

ENSAYOS

La joven poesía alemana —y no la *nueva*, porque conviene seguir la acertada distinción que en esto, como en todo, suele establecer el empirismo inglés— se caracteriza, más que por la unidad de su potencia, por la polifonía que informa y difumina sus contornos, diseminándolos en una serie de realizaciones que, sólo algunas ve-

ces, logran constituirse en haz. Por eso, la carta marina que ahora trazo ha de entenderse como lo que es: un inventario aproximado de sus coordenadas, con indicación de sus posibles arrecifes, y un perfil topográfico en el que se subraya la altura de las cotas y —sólo cuando es probable— su nivel.

CIFRA Y DESCIFRA DE LA JOVEN POESIA EN LENGUA ALEMANA

Por Jaime Siles

La joven poesía alemana se distingue más por la discusión del discurso que produce que por la producción de discurso que genera. O dicho de otro modo: la joven poesía alemana se caracteriza no tanto por lo que en sí es como por lo que en ella ocurre. Y esto que ocurre es fácil y, a la vez, difícil de diagnosticar: es fácil, porque la vemos combatir contra los márgenes de una serie de figuras y de paradigmas que determinan el cauce por el que fluye su comentario; pero es difícil establecer, con plena certeza, la dinámica —¿nueva?— que cada una

de las ondas del curso medio añade al curso alto que componía su caudal. Por eso la imagen que mejor la representa es un tapiz en el que combaten dos series de figuras enfrentadas. De ellas, las dos primeras combaten entre sí, y las demás contra las sombras que las anteriores proyectan. Ni los escudos ni las armas de las dos primeras coinciden con los escudos y las armas de las

*In den Flüssen nördlich der Zukunft
werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.*

Cuatro poemas
de Paul Celan

(Versión al español
de Jaime Siles)

*En los ríos al norte del futuro
lanzo la red
que lentamente cargas
de sombras escritas por las piedras.*

*Siehen, im Schatten
des Wandernmals in der Luft.
Für-niemand-und-nichts-Stehn.
Unerkanni,
für dich
allein.*

*Mit allem, was darin Raum hat,
auch ohne
Sprache.*

*Estar a la sombra
de la flaga en el aire.*

*Para-nadie-y-para-nada-estar.
Irreconocible,
sólo
para ti.*

*Con todo lo que en ello espacio tiene,
sin idioma
también.*

dos segundas; ni las posiciones de los cuerpos —aunque similares— son del todo igual: se parecen, pero se diferencian tanto como un mismo objeto según esté o no en movimiento, y según sea la dirección de ese movimiento o la trayectoria de la que es resultado esa inmovilidad.

Para entender todo su trasfondo, el lector deberá acompañarme en un breve viaje por el dibujo esquemático y la caricatura de la poesía alemana anterior (esto es, la escrita desde 1945 hasta 1970), ya que la poesía —además de por las muchas otras cosas que definen su esencia— se caracteriza por el conjunto de radicalidades que, en cada momento, determinan su propia circunstancia. Lo que hace que todo estadio intermedio —y estadio intermedio es siempre la noción dominante de y en una generación— se presente como resultado de (y respuesta a) aquello de que se parte y aquello contra lo que se reacciona.

Cansancio de la poesía

La poesía alemana de los años setenta —según el veredicto de Heinz Piontek, publicado en 1972— parecía sufrir las consecuencias derivadas de un desplazamiento de interés por parte del lector. Esa década estaba «cansada de la poesía», y cansada por

