

UNA GEOGRAFÍA DE LA MODERNIDAD EN LA MIRADA DE UN EXILIADO: PAUL ZECH EN ARGENTINA (1933-1946)

Tomás Sufotinsky
IECH, UNR-CONICET
tomas.sufotinsky@gmail.com

Resumen: Por fuera de la clásica concepción de la modernidad literaria de las grandes capitales de Europa, en las geografías periféricas la modernidad se constituyó de maneras distintas, en cada caso mezclándose y conviviendo con las particularidades del lugar, sus tradiciones y sus vinculaciones con el colonialismo o el poscolonialismo. Este artículo se propone el entrecruzamiento de mostrar una particular configuración de la modernidad argentina observada en su paisaje desde la poética del escritor alemán Paul Zech en su exilio en este país entre 1933 y su muerte en 1946.

Palabras clave: Modernidad, Exilio, *Dinggedicht*, Paisaje.

Abstract: Apart from the classical conception of literary Modernism in the major European capitals, modernity was constituted in the peripheral zones in different ways, each mixing and coexisting with the particularities of the place, its traditions and its links with colonialism or post-colonialism. This article aims to highlight a particular configuration of Argentine modernity observed in the Argentine landscape through the poetics of the German writer Paul Zech during his exile in the country between 1933 and his death in 1946.

Keywords: Modernism, Exile, *Dinggedicht*, Landscape.

La figura autoral de Paul Zech, de larga trayectoria si consideramos que sus primeras publicaciones datan de 1909, resulta llamativa como exponente de la literatura de exilio, al menos por dos cuestiones: por una parte, porque se trata de un escritor que tuvo un reconocimiento considerable en el medio literario alemán durante los años previos al III Reich, principalmente en los años del expresionismo, que luego de su huida de Alemania cayó prácticamente en el olvido para la literatura alemana en general y para los estudios de literatura alemana y –aunque un poco menos– la literatura alemana de y sobre el exilio en particular¹. Por otra parte, resulta interesante también por el hecho de que, si bien a partir del ascenso de Hitler fueron numerosos los alemanes exiliados (sea por el motivo o los motivos que fueran) en Argentina y la región, la mayoría de los escritores e intelectuales alemanes buscaron asilo en los países neutrales de Europa (Peter Weiss, por ejemplo, en Suecia) y en Estados Unidos (Thomas Mann, Franz Werfel y varios integrantes de la Escuela de Frankfurt). Zech llegó, sin mucha planificación², a fines de 1933 a Buenos Aires, un destino secundario al menos en términos cuantitativos, donde viviría y escribiría hasta su muerte en 1946. La escasa repercusión de su obra argentina en la crítica de la *Exilliteratur* llama la atención ya que no sólo se trata de una obra vasta y diversa en cuanto a todos los géneros que abarca, sino que, además, creemos que puede

¹ A partir de la década de 1990, en Argentina han aparecido algunos volúmenes de estudios dedicados a su obra y su contexto de producción durante su exilio en el país: Rohland de Langbehn y Vedda [eds.] 2010 y Rohland de Langbehn [ed.] 1999; así como también algunas antologías y volúmenes de poemas traducidos al español (Zech 1997, 2010, 2013, 2016).

² Debió huir rápidamente de Alemania luego de pasar algunas semanas en la cárcel de Spandau, en las inmediaciones de Berlín.

leerse en ella la manera en que un autor inmigrante procesa y aprehende el medio argentino de la década de 1930, tanto en cuanto a su naturaleza como a su medio social y literario.

Así como podemos pensar en la escritura de Zech en Argentina como la construcción de una obra que, como sostenemos, es para su autor una manera de habitar en el exilio, o acaso un lugar que habitar en el exilio cuando la patria se volvió imposible (o desapareció tal como se la conocía) y el vínculo con la tierra de acogida es ante todo conflictivo, consideramos también que esta época de Zech nos permite pensar en lo que Huyssen (2010) llama *geografías del modernismo*.

