



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

LA IMAGEN DEL ESCRITOR DE LA RDA EN LA POESIA DE SARAH KIRSCH

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS ALEMANAS)

PRESENTA

XENIA SOLIS FUENTES

ASESORA

Dra. UTE ILSE SEYDEL BUTENSCHÖN



Ciudad Universitaria, México D.F.

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

„Ich wollte meinen König töten und wieder frei sein“

Sarah Kirsch

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por su apoyo incondicional y su cariño,

A mi abuela Ana por todo su amor y dedicación,

A mis hermanas por su compañía.

A todos los compañeros y amigos que directa e indirectamente vivieron conmigo el proceso de creación de este trabajo y quienes compartieron conmigo el interés por la poesía.

A los profesores que siguieron de cerca el proceso de esta investigación: el Dr. Sergio Sánchez Loyola, la Dra. Ute Seydel, la Dra. Elisabeth Siefer y la Lic. Geishel Curiel.

A los profesores que me ayudaron con la elaboración del presente trabajo, en especial a la Dra. Ute Seydel, a la Dra. Mónica Steenbock y el Lic. Marco Lagunas.

A todos mis profesores quienes fundamentaron en mí las bases con las que podría acercarme a la literatura alemana en especial a la Lic. Marta Franco y la Mtra. Verónica Cedeño.

ÍNDICE

Introducción.....3

Capítulo I

**La problemática social y política de la RDA durante las décadas de 1970
y 1980.....12**

I.I. El escritor en la RDA.....18

Capítulo II

**La tradición lírica alemana en la poesía de la RDA: influencia del
Expresionismo.....29**

Capítulo III

Acercamiento a la obra poética de Sarah Kirsch.....42

Capítulo IV

El análisis poético. Algunas consideraciones.....	61
IV.I. Interpretación del poema <i>Im Glashaus des Schneekönigs</i> (1977).....	74
IV.II. Interpretación del poema <i>Katzenleben</i> (1984).....	84
Conclusiones.....	91
Bibliografía.....	93

Introducción

Dar a conocer la obra poética de Sarah Kirsch a través de la recepción de dos de sus poemas pretende, más que instaurar dicha interpretación como única y verdadera, ser una invitación a ahondar más en su obra y, sobre todo, a no dejar de considerar el hecho de que la poesía de ciertas épocas responde a fenómenos que aunque sociales pueden llegar a afectar al individuo profundamente. Como se ha visto a lo largo de la historia europea, diferentes acontecimientos políticos han alcanzado una fuerte resonancia en el desarrollo de la literatura, sobre todo cuando en ésta se puede ver una actitud de oposición con respecto al acontecer social y/o político.

Ciertamente han sido, dentro de la literatura alemana, muchos los autores que han expresado a través de su obra su inconformidad, incluso algunos han tomado su labor creadora a manera de acción en contra de alguna situación político- social externa, como lo fueron la Primera y la Segunda Guerras Mundiales. Este es también el caso de los autores de la antigua República Democrática Alemana y su forma de representar la realidad en las obras literarias y, en general en el arte, durante la segunda mitad del siglo XX.

Las manifestaciones artísticas que se relacionan directamente con la RDA corresponden al discurso del artista como testigo de la injusticia, mismas que él señala dentro de su obra. A pesar de que al momento de la fundación de la RDA como Estado parecía ser la realización del sueño socialista alemán, con el tiempo y a consecuencia de las acciones del propio Estado para con los habitantes, se dejó de creer en tal utopía.

La desilusión y el “despertar” de muchos de los intelectuales que anteriormente apoyaban al Estado se encuentran directamente relacionados con la adopción de una postura crítica con respecto a la realidad social e individual de los habitantes de la RDA.

Dentro de las obras literarias, en prosa o en verso, de las últimas décadas del siglo XX se observa una idea específica acerca de la función del escritor, o mejor dicho, del intelectual dentro de una sociedad como la de la antigua RDA. Ésta se contrapone completamente al concepto que se puede tener del escritor en la RFA, por ejemplo, y es ésta la razón por la que el desarrollo de la literatura en la RDA toma una gran relevancia. Si se analiza histórica y políticamente cada una de las dos sociedades se pueden aislar determinados acontecimientos que influyen directamente en el devenir de la literatura de la RDA, tales como el dejar de creer en un sistema como el socialismo, la creación de la STASI, la construcción del muro de Berlín, etc.

Estos acontecimientos no solamente cambiaron la geografía y la historia europea sino que también determinaron la aparición de ciertas tendencias de la literatura y de la poesía, específicamente para el caso del desarrollo literario de la República Democrática Alemana (RDA) y para generaciones de escritores como Sarah Kirsch, Christa Wolf, Heiner Müller y Reiner Kunze. El paulatino abandono del realismo socialista, el hermetismo, la reaparición de la poesía comprometida con la política y la sociedad, así como el florecimiento de un nuevo tipo de literatura que se nutriría tanto de la tradición expresionista como de las tendencias mundiales contemporáneas que provenían de Estados Unidos o Francia fueron el resultado de tales cambios sociales.

La idea del escritor se representa en la obra de Sarah Kirsch a través de imágenes poéticas. Dentro de la poesía aparecen tales imágenes en referencia a las representaciones de sentimientos o de situaciones a través del lenguaje como producto de una abstracción.

Es por eso que el tema de este trabajo se enfoca en las imágenes que se rescatan de dos poemas de una de las poetas más importantes de la literatura alemana de los últimos 50 años: Sarah Kirsch.

La situación que dentro de la RDA vivió la escritora y su visión tan personal del mundo se reflejan también en la imagen que brinda al lector a través de sus textos. Como miembro activo de la antigua RDA conoció como pocos el devenir del sueño socialista alemán, lo plasmó en su obra y convirtió una parte de ésta en testimonio de su inmanente decadencia. Cabe mencionar que la autora abandonó el Estado socialista alemán trece años antes de la Reunificación y fue miembro de la Asociación de Escritores de la RDA (*Schriftstellerverband*) y de la Asociación internacional de escritores (P.E.N.¹).

Lo expuesto en la siguiente tesis es parte de un ejercicio de interpretación de la obra poética que no pretende plantear la manera en que la poesía debiera ser interpretada ni mucho menos instaurarse como la única recepción del texto. De igual manera, pretende ser una invitación a acercarse al trabajo de la poeta, independientemente de lo dificultosa que pudiera parecer su lectura.

Partiendo de la premisa de que la poesía establece, en ciertos contextos, una relación bastante estrecha con su contexto socio-político analizaré dos de los poemas que a mi consideración pueden vincularse a él completamente: *Im Glashaus des Schneekönigs* publicado en el poemario *Rückenwind* del año 1977, y *Katzenleben* publicado en el poemario del mismo nombre en 1984.

¹ Fundada en 1921 por la escritora inglesa Catherine Amy Dawson Scott, se trata de una de las asociaciones internacionales más reconocidas gracias a su labor en materia de persecución, censura y prohibición de la libertad de expresión.

Claro es que estos poemas pudieran tener recepciones e interpretaciones tanto como el mismo lenguaje poético lo permita; por mi parte, considero que ese mundo fantástico que a primera vista pareciera crear la poesía de Kirsch conduce a otro en el que las figuras que utiliza adquieren la connotación de sus experiencias como escritora de la RDA.

Pero ¿cómo establecer la relación que pudieran tener las imágenes poéticas con la realidad social? A primera vista pareciera que los poemas no tienen conexión alguna con un contexto social o histórico específico. Después de varias lecturas se advierte que existe un vínculo entre lo que, con base en los planteamientos del crítico español Carlos Bousoño, he denominado imagen poética y la situación real de los escritores, o mejor dicho, de los poetas de la RDA. Para el autor español, la imagen poética funciona como una figura retórica que establece un puente entre el sentir del poeta y el del lector, y parte de esta conexión para crear sensaciones que remiten a un contexto de experiencia específico.

El interés de esta investigación se encamina a descubrir cómo es que a través de cierto tratamiento del lenguaje se puede transmitir una imagen de determinada situación. Parto entonces, de la definición del concepto de imagen para el análisis literario realizado en mi tesis, con la finalidad de establecer una semejanza entre metáfora e imagen por lo que ésta última la defino a partir de la obra de Paul Ricoeur *La metáfora viva*. En ésta, la metáfora se convierte en un fenómeno del lenguaje que va más allá del simple adorno para configurarse como transmisora de ideas, de pensamientos y sensaciones.

De esta manera quedan definidos los conceptos a partir de los cuales se analizarán dos de los poemas de Sarah Kirsch que a mi consideración reflejan muy bien la conexión antes mencionada.

Sin embargo, antes de comenzar con el análisis me parece fundamental dedicar un espacio al proceso del análisis poético, ya que durante mi investigación pude encontrar varios métodos que comparten una especie de columna vertebral a partir de la cual se puede comenzar a establecer la relación entre los diferentes elementos que conforman la poesía, el material poético (palabras, imágenes, figuras retóricas, etc.); y la realidad social. De ahí la importancia no sólo de identificar las imágenes y/o metáforas en el texto sino de mostrar el proceso que me ha llevado a hacer algunas afirmaciones acerca de los poemas y de la obra de Sarah Kirsch en general. Habrá que mencionar también algunos detalles en torno a la publicación de los poemas para fundamentar las conclusiones del análisis.

Debo aclarar que he decidido traducir los poemas con los que trabajaré, en especial los de Sarah Kirsch, a pesar de que existen traducciones al español de Elisabeth Siefer dentro de su publicación *Erdreich. Reino de Tierra* del año 1995, pues el trabajo de traducción es también, de alguna manera, el de interpretación. Por lo tanto, me parece que las traducciones que he hecho reflejan y se complementan con lo expuesto en mi trabajo que es, a final de cuentas, mi lectura. Cuando utilizo la traducción de algún otro autor, la referencia se encontrará a manera de nota al pie.

El análisis pretende demostrar que se debe advertir que toda creación tiene un punto de partida que es, indudablemente, el mundo en el que su creador se realiza, esto es, el contexto de acción humana. Pues como menciona el comparatista Daniel Madelénat:

El arte es una actividad social; la obra estética no se aísla de un entorno religioso, político, cultural, económico y hasta técnico, en suma, de un conjunto de instituciones, de mentalidades, de ideologías, de saberes, de actitudes propiamente sociales; ésta es la evidencia o el postulado que inaugura toda reflexión sobre las relaciones entre la literatura y la sociedad. (Madelénat en Chrevre, 1994; 71)

La poesía de Sarah Kirsch, en especial los poemas que he elegido: *Im Glashaus des Schneekönigs* y *Katzenleben*, se podría definir como poesía política; pues en ella se mueve un fuerte interés por la relación que el individuo tiene con el colectivo. Se trata de la influencia socialista que se puede advertir de manera muy fuerte en las primeras publicaciones de la poeta y también de las premisas que darán vida a una segunda fase de su creación, caracterizada por la preferencia por lo individual y la soledad. Se habla, entonces, de dos momentos en la obra de Kirsch, el primero caracterizado por una preocupación social y el segundo permeado de una fuerte subjetividad, individualidad.

La presente investigación describe solamente un momento de la obra de Sarah Kirsch que se relaciona con la crisis que muchos de los escritores de la RDA padecieron al confrontar la parte más abyecta del Estado, como lo fue la construcción del Muro de Berlín o la creación de la STASI. Esta crisis se refleja en una actitud crítica por parte de los autores respecto a estos acontecimientos.

La obra literaria se torna, para estos contextos, en testimonio de lo acontecido, en ella se puede ver cómo es que los intelectuales de la RDA fueron cambiando, alejándose de la idea utópica del “Estado socialista”.

El escritor que se describe en los dos poemas de Kirsch que aquí se analizan se relaciona precisamente con el cambio que se dio al interior de los círculos intelectuales de la RDA. Se trata de un escritor que ya no pretende adoctrinar al pueblo, no pretende mostrar que el Estado socialista es el benefactor por excelencia, sino más bien mostrar todo lo sucedido como una consecuencia de la malinterpretación de la doctrina socialista, aquella que tiene que ver con el cambio paradigmático de un Estado benefactor a otro represor.

Los escritores, como también se ve en la poesía de Kirsch, tienen una doble función para la sociedad y para ello arriesgan su vida, en particular porque muestran lo que experimentan el individuo y la comunidad.

Específicamente, el papel del poeta que aquí se aborda está en relación directa con la decadencia de la RDA como sistema político y como una ideología que marcó a varias generaciones, entre ellas, la de Sarah Kirsch. El poeta se convierte en testigo, visionario y crítico de una realidad fracturada; en constante cambio.

Los poemas que se escogieron para este trabajo pertenecen a momentos muy importantes tanto para la vida de Sarah Kirsch como para lo que sucedía dentro de la RDA. El primero, *Im Glashaus des Schneekönigs*, escrito en 1976 y publicado en 1977, marca el momento en el que la autora abandona la RDA y viaja a Berlín occidental, en donde publicaba sus obras. Esto le permite tener otra perspectiva de lo que acontece alrededor de los habitantes de la RDA y también de dirigir y posicionar su crítica en un punto en el que se hace evidente que ella, como tantos autores, ha dejado de creer en el sueño socialista alemán.

Es importante mencionar que la desilusión se refiere al fracaso de llevar a la práctica una doctrina utópica y no a la doctrina misma, pues muchos de los autores que criticaron fuertemente la RDA, como Sarah Kirsch o Wolf Biermann, no dejaron de ser socialistas.

El segundo poema, *Katzenleben*, del año 1984, refleja un momento de gran tensión social en la RDA, creado a partir de la aparición de la STASI en 1950.

No sólo los intelectuales o los poetas, sino la población en general vivía en un constante vigilar y ser vigilado. Estos dos temas son, a mi consideración unos de los más importantes para ilustrar la situación que se vivió dentro de la RDA, en ellos se puede ver de manera clara la inevitable decadencia a la que llegó.

El haber elegido estos poemas responde al interés propio por mostrar la forma en la que una acción estatal de tal fuerza, como lo es el control total de los habitantes, puede ser matizada de tal manera que pareciera ser un cuento o un sueño. La fascinación que causa poder acceder a un mundo poético de tal naturaleza, en el que las cosas se mueven más en el mundo de la incertidumbre y de la constante desilusión, es la principal razón por la que he decidido analizar dos poemas de esta poeta y no de alguna otra que fuera su contemporánea.

En ambos poemas se puede encontrar la sensación de saber que las cosas aparentan una situación y al mismo tiempo esconden una cruda realidad; esto último caracteriza el tono de Kirsch y es también lo que hace que los textos de Kirsch sean actuales, o puedan actualizarse con cada lectura hoy en día.

En el primer capítulo de la tesis se abordará el contexto socio-político de las décadas en que se escribieron los dos poemas, esto es, los años setenta y ochenta. Como referencia se tomarán acontecimientos políticos de la RDA y de la RFA, tomando en cuenta que, a pesar de la evidente separación, la conexión entre los dos Estados nunca se perdió.

Dentro de este capítulo se tratará también, de manera un poco más específica, la situación que vivieron los escritores en la RDA, de su función en la sociedad y de los acontecimientos políticos y sociales que influyeron en el desarrollo literario.

El segundo capítulo comprende el tema de la influencia que tuvo la tradición literaria alemana para las generaciones de escritores de las décadas de los setenta y ochenta, en específico, el Expresionismo, de donde se retoma el compromiso político propio de los escritores de este contexto y la función de estos como representantes de la realidad social en que viven. Se ejemplificará la tradición expresionista en algunos autores y en algunas de sus obras.

El tercer capítulo de la tesis aborda directamente la obra de Kirsch. En general se trata de dar una visión global acerca de la autora, sus temas y su estilo. Se ejemplificarán las diferentes tendencias que se puedan encontrar en el estilo de Kirsch. Así mismo, se hablará de su profunda preocupación con respecto al acontecer social y político de la RDA.

El último capítulo abordará el tema del análisis poético, algunas consideraciones básicas para la interpretación y conceptos que me permitieron llegar a las conclusiones ya mencionadas. Por último, y a manera de ejemplo de la problemática que se ha venido describiendo, presentaré mi interpretación de los poemas *Im Glashaus des Schneekönigs* y *Katzenleben*.

Capítulo I

La problemática social y política en la RDA en las décadas de 1970 y 1980

Para hablar de las décadas de los setenta y ochenta en la República Democrática Alemana (RDA) debe tomarse en cuenta que la situación que se vivió fue producto de un devenir histórico que no se inicia con la fundación de los dos Estados alemanes (Occidental y Oriental) en 1949, sino que encuentra su razón de ser desde el término de la Segunda Guerra Mundial, cuando los países aliados decidieron dividir y repartir el territorio alemán en cuatro zonas de ocupación; lo que implica que esta repartición fue una imposición sobre el pueblo alemán. En consecuencia, los habitantes no pudieron decidir bajo qué tipo de régimen político querían recuperarse de la Segunda Guerra Mundial.

Al tratarse de una imposición se podía encontrar gente de ambos Estados alemanes que, estando en desacuerdo o por no coincidir con la forma de organización social, decidió cambiar de lugar de residencia. Esto fue posible hasta que el gobierno socialista impidió el paso de un lado al otro de su frontera.

Es de mencionar que fueron contados los casos en los que gente de la RFA se mudó a la RDA. Se puede ver que en su mayoría se trató de intelectuales. Incluyendo aquellos que estuvieron exiliados a causa del régimen nazista respondieron así al fuerte entusiasmo que había causado la creación de un estado socialista alemán.

Una vez divididas, las zonas que se encontraron bajo la influencia de Gran Bretaña, Francia y los Estados Unidos establecieron entre ellas relaciones culturales y económicas mucho más estrechas que con la zona de ocupación soviética. Debido a que sus intereses se movían dentro del discurso capitalista y porque se trató de una alianza que, a partir de 1948 y a consecuencia de las tensiones con el bloque soviético, tenía ya un programa de crecimiento y recuperación para el pueblo alemán (Vid. Ramos- Oliveira, 1973; 169).

El plan Marshall, documento en el que se plasmó el programa que habría de instaurarse en la Alemania Occidental, permitió que el lado alemán occidental tuviera un crecimiento acelerado y se recuperara de los estragos de la Guerra, se logró el “milagro económico alemán” a partir de los años 50’s y que la República Federal Alemana (RFA) entrara a la Comunidad Económica Europea (*Europäische Wirtschaftsgemeinschaft*) en 1955. El mismo año sería parte de la Organización del Tratado Atlántico Norte. Estos acontecimientos fueron tomados por la República Democrática Alemana (RDA) como un impedimento más para no trabajar a favor de la reunificación y como una afrenta a la forma en la que llevaba a cabo la industrialización y la organización de su pueblo y su territorio (Vid. Ramos- Oliveira, 1973; 223).

En la zona de ocupación soviética, después de la instauración de un gobierno completamente diferente al de la RFA, se creó el Partido Socialista Unificado de Alemania (SED), cuyos líderes decidieron fundar la República Democrática Alemana en el año de 1949. Es interesante que también algunos de los intelectuales de la RFA quisieran construir un socialismo democrático y convertir a Alemania en un puente entre los bloques de Occidente y Oriente. Sin embargo, los aliados occidentales no lo permitieron y Konrad Adenauer, el primer canciller de la RFA, tampoco apoyó este proyecto.