*Fadenonnen
über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.*

*Soles de hilo
por encima del yermo gris-oscuro.
Un pensamiento
alto como un árbol
se agarra al sonido de la luz:
todavía quedan canciones que cantar
más allá de los hombres.*

la saturación que, en los años cincuenta y primeros de los sesenta, hizo de la lírica la divisa, la marca de registro y el género literario más representativo de la literatura alemana de postguerra. Un plan de estudios —acorde con las necesidades del gusto y de la sociedad— llevó a los libros de texto los nombres de autores que tenían una obra tan delgada como la democracia y tan intensa como la experiencia que, en aquellos años, se quería olvidar. La politización y radicalización de la poesía actuaron como catalizadores, y el público empezó a desconfiar de los poemas en la medida misma en que éstos se alejaban de la poesía para aproximarse a la reproducción más pedestre de la realidad. Los límites entre prosa y poesía desaparecieron hasta el punto de llegar a confundirse ambos, y la buena —o mala— intención de los poemas corrompía los textos hasta el grado de insultar a la naturaleza de los mismos. Cuando esta fiebra tocó techo, la poesía volvió a las formas que constituyen —y han constituido— su fondo. Muchos autores, representativos de la tendencia que acabo de caracterizar (Eich, Krolow), evolu-

*Vom grossen
Augen-
losen
aus deinen Augen geschöpft:
der sechs-
kantige, absageweisse
Findling.*

*Eine Blindenhand, sternhart auch sie
vom Namen-Durchwandern,
ruht auf ihm, so
lang wie auf dir,
Esther.*

*Inspirada en tus ojos
por lo grande sin ojos:
la roca de seis cantos,
desdenosa.*

*Una mano de ciego, fuerte también como una estrella
de tanto ir buscándote en los nombres,
reposa en ella, Esther,
desde hace tanto tiempo como en ti.*

Celan introduce musicalidad, magia verbal y hermetismo como elementos sustentantes de una ontología y una metafísica que no renuncian al mito

ENSAYOS

cionaron. Y Hans Egon Holthusen y Friedhelm Kemp acuñaron un término para definir el estadio intermedio que, con respecto a lo de antes, suponía esta evolución. Como los alemanes piensan en y con conceptos —y no en metáforas, como nosotros— el término acuñado fue el de *Ergriffene Dasein* (algo que, en nuestra compacta concreción, podría traducirse como «ser o existencia conmovida»).

Poesía del lenguaje y poesía social

A esa fase siguió otra, centrada —sobre todo— en la lingüística y en la explotación e investigación de las posibilidades del lenguaje, que contrastaba con la tendencia —cronológicamente paralela— representada por la jauría de tardíos seguidores de Brecht, que, tras lanzar bombardeos de quincallería barata y munición intelectualmente ligera contra los inexpugnables bastiones de Eliot y de Pound, produjeron la *mixtura* de un discurso en el que lo *underground* de Frank O'Hara se superponía, como maquiillaje, al áspero cutis con aquel acné histórico que, en sus mejores momentos, llegó a tener la *poesía social*.

Una pérdida de *pathos* —correlativa a la paralización espiritual derivada de la glaciación y groenlandización de las ideas— de-

terminó un cambio de sentido, cuyos efectos positivos más claros fueron la sustitución de lo *extraño* por lo cotidiano y la suplantación del conocimiento genérico y abstracto por la experiencia del yo en lo individual, así como una agudización de los mecanismos perceptivos y una profundización en y de la industria —textil y rebicolar— de la dialéctica. Así, en los años sesenta, la poesía se convierte en *moral*; el poema tiene entidad ética; y la experiencia —y lo solidario de la misma— adquiere rango de conocimiento. La ideología cede su puesto a una introspección de la que el poema describe el proceso, y la guerra —que había sido el tema dominante, el *ritornello* y el rondó de los últimos años cuarenta y de casi todos los cincuenta— deja de serlo ya.

La evolución de la poesía alemana de 1945 a 1970 puede sintetizarse más o menos así: a) la primera promoción de posguerra parte de un discurso deliberadamente empobrecido y depauperado que, en sus instantes iniciales, puede confundirse con una noticia de periódico o una emisión radiofónica y que, al no poder degradarse ya más, busca su liberación en el lenguaje; b) a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, ese mismo discurso altera el orden de sus intereses y desplaza sus prioridades desde lo político y lo público hacia lo individual y lo privado, hacia la indagación

Tres poemas de Reiner Kunze

(Versión al español
de Jaime Siles)

GRUSS F. P. *

*Drei zickzack
drei pinselstriche
horizont mit grossen kreis:
drei segelschiffe fahren vor die sonne
und holen luft.*

SALUDO a F. P.