La Modernidad literaria³ ha sido históricamente concebida como un fenómeno cuyos puntos neurálgicos estuvieron en las grandes capitales europeas y en algunas ciudades de Estados Unidos (si a los grandes autores del modernismo literario europeo sumamos a Dos Passos y a Faulkner, por ejemplo). Sin embargo, Huyssen plantea que, luego de los estudios del poscolonialismo y del posestructuralismo, cabría revisar la concepción de Modernidad en la literatura como fenómeno exclusivamente europeo o al menos centralizado en las grandes metrópolis mundiales, y plantear una perspectiva que dé cuenta de cómo se configura la Modernidad en las literaturas coloniales y poscoloniales de acuerdo a las complejidades de cada territorio. Es en este sentido que consideramos interesante observar la manera en que un exiliado alemán que llega a la

³ Por Modernidad literaria Huyssen se refiere a todo el período que abarca de la modernidad “inaugurada”, podríamos decir, con Baudelaire hasta el modernismo literario (entendido como la vanguardia), inclusive.

Argentina de la década de 1930 aprehende el paisaje argentino, así como también el modo en que percibe la conformación de una modernidad no europea con las particularidades que implican sus tensiones internas entre lo originario y la necesidad de constitución de una tradición literaria. Siguiendo esta idea, repararemos en la configuración del paisaje argentino en la obra de Zech, así como también revisaremos la concepción planteada por Huyssen de las diversas geografías de la modernidad que, en la visión de Zech del medio argentino, muestran que “el modelo europeo de una fuerte oposición entre la modernidad socioeconómica y el modernismo estético no puede extrapolarse sin más a otros contextos” (Huyssen, 2010, p. 27).

Lírica de la naturaleza: *Dinggedicht* y *paisaje*

Una de las vertientes principales de la obra argentina de Zech se aboca a la naturaleza local, e incluye desde poemas dedicados al paisaje rural y a elementos de los pueblos originarios – publicados en el *Argentinisches Tageblatt* (principal diario de la colectividad alemana antifascista)– hasta un volumen completo de poesía sobre los árboles del Jardín Botánico de Buenos Aires (*Árboles junto al Río de la Plata*, 1935). En esta vertiente de su obra argentina convergen dos temas o recursos que pueden rastrearse en sus textos más tempranos, estos son, por un lado, el recurso al *Dinggedicht* (poema-objeto), composición poética de significativa tradición en la lírica alemana,⁴ y, por otro, el tópico del *paisaje* a partir del cual plasma su interpelación al y del

⁴ Ya en 1913 Zech había publicado un volumen de poemas llamado *Das schwarze Revier* [El distrito negro] que se centraba en los obreros de las minas de carbón, en esta clave.

territorio que está conociendo y en el que podemos observar sus filiaciones con la *Lebensphilosophie* de principios de siglo.

Héctor Piccoli (2010), al referirse al *Dinggedicht*, plantea que, más que de retratar o representar, se trata, en esta clase de poemas, de *presentar*:

El *Dinggedicht* se define como la aprehensión contemplativa esencial de un objeto. Este ‘objeto’ puede ser incluso un ser vivo –animal o planta– o una obra de arte. Más que ‘describir’ o ‘representar’ el objeto, el poema lo presenta, por medio del ajustado despliegue de recursos formales, con una patencia tal, que nos parece estar viéndolo y/u oyéndolo, es decir captándolo por vía de la percepción sensorial directa. (Pp. 9s.)

El poema-objeto, entonces, quiere presentar –no re-presentar– el objeto, y es percibido por el lector como una revelación a los sentidos, y no a la intelección e interpretación. Tal vez uno de sus más importantes cultores haya sido Rainer Maria Rilke, no solo en sus *Nuevos poemas*, sino también por haberse dedicado a la reflexión acerca de este tipo de poemas. Su vínculo con Auguste Rodin y su observación de la obra de Cézanne fueron determinantes para esto. Angelika Overath plantea que:

A la vista de las pinturas de Cézanne en el Salón Parisino de Otoño de 1907, [Rilke] formula un ‘giro’ que ‘había logrado’ en su trabajo poético, o al menos al que ‘casi había alcanzado’. Este ‘giro’ consiste para él en una nueva ‘objetividad’ de la

representación que renuncia a ‘toda intromisión’ del yo. [...] En un ‘más allá del color’ [observa Rilke en la pintura de Cézanne] estriba lo que es en una ‘nueva existencia’ independientemente de la intromisión del Yo intelectualmente interpretante. Ya no más un Yo mantiene unidas las cosas sino que ellas están ‘condensadas por su propio contenido cromático’. Se constituyen a sí mismas. Allí yace su ‘objetividad’. (1978, p. 107)
[La traducción es nuestra.]

