  
de los siglos*

*el silencio:*

*Blanco*

*como un*

*nacimiento interior*

*el sarcófago:*

*¡Fedra! –*

*por el ojo sonriente*

*rodeada,*

*fino como la hoja de laurel,*

*de un niño,*

*a la difunta en su interior*

*fastidiando, como si*

*sintiera la*

*por encima de los tambores de columna*

*en la ladera*

*sin sombra arriba*

*el ala, el*

*propio tiempo,*

*in-*

*cestuosamente*

*temblorosa mano:*

*¡desdeñada! – las*

*hojas del mirto*

*agujereando,*



en la recreación del mito, que incluye motivos como el incesto, la negativa del joven, la ola con apariencia de toro, la muerte de Fedra (*die Schlinge*) y las hojas de mirto. Vemos que Arendt recrea el mito según Eurípides (muerte por ahorcamiento) y Séneca (Fedra aún sigue con vida cuando Hipólito sufre el accidente), añadiendo el motivo del mirto, acaso inventado por Pausanias para explicar la presencia de una planta particular junto al templo trecento de Afrodita Catascopia<sup>61</sup>.

La apelación directa a un interlocutor concreto es un recurso altamente aprovechado por el autor, particularmente en sus poemas más tardíos. Aunque sin duda se refiere a personajes reales, su identidad queda oculta sin que se ofrezca ningún indicio para su identificación. De este modo, a salvo de la censura de su país (la República Democrática Alemana) y a salvo también de miradas y comentarios impertinentes, el poeta establece un diálogo íntimo con amigos y desconocidos, con vivos, muertos o desaparecidos<sup>62</sup>. En este poema, así pues, se dirige a la “pequeña Francesca” para advertirle de la fragilidad y brevedad de la vida y los sentimientos humanos frente a la eternidad de la luz, la naturaleza, el amor y la muerte (el *Nie-war-es-anders* del poema).

### KARL KROLOW: *GUTE NACHT* (1975)<sup>63</sup>

Karl Krolow (1915-1999), al igual que Lehmann, aprovechó el mito de Fedra para un poema amoroso, ambientado en una agradable noche de mayo:

#### GUTE NACHT

*Dieser endgültige Frühling nachts.  
Nur weiße Zähne leuchten.  
Das läßt sich in keiner Sprache  
sagen. Die Logik der Körper  
ist stärker. Eine Musik in jedem  
Augenblick, wie eine Hand,  
die unter eine Achsel faßt,  
ein anderes Leben in jedem Fall,  
vielleicht eine notwendige  
Vorbereitung auf den Tod,  
ohne Angst das alles, eine Girlande,  
weil Mai ist und es überall  
knistert vor Glück.  
Was ist Liebe?  
La douce pensée.  
Werther ist weit. Wieviel Schlaflosigkeit!  
Die Osrambirnen glühen  
für Phädra. Gute Nacht, gute Nacht.*

## BUENAS NOCHES

*Esa primavera definitiva por la noche.  
Solo brillan unos dientes blancos.  
Eso, en ninguna lengua puede  
decirse. La lógica de los cuerpos  
es más fuerte. Una música en cada  
instante, como una mano,  
que se introduce debajo de la axila,  
otra vida, en todo caso,  
tal vez una indispensable  
preparación para la muerte,  
sin miedo todo ello, una guirnalda,  
porque estamos en mayo y por doquier  
chisporrotea la felicidad.  
¿Qué es el amor?  
La douce pensée.  
Werther queda lejos. ¡Cuánto insomnio!  
Las bombillas de Osram se encienden  
para Fedra. Buenas noches, buenas noches.*

Krolow, poeta, traductor, crítico literario y profesor universitario, es considerado como una de las figuras más importantes de la literatura alemana después de 1945, particularmente en el campo de la lírica. Disfrutó de la aprobación y admiración de sus contemporáneos, y la concesión del premio Büchner (1956), considerado el máximo galardón de la literatura alemana, da fe de la extraordinaria calidad de su obra<sup>64</sup>.

En sus poemas, que presentan acusadas influencias de la *Naturlyrik*, el Expresionismo y el Surrealismo<sup>65</sup>, Krolow busca siempre una comunicación lo más concisa y precisa posible con un mínimo de palabras y recursos (laconismo). Esta aparente sencillez lingüística se opone a la profundidad del mensaje expresado, creando un interesante efecto de contraste y sorpresa, pues el poeta gusta de llamar nuestra atención sobre cuestiones de la vida diaria, en las que ya no reparamos debido al ritmo acelerado de nuestra vida o porque pensamos conocerlas ya suficientemente<sup>66</sup>.