*Tres zigzags
tres trazos de pincel
un horizonte en círculo:
tres veleros
por delante del sol
en dirección
al aire*

AUF DICH IM BLAUEN MANTEL
(für Elisabeth)

*Von neuem lese ich von vorn
die häuserzeit suche
dich das blaue komma das
sinn gibt.*

LA DEL ABRIGO AZUL
(para Elisabeth)

*Vuelvo a leer de nuevo
la línea de casas
buscándote otra vez
lo que les da sentido
es
tu coma azul.*

* Se ha respetado la ortografía alemana del original.

lingüística y el problema de la identidad; las palabras se reúnen en conceptos que son chistes, en chistes que son sátiras, y en sátiras que tienen invectiva social; abunda el poema narrativo y, sobre todo, el poema-retrato en el que el autor utiliza como tercera persona de su yo a otro, casi siempre a una figura de la historia literaria; c) el giro copernicano del axis de este periodo lo da Celan cuando, sin variar el tema, modifica el tono hasta tal punto que el tono genera un nuevo tema. Celan introduce musicalidad, magia verbal y hermetismo como elementos sustentantes de una ontología y una metafísica que no renuncian al mito y que, con la palabra y la imagen originaria (*Urwort, Urbild*), trazan un sistema metafórico-asociativo, basado en la intensidad de la expresión provocada por la sustitución de una de las claves semánticas de los *composita* (de modo similar a como Blas de Otero modifica o desvía fórmulas o refranes del habla popular, produciendo un efecto aprosodético). Sus versiones de Valéry y de Mallarmé, la herencia asimilada del surrealismo, y el binomio Hölderlin-Rilke constituyen el caído de

cultivo de la ley que rige su lenguaje: un lenguaje que llega a ser —y es— un código de señalización.

Mientras estas dos líneas son sincrónicas en la *Bundesrepublik*, en la *DDR* los autores —más esclerotizados— dudán entre escribir listines telefónicos sustituyendo los nombres por consignas, componer hagiografías de las personalidades del partido, enmudecer —que es lo que los más sensatos hicieron—, morir como Bobrowski a tiempo, o huir como Huchel y Kunze. Algunos tomaron como modelo el periodo central de Brecht y redactaron sonetos o modificaron el sistema de la rima. Y otros, como en la *BRD*, practicaron el poema-retrato. La situación no es muy distinta en Austria; hay allí quienes —como Fried— incorporan nuevos materiales que alteran tanto como amplían sus primeros contenidos y que añaden al compromiso de su arte inicial la inteligente suma de elementos que enriquecen y jalonan el sentido de su evolución; quienes —como Jandl— se permeabilizan de los logros de la poesía concreta; y quienes —como Kolleritsch— encarnan una síntesis, moderada y discreta, entre lo discursivo, lo elegiaco y lo moral. En la Suiza alemana la situación difiere porque no sufre el denominador común que, para Austria y Alemania, la guerra supuso, aunque sí participa de los rasgos distintivos que determinan el horizonte espiritual de la época.

A esa fase siguió otra, centrada —sobre todo— en la lingüística y en la explotación e investigación de las posibilidades del lenguaje, que contrastaba con la tendencia —cronológicamente paralela— representada por la jauría de tardíos seguidores de Brecht

WEISSE NACHT

*Nichts am himmel das
die liebenden zudeckt.
Nicht einmal schwarzes nylon
für die haut.
Nichts, nur
ein abgebrochener knopf.
Und auch er
leuchtet.*

NOCHE BLANCA

*Nada en el cielo
que cubra a los amantes.
Ni siquiera
nylon negro para la piel.
Nada, sólo
un botón descosido.
Y él
brilla también.*

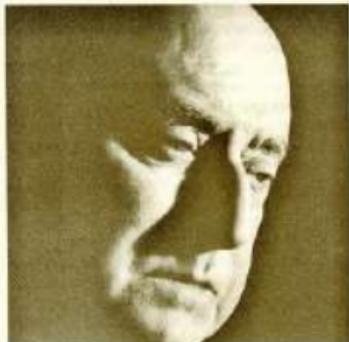
Nueva subjetividad

Los años setenta quisieron ser en poesía, como en todo, un *eye corrector* que, sin atender al lugar y posición del blanco, subía o bajaba el ángulo de tiro o cambiaba a capricho de asentamiento. Los poetas —preocupados por recrear las maravillas del proyectil y el **nonchalante** placer de la trayectoria— prefirieron dejar de apuntar hacia algún sitio en concreto y escudarse en el brillo de la munición, en el tonelaje de la artillería y en el sollo de origen que garantizaba la incuestionable perfección de las piezas. Pero no todo fue ebriedad lingüística ni borrachera de una movilidad que atendía más al movimiento en sí que al sentido y dirección de la marcha: hubo también —y desde 1968— voces que anunciaban «la muerte de la literatura» y que pedían una nueva sensibilidad.

ENSAYOS

Y no sólo eso: hubo quienes intentaron oponer, frente al neocapitalismo triunfante, el valladar de un *arte pobre*, de economía verbal máxima, que, en su espontánea y subjetiva operatividad, adelantaba no pocos de los elementos de lo que se ha dado en llamar *das Postmoderne*.

Esta nueva subjetividad —que preside los ochenta y que supone una vuelta a los cincuenta— corresponde a lo que Habermas denomina la *neue Unübersichtlichkeit*: una mezcla de complicada *a-transparencia* y de intrincada opacidad, que bordea el absurdo («lo absurdo se ha convertido en la verdad, y lo fantástico se ha hecho realista» afirma Christa Wolf en 1981); que cree en el *No future* que, como grito, enarbolan los jóvenes; que hace suyo el *Anything goes* descrito por Bëst; y que se objetiva en un discurso que, como el de Kunert (nacido en 1929), enlaza con el de Gottfried Benn, opta por el nihilismo de nuevo cuño, por la experiencia del silencio y por el aspecto de *naturaleza muerta* (*Stillleben* es el título de un libro de Kunert, publicado en 1983) que tiene la contemporaneidad. La escritura se convierte, como en Botho Strauss, en patria espiritual y supletoria. Y la literatura —como dice Dellius— se vuelve tan «literariamente contentadiza» como «políticamente moderada». Friederike Roth (1948) tematiza la sibaritización de la



Gottfried Benn.

vida y la «incapacidad de vivir el amor». Brigitte Oleschinski (1955) aboga por la correlación poesía-pensamiento. Harry Oberländer (1950), en un soneto al mayo francés, dice que «lo que sigue al coro del habla es el silencio». El suizo Ingold (1942) prosigue la línea de investigación abierta con *Unzeit* (1961) e intenta plasmar en el poema una imagen del mundo propia de la física. El austriaco Franz Josef Czernin publica en 1985 *Die Kunst des Sonetts*, un aviso para navegantes, en el que un jovencísimo autor redescubre en una estructura clásica todas las posibilidades que le brinda su forma. Y Petra Ganglbauer (1958), de la misma naciona-

*Wo (unter Umständen)
magelöckchen raritäten wären:
(Dans le Sud d'Afrique)
auf sonnengelben märkten.
Dort hatte ich.
Ich hätte eine farm.
Dort schüttete der regen farben.*

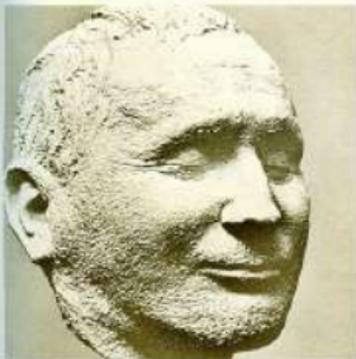
Des poemas
de Petra Ganglbauer

(Versión al español
de Jaime Silos)

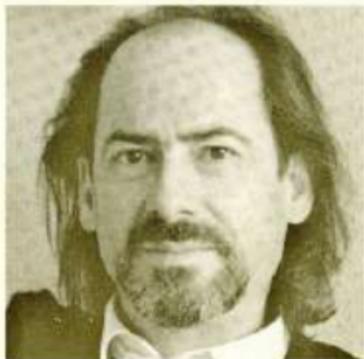
*Donde (en ciertas circunstancias)
rarezas serían las campanas de muyto:
(Dans le Sud d'Afrique)
en mercados amarillos de sol.
Allí tenía yo.
Tendría yo una granja.
Allí la lluvia dejaría caer en tromba sus colores.*

*Ein schmuggler im leuchtenden kaftan
bleicht mich der ausgebrannte morgen
kühn am schnittpunkt
zwischen der marokkanischen medina
und dem vertrockneten flug in den norden*

*Un contrabandista en caftán rutilante
me blanquea la mañana quemada
audaz en la intersección
entre la medina marroquí
y el árido vuelo hacia el norte.*



Bertolt Brecht



F. P. Ingold

Los límites entre fuerza y poesía desaparecieron hasta el punto de llegar a confundirse ambos, y la buena —o mala— intención de los poemas corrompía los textos hasta el grado de insultar a la naturaleza de los mismos

lidad, describe «El placer en el texto de la ciudad cardada» —como dice uno de sus versos.

La joven poesía alemana intenta —como Bach antes, con la música— sistematizar todas las posibilidades del discurso y aunarlas en un eje que no desdén la composición ni rechaza el metro ni la rima ni excluye el tema urbano ni el de el problema social. La joven poesía alemana se debate —como los dos grupos de figuras del tapiz que describimos— entre el ser el cuerpo o la sombra, entre ser igual a lo distinto o ser lo distinto de lo igual. Y nada da mejor idea de esta tentativa que la polémica —reproducida en el *Luchterhand Jahrbuch der Lyrik 1967/68*— entre Fritz Depper (1932) y Christoph Buchwald (1951): el primero es partidario de una vuelta a la más deleznable poesía social; el segundo, acérrimo defensor de lo que Michael Braun denomina «los territorios aún inexplorados de lo decible». Los riesgos de esas dos opciones son que, en cualquiera de ellas, el discurso anclaba en el dique de la tradición, donde el ancla de las dos retóricas lo inmoviliza. Por eso lo nuevo —el existe— puede venir: a) de lo que a su antiguo discurso añaden los autores que protagonizaron la poesía de los años cincuenta y sesenta; o b) de lo que, tras el fracaso de los setenta, los poetas han aprendido: que la perfección de sus mecanismos ha de orientarse a otra finalidad que no sea la de los engranajes del propio mecanismo; o c) de la tentativa de los más jóvenes por dar un giro de 180 grados a todo el anticuado

y retorcido sistema referencial. Cuando esto último suceda, la Poesía —y no sólo la alemana, sino la Poesía Toda— volverá a tener significado, porque tendrá también significante, y no ese viejo cascarón oxidado que es hoy su línea de flotación: una línea de flotación que —por falta de un riguroso debate crítico y por una secular y autocomplaciente autofagia— ha llegado a ser lo contrario de lo que —según un célebre criptógrafo, el general Cartier— fue la cifra diplomática española en los años de la Guerra del 14: esto es, no un sistema de cifra que es descifrado por todos menos por el destinatario, sino un sistema de cifra que ni el emisor ni el destinatario ni nadie puede descifrar.

Esta cifra y descifra de la joven poesía alemana es también —pero no sólo— una llamada de alerta a la poesía española. Como la alemana, también ésta necesita construir sus modos sobre medios que, para sus fines, revisen todo su actual sistema de representación. Repensar la Antigüedad y revivirla es la única vía que nos queda. Y esa revisión y resurrección —que no pueden ser ni trasnochadamente neoclásicas ni profesionalmente eruditas— obligan a una traslación de la estructura profunda de los *topoi* y a una actualización de aquellos paradigmas que contienen un alto grado de verdad.

Jaime Siles es catedrático de Universidad y director del Instituto Español de Cultura en Viena. Es premio de la Crítica de Poesía y premio Internacional Loewe de Poesía 1993.