Olvido y Recuerdo. El panorama poético en Alemania

Posted on 1 de octubre de 2006 by Harald Hartung

La economía alemana está en crisis desde hace ya varios años, y la superestructura se tambalea, pues también la cultura requiere dinero. Es ésta una crisis anunciada. No se buscan nuevos estímulos, sino nuevos valores. Incluso los antiguos pueden valer. La vanguardia se postula como un posmodernismo bienintencionado, pero eso tampoco atrae ya después de la caída en picado del nuevo mercado. La industria de la narrativa está sumida en el balbuceo. Si bien es cierto que la narrativa angloamericana sigue dominando, las cantidades que se piden por los derechos de traducción apenas resultan alcanzables. Es verdad que una y otra vez se descubren nuevos narradores alemanes, pero los principiantes siempre visten igual en el baile de debutantes: las galas de un estrecho mundo interior con sus crisis de relaciones y una pobreza de experiencias digna de una biografía académica. ¿Ha llegado entonces la hora de la lírica? La poesía respira en períodos más dilatados. Es casi ajena al mercado, puesto que con poemas no se gana nada o apenas nada. En medio de todos los juegos de ordenador, es el juego de ajedrez que nunca pasa de moda. La poesía ofrece un lenguaje al margen de los eslóganes y las etiquetas. La guerra de los ismos, de las escuelas poéticas, ya ha pasado. Los experimentales y los realistas escriben codo con codo; el verso libre convive junto a la estrofa rimada y el soneto; se alternan el rigor y la laxitud. Los poetas entre los sesenta y los ochenta años recogen su cosecha. Al mismo tiempo, disponemos de un amplio panorama de poetas jóvenes, que abarca desde los poetas raperos y de Internet a los clásicos jóvenes como Durs Grünbein. ¿Qué separa o qué une a los jóvenes con los viejos? ¿Qué tiene que ver la cesura histórica con la poesía alemana o escrita en alemán? ¿Dónde se sitúa esta poesía en la historia alemana después de Auschwitz? Quisiera apuntar un par de observaciones y tesis al respecto.También lo novísimo tiene que ver con lo más antiguo, razón por la cual empezaré por los mayores. No puede comprenderse la poesía actual en lengua alemana sin su tradición reciente. Dicho sencillamente: la poesía después de Celan.

LA POESÍA DESPUÉS DE CELAN

Existe una frase que se ha citado y discutido en Alemania hasta la saciedad: la sentencia de

Theodor W. Adorno de que escribir poesía después de Auschwitz era una atrocidad. Más tarde, Adorno la relativizó; y los poetas han demostrado que no sólo puede escribirse poesía *después de*, sino *sobre* Auschwitz.
Nadie lo ha hecho tan decididamente y de un modo tan decididamente ligado a su propia vida como Paul Celan. No sólo con su famosa y tan a menudo citada «Todesfuge» («Fuga de muerte»), sino también con su posterior «Engführung» («Stretto»), que sigue desarrollando el tema del Holocausto; y, en realidad, con toda su obra. Entre tanto, esta obra se ha dado a conocer y ha influido en el mundo de las lenguas románicas, e incluso en el internacional.También en el ámbito lingüístico alemán sigue teniéndose en muy alta estima a Celan tanto ahora como antaño. Es un clásico, como Rilke. No tiene epígonos; no puede tenerlos. Imitar a Celan significaría ignorar lo extraordinario de su destino y de su obra.

Paul Celan siempre se rebeló contra declaraciones abstractas como la de Adorno. Para su discurso de recepción del Premio Büchner, «El meridiano», había escrito: «La poésie, elle aussi, brûle nos étapes», lo que viene a significar que saltarse una etapa equivale a no iniciar ninguna. El hecho de que Celan quisiera abandonar sus etapas estaba en relación directa con el hecho de que estaba huyendo. Huyendo de aquellos que habían «destrozado en un libro de lectura elemental» su «Todesfuge». Huyendo de aquellos que negaban cualquier principio de realidad a su poesía y consideraban su «Todesfuge» como «ejercicios en un bloc de notas». No hay que olvidar que Claire Goll persiguió a Celan con una infundada acusación de plagio. La furia de la persecución volvió a aparecer por última vez dos meses antes de la muerte de Celan, cuando una revista de Bucarest publicó el poema «Er» (Él), de Immanuel Weissglas, fechado en 1944. En ese poema se encontraban algunos de los temas de «Todesfuge», y Celan debió de temer que se desatara en su contra una nueva campaña de plagio. Se entiende que su suicidio en el Sena (1970) fuera más que el final de una etapa.

DEL POP AL FORMALISMO

En 1975, cinco años después de la muerte de Celan, un coche atropelló en Londres a Rolf Dieter Brinkman, que había nacido en 1940. Era el más dotado de entre los que intentaban trasladar a la poesía alemana las tendencias del *pop* y el *underground*. Para mostrar su emulación de la poesía estadounidense, Brinkman quería cerrar el hueco entre *art* y *pop* y liberar a la poesía alemana de su enfática concepción artística. «¿Acaso hay algo más espectral que ese movimiento cultural alemán con su permanente apelación al estilo? ¿Dónde está su estilo, dónde está su estilo? […] ¿Por qué debo preocuparme expresamente del estilo cuando todo lo que me rodea se encuentra tan carente de él?», se burlaba Brinkman.

El *underground* y las protestas contra Vietnam también se pusieron de moda en la República Federal Alemana. Pero a mediados de los años setenta llegó el llamado «cambio de tendencia». Los estudiantes regresaron de los cuadros comunistas al seno de la sociedad burguesa. Los poetas de izquierdas dejaron de soñar con la revolución, pero no con una «sensibilidad» nueva que siguiera siendo antiburguesa. Escribieron lo que sucedía entre el piso compartido, el bar y la manifestación, y pensaban que la ausencia de forma de sus textos suponía una liberación. Creyeron ser críticos de la sociedad mercantilista, no obstante lo cual produjeron una poesía de consumo rápido.

Con los años ochenta volvió la estética, se produjo una vuelta a las formas.Y, ligado a ello, una tendencia al escepticismo y a la melancolía. Hans Magnus Enzensberger se retractó de sus esperanzas izquierdistas en el poema «Der Untergang der Titanic» («El hundimiento del Titanic», 1978) y se quejó en 1980, en alusión a Hegel, de «Die Furie des Verschwindens» («La furia de la desaparición»). Alabó a los amigos de la incoherencia y quiso mostrarse, si no desesperanzado, sí desilusionado. En el poema que da título a su libro *Zukunftsmusik* (*Música del futuro,* 1991), afirma sobre el futuro: «No nos pertenece, / no pregunta por nosotros, / no quiere saber nada de nosotros, / no nos dice nada, / no nos incumbe».

Por entonces ya había ocurrido lo que nadie esperaba realmente y muchos alemanes ya no creían posible: la reunificación en el otoño-invierno de 1989. El narrador y dramaturgo Botho Strauss había sido uno de los pocos esperanzados o, cuando menos, de los que, en contra de la corriente de opinión generalizada entre los intelectuales germano-occidentales, expresaron el dolor que les producía la división alemana. Su largo poema «Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war» («Esta evocación de alguien que sólo estuvo de visita un día») ya había soñado en 1985 con la reunión de la patria dividida. Pero, ¿y los otros, los colegas poetas de la República Democrática Alemana? ¿Cómo se encontraban en el año 1989? También a ellos hay que referirse brevemente.

POESÍA Y CONTROL DEL ESTADO

El amurallamiento de la población de la Alemania Oriental, el 13 de agosto de 1961, dirigió la mirada de estas personas hacia las pocas perspectivas que les quedaban. Como una posible compensación al encerramiento, o también como una posible oportunidad histórica, a los intelectuales de la República Democrática Alemana les quedaba la esperanza de construir una sociedad socialista en tierra alemana. Ya se sabe en qué fue a parar aquello. Pero esta ilusión fue, durante algunos años, un estímulo para la poesía tendente a la utopía.

En 1962 dio comienzo la conocida como «ola poética» con una serie de veladas poéticas en Berlín oriental y en otras ciudades.Algunos de los jóvenes poetas de entonces (la generación nacida en los años treinta) siguen siendo hoy conocidos: Reiner Kunze, Sarah Kirsch,Wolf Biermann y Volker Braun. Una antología poética de aquella época llevaba el osado título de *In diesem besseren Land* (*En este país mejor*, 1966). Algunos de los jóvenes poetas hablaban enfáticamente de un nuevo y solidario «nosotros». Esta esperanza duró pocos años, hasta que la realidad política dejó en ridículo al idealismo. La posterior privación de nacionalidad a Wolf Biermann en 1976 hizo público lo que había resultado evidente desde hacía tiempo: la afirmación política y la búsqueda de la verdad resultaban incompatibles en un poema.

Para los poetas más jóvenes, en parte ya nacidos en la República Democrática Alemana, el socialismo por decreto ya no era un tema. «Nacidos dentro» (*Hineingeboren*, de 1980, es el título del primer libro de Uwe Kolbe), renunciaron a dar una respuesta a la petrificada situación política. Muchos se recluyeron en la privacidad de pequeños círculos, como la bohemia del barrio de Prenzlauer Berg en Berlín oriental. Allí, con lecturas en domicilios particulares, galerías privadas e iglesias, también por medio de revistas tiradas con multicopista, se intentó crear un «contrapúblico». Casi todos los círculos literarios estaban infestados de informantes. Algunos autores también se convirtieron en cómplices de la Seguridad del Estado, la Stasi. Así, el concepto inicialmente respetable de «PrenzlauerBerg-Connection» adquirió un regusto fatal. Desde el punto de vista literario, la incorporación de tendencias experimentales no era vista más que como una recuperación de la modernidad en un país tan dañado por el realismo.

No eran aquéllos buenos auspicios para la poesía alemana oriental tras la caída del muro.Y, sin embargo, la estrella fugaz de la poesía más joven en lengua alemana, Durs Grünbein, llegaría de la República Democrática Alemana. Su papel queda mucho más claro cuando se le compara con su rival de la Alemania occidental, con el prematuramente fallecido Thomas Kling.

KLING Y GRÜNBEIN: UNA VANGUARDIA HACIA ATRÁS

Los poetas aportan un tono nuevo a la poesía, un nuevo estilo. Thomas Kling (1957-2005) no inventó la poesía oral. Tenía modelos: August Stramm, Ernst Jandl, Oskar Pastior. Pero sí desarrolló un nuevo concepto poético al que llamó «instalación del lenguaje». Los suyos no eran poemas en el sentido habitual, sino partituras del lenguaje, que no alcanzaban su pleno desarrollo más que a través de su ejecución en voz alta.

Su debut, *erprobung herzstärkendermittel* (*ensayo de medicamentos cardiotónicos*, 1986), demostró que también podía extraerse poesía de la destrucción de las palabras y la abolición de la ortografía. Este tipo de técnicas eran para él «geschmacksverstärker» («reforzadoras del gusto», 1989), eran «brennstabm» («varillas de combustible nuclear», 1991). Kling quería calentar y fundir las antiguas costumbres del lenguaje y las antiguas concepciones de la realidad, pues «los escenarios están repletos de placebos / del lenguaje».
Con el tiempo, el despojamiento no le bastó, como tampoco una crítica social que buscaba zafarse de los síntomas. Kling aspiraba a grandes proyectos, que habían de encontrarse antes en el pasado que en la actualidad. Su vanguardismo se volvía cada vez más hacia atrás: hacia la historia y las fuentes de la poesía. Uno de sus primeros proyectos fue el poema «die zerstörten: ein gesang» («los destruidos: un canto»), un ciclo que intenta concebir las guerras del siglo XX como una pesadilla de imágenes y esquirlas del lenguaje. Kling siempre volvía sobre todo una y otra vez a la Primera Guerra Mundial, en la que participó su abuelo. Intentaba plasmar la bestialidad de la guerra dinamitando cada vez con más fuerza el lenguaje, aunque en *nacht. sicht. gerät* (*aparato.visión.nocturna*, 1993) con el resultado de que la descomposición de las palabras acababa convirtiéndose en un juego estético. La fortuna poética de Kling radicó más bien en el recurso a la poesía anterior y a la más antigua. Es lo que muestra, por ejemplo, el poema «Manhattan Mundraum» («Espacio bucal Manhattan»). La ciudad, como un cosmos horrible, tiene como órgano central «su lengua, sonido original renegrido ennegrecido». ¿Y qué hace el poeta? «a esta roma que hierve; le devolvemos, delicadamente, / su lengua» (15). Esta restitución de la *lingua* determinó la actividad de Kling durante sus últimos años. El camino de regreso hacia la tradición se convirtió en su camino hacia delante y por delante.

Es posible que semejantes campañas de Alejandro hacia el pasado hubieran llevado aún más lejos a este poeta. En sus *Sondagen* (*Sondeos*, 2002), Kling se expresó a un tiempo como arqueólogo y como médico. Su viaje poético le llevó de la isla de Hombroich (en su día un lugar de emplazamiento de misiles de la OTAN), donde vivía, a los tesoros de la antología griega y a las fórmulas de maldición y bendición de los testimonios lingüísticos más antiguos. Este viaje concluyó abruptamente con la prematura muerte por cáncer de Kling.

El rival de Kling, Durs Grünbein, hoy un hombre de poco más de cuarenta años, está en la cima de su fama; muy aclamado, pero también controvertido. Su aparición y su trabajo tuvieron la suerte de cara. En Grünbein se hallaba por fin al joven genio que podía ser considerado como el poeta de la nueva Alemania reunificada, sin las hipotecas políticas de la República Democrática Alemana, sin la ausencia de compromiso de la vanguardia de la Alemania occidental.

Grünbein, que nació y se crió en Dresde, no podía ver futuro para él en la República

Democrática Alemana. Por negarse a patrullar en la frontera, sólo pudo matricularse en los estudios de teatro, que pronto interrumpió. En 1986 presentó una solicitud de salida del país que siguió demorándose hasta el final de la República Democrática Alemana. Descubierto por Heiner Müller, el joven de veintiséis años publicó su primer libro en 1988, poco antes de la desaparición de su país, en la editorial Suhrkamp de Fráncfort.

Grauzone morgens (*Zona gris por la mañana*) retrata así la República Democrática Alemana de entonces (llamada también por sus críticos «zona»): «En este / paisaje de la zona gris / es todo de momento / un caos mortal de imágenes insípidas / por ejemplo espuma de afeitar en / el arroyo / o, al seguir caminando, una señal de prohibido». El segundo libro de Grünbein, *Schädelbasislektion* (*Lección de la base del cráneo*, 1991), muestra un decidido avance en la temática, el lenguaje y la forma. El autor es impensable sin la tradición, sin el tema de Gottfried Benn de la cerebralización y la regresión, su inclinación al cinismo y al sarcasmo. El sarcasmo de Grünbein es, en sentido literal, una intervención que traspasa la piel y llega a los huesos. Para responder a la cuestión sobre el ser humano ya no es competente la psicología sino la biología. Su poesía toca el «vals biológico»: «Si es cierto que somos animales difíciles / somos animales difíciles porque ya nada es cierto».

Con el libro *Nach den Satiren* (*Después de las sátiras*, 1999), la «zona gris» de la sustancia nerviosa se abre a la historia. El grupo de figuras que se muestra abarca de Tiberio a Stalin, de Horacio a Heiner Müller. El capítulo «Historien» («Historias») se refiere a nombres y acontecimientos sobre todo de la antigua Roma. El título del libro, *Después de las sátiras,* hace referencia a Juvenal, el padre de la «satyra». Grünbein, como un nuevo Juvenal, se eleva a vista de pájaro sobre un mundo compuesto, de manera sincrética, de elementos antiguos y modernos. George y Baudelaire aparecen como espectros en la conciencia elitista de Grünbein, en su odio horaciano hacia el *vulgus profanum*. Cuando la tensión poética cede, su retórica cae ocasionalmente en el amaneramiento, en la vulgaridad.

Este peligro se percibe también en sus trabajos más nuevos y recientes, como en el ciclo *Vom Schnee* (*De la nieve*, 2003), un poema biográfico sobre René Descartes y el nacimiento de su filosofía.Y más aún en la última obra de Grünbein, en *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt* (*Porcelana. Poema de la caída de mi ciudad*, 2005), donde de manera muy cruda compara la porcelana rota con la destrucción de Dresde por las bombas angloamericanas. ¿Podemos considerar a Grünbein ya un clásico? ¿O sólo un histrión virtuoso? Habrá que volver a reflexionar sobre ello.

PASTIOR, KIRSTEN, SCHINDEL

Casi más sorprendente que el fenómeno Grünbein resulta la presencia permanente de los más veteranos, la vitalidad y productividad de los poetas que ahora cuentan de sesenta a ochenta años. Menciono algunos de ellos por orden cronológico de nacimiento: Friederike Mayröcker (1924), Günter Grass (1927), Oskar Pastior (1927), Peter Rühmkorf (1929), Hans Magnus Enzensberger (1929), Wulf Kirsten (1934),Volker Braun (1939), Robert Schindel (1944). Elijo de entre ellos a tres que podrían ser aún poco conocidos para el público español: Oskar Pastior,Wulf Kirsten y Robert Schindel.

Oskar Pastior es el decano del experimento, un fascinante malabarista del lenguaje que, por desgracia, resulta prácticamente imposible de traducir adecuadamente.A primera vista parece un bromista, un «joculator». Pero una secreta *Ecce historia* es su creación más seria. La biografía de Pastior se sitúa próxima a la de Paul Celan. Es la historia de un miembro de la minoría alemana de Rumania, que tuvo que pasar cinco años (1945-1949) en campos de trabajos en Ucrania y en Dombas. Después, Pastior fue técnico de la construcción y estudiante, y más adelante redactor de la radio en Bucarest. En 1968, Pastior rompió todos los puentes con su existencia rumana y, tras recalar en Viena, se marchó a Berlín: *Vom Sichersten ins Tausendste* (*De lomás seguro a millares*), por decirlo con el título del primer libro aparecido en Occidente (1969). De la vigilancia política y la escritura sometida a la censura pasó a la precaria diversidad de la literatura occidental. *Jetzt kann man schreiben was man will* (*Ahora puede escribirse lo que se quiera*) tituló el autor el primer volumen de su obra completa. La poética de Pastior desemboca, con una enorme coherencia, en un modo propio, pronto establecido, de *stretto* [*Engführung*]. Pastior emplea la misma expresión musical que en su momento utilizó Paul Celan en su gran poema sobre el Holocausto. En un teórico postfacio, Pastior habla de las consecuencias que implican las reglas del juego. Son reglas del juego «que una y otra vez, como puede comprobarse si se echa la vista atrás, completan, en un tempo angustioso, las posibilidades todavía abiertas, excluyen cada vez más esto y aquello y, como *stretto*, si sale bien lo que es más que una salida, mantienen y crean de forma virulenta y, por tanto, fructífera».

Precisamente éste es su trauma, comentó en una ocasión Pastior en una conversación: la relación entre causa y efecto. Por tanto, por aparente casualidad, también las inexorables consecuencias en la vida. Evidentemente, sólo el juego puede neutralizar y, en lo posible, evitar la regla del juego de este trauma. De ahí la grotesca jovialidad que a veces transmiten sus maquinarias artísticas. De ahí el despliegue de lenguajes inventados o reales en *Der Krimgotische Fächer* (*Elabanico gótico criminal*, 1978); de ahí los alumbramientos del espíritu del lenguaje en sus paráfrasis de Petrarca de *33 Gedichte* (*33 poemas*, 1983), un festín para los oídos, a veces también un zumbido en los oídos, como en *Lesungen mit Tinnitus* (*Lecturas*

con tinnitus, 1986).Todos los poemas de Oskar Pastior son *Gedichtgedichte* (*Poemas del poema*, 1973), es decir, también textos *sobre* poesía.

Bien distinta es la situación de Wulf Kirsten. Es un poeta de la naturaleza y del paisaje. Conoce los versos de Bertolt Brecht según los cuales la conversación sobre los árboles encierra un silencio sobre los crímenes. En la República Democrática Alemana no sólo hibernó la tradición formal alemana, sino también la tradición de la poesía de la naturaleza. Huchel y Bobrowski, que procedían de esta escuela, se convirtieron en modelos para Wulf Kirsten. El libro *Erdlebenbilder* (*Imágenes de la vida en la tierra*, 2004) recoge sus poemas de cincuenta años de escritura.

Kirsten, nacido en 1934, llegó a la tradición poética como autodidacta. Hijo de un picapedrero, tras una formación comercial y una etapa como obrero de la construcción, no inició sus estudios hasta los veintiséis años, y es el poeta más importante de la herencia de la República Democrática Alemana. El encuentro consigo mismo se produjo cuando descubrió su paisaje, *die erde bei Meissen* (*la tierra de Meissen*, 1986), y el idioma semidesaparecido de sus habitantes.

La poesía del paisaje de Kirsten incluye los temas ecológicos, pero también el habla de los vendedores ambulantes, los que hacen ladrillos, los vagabundos y otras personas que viven en los márgenes de la sociedad. Sus poemas tienen algo granuloso, incluso incómodo, las líneas están llenas de cosas a las que se llama por sus raros e incluso a veces olvidados nombres. El delicado arte de Kirsten produce sus resultados más hermosos cuando la historia y las experiencias personales confluyen en imágenes y metáforas.Así ocurre, por ejemplo, en el poema «die ackerwalze» («el rodillo»), en el que erige un monumento a sus padres. Los padres, así lo narra el poema, se ponen firmes ante la columna funeraria de mármol caída y la arrastran el rodillo, «como en la edad de piedra / enganchados a barras de hierro sobre su propio suelo / y recuperando tierra / monte arriba, monte abajo, / siempre con sus últimas fuerzas contra los arneses». Al contenido real del poema se suma su sorprendente simbolismo histórico. El arado aparece casi como el objeto simbólico de toda una época histórica: la historia de la República Democrática Alemana.
Wulf Kirsten, ni simpatizante ni expreso disidente, a diferencia de otros, no vertió lágrimas por ese Estado. Su diagnóstico lapidario rezaba: «el estado padrastro / ha puesto pies en polvorosa». Kirsten, un conocedor de la poesía universal, es uno de esas personas apacibles que viven apartadas en el campo; es un verista regionalista, maestro de una poética pintura del paisaje.

El círculo se cierra. Rober Schindel se adhiere a Paul Celan sin ser su epígono. En la antología de Schindel *Fremd bei mir selbst* (*Extraño de mí mismo*) se encuentra el poema «Nachthalm

(Pour Celan)» («Tallo nocturno (Para Celan)»). En él se dice: «He sido educado con el tallo nocturno / he crecido con uno / de los tallos de Paul». El pasaje se refiere a un poema de Celan que se encuentra en *Mohn und Gedächtnis* (*Amapola y memoria*). Los primeros versos preceden al poema de Schindel como lema: «De corazones y cerebros / brotan los tallos de la noche, / y una palabra, pronunciada por guadañas, / lo inclina hacia la vida».

En la dedicatoria de este homenaje, Schindel se ve a sí mismo como uno de los «tallos de Paul». Se ve como un superviviente, uno de los que han quedado, como Celan. Los paralelismos biográficos son evidentes. Al igual que los de Celan, también los padres de Schindel fueron deportados. Eran judíos y pertenecían a un grupo de resistencia comunista. El padre fue ejecutado en Dachau, la madre sobrevivió a Auschwitz y Ravensbrück y pudo regresar a Viena. Robert, nacido en 1944, sobrevivió porque lo ocultaron en un orfanato nazi como «huérfano de padres asociales de origen desconocido».

Sin embargo, Schindel es uno de los «tallos de Paul» en un sentido mucho más amplio y profundo, pues lo es como poeta que se ve como discípulo, casi como criatura del colega muerto. Este reconocimiento hay que tomarlo en serio, precisamente porque las influencias literarias en la poesía de Schindel parecen tener una procedencia muy distinta. A Schindel le gusta mostrarse como un trovador, en la tradición de Villon, Heine y Brecht.

Extraño de mí mismo, el título que Robert Schindel puso a sus poemas de 1965 a 2003, en el año de su sexagésimo cumpleaños, resulta una formulación con múltiples significados, casi perturbadora. «Soy un judío de Viena», comienza «Vineta I», uno de los poemas fundamentales.Viena aparece allí como «una de las más hermosas ciudades del mundo junto al río Leteo, como capital del olvido», pero también como «capital del antisemitismo». Leteo y Memoria, olvido y recuerdo: para Schindel ambas cosas son importantes. Para un autor que nunca pudo elegir los temas de su vida, la historia de su época y su biografía personal van indisociablemente unidas.

Eso ya lo muestran los primeros poemas. En ellos se reflejan los años de rebeldía de Schindel, la época en una comuna vienesa y su alejamiento de los dogmatismos de izquierda y de las utopías. Después, su mirada sobre la realidad y la historia se vuelve más libre y precisa. A veces basta con una breve observación: «En torno a una mesa / soldados alemanes en traje de camuflaje / a mediodía a mediados de mayo de mil novecientos / noventa y siete. Beben / Coca Cola»: una instantánea de Kosovo.
El poema de Schindel está, como el de Celan, «inmerso en el recuerdo de sus propios datos». El hijo de los resistentes judíos no necesita comentar la imagen de los soldados alemanes bebiendo Coca Cola. El apunte incidental se convierte en la clave de un día secular en este

mundo. Eso no significa que la perspectiva histórica no le interese. Brecht y Benjamin continúan siendo buenas referencias. «Me atraen tanto las llanuras», dice en una ocasión. A las penurias de estas llanuras se refiere la afirmación: «Hoy los desertores / tienen que ocultarse en las llanuras».

Pero no olvidemos que Robert Schindel es también un poeta del amor, del erotismo, es decir, un trovador. En un poema de los años ochenta, el poeta visita el campo de concentración de Belsen con una amiga. Después escribe: «Yazco con la alemana en Alemania / y me levanto, tomo el tren libremente. Regreso […] / a mi patria de las palabras, a mi Viena junto al Danubio».

Lo que Schindel escribe sobre su amor con una «alemana en Alemania» sorprende tanto más cuanto que Paul Celan, después de *Fuga de muerte*, no volvió a emplear la palabra «Alemania» más que una sola vez, en un poema que nunca llegó a publicar. Todo lo contrario que Robert Schindel. Él nos permite saber e incluso participar de su superación del trauma más difícil. Ni nos quita ni nos impone una carga.

Ningún Leteo sin Memoria, ningún olvido sin recuerdo. Esto nos muestra Durs Grünbein cuando escribe sobre la destrucción de Dresde; esto nos demuestran los *stretti* del lenguaje de Oskar Pastior o los poemas sobre el paisaje de Wulf Kirsten con la recuperación de palabras olvidadas, de personas olvidadas. Esto nos muestra el judío austríaco Robert Schindel, que visita con su amiga alemana un campo de concentración y escribe sobre ello un poema de amor. La poesía en alemán no ha olvidado su lección histórica.A ella puede aplicarse una frase de Walter Benjamin tal como la adaptó Robert Schindel: La tormenta del recuerdo empuja al ángel de la historia hacia el futuro.

Traducción de Ruth Zauner