*Gute Nacht* está concebido a modo de monólogo en el que el autor, que no está solo, se plantea la eterna pregunta “¿qué es el amor?”. No disimula sus dificultades para describirlo (vv. 3 s.), por lo que se limita a enumerar una serie de pensamientos y sentimientos personales (vv. 4-15).

Nuestro análisis mitológico debe centrarse en los tres últimos versos del poema, en los que se alude a los amores de Werther y Fedra<sup>67</sup>. Según el autor, la historia de Werther pertenece al pasado (*Werther ist weit*), mientras que la de Fedra disfruta de plena actualidad (es iluminada por las bombillas Osram,

símbolo del mundo moderno). Desde un punto de vista programático o meta-literario, podríamos ver aquí la renuncia del escritor a los clásicos alemanes y su intento de conectar con la literatura universal. En cambio, más difícil es saber si Krolow quiere establecer una oposición entre los dos amores que menciona (en el sentido de que el amor de Werther causa insomnio mientras que el de Fedra pertenece a una buena noche)<sup>68</sup> o si, en cambio, los presenta como dos versiones de un mismo dilema (al igual que antaño el amor de Werther, ahora el de Fedra sigue causando insomnio)<sup>69</sup>. No hay respuesta definitiva y universalmente válida a esta cuestión, pues advierte el propio Krolow que “el lector no tiene que reconstruir con minuciosa exactitud lo que el autor habría querido expresar, sino que [debe] integrar sus propias experiencias en la discusión de las cuestiones planteadas de modo general y construir su propia comprensión”<sup>70</sup>.

### OSKAR PASTIOR: *VOLTAIRE VON DER AUGENSCHNEIDE* (CA. 1986)<sup>71</sup>

Oskar Pastior (1927-2006)<sup>72</sup> incluyó el nombre de Fedra en su poema *voltaire von der augenscheide*, escrito durante la segunda mitad de los años 80 del siglo pasado<sup>73</sup>.

En sus creaciones líricas, Pastior emplea las técnicas de la “escritura limitada”, identificada con el grupo poético OULIPE (Ouvroir de littérature potentielle - Taller de literatura potencial)<sup>74</sup>, que consiste en usar la lengua según determinados criterios de selección o restricción<sup>75</sup>. De este modo se consigue potenciar un aspecto lingüístico determinado, para tantear el verdadero alcance de la palabra y revelar sus significados ocultos y originarios<sup>76</sup>.

El poema que aquí nos ocupa pertenece a una colección de piezas con “aspecto de lista”<sup>77</sup>. Se trata de largas enumeraciones que constituyen una especie de “*Suchbilder*”<sup>78</sup>, en los que el lector debe detectar o averiguar los criterios de selección y ordenación. *Voltaire von der augenscheide* se compone de veintidós estrofas de cuatro versos cada una. Cada verso consta de cuatro palabras, escritas en letra minúscula<sup>79</sup> y con total ausencia de signos de puntuación. Entre los efectos sonoros sobresalen las rimas internas y finales y la sucesión de palabras fonéticamente afines<sup>80</sup>. Con respecto al contenido, el poema combina vocablos reales con otros imaginarios<sup>81</sup>, todos ellos con un marcado aspecto nominal. Se perfilan diferentes campos semánticos (nombres de flora<sup>82</sup> y fauna<sup>83</sup>, términos y denominaciones geográficos<sup>84</sup>, vocablos con fuertes connotaciones erótico-sexuales<sup>85</sup>), a la vez que encontramos una serie de voces extranjeras<sup>86</sup>, también griegas y latinas<sup>87</sup>, y varios nombres propios: *pindar, alfons, triton, brutus, leda, phädra, luther*.



## CONCLUSIONES

Todos los poemas analizados tienen en común el hecho de pertenecer a escritores de primera categoría y de corresponder a un momento relativamente tardío en su biografía. Como poemas líricos que son, contienen una gran carga subjetiva, concebidos para dar salida a los pensamientos y sentimientos más íntimos de su autor. A ello se debe también la inclusión del poeta o de elementos autobiográficos en el poema (especialmente en el caso de Lehmann, Kaschnitz, Arendt y Krolow). Es propio de la lírica que los mitos y argumentos no se narren de forma completa y detallada, sino parcial y alusiva, seleccionando las imágenes y motivos con mayor fuerza simbólica y expresiva.

