



Gewalt: representaciones de la violencia en el expresionismo literario alemán a partir de Kierkegaard y Benjamin

Carmen Gómez García¹

Recibido: 2 de septiembre de 2019 / Aceptado: 15 de mayo de 2020

Resumen. A partir de *Temor y temblor*, de Søren Kierkegaard, el presente artículo supone una muestra de las diferentes representaciones expresionistas de la violencia en función de sus tres diferentes significados en alemán (*Gewalt*: violencia, poder, fuerza), desconocidos en lengua española, inglesa o francesa. No obstante, son varios los pensadores que, como Arendt, Benjamin, Derrida o Weber, han reflexionado sobre la violencia, un motivo esencial de la literatura expresionista alemana, por lo que en las siguientes páginas se procederá a reinterpretar las imágenes de la violencia del expresionismo literario alemán (en particular en textos de Georg Heym y de Franz Kafka) por primera vez atendiendo a su relación con el término original alemán y a sus diferentes aplicaciones.

Palabras clave: Violencia; Expresionismo alemán; Georg Heym; Kafka; Kierkegaard; Benjamin; Arendt; Max Weber.

[en] *Gewalt*: Images of Violence in the Literary German Expressionism from Kierkegaard and Benjamin

Abstract. The present article examines Søren Kierkegaard's *Fear and Trembling* in order to explore the various expressionist representations of violence (*Gewalt*) conveyed by the word's three different meanings in German, which are unknown in Spanish, English and French. Many authors, however, such as Arendt, Benjamin, Derrida or Weber, have reflected on violence, an essential motif in Expressionism, and so in the following pages images of violence in German literary expressionism (specifically, in texts by Georg Heym and Franz Kafka) will be reinterpreted for the first time in consideration of the original German term and its various applications.

Keywords: Violence; German Expressionism; Georg Heym; Kafka; Kierkegaard; Benjamin; Arendt; Max Weber.

Sumario: 1. Significados de *Gewalt*; 2. Kierkegaard y Nietzsche: subjetivismo expresionista; 3. *Gewalt* y "violencia". La guerra; 4. *Gewalt* y "poder". *En la colonia penitenciaria*, de Franz Kafka; 5. Locura como crítica al "poder/violencia"; 6. Walter Benjamin y el Expresionismo; 7. Bibliografía.

Cómo citar: Gómez García, C. (2020) "*Gewalt*: representaciones de la violencia en el expresionismo literario alemán a partir de Kierkegaard y Benjamin", en *Escritura e Imagen* 16, 123-140.

¹ Universidad Complutense de Madrid
carmengomezg@pdi.ucm.es

1. Significados de *Gewalt*

Comenzamos dilucidando una cuestión terminológica que va a repercutir de forma determinante no solo en las siguientes páginas, sino en la interpretación de los textos de Søren Kierkegaard, Walter Benjamin y de los escritores del expresionismo alemán. Según el diccionario de referencia de la lengua alemana, *DUDEN*, el término *Gewalt*, comúnmente traducido al español como “violencia”, presenta tres acepciones. La primera de ellas remite a: “Poder, autorización, derecho y medios de determinar y gobernar sobre alguien o algo”², y, entre otros ejemplos de uso, se aduce “poder estatal, judicial, paterno, eclesiástico, divino”³. La segunda acepción presenta dos variantes: la primera de ellas hace alusión a un proceder ilegítimo mediante el cual se obliga, se fuerza a alguien a hacer algo; la segunda, al empleo de la fuerza física o psíquica ejercida contra alguien para conseguir algo⁴. Por último, la tercera acepción concierne a la fuerza elemental de consecuencias violentas⁵. Podría resumirse, a modo de propuesta que sintetice las diferentes variantes, la traducción de *Gewalt* por 1) poder, 2) violencia y 3) fuerza⁶.

Asimismo, llama la atención el hecho de que el verbo *walten* (advírtase su relación con *Ge-walt*) signifique “gobernar, reinar, imperar, dirigir, ejercer un cargo, existir como una fuerza activa” (*stark sein, beherrschen, herrschen*), lo que no deja de ser una curiosa coincidencia teniendo en cuenta que el nombre de pila de Benjamin, “Walter”, remite a quien lleva a cabo la acción de este verbo, por lo que designa a “el que gobierna, impera, reina, actúa”, si bien *libremente, a su antojo*. Una potestad de estas características subraya la autoridad que le confiere quien o aquello que le otorgue esta capacidad, ya sea una instancia divina o extraordinaria, ya la legitimidad basada en normas establecidas, ya la naturaleza cuasi prodigiosa inmanente a dicha categoría, tal y como se abordará a lo largo de las siguientes páginas. Vamos, pues, a tratar del uso de las diferentes acepciones del término alemán *Gewalt* y su traducción en imágenes del expresionismo literario de lengua alemana, entendiendo las dos primeras como una consecución de la tercera, esto es, asumiendo los sustantivos “poder” y “violencia” como términos derivados de la acción de una entidad superior, axiomática, de aquella “fuerza” elemental y primigenia que permite intuir incluso una vertiente mística.

No obstante, cabe plantear, como Jacques Derrida en *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*⁷, que el derecho es siempre “una fuerza autorizada, una fuerza que se justifica o que está justificada al aplicarse”⁸. Es más: “No hay derecho

² En el original alemán: “Macht, Befugnis, das Recht und die Mittel, über jemanden, etwas zu bestimmen, zu beherrschen”, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Gewalt> [última consulta: 10.07.2019].

³ En el original alemán, “die staatliche, richterliche, elterliche, priesterliche, göttliche Gewalt”. *Ibidem*.

⁴ En el *DUDEN*, “a) *unrechtmäßiges* Vorgehen, wodurch jemand zu etwas gezwungen wird [...]; b) [gegen jemanden, etwas rücksichtslos angewendet] physische oder psychische Kraft, mit der etwas erreicht wird”. *Ibidem*.

⁵ “Elementare Kraft von zwingender Wirkung”, *ibidem*.

⁶ Asimismo, Hannah Arendt hace alusión a la necesidad de distinguir palabras clave como “poder”, “fuerza”, “potencia”, “autoridad” y “violencia”, términos que “indican los medios por los cuales el hombre domina al hombre”, en Arendt, H., *Sobre la violencia* (trad. C. Criado), Madrid, Alianza, 2019 [1965], pp. 58-59. Así, el *poder* implica la capacidad de actuar en concierto; la *potencia* remite a la propiedad inherente a una persona y objeto; la fuerza, a la energía que emplea un movimiento físico o social y que sirve como medio coercitivo; la autoridad, al reconocimiento o respeto de aquellos a quienes se exige obediencia. Por último, la violencia tiene carácter instrumental; se emplea para multiplicar la potencia natural. *Ibidem*, pp. 59-62.

⁷ Derrida, J., *Fuerza de ley. El “fundamento místico de la autoridad”*, traducción de Adolfo Barberá y Patricio Peñalver, Madrid, Tecnos, 1997 (1994).

⁸ Derrida, *op. cit.*, p. 15.

sin fuerza”⁹, teniendo en cuenta que las leyes, hechas para que sean aplicables a priori, no siempre tienen por qué llevarse a efecto. Con esta reflexión volvemos a la explicación del alemán *Gewalt* y su traducción mediante la palabra *violence* en inglés y francés y *violencia* en español, traslación esta que no hace justicia a la polisemia del término en lengua alemana en tanto *Gewalt* también significa poder legítimo, autoridad, fuerza pública, aunando así violencia y “poder legítimo, autoridad justificada”¹⁰. ¿Cómo distinguimos entonces la fuerza de ley proveniente de la autoridad, del poder legítimo, de la violencia supuestamente originaria que instauró esa autoridad?¹¹

Ya Blaise Pascal había afirmado que “la justicia sin la fuerza es impotente; [...] la fuerza sin la justicia es tiránica”¹²; y sin embargo la justicia, para que sea tal, las leyes, para que tengan efecto, dependen del crédito que se les confiera, de lo que Max Weber denominaría “fe en la legitimidad” de la dominación (*Herrschaft*), o bien del poder (*Macht*), de acuerdo con un ordenamiento jurídico¹³. Por ello, fundar un derecho, una ley, el hecho de que un código legislativo tenga valor performativo, dependerá entonces de una “violencia realizativa, y por lo tanto interpretativa, que no es justa o injusta” de por sí¹⁴, con lo que sus límites se encuentran en sí mismos, pues en el momento de su instauración no puede hablarse de justicia o de lo que no lo es. Es lo que Derrida, junto con Montaigne y Pascal, ha denominado “fundamento místico de la autoridad” en virtud del silencio que rodea el momento fundador de “lo que es justo”¹⁵.

Ello nos lleva a la constatación: 1) de la relevancia del lenguaje y del acto interpretativo; 2) de la función de la lengua como herramienta de articulación y, por lo tanto, de creación incluso de la dimensión jurídica del pensamiento del ser humano, dimensión con la que se vinculan conceptos tales como responsabilidad, miedo o culpa; y 3) del carácter performativo del lenguaje, ligado a su realización.

Recordemos, en este punto, que Abraham no puede hablar: como afirma Kierkegaard en *Temor y temblor*, “él habla una lengua divina, él habla en lenguas”¹⁶. La relación de Abraham con Dios ha abandonado el universo ético –y por lo tanto expresable– y se halla en un estadio religioso, en su relación singular y única. Abraham se repliega entonces en la soledad de su movimiento de obediencia y aceptación de la ley divina, de la violencia perpetrada por Dios y que consta de la paradoja del pecado, que a su vez se halla “en otra esfera y no se puede explicar”¹⁷.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 17.

¹¹ En la cuestión de la legitimidad de la autoridad y del poder (*Gewalt*), así como la diferencia entre *Macht* y *Herrschaft*, ampliamente tratadas por Max Weber en *Die Typen der Herrschaft* (*Sociología del poder. Los tipos de dominación*, traducción de Joaquín Abellán, Madrid, Alianza, 2012 [2007]), radica una de las claves de la revuelta expresionista, como se verá más adelante.

¹² En Derrida, *op. cit.*, p. 27.

¹³ Weber distinguía tres tipos de dominación legítima: racional (basada en la creencia de la “legalidad del ordenamiento establecido”), tradicional (se apoya en el “carácter sagrado de tradiciones existentes desde siempre y en la legitimidad de los competentes para ejercer la autoridad”) y carismática (se constituye en torno a una persona de extraordinaria “santidad, heroísmo o ejemplaridad” y el “ordenamiento creado o revelado por esta persona”. Weber, *op. cit.*, p. 75.

¹⁴ *Ibidem*, p. 33.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Kierkegaard, S., *La repetición. Temor y temblor. Escritos. Volumen 4/1*, edición y traducción de Darío González y Óscar Parceró, Madrid, Trotta, 2019, p. 191.

¹⁷ *Ibidem*, p. 189.

2. Kierkegaard y Nietzsche: subjetivismo expresionista

Con este silencio, con la soledad del que podría llamarse *héroe trágico*, llegamos al subjetivismo característico del primer expresionismo literario que había auspiciado la recepción de autores como Kierkegaard o Nietzsche. Se manifiesta un proceso de disolución del individuo clásico-idealista que acaba por liberarlo de su fundamento racional y moral, el cual lo ligaba a una sociedad encallada en una crisis sin precedentes. La recepción de ambos autores, así como el éxito de la trilogía del egotismo de Maurice Barrès y del anarquismo individualista de Max Stirner¹⁸, no deja de ser el efecto de una crítica civilizatoria y cultural que fomenta el individualismo y el subjetivismo, y, por tanto, la insistencia en lo individual, ya sea como sujeto singular, ya en su relación con un poder determinado y su aplicación en una sociedad y cultura decadentes.

La influencia de ambos pensadores¹⁹ se ha analizado profusamente a partir de la *literatura de la existencia*, denominación empleada para la literatura expresionista escrita de 1910 a 1914 y que aborda la transmisión de experiencias negativas como impotencia, desorientación, aislamiento, enajenación, asco y miedo. Ante este trasfondo, Kierkegaard contrapone la existencia estética e individualista al absolutismo ético y existencial de la subjetividad; dicho de otra forma, se trata de la superación de una existencia poética de cuño romántico mediante el individuo espiritual y ético, mediante una subjetividad ético-religiosa. Kierkegaard aboga por una síntesis de lo infinito con lo finito, de lo determinado estéticamente y de la autodeterminación ética, que trasciende la relación dialéctica entre el ser finito y sensorial y proclive a la libre determinación, pues, aun en lo más profundo, el ser humano, en una *lucha* por la superación de sí mismo, tiende a buscar la esfera de lo éticamente superior, Dios. Con el ejemplo de Abraham, Kierkegaard desarrolla un movimiento doble de la fe como la síntesis lograda de lo infinito y lo finito, en la que, mediante el sacrificio y la restauración de la fe, se consuma la unidad y la plenitud del sujeto²⁰. Abraham, como ya se ha indicado, solitario y enmudecido, no se cuestiona la paradójica orden divina de cometer un crimen por amor que atenta las propias leyes y que lo convierte en víctima y verdugo a un tiempo. Cabe cuestionarse cuál sería la reacción del héroe trágico del primer expresionismo ante tal revelación de una fuerza elemental que emana violencia y poder. Sin embargo, Dios ya había muerto, las ciencias se habían desenmascarado como verdades caducas y el individuo se hallaba inmerso en un proceso de deshumanización al que forzaba la gran ciudad, el escenario expresionista por antonomasia²¹.

¹⁸ Gómez García, C., «Friedrich Nietzsche y Stefan George: duelo por el dios plástico», en *Escritura e Imagen* n.º 13 (2017), p. 200.

¹⁹ La literatura de Kierkegaard se había hecho muy popular en Alemania a partir de un texto de Georg Brandes: *Sören Kierkegaard. Ein literarisches Charakterbild*, de 1877, traducido dos años más tarde. En 1888 se relacionaban los dos filósofos como los dos más influyentes de su época. Véase Oehm, H., *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus*, Múnich, Fink, 1993, p. 12.

²⁰ Oehm, *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus*, op. cit., p. 73.

²¹ Véase la conferencia que impartió Hugo Ball sobre Kandinsky en 1917 y acusó a la pérdida de los valores vigentes la desorientación del individuo: la muerte de Dios, la disgregación del átomo y la masificación de las grandes ciudades. En Anz, T. y Stark, M., *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, Metzler, 1982, p. 124.

Así, el subjetivismo a ultranza propio de los albores del siglo XX se vincula con la certeza compartida por los expresionistas de vivir una época que, si bien perpetuaba el progreso de una civilización humanista, se fundamentaba en un credo burgués *guillermino*²², el cual se había desenmascarado como una falacia –en particular, por Friedrich Nietzsche–. Ya en los textos de los primeros expresionistas el mundo equivale a *Schmutz, Abfall, Kot* (“suciedad”, “basura”, “excremento”²³). A diferencia del cosmos, cuya imagen reproduce el orden divino, la Tierra es un escenario carente de sistema y armonía; el ser humano habita no un paraíso terrenal, sino un páramo sórdido, un caos, para el expresionismo sinónimo de confusión y desorden interior y exterior, de mundo ilusorio, de noche ligada al destino individual.

El caos prelude el ocaso previo al Juicio Final, al que se somete un contexto infernal y apocalíptico, requisito inherente al advenimiento de un mundo nuevo. En consecuencia, en un entorno o paisaje que adquiere formas de desierto, yermo y vacío –también de Dios–, transita el ser humano. Es un camino cargado de esfuerzos para evitar lo ineludible: el individuo mismo deviene en desierto, cuando no tiene la certeza de haber sido arrojado a un infierno, a la violencia desatada por el capricho al que obedecen las fuerzas naturales, a un *Weltunglück* (“cataclismo universal”), que diría el poema “Trübsinn” (“Melancolía”), de Georg Trakl:

A través de la tarde se aparece el cataclismo universal.
Barracas en fuga por huertecillos pardos y yermos.
Estrellas fugaces prestidigitan con estiércol quemado,
Grisés, vagos, tambaleándose a casa dos durmientes²⁴.
[...]

La vida entonces se percibe como un vacío sin sentido, una nada que también se señala en el poema “Die Morgue”, de Heym: la muerte es una decepción metafísica de los muertos en el relumbre de los emisarios celestes; solo encuentran “ein leeres Nichts” (“una nada vacía”)²⁵ en la que acaban por desmoronarse los cuerpos, en la que se tambalean los “dos durmientes” que no son sino “grisés, vagos” de los versos de Trakl. Frente a este vacío, frente a la desintegración de la metafísica tradicional a la que acompaña la idea de la redención tras la muerte, prevalece el dominio absoluto de una realidad de la que, como se ha visto, abominan, regida ahora por un sistema mecanizado y científico y sustentado por un sistema penal, kafkiano –del que se tratará más adelante– mediante el que se constituye y ejecuta su poder. Se cuestiona, consecuentemente, la legitimidad de la autoridad tradicional, como, a su vez, racional.

²² Pese a que por “Período Guillermino” se entiende la época comprendida entre 1890 y 1918, el adjetivo aquí incluye los últimos años de reinado de Guillermo I (desde la proclamación del II Reich, en 1871) hasta su fallecimiento (1888) en tanto sienta las bases de la sociedad anterior a la Gran Guerra.

²³ Tanto es así que, en su tercer libro de poemas, *Einander* (1915), Franz Werfel, uno de los autores más carismáticos y de mayor éxito de la época, afirma en un verso de forma tan lacónica como apodictica: “Die Welt ist Abfall” (“el mundo es basura”).

²⁴ Poema publicado en Pinthus, K., *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*, Berlín, Rowohlt, 1993 (1920), p. 145. En el caso de que no se señale el nombre del traductor, todas las traducciones son mías.

²⁵ *Ibidem*, p. 99.

Las diferentes reacciones propias del primer expresionismo denotan el giro subjetivo ya mencionado, un retorno al refugio del yo –única instancia inamovible–, con el que volvemos a la impronta de Kierkegaard, ostensible en la crítica al juego meramente estético con el lenguaje, en la exigencia de la autenticidad en los textos opuesta a la serenidad que rezuma un uso convencional de la lengua, que se aleja de “lo real” y de “la vida”. Véase el poema de Stadler, “Der Spruch” (1914):

“La sentencia”

En un antiguo libro me topé con una palabra,
 Me acertó como un golpe y recorre mis días cual brasa:
 Y cuando me entrego al turbio placer,
 Fulgor, mentira y juego en el lugar de mi ser,
 Cuando me entrego al efímero sentir
 Como si fuese claro lo oscuro, y en la vida mil puertas pudiéranse abrir,
 Y repito palabras cuyo alcance no sentí nunca,
 Cuando el sueño bienvenido me acaricia con manos de seda,
 Y de mí lo real y la vida se alejan,
 Extraño al mundo, extraño a mi más profundo yo,
 Entonces se yergue en mí la palabra: ¡Ser humano, hazte esencial!²⁶

Se exhorta al retorno del “ser humano esencial” –como reza el último verso: “Mensch, werde wesentlich”–. La proximidad del nuevo ser humano, postulado en tonos próximos a la prédica, al himno, de pathos ritualista, induce a la reflexión y transformación individual fieles a la premisa de Paul Kornfeld: “La única forma de la que dispone el individuo de transformar el mundo es transformarse a sí mismo”²⁷, que, sobre todo tras la Gran Guerra, encontró adeptos en unas figuras literarias de carácter mesiánico, religioso, antecesores de un mundo indefectiblemente nuevo. De ello dan testimonio los títulos de un buen número de publicaciones como *Das junge Deutschland* (*La joven Alemania*); los *Wandlungsdramen* (dramas de transformación) tales como *Die Wandlung* (*Metanóesis*, de Ernst Toller), *Von morgens bis mitternachts* (*De la mañana hasta la noche*, de Georg Kaiser), *Empor* (*Hacia arriba*, de Paul Zech), o *Metanoeite* (*Metanoeite*, de Reinhard Johannes Sorge); o los protagonistas de las obras de Georg Kaiser y Ernst Toller *Die Bürger von Calais* (*Los ciudadanos de Calais*) y *Masse Mensch* (*Hombre masa*), respectivamente. Así representa Toller la transformación a la que exhorta el expresionismo, que pasa por la abolición de la legitimidad de todo tipo de poder tradicional:

¡Ahora, hermanos, os grito; avanzad! ¡Avanzad a la clara luz del día! ¡Id a los poderosos y anunciadles con resonantes voces de órgano que su poder es una ficción! ¡Id a los soldados, que fundan sus espadas para hacer arados! ¡Id a los ricos y enseñadles su corazón, que se ha convertido en estercolero! ¡Sed bondadosos con ellos, porque también ellos son pobres, descarriados! ¡Pero destrozad los castillos, destrozad riendo los falsos castillos construidos con escoria, con escoria disecada! ¡Avanzad, avanzad hacia la clara luz del día! ¡Hermanos, alzad la mano torturada!

²⁶ *Ibidem*, p. 196.

²⁷ Anz, T., *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart, Metzler, 2002, p. 47.

¡Llameante sonido alegre
Atraviese nuestra tierra libre!
¡Revolución, revolución!²⁸

3. *Gewalt* y violencia. La guerra

La necesidad palmaria de marcar, pues, una cesura, de interrumpir, una vez cuestionado el progreso, el desarrollo de la Historia, el poder de quienes la dictan y, en consecuencia, sus manifestaciones artísticas resultantes –en definitiva, la reivindicación de un nuevo comienzo, del establecimiento de unas nuevas reglas para una sociedad nueva que dé cobijo a un nuevo ser humano– se muestra en tres motivos violentos en grado superlativo: el fin del mundo, la guerra y la revolución. Esta apocalipsis secular trae consigo la utilización de temas, imágenes y formas inspirados en el vitalismo expresionista que no ocultan su deuda con Nietzsche, con Henri Bergson y, en consecuencia, con la energía de los discursos futuristas y dadaístas. No es por tanto extraño que dos de los versos del más famoso poema expresionista, “Weltende” (“Fin del mundo”), sean catástrofes apocalípticas; el individuo –tanto el burgués caricaturizado como invisibilizado en la burda generalización (“todo el mundo”)– está desprotegido frente a la violencia / la fuerza (tercera acepción de *Gewalt*) desatada de la naturaleza. Así reza el poema, escrito en 1911:

“Fin del mundo”

Al burgués se le vuela el sombrero de la cabeza picuda
Por todos los aires retumba algo como una barahúnda
Techadores caen y en dos se quiebran
Y en las costas –se lee– sube la marea.

Se desata la tormenta, brincan los salvajes mares
A tierra, para aplastar gruesos diques.
Casi todo el mundo tiene gripe.
De los puentes los trenes caen²⁹.

Los personajes vitalistas que pueblan poemas, dramas y relatos se rebelan en contra de las cadenas disciplinarias de la civilización y la cultura permitida al efecto: son animales, enfermos, locos, salvajes, niños; en cambio, las figuras que encarnan la vieja generación, la sociedad que debe ser aniquilada, aparecen revestidas de una autoridad que, cuando menos en los textos, queda abolida: progenitores (sobre todo, padres), maestros, profesores, curas, jueces, policías, etc. –lo cual remite a la primera acepción de *Gewalt*, entendida como “poder”: “poder estatal, judicial, paterno, eclesiástico, divino”–. Los dioses escogidos son aquellas fuerzas incontroladas como Dionisos, Pan o Baal, dios semítico de la fertilidad, al que Georg Heym,

²⁸ Extracto de *Metanóesis. La lucha de un ser humano*, de Ernst Toller. Aquí citado según Roetzer, H. G. y Siguan, M., *Historia de la literatura en lengua alemana: desde los inicios hasta la actualidad*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012, p. 414.

²⁹ Jakob van Hoddis: «Weltende», en Pinthus, *Menschheitsdämmerung, op. cit.*, p. 39.

Paul Zech o Bertolt Brecht, en su fase expresionista, dedicaron múltiples textos. El código vitalista pasaba por una reclamación de superioridad, heredera sin duda del *Übermensch* nietzscheano, y se plasmaba en textos relativos a la guerra, a la lucha, a la sexualidad también entendida como combate.

No obstante, la guerra es la imagen que prevalece con diferencia; de los textos que la proyectan, el poema “Der Krieg” (“La guerra”), de Georg Heym, es el que ha gozado de mayor difusión:

“La guerra”³⁰

Se ha levantado quien largo durmió.
Se ha levantado de criptas profundas.
Se yergue al crepúsculo, grande e ignota
Y en su mano negra aplasta la luna.

En el bullir vespertino de ciudades lejanas,
Caen sombras y escarcha de ajenas tinieblas
Y el revuelo de mercados en hielo se aquieta.
Silencio. Miran en derredor. Y nadie sabe.

En las callejas algo sutil toca sus hombros.
Una pregunta. No hay respuesta. Un rostro se altera.
A lo lejos tímido tiembla un tañido,
Y el pelo en punta de sus barbas tiembla.

Ya en los montes su danza comienza
Y grita: ¡arriba, guerreros, adelante!
Y resuena al mover la oscura cabeza
Su cadena sonora de mil calaveras.

Cual torre la llama postrera ella extingue,
Adonde huye el día, ya sangre los ríos llena.
Entre juncos cadáveres flotan a miles,
Que blancas recubren aves de muerte recias.

Por entre campos espanta hacia la noche el fuego,
Un perro rojizo aúlla con feroces fauces.
De las tinieblas brota el nocturno mundo negro,
Su borde iluminado terrible por volcanes.

Y millares de gorros de dormir altos
Sobre sombríos llanos tremolan dispersos

³⁰ Georg Heym escribió el poema en 1911, motivado no solo por su conocida abulia y archicitada nostalgia de acontecimientos heroicos, sino en el punto álgido de la segunda crisis de Marruecos, que llevó al mundo, en 1911, al borde de un conflicto armado. Las abundantes noticias aparecidas en la prensa habían imbuido al país de sentimientos patrióticos y de apoyo a la guerra de nuevo contra Francia, que tenía intereses en la zona. Evidentemente, los ecos de la guerra franco-prusiana seguían resonando a comienzos del s. XX. Hay quienes afirman que el poema recuerda al lienzo “Alexanderschlacht”, de Albrecht Altdorfer (“Der Schweizer Krieg”, 1513-15).

Y arroja cuanto abajo veloz vuela por las calles,
Adonde braman las llamas, a bosques de fuego.

Y las llamas engullen candentes los bosques,
murciélagos gualdos al follaje aferrados.
Atiza con fuerza su vara en los árboles
Como un carbonero, para que el fuego hierva.

Se hundió una gran ciudad en el humo amarillo,
en el vientre abismal lanzándose queda.
Mas gigantesca se alza sobre escombros ardientes
Quien al cielo gira su antorcha tercera,

Sobre el reflejo de jirones de nubes de tormenta,
Hacia el frío desierto de la oscuridad muerta,
Para que la noche, en su incendio, se agoste,
Arroja desde arriba fuego y pez sobre Gomorra.³¹

La guerra, espectáculo grandioso y atemporal, comporta un mundo de oscuridad y sombras a la vez que conlleva imágenes míticas de destrucción –la llegada de la guerra coincide con un estilo abrupto y elíptico–. Interesante es el baile de la guerra que se prepara y motiva a la batalla; celebra la autoridad absoluta. La segunda parte del poema aborda la destrucción de la ciudad primero y de la naturaleza después mediante colores y formas propias del infierno y de la Apocalipsis. *Personificada* como Moloch, como demonio que aniquila y devora al ser humano, la guerra ha vencido; se trata de una entidad que, si bien se muestra superior al individuo, no presenta visos de trascendencia. Cabe interpretarse como un medio de purificación que contribuye a la concreción idealista, ficticia, de un momento de cambio; articula, por medio del uso de hipérbolos y su imaginería luminosa, un deseo generacional de irrupción vitalista, un cambio, una expresión de rebelión contra la época guillermina. Heym se ha rendido a la peligrosa tentación de considerar la guerra, diría más adelante Hannah Arendt, como única forma posible de interrumpir la historia “en términos de una continuidad cronológica cuyo progreso, además, es inevitable”³², con lo que la guerra, la violencia, cumpliría la función de impedir lo que de otro modo “habría tenido lugar automáticamente y, por lo tanto, de forma predecible”³³.