Rilke plantea la autonomía del objeto en el poema-objeto⁵ – es lo que él llama “objetividad”– con respecto a la intromisión de un *yo* que lo interprete. Esta autonomía del objeto-poema estaría dada, en palabras de Piccoli, por aquel “ajustado despliegue de recursos formales”. La preocupación aquí es por la emergencia del poema como una obra cuya factura lo hace ingresar como objeto al mundo. Una revelación de un poema que se presenta ante los sentidos. En el caso de los poemas argentinos de Zech, el *Dinggedicht* se encuentra con sus “investigaciones” sobre la flora y el medio locales, y se construye en esto un tipo particular, creemos, de esta clase de poemas que constituye para el autor una elaboración del paisaje argentino.

Entre los poemas de *Árboles junto al Río de la Plata* encontramos uno dedicado a un “árbol urutaú” (los

⁵ Se trataría de la autonomía del poema-objeto con respecto tanto al poeta como al referente. Overath lo ilustra a partir del célebre poema de la pantera: no se trata de la pantera como la ve o imagina Rilke, ni se trata de la pantera que está en el Jardín des Plantes en París, se trata del poema-objeto (podríamos proponer también “objeto-poema”) *pantera*.

comentadores de la edición en español⁶ identifican que se trata del algarrobo blanco). En este poema-objeto se introduce uno de los temas importantes para Zech en Argentina: el indio y las leyendas indígenas. Lo transcribimos a continuación:

El árbol urutaú

Él podría ser yo, el árbol este:
la copa que descansa sobre un tronco sesgado,
lleno de agujeros, hendido, jironado,
y de la cima, arriba en el ambiente,
ya nudosas las ramas
y hasta la médula agostadas.

Cuando la lluvia silba y retumba el trueno:
huyen las sabandijas del follaje,
cual si cada relámpago buscara el pasaje
por el pozo aquí de la raíz al averno.
A la luz de la luna brillan piedras
pálidas como osamentas.

El árbol tiene mil años;
quien quiera acercarse a la raíz con el hacha,
de repente, de un puño tonante por las garras

⁶ *Árboles junto al Río de la Plata* (Serapis, 2013) Traducido por Héctor Piccoli, anotado por Héctor Piccoli y Arnold Spitta.

impedidos verá sus brazos;
la maldición que llegó a él,
al espíritu de Añá debe su poder.

De su carne y de su sangre
este árbol fue hecho a semejanza,
embrollado y con surcos que, hondos, lo acanalan,
infecundo, y ya para nada aprovechable.
Hasta que finalmente lo carcoma
lo malo que en él mora.
(Zech, 2013, pp.105-107)

El poema comienza de manera descriptiva, *presenta* el árbol, y luego expone una escena que lo liga a la mitología guaraní. Hay una serie de operaciones de identificación (entre el árbol y el pájaro urutaú, y entre el árbol y el yo –“Él podría ser yo, el árbol este”–) que parecen añadir un matiz a la propuesta “objetivadora”, sobre el que más adelante repararemos. La leyenda aludida es la de la lucha metafísica entre Tupá, dios supremo del rayo, creador del mundo y del hombre, y Añá, dios del inframundo, Añaretá (el “averno” del poema), y el elemento que los conecta es el “relámpago” que quiere abrirse camino entre los agujeros del tronco. Resulta significativo el lugar otorgado al árbol como vinculación entre cielo e infierno en la tierra, ya que la primera divinidad guaraní, Ñamandú, se crea a sí misma del caos en la forma de un árbol⁷. Con respecto al

⁷ Seguimos aquí a Clastres, 1993.

algarrobo blanco, parece consecuente su elección, ya que algunas leyendas guaraníes atribuyen su creación a Añá, tal como describe el poema. Pero no es del todo claro el motivo por el cual Zech llama a este árbol “urutaú”, si bien en las leyendas guaraníes esta ave es vinculada a los muertos y, por ello, puede relacionársela, en cuanto a su parentesco con el inframundo, con la dimensión mítica y atemporal de la presencia guaraníca en la naturaleza. Lo que sí resulta claro es la atracción que producen a Zech las culturas originarias y sus relatos mitológicos, y esto puede verse en más de un poema de la época así como también en su trabajo de recopilación y traducción de leyendas guaraníes.

Zech se ve llevado a la investigación de estas culturas no occidentales en medio de la modernidad occidental, culturas que sobreviven en ella transculturadas (le llama la atención “esos nombres de calles [que] apenas si se pueden descifrar: Pumacahua, Talcahuano, Yapeyú; nombres indígenas, palabras que ya no tienen significado en la lengua viva cotidiana, pero que representan el sentido conmemorativo de algo sucedido hace mucho” [Zech, 1997, p. 22]) y por momentos signadas por el sincretismo (el episodio aludido de Añá y Tupá, recuerda al de los “gorriones hechos con barro” del Evangelio de Santo Tomás). Zech se ve impelido como por una determinación interna, a recolectar, además, esas experiencias en una poética que termina por pintar el singular paisaje de la modernidad de estas geografías. Esto muestra, como plantea Huyssen, la modernidad no como fenómeno estrictamente occidental, sino como uno que alcanza geografías en las que lo occidental y lo originario no-occidental se mezclan en lo local: “Aunque Occidente sigue siendo el mayor centro de poder y de

intercambio de información entre las modernidades [...] no constituye el único modelo de desarrollo cultural” (Huysen, 2010, p. 27).

La identificación yo/árbol/leyendas indígenas en este poema nos hace pensar, en principio, que la preocupación por este tema evidencia una postura tomada por Zech de distanciamiento de la clase porteña culta y europeísta⁸ y acercamiento a lo indígena, para reparar en el valor literario de las leyendas como relatos cosmogónicos vinculados a una autenticidad local recortada de la cultura criolla heredera de los conquistadores. Por otra parte la identificación yo/árbol urutaú (“Él podría ser yo, el árbol este”) manifiesta la posición eminentemente melancólica del exilio. Llamamos melancólico al padecimiento de hallarse en un entre-mundos (la patria perdida y la tierra de acogida que no acoge, pero que a su vez no es acogida por el autor⁹) sentido como un estado irremediable en el cual el sujeto no puede encontrar su lugar y en el que se constituye como un fragmento

⁸ En un ensayo del mismo año que *Arboles junto al Río de la Plata*, 1935, llamado “Buenos Aires”, publicado en la revista de exiliados *Die Sammlung* (Ámsterdam), Zech se refiere con ironía a *Sur*, revista de “corte aristocrática”, y a su fundadora de la siguiente manera:

Ya el modo en que está presentada esta revista bibliófila se tiene que considerar absolutamente “no argentino”. Lamentablemente aparece casi a puertas cerradas, como placer privado de una rica dama con ambiciones literarias, que se siente más en casa en París y Roma y Londres que en Buenos Aires. Esta revista es leída por un pequeño círculo, por la poca gente de esta ciudad que tiene inclinaciones literarias, que es también la que intenta una y otra vez darle a la literatura argentina un nivel superior, estimular a los talentos más jóvenes y mostrarle los ejemplos con los que se pueden formar y educar. (1997, p. 28)

⁹ En la novela *Michael M. irrt durch Buenos Aires* [Michael M. erra por Buenos Aires], Zech despliega esta imposibilidad de pertenencia y de ‘aquerenciamiento’ de un exiliado antinazi en argentina. Por motivos de extensión no nos extenderemos sobre esta novela que, además, es motivo de otros trabajos.

que boya en la falta de una totalidad desaparecida¹⁰. Así el yo, un exiliado que no haya su posición como autor en la tierra de llegada, se vuelve algo inútil y enfermo como un árbol hueco: “infecundo, y ya para nada aprovechable./ Hasta que finalmente lo carcoma/ lo malo que en él mora.” Hay un sentimiento pesimista de ineludible resignación y fatalidad del destino, de la pérdida de un terruño en el que crecen las atrocidades cometidas por el nazismo, de falta de pertenencia en la última estancia de la vida (Zech mueren en 1946, sin volver a Alemania); sentimiento que se encuentra la estetización de una cultura originaria que sucumbe ante el avance de una civilización que la aniquila (o que ya la aniquiló).

En otro poema de la época, que comienza con el verso “De mi casa, de mi caudal entero...” y que refiere al momento en que debió dejar Alemania, Zech concluye con estos versos:

Cuando lüego el barco blanco hube abordado,

se abrió, azul, el Adriático ante mí: no lo ví.
Venía como un vencido viene de la guerra:
con la noche glacial que el alma y el rostro encierran.

(Zech, 2010, p. 123)

¹⁰ En fragmentos de *Zentralpark* Walter Benjamin (2012) define al Spleen como el “extrañamiento de sí mismo” (p. 247) y como “el sentimiento que corresponde a la catástrofe en permanencia” (p. 249).

El recurso a lo indígena no se agota en las leyendas ni se circunscribe tan solo a una romantización de lo telúrico, sino que Zech repara también en el lugar social que ocupa el indio, su marginación y la pauperización a la que se lo somete. Así puede verse en el siguiente soneto (sin título):

Cactus y agave en el zarzal: en vez de pan,
el campo puede aquí sólo dar piedras.
Y si remonto aún el camino hasta el final,
donde en la grava los cráneos angostos blanquean

de vacas y caballos despeñados:
chozas de caña en círculo quieren ser morada
de mujer –jabalí verrugoso en sus escaras–
con niños como enanos, deformados.

El quechua entrado en años me alcanza mudo
cecial y agua: la misma de las ranas del charco.
Sólo ha visto indigencia su vida entera;

en ella al hijo de su hijo el fin lo espera.
Mas fantasmal recorre su antepasado el mundo,
como momia admirada sobre un banco dorado.
(Zech, 2010, p. 139)

Este poema parece ampliar el encuadre desde el que presenta el objeto integrándolo a su ámbito, al *paisaje*: el quechua se le manifiesta a Zech como parte de la naturaleza, de una naturaleza histórica apuntalada en la presencia de los antepasados. Pero no se trataría de una concepción meramente esencialista del indio como figuración de una armonía prístina entre hombre y naturaleza, tal visión sería improbable para un autor que ha participado de la época de los levantamientos de izquierdas en Alemania y cuya perspectiva, probablemente, sea más cercana al materialismo¹¹. Para Zech, el habitar del indio en esta geografía de la modernidad es disonante de modo histórico-materialista: el quechua no habita la modernidad como su antepasado en su *banco*, momificado recuerdo dorado, sino que desde un principio aparece introducido en un paisaje de naturaleza árida e infértil, en la que se encuentra sumido en la indigencia. Y no basta con eso, sino que el peso de esta modernidad para el indio es tal que esta indigencia no es sólo el destino propio sino el inevitable destino de su descendencia, una determinación de clase. Se trata, en un principio, de una arista en un paisaje de “modernidades alternativas” (Appadurai cit. en Huyssen, 2010, p. 26) que define la manera en que Zech es interpelado por la tierra con la que se encuentra. Esta indigencia del quechua y la resignación con respecto a su descendencia, al futuro, constituyen aquí un punto en el que se figura la particularidad de esta geografía de la modernidad. Es una génesis absolutamente distinta la del

¹¹ Zech estuvo vinculado en Alemania al Partido Socialdemócrata Alemán y posteriormente al Partido Socialdemócrata Alemán Independiente, que conformó la Liga Espartaquista. En Argentina también participó de los sectores más izquierdistas de las organizaciones de exiliados alemanes (entre ellas, *Das andere Deutschland* [La otra Alemania]) así como también visitó las asambleas obreras de la izquierda de la colectividad judía.