Con respecto a la función que desempeña el mito de Fedra en estos poemas, podemos distinguir tres tipos distintos: constituye el argumento principal de los poemas de Schubert/Gerstenbergk y Arendt. Kaschnitz lo narra junto a otros dos mitos clásicos. Lohenstein, Lehmann, Krolow, y probablemente también Pastior, lo emplean como símbolo o metáfora de unos sentimientos determinados. Detectamos también significativas diferencias en el enfoque y la amplitud con los que el mito es abordado: Mientras que Lohenstein, Krolow y Pastior se centran en Fedra, Schubert/Gerstenbergk y Lehmann adoptan la perspectiva de Hipólito, cuyos amores han sido siempre inusuales y controvertidos. Kaschnitz y Arendt, quienes recrean el mito con mayor detalle, lo evocan en el contexto de sus encuentros personales con la Antigüedad clásica.

<sup>1</sup> Para el uso del mito clásico en la poesía lírica moderna, cf. J. S. LASSO DE LA VEGA, *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, Prensa Española, 1967, pp. 21-42: “El mito clásico en la poesía lírica”; C. GARCÍA GUAL, “Los mitos griegos en la literatura”, en Dulce Estefanía et al. (eds.), *Cuadernos de literatura griega y latina IV: Proyección de la mitología greco-latina en las literaturas europeas*, Alcalá de Henares, Universidad, 2007, pp. 9-25.

<sup>2</sup> Son cuatro los modelos clásicos grecolatinos: las tragedias *Hippolytos* de Eurípides (428 a. C.) y *Phaedra* de Séneca (s. I d. C.) y los poemas *Heroida 4* y *Metamorfosis* (15, 492-546) de Ovidio (s. I a. C.). A ello debemos añadir la tragedia francesa *Phèdre* de Jean Racine (1677). Para el mito de Fedra en la literatura clásica y moderna a nivel internacional, cf. A. POCIÑA – A. LÓPEZ (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008.

<sup>3</sup> Para la vida y obra de Casper (con el título nobiliario “von Lohenstein” a partir de 1670), cf. W. A. PASSOW, *Daniel Casper von Lohenstein, seine Trauerspiele und seine Sprache*, Meiningen, Brückner & Kenner, 1852; B. ASMUTH, *Daniel Casper von Lohenstein*, Stuttgart, Metzler, 1971.

<sup>4</sup> “Ein leicht ironisch gehaltenes erotisches Enkomion nach den Vorschriften der antiken Rhetorik” (V. RIEDEL, *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Metzler, 2000, p. 99).

<sup>5</sup> RIEDEL, *op. cit.*, p. 100.

<sup>6</sup> Cf. EUR. *Hipp.* 1-10, 525-564 y 1268-1282; OVID. *her.* 4, 11 s.; SEN. *Phaedr.* 274-359, entre muchos otros.

<sup>7</sup> A no ser que se indique lo contrario, todas las traducciones están hechas por mí misma. La traducción se hace en prosa suelta y atendiendo principalmente al contenido semántico.

<sup>8</sup> “Dort schmerzlicher/ als hier: die ungezähmte lust// Brennt der Pasiphae noch immer in der Brust.// Der Dido steckt das Schwerdt noch immer in den Brüsten// Und Phädra lässt sich des stieff-sohns noch gelüsten;// Die Dejanire fluch't auff Nessus blutig kleid;// Laodamiens geist bezuckert ihr das leid// Im schatten ihres manns/ und stirbet ohne sterben;// Evadnens liebe kan kein holtz-stoß nicht verderben// Sie brennt das kalte kind/ wiewohl sie nicht verbrennt;// Das feuer wird noch itzt an Helenen erkannt”. El texto sigue B. NEUKIRCH, *Anthologie. Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster Teil*, Tübinga, de Gruyter, 1961 (sobre una edición de 1697), pp. 290-346.

<sup>9</sup> *lugentes campi*, cf. *Venus*, v. 1800: “das geheime thal der trauer-felder”. El texto de la *Eneida* sigue la traducción de R. FONTÁN BARREIRO: *Virgilio. Eneida*, Introducción y traducción de Rafael Fontán Barreiro, Madrid, Alianza, 2001.

<sup>10</sup> “El deseo no domado” alude a la unión de Pasífae con el toro blanco, fruto de la cual nació el Minotauro (APOLLOD. *bibl.* III, 1, 3 s.; HYG. *fab.* 40). Tras perder a Eneas, Dido se apuñaló sobre una gran pira (VERG. *Aen.* 1 y 4; OVID. *her.* 7). Laodamía, se suicidó para seguirle a su esposo Protesilao al Hades (OVID. *her.* 13; HYG. *fab.* 103; 104; 243, 3; APOLLOD. *epit.* III, 30). Evadne se arrojó a las llamas de la pira de su esposo Capaneo (APOLLOD. *bibl.* III, 7, 1; HYG. *fab.* 243, 2).

<sup>11</sup> Deyanira mató accidentalmente a su esposo Heracles cuando trató de recuperar su amor. Después se quitó la vida (APOLLOD. *bibl.* II, 7, 5 s.; HYG. *fab.* 34; 36; 243, 3; OVID. *her.* 9).

<sup>12</sup> Vemos que la dependencia de Lohenstein de su modelo es tal que no se limita a las mujeres víctimas de amores no correspondidos (como había anunciado), sino que enumera una serie de mujeres cuya muerte está en estrecha relación con sus amoríos.

<sup>13</sup> Para la vida y obra de Georg Friedrich Konrad Ludwig (Müller) von Gerstenbergk, cf. E. WEGE et al., *Das Stammbuch Friedrich von Matthissons: Transkription und Kommentar zum Faksimile*, Gotinga, Wallstein, 2007, pp. 282 s.

<sup>14</sup> El texto fue falsamente atribuido a Johanna Schopenhauer, madre del filósofo Arthur Schopenhauer y amante de Gerstenbergk, quien incluyó el poema en su novela *Gabriela* (Leipzig, Brockhaus, 1821). Cf. B. MASSIN, *Franz Schubert. II. Obra*, Madrid, Turner, 1991, p. 1218. *Ibidem* se indica “julio de 1826” como fecha de composición de este *lied*.

<sup>15</sup> Para la vida y obra de Schubert, cf. A. EINSTEIN, *Schubert. Retrato musical*, Madrid, Taurus, 1981 (traducción de B. Moreno Carrillo); B. PAUMGARTNER, *Frank Schubert*, Madrid, Alianza, 1992 (traducción de B. Bas Álvarez).

<sup>16</sup> Para los *lieder* de Schubert, cf. D. FISCHER-DIESKAU, *Los lieder de Schubert. Creación – Esencia – Efecto*, Madrid, Alianza, 1989 (traducción de A. Hochleitner de Vigil). Un listado completo de los *lieder* y los autores de sus textos (célebres poetas clásicos y románticos nacionales e internacionales) puede encontrarse en EINSTEIN, *op. cit.*, pp. 359-373.

<sup>17</sup> *Hippolits Lied* (1826) fue publicado por primera vez en 1830. La edición consultada es: FRANZ SCHUBERT, *Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung* (edición de M. Friedländer), Leipzig, Peters, 1885, vol. V, pp. 5 s.

<sup>18</sup> MASSIN, *op. cit.*, p. 1218.

<sup>19</sup> Cf. A. REVERTER, *Schubert. Lieder completos*, Barcelona, Ediciones Península, 1999, p. 336: “se deriva una infinita tristeza propiciada por el obsesivo acompañamiento de la mano derecha, que traza un motivo simbólico de la implacabilidad del tiempo desarticulada por el intervalo de la primera parte del compás y por el mordente que se coloca sobre la segunda en una escritura en corcheas. A la vez un sombrío motivo, que enlaza con el de la línea vocal, circula por los bajos del teclado”.

<sup>20</sup> El poema se articula en cinco estrofas, de cuatro versos cada una, escritos en tetrametros y trímetros yámbicos y con rima cruzada.

<sup>21</sup> *Lass mich – Lass mich – Lass mich; still – stille; Sie seh' ich – sie seh' ich; Ruh' – Ruh'.*

<sup>22</sup> *Ich denke doch nur sie – In ihr nur denke ich.*

<sup>23</sup> *Spät – früh; Was ladet ihr zur Ruh' mich ein? – Sie nahm die Ruh' mir fort.*

<sup>24</sup> Es ésta la interpretación de R. ABENSTEIN, “Eine tödliche Liebe”, en *Damals* 1/2008, 2008, pp. 21-27. La tragedia de Racine fue traducida al alemán por Friedrich von Schiller en diciembre de 1804 y fue estrenada en el *Hoftheater* de Weimar el 30 de enero de 1805. En ella, Hippolyte está enamorado de Aricie, princesa ateniense de una familia enemiga de Thésée.

<sup>25</sup> El motivo del amor correspondido aparece por primera vez en la tragedia *Hypolite ou Le garçon insensible* (1646) de Gabriel Gilbert (H. J. TSCHIEDEL, *Phaedra und Hippolytus. Variationen eines tragischen Konfliktes*, Erlangen, 1969, pp. 77 s.). Fue retomado por todos los autores alemanes decimonónicos posteriores que trataron el mito de Fedra (O. MARBACH, *Hippolyt*, 1846; G. CONRAD, *Phädra. Trauerspiel*, 1864 y *Phädra. Melodrama*, 1866; M. v. MEYSENBUG, *Phädra*, 1885; S. LIPINER, *Hippolytos*, 1899). Opino que *Hippolits Lied* no se refiere al amor del joven por la diosa Ártemis, debido a la vehemencia de los sentimientos expresados (más allá de la veneración por una diosa) y las alusiones a la presencia física de la amada.

<sup>26</sup> Para la vida y obra de Lehmann, cf. H. BRUNS, *Wilhelm Lehmann. Sein Leben und Dichten*, Kiel, Mühlau, 1962; U. DOSTER – J. MEYER (eds.), *Wilhelm Lehmann*, Marbach, Deutsche Schillergesellschaft, 1982.

<sup>27</sup> WILHELM LEHMANN, *Artemis und Hippolyt* (1952) en id. (1982), *Gesammelte Werke I. Sämtliche Gedichte*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982, p. 224. Como variante textual más llamativa frente a las ediciones anteriores se observa la corrección en la transcripción del nombre del joven: “Hippolyth” ha pasado a “Hippolyt”, cf. H. D. SCHÄFER, “Anhang” en W. LEHMANN, *Gesammelte Werke I*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982, pp. 465 s.

<sup>28</sup> Cf. K. KROLOW, *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*, Gütersloh, Gerd Mohn, 1961, pp. 29-53: “Möglichkeiten und Grenzen der neuen deutschen Naturlyrik”. Para Lehmann como poeta de la *Naturlyrik*, cf. DOSTER – MEYER, *op. cit.*, pp. 3 s.

<sup>29</sup> BRUNS, *op. cit.*, pp. 10, 70, 98; DOSTER – MEYER, *op. cit.*, p. 68.

<sup>30</sup> *Birnen – grüne Vasen; Zirruswolken – Schafe.*

<sup>31</sup> *Gefüllte Schalen* (por flores); *Arkturus* (por verano).

<sup>32</sup> *Aus dem Nest gestürzter – in ihrer Hut, glüht/sommert – kühlt.*

<sup>33</sup> *Ruht – ruht.*

<sup>34</sup> *Kümmel – Kleid – Kräftiger – Kamille; Zeisig – Ziege, Elfenbeinen – Engelwurz.*

<sup>35</sup> “*Elfenbeinen*” es un adverbio denominativo de *Elfenbein* (marfil). “*Sommert*” es un verbo

denominativo de *Sommer* (verano). He intentado mantener y reflejar el carácter particular de estos neologismos en mi traducción: “cual marfil”, “estivalea”.

<sup>36</sup> Para la resurrección del joven por Asclepio a petición de Ártemis, cf. VERG. *Aen.* VII 761-782; OVID. *met.* XV 531-546; OVID. *fast.* VI 737-762; PAUS. II, 27, 4; II 32, 4, entre otros. Hipólito es trasladado al bosque sagrado de Aricia y recibe el nuevo nombre de Virbio. Cf. F. MOYA DEL BAÑO, *Estudio mitográfico de las Heroídas de Ovidio*, Murcia, Universidad, 1969, pp. 32-36. Para el santuario y bosque sagrado de Diana en Nemi y las dos divinidades menores que allí se encuentran (la ninfa Egeria y Virbio), cf. J. G. FRAZER, *La rama dorada*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 2001 (traducción de E. y T. I. Campuzano), pp. 23-28. Para su relación con el mito de Hipólito, cf. *ibidem*, pp. 28-31.

<sup>37</sup> “Hippolyt, einzig dem Dienste der unberührten Artemis geweiht, wird von seiner Stiefmutter geliebt und verdächtigt und auf Verlangen seines Vaters von Poseidon getötet. Artemis bringt ihn wieder ins Leben”. (Cita en SCHÄFER, art. cit., p. 466).

<sup>38</sup> Cf. F. WOTKE, “Phaidra”, *RE* XIX 2 (1938), col. 1543-1552: “Die künstlerisch wertvollsten Hippolytos-Sarkophage befinden sich in Agrigento (Robert Nr. 152) und in Petersburg” (col. 1551).

<sup>39</sup> Goethe, quien vio el sarcófago en abril de 1787, escribió en su *Italienische Reise*: “Dann führte er uns [...] zum Kunstgenuß in die Hauptkirche. Diese enthält einen wohl erhaltenen Sarkophag, [...] Mich dünkt von halberhabener Arbeit nichts herrlicheres gesehen zu haben” (JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche: Die Italienische Reise, Die Annalen*. Zürich, Artemis-Verlag, 1950, p. 299).

<sup>40</sup> La tercera versión es un relato de Wolfgang Koepfen, del cual se publicaron dos versiones muy distintas: W. KOEPPEN, *Der Sarkophag der Phädra. Erzählung* (erste Fassung, ?), en id., *Auf dem Phantasieross. Prosa aus dem Nachlass*, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 2000, pp. 350-363 y *Der Sarkophag der Phädra. Erzählung* (zweite Fassung, 1950), en id., *Gesammelte Werke in sechs Bänden. 3: Erzählende Prosa*, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 1986, pp. 173-187.

<sup>41</sup> Para la vida y obra de Kaschnitz, cf. U. SCHWEIKERT (ed.), *Marie Luise Kaschnitz*, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 1984; E. PULVER, *Marie Luise Kaschnitz*, Múnich, C. H. Beck, 1984.

<sup>42</sup> La obra se publicó en 1946. En su “Vorwort” explica la autora: “Die Auswahl der von mir in diesem Buche behandelten mythologischen Gestalten ist auf eine durchaus persönliche Weise erfolgt. Was immer mich beim Lesen der griechischen Sagen und ihrer späteren Umdichtungen am unmittelbarsten berührte, habe ich neu aufzuzeichnen und auf meine Art zu deuten versucht” (M. L. KASCHNITZ, *Griechische Mythen*, Hamburgo, Claassen, 1975, p. 7).

<sup>43</sup> *Griechische Mythen*, op. cit., pp. 104-110.

<sup>44</sup> Cf. *Griechische Mythen*, op. cit., p. 105: “Phaidra, über dem Abgrund aufgehängt, griff mit beiden Händen in namenloser Angst nach dem Strick”.

<sup>45</sup> M. L. KASCHNITZ, *Orte*, Fráncfort/Meno, Insel Verlag, 1973. También en español en traducción de Fruela Fernández: *Lugares*, Valencia, Pre-textos, 2007. Cf. *ibidem*, p. 219: “Íbamos de un templo a otro y yo imaginaba cómo habría sido todo entonces, en el tiempo de los templos” [Traducción de F. Fernández].

<sup>46</sup> Cf. *ibidem*, p. 219: “Cuando regresábamos a la ciudad, hacia el atardecer, había en la catedral un oficio funeral ante un catafalco. En el pequeño cuarto vecino, donde se guarda el sarcófago de Fedra, ya había oscurecido, y el sacristán encendía un hachón. En la hermosa, cálida luz vimos a Hipólito junto a su atelaje y a la muchacha que, tan severa y aplicada, le acerca su lanza. En una de las partes angostas, Fedra con Ana y, en la otra, de nuevo el atelaje y la cabeza del *mostro marittimo* que tan mortalmente lo aterra” [Traducción de F. Fernández].

<sup>47</sup> MARIE LUISE KASCHNITZ, *Agrigento* (1957) en id. (1985), *Gesammelte Werke V. Die Gedichte*, Fráncfort/Meno, Insel, 1985, pp. 266 s.

<sup>48</sup> Para la colección *Neue Gedichte*, cf. PULVER, op. cit., pp. 66-73.

<sup>49</sup> Cf. PULVER, op. cit., p. 48: “Die Natur enthält für sie Bezauberndes und Beruhigendes so gut wie Gewalttätiges und Bedrohliches; das Erschrecken gehört zu ihrem Naturerleben wie die Freude. [...] Verbindung von lustvollem Erschrecken und beängstigtem Entzücken”.

<sup>50</sup> Para la vida y obra de Empédocles, cf. DIOG. LAERT. VIII, 2, 51-77. De la leyenda de

que Empédocles se suicidara arrojándose al volcán Etna, se hacen eco la tragedia *Der Tod des Empedokles* (1800) de Friedrich Hölderlin y el poema *Der Schub des Empedokles* (1936) de Bert Brecht. Para las diferentes versiones acerca de su muerte, cf. DIOG. LAERT. VIII, 2, 74 s.

<sup>51</sup> Cf. *Lugares, op. cit.*, pp. 219 s.: “Por la ventana se veía la zona montañosa cruzada por las luces del ferrocarril y de los lugares lejanos. Pensamos en aquel muchacho de la balada de Schiller, que, justo allí, a través de tales aguaceros y riadas, seguía imperturbable su sendero” [Traducción de F. Fernández]. Se refiere a la balada *Die Bürgerschaft* (El aval, 1799), que adapta libremente la leyenda de Mero y Selinuntio, según fue contada por HYG. *fab.* 257,3-8.

<sup>52</sup> También la estrofa 3 mezcla efectos acústicos (la voz que trata de retener a Empédocles) con otros visuales (aparición de los protagonistas a la luz de antorchas y velas). En la estrofa 5, en cambio, predominan las imágenes visuales. Todo ello mientras suenan las “grisáceas oraciones de las sombras” (obsérvese la hipálage).