Las imágenes de violencia en el Expresionismo temprano (de Georg Heym, Georg Trakl o Gottfried Benn, por citar tres de los autores más representativos) todavía entroncan con la imaginería del finisecular que, por otra parte, ya había hecho uso de la violencia como medio para restituir el arte y el orden político –véase *Electra*, de Hugo von Hofmannsthal, o su famosa *Carta a Lord Chandos*–. Se asiste así a la fuerza practicada en cadáveres aislados, despersonificados; el contraste de lo inerte y la circulación del movimiento que exige lo social es similar a la violencia que ejerce el nihilismo, cuya indolencia de nuevo contrasta con la exaltación de la sensualidad de

³¹ Georg Heym, «La guerra», en Pinthus, *op. cit.*, pp. 79-80. Otra versión en Talens, J., *Tres poetas expresionistas alemanes. Stadler, Heym, Trakl*, traducción de Jenaro Talens, Madrid, Hiperión, 1997, pp. 127-131.

³² Arendt, *op. cit.*, p. 47.

³³ *Ibidem*.

los cuerpos. Véase el poema de Gottfried Benn: “Kreislauf” (“Ciclo”), el cual acusa incluso visos de lo que más tarde se denominaría “banalización de la violencia”³⁴:

El molar solitario de una prostituta,
Muerta sin identificar,
Llevaba un empaste de oro.
Los demás ya habían desaparecido,
Como por tácito acuerdo.
Se lo arrancó el guarda-cadáveres de un golpe,
Lo empeñó y se fue de bailoteo.
Pues, dijo,
Sólo el polvo ha de volver al polvo³⁵.

La violencia individual gratuita y la generalizada con el motivo de la guerra, pues, se expandieron paulatinamente hasta adquirir un grado de normalización que responde, cuando no al ejercicio de imposición de la voluntad de un individuo sobre otro (“Macht”, en términos weberianos), a la necesidad de cesura, de violencia purificadora primero y restauradora después de un ordenamiento nuevo. Así, escenas *idílicas*, de fallecimiento individual, dan paso a explosiones, a paisajes de destrucción y de muerte generalizada, anónima; más tarde, el ejercicio masivo de violencia se fue transformando en una realidad que conferiría pinceladas de denuncia y protesta a los poemas y textos del expresionismo. Véanse las imágenes que propone Alfred Lichtenstein:

“La batalla de Saaburg”

La noche plomiza se cierne.
Bruma en enmohecido suelo.
Un eléctrico estruendo estremece
Y ya todo se ha hundido gimiendo.

Humean cual viejos harapos
Los pueblos en el horizonte.
Yo de Dios abandonado yazgo
En el frente de balas tronante.

Aves cobrizas vuelan hostiles
Surcando corazón y mentes
Yo me yergo hacia el espanto firme
Y a la muerte le entrego mi frente³⁶.

³⁴ Schöning, M., «Gewaltkur. Expressionistische Kriegslyrik der Vorkriegszeit», *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 114 (2010), pp. 413-433, aquí p. 415. El término “banalización”, acuñado por Hannah Arendt en *Eichman in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963), se ha empleado en este contexto para incidir en la ejecución irreflexiva de actos *violentos*, cuya dimensión legal tampoco se cuestiona.

³⁵ Gottfried Benn: «Kreislauf», aquí en traducción de Manuel Maldonado, en Maldonado, M., *Expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 84.

³⁶ “Die Schlacht bei Saaburg”, último poema escrito por su autor, Alfred Lichtenstein, quien cayó el 25 de septiembre de 1914, en las inmediaciones de Reims. Se editó póstumamente, el 27 de febrero de 1915, en la

“Despedida”

Antes de morir escribo mi poema.
Camaradas, tranquilos, no me aterra.

Vamos a la guerra. La muerte es nuestro cemento.
Oh, si de mi amada no llegara su lamento.

Qué hay en mí. Yo con gusto consiento.
Madre llora. Hay que ser de hierro.

En el horizonte el sol descende aún.
Me echarán pronto a la dulce fosa común.

El bravo arrebol de la tarde arde en el cielo.
Quizá en trece días ya estaré muerto³⁷.

El término “guerra”, esto es, el significante, muda su valor: la expresión de anhelo individual de un cambio de estructuras se troca en un término común que implica confrontación real entre dos estados con consecuencias civiles. La euforia había dado paso a imágenes de aniquilación, horror, locura. O de conciencia serena, no exenta de una luctuosidad complaciente, de un fin próximo.

Hasta aquí, por tanto, una forma de entender, por un lado, *Macht* como violencia ejercida con carácter instrumental³⁸, y, por otro, *Gewalt* como violencia requerida para el cambio, siempre forzado, de las estructuras dominantes³⁹. Dicho cambio bien puede relacionarse con el texto de Kierkegaard, en el que cabe calificar la violencia divina como regeneradora, “revolucionaria”, que inaugura un nuevo pacto o alianza de justicia frente a la violencia institucional, la *Gewalt* del poder, del derecho “injusto”. La nueva legitimidad que trae consigo el sacrificio de Isaac se emparenta, pues, con la pretensión fundacional del expresionismo.

Sin embargo, en consonancia con los contrastes extremos propios del expresionismo, además de la violencia como superación de un poder/fuerza tiránicos aparecen representaciones de la paz bajo la premisa de que lo más delicado, lo más frágil, vence al más fuerte. Tal es el caso de *El asesinato de un ranúnculo* (1910), de Alfred Döblin, o, del mismo autor, la que se conoce como su “novela china”: *Die drei Sprünge des Wang-Lun* (*Los tres saltos de Wang-Lun*, 1915), textos en los cuales los físicamente más débiles son los más poderosos. En esta tendencia igualmente expresionista, la veneración a la fuerza representa algo parecido a un pecado primigenio que abominaban desde los inicios⁴⁰. Prueba de ello es la fundación de la revista *Forum* en abril de 1914, censurada ya en 1915, que, concebida como un

revista expresionista *Die Aktion*.

³⁷ Lichtenstein dedicó este poema, “Abschied”, a Peter Scher. Lo compuso justo antes de partir al campo de batalla o “escenario de la guerra”, como consta en la dedicatoria, durante los primeros días de agosto. Aquí en Schöning, “Gewaltkur. Expressionistische Kriegsliteratur der Vorkriegszeit”, *op. cit.*, p. 442.

³⁸ Arendt, *op. cit.*, p. 62.

³⁹ En términos de Arendt podría hablarse del *poder* de “actuar en concierto”. Arendt, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁰ Rothe, W., *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1977, p. 167.

órgano del expresionismo pacifista, abogaba por “eine Freistätte der unabhängigen, revolutionären und internationalen Geister” (“refugio de aquellos de espíritu independiente, revolucionario e internacional”). Proponían la transformación, la revolución interior del ser humano, la revolución pacífica.

4. *Gewalt* y poder. *En la colonia penitenciaria*, de Franz Kafka

Otra forma de *Gewalt* guarda relación ya no con la fuerza, sino con el poder, con la autorización, facultad o atribución principalmente arrojadas, y al concepto de dominación tradicional (“Herrschaft”) acuñado por Weber⁴¹. Llegamos así a Franz Kafka, a quien Kierkegaard había imprimido una honda huella, como se documenta en los apuntes del diario del 21 de agosto de 1913, y en quien reconoce no pocas similitudes: “Cuando menos está en la misma cara del mundo. Me reafirma, como un amigo”⁴², refiriéndose sobre todo a la disolución de su compromiso matrimonial con Regine Olsen y a la oposición manifiesta de su vida burguesa y ética a su existencia estética de escritor, aunque sin rastro del positivismo cristiano que se atribuye a Kierkegaard. Con todo, la autodisolución del sujeto kafkiano recuerda a la lucha tanto interna del yo consigo mismo como externa, esto es, contra la superioridad de lo real –de ahí la profusión de la figura del laberinto, imagen en la que la verdad se retira en líneas que retroceden en sí mismas de forma circular⁴³–.

Esta crítica al sistema social y político a la que asimismo apunta la nada del ser, sin meta ni finalidad –ya mencionada anteriormente–, muestra un punto álgido en *In der Strafkolonie* (*En la colonia penitenciaria*, escrito en octubre de 1914 y publicado en 1919): un viajero observa la demostración del funcionamiento de una máquina de ejecución emplazada en el centro penitenciario de una isla sin nombre. No le convence ni el sistema judicial –inexistente– ni el procedimiento terrorífico de la aplicación de la pena de muerte, a saber: escribir con cuchillas la infracción cometida en el cuerpo del acusado, quien no sabe siquiera que ha sido condenado ni, por consiguiente, conoce la sentencia –en este caso, “honra a tus superiores”–. Tampoco logra entender el entusiasmo del oficial que la ejecuta, impelido por las reglas de la obediencia a un superior, ya difunto, revestido de rasgos divinos⁴⁴. El mismo instrumento de tortura parece convertirse en un fin al que se supeditan tanto las supuestas leyes como la voluntad de quien ejerce el poder o, cuando menos, en objeto de culto de ese mismo poder.

El relato se desarrolla en una organización social cerrada en sí misma; no obstante,

⁴¹ “Llamamos tradicional a una dominación cuando su legitimidad se basa y se cree en ella en virtud del carácter sagrado del poder y del ordenamiento consagrado por el tiempo. [...] Quien ejerce el poder no es un “superior” sino un señor personal, su aparato administrativo no se compone básicamente de funcionarios sino de “servidores” personales. [...] La obediencia no se presta a unas normas establecidas sino a la persona que ocupa el puesto por la tradición o por haber sido designada por quien la tradición determina”, en Weber, *op. cit.*, pp. 94-95.

⁴² Kafka, F., *Tagebücher, 1910-1923*, Frankfurt am Main, Fischer, p. 578. “Zumindest liegt er auf der gleichen Seite der Welt. Er bestätigt mich wie ein Freund”.

⁴³ Oehm, *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus*, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁴ El oficial, al ver que no convence al viajero, ocupa el lugar del condenado y permite que la máquina lo mate, lo que también acaba con el aparato. Después de este macabro espectáculo, el viajero visita la tumba del comandante, inventor de la máquina, y huye de la isla evitando que lo acompañen el soldado y el que fuera condenado.

solo precisa la llegada de un viajero externo y casual para que se desmorone. Es, pues, un sistema endeble, basado en la relación culpa-miedo que impide el desarrollo del individuo. Esta relación, recurrente en el Expresionismo, muestra otras formas de legalidad limitada y establecida; las instituciones, entendidas casi como lugares en los que se lleva a cabo un conjunto de rituales de aceptación y ejecución de las reglas (escuela, iglesia, ejército), se contraponen a la suerte individual⁴⁵. Las instituciones, por tanto, se reducen a sistemas de leyes, cerrados e inmóviles, simbolizados con frecuencia mediante aparatos y constructos mecánicos –y constituyen, en consecuencia, uno de los topos más frecuentes de la literatura expresionista, también por servir de imagen a la antítesis libertad/dominio–.

Por otra parte, con *En la colonia penitenciaria*, Kafka muestra que ni siquiera la reforma del derecho penal evita el retorno de la pena de muerte, y que dicha pena no es sino un tiempo de terror y tortura. Escenas y figuras de la obra revelan una equivalencia de delito y pena que ampara un poder soberano y vengativo, el cual manifiesta la alianza de la religiosidad y un estado de derecho en el que la pena de muerte cobra trascendencia. El poder se subordina a un concepto imperativo de ley que deriva de una “generalización muy anterior, casi automática, de los mandamientos divinos, según los cuales “la mera relación de mandato y obediencia” bastaba para identificar la esencia de la ley”⁴⁶.

¿Por qué no matar, entonces, si, más aún, si se incumplen los mandamientos de los superiores?

Yo he sido designado para ejercer las funciones de juez en esta colonia penitenciaria [...]. El principio conforme al que dicto sentencia es: la culpa está siempre fuera de duda. Otros tribunales no pueden atenerse a este principio porque constan de varios miembros y además tienen otros tribunales superiores. Aquí las cosas son diferentes, o al menos lo eran en tiempos del antiguo comandante. [...] Éstos son los hechos. El capitán vino a verme hace una hora, yo escribí su declaración y a continuación la sentencia. Luego ordené encadenar al hombre. Todo ha sido muy sencillo.⁴⁷

Kafka parodia tanto el contexto jurídico como la aplicación de la pena de muerte; en *Strafkolonie* la pena es una inscripción corporal, y, la justicia, un proceso de lectura. Aplicar una pena, *Strafe*, implica reaccionar con violencia⁴⁸ a través de estructuras reflexionadas y provistas por el Estado, hacer mortales sus palabras. Dicho de otra forma: la pena requiere su legitimación mediante la promulgación de ciertas leyes, pero también mediante la elucubración de teorías penales que, como Nietzsche había

⁴⁵ Del mismo modo, en *Gehirne (Cerebros)*, 1916, de Gottfried Benn, se pone de manifiesto la obediencia psíquica del funcionario de medicina sometido a un sistema del que depende en todas las leyes. La ley no se observa como un logro de la civilización política y jurídica, sino como una marca peyorativa, un instrumento de dominación psíquica y física que determina una persona y que actúa en su contra. Las leyes, el estado o la sociedad que las propugna son solo meros instrumentos en las manos de los que gobiernan. Así, otro ejemplo de consumación (*Bewältigung*) de las reglas, de la aceptación de su dominio, sería *Vatermord (Parricidio)*, 1915, de Arnolt Bronnen. Esta obra contiene una escena clave en la que el padre, llamado Fessel (“cadena” en español), pregunta a su hijo las leyes químicas, esto es, perpetúa la aceptación de una serie de reglas, de leyes, que en la obra deben memorizarse de forma mecánica y sin explicación pese a que el hijo pregunta por su sentido con el fin de comprenderlas.

⁴⁶ Arendt, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁷ Kafka, F., *La condena*, traducción de Carmen Gauger, Madrid, Alianza, 2015, pp. 74 y 75.

⁴⁸ Violencia, que, recordamos, implica el uso de la fuerza, física o moral, en contra de la voluntad de alguien.

observado en *El crepúsculo de los ídolos*, remiten al instinto del castigo. La misma voluntad del querer encontrar culpable conduce al deseo –también compartido por curas y pastores– de arrogarse el derecho de juzgar e impartir penas⁴⁹. Nietzsche, no obstante, va más allá, afirmando que los seres humanos fueron pensados *libres* para poder ser castigados, para poder ser culpables⁵⁰.

El texto de Kafka deviene así no solo en denuncia del sistema penal colonial, sino en crítica a la maquinaria penal generalizada y a sus adeptos, quienes parecen aguardar el retorno del poder soberano: jueces que no se diferencian de una policía revestida de rasgos militares, autorizados para ejercer cuanta violencia precise la perpetuación de la soberanía. Policía y castigo, como una frontera entre ley y derecho, arrojan sin embargo la cuestión del origen y la pervivencia del poder soberano, la cual incurre en la paradoja de ser el único individuo que detenta el poder legal de derogar el orden jurídico al que pertenece. Con todo, los textos de Kafka que representan la absolutización de sistemas de dominio totalitarios equivalentes a sistemas penales suprimen toda sustancia, ya teológica, ya metafísica⁵¹. Y viceversa: el dominio y poder absolutos restauran en los textos cuanto han perdido en credibilidad o legitimidad *metafísica*. Cuanto mayor es el grado de ilegitimidad, menos comprensible se describen los sistemas de poder y castigo de los personajes juzgados, perseguidos y condenados⁵².

Se trata, en definitiva, del relato sobre un régimen absoluto, totalitario, que aniquila al individuo; un relato que esconde el carácter intranquilizador de la tecnología y las ciencias modernas en virtud de una exposición basada en el raciocinio y cálculo. El dominio político absoluto, de consecuencias terribles, amenaza con convertirse en un poder cuasi religioso. Una estructura autoritaria, omnimoda, sustentada sobre un sistema cientificista, resulta igual de inescrutable y terrible que los designios del poder, de la violencia (no equiparable a la violencia del Dios de Abraham, entendiendo lo divino, lo místico –incluso revolucionario–, como Kierkegaard y Benjamin, en oposición a lo religioso, que se relaciona con lo judicial y político).

5. Locura como crítica al “poder/violencia”

Ya el siglo XIX había mostrado una fascinación hacia la locura en tanto “expresión de las fuerzas encorsetadas de la fantasía del ser humano, como *Un-Vernunft* o *sinrazón*, como ausencia de aquello que la normativa social ha establecido como lógico y razonable”⁵³. Es comprensible la afición del Expresionismo –por muchos entendido como un segundo Romanticismo– por todo tipo de enfermos mentales, quienes, más que reverso del burgués y su *normalidad*, corporizan una provocación que, en la mayoría de los casos, desata una violencia inusitada, psíquica y física, en contra de la autoridad y de unas leyes que enloquecen al individuo.

⁴⁹ Nietzsche, F., “El crepúsculo de los ídolos”, p. 95, en Nietzsche, F., *Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, editado por Colli, G. y Montinari, M., Berlín, New York, 1988.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Para abordar la discusión acerca de la ley, el estado de excepción y los límites de la legalidad al respecto de una decisión política, se recomienda acudir a Carl Schmitt.

⁵² En Vietta, S. y Kemper, H.-G., *Expressionismus*, Múnich, Fink, 1994 [1975], p. 160.

⁵³ Gómez, C., «¿Sueño o visión? Lo fantástico en el expresionismo alemán: *El loco*, de Georg Heym», en Andrade, P., Gimber, A. y Goicoechea, M. (eds.), *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010, p. 110.

En el caso de *El loco*, Georg Heym hace uso del personaje principal y su enfermedad como denuncia de la sinrazón y de la violencia inherentes a la sociedad, así como de la inhumanidad de quienes ejercen el poder⁵⁴. Dicha sociedad se presenta aquí como el sanatorio en el que estuvo ingresado el protagonista:

¡Y los vigilantes de batas blancas a rayas que parecían una banda de presidiarios, esos infames que robaban a los hombres y violaban a las mujeres en los lavabos! Pero si era para volverse loco de remate.

Realmente no sabía cómo había podido soportar ahí todo ese tiempo. Cuánto había estado ahí encerrado, tres años o cuatro, en ese agujero todo de blanco, rodeado de locos en esa gran jaula. Cuando por las mañanas iba a la carnicería atravesando el gran patio, todos andaban desperdigados por él entre castañeteos de dientes, algunos medio desnudos. Entonces venían los vigilantes y se llevaban a rastras a los que peor se portaban. Les daban baños calientes. A más de uno lo habían escaldado, y él sabía que adrede [...].⁵⁵

El personal del sanatorio y el loco devienen en elementos de una misma cadena que denuncia la locura social: el sanatorio representa la sociedad burguesa, enferma, cruel; su negación es la locura, única alternativa a un orden tradicional, en realidad caótico. Así, la huida del sanatorio, de la sociedad, es la única opción lógica.

Tanto en la prosa de Heym como, por poner otro ejemplo conocido, en *El gabinete del doctor Caligari* (1919/1920), se advierte asimismo el ejercicio de la violencia como un acto dionisíaco –y, en ocasiones, demoníaco–, como la maldad en su esplendor –maldad con frecuencia conducente a relaciones masoquistas, cuando no sádicas, a la sazón asumidas como sumisión o carácter especialmente humilde⁵⁶–. En *El loco*, de Heym, el animal “agazapado en su interior”⁵⁷ aflora como una regresión del individuo a un estadio preliminar en el que, dominado por los instintos, recobra la unidad perdida con la naturaleza. Libre de normas y leyes sociales, supone una afrenta al poder del Estado o de cualquier institución no solo social, sino moral, incluso ética. Puesto que no reconoce otra autoridad superior a su propio yo en un instante determinado, ¿por qué no ejercer el poder de forma incontrolada mediante la violencia (tercera acepción)? Así, el loco, en el relato de Heym, no *se convierte* en el animal: *es* el animal:

Sintió que la rabia pugnaba de nuevo en su interior. Esa oscura demencia colérica lo asustaba. “¡Puff, volverá a hacer estragos conmigo”, pensó. Le vino un mareo, se apoyó

⁵⁴ *El loco*, de Georg Heym, comienza con la puesta en libertad de un desequilibrado al que se suponía ya cuerdo, en cuyo trayecto hacia la ciudad comete varios asesinatos. Una vez allí busca a su mujer para vengarse, tras lo que huye a un centro comercial, en el que muere de un disparo. Véase Heym, G., *El ladrón*, traducción de Eduardo Knörr, Madrid, Amaranto, 2005.

⁵⁵ Heym, *El ladrón*, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁶ Es el caso de personajes de Ernst Barlach, *Grafen von Ratzeburg* (*El conde de Ratzeburg*, 1911) o del asesino de la novela de Hermann Ungar, *Geschichte eines Mörders* (*Historia de un asesino*, 1920). Lo que buscan es un señor más fuerte al que poder someterse. Offerus no busca ni ansía *Gewalt* (poder y violencia) para sí, no pretende contemplar las consecuencias de un poder ilimitado, sino busca al señor, al dominador más fuerte, capaz de perpetrar los actos más violentos y, por consiguiente, de asumirlos, con lo que le adscribe un poder espiritual superior. Cabría interpretarse, pues, como un buscador de Dios. Offerus, en consecuencia, sigue al *representante* de Satán en la tierra, y lo sigue, como afirma, sirviéndole en el ejercicio de la violencia hasta que se revela la palabra de Dios como una instancia mucho más poderosa que cualquier acto cruel, violento.

⁵⁷ Heym, *El ladrón*, *op. cit.*, p. 42.

en un árbol y cerró los ojos.

De repente volvía a ver el animal que se agazapaba en su interior, como una hiena enroscada al estómago. Menudas fauces las suyas. Y la carroña quería salir. Sí, sí, tienes que salir.

Se había convertido él mismo en ese animal, y a cuatro patas siguió andando por la carretera. Rápido, rápido, o se me escapará [...].

Ladró con la potencia de un chacal. La mujer se volvió, y al ver a un hombre que corría en pos suyo gateando como un animal, el pelo desgreñado sobre el rostro obeso y cubierto de polvo, soltó el carrito y corrió calle abajo desgañitándose a gritos.

El animal se irguió de un salto. La perseguía como un animal salvaje. La larga melena le flotaba al viento, las garras destripaban el aire y la lengua asomaba entre sus fauces.

Ya era capaz de oír la respiración de la mujer [...].

]. Ya está, uno o dos brincos más... y el animal salta sobre ella acertándole en pleno cuello.

La mujer rueda sobre el polvo y el animal rueda enroscado a ella. Ahí está la garganta: es la mejor sangre, siempre se sorbe la sangre de la garganta. Le hinca su gran bocaza en el gaznate y le chupa la sangre del cuerpo. ¡Demonios, qué hermosura!

El animal suelta a la mujer yacente y se incorpora de un salto. Por allá arriba viene otro. Qué tonto es, ni siquiera se da cuenta de que por aquí hay hienas. ¡Ja, menudo idiota!

El viejo fue aproximándose. Cuando estuvo cerca, vio a través de sus grandes gafas a la mujer que yacía sobre la arena con toda la ropa revuelta [...]⁵⁸.

Violencia individual desatada, provocada por una apariencia de racionalidad, o, dicho de otro modo, única reacción racional a la irracionalidad de la hipocresía, destinada a sucumbir tanto bajo el poder del Estado como bajo la fuerza de la comunidad.

6. Walter Benjamin y el Expresionismo

Concluimos la presente reflexión sobre el uso de la violencia/*Gewalt* en el expresionismo literario alemán con la alusión de Walter Benjamin a la violencia divina, “purificadora” y “relativamente” destructiva, pues nunca acaba con el espíritu del antes vivo⁵⁹. Y tampoco espera reciprocidad, pues “a la pregunta: “¿puedo matar?” sigue la respuesta inmutable del mandamiento: “No matarás”. El mandamiento es anterior a la acción⁶⁰, si bien este mandamiento, del que no se desprende juicio ni ley, solo es una norma para una comunidad. El poder divino nunca ejecuta; es “la violencia que gobierna”⁶¹ y que equivaldría a la tercera acepción de *Gewalt*.

Igualmente reprochables son la violencia que Benjamin denomina “mítica”, que funda el derecho y es “dominante” (*poder*; primera acepción de *Gewalt*), como la *violencia* (equivalente a la segunda) que se ejerce de forma psíquica o física. Juzgar solo le compete al individuo o a una comunidad determinada, pues solo él tiene la responsabilidad de “asumir su decisión en situaciones excepcionales, en casos

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 42-44.

⁵⁹ Benjamin, W., *Ensayos escogidos*, selección y traducción de H. A. Murena, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010, p. 177.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*, p. 180.

extraordinarios o inauditos⁶² sobre el crimen contra la vida, si bien Benjamin desacraliza su relevancia: lo que da valor a la vida del ser humano es “contener la potencialidad, la posibilidad de la justicia, [...] la justicia de su vida”⁶³. De nuevo se retoma aquí la relación con el silencio del Abraham de Kierkegaard y la contraposición de la dimensión mística, individual, revolucionaria, que da forma a una nueva legalidad, con la dimensión religiosa, política, anclada en un modelo conservador de sociedad.

Podría resumirse el cuestionamiento expresionista de *Gewalt* mediante la utilización de sus acepciones, a saber, violencia, dominación y fuerza, para desafiar el orden jurídico de un Estado –y, en lo posible, tornarlo por otro–, y, de un modo más esencial, poniendo en duda tanto su sentido como todo aquello que lo sustenta. El desamparo absoluto del individuo, que denuncia la legitimación e incluso organización de la violencia por parte de las instituciones, produce una reflexión sobre todas las acepciones del término *Gewalt* que concentra la dimensión individual, social y transcendental del ser humano; se trata, en definitiva, de indagar los límites de la existencia y cuestionar el dominio de sí mismo –incluso subrayando el sinsentido del yo–, de expresar un deseo de autonomía, de rebelión.

Concluimos con la más común de todas las representaciones literarias del término *Gewalt*, a saber, la actitud revolucionaria de los primeros expresionistas, que culminó en el dilema fundamental de la época: la participación en la revolución socialista como oposición a la violencia ejercida durante años por la burguesía y sus mecanismos de poder, o bien en la revolución pacífica, propia de quien había experimentado la “*expressionistische Wende*”⁶⁴, carente de toda violencia y apelando a la palabra como medio de vínculo y confraternización, devolviéndole el poder redentor que también Kierkegaard le había otorgado.

7. Referencias bibliográficas

- Anz, T. y Stark, M., *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, Metzler, 1982.
- Anz, T., *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart, Metzler, 2002.
- Arendt, H., *Sobre la violencia* (trad. Criado, C.), Madrid, Alianza, 2019.
- Benjamin, W., *Ensayos escogidos* (traducción Murena, H.A.), Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010.
- Derrida, J., *Fuerza de ley. El “fundamento místico de la autoridad”* (trad. Barberá, A. y Peñalver, P.), Madrid, Tecnos, 1997.
- Diccionario DUDEN <https://www.duden.de>
- Gómez García, C., «¿Sueño o visión? Lo fantástico en el expresionismo alemán: *El loco*, de Georg Heym», en Andrade, P., A. Gimber y M. Goicoechea (eds.), *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010.
- Gómez García, C., «Friedrich Nietzsche y Stefan George: duelo por el dios plástico», en *Escritura e Imagen* n° 13 (2017).
- Heym, G., *El ladrón*, traducción de Eduardo Knörr, Madrid, Amaranto, 2005.

⁶² Derrida, *Fuerza de ley*, *op. cit.*, p. 129.

⁶³ *Ibidem*, p. 130.

⁶⁴ Rothe, *Der Expressionismus*, *op. cit.*, p. 173.

- Kafka, F., *Tagebücher, 1910-1923*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Kafka, F., *La condena* (trad. Gauger, C.), Madrid, Alianza, 2015.
- Kierkegaard, S., *La repetición. Temor y temblor. Escritos. Volumen 4/1* (ed. y trad. González, D. y Parceró, O.), Madrid, Trotta, 2019.
- Maldonado, M., *Expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, Madrid, Síntesis, 2006.
- Nietzsche, F., *Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, Berlín, New York, 1988.
- Oehm, H., *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus*, Múnich, Fink, 1993.
- Pinthus, K., *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*, Berlín, Rowohlt, 1993.
- Roetzer, H. G. y Siguan, M., *Historia de la literatura en lengua alemana: desde los inicios hasta la actualidad*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012.
- Schöning, M., “Gewaltkur. Expressionistische Kriegsliteratur der Vorkriegszeit”, *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte* n° 114 (2010), pp. 413-433.
- Talens, J., *Tres poetas expresionistas alemanes. Stadtler, Heym, Trakl*, Madrid, Hiperión, 1997.
- Vietta, S. y Kemper, H.-G., *Expressionismus*, Múnich, Fink, 1994.
- Weber, M., *Sociología del poder Los tipos de dominación* (trad. Abellán, J.), Madrid, Alianza, 2012.