“relegado” de la modernidad sudamericana con respecto al de la modernidad europea, aquel que en la París de Baudelaire era un padre con sus hijos –una familia parisina, occidental, pauperizada, de los *faubourgs*– que miran obnubilados pero con resignación, desde la calle, a través del vidrio, a la gente sentada en el interior de los cafés de los bulevares del centro (en “Los ojos de los pobres” del *Spleen de París*). En la Argentina de la modernidad, este rol es representado, principalmente, o al menos en esta época por el inmigrante y, en las observaciones de Zech, también por el indio.

Lebensphilosophie

Para la lírica de la naturaleza zechiana resultó importante la influencia del vitalismo y la *Lebensphilosophie*¹² de comienzos de siglo. Georg Simmel nos provee un concepto de paisaje que nos resulta útil para pensar en el poema mentado unas páginas más arriba: ante la *naturaleza*, “conexión sin fin de las cosas, el ininterrumpido producir y negar de formas, la unidad fluyente del acontecer que se expresa en la continuidad de la existencia temporal y espacial”, el *paisaje* es un

hecho espiritual con el que el hombre conforma un círculo de fenómenos (...): una visión cerrada en sí experimentada como unidad autosuficiente, entrelazada, sin embargo, con un extenderse infinitamente más lejano, que fluye ulteriormente,

¹² Ambas corrientes fueron respuestas a la filosofía positivista y se enfocaron en la revaloración de la *Kultur* ante el avance de la *Zivilisation*. La Crítica Cultural [*Kulturkritik*], el enaltecimiento de lo ‘vital’ como lo espiritual y subjetivo tuvieron alcances más que amplios en el s. XX, puesto que influenciaron tanto al Lukács de los primeros años del Instituto de Frankfurt como a manifestaciones fascistas de la derecha.

comprendida entre fronteras que no existen para el sentimiento del Uno divino, de la totalidad de la naturaleza, que habita debajo, en otro estrato. (Simmel, 1986, p. 175s.)¹³

Simmel plantea que la obra de arte paisajística es una imagen “objetiva, autorrepresentable” (p. 176) que devuelve la imagen de la naturaleza indivisible y se enlaza, a su vez, con el alma del autor (esta noción nos permitirá vincular el *paisaje* con el *Dinggedicht*). Más adelante, Simmel define la tarea del artista que presenta un paisaje, esta consistiría en

delimitar un trozo a partir de la caótica corriente e infinitud del mundo inmediatamente dado, aprehenderlo y conformarlo como una unidad que encuentra su sentido en sí misma y que ha cortado los hilos que lo unen con el mundo y que la ha anudado de nuevo en el propio punto central. (p. 177)

Ese objeto del poema (o ese objeto-poema) con el que Zech presenta como unidad autónoma el árbol o el escenario del quechua tierra adentro, desplazado por la europeizante civilización, opera una delimitación de la caótica corriente, del nuevo medio con el que se encuentra y con cuya naturaleza trata de dar. El poema construido como artefacto escriturario que compone el mundo con el que se encuentra, nos sugiere – sostenemos– un matiz más del *Dinggedicht*: se trata de una

¹³ Puede identificarse en esta conceptualización del paisaje la influencia goethiana. La concepción de *símbolo* del poeta del Clasicismo de Weimar lo presenta como aquella obra sintética y acabada en sí misma que remite ulteriormente y a través de los sentidos –no de la intelección– a una ley general del universo, inefable, de la cual se desprendía, con naturaleza similar al ejemplo (ver Todorov, 1993).

ineludible subjetividad activa a pesar de la autonomía del recorte de naturaleza operado, puesta en la imagen, en el recorte de un objeto del mundo. La materialidad de esta geografía es algo que parece cautivar a Zech, no se trata sólo del paisaje de naturaleza, sino también –y conformándolo– de las corporalidades grotescas (la “mujer –jabalí verrugoso en sus escaras–/ con niños como enanos, deformados.”) y tan distintas a las europeas, e incluso de la materia lingüística de las palabras autóctonas (“urutaú”, “Talcahuano”, “Pumahuaca”) que parecen fascinarlo y que forman parte del paisaje que lo interpela. En ese sentido creemos que el poema-objeto se nos presenta pleno del “sentimiento de paisaje” que lo invoca “puesto que es un estado anímico” (Simmel, 1986, p. 181) y, por ende, inevitablemente también como la configuración de las imágenes del exilio, del sentimiento de la tierra perdida y la apropiación (o imposibilidad de apropiación) de una nueva:

¿No hay en el interior del poema lírico el sentimiento de una realidad indudable, tan independiente de toda arbitrariedad y todo desvarío subjetivo [...]? Pero puesto que el poema, precisamente como esta figura objetiva, es ya una figura creada por el espíritu, por esto, el sentimiento es objetivamente real y es tan poco separable de aquella realidad. (Simmel, 1986, p. 185)

Se trata para Zech de la construcción escrituraria de su estancia en el exilio. Y esta construcción estaría sustentada, así como por una fascinación “etnológica” y sociológica, por los cimientos del sentimiento del desarraigo que busca tal vez en la

obra literaria, un espacio posible en el que habitar. Con estas palabras entreveía Zech por primera vez el puerto de Buenos Aires y, acaso también, ese sentimiento de exilio:

Así se erigía, en estas consideraciones previas, la ciudad ante él, ante el hombre que sólo era uno entre muchos semejantes cuando un día se le quitó no sólo el sentimiento de terruño y la patria, sino además el suelo que lo nutría y la libertad personal en todas sus manifestaciones. (Zech, 1997, p. 21)

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Clastres, P. (1993). *La palabra luminosa. Mitos y cantos sagrados de los guaraníes*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Friedmann, G. (2010). “Algunas consideraciones sobre la ‘otra Alemania’ y la Argentina”. Regula Rohland de Langbehn y Miguel Vedda (eds.). *Anuario Argentino de Germanística. Anejo II. La emigración alemana en la Argentina (1933-1945). Su impacto cultural*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas, pp. 55-71.
- Huyssen, A. (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Overath, A. (1987). *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe in modernen Gedicht*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Pellmann, F. (2010). “Paul Zech en Buenos Aires. Crisis cultural y concepción del nuevo mundo”. Regula Rohland de Langbehn y Miguel Vedda (eds.). *Anuario Argentino de Germanística*.

- Anejo II. La emigración alemana en la Argentina (1933-1945). Su impacto cultural.* Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas, pp. 109-139.
- Piccoli, H. A. (2010). "Prólogo". Paul Zech. *Yo soy una vez Yo y una vez Tú. Antología poética.* Rosario: Serapis, pp. 7-19.
- Rohland de Langbehn, R. (ed.) (1999). *Paul Zech y las condiciones del exilio en la Argentina 1933-1946. Actas del Simposio celebrado en Buenos Aires, en el cincuentenario de la muerte del poeta, 9-10 de setiembre de 1996.* Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Simmel, G. (1986). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura.* Barcelona: Península.
- Spitta, A. (1978). *Paul Zech im südamerikanischen Exil. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Emigration in Argentinien.* Berlin: Colloquium Vlg.
- Todorov, T. (1993). *Teorías del Símbolo.* Venezuela: Monte Ávila Ed.
- Zech, P. (1985). *Michael M. irrt durch Buenos Aires. Aufzeichnungen eines Emigranten.* Frankfurt/Main: Röderberg-Verlag
- . (1997). *La Argentina de un poeta alemán en el exilio 1933-1946. Textos traducidos al castellano.* (Ed). Regula Rohland de Langbehn. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- . (2010). *Yo soy una vez Yo y una vez Tú. Antología poética.* Rosario: Serapis.
- . (2013). *Árboles junto al Río de la Plata.* Rosario: Serapis.
- . (2016). *Poemas antifascistas.* Rosario: Serapis.