<sup>53</sup> En medio de la oscuridad (*kein Licht, graue Gebete, Schatten, erloschen im Fenster die Stadt, erloschnen Lagerfeuer*), son escasas y temblorosas las luces que iluminan el escenario: velas, antorchas y los faros de algún que otro coche en la distancia.

<sup>54</sup> ERICH ARENDT, *Der Sarkophag (Agrigent)* (1973/4) en id. (1977), *Memento und Bild. Gedichte*, Darmstadt, Agora, 1977, pp. 32-34.

<sup>55</sup> Para la vida y obra de Arendt, cf. G. LASCHEN – M. SCHLÖSSER (eds.), *Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt zum 75. Geburtstag*, Berlín/Darmstadt, Agora, 1978; H. RÖDER (ed.), *Vagant, der ich bin. Erich Arendt zum 90. Geburtstag*, Berlín, G. Wolf janus press, 1993.

<sup>56</sup> LASCHEN – SCHLÖSSER, *op. cit.*, p. 23.

<sup>57</sup> Para la lengua de Arendt, cf. G. WOLF, “Ein Wort voraus”; A. F. KELLETAT, “Schelmgewoge und Lendenmäulchen”; S. H. KASZYNSKI, “Die Schlüsselworte im Spätwerk Erich Arendts”, en RÖDER, *op. cit.*, pp. 14-24; 30-50; 55-67 (respectivamente).

<sup>58</sup> Cf. F. J. RADDATZ, “Erich Arendt – Mahner zum Traum”, en LASCHEN – SCHLÖSSER, *op. cit.*, pp. 11-20, sobre todo, pp. 16 s.

<sup>59</sup> Arendt se encuentra en la *valle dei templi* de Agrigento, que alberga una hilera de templos griegos datados en los siglos VI y V a. C.

<sup>60</sup> Es frecuente en los poemas de Arendt que parte del texto aparezca entre paréntesis; habitualmente se trata de comentarios del autor, digresiones temáticas, etc. Aquí alude a algún ataque cartaginés, probablemente en el transcurso de las guerras púnicas (264-146 a. C.).

<sup>61</sup> Cf. PAUS. I, 22, 2 y II, 32, 3. Según el autor griego, Fedra agujereó con el afiler de sus cabellos las hojas de un mirto que crecía junto al templo de Afrodita en Trecén mientras contemplaba, loca de pasión, los ejercicios deportivos de Hipólito quien todavía no sabía nada. Arendt, en cambio, parece ambientar esta actitud después de la declaración de amor. Como sea, ambos momentos se caracterizan por la gran agitación emocional de la mujer, que trata de dar salida a su nerviosismo arremetiendo contra la planta.

<sup>62</sup> Cf. A. ENDLER, “Der sterbende Dichter”, en RÖDER, *op. cit.*, pp. 162-177, sobre todo, pp. 174 s.

<sup>63</sup> KARL KROLOW, *Gute Nacht* (1975) en id. (1985), *Gesammelte Gedichte III*, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 1985, p. 26.

<sup>64</sup> Para la vida y obra de Krolow: R. PAULUS – G. KOLTER, *Der Lyriker Karl Krolow. Biographie, Werkenwicklung, Gedichtinterpretation, Bibliographie*, Bonn, Bouvier, 1983; H. L. ARNOLD (ed.), *Karl Krolow, Text+Kritik 77*, Múnich, 1983.

<sup>65</sup> Entre los recursos estilísticos destaca particularmente la sinestesia (combinación de efectos ópticos, táctiles, olfáticos y psicológicos), que no hace sino reforzar la inmediatez y universalidad de las sensaciones a la vez que añade un matiz surrealista de desconcierto y confusión. El poema comparte con los de Kaschnitz y Arendt la oposición entre luz (*Nur weiße Zähne leuchten, Osrambirmen glühen*) y oscuridad (*nachts*).

<sup>66</sup> Cf. P. RÜHMKOPF, texto de portada de KROLOW, *Gesammelte Gedichte 2, op. cit.*

<sup>67</sup> Mediante los nombres propios, Krolow se refiere metafóricamente a los desgraciados y mortíferos amores de Fedra y Werther. Éste es el protagonista de la novela *Die Leiden des jungen Werther* de J. W. v. GOETHE (1773; *Los padecimientos del joven Werther*, traducción de E. J. González García, Madrid, Akal, 2008). Werther es el símbolo de un corazón sensible y

apasionado que ama sin esperanza (su amada Lotte está prometida con otro), y de un espíritu impulsivo, rebelde y orgulloso que no logra adaptarse a la sociedad en la que vive (la burguesía ilustrada de finales del s. XVIII).

<sup>68</sup> Observaré que se trataría de una interpretación poco habitual del mito de Fedra.

<sup>69</sup> Según esta interpretación, el deseo “buenas noches” adquiere un acusado tono irónico, que es un recurso frecuente en los poemas de Krolow.

<sup>70</sup> “Der Leser soll also nicht peinlich genau rekonstruieren, was der Autor einbrachte, sondern in der Auseinandersetzung mit den allgemein vorstrukturierten Elementen die eigene Erfahrung einbauen und eigene Erkenntnis aufbauen” (cita en PAULUS – KOLTER, *op. cit.*, p. 53).

<sup>71</sup> OSKAR PASTIOR, *voltaire von der augenscheide* (ca. 1986) en id. (1991), *Feiggebege. Listen, Schnüre, Häufungen*, Berlín, Literarisches Colloquium, 1991, pp. 27-30.

<sup>72</sup> Para la vida y obra de Pastior, cf. H. L. ARNOLD (ed.), *Oskar Pastior, Text+Kritik* 186, Gotinga, 2010.

<sup>73</sup> Cf. O. PASTIOR, “Nachwort”, en id., *Feiggebege. Listen, Schnüre, Häufungen, op. cit.*, pp. 99-104: “Die hier gesammelten Texte sind [...] am Rande der letzten vier, fünf Jahre ins Kraut geschossen” (p. 103).

<sup>74</sup> Para el grupo de OULIPO y la relación de Pastior con el mismo (es miembro a partir de 1994), cf. H. MATHEWS, “Oskar oulipotisch”; T. STRÄSSLE, “Werkstatt für potenzielle Übersetzung. Pastior intoniert Baudelaire”, en ARNOLD 2010, *op. cit.*, pp. 47-49 y 83-93, respectivamente.

<sup>75</sup> En este sentido nos encontramos con poemas en los que el aspecto sonoro predomina sobre el semántico (clara influencia del Dadaísmo), y otros, en los que sucede al contrario (cercaos al Surrealismo). Hay también criterios de restricción ajenos al ámbito filológico (cantidad de letras fija, esquemas basados en cálculos matemáticos, etc.).

<sup>76</sup> Cf. L. HARIG, texto de portada en O. PASTIOR, *Ein Tangopoem und andere Texte*, Berlín, Literarisches Colloquium, 1978: “Ein jahrelanger unbedachter übertragener Gebrauch hat uns die Wörter der Sprachen nur noch als Metaphern erscheinen lassen. Dieser verhüllte, dieser verhüllende Gebrauch hat uns vom ursprünglichen Wortsinn entfernt. [...] Pastior führt uns wieder zur Ursprünglichkeit von Sprache zurück”.

<sup>77</sup> “Listenartigen Charakter” (PASTIOR, “Nachwort”, art. cit., p. 103).

<sup>78</sup> PASTIOR, “Nachwort”, art. cit., p. 103. Al género del “Suchbild” pertenecen, por ejemplo, las famosas imágenes de la colección *¿Dónde está Wally?*.

<sup>79</sup> La ortografía alemana exige mayúscula para la primera letra de los sustantivos y de todo término sustantivado.

<sup>80</sup> *kalter – psalter – haber – kuble – kalber, rodel – nudel – ruder – rudel*, etc.

<sup>81</sup> Las palabras ficticias presentan habitualmente alguna base conocida y reconocible: *kalber* (de *Kalb* – ternera); *foreller* (de *Forelle* – trucha); *walden* (de *Wald* – bosque); etc.

<sup>82</sup> *bonsai, kiefer, aborn, staude, eibe, wirsing, flieder, aster, bambus, dattel*.

<sup>83</sup> *assel, rabe, kondor, flunder, keiler, zander, panda, pudel, meise, falter, zeisig, panther, hamster, rüde, zobel, rudel, flosse, pansen, motte, köter, euter*.

<sup>84</sup> *kongo, london, wannsee, büsum, lindau, fulda, donau, lima, torgau, spandau, hügel, heide*.

<sup>85</sup> *geiler, steifer, spanner, sado, dildo, vulva*.

<sup>86</sup> *voodoo, zombi, turban, walker, reader, halwa, funghi, double, wigwam, high-fi, stalker*. Acerca de la inclusión de términos extranjeros en la obra de Pastior, cf. A. GILBERT, “Ich lobe mir das Gemenge”. Polyglotte Auf- und Ausbrüche in Oskar Pastiors Dichtung”, en ARNOLD 2010, *op. cit.*, pp. 72-82. Resume la autora: “Der experimentelle Sprachkünstler war immer auch polyglotter Sprachenkünstler” (p. 72).

<sup>87</sup> *rheuma, phono, thorax y quantum, pudor, tandem, tangens, limes, tibia*.