En junio de 1953 se organizó un levantamiento en contra de la imposición comunista. De ser una protesta obrera en pro de mejorar los salarios se convirtió en una demanda por la Unificación Alemana. Los grupos intelectuales de tradición marxista y algunos sectores de la población consideraban que la recién creada República Democrática Alemana no guardaba relación alguna con la tradición histórica alemana sino más bien con el carácter revolucionario del comunismo estalinista practicado en la URSS. Este primer levantamiento se llevó a cabo en el mes de junio de 1953.

Todos estos acontecimientos prepararon las condiciones para que en la década de los cincuenta y los sesenta, la RDA viviera una tensión social que pareció desaparecer con el gobierno socialdemócrata de Willy Brandt en la RFA pero que aumentó nuevamente a finales de los años setenta con la carrera armamentista, comenzada por la problemática entre los bloques capitalista y socialista.

La tensión social se dio como consecuencia de un proceso en el que parecía cada vez más evidente la intención del Estado socialista por controlar, a través de todos los medios posibles, a los habitantes; incluso también porque la relación de la República Democrática Alemana con la RFA empeoraba progresivamente, rompiéndose con esto el camino que conduciría a una reunificación pacífica y pronta. Al momento de la división territorial se esperaba lograr la suficiente recuperación económica de las secuelas de la guerra, para después conducir al país a la Reunificación (Vid. Schultz, 1992; 128).

Parecía como si el sueño socialista de la primera década se hubiera apagado y quedara de él solamente su rasgo utópico. Otro punto en torno al que durante toda la historia de la RDA fue muy fuerte la fricción es la capital, Berlín; puesto que se encontraba dentro de la zona de ocupación soviética, no obstante, fue dividida en cuatro zonas de ocupación en 1945. A partir de ese momento comenzó a darse un fenómeno que desgastaría a la RDA: el de la emigración de mano de obra y trabajadores, pues preferían viajar al otro lado de Berlín a causa de las mejores condiciones de vida. El gobierno comunista acusó a la RFA por la fuga de mano de obra que impedía sus planes de crecimiento económico autónomo y resolvió dividir la ciudad, mediante la construcción del Muro en 1961. Esto último sólo llevó a la instauración de medidas extremas por medio de las cuales se pretendía mantener un control total de la población ya desde mucho tiempo atrás incrédula ante el discurso político del gobierno.

La construcción del Muro de Berlín fue un hecho decisivo para ver realizada la fuerte escisión entre los dos bloques: comunista y capitalista, ya iniciado desde antes con la Guerra Fría.

El gobierno socialista se enfrascó en la idea del desarrollo autónomo, quería romper toda relación con Occidente sin tomar en cuenta que más de la mitad de su desarrollo histórico, social y político se encontraba del otro lado del Muro.

Desde entonces, el Muro ha funcionado como símbolo de una guerra ideológica en la que los países involucrados se aferraban a una postura un tanto extremista. La manifestación de la sensibilidad no sólo del arte sino también de la población en general deja ver cómo esta realidad va adquiriendo la forma de una profunda preocupación, incluso un fuerte dolor con respecto a la limitación de la libertad y de la individualidad.

Al tener una gran cantidad de dinero en casa sin poder gastarlo dentro de la RDA muchos de los trabajadores decidieron mudarse definitivamente a la parte occidental de Berlín generando así una ola de migración que afectó al plan industrializador del gobierno comunista (Schultz, 1992; 69). Mientras esto sucedía, la RDA también buscaba la manera de industrializarse pero bajo un paradigma socialista. Se impulsó el trabajo fabril en cuanto al desarrollo de escuelas técnicas que preparaban a los ciudadanos para tales obras. Sin embargo, la oferta de Occidente parecía más prometedora y la RDA perdía población.

Pese a la construcción del Muro, la RFA aún mantenía en pie el plan de la Reunificación, es decir, su propósito era lograr recuperar a Alemania Oriental para que en un momento dado pudiera volver a funcionar como un país (Vid. Schultz, 1992; 156). Esto se puede observar en el hecho de que en la RFA surgieron agrupaciones políticas con distintos intereses pero que, en general, buscaban la manera de llegar a la Reunificación. Como resultado de la coalición entre los partidos CDU, CSU, FDP, DP se logró que en 1949 se nombrara canciller a Konrad Adenauer.

La RDA, por su parte, consideró el desarrollo de la parte Occidental de Alemania como una intimidación y respondió agresivamente refugiándose en el modelo socio-económico de Estado que provenía de la URSS. Ciertamente, dentro de la RDA no se olvidó por completo la cuestión de la Reunificación. Sin embargo, no existía un consenso que propusiera una nueva forma de resolver las diferencias entre los estados alemanes (Schultz, 1992; 130).

En 1989 se llevó a cabo la revolución pacífica en la RDA, que iniciando como un movimiento en pro de una apertura democrática llevó al derrumbamiento del Muro y culminó así en un deseo de la población de vivir en un solo país, deseo que en décadas anteriores, se había hecho a un lado por parte del gobierno de la RDA; al contrario, el gobierno de la RDA se instauraba cada vez más como un estado completamente independiente. Para este momento, la población aún dudaba del poder que tenía para cambiar la situación en la que se encontraba. Los intelectuales, por su parte, a través de las manifestaciones culturales y artísticas fueron quienes exigieron la desaparición del gobierno tiránico socialista.

Es de mencionar que, aún bajo la opresión casi total en la que vivían los habitantes de la RDA, entre ellos se movía aún un fuerte deseo de ser escuchados, de darle el lugar que se merecía a su deseo de unificar los dos Estados alemanes. La Reunificación implicaba la aceptación por parte del gobierno comunista de que se vivía una incongruencia en torno a la praxis de la doctrina marxista-leninista que fundamentaba sus acciones y su desarrollo.

Debido a lo anterior, la caída del Muro se suele relacionar con un sentimiento de liberación, de victoria y de salvación para el pueblo alemán. También significó la valoración de lo acontecido y el poder mostrar lo que se había ocultado por casi cincuenta años. Los escritores de la RDA siguieron de manera abierta los caminos de sus intereses personales y así también la población en general.

1.1. El escritor en la RDA

Uno de los primeros círculos sociales en donde desde la década del 60 el descontento de la población con respecto a las acciones del gobierno comenzó a ser evidente era, por supuesto, el de los intelectuales. Algunos autores, como Reiner Kunze, Heiner Müller y Sarah Kirsch, observaban en la sociedad una diferencia muy grande entre el interés del pueblo y el del gobierno, por lo que mostraban en sus obras la condición en la que se encontraba la población. Muchos autores se expresaban de manera abierta y libre pese a la censura que se daba en muchas de las publicaciones en la RDA, muchos otros, tomaban una actitud crítica liberal para poder salir de ella, corriendo el riesgo de ser expatriados. Algunos otros, solicitaron un permiso para abandonar la RDA denominado *Ausreiseantrag*. Se puede ver también que la censura originó una proliferación de estilos y tendencias en la literatura que van desde retomar mitos griegos germanos hasta revivir tendencias de décadas anteriores como el hermetismo y la poesía de la naturaleza de los años cincuenta, como en el caso de Sarah Kirsch.

Es de mencionar que no todos los autores tomaron esta postura con respecto al Estado a pesar de conocer el descontento de la población, esto se debió en parte a la fe que aún tenían en el sistema comunista, en parte también porque algunos escritores aún estaban de acuerdo con las decisiones políticas del gobierno (Vid. Sánchez Loyola, 1993; 36).

Sin embargo, lo que mayor impacto tuvo sobre el desarrollo de las tendencias en la literatura dentro de la RDA fueron las manifestaciones en contra del sistema político y social. Éstas tuvieron su punto clímax con la expulsión del canta- autor Wolf Biermann en 1976, después de que él mismo hubiese tomado la decisión de ser ciudadano de la RDA en 1953.

Los demás escritores, a quienes esta acción les pareció una afrenta contra la libertad de expresión, se unieron a la protesta y firmaron una carta de desacuerdo dirigida al gobierno socialista en la que se exigía no sólo una aclaración de la situación de Biermann, sino también el libre ejercicio de la actividad intelectual. El mismo día de la expulsión de Biermann de la RDA, 12 escritores protestaron en contra de esta medida y en los días siguientes 70 escritores más se unieron a la protesta, entre ellos Christa Wolf, Volker Braun, Franz Fühmann, Stefan Heym, Heiner Müller y Sarah Kirsch (Vid. Childs y Popplewell, 1999; 102).

La situación de Biermann resultó ser una contradicción dentro del discurso de la RDA, puesto que el canta- autor provenía de una familia de tradición socialista, incluso su padre había muerto en los campos de concentración de 1945 debido a su apego a la ideología marxista. Nacido en la RFA, Biermann resolvió quedarse dentro de la RDA por creer que de esa manera continuaría con la actividad socialista que había caracterizado a su apellido,

sin embargo, su lucha y su trabajo bastante críticos fueron tomados como una afrenta al bienestar del Estado, y es que en sus canciones critica abiertamente las acciones gubernamentales en contra de la población. A pesar de que la crítica que él hacía en sus letras abarcaba no sólo la problemática de la RDA sino también a la problemática mundial de la época, el gobierno de ésta se inclinó por considerarla amenazante.

Como se puede ver en el siguiente fragmento del texto de Biermann “*Ballade für Eva Marie, für die ausm Osten*” (Balada para Eva María, para la de Oriente), su crítica iba más allá del gobierno socialista, incluso él mismo se consideraba socialista:

*Für mich ist die Freiheit kein
Arschwischpapier ich komm ausm Land, da ist zwei mal
Zwei vier ein Staatsgeheimnis, ja leider!
Und jedes Kind, das dort die Wahrheit
Spricht
Das hält man schon darum fürn
Großes Licht,
denn der Kaiser, er trägt keine Kleider
und die Bonzen sind scharf auf die
Posten.
Dort stinkt die Macht- na und hier
Stinkt das Geld
Egal, wo es mehr stinkt auf der Welt
Ich bleib immer die ausm Osten².*

² Para mí la libertad no es
Un papel limpia culos, vengo de un país, ahí es dos
Por dos cuatro un secreto de estado, ¡Sí, desgraciadamente!
Y a cualquier niño que diga ahí
la verdad
Se le toma sólo por eso como
Una gran iluminación,
Porque el emperador no lleva ropas
Y los funcionarios son astutos en los puestos.
Ahí apesta el poder- ¿y qué? Y aquí
Apesta el dinero
Da lo mismo, en dónde apeste más en el mundo
Seré siempre la del Este.

- Las traducciones de las citas y de los poemas que no tengan referencia a otro autor son de mi autoría.

Wolf Biermann, como muchos de los escritores de la época, mostraba un interés muy marcado por los acontecimientos sociales y políticos tanto en Occidente como en Oriente. Con el tiempo los temas de sus canciones y su actitud crítica se fueron intensificando hasta convertirse en una mordaz crítica a la STASI y a las medidas controladoras del Estado (Vid. Childs y Popplewell, 1999; 102).

Wolf Biermann no fue el único escritor contra el que se tomaron medidas. Existe un sinnúmero de obras en las que se puede encontrar una postura crítica de los escritores con respecto a la RDA, ellos trataron no sólo de mostrar la realidad como la vivían, sino también de explicar lo que estaba aconteciendo. En la novela de Hans Joachim Schädlich *Tallhover* de 1986, por ejemplo, se habla acerca de un policía secreto que nunca muere y que sirve a cualquier sistema político que se presenta y que necesita de sus servicios incluidos el régimen prusiano, el Tercer Reich y la RDA. Se puede ver aquí cómo ya se percibe al Estado socialista como un ente totalitario, solamente comparable con aquellos que se creían superados: *“Immer brauchen die Staaten geheime Polizisten, die ihre Sicherheit sichern gegen alle, die sehr anders denken als ihre «Herren»³”* (Schädlich en Arnold, 1993; 3). Con lo anterior se entiende que el Estado socialista impulsaba una política homogeneizadora en cuanto a la cultura y las manifestaciones artísticas, y no sólo eso, sino también respecto a la vida de sus habitantes.

A partir de la creación de la STASI, la vida diaria en la RDA se convirtió en un constante vigilar-cuidar-escondese del servicio de resguardo de la seguridad del estado, la STASI.

³ Los estados siempre necesitan policías secretos que resguarden su seguridad contra todos los que piensen muy diferente a sus “amos”.

Es interesante cómo esta situación llegó a tal punto que se llevaba a cabo no sólo dentro de los círculos intelectuales sino también en la población entera. Todos los círculos sociales se encontraban dentro del juego de delatar a cualquier sospechoso con tal de salvaguardar su trabajo, su familia o su vida misma. Para entonces, el gobierno de la RDA se percibía como opresor del sector de la población que no estaba de acuerdo con la manera en la que se llevaba a la realidad el ideal socialista. La persecución, la aniquilación y la condena de miles de personas, fueran intelectuales o no, repite, aunque en escala menor, las prácticas de la GESTAPO.

Quedó de manifiesto que el intento de controlar y homogeneizar a la población no era posible, pues no se pueden unificar los intereses de las personas y las diferentes formas de pensar: ya desde el principio de la fundación de la RDA había voces en desacuerdo.

A partir del llamado “despertar de los intelectuales” se daría una emigración constante, pero dificultosa, de escritores, artistas, intelectuales, obreros, etc. hacía el lado occidental de Berlín, incluso, algunos aún se encontraban en un estado de duda con respecto a sus propias ideas: *“Over the four decades of the DDR any number dropped out of the communist parade and headed for the West, usually suffering severe problems of selfdoubt and conscience when they did so⁴”* (Childs y Popplewell, 1999; 101).

Dificultosa, en especial porque abandonar el Estado socialista significó para muchos de ellos un fuerte sentimiento de decepción con respecto a lo que los dirigentes públicamente decían; por ello, el socialismo que vivió la población no guardaba ninguna relación con lo que esperaba.

⁴ Durante las cuatro décadas de la RDA un sin número de habitantes abandonaron las filas comunistas y se dirigieron hacia el Occidente, sufriendo en muchos casos severos problemas de duda interna y de consciencia cuando así lo hicieron.

Las represalias en contra de los intelectuales continuó a pesar del discurso de Erich Honecker en una sesión del Comité Central del SED en 1971. Éste despertó una nueva esperanza en los intelectuales de la RDA, porque afirmaba que aquellos artistas que mostraran un interés firme por el socialismo no serían víctimas de censura y tabúes con respecto a sus obras:

*Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils- kurz gesagt: die Fragen dessen, was man künstlerische Meisterschaft nennt*⁵ (Honecker en Nielsen y Ballegaard, 2002; 360).

Stefan Heym, por ejemplo, fue uno de los escritores que creía fielmente en el comunismo a pesar de los conflictos que tuvo a partir de su rechazo al estalinismo. Al comienzo de la RDA apoyaba de manera muy entusiasta el nuevo Estado y sus planes de desarrollo. Sin embargo, fue influido fuertemente por la campaña anti estalinista que se llevó a cabo en la Unión Soviética a partir de 1956, la postura del gobierno socialista con respecto a Heym se agudizó con la publicación de su obra *Fünf Tage in Juni*, que trataba sobre el levantamiento obrero de 1953. Muchos de sus libros fueron publicados a partir de 1976 sólo en Alemania Occidental ya que no se habían podido publicar en la RDA.

Las represalias contra Heym tenían que estar cuidadosamente planeadas pues se trataba de una figura que internacionalmente contaba con una especial reputación, a causa de su pasado anti nazi, su procedencia judía y su orientación socialista (Vid. Childs y Popplewell, 1999; 103).

⁵ Cuando se parte de la firme posición del socialismo no puede haber, de acuerdo a mi consideración, tabúes en materia de arte y literatura. Esto incluye tanto las preguntas sobre la estructura así como sobre el estilo-dicho de manera breve: las preguntas acerca de lo que se llama maestría artística.

La tensión dentro de la sociedad de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta se concentró, en gran medida, en torno a los intelectuales, pues mientras los que estaban convencidos de oponerse al Estado luchaban para que su voz se escuchara, otros, a causa de su simpatía con el régimen o las amenazas que recibieron, seguían apoyando y difundiendo las premisas socialistas. Se dio un fenómeno muy interesante y es que muchos de estos últimos se cobijaron en la promesa del gobierno de permitirles seguir publicando sus obras y vivir en libertad con tal de delatar a sus compatriotas, en muchos casos también a sus amigos, a la STASI.

Los escritores que querían seguir publicando sus obras tenían que buscar la manera de enmascarar la verdadera intención de la novela o el poema. Muchas de estas obras se tornaron herméticas, algunas otras hicieron referencia a mitos o figuras a través de las cuales expresaban su opinión con respecto a la situación de la RDA.

De acuerdo a lo que se puede desprender del discurso filosófico de Karl Marx y Friedrich Engels del siglo XIX, el utópico y armónico convivir de un grupo de personas que se identificaran con las ideas políticas y sociales, debiera ser el comunismo, pero no bajo un tipo de gobierno autoritario que buscara cumplir con un ideal a costa de las vidas de sus habitantes.

La decisión del SED por crear una literatura dentro de los márgenes de la doctrina marxista-leninista parecía una oportunidad que muchos de ellos, al simpatizar con las ideas de izquierda, habían estado esperando ansiosamente. Incluso muchos de los autores que habían ido al exilio a causa de la persecución nazi vieron en la RDA la oportunidad para

regresar y seguir con su producción intelectual dentro de un contexto que parecía favorecerles.

Escritores como Brecht, Bloch, Seghers y Arnold Zweig, que habían estado en el exilio, se unieron a la propuesta de Johannes R. Becher, quien fuera la figura más importante para la instauración del modelo socialista a través del *Kulturbund*. Éste último buscaba instaurar dentro de la RDA una tradición no sólo socialista sino también humanista y antifascista ya desde 1948. El grupo formado por Becher y los autores del exilio, entre otros, legitimaba la introducción del comunismo en territorio alemán a partir de la propagación del modelo literario soviético dentro del llamado “Realismo socialista”, que, de acuerdo al protocolo del primer congreso de escritores soviéticos en 1934, se definió de la siguiente manera:

*Der sozialistische Realismus ist die Grundmethode der sowjetischen Literatur und Literaturkritik, er fordert vom Künstler eine wahrheitsgetreue, konkret historische Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Außerdem hat er die Aufgabe, zur ideologischen Transformierung der Werktätigen beizutragen und sie im Geiste des Sozialismus zu erziehen*⁶ (Según el protocolo del primer congreso soviético de escritores de 1934 en Rothmann, 2005; 292)

De acuerdo a lo anterior quedó definida la tendencia de la literatura de la RDA y también la función que tendría el escritor en la sociedad. Para concretizar esta primera intención del gobierno socialista se creó el cargo de Ministro de Cultura. El primero en ocuparlo fue Johannes R. Becher quien propuso un retorno a las formas clásicas de la literatura alemana: Goethe, Schiller, Kleist y Heine. Con esto se intentaba formar a los estudiantes dentro de las Facultades universitarias para que constituyeran una nueva generación que de alguna

⁶ El realismo socialista es el método base de la literatura soviética y de la crítica literaria, exige del artista una representación de la realidad que sea fiel a la verdad e históricamente concreta en su desarrollo revolucionario. Además tiene la tarea de contribuir a la transformación ideológica del trabajador y de educarlo conforme al espíritu socialista.

manera encontrara en los iconos clásicos alemanes su identidad y su futuro. Como parte del programa también se crearon editoriales en donde se revisaba e imprimía este tipo de literatura.

La función del escritor estaba directamente relacionada con el desarrollo de la sociedad y sus valores. Se inducía al individuo a cumplir con sus funciones como trabajador proletario en pro de un bienestar común. En la llamada *Aufbauliteratur* el escritor adquirió funciones específicas que se correspondían con el crecimiento económico del país y no sólo debía reflejarlo sino además debía servir como propaganda al partido comunista.

En 1959 se llevó a cabo una conferencia de autores en la que se planteó la necesidad de los trabajadores de tener acceso a las diferentes manifestaciones artísticas, entre ellas por supuesto, la literatura. El concepto de *Bitterfelder Weg* se refiere a que la literatura debería conformarse a partir de la participación tanto ciudadana como intelectual, el intelectual tendría que acompañar al trabajador y el trabajador al intelectual. Esta idea se puso en marcha con el gobierno de Walter Ulbricht bajo el lema de “*Greif zur Feder Kumpel, die sozialistische Nationalkultur braucht dich!*”⁷

Es interesante cómo, al principio de la conformación de la RDA como país, todo parecía funcionar perfectamente, todos los sectores sociales habían recibido su tarea y la cumplían de manera satisfactoria. Sin embargo, conforme iba pasando el tiempo y las acciones del gobierno se volvieron más extremas, surgieron pequeños grupos de oposición dentro del sector intelectual.

⁷ ¡Válete de la pluma, Camarada, la cultura nacional del socialismo te necesita!

Para la política cultural del gobierno socialista había dos generaciones de escritores; por un lado, aquellos que tenían más edad, y con esto, diferentes influencias incorporadas en su estilo.

Y la generación de escritores jóvenes, quienes podían realizar la propuesta del Estado. Porque, de acuerdo al Estado, las generaciones anteriores, a pesar de simpatizar con las ideas del socialismo, podían cambiar de manera más fácil el tema de sus obras, éste no sería siempre el que el Estado exigía. Las nuevas generaciones, bajo el furor del discurso socialista podían ser fructíferas para una literatura que retratara lo que acontecía en ese momento dentro de la RDA. A esta propuesta literaria de la RDA se denominó *Ankunftsliteratur*, en ella se apelaba a que los escritores se impregnaran de la realidad social de manera que ésta se observara dentro de la obra literaria.

Como ejemplo de este tipo de literatura influida por las ideas del *Bitterfelder Weg* y la *Ankunftsliteratur* se puede mencionar la novela “*Der geteilte Himmel*” de Christa Wolf en donde la autora presenta la problemática de una obrera con respecto al socialismo.

Con los preceptos del socialismo práctico, el *Bitterfelder Weg* y la *Ankunftsliteratur* no sólo la función del escritor quedó determinada, sino también aquella que tendrían los habitantes de la RDA. El trabajador, por ejemplo, tendría acceso a cualquier manifestación cultural, en contraposición con lo que anteriormente se venía practicando en cuanto a la sectorización de la cultura y del arte, por ejemplo, en el Tercer Reich. Dentro del marco del *Bitterfelder Weg* sucedió que los trabajadores, influidos por el Estado, escribieron en 1955 una carta pública a los escritores en donde pedían temas que estuvieran relacionados con su vida diaria: “*Wir möchten mehr Bücher über den gewaltigen Aufbau, der sich auf allen Gebieten*

der Deutschen Demokratischen Republik vollzieht, über das Schaffen und Leben der Werktätigen”⁸. (Rothmann, 2005; 294)

Por otro lado, los problemas políticos y sociales de la época fuera de la RDA no podían quedar fuera de la preocupación de los escritores. Temas que también se tocaban en la RFA aparecieron en la filosofía y en la literatura: la guerra de Vietnam, la emancipación de la mujer y el problema generacional con respecto a la Segunda Guerra Mundial, fueron algunas de las preocupaciones de esta generación que lograron penetrar a la RDA.

Con esto se entiende que la literatura y, por lo tanto, el escritor, tenían la necesidad de ocuparse dentro de su creación de los acontecimientos sociales y políticos mundiales y no sólo de la intención del Estado socialista de formar personas para lograr un mejor desempeño en el trabajo, como el caso de la llamada *Aufbauliteratur*, en la que se pretendía acercar al trabajador a un modelo de persona que se distinguía entre otras por su calidad humana, la calidad de su trabajo y su capacidad para resolver problemáticas en el contexto laboral y su firme postura socialista.

Los escritores de esta generación se vieron influidos en diferentes medidas por los temas que se han mencionado, pues en cada escritor se encuentra un estilo diferente que concuerda o se aleja del modelo socialista.

⁸ Queremos más libros sobre la enorme construcción, que se efectúa en todas las regiones de la República Democrática Alemana, sobre la creación y la vida del trabajador.

Capítulo II

La tradición lírica alemana en la poesía de la RDA

Una mirada retrospectiva hacia los nombres de autores y corrientes que pudieran dilucidar algunas de las causas del desarrollo de un tipo de poesía como el que se dio dentro del contexto de la RDA mostrará la importancia que tiene el estudio de la lírica para comprender la época histórica y los acontecimientos sociales que se vivieron en Alemania durante este período. Asimismo permitirá reconocer la importancia de la generación de escritores, entre los que se encuentran Reiner Kunze, Sarah Kirsch, Reiner Kirsch, Wolf Biermann, etc. y que se inscriben dentro de las nuevas tendencias literarias alemanas.

Debe aclararse que no se pretende definir la obra de una autora de la RDA como Sarah Kirsch, a partir de sus influencias, ni de instaurarla dentro de una corriente, sino solamente presentar éstas como una evidencia de que la poesía de la RDA recoge tendencias anteriores y las desarrolla, creando así su estilo representativo. Se hablará, entonces, del grupo de escritores que comparten el interés de expresar su desacuerdo con respecto a las situaciones que vivían.

A comienzos del siglo XX en París, los escritores y artistas en torno a Apollinaire, el iniciador del cubismo, uno de los primeros movimientos de las vanguardias históricas, influenciaron también los movimientos en territorio alemán.

En 1905 se fundó en Dresde el grupo *Die Brücke* y en 1911 *Der blaue Reiter* en Múnich, dos de las agrupaciones artísticas de mayor importancia para el desarrollo de las vanguardias en Alemania. No sólo desde Francia se dejaron escuchar las voces vanguardistas, sino que también en Italia los futuristas fueron decisivos para la nueva concepción del arte. Con “nuevo” se apela a que el arte propone una nueva actitud con respecto a las anteriores tendencias.

A través de sus manifiestos, los futuristas lograron establecer un deslinde entre la antigua forma de hacer poesía y la nueva, lo que representaba de una manera más eficiente lo que esta generación vivía con respecto a los acontecimientos políticos y sociales como, por ejemplo, la Primera Guerra Mundial. El concepto de “antitradición” significó un desafío contra la manipulación burguesa de la cultura y el arte (Muschg, 1972; 9). Los diferentes manifiestos vanguardistas, que expresaban las inquietudes de una nueva generación, una juventud inconforme, se alzaron en forma de acción en contra de las convenciones de la época. Se opusieron fuertemente al elitismo, al academicismo y a las formas de consumo del arte que reinaban en las tendencias del arte al mismo tiempo que reflejaban la crisis que se experimenta cuando el mundo cambia y cuando los antiguos paradigmas ya no son vigentes para la realidad que se vive.

Se puede concluir que el Expresionismo fue una respuesta juvenil a un momento de cambio histórico, así como lo había sido anteriormente el *Sturm und Drang* y como lo sería después

la década de los sesenta para la generación de escritores alemanes en la República Federal Alemana. En todos estos casos se puede advertir que el arte, y en específico la literatura, supone una actitud crítica frente a un canon establecido, ya sea moral, político o religioso que se encontraba en formación.

El grupo *Der blaue Reiter* simpatizó con la idea de que los artistas tenían algún don profético que les permitía visualizar la decadencia inevitable de los estados capitalistas industriales; en contra de esta destrucción surgía la creación de la obra de arte que negara toda regla anterior por considerarla una maldición. Fue en Alemania en donde la literatura, como expresión artística, recibió mayor influencia de las vanguardias francesas e italianas (futurismo y simbolismo), surgieron publicaciones periódicas como *Der Sturm* dirigida por Herwarth Walden, *Die Aktion* de tendencia radical-izquierdista por Franz Pfemfert y *Die weißen Blätter* de René Schickele. Es importante mencionar que durante el desarrollo del Expresionismo se trató de borrar la antigua separación entre las diferentes disciplinas del arte, en especial, la literatura y la pintura. Fue por esa razón que muchas de estas publicaciones contenían, ya sea, grabados o ilustraciones que los mismos artistas hacían a las obras literarias, entre los pintores se puede mencionar a Oscar Kokoschka, Max Beckmann, Wassili Kandinsky y entre los poetas Else Lasker-Schüler.

Las abundantes colaboraciones entre pintores y escritores permitieron que el movimiento creciera considerablemente. Fue necesario entonces que alguno de ellos se instaurara como dirigente del movimiento y fue así como Herwarth Walden acuñó el término *Expresionismo* para esta nueva corriente.

El tinte revolucionario del movimiento se vio fuertemente influido por acontecimientos históricos, en especial, por el sentimiento de decadencia que se formó ya desde antes de la Primera Guerra Mundial: “La decadencia ya no era una mera suposición, sino un hecho, por lo que se puso de moda la mentalidad revolucionaria” (Muschg, 1972; 13).

Esto último implica que se trata de un movimiento que, al no haberse formado en grupos o escuelas, es individualista y heterogéneo; es por eso que no se puede hablar de una tendencia estilística única del Expresionismo. El término con el que se designa esta vanguardia sugiere ambigüedad, y es que bajo este término se definía ya desde Van Gogh la “nueva intimidad del arte”. Dentro del contexto alemán, el término *Expresionismo* se convirtió en la etiqueta del arte revolucionario. Esto se intensificó gracias a la agresividad que se mostró en los textos publicados dentro de revistas como *Der Sturm*. Se trata entonces de un nuevo matiz respecto al Expresionismo italiano y francés que se da en territorio de habla alemana y cuya meta era luchar en contra de la estrechez de la burguesía.

“Como revolución literaria, el Expresionismo parte directamente del naturalismo y de forma indirecta de los movimientos *Junges Deutschland* y *Sturm und Drang*” (Muschg, 1972; 23); se deslinda no sólo del naturalismo sino también de las corrientes del Simbolismo e Impresionismo que surgieron en el cambio de siglo. En este sentido se entiende que se trata de un movimiento que va en contra de las leyes y dogmas proclamados por la clase burguesa en torno a las reglas del arte y de la expresión y con esto contra una tendencia a limitar, controlar, si se quiere, las manifestaciones artísticas de determinada época.

Se dice incluso que se puede hablar de Expresionismo en las situaciones en donde injusticias sociales y presiones estatales significaron una profunda vivencia para el individuo. A pesar de que se puede hablar de un década Expresionista bien definida que una de 1905 hasta comienzos de la Primera Guerra Mundial.

Esto se observa en las páginas de *Die Fackel*, de Karl Kraus, en donde se condenaba de manera abierta a la clase gobernante. Dependiendo de los autores se puede encontrar esta referencia solamente como un pretexto para la creación literaria o como centro de toda reflexión artística, es decir, el Expresionismo conjuntó un sinnúmero de intereses y de temas entre los que se encontraron la preocupación por la sociedad y la lucha contra la clase gobernante controladora. El Expresionismo se encuentra en estrecha relación con la intención de liberar el arte de la visión burguesa. Como menciona Dietrich Bode en su antología de la lírica expresionista alemana:

*Doch nahm der Aufbruch zum Wesentlichen recht verschiedene Wege: von der Zerstörung des Wilhelminisch-Bürgerlichen über das Oh-Mensch-Pathos der Brüderlichkeit bis zur Entdeckung der sozialen Wirklichkeit, von der bitteren Klarheit des Zynismus über Visionen von Apokalypse oder Paradies bis zum Aufgehen des Menschen in der Natur*⁹ (Bode, 2002; 68)

La literatura expresionista es un collage de representaciones y de estilos, y es esta variedad la que hace que sea para la literatura contemporánea una referencia muy importante, además de que representa una parte muy importante de lo que desde el punto de vista de la Sociología puede denominarse “modernidad”.

⁹ Sin embargo, el comienzo tomó caminos bastante diferentes: desde la destrucción de lo burgués propagado durante el reinado de Guillermo II pasando por el pathos-Oh-hombre de la fraternización hasta el descubrimiento de la realidad social, desde la amarga claridad del cinismo pasando por visiones del Apocalipsis o del paraíso hasta la integración del ser humano con la naturaleza.

Dentro del contexto alemán, la literatura expresionista se convierte en una literatura de protesta, de crítica social. Con el cambio de las tendencias y, sobre todo, con la pérdida de fuerza que el movimiento tuvo en su primer momento, los autores simpatizantes fueron cambiando de parecer, aquellos de pensamiento más radical se inclinaron por el comunismo y el activismo. Este interés es precisamente lo que une a esta generación con algunas otras dentro de la tradición literaria alemana; una necesidad de expresar un pensar, un sentir diferente con respecto a una situación social y política.

De igual manera, los escritores de la RDA tenían como premisa dejar en sus textos una evidencia de su postura frente al régimen político que vivían, en algunos casos; en otros, provocar a los lectores con respecto a la actitud que tenían frente a las condiciones que se les imponían.

Debe mencionarse que los autores expresionistas como Ernst Toller, Karl Kraus, Georg Kaiser e incluso Bertolt Brecht,¹⁰ entre otros, creían en la creación de una sociedad basada en las premisas del marxismo, su crítica se dirigía a la inexistencia de ésta; mientras que los escritores de la RDA criticaron el Estado socialista ya fundado. Algunos mantuvieron su fe en el marxismo, en la doctrina, mientras que otros perdieron por completo el ideal de una sociedad mejor.

De acuerdo a lo anterior se puede considerar que el texto literario dentro de la RDA para las épocas de los años setenta y ochenta es un tipo de manifiesto en contra de un régimen totalitario, en el sentido en que señala el descontento, la preocupación y el rechazo a ese tipo de gobierno.

¹⁰ Cabe precisar que Brecht incursionó en el Expresionismo sólo en su obra temprana *Baal*, posteriormente desarrolló una nueva dramaturgia con su teatro épico y didáctico.

Debe recordarse que en el período que va de la década de los cuarenta hasta la caída del Muro de Berlín el Estado pretendió homogeneizar tanto la vida social como la vida cultural dentro del territorio de la RDA.

De alguna manera, los intelectuales de la RDA ya tenían las pautas para crear una literatura política de protesta que reuniera no sólo sus intereses, sino que también reflejara que no habían sido el primer grupo en utilizar la literatura como un medio a través del cual pudieran expresar el descontento y la inconformidad.

El programa de cultura de la RDA fue expuesto en el Instituto Johannes R. Becher, incluso él mismo impartía algunas cátedras sobre poesía y literatura expresionista para el momento en el que algunos escritores como Sarah Kirsch llegaron al Instituto. A través de él se establece un canal de influencia directo entre la tradición vanguardista europea y las tendencias de la lírica de la RDA. Sin duda fue el Expresionismo una de las que mayor cabida encontró en la poesía de Sarah Kirsch.

El Expresionismo significó para muchos escritores y para sus sucesores la oportunidad de continuar la línea de pensamiento que formaría sus primeras obras. Entre estos autores se encuentra el propio Johannes R. Becher quien habría de conducir las líneas de la literatura socialista en la RDA. Si se toma en cuenta la cantidad de escritores que recibieron de él las premisas expresionistas se concluye que la literatura que floreció dentro del régimen comunista alemán guarda una estrecha relación y que incluso es una apropiación del Expresionismo como uno de los movimientos de las vanguardias históricas que implica una nueva actitud frente a la realidad que se vive.

No sólo en la inspiración del arte innovó el Expresionismo, sino también en el estilo, la manera en la que el arte surgió “separada del ya histórico canon clásico, asimiló de nuevo la profundidad original de la vida, su brillantez y sus indisolubles disarmonías, la felicidad y los gritos mortales de la humanidad actual” (Muschg, 1972; 45).

En torno a la cuestión del estilo se encuentra también la profunda preocupación acerca del lenguaje que utilizará el arte. Se produce una crisis que crea una duda con respecto a él, se pierde la confianza en los dogmas que éste instaure en la vida cotidiana y en la manera de aprehender la realidad. La gramática supone, para los escritores expresionistas, un orden que solamente hace que la expresión poética pierda vida.

El poeta ruso Vladimir Majakowski, autor del manifiesto futurista ruso y principal influencia de la literatura vanguardista rusa para la RDA, menciona en su ensayo “Nuestro trabajo verbal”: “Trabajamos para organizar los sonidos de la lengua, la polifonía del ritmo, para simplificar las estructuras verbales, para puntualizar la expresión lingüística para poder expresar en el mejor de los modos, los hechos de nuestro tiempo” (Majakowski, 1971; 42). Ya más adelante, como uno de los elementos indispensables para iniciar el trabajo poético: “Las palabras. El ininterrumpido enriquecimiento de los depósitos, de los almacenes del propio cráneo con palabras necesarias, expresivas, raras, inventadas, renovadas, derivadas y de cualquier otro género” (Majakowski, 1971; 42) Con esto se entiende el concepto de una nueva expresión poética, entre ellas: la destrucción de la sintaxis, la utilización del verbo en infinitivo, la supresión de la puntuación que ahoga el estilo vivo y la creación de palabras dobles o compuestas. La literatura debía ser una serie de imágenes originales continuas, preferentemente sin orden alguno, de manera que la obra literaria conservara su frescura y no “pase de moda”.

El verso libre permitió que el expresionismo alemán llevara al extremo la fragmentación de las frases en sus componentes gramaticales, éstas se yuxtaponen en versos independientes que pueden llegar a convertirse en un verdadero juego del lenguaje, en donde el lector puede crear versos al gusto dentro de la obra poética. Como ejemplo cito el siguiente poema de Stramm “*Krieggrab*”:

Stäbe flehen Kreuze Arme
Schrift zagt blasses Unbekannt
Blumen frechen Staube schüchtern
Flimmer
tränet
Glast
Vergessen¹¹
 (Stramm en Muschg, 1972; 57-58)

Como se puede ver, cumple con algunas de las premisas que se desprenden del texto de Majakowski en cuanto a la completa fragmentación de la sintaxis y la gramática; a pesar de que existen autores mucho más reconocidos, se considera a Stramm el patriarca del expresionismo lírico de la lengua, por el ritmo y el contenido de su poesía. Majakowski también exigía la creación de palabras compuestas que innovaran la lengua, uno de los poetas alemanes que cumple en sus obras con esta premisa es Johannes R. Becher:

¹¹ Palos imploran cruces brazos
 Letra vacila pálido desconocido
 Flores fresquean* polvo tímidamente
 Lentejuela
 Lloro
 Brillo
 Olvido.

Traducción de Michael Faber Kaiser en La literatura expresionista alemana, de Trakl a Brecht, Seix Barral: Barcelona, 1972. * Como aclaración a la traducción debe mencionarse que el término en alemán *frechen* se refiere en español a insolente.

*Geschliffene Luft-Fächer. Räder- Geflechte.
 Flug-Röhren.- Götzenleiber auftürmen
 Sich: gewundene Stahlketten zickzack. Irrnis-
 Schillern Traum-Blasen zerplatzen in schwerer
 Öl- Nacht...,¹²
 (Becher en Muschg, 1972; 62)*

Durante todas estas nuevas configuraciones de la poesía y dentro de la puesta en duda de las estructuras poéticas clásicas nació un nuevo concepto de forma artística, que proponía una nueva relación entre los elementos de la obra. De esta manera se puede observar una mezcla entre los géneros épico, lírico y dramático.

El uso de la imagen permite a los poetas expresionistas una revaloración del lenguaje simbólico. Ya que se trata de una abstracción (Vid. Capítulo IV), se convierte en la expresión de una experiencia íntima, subjetiva y, con esto, emocional. Dentro de la poesía ya no existe una realidad objetiva de las cosas, sino que su naturaleza se convierte en el medio para exteriorizar cuestiones propias del individuo.

Dos de los autores más representativos del expresionismo alemán son Georg Trakl y Gottfried Benn. El primero perteneció al grupo *Der blaue Reiter* y su fama se debe, entre otras cosas, a las imágenes que crea a partir de las palabras y a los colores que simbolizan emociones, tal como si fueran sueños. La obra de Trakl se vale del verso libre y las fragmentaciones propias del Expresionismo para crear un mundo en el que el dolor, la miseria y la desgracia aparecen como inspiración.

Estas primeras definiciones en torno al Expresionismo adquieren sentido hasta que se unen con la descripción de las tendencias literarias de la segunda mitad del siglo XX en

¹² Afilados compartimentos- aire. Enrejados-rueda.

Tubos vuelo. –cuerpos de fétiches se apilan:

Retorcidos jirones de acero zigzag. Desvarío-

Irisan burbujas-sueño estallan en pesada

Noche oleosa..., Traducción de Michael Faber Kaiser en *La literatura expresionista alemana, de Trakl a Benn*, Seix Barral: Barcelona, 1972.

Alemania, en especial en la RDA. En un principio, el socialismo fue el gran motivo de inspiración para los escritores dentro de la RDA, primero porque reflejaba muchas de las aspiraciones y sueños de los comunistas, sueños que por primera vez iban a realizarse. Segundo, y quizás el más importante, porque el gobierno así lo dictaba.

En general, se podría decir que tanto políticos como intelectuales se sentían preparados para este momento en la historia de Alemania, aunque al final se hubiera quedado solamente como lo que ha sido, un sueño para la generación de escritores como Karl Mickel, Rainer Kirsch, Reiner Kunze, Kurt Bartsch, Christa Wolf, Sarah Kirsch, entre otros.

Las décadas de los setenta y ochenta en el panorama literario alemán pueden ser vistas como una consecuencia de lo acontecido durante la década de los sesenta, pues fue en éstas, en donde comenzaron a aparecer las voces de inconformidad dentro de las obras.

Los años sesenta representan para la lírica alemana una nueva etapa frente a la tendencia hermética de la década anterior, en escritores como Paul Celan, Nelly Sachs, Ernst Meister, etc. Se trató de una nueva generación que estuvo influida por la idea de que la poesía se presenta como el reflejo de una necesaria y, por ende, nueva orientación. Fue una época en la que la poesía volvió a cuestionarse a sí misma, sus materiales, el lenguaje que debe utilizar y la función que tiene la literatura para una sociedad en crisis. Se puede advertir que existe en este punto un paralelismo con lo que sucedió ya antes cuando el expresionismo surgió en Europa.

En su artículo “*Tendenzwenden, die sechziger und siebziger Jahre in literaturhistorischer Perspektive*”, David Robert define a la generación de estos años como aquella que representa una fisura, una fragmentación en muchos aspectos, misma que se encuentra en relación con las fisuras políticas y el desarrollo cultural de la época y que crea una evidencia en los procesos creativos de los autores de esta generación. (Robert en Korte, 1989; 102). La década de los sesenta se comprende como una fase de ruptura con la tradición poética anterior, en el sentido en que la evolución del lenguaje literario y sobre todo el espectro que alcanzó se ampliaron considerablemente.

Los poetas de esta generación pertenecen al llamado Realismo socialista, que por definición comprende a los escritores que se formaron dentro de la RDA y que propagan en sus obras las ideas comunistas, pero que en realidad, supone una actitud crítica ante los acontecimientos históricos y sociales de la época.

Muchos de estos escritores emigraron al observar acciones como la construcción del Muro. Esta generación se considera heredera del trabajo de autores como Bertolt Brecht, Erich Arendt, Peter Huchel, Johannes Becher, entre otros (Siefer, 1995; 15).

La lírica de la RDA comenzó con Günter Kunert, Reiner Kunze, Karlo Mickel, Sarah Kirsch, Christa Reinig, Wolf Biermann y Volker Braun. Todos estos autores eran socialistas y en su mayoría recibieron premios literarios dentro de la RDA. Sin embargo, y como ya se ha mencionado antes, la construcción del Muro y la tendencia anti estalinista contribuyó a que pronto se realizaran encuentros en la Academia de Artes de Berlín en donde se criticaba al partido socialista y a la sociedad.

Las repercusiones de estas reuniones se dejaron ver inmediatamente en las obras de los escritores, por ejemplo, *In diesem besseren Land* (En este mejor país).

Se trata de una antología en la que los autores antes mencionados expresaron de manera abierta su duda ante el sistema socialista, provocando así una crisis en la literatura de la RDA entre los años de 1971 y 1973. Esta crisis surgió en gran medida porque en la obra se exteriorizaba un rechazo a la doctrina del Estado socialista, específicamente, a la tendencia literaria que se había instaurado como modelo a seguir, de igual manera, porque los temas que se trataron a partir de este momento no cumplían con las premisas de crear una literatura que formara al ciudadano para la sociedad comunista.

Muchos de los poemas o publicaciones de estos autores contienen como tema principal la situación que les afectaba internamente, pues como se ha dicho, ellos creían en el socialismo y muchos de ellos, después de la caída del régimen, siguieron creyendo. Y es que la tradición alemana socialista que dio vida a esta generación se puede rastrear históricamente hasta Marx pasando por la República de Weimar.

La actitud de una generación de escritores con respecto al momento histórico y socio-político que vive se vale de tradiciones que muestran el carácter de una nación. Los poetas de la generación de finales de siglo tenían necesariamente que remitirse a aquellos movimientos que les inspiraban la fuerza y el valor para levantar la voz contra el gobierno opresor.

Capítulo III

La poesía de Sarah Kirsch

Una de las poetas más importantes para la escena literaria alemana de los últimos 50 años, cuya recepción en México ha sido escasa, nació en 1935 con el nombre de Ingrid Hella Irmelinde Bernstein para después re- bautizarse a sí misma como Sarah Kirsch. En la ciudad de Halle estudió Biología mientras trabajaba en una fábrica de azúcar, en 1960 conoció a Rainer Kirsch¹³ con quien contrajo matrimonio y con quien también publicó un poemario bajo el título de *Gespräch mit dem Saurier*. Después de haber estudiado literatura en el Instituto Johannes R. Becher fue miembro de la Asociación de escritores de la RDA antes de mudarse definitivamente a Occidente en 1977.

Su primera publicación en 1965 la colocó al lado de los más renombrados literatos de la época como Reiner Kunze o Christa Wolf. Ha sido acreedora a distinguidos premios, entre ellos el Georg Büchner y el premio de literatura Heinrich Heine. Se trata de una de las poetas que responde activamente a los acontecimientos socio-políticos de la segunda mitad del siglo XX, considerando que esto implica una preocupación, un compromiso y una sincera intención de cambiar la realidad social en la que vive: participa activamente como mujer y como escritora para denunciar, en algunos casos, o para apoyar, en otros,

¹³ Poeta alemán, nació en 1934, estudió Historia y Filosofía en Jena. Desde 1960 comenzó a publicar poemas propios e ingresó al Instituto Johannes R. Becher en Leipzig. Fue presidente de la Asociación de escritores de la RDA y miembro de la Academia de las Artes.

circunstancias que afectan directamente el devenir de la sociedad. De la misma manera, asume una actitud crítica frente a dichos sucesos, como ejemplo se puede mencionar que escogió el nombre de Sarah para su pseudónimo en protesta contra el antisemitismo.

A través de sus poemas se puede identificar un discurso lírico femenino que recoge y al mismo tiempo renueva muchos de los elementos característicos de la lírica alemana. La poética de Sarah Kirsch se presenta como un punto de confluencia de ideas, su discurso se ilustra con la definición de aquel poeta que Barthes sitúa en un punto medio entre “discursos anteriores y contemporáneos” (Barthes, 2007; 131), un discurso, o más bien, una poesía entre un mundo de posibilidades, de realidades.

Dentro de estas posibilidades se pueden encontrar no solamente el fuerte compromiso que la autora tiene con los sucesos políticos y sociales de su país, sino que su discurso se refiere a diversas circunstancias, entre ellas, la situación de la mujer, la necesidad de preservar el medio ambiente, los roles sociales de pareja y el capitalismo, sin dejar de lado los sentimientos que estas experiencias dejan en el individuo y en su experiencia, tales como la melancolía, la añoranza, y la soledad. Sobre sus poemas aclara Eva Bauer en „*Sarah Kirsch: Katzenleben*“:

Die Gedichte von Sarah Kirsch zeichnen sich stets dadurch aus, daß sie Natur und Liebeslyrik sind, die auch den politischen Kontext mitreflektieren, auch wenn ihr manche Kritiker das Gegenteil unterstellen wollen. „Der Grundgestus meiner Werke“, antwortet Sarah Kirsch darauf mit Nachdruck, „ist seit dreißig Jahren derselbe. Er hat sich auch nicht geändert, als ich 1977 in den Westen übersiedelte¹⁴. (Bauer, 2000; 1)

¹⁴ Los poemas de Sarah Kirsch se caracterizan ciertamente porque son lírica de la naturaleza y del amor, que también reflejan el contexto político, aún cuando algunos críticos quieran afirmar lo contrario. “El gesto fundamental de mi obra”, responde Sarah Kirsch con énfasis, “es desde hace treinta años el mismo. No se ha transformado desde que me mudé en 1977 al Oeste.”

Hay temas variados que se pueden rescatar de sus poemarios y, ciertamente, aunque no todos reflejen la realidad social o política, muchos encuentran ahí su motivo de ser. Se podría decir incluso, que la preocupación que mueve la inspiración de Kirsch, el gran tema que permea su obra poética, se encuentra en relación directa con su experiencia del mundo, no sólo con sus vivencias como mujer y habitante de la ex RDA sino también como testigo de cambios en las estructuras sociales y políticas que afectan directamente el desarrollo de las actividades humanas, en el sentido en el que esquemas de valores tanto sociales como individuales cambian radicalmente y con esto, la razón de la vida.

Los acontecimientos sociales y políticos que interesan a Kirsch no se reducen a la problemática del socialismo práctico, sino que se extienden a las posibilidades que existen fuera del ideal utópico del socialismo, esto es, que muchos de los autores de la generación de Kirsch, incluida ella, buscaron alternativas a la situación dentro de la RDA sin encontrar soluciones del todo convincentes y que fueran capaces de regresar al pueblo la ilusión que se vivió durante los primeros años de la instauración de la República Democrática Alemana.

El haber adquirido la posibilidad de salir de la RDA, a través de un permiso del gobierno denominado *Ausreiseantrag*, le permitió tener una visión mucho más amplia de la problemática mundial de la época. Me refiero a lo mundial porque pocas veces en la historia de Occidente se ha concentrado tanta actividad política y social en Europa entre los países capitalistas y los socialistas, como durante la Guerra Fría, pues mientras de un lado se vivía de cerca la crisis del socialismo, del otro, se fortalecía inevitablemente el capitalismo.

Tal vez los escritores que salieron de la RDA, como Sarah Kirsch, veían dentro del capitalismo una ventaja y es que ahí podían expresar libremente sus ideas y críticas hacia un hecho que consideraban injusto.

El Occidente fue también un refugio para Kirsch, pues después de haber firmado la carta de protesta por la expulsión de Biermann, las autoridades de la RDA comenzaron a sospechar acerca de su postura, impidiendo que publicara sus obras dentro de la República Democrática. La autora se mudó definitivamente a Berlín Occidental en 1977.

Esta situación llenó su poesía de múltiples perspectivas, en ella se pueden encontrar, tal como en el collage de la realidad social, un sinnúmero de motivos que aluden a la sociedad moderna, tanto capitalista como socialista.

Es por eso que leer a Kirsch se convierte en un viaje multidinámico, en el que se llega a nuevos puertos, en ocasiones difíciles de descifrar, que unas veces reciben al lector acogedoramente mientras que en otras representan un camino intrincado, un verdadero reto para la comprensión.

El trabajo de Kirsch se convierte así en un mar de contingencias, un reflejo de tendencias pero también un deseo por expresar una actitud completamente diferente con respecto a la lírica que se había observado hasta entonces en el contexto de la RDA. En su trabajo poético, la realidad se muestra sólo detrás de un velo de metáforas basadas en elementos de la naturaleza, incluso en algunos puede aparecer el término botánico o zoológico que los designa, basta con recordar que la observación detallada de la naturaleza es parte de su afición por la biología. Pero también muestra cómo la simple contemplación de un paisaje, de un momento de la vida cotidiana, o de la vida de algún ser animado se puede transformar en una imagen ficticia que funciona como pretexto para remitir a una instancia humana social más profunda.

Dentro de esta transformación los elementos reales tienden un puente de relación entre lo real y lo que pudiera parecer en un principio fantástico (Wolf, 1989; 3), como se puede ver en los siguientes versos del poema *Bäume lesen* que pertenece al poemario *Landaufenthalt* de 1969:

*.... Die Stämme
 ziehen an mir vorbei (das ist übertrieben:
 ich geh den Weg lang) die Bäume sind Lettern, ich
 beweg mich wie auf Papier, überspringe
 mühsam den Zwischenraum, stolpre ein Zeichen nieder
 das hier ist Nadelwald
 kein Unterholz alles durchschaubar
 von Zeile zu Zeile, der Boden voll Schnee
 der kommt aus dem Regen, papierweiß.¹⁵
 (Kirsch, 1969/2005: 70)*

En muchos de sus poemas se puede observar una fuerte conexión entre las dos perspectivas antes mencionadas: la real y la que nace de la relación semántica entre los diversos elementos que componen la obra. Por realidad se entiende todo eso que es posible encontrar en el mundo de la experiencia humana: las plantas, los animales, las flores, los árboles mientras que lo irreal alude a lo que solamente es posible dentro de la poesía de Kirsch, como por ejemplo un viaje a través del bosque de la misma manera como se recorre un libro con la mirada al momento de leer, pues los troncos mismos de los árboles se convierten en letras, en lectura misma.

¹⁵ ...Los troncos
 pasan sobre mí (esto es exagerado:
 yo voy por el camino) los árboles son letras, yo
 me muevo como sobre papel, salto
 el espacio vacío con esfuerzo, tropiezo con un signo lo derribo
 esto aquí es un bosque de coníferas
 ninguna mata, todo es transparente
 de línea en línea, el suelo lleno de nieve
 viene de la lluvia, blanco color papel...

En esta dicotomía presente en los trabajos de Kirsch, lo real también remite a la situación político- social mientras que lo fantástico a los mundos que dentro de la literatura se crean para dar vida a la voz del desacuerdo, de la inconformidad, se trata de una forma de criticar y al mismo tiempo de evadir la censura.

Las estrategias y los elementos que no sólo Kirsch, sino diversos autores de la época recogen de tradiciones anteriores constituyen su estilo y brindan a la escena de la literatura contemporánea un tinte especialmente multifacético. Para el caso de Kirsch, una de las tendencias más notables es el subgénero poético de tendencia hermética perteneciente a la década de los cincuenta denominado *Naturgedicht* (poema con elementos de la naturaleza); que combinado con elementos típicos para la autora como el *Enjambement*¹⁶, su figura retórica preferida, crea un mundo de metáforas en el que animales y plantas son los protagonistas:

Freyas Katzen

*Über dem Meer geht jetzt der
Abendstern auf und Bjarni sagt
Es sei die Göttin der Liebe:
Umglänzt und gnadelos
Lächelt sie aus dem Wagen
Gezogen von weißen
Schnurrenden Katzen*¹⁷
(Kirsch, 1989/2005; 322)

¹⁶ Encabalgamiento- es el desajuste producido en una estrofa al no coincidir la pausa morfosintáctica con la pausa métrica de un verso. Esto ocurre cuando el sentido de una frase no queda completo en el marco de dicho verso (al que se denomina *encabalgante*) y continúa en el verso siguiente (*encabalgado*), de forma que la pausa versal del primero rompe unidades sintácticas estrechamente vinculadas. (Cfr. Beristaín, 2001; 169)

¹⁷ El gato de Freya

Sobre el mar se levanta ahora el
Lucero vespertino y Bjarni dice
Que es la diosa del amor:
Resplandeciente y sin piedad
Sonríe desde el carro
Tirado por gatos
Blancos ronroneantes.

Se trata de la primera estrofa del poema que pertenece al poemario “*Schneewärme*” del año 1989, en él se ve claramente cómo se involucran los elementos de la naturaleza con esferas de acción humana, valores como el amor y lo que éste representa a través del uso de la figura de los gatos dentro del mito. El poema ilustra la tendencia a recurrir a mitos germanos con el sólo pretexto de la representación: la imagen de la diosa Freya en todo su esplendor, sin embargo existe un elemento en la descripción de la diosa que llama la atención: el adjetivo *gnadelos*. Mientras se esperaría que la imagen de la diosa pareciera ser dulce por tratarse del amor, el adjetivo *gnadelos* atribuye un fuerte sentimiento de rapacidad a la diosa. Con este adjetivo se contrasta el significado de Freya como dueña del amor. De igual manera, se observa el característico verso libre de Kirsch y el encabalgamiento.

Además de las tendencias herméticas de la década de los cincuenta y la evidente utilización de la naturaleza como un motivo de inspiración y representación, hay algunas otras características en el estilo de Kirsch que abren su poesía y permiten instaurarla dentro de la tradición expresionista alemana. Recordando el manifiesto futurista de Majakowski (vid. Capítulo II) y sus exigencias se pueden encontrar en los poemas de Kirsch: muchas de ellas, como son la ruptura gramatical, la utilización de infinitivos, la evidente fragmentación de las imágenes y sobre todo la creación de palabras dobles nuevas que le dan un tinte de originalidad al poema inigualable. En el siguiente poema del año de 1977, “*Die Überschwemmung*” (La inundación), se ejemplifica la creación de palabras nuevas compuestas por Kirsch:

*„Schwarze Spiegel Doppel-Landschaften Spielkartenschönheit
Die Wolke grüßt ihren Zwilling, der Himmel ein Kreis.
Ein Stamm, zwei Kronen jeder Baum.*

Dein Leib bin ich, du lächelst dir zu“¹⁸.

(Kirsch, 1977/2005; 158)

La lectura del poema anterior obliga al lector a hacer pausas que solamente enfatizan la fragmentación del mismo, el uso de signos de puntuación también recuerda la exigencia expresionista de la rapidez, la abstracción y a pesar de que el poema al principio no sea expresivo, al final, contiene en un verso toda la expresividad de un sentimiento de pertenencia entre el yo lírico y un tú, de manera que pareciera que el poema se llena de esta emotividad.

En el siguiente poema se puede observar el uso de infinitivos que le dan un tinte impersonal a la acción poética, como ejemplo de la influencia expresionista. Al mismo tiempo que lo hace impersonal, le brinda mayor velocidad a la imagen descrita en él. Se encuentra presente la fragmentación característica en Kirsch:

*Allerleirauh
Aber am schönsten: mit dir
Oder ohne dich
Über die Boulevards laufen nichts im Gepäck
Als Rosinenbrot, Wein und Tabak
Die Leute der Länder festhalten
Im Auge und später
Sprechen davon, den Himmel beschreiben den Schnee...¹⁹ (Kirsch, 1979/2005; 170)*

¹⁸ La inundación

Negros espejos paisajes-dobles belleza de un juego de naipes

La nube saluda a su gemelo, el cielo un círculo.

Un tronco, dos copas cada árbol.

Tu cuerpo soy yo, tú te sonríes. Traducción de Elisabeth Siefer en *Erdreich, Reino de Tierra*, El tucán de Virginia: México, 1995.

La influencia expresionista en la obra de Kirsch se debe tal vez al hecho de haber concluido sus estudios de literatura en el Instituto Johannes R. Becher, en donde logró acceder a la tradición vanguardista europea de grupos como *Der blaue Reiter*, si se toma en cuenta el carácter revolucionario expresionista del movimiento en Alemania se puede ver cómo la poesía de Kirsch encuentra su razón de ser y su lugar.

De acuerdo con Elisabeth Siefer, Sarah Kirsch pertenece a una tradición literaria que comienza con el romanticismo, pasando por el expresionismo de Georg Trakl, Ingeborg Bachmann y Peter Huchel (Siefer, 1995; 15). Basta con hacer mención de algunos de los autores que hacen uso de los mismos recursos estilísticos que Kirsch, todos de la generación expresionista alemana. El primer ejemplo corresponde a Ernst Stadler cuyo poema "*Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht*" (Viaje sobre el puente de Colonia que cruza el Rhin por la noche) podría compararse con uno de los primeros poemas de Kirsch del año de 1969 "*Dann werden wir kein Feuer brauchen*" (Entonces ya no necesitaremos el fuego).

Ya desde la lectura de los títulos se puede ver que ambos comienzan con una oración. En ambos poemas existe un signo de igual que fragmenta al poema; "...*blauen Lichtes jähe Horizonte reißen: Feuerkreis*" (despedazar repentinamente horizontes de luces azules: círculo de fuego) en Stadler, mientras que en Kirsch, se lee "...*Drängen sich: ein mächtiger Wolkenbaum*" (se amontonan: un poderoso árbol de nubes). Los últimos sustantivos crean un efecto muy parecido en el lector pues son composiciones de palabras compuestas.

Los versos de ambos autores son largos, en el poema de Stadler se lee:

¹⁹ Alalairao

Pero lo más bonito: contigo/ O sin ti/ Correr en los bulevares sin nada más en la mochila que un pan de pasas vino y tabaco/Percibir a la gente de cada país/Con el ojo y más tarde/ Hablar de esto, describir el cielo la nieve...

Traducción de Elisabeth Siefer, en op.cit, pág. 67.

*Gerippe grauer Häuserfronten liegen bloß, im Zwielight blei-
chend, tot- etwas muß kommen...o, ich fühl es schwer
Im Hirn....²⁰
(Stadler en Bode, 8; 2002)*

Se trata de versos que se acercan más al tipo de prosa poética que también es muy frecuente en Kirsch, la fragmentación sigue presente tanto por las comas como por los guiones que utiliza, el encabalgamiento del verso final crea la misma sensación que los de Kirsch en sus versos:

*Nur Himmel umgibt uns und schaumiger Regen Kälte
Wird nie mehr sein, die Steine
Die ledernen Blumen unsere Körper wie Seide
Dazwischen
Strahln Wärme aus Helligkeit
Ist in uns wir sind silbernen Leibs²¹* (Kirsch, 1969/2005; 22)

Existe entonces cierto paralelismo entre Stadler y Kirsch en la forma de estructurar el lenguaje poético; sin embargo, aunque no se trata de una influencia directa de Stadler en Kirsch si de una expresionista, pues como ya se ha dicho, se trata de características que se pueden encontrar en varios autores de la misma generación, como Reiner Kunze o Ingeborg Bachmann. Y como se puede observar ambos proceden de modo parecido en cuanto a la creación poética. Es importante resaltar que en el poema anterior destacan los adjetivos que adornan los sustantivos, puesto que se trata de combinaciones no comunes de la lengua.

²⁰ Esqueletos de fachadas de casas grises yacen desnudos, a media luz pali-
decido, muertos- algo debe venir...Oh, lo siento pesadamente
en el cerebro.

²¹ Sólo el cielo nos rodea y frío de lluvia espumosa
Ya no será nunca, las piedras
Las flores de piel nuestros cuerpos como seda
Ahí en medio
irradia calor de claridad
Está en nosotros somos cuerpos plateados

Estos adjetivos le dan al poema mayor impacto con respecto a las imágenes que logra crear: una lluvia espumosa, flores de piel o cuerpos plateados.

Pese a la sintaxis tradicional y la falta de encabalgamientos, en el poema de Georg Trakl “*De Profundis*” se puede encontrar el tipo de fragmentación que usa Sarah Kirsch, distinguible a partir del uso de puntos para crear pausas entre las escenas que conformaran la imagen poética; de manera que el uso del punto no sólo presenta ideas consecutivas, sino que también acelera el ritmo del poema y la lectura:

*Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.
 Es ist ein brauner Baum, der einsam da steht.
 Es ist in Zischelwind, der leer Hütten umkreist.
 Wie traurig dieser Abend²²*
 (Trakl, 2003; 29)

También se puede observar el uso de los colores y el ambiente que pueden provocar o que se pueden relacionar con ciertos sentimientos humanos como el negro y los colores oscuros con la tristeza, la soledad, la frialdad.

Este uso del color se encuentra, a partir de poesías como la de Trakl, cada vez en más autores alemanas; ciertamente, Sarah Kirsch es una de ellas. En sus poemas se puede ver el uso de los colores en lugar de los sentimientos que se quieren expresar.

Algunos de sus poemas se explican a partir de los colores primarios que muestran la mayoría de las veces, como el rojo en el siguiente poema:

²² Es un campo sin trigo, en el que cae lluvia negra.
 Es un árbol café, que está de pie solo.
 Es un viento cuchicheante que rodea cabañas vacías.
 Qué triste esta noche.

Wintermusik

*Bin einmal eine rote Füchsin ge-
Wesen mit hohen Sprüngen
Holte ich mir was ich wollte.
Grau bin ich jetzt grauer Regen.
Ich kam bis nach Grönland
In meinem Herzen²³.
(Kirsch, 1989/2005; 345)*

El simbolismo que estos colores adquieren al momento de la interpretación de los poemas es resultado también del cambio que significó para la representación del mundo y del sujeto mismo el descubrimiento del subconsciente y, en general, la teoría de Freud y el Surrealismo. Esto remite nuevamente de manera directa a las vanguardias de principios del Siglo XX.

El rojo en este contexto se podría relacionar con la juventud, la pasión de poder alcanzar lo que uno desea, se contrapone al gris que está por el sentimiento de vejez, de frialdad como la lluvia que más que la vejez enfatiza el paso del tiempo. Esta última idea se reafirma al mencionar Groenlandia, pues este país se relaciona inmediatamente con la frialdad, la soledad, la lejanía. La expresión de ir hasta allá en el corazón sugiere entonces el cambio de la pasión por la soledad, por encontrarse en un camino en el que ya no hay retorno. El cambio de rojo a gris y a blanco sugiere también la consumación de la pasión jovial a causa de la frialdad, en el sentido en que la vejez se relaciona con ésta.

²³ Música invernal

Alguna vez una zorra roja he si-
do con saltos altos
Me procuraba lo que quería.
Gris soy ahora lluvia gris.
Fui hasta Groenlandia
En mi corazón.

Durante la década de los ochenta surgió en la RDA un renovado interés por la subjetividad, por el mundo interior de los poetas dejando atrás la preocupación por el colectivo. La denominada *Neue Subjektivität* (nueva subjetividad) se puede encontrar en los trabajos de Kirsch a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, a pesar de que esta tendencia está presente en algunos escritores de la RDA ya a mitad de los setenta. Sin embargo, en esta nueva orientación de la poesía de Kirsch se agudizan aún más las tendencias que desde el comienzo de sus publicaciones han caracterizado su obra.

La fragmentación es llevada al extremo, los versos ahora se conforman solo de una palabra, las imágenes se reducen a un sustantivo o adjetivo, neologismos y colores o nombres de animales llenos de simbolismo crean un nuevo tipo de poesía que se ha querido insertar por varios críticos dentro del posmodernismo, como es el caso del ensayista Hugo Dittberner, con esto se entiende que para esta nueva etapa de la poesía de Kirsch el expresionismo ha quedado atrás. Independientemente de la catalogación que de los poemas de Kirsch quiera hacerse, en el siguiente fragmento de “*Derwisch*”, publicado en 2001 dentro del poemario *Schwanenliebe*, se puede observar el ya característico tono de Kirsch, suave y con elementos de la Naturaleza:

*Mein unsichtbarer
Geliebter die Taschen
Voller Kastanien.*

*Nun fallen die
Blätter schon
Ohne Wind.*

*Erst das
Blatt dann
Der Wind²⁴*

(Kirsch, 2001/2005; 477)

²⁴ Mi invisible/ Amante las bolsas/ Llenas de castañas. / Ahora caen las/ Hojas ya /Sin viento. / Primero la/ Hoja después/ El viento.

Ciertamente, no toda la poesía de Kirsch apunta a considerársele como política o comprometida con la sociedad, sin embargo; la mayor parte de su obra, sobre todo en los primeros años y hasta la desaparición de la RDA, se puede relacionar con el contexto social del que ya se ha hecho mención. Como bien apunta Eva Bauer en el ensayo anteriormente citado:

Sarah Kirsch entzaubert den Naturbereich, indem sie ihn mit gesellschaftlichen oder geschichtlichen Problemen in Verbindung bringt.

*Ihre auf den ersten Blick fließende Sprache bekommt Risse und herbe Untertöne*²⁵
(Bauer, 2000; 1).

Las acciones y los contextos remiten a sentimientos y situaciones humanas universales vistas a través de un lente de franqueza, unas veces, y de inocencia, en otras. El individuo frente al mundo natural, pero también frente al que él mismo se ha creado a través de su acción, he aquí el gran tema que abarcan los poemas de Kirsch, sus impresiones, su postura y sus intereses. Dentro de este mundo de relaciones se encuentra la sociedad, que es para el individuo, en un primer momento formadora, en un segundo, la instancia frente a la cual tiene que tomar postura, definirse a partir de ella para por último alejarse casi completamente; y es que, durante los últimos poemas de Kirsch se puede ver un marcado desinterés por las sociedades y una fuerte individualidad. Si esta actitud es o no producto de la desilusión, que comparten muchos de sus compatriotas con respecto al sistema socialista, no es cuestionable, sino más bien ilustra el hecho de que este sentimiento está presente en muchos de los discursos poéticos de la época.

²⁵ Sarah Kirsch desencanta el mundo natural, en tanto que lo relaciona con problemas sociales e históricos. Su lenguaje a primera vista fluido adquiere rupturas y amargos tonos.

De acuerdo con lo anterior, es común que en sus poemas exista referencia a dos voces poéticas diferentes: una que se refiere a la individualidad y otra a lo social, justo en el momento en el que se contraponen debido a la experiencia propia.

El sujeto adquiere en la mayoría de los poemas importancia fundamental, pues en ellos se cambia de la esfera de lo individual a lo social abruptamente, como si se cruzara primero el bosque de la privacidad, sus sentimientos, para toparse súbitamente con una gran urbe, las demás personas, un nuevo ambiente que se muestra la mayoría de las veces amenazador.

De esta misma manera podría definirse la relación específica del Estado de la RDA con sus habitantes, especialmente con los escritores, puesto que el Estado socialista buscaba crear una unidad de intereses en una pluralidad de individualidades y de criterios como puede haber en una sociedad moderna. Ciertamente es uno de los temas que Sarah Kirsch aborda en sus poemas y es también tema de este trabajo.

El ambiente que rodea al individuo no siempre es amenazante, solamente cuando se encuentra al acecho de instancias sociales que pretenden traspasar límites de privacidad, y violar el mundo de los sentimientos; y no es que dentro de la poética de Kirsch se pueda hablar de un individuo constantemente amenazado, al contrario, esta situación es la que permite que un tercer elemento aparezca para resolver el conflicto entre individuo y medio social: la Naturaleza. En los poemas de Kirsch se puede ver la representación de este conflicto primordial en su discurso, el papel de la Naturaleza es el del salvador, del confortador, el que permite que el individuo se vea a sí mismo puro, en su única representación.

Incluso se podría afirmar que es gracias a esta solución del conflicto que las cosas se presentan al ser humano tal como son, sin ninguna representación social, sin ningún prejuicio, traducido a su obra poética: una poesía casi concreta, pero repleta de imágenes.

Debe mencionarse también que la preocupación por la naturaleza y su relación con el individuo podría sugerir un profundo interés de presentar el medio natural invadido por la civilización, la contaminación ambiental y la ruptura del equilibrio, sin embargo, y a mi consideración, esta situación también se puede llevar a la esfera del individuo amenazado por la sociedad y sus exigencias.

Poemas cortos, precisos, en los que una palabra o dos conforman el verso, en los que también está presente el individuo pero que se refleja sin ningún problema en un atardecer, en las flores o en los árboles. La figura del árbol es recurrente en varios de sus poemas y primordial para constituir su discurso y el conflicto anteriormente expuesto.

El árbol es en la obra de Kirsch la representación de la pertenencia, lo individual, lo propio; pero también la seguridad de que existe para cada individuo un lugar en la naturaleza a partir del cual se puede definir, así se puede desprender del poema *Post*, publicado en *Drachensteigen* del año 1979:

*Irgendwo auf der Welt steht mein Baum, denn ich weiss,
dass jedem Mensch ein Baum zusteht. Ebenso eine
Grasart und ein bestimmter Vogel. So kann mein Vogel
Schon Körner fressen, auf einen Baum sich niederlas-
sen, ein Ereignis erkennen....*²⁶
(Kirsch, 1979/2005: 165)

²⁶ En algún lugar del mundo está mi árbol, porque yo sé que a cada hombre le corresponde un árbol. Del mismo modo una especie de hierba y un determinado pájaro. Mi pájaro puede comer granos, posarse sobre un árbol, reconocer un acontecimiento.

La pertenencia se da en el poema a través del pronombre posesivo de la primera persona *mein*, el hecho de que el yo lírico pueda hacer de cada elemento una posesión suya, de alguna manera sugiere que es parte de él, de su individualidad, porque todos los árboles, los pájaros al igual que los hombres son diferentes. Un árbol, un tipo de hierba o un pájaro que reúne las características específicas de cada uno de nosotros de tal manera que es capaz de corresponderse con nuestra figura, nuestra persona. La búsqueda de esta individualidad es vital para el sujeto en Kirsch, y se expresa a través de comparaciones entre el carácter humano y algún acontecimiento natural, como una inundación, una tormenta, una nevada, un amanecer, etc.

Es importante mencionar que la preocupación por la naturaleza, así como otros temas que se pueden encontrar en la obra de Kirsch, son parte de un interés que no corresponde ni se queda dentro de los límites de la RDA, sino que se trata de temas abordados por la literatura de la época también en la RFA.

Como ya se ha afirmado, en los poemas de Kirsch se puede ver un evidente interés por retratar elementos de la naturaleza, animales y plantas que responde no sólo al hecho de que la autora se haya interesado por el estudio de la Biología, sino también a la profunda admiración al fuerte impacto que causa en ella. Este interés se vería incompleto sin el contexto social que se esconde detrás de la careta inocente de la naturaleza.

En resumen, en el análisis de los poemas abordados en la presente tesis, se identificaron aquellos objetos que son importantes para el análisis de los procesos semánticos (Vid. Pageaux en Chèvre, 1994; 101), esto es, las relaciones que establece el lector entre los objetos aislados; estos objetos serán reconciliados al momento de la lectura dentro del contexto y su reconocimiento por parte del lector se establece a partir de que se trata del código que escritor y lector comparten.

Los diferentes elementos en los poemas de Kirsch son fácilmente comparables con descripciones del comportamiento de animales, paisajes o plantas; como se puede ver en el siguiente verso del poema que lleva el mismo nombre y que se analizará a fondo dentro del Capítulo IV: *Im Glashaus des Schneekönigs sprechen die Vögel vernünftig*²⁷.

Sin embargo, antes de pasar al análisis del poema es necesario explicar con base en los planteamientos de Bousoño el concepto de imagen poética, pues entendida como una representación común a varios discursos, se convierte en el segundo elemento identificable en la poesía de Kirsch. Como en un rompecabezas, en la imagen, los objetos semánticos se unen para darle sentido a lo representado, para cubrirlo de un contexto y para darle una proyección que va más allá del texto literario. Es importante no olvidar que se trata solamente de una posibilidad y que no se pretende acotar ni delimitar las palabras a un solo contexto, sino que se trata del lugar a donde la investigación y la lectura me han conducido. Es la conexión que guardan las imágenes de poemas como *Im Glashaus des Schneekönigs* con el contexto social, cultural y político de la RDA lo que permite encauzar el discurso poético de Kirsch, específicamente de los poemas analizados en el presente trabajo, que delata al Estado de la RDA como una instancia de poder controladora e intolerante. Así como también al contexto de la situación y la reacción de los círculos intelectuales durante este período de la historia alemana.

²⁷ En la casa del rey niveo hablan los pájaros razonablemente.

CAPITULO IV

El análisis poético. Algunas consideraciones.

Suponer que la obra literaria es capaz de transmitir al lector una determinada imagen de un objeto o situación es considerar que ésta existe gracias a un proceso de comunicación que se establece entre el lenguaje del poema y el lector. El tipo de comunicación del que se habla se acerca más a la transmisión de emociones a través de las palabras que a lo que se encontraba en las imágenes literarias tradicionales. Bajo el término de imagen tradicional me refiero a aquellas metáforas o alusiones que se basan en el parecido físico u objetivo entre los dos elementos involucrados. A éste se contraponen la imagen visionaria que supone que la comparación entre los dos elementos se establece a partir de las emociones que crean, los sentimientos que relaciona el lector o el poeta al momento de su enunciación (Vid. Bousoño, 1976). De acuerdo a Carlos Bousoño y su *Teoría de la expresión poética*, la imagen poética visionaria funciona como una figura retórica que establece un puente entre el sentir del poeta y el del lector.

A pesar de que la comunicación poética no puede ser real, en el sentido estricto de la palabra, esto es, directa, entre un emisor y un receptor físicos; para el caso de las imágenes visionarias se acepta un cierto grado de realidad; en el momento en el que se hace evidente que ambos, receptor y emisor, comparten un referente emocional que los llevará a demostrar que en efecto, se trata de un proceso comunicativo.

Esto es solamente posible, de acuerdo a Carlos Bousoño, gracias a la capacidad que tienen ambas partes involucradas de compartir emociones. La imagen visionaria aporta un referente que apunta a ser universal, pero que sin embargo está en completa relación con el individualismo que se ha venido desarrollando con la historia de la humanidad, esto es, se puede observar que las imágenes literarias, o mejor dicho poéticas, han venido cambiando a tal grado que ya no se puede hablar de su universalidad. Esta transformación se encuentra en el hecho de que, como se mencionó antes, las imágenes han dejado de centrar su atención en la realidad objetiva, física de los objetos para dar paso a las emociones que los objetos despiertan en el poeta. Se trata también de una alusión al momento histórico de ruptura que suponen las vanguardias europeas con respecto a la tradición literaria del impresionismo, en cuanto a su apego a la realidad exterior que deja completamente de lado la subjetividad.

Como se explicó en el capítulo tercero de este trabajo, los escritores expresionistas “descubrieron” la capacidad de la palabra para evocar sentimientos y ya no realidades. En este sentido, se puede decir que a partir de ese momento toda la poesía se sitúa dentro de este nuevo paradigma, un nuevo horizonte de sensaciones que pueden o no encontrarse en el subconsciente pero que indudablemente se encuentra dentro del humano. Ciertamente, todos los humanos tenemos la capacidad de percibir todas las emociones, el conflicto recae en que no todos los objetos provocan las mismas emociones en los lectores.

Lo interesante de esto último es que por una parte engrandece la obra poética en el sentido de la originalidad y de la maestría, mientras que por el otro dificulta la lectura y sobre todo, la interpretación.

Hablar de una obra poética se convierte, gracias a las imágenes visionarias, en un ejercicio de comprobación con respecto a las hipótesis que de una imagen se puedan tener.

Un lector necesariamente debiera contar al momento de la lectura con información previa, no necesariamente aquella que contextualiza el poema, pero sí alguna, que pueda esclarecer el vínculo entre los dos objetos que forman parte de la imagen y que su tarea es encontrarlo. A partir de considerar a la imagen como portadora de una emoción es que se puede llegar a involucrar la recepción, el resultado de la comunicación, con infinidad de contextos que despiertan en el lector una fuerte conexión. Si se pudiera extraer del poema la emoción pura que transmite, fuera de toda relación con la realidad o el contexto, ésta estaría presente en infinidad de situaciones humanas, es por esta razón que se habla de que un mismo poema conducirá a cada lector a un lugar diferente; permeado no solamente de la emoción que proviene del poeta, sino también de su propia concepción del mundo. El ejercicio de la interpretación es, entonces, suponer que al momento de la lectura se juntan dos mundos de representación, por un lado, el del autor y su inspiración, por el otro, el del lector y sus vivencias. Dando como resultado la conjunción de dos mundos de emoción.

Pero, ¿a partir de qué se puede establecer la relación entre los dos elementos presentes en la imagen? Queda claro que la cuestión de la imagen dentro de la obra literaria es el resultado de un especial tratamiento del lenguaje por parte del autor, es ahí donde se establece la relación emotiva. A partir de que se habla de una intención por parte del creador es que se puede establecer el hecho de que el lenguaje plasmado en la obra literaria guarde una estrecha relación con un objeto al que se alude, al que apela: “[...] la poesía se articula alrededor de un contexto referencial que está determinado por la práctica discursiva del hombre, por unos usos que favorecen la dispersión del mundo que se ha ido conformando sobre una coherencia lingüística” (Royo, 2004; 19).

El tratamiento del lenguaje dentro del poema normalmente se encuentra a orillas del uso convencional de la palabra.

Valiéndonos del término desarticulación, se podría decir incluso que lo que sucede con las palabras que dentro de la imagen tienen razón de ser, se aíslan del uso cotidiano para establecer una nueva conexión con un segundo elemento, que al parecer, no tendría relación alguna. En otras palabras, el poeta aprovecha el uso cotidiano del lenguaje para transmitir una sensación que le es propia al lector en tanto que es humano: “la poesía necesita llegar a decir lo intuido, a precisar en un lenguaje singular lo que el lenguaje cotidiano no precisa; quiere concebir un nuevo orden de significación que sobrepase el sentido material del texto” (Royo, 2004; 21).

Por otro lado, desde el momento en el que se habla de lenguaje, que es la materia prima de la obra literaria, se puede hablar de una representación contenida en él, si se toma como base la afirmación saussureana de que todo signo lingüístico consta de la representación y su representante. Ciertamente es en el lenguaje poético en donde esta característica se puede encontrar a cada paso en la lectura y con mayor frecuencia que en la prosa; pues mientras que en esta última la mayoría de las palabras ahí representadas apelan a referentes conocidos, es en la poesía en donde pareciera que cada palabra contuviera una gran cantidad de información, mucho mayor del que una sola lectura pareciera contener.

La inscripción de las palabras en nuevos contextos responde a la necesidad de crear un mundo nuevo de significación en el que las sensaciones y percepciones de la realidad tengan cabida tal y como son aprehendidas, dentro de toda su subjetividad: “[...] observar la singularidad del mundo que descubre el poeta en su peculiar búsqueda por los sonidos y la grafía supone reelaborar un mecanismo de captación que haga disponibles las significaciones de todo aquello que presencia en su observación esencial del mundo [...]” (Royo, 2004; 27).

La poesía es la representación de las emociones subjetivas con respecto a un objeto pero universales a los hombres: “las imágenes visionarias son resultado, no sólo del irracionalismo contemporáneo, sino también del subjetivismo de la época”(Bousoño, 1976; 192).

Las representaciones dentro del poema llegan al lector a través de la lectura como cuadros que se suceden unos a otros dentro del texto poético, unas veces parecen no tener ninguna relación entre sí, parecieran simplemente estar fuera del contexto de la obra general. Sin embargo, existe en la lectura un hilo conductor que puede llevar a la apertura del texto, la presencia de la relación entre los dos elementos, aquella que hace posible la imagen visionaria. Con estas palabras de Paul Valéry acerca de la poesía se cierra la noción de la imagen como representación, si hablamos de imagen se habla también de poesía y de su capacidad para transmitir no un mensaje oral sino, más bien, emotivo:

La poesía es “el intento de representar, o de restituir, por los medios que posee el lenguaje articulado, esas cosas o esa cosa que oscuramente tratan de expresar los gritos, las lágrimas, las caricias, los besos, los suspiros, etc. y que parecen querer expresar los objetos en lo que tienen de apariencia de vida o de contorno supuesto” (Valéry en Royo, 2004; 40).

Hasta ahora, se entiende que la imagen es la representación de una emoción a través del lenguaje en cierta obra literaria, o mejor dicho, poética.

Por su parte, el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua aclara que se entiende por imagen toda representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje, lo que nos lleva a considerar esta última definición solamente como una paráfrasis de lo que hasta ahora se ha considerado.

Con esta primera definición queda claro que el lenguaje está en representación de un objeto que al mismo tiempo conforma una imagen, si el texto literario funciona a partir de la intuición poética del autor, se podría decir que el poema aporta, en conjunto, una imagen de un objeto, persona y/o situación que se experimenta como una emoción. Dicho en otras palabras, la emoción transmitida en el poema recae forzosamente en un objeto que forma parte del contexto humano real y que es el que representa el sentir. La imagen, entonces, contendrá dos elementos; el primero es aquel que dará lugar a la representación; el segundo, aquel con el que se establece una conexión, es aquel en el que la representación y, con ésta, la emoción recae completamente. Por ejemplo, si en un poema encontramos como primer término un animal como el gato, serán sus características y los sentimientos que el gato evoca lo que permitirá al lector unir su imagen a una instancia real, como pudieran ser los escritores de un determinado tiempo.

La imagen literaria también se puede entender, de acuerdo a Carlos Bousoño “como una figura que como el símil, la metonimia, la metáfora, la sinécdoque o el símbolo consiste en la sustitución de un término real por uno imaginario” (Bousoño, 1976; 192). Sin embargo, el término imagen se reserva a aquella sustitución que no se ha basado en una relación objetiva sino en algún elemento irracional, o lo que se puede llamar una imagen visionaria.

Una imagen es, entonces, una figura del lenguaje que, al igual que la metáfora, manifiesta algún tipo de analogía o semejanza entre objetos.

Dentro del discurso poético las imágenes no solamente representan sino que de acuerdo a Albert Béguin, tienen la capacidad de despertar emociones, es precisamente aquí en donde radica la diferencia entre la lengua literaria y la lengua convencional. “[...] la imagen poética logra expresar en pocos instantes lo que tardaríamos en decir por medio de palabras” (Béguin en Royo, 2004; 29).

La imagen de la que se habla en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, puede presentarse como símil, o de manera más habitual, en forma de metáfora y consiste, como ya se ha mencionado, en relacionar los planos real e irreal no en función de su parecido objetivo, sino porque ambos provocan en el lector una sensación similar.

Tradicionalmente las imágenes poéticas se producían entre elementos que guardaban entre sí un parecido. Esta identificación tomaba como base la analogía entre ambos objetos. Se percibían con claridad los lazos de semejanza entre los planos que estaban en relación de significado, tanto el plano real como en el evocado. Este tipo de metáforas se estructuran de forma coherente, por ejemplo, considerar los cabellos canos como hilos de plata.

Sin embargo, fue a partir de la poesía emocional del romanticismo y coincidiendo con una nueva época cultural que prefiere el irracionalismo y la subjetividad, que se perdieron los lazos de relación lógica y surgió la imagen visionaria, inconsciente, irracionalista y subjetiva.

Este efecto tiene dentro de la teoría de Carlos Bousoño el término de visión y consiste en atribuir funciones, propiedades o características imposibles para un ser u objeto, cuando tal atribución expresa de manera irracional una sensación que el autor experimenta en el ser u objeto y que llega al lector a través de provocar la misma sensación.

El concepto de imagen se puede abordar también desde la perspectiva comparatista, pues se trata de un análisis imagológico que detalla acercamientos o distanciamientos culturales en torno a una misma representación en diferentes discursos. Si bien en este trabajo no se compara la obra poética con alguna otra contemporánea es interesante cómo la idea de la transmisión de algo más que una simple comparación entre dos elementos, uno real y uno ficticio o imaginario, se encuentra también presente.

“La imagen, entendida como un conjunto de metáforas, es la representación de una realidad cultural mediante la cual el individuo o el grupo que la han elaborado (o que la comparten, o que la propagan) revelan o traducen el espacio cultural e ideológico en el que se sitúan” (Pageaux en Brunel y Chèvre, 1994; 103). Para Pageaux la imagen se compone de tres elementos que permiten que el lector establezca la relación entre la obra poética y el contexto al que se refiere: la palabra, la relación jerarquizada y el argumento. La primera tiene que ver con el punto en común que tienen el lector y el autor, es a través del código que representan las palabras que el lector es capaz de establecer el hecho comunicativo.

La relación jerarquizada se explica a través del hecho de que las imágenes dentro del poema se suceden unas a otras, se trata de secuencias o escenas que en conjunto conforman una idea general.

Para el caso del tercer elemento, el argumento, el lector es fundamental pues es él quien a través de un proceso de decodificación es capaz de develar el tema de la obra, y por lo tanto, decidir si éste se relaciona con alguna instancia histórica que él conozca o no, a esto Pageaux lo denomina también momento hermenéutico. Es por eso que para el autor francés la imagen literaria, o mejor dicho, poética, tiene la capacidad de contar o reactualizar la historia a través del establecimiento de una conexión entre el sentir del autor y el del lector al momento de la lectura.

A través de la definición de imagen se evidencia una estrecha relación con la metáfora, no solamente porque la primera también ha sido considerada como un tropo literario sino porque establece una conexión entre dos objetos: uno real y uno imaginario; el que aparece dentro del texto literario.

De esta manera se pueden considerar las características de una en la otra y viceversa. El estudio de la imagen que conviene a este caso es aquel que Paul Ricoeur explicó en su obra *La metáfora viva*, en ella se puede observar un paralelismo entre lo que Bousño denomina imagen visionaria y aquel nuevo tipo de metáfora que lleva al lenguaje más allá de la simple representación de un objeto, la metáfora que vive.

A partir de los planteamientos de Ricoeur, Vela afirma que la metáfora es un modelo de interpretación de la realidad a través del cual se establece un camino que lleva al descubrimiento de un nuevo mundo posible. Así, el alcance de la metáfora va más allá de la simple ornamentación pues supone una “refiguración” (Vela, 2005; 106). En *Tiempo y Narración*, Ricoeur define la refiguración a partir del concepto de Mímesis III, la cual supone la configuración mimética de la experiencia, esto es, que la obra literaria ha pasado ya por un primer momento de creación o Mímesis I en el que el autor escribe dentro de un contexto cultural y un medio social.

A este primer momento sigue lo que Ricoeur denomina como “configuración” y que se refiere a la disposición que el autor hace de los hechos en su obra. Al tercer momento, la “refiguración” corresponde, entonces, la lectura del texto por parte del lector y la aplicación del sentido que éste tiene para él. Esto último implica que el lector pone en juego, a través de la lectura, su propia cultura y sus conocimientos (Vid. Ricoeur, 1996; 146 y 147).

A pesar de que estos conceptos fueron desarrollados en el contexto de la narrativa, el concepto de “refiguración” puede aplicarse a cualquier texto literario como teoría de la recepción. Es a partir de esta analogía en el desarrollo de las teorías de estos dos autores que se puede tomar a la imagen como una metáfora. En ella se distinguirán dos elementos que se unen mediante una relación emotiva a través de una comparación.

Lo que para Bousoño será una imagen tradicional y una imagen visionaria, estará definido por Ricoeur a partir de la oposición entre la concepción aristotélica de metáfora, como traslación, y la idea de que la metáfora es movimiento, que se desplaza más allá de la simple comparación.

Si la imagen visionaria deja al descubierto una emoción que suscitan dos determinados objetos, uno real y uno ficticio o imaginario, la metáfora permite descubrir un nuevo mundo, en el que los dos elementos, sus emociones, ya no sólo se parecen sino que son.

Se descubre que los dos elementos tienen exactamente la misma representación, ya no se trata solamente de un parecido o una suposición, sino de la emoción que suscita tanto uno como el otro es real y la comparten los dos elementos, reales o ficticios.

En ambos casos, tanto en la imagen visionaria como para lo que Ricoeur denomina “metáfora viva”, se trata de considerar que la metáfora va más allá de la simple comparación entre dos elementos. La metáfora representa un punto de fuga, de distracción, que introduce otro tema en el discurso, otros personajes, que delata la existencia de otro mundo, es por eso que para realizar un análisis poético se debe hacer énfasis en la importancia que tiene su identificación no sólo para la interpretación de un poema en lengua alemana, sino en general para todo acercamiento a lo poético.

Para poder establecer hipótesis acerca de un determinado poema es importante no sólo poder identificar y trasladar las imágenes que de él se obtienen a la realidad, sino contar con un método que facilite la identificación de las mismas.

Ciertamente es para el hispanohablante un reto acercarse a una poética que tiene diferentes bases a las propias; sin embargo, y comparando el método de Helena Beristáin exclusivo para el idioma español con el que propone el autor alemán Wolfgang Kayser, se pueden observar puntos de confluencia que llevan a concluir que el análisis poético parte, para todos los casos, de la identificación de figuras retóricas, imágenes y metáforas, pues son ellas quienes establecen un vínculo con el contexto en el que se desarrolla el poema.

El hecho comparatista no es la excepción, en él se parte de la identificación de representaciones gráficas de significados que unidos a una acción (verbos) pueden conformar una idea de lo que, en este contexto, se denomina imagen. Ésta es la descripción de una acción completa o de una situación que es capaz de ser traspuesta a otras obras poéticas (Vid. Brunel y Chèvre, 1994).

El análisis estructuralista, sugiere, entonces, que la obra poética puede analizarse en varios niveles, de la unidad más pequeña hasta llegar a la que establece una relación con el contexto fuera del mismo poema. Acercarse a un poema de esta manera sugiere dos situaciones, la primera, visto positivamente, sería la de apertura. El poema se desenvuelve frente al lector, muestra su mundo interior.

La segunda sugiere una especie de disección del poema, el crítico, analista, hace cortes, se interna en el cuerpo del poema, examina con mucho cuidado las partes que lo componen hasta llegar a comprenderlo como una unidad.

Ambas imágenes, descripciones, permiten explicar un acercamiento que indudablemente dará frutos al momento de la interpretación, o mejor dicho, al momento de conjuntar dos universos posibles (el del poema, el del lector) en pro de la creación de un tercero (el que se abre en el texto crítico).

Es a partir de los conceptos del análisis estructuralista de Günther Busse que parto para acercarme a los textos de Sarah Kirsch, comenzando por las unidades más pequeñas que incluyen la importancia de la combinación de ciertos sonidos tanto vocálicos como consonánticos para conformar unidades lingüísticas de mayor tamaño que, en ocasiones y dadas las principales características de la poesía de Kirsch, conforman ya una imagen poética (*poetisches Bild*); como podría ser un verbo y un sustantivo. Posteriormente estas imágenes se juntan unas con otras, ya sea en forma de collage o cronológicamente para conformar una unidad que, para este momento ya ha establecido algún nexo con un contexto de acción humana mayor que el del propio poema.

La importancia de describir este camino se debe al hecho de que a lo largo de la investigación he encontrado muy poca información acerca de los poemas *Im Glashaus des Schneekönigs* y *Katzenleben*, fue necesario encontrar las herramientas adecuadas que permitieran su apertura, se entiende, entonces, que la antes mencionada fue la más acertada y la que más lejos llevó la interpretación del poema.

De igual manera, es importante mencionar el método de análisis puesto que las imágenes se tomarán como referentes para establecer una conexión con una realidad determinada, a saber, la situación de los escritores dentro de la RDA.

De manera que queden expuestos frente al lector de este estudio los recursos del lenguaje que se han utilizado para crear una ficción de la realidad, y no sólo los recursos que el autor intencionalmente crea sino también la naturaleza del lenguaje poético y su capacidad de contener en una imagen todo un contexto social, histórico, incluso político, que a través de otros documentos no acaba de ser mostrado en su totalidad.

Sin embargo, si se juntara todo este material que pretende, al igual que el texto poético, mostrar o delatar una situación social, tal vez se encontrarían sólo fragmentos de cada una de las situaciones. Se tendría que juntar una gran cantidad de material para lograr crear la imagen poética que se puede encontrar en un solo poema como los de Kirsch.

De acuerdo a mi apreciación, es ahí en donde recae la valoración del lenguaje poético, de la representación literaria y de la imagen poética puesto que logra transmitir una gran cantidad de información a partir de una sola representación, no sólo porque el lenguaje poético es, a partir del Expresionismo, mucho más subjetivo sino también porque el lector es capaz de sentir con el yo lírico del poema, se identifique con él o no.

El lenguaje poético no transmite sólo las condiciones de los escritores dentro de la RDA, cómo vivían y la nueva función social que adquirieron, sino que además transmite los sentimientos que pudieron haber experimentado. Un fuerte sentido de limitación, el sentirse atrapado, mutilado de cierta manera pero también la emoción de seguir siendo, a pesar de todas las condiciones, testigo de su tiempo y su espacio.

Es a través de la analogía que establezco entre la situación política y social de los escritores de la RDA y la respectiva situación del yo lírico en los poemas de Kirsch que llego a la siguiente interpretación de los poemas suponiendo que el hecho de que se presente esta analogía en un texto literario sugiere que se trata de un cambio en cuanto a la función que el escritor tiene en la sociedad y en los círculos intelectuales en donde se mueve.

4.1. Análisis de *Im Glashaus des Schneekönigs* (1977)

Los siguientes versos corresponden al poema “*Im Glashaus des Schneekönigs*” de la colección Rückenwind de 1977:

Im Glashaus des Schneekönigs sprechen die Vögel vernünftig. Wir sind seine Gäste, er schaut erst abends herein: er wirft Wolldecken hin, einen Lastwagen Kohle ins Feuer. Wir tun, was wir wollen. Er legt uns genügend Hasenfleisch hinter die Mauer, und wir sind viele. Wenn wir schlafen wollen, bringt er die Vögel zum Schweigen. Nachts geht er mit hundert Wölfen ums Haus²⁸.

(Kirsch, 1977/2005; 160)

Las principales características de este poema se advierten a través de lo visual, si se observa que la disposición del texto en el papel sugiere un rectángulo. Anticipando un poco la interpretación del poema se podría decir que el espacio en blanco delimita la disposición de las palabras, éstas forman una figura geométrica, un cuadrado, sugiriendo la forma de la casa del rey.

²⁸ En la casa del rey níveo

En la casa del rey níveo hablan los pájaros razonablemente. Nosotros somos sus invitados, apenas por la tarde mira al interior: avienta cobijas de lana, un camión con carbón al fuego. Hacemos lo que queremos. Nos deja suficiente carne de liebre detrás del muro y somos muchos. Cuando queremos ir a dormir, a los pájaros hace callar. Por las noches ronda con cien lobos la casa.

El espacio en blanco, al mismo tiempo que da forma a la casa, impide que las palabras salgan, se puede ver incluso que aquellas que contenían más letras que otras fueron separadas con un guión como si ya no hubiera espacio libre para ellas. Los versos también fueron dispuestos de manera que se adaptan perfectamente al cuadrado. Las frases son cortas, sencillas, también sugiriendo que no existe espacio suficiente para decir más acerca de la casa del rey, que no hay oportunidad de expresar lo que tal vez quisiera decirse acerca de cómo se encuentran los invitados dentro de la casa de cristal. Los guiones y los espacios en blanco funcionan como las paredes que rodean la casa, el espacio fuera es inaccesible a las palabras en el interior.

Desde la primera lectura los versos se reciben como imágenes cortadas, fragmentadas que no siguen necesariamente un orden descriptivo, ya que tanto al final como al principio se describen actividades del rey que no afectan la acción general del poema. Como ya se ha dicho, ésta es también una influencia expresionista, y constituye el estilo característico de Kirsch, pues en sus poemas se encuentran sucesiones de imágenes que muchas veces no tienen algún orden cronológico o de otro tipo.

En el poema se puede advertir un ritmo constante a lo largo del verso que abruptamente se ve cortado ya sea por algún encabalgamiento o por el guión que separa las palabras: *vernünftig, herein*. Se trata de una característica meramente vanguardista que busca transmitir fuerza, intensificar la palabra y llevarla a un plano de acción más allá del papel, incluso no sería aventurado afirmar que se trata de una forma de llamar la atención del lector, de provocarlo de manera que reaccione ante lo que se le presenta.

Si se detiene un poco la mirada en estas dos palabras se observa que ambas se cortan a partir de morfemas que las componen: *ver-* y *her-*. Éstos pueden tener significado propio y al estar separados de la raíz de la palabra éste se intensifica; se trata de dos términos que están en relación directa con la imagen que el poema brinda al lector. *Vernünftig* se refiere al hecho de que dentro de la casa del rey las cosas que se deciden y que se hacen están bajo el mejor criterio, con esto se podría establecer una analogía con el Estado socialista, como se verá más adelante, por lo pronto se puede advertir en este punto cierta ironía que se basa en la personificación de los pájaros.

Herein refuerza el término dentro, hacia adentro, sugiriendo que existen dos espacios de acción en el poema pero que sus actores tienen bastante bien limitados; mientras que el *Schneekönig* se encuentra fuera y solamente voltea en ciertos momentos hacia adentro, los que se encuentran dentro no tienen acceso al espacio exterior. A pesar de que el poema no se encuentra en una distribución típica se puede observar que existe una rima final (*Endreim*) que está marcada por la vocal “e”: *ver-*, *her-*.

El título del poema sugiere la presentación de la casa del rey nívico, una construcción fantástica a primera vista. Esta primera imagen remite a la frase coloquial en alemán *sich wie ein Schneekönig freuen*²⁹, en donde el rey nívico es un ave cuya principal característica es que a mitad del invierno se le puede escuchar a pesar del frío. El ave tiene una casa de cristal, éste representa el contexto en el que puede encontrarse: la nieve, el hielo. Se trata de un rey pues no todas las aves osan dejar sus refugios durante el invierno y mucho menos entonar sus cantos, dentro del contexto de la literatura se ve en las fábulas de Esopo la figura de este pájaro en representación de la astucia y del ingenio.

²⁹ Alegrarse como un ave.

El ave tiene una casa, se atreve a decir que es suya pues solamente él la conoce; se trata del bosque durante el invierno, lo recorre por las mañanas y poco antes de que el sol decline. Siendo el bosque su casa, es de suponer que dentro hay otras especies de pájaros: *Im Glashaus des Schneekönigs sprechen die Vögel vernünftig*; en donde *im* y *Vögel* sustentan la aseveración anterior. Dentro del poema se pueden identificar tres personajes: el rey, los demás pájaros y nosotros. Los demás pájaros son aquellos que hablan razonablemente pero que no por eso dejan de estar subordinados al rey.

Wir se remite a un tercer grupo, del que no se especifica la identidad pero que posiblemente se refiere a una minoría dentro del grupo social para quienes el *Schneekönig* tiene un trato especial. La relación que el rey establece con el tercer grupo *wir* es de especial atención pues es ahí en donde se encuentra la confrontación individuo-sociedad, eventualmente unidad-grupo, recurrente en la poesía de Kirsch a dos niveles.

Al primer nivel corresponde la imagen que se recoge de los pronombres personales utilizados en el poema: *er* para el ave, el individuo y *wir* para los demás. En esta primera relación el individuo mantiene ya una postura y, con esto, una actitud determinada para con los demás. Naturalmente se trata de una relación no equitativa en la que solamente él puede salir de la casa, volver y decidir qué alimentos facilitar a los demás.

El segundo nivel de la confrontación se da al interior de la unidad que conforma *wir*, se trata de una palabra que denota un conjunto de personas de las que no se especifica algún contraste sino una completa homogeneidad, y es claro que para el caso del rey, éste no toma en cuenta la diversidad que existe dentro de su casa, a manera muy burda, no contempla que los pájaros que están dentro tengan tal vez diferentes dietas o que simplemente soporten en mayor o menor intensidad el frío.

Se puede decir que hay una tendencia del individuo al estar frente a un grupo y tener cierto poder, de generalizar, de olvidar que se encuentra frente a más individuos, que ciertamente conforman un grupo pero que no pierden sus características individuales.

Hasta aquí se puede establecer un puente de relación con el contexto de los círculos intelectuales dentro de la Alemania socialista, en el sentido en el que la prohibición que el Estado ejerció para algunas obras literarias o para manifestaciones culturales en general se dirigió exclusivamente contra aquellas que expresaban un sentir y un pensar diferentes al oficialmente propagado. La intención primordial del Estado era crear una especie de conglomerado social a través del cual se pudiera divulgar su postura como Estado benefactor y proveedor. *Wir* se referiría a los escritores, quienes bajo el discurso (el canto) de los demás pájaros se encuentran limitados, intimidados. Las demás aves se relacionan con sectores de la sociedad que apoyaban y divulgaban el discurso del gobierno socialista.

Regresando al poema, la astucia del ave, que se recoge de las fábulas de Esopo, está también presente en el texto, en el momento en el que el *Schneekönig* tiene invitados en invierno y es capaz de encontrar las mejores cosas para confortarlos, para evitar el frío y aminorar su posible incomodidad, que es una actitud, aparte de astuta, bastante amable y también paternalista. Cobijas y fuego son dos elementos que saltan inmediatamente a la vista evidenciando que se trata de una representación; a través de los pájaros se crea una metáfora de la situación socio-política y no pertenecen, completamente, al reino animal, sino más bien delatan la presencia de lo social.

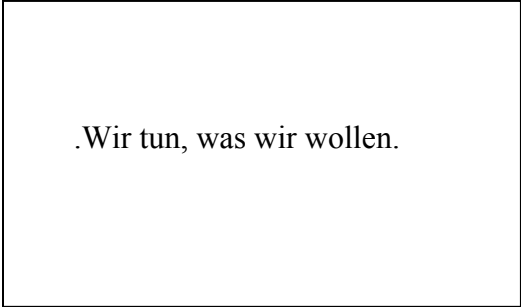
El poema alude, entonces, a una actitud paternalista si bien dentro de un contexto natural, zoológico, transferido a un contexto social, pues se trata del único medio en el que el individuo pudiera confrontarse a sí mismo con el colectivo, siendo éste también considerado como una unidad *wir* para el rey o, eventualmente, el gobierno.

Si se ahonda más en esta cuestión se podrá ver que el rectángulo delimita la casa de igual manera que lo hace con el texto.

Retomando la idea del espacio delimitado visualmente en un rectángulo, se podría afirmar que los invitados del rey se encuentran hasta cierto punto también limitados. Al no poder salir durante el invierno, el *Schneekönig* actúa para ellos como un mensajero del exterior, un padre que cuida a los hijos por ser el más fuerte y resistente, mientras que ellos deben esperar y conformarse con lo que de él obtienen. Si se ahonda más en esta cuestión se podrá ver que el rectángulo delimita la casa o el contexto invernal, de igual manera que lo hace con el texto. Justo en el centro aparece la afirmación: *Wir tun, was wir wollen*. En esta frase salta a la vista la voluntad, ¿qué relación puede tener la voluntad del colectivo frente a un individuo proveedor?

Independientemente de la relación que aquí pueda establecerse parece que la voluntad se encuentra coartada, no sólo en el espacio del poema si no también dentro del mismo, como si los pájaros aunque quisieran salir del refugio no pudieran dadas las condiciones del clima, una instancia exterior que ellos no pueden modificar. La frase aparece en el centro, entre dos puntos, sugiriendo la limitación del espacio en el que se encuentra.

En el caso de que esta frase contuviera la voluntad, ésta se encuentra sujeta a un discurso mayor, al que se permite solamente dentro de la casa del *Schneekönig*. Esto último pudiera esquematizarse de la siguiente manera:



.Wir tun, was wir wollen.

Der Wille (la voluntad) del conjunto está en una relación de subordinación con respecto al rey, él provee a los demás de alimento, calor, descanso, cuidado; elementos indispensables para mantenerse vivos. Mientras ellos no puedan salir, se encuentran bajo las condiciones del ave, bajo sus decisiones. El contexto social en el que un colectivo se encuentra sujeto a una voluntad mayor se repite en las sociedades a diversas escalas, desde la estructura familiar primitiva en la que el hombre provee, hasta las dictaduras y los sistemas políticos que pretenden unificar mediante limitaciones de diversa índole a la población. Mientras ellos no puedan salir, se encuentran bajo las condiciones del ave, bajo sus decisiones. A la individualidad de cada uno de ellos se le “masifica” anulando en él todos sus rasgos únicos. En este sentido sería interesante revisar más a fondo la cuestión de la voluntad, si es que los pájaros que esperan la llegada del *Schneekönig* aún la conservan o más bien se encuentran dentro de un discurso en el que las palabras se usan intencionalmente para fines personales, casi siempre egoístas, o de tinte político. Sólo en el caso en que se hiciera una analogía con el contexto político de la RDA se podría hablar de que se trata de la metáfora de la situación de los habitantes, específicamente de los escritores, respecto a una autoridad proveedora, con intereses propios.

En este caso la confrontación del individuo frente a la colectividad se muestra como la representación del poder que puede adquirir la palabra. Cómo un individuo que astutamente alcanza una posición diversa con respecto a los demás puede a través del lenguaje crear una especie de subordinación en los que esperan de él lo suficiente para sobrevivir: comida, techo, etc.

Un Estado en el que no solamente se censura la prensa, el material de trabajo, los libros que se publican, sino en el que incluso se impide el acceso al papel para la publicación, se mantiene a los habitantes, y en particular, a los escritores en la espera continua y también en el discurso de que su voluntad permanece aún intacta, de que no se ha coartado a pesar de encontrarse limitada y muy a pesar de que éstos puedan darse cuenta de su situación.

¿Y qué no era precisamente ésta la intención del Estado socialista alemán, poner en acción un plan de unificación de la cultura, de la educación, capacitar a los escritores de manera que sus obras y su pensamiento contribuyera al engrandecimiento del Estado? Los autores se veían amenazados y vigilados continuamente, como si el ave saliera a pasear con cien lobos alrededor de la casa, la misma delación social se convirtió en los “ojos de los lobos”.

Esta intención política que existe en varios poemas de Kirsch se puso de manifiesto en 1996 cuando fue acreedora del premio Georg Büchner por la maestría con la que logra unir en su poesía las dos esferas de experiencia humana: por un lado, la política y, por el otro, la individual. Rolf Michaelis, ensayista, periodista y biógrafo alemán, menciona a Sarah Kirsch en una de sus conferencias como una de las pocas autoras que ha podido unir los temas políticos y privados con gran maestría y discreción: “gelingt ihr Gleichlauf von Bewegungen in Natur und Gesellschaft, Spiegelung innerer Vorgänge in äußeren Erscheinungen³⁰.” (Michaelis en Wolf: 1990; 1).

El título del poema, como se ha dicho ya, remite al nombre de un ave, sin embargo, ésta ave tiene dos nombres de acuerdo a la región en donde se encuentre; el primero *Schneekönig* y el segundo *Zaunkönig*.

³⁰ Ella logra paralelizar movimientos de la naturaleza y de la sociedad, el reflejo de procesos interiores en manifestaciones externas.

Es interesante ver cómo en este caso la creación poética no está al margen del capricho lingüístico o pasional sino que persigue una intención última de provocación. Al preguntar por la razón de preferir un término en vez de otro se aterriza directamente en el simbolismo del color blanco y también en las características de la nieve.

La situación que se describe en el poema pretende retratar un ambiente frío, hostil y poco cómodo, hasta dónde se ha visto en las páginas anteriores. Es entonces fácil concluir que la preferencia de un término sobre otro responde a que el primero se inserta de modo más transparente dentro del contexto del poema que el segundo, pues es de suponerse que la autora conoce ambos.

Regresando al estilo del poema, se puede encontrar en él, aparte de los distinguidos y marcados encabalgamientos, una serie de aliteraciones y asonancias. Tomando como centro del poema la aseveración *wir tun, was wir wollen* se puede dividir el poema en dos partes, mientras que en la primera se crea un esquema de repetición vocálico a través de la “e”: *ver-, er, her-, er, -hle, ge-*, en la segunda se prefieren las aliteraciones en la consonante “w”: *wir tun, was wir wollen, wenn wir schlafen wollen*. Esto sugiere que al principio el ritmo del poema pretende seguir un orden que correspondería a la creación poética formalmente rígida, a pesar de que es evidente que no se tienen versos ni algún tipo de ritmo.

Si se observan otros poemas de la misma autora y considerando el esquema anterior se puede ver que se trata de un estilo propio que invita a pensar también en una actitud y en una manera de experimentar la vida: al principio existe un orden, una armonía que después de un tiempo, se rompe, se fractura y se deja ver una mayor libertad en la creación. Si al principio del poema es difícil encontrar el ritmo del mismo, al final lo es en mayor grado,

incluso el último verso se corta, el poema termina de manera abrupta, lo que sugiere una intención de impactar al lector.

El año en el que este poema fue publicado aclara muchas cosas con respecto a lo que se ha dicho acerca de él y es que fue en 1976, cuando Wolf Biermann fue expulsado de la RDA por aludir en sus canciones a la situación que vivían los círculos intelectuales y al denunciar en sus obras las acciones de la STASI. En ese mismo año, Sarah Kirsch se mudó a Berlín occidental para evadir cualquier represalia a causa de su participación política, pero también para dejar en claro su negativa rotunda al sometimiento cultural. Esta situación le permitió observar la RDA desde otro punto de vista, el cambio de perspectiva le brindó, sin duda, un fuerte sentimiento de indignación con respecto a la actividad que ella también realizaba antes.

En este poema se muestra al escritor como un individuo a quien se le ha coartado buena parte de su individualidad y de su libertad de expresión, a quién primero se le adoctrinó para cumplir con una cierta función social que no iba precisamente de acuerdo con sus intereses personales. Como ya se dijo, todo intento de homogeneización, en cualquier campo del ser humano, supone oprimir pequeños grupos de oposición. El escritor pasa de ser la propaganda del Estado socialista a ser el delator por excelencia de la situación que se vive, la literatura es el pretexto para poder expresar la indignación, la preocupación por la población que vive dentro de la RDA y también la forma de exigir la libre expresión.

4.2. Interpretación de *Katzenleben* (1984)

El siguiente poema cuyo poemario lleva el mismo nombre fue publicado en el año de 1984, cuando la tensión creada por la continua y cada vez mayor persecución de los escritores en territorio socialista aumentaba. Para el momento de la publicación de este poema Sarah Kirsch vivía ya en Berlín occidental, sin embargo aún tenía una estrecha relación con los escritores del lado oriental y es que ella misma se considera una autora de la RDA, si bien ya no sufrió bajo la censura y los temas que trata en su obra son también temas abordados por escritores de la RFA.

El estilo y, en especial, la temática de estos dos poemas no hubiera sido posible sin la formación socialista que recibió y es también la que la une a la tradición literaria alemana. A pesar de que para el año de 1984 no se advertía aún la pronta caída del Muro de Berlín, ya era evidente que cada vez eran más los poetas y las personas que lograban escapar o librarse de la situación en las fronteras de la RDA.

El siguiente poema ejemplifica lo anterior:

Katzenleben

*Aber die Dichter lieben die Katzen
Die nicht kontrollierbaren sanften
Freien die den Novemberregen
Auf seidenen Sesseln oder in Lumpen
Verschlafen verträumen stumm
Antwort geben sich schütteln und
Weiterleben hinter dem Jägerzaun
Wenn die besessenen Nachbarn
Immer noch die Autonummern notieren
Der Überwachte in seinen vier Wänden
Längst die Grenzen hinter sich ließ³¹.*

(Kirsch, 1984/2005; 299)

³¹ Vida de gatos

Pero los poetas aman a los gatos
aquellos no controlables suaves

Se trata de una descripción a partir de las acciones propias de la vida de los gatos, sus acciones se insertan en un contexto humano, a partir de que éstos viven con los humanos, se sientan en sus sillones y observan desde dentro, cómodamente, la lluvia de noviembre. Se pueden identificar dos acciones en el poema que se suceden una a otra, en sentido inverso; pues las descripciones de los gatos, que corresponde a la primera acción, es una continuación de la huida del dueño, el escritor que se describe al final del poema.

Los continuos encabalgamientos en el poema y la evidente ausencia de signos de puntuación causan un efecto especial en la lectura que podría estar relacionado con un sentimiento de rapidez pero también de saturación, en el sentido, en el que la falta de pausas deja fuera del contexto todo momento en el que un individuo pudiera encontrarse en tranquilidad, un momento para sí mismo, un refugio tras la actividad en el mundo exterior. Incluso se advierte que el poema se compone por una sola oración declarativa lo que sugiere también que debería leerse como un bloque, una sola imagen. Los verbos que componen el poema se encuentran todos en tiempo presente excepto uno: ließ. Curiosamente es el que cierra el poema y el que le da a la acción el tinte de pasado. Como si, incluso, hubiera transcurrido ya algún tiempo de la acción del poema, es decir, que al momento de la descripción de la imagen del poema ya había pasado algún tiempo desde que el escritor se había ido.

Libres que en la lluvia de noviembre
 Sobre sillones de seda o harapos
 Se quedan dormidos se la pasan soñando callados
 Dan respuesta se sacuden y
 Sobreviven detrás de la cerca
 Cuando los vecinos poseídos
 Aún anotan los números del auto
 El controlado en sus cuatro paredes
 Desde hace mucho dejó las fronteras tras de sí

El poema comienza con la descripción de actividades específicas de los gatos en versos cortados por el característico encabalgamiento que suele utilizar Sarah Kirsch. El poema se puede leer desde dos perspectivas: la primera establecería una relación entre gatos y poetas, en el sentido en el que los dos comparten características que los unen. La segunda perspectiva se referiría solamente a que es común que escritores y gatos tengan una relación a partir de que son las mascotas predilectas de los escritores, como es el caso de Sarah Kirsch. En este sentido, la presencia de los gatos sugiere que el poeta sigue viviendo en la casa por lo que los vecinos siguen espiando.

Considerando la primera perspectiva, existe una unión de dos esferas de acción: la humana y la animal. Dentro de esta descripción destacan dos actividades que pudieran relacionar ambas esferas: *nicht kontrollierbar sein*, o mejor dicho; *frei sein* y *weiterleben*, sobre todo porque la libertad es una de las mayores características de los gatos. Si tomamos en cuenta que la analogía con los poetas se establece desde el momento en el que los dos son elementos presentes en el poema, se podría decir que las características propias de los gatos, también son las de los poetas; esto tomando en cuenta solamente la primer parte del poema, porque en la segunda se introduce el contexto en el que la relación entre los dos se lleva a cabo.

La siguiente palabra que salta a la vista es *Grenzen*, los gatos pueden sobrevivir detrás de ella, evidentemente se hace referencia a un espacio fuera del que hasta este momento se le ha designado a los gatos; esta referencia recuerda a la construcción del Muro de Berlín y el alambrado que amenazaba la vida del que quisiera pasar a occidente.

Los escritores como los gatos, si lograban tener la astucia necesaria, podían pasar al otro lado y, estando allá, los primeros podían publicar sus obras. O a la inversa, los gatos

permanecían del otro lado de la cerca mientras quienes los adoran, los escritores, ya estaban lejos de la frontera. Asimismo, los gatos despistan a los que siguen espiando al escritor, pues a pesar de que ellos ya no están en casa, permanecen ahí.

El comienzo del poema insinuaría una conexión más: *Aber die Dichter lieben die Katzen*, puesto que el poetizar, como se ha visto en la historia de la literatura, ha estado en relación directa con la oposición, con la censura, con la condena por decir o expresar alguna opinión acerca de la política o la vida social. El hecho de ser poeta, y con esto, intelectual, trae por sí mismo una actitud diferente con respecto a las personas comunes, normalmente porque el primero se preocupa por el devenir de la sociedad y por sus conflictos. Se entiende también que la literatura es el espacio en el que todo este sentir de inconformidad, de “darse cuenta” decanta.

La libertad también puede relacionarse con las costumbres propias de los gatos, en el sentido en el que no permanecen todo el tiempo en el mismo lugar sino que buscan todo el tiempo nuevos lugares por explorar. La libertad estaría en relación con la voluntad y el deseo individual coartado.

Al final del poema *Katzenleben* hay una serie de palabras clave que sustentan su relación con la situación socio-política de la época: *Nachbarn*, *Autonummern notieren*, *Überwachte* y *Grenzen*. Se reafirma la idea de que los escritores deben ser astutos dentro del juego del espía en el que todos los ciudadanos están inmersos, pero también que es la figura de los gatos, en representación de los escritores, lo que sugiere su presencia.

El adjetivo para *Nachbarn*, *besessen*, le otorga al texto una especie de ironía que se relaciona también con el hecho de poner en evidencia lo absurdo que el vigilar a alguien puede ser. Es interesante cómo es que las palabras escogidas por la autora arrojan información sobre el contexto en el que se desenvuelve la acción.

La palabra que remite al sentimiento de estar encerrado, privado de la libertad es *Nachbarn*, que sugiere la situación dentro de la RDA en el que todas las personas debían cuidarse de ser espiados hasta en los momentos más íntimos o individuales, como lo puede ser estar en casa. No debían, claro está, cuidarse de algún tipo de policía sino que los mismos vecinos se tornaban parte de una conspiración en la que ninguno saldría ileso.

Mientras el vecino forzosamente encuentra evidencias que delataran a la persona vigilada, se encontraba también amenazado, vigilado por alguien más, que a su vez era como un eslabón de una interminable cadena de espionaje que se puede unir a una de las razones por las que el sistema de la RDA finalmente colapsó. Para el año en el que este poema fue publicado esta situación se vivía día con día dentro de la RDA, la STASI brindaba información al gobierno de cada uno de los habitantes, información detallada, precisa acerca de su personalidad, su vida. Nuevamente se tiene la idea de una individualidad ultrajada.

La afinidad entre gatos y poetas se puede también observar en un juego de aliteración que Kirsch hace con las dos palabras con las que al principio del poema se refiere a ellos: *Katzenleben*, el título del poema, y *Dichter lieben*.

Es con estas dos palabras cómo se introduce al poema la existencia de poetas y gatos, a partir del verbo *lieben* se puede establecer una relación entre ellos que deja claro el hecho de que si los poetas aman a los gatos, aman también sus características como son el pasar el tiempo con ensoñaciones, o mejor dicho, en la contemplación propia de la creación artística, pero sobre todo la libertad. Una libertad que no solamente se refiere a la movilidad física sino que dentro del contexto de la RDA se refiere a la libertad de escoger los temas y la forma de su obra.

De poder expresar su individualidad sin alguna limitación dentro de sus escritos, de poder hacer a un lado la exigencia del Estado a producir obras que propagaran las ventajas del estado socialista. Por otro lado, y regresando al tema de la aliteración, si se coloca *Katzenleben* junto a *Dichterlieben*, se puede advertir una semejanza sonora entre los dos conceptos: *Katzenleben/Dichterleben*, para cerrar la relación que existe entre ambos.

Sarah Kirsch es una de las poetas que logró salir de la RDA, aun antes de obtener el permiso para abandonarla en 1977, de esta manera visitó universidades en Occidente, ahí publicó artículos y pudo ver desde otra perspectiva la situación de sus compatriotas. Este cambio de perspectiva es fundamental para la creación de la imagen del escritor, se habla no sólo de la constante amenaza en la que se encuentra, sino también de la astucia con la que debe ejercer su función dentro de la sociedad. El escritor muestra a la población del mundo, no solamente a la RDA puesto que publican en Occidente, su situación, o mejor dicho, las condiciones que definitivamente marcaron la generación literaria de las últimas cuatro décadas del Siglo XX.

Los poemas que se han analizado hacen eco de la imagen que se desprende históricamente del escritor de la RDA, un escritor que deja ver en sus obras intereses muy subjetivos e individuales con la intención de parecer ser los que se debían compartir con el socialismo. Esta imagen se relaciona de manera más directa con aquellos que lograron evadir la censura, entendiendo con esto que hubo diferentes estilos de escritura dentro de la RDA. La imagen que se puede desprender de *Im Glashaus des Schneekönigs* para el escritor sería la de un individuo que está en constante amenaza. Ésta se puede encontrar también en otros discursos poéticos como el de Reiner Kunze.

Los poemas que aquí se han presentado son muestra de la astucia con la que Kirsch, al menos, logró unir en su trabajo poético dos esferas de acción a través de un juego sutil entre ellas: la de la naturaleza y la humana. El uso de animales y colores en su poesía denota la presencia de un nuevo tipo de metáfora que pretende crear sensaciones.

Como se puede ver en el poema *Im Glashaus des Schneekönigs*, pareciera que el hablante lírico, los habitantes de la casa del rey vivieran felices, ellos describen su situación, no se alarman ante las acciones de su protector, es hasta el momento de la lectura que se advierte que los colores que se manejan, los animales e incluso el lenguaje, en el que se puede ver cierta ironía, pueden sugerir una situación social que se vive dentro de la RDA.

El segundo, *Katzenleben* muestra momentos de la vida de los gatos que pudieran no tener relación alguna con la huida de los escritores de la RDA. A manera de sueño, se describe cómo contemplan la lluvia de noviembre y se adormecen sobre sillones de seda. Detrás de esta imagen cómoda se encuentra toda la situación de los intelectuales y el Muro de Berlín, un tema que es realmente inquietante porque alude a un sistema político tiránico.

Esta combinación de tonos, de crueldad y de fantasía, es lo que caracteriza el trabajo poético de Kirsch. Su poesía se impregna de una fuerza y una presencia inigualables a través de esta combinación de dos extremos de los sentimientos humanos, por un lado, la inocencia y por el otro la crueldad.

Conclusiones

La imagen del escritor que se desprende de los poemas *Im Glashaus des Schneekönigs* y *Katzenleben* de Sarah Kirsch se relaciona directamente con la función del escritor dentro de la RDA, y de manera específica, con la situación que los intelectuales vivieron dentro del régimen comunista. Ciertamente la función del escritor y, en general, de la literatura cambió desde la fundación del estado hasta la Reunificación Alemana, es por eso que se puede decir que hubo dos posturas dentro de los círculos intelectuales en la RDA. Por un lado, aquellos que creían en las acciones del Estado, y por ende, las apoyaban, haciendo de sus obras una doctrina que propagaría el socialismo. Por el otro, aquellos escritores que aún siendo comunistas y creyendo en la doctrina convirtieron su obra en la evidencia para poder cuestionar las acciones del Estado y la postura de los habitantes con respecto a él. Dentro de la poesía multifacética de escritores de la RDA de los años 70 y 80, la obra de Sarah Kirsch combina elementos de la naturaleza con tendencias expresionistas y herméticas para lograr evadir la censura y, de esta manera, mantener su postura crítica con respecto al Estado socialista.

Como se ha visto en el análisis de *Im Glashaus des Schneekönigs*, Sarah Kirsch muestra la problemática de un escritor limitado por las exigencias del Estado, cuya voz ha sido en muchas ocasiones acallada. Muestra también la ironía del discurso socialista, en tanto que promueve la libre expresión y la libertad del ciudadano, su crecimiento pleno y feliz, mientras que censura las formas de expresión y controla la vida personal de sus habitantes.

En *Katzenleben* se muestra la actitud que muchos de los intelectuales tomaron frente a las acciones del Estado, la inevitable huida se presenta en el poema como un recurso que ofrece al poeta la libertad de seguir publicando en Occidente, a pesar de seguir luchando en nombre del socialismo, como el caso de Wolf Biermann o de la propia Sarah Kirsch, quien mantuvo su creencia en la doctrina más no en el Estado socialista.

La pérdida de la creencia en el Estado se dio por un proceso que se encuentra en relación directa con acontecimientos políticos y sociales de la época, puesto que la literatura en la RDA retomó el compromiso político que anteriormente tuvo dentro del contexto lírico alemán. Específicamente se podría decir que el tinte revolucionario que tuvieron las manifestaciones artísticas en la RDA proviene, en gran medida, del Expresionismo alemán a principios del Siglo XX.

No sólo el carácter revolucionario del Expresionismo está presente en la RDA sino también las formas poéticas que se propusieron a partir de una nueva actitud respecto a la tradición y a la burguesía, que en el caso de la RDA se trató más bien, de la clase dominante, que pretendía adoctrinar al pueblo bajo un discurso que contrastaba con la realidad.

Bibliografía

Primaria

Kirsch, Sarah, *Katzenleben* (1984) en *Sämtliche Gedichte*, Deutsche Verlags-Anstalt: München, 2005, pág.249-309.

-----, Sarah, *Schneewärme* (1989) en *Sämtliche Gedichte*, Deutsche Verlags-Anstalt: München, 2005, pág. 313-362.

-----, Sarah, *Rückenwind* (1977) en *Sämtliche Gedichte*, Deutsche Verlags-Anstalt: München, 2005, pág. 129- 162.

-----, Sarah, *Landaufenthalt* (1969) en *Sämtliche Gedichte*, Deutsche Verlags-Anstalt: München, 2005, pág. 9-73.

-----, Sarah, *Schwanenliebe* (2001) en *Sämtliche Gedichte*, Deutsche Verlags-Anstalt: München, 2005, pág. 437-516.

-----, Sarah, *Drachensteigen* (1979) en *Sämtliche Gedichte*, Deutsche Verlags-Anstalt: München, 2005, pág. 163-185.

Secundaria

Álvarez, Federico, *Sobre poesía. Algunas consideraciones en Antología de textos literarios en inglés: lecturas dirigidas*, Emilia Rébora Togno, coordinadora general, UNAM: México; 2007, pág. 123-229.

Arnold, Heinz Ludwig, *Feinderklärung, Literatur und Staatssicherheit en TEXT+KRITIK*, Zeitschrift für Literatur, Text+Kritik Edition: München; 1993.

Barthes, Roland, *El placer del texto y lección inaugural*, trad. de Nicolás Rosa y Oscar Terán, Siglo XXI Editores: México; 2007.

Beristáin Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM: México; 2004.

-----, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Editorial Porrúa: México; 2001.

- Bousoño, Carlos, *Teoría de la Expresión poética Tomo I*, Editorial Gredos: Madrid; 1976.
- Bode, Dietrich (ed.), *Nachbemerkung, Fünfzig Gedichte des Expressionismus*, Philipp Reclam: Stuttgart; 2002.
- Bauer, Eva, *Sarah Kirsch: Katzenleben*, 2000, fecha de acceso 23 de octubre de 2009, www.uni-due.de/literaturwissenschaft-aktiv/nullpunkt/pdf/kirsch_katzenleben.pdf
- Childs, David y Popplewell, Richard, *The STASI, the east German Intelligence and Security Service*, Mac Millan Press LTD: London; 1999.
- Die DDR stellt sich vor*, Panorama DDR, Auslandsagentur GmbH: Berlín; 1986.
- Heukenkamp, Ursula et al., *Die eigene Stimme, Lyrik der DDR*, Aufbau-Verlag: Berlín; 1998.
- Igualdad de derechos- Igualdad de derechos ¿igualdad en su ejercicio?- Las mujeres en la RDA*- Panorama DDR, Auslandsagentur: Berlín; 1986.
- Kayser, Wolfgang, *Kleine deutsche Versschule*, Francke Verlag Bern und München: Bern; 1946.
- Korte, Hermann, *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*, Capítulos III, IV y V, Metzlersche Verlagsbuchhandlung: Stuttgart; 1989.
- Madelénant, Daniel, *Literatura y sociedad en Compendio de literatura comparada*, dirigido por Pierre Brunel e Yves Chevre, Siglo XXI Editores: México; 1994.
- Majakowski, Vladimir, *Poesía y revolución*, trad. de Jaume Fauster y Maria Antonia Oliver, Ediciones de bolsillo: Barcelona; 1971.
- Muschg, Walter, *La literatura expresionista alemana, de Trakl a Brecht*, traducción de Michael Faber Kaiser, Seix Barral: Barcelona; 1972.
- Nielsen, Helge y Annelise Petersen, *Die deutsche Literatur 1945-2000, Kapitel II, III und IV, en Geschichte der deutschen Literatur 2, Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, editado por Bengt Algot Sørensen, C.H.Beck Verlag: München; 2002.
- Ramos- Oliveira, *Historia social y política de Alemania II, Capítulos XVIII, XIX, XX, XXI y XXII*, FCE: México D.F.; 1973.
- Reinshagen, Olivia Joho, *Las mujeres y la narrativa en la literatura de la República Democrática Alemana*, Tesina de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM: México; 1984.
- Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, trad. Agustín Neira, Europa: Madrid; 2001.

Ricoeur, Paul, Capítulo III: La triple mimesis en *Tiempo y Narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira, Siglo XXI Editores: México; 2004.

Royo, Jordi, *La imagen poética: algunas consideraciones*, Bassarai Ediciones: España; 2004.

Rothmann, Kurt, *Kleine Geschichte der deutschen Literatur, Kapitel 13 y 16*, Philipp Reclam: Stuttgart; 2005.

Sánchez, Loyola Sergio, *La perspectiva política de Christa Wolf a través de sus obras*, Tesina de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM: México D.F.; 1993.

Schultz A.M., *Hacia la Reunificación: La cuestión alemana en la década de los ochenta*, FCE: México D.F.; 1992.

Siefer, Elisabeth (ed.), *Der Traum hat seine Wand, El sueño tiene su pared*, nueva lírica alemana, Tucán de Virginia: México; 1990

Siefer, Elisabeth (com.), *Sarah Kirsch, Erdreich, Reino de Tierra*, Ediciones el Tucán de Virginia: México; 1995.

Trakl, Georg, *Werke, Entwürfe, Briefe*, editado por Hans-Georg Kemper y Frank Rainer Max, Philipp Reclam: Stuttgart; 2003.

Vela Vallderabres, Daniel, *Del simbolismo a la hermenéutica Paul Ricouer (1950-1985)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Madrid; 2005.

Weisstein, Ulrich, *Introducción a la literatura comparada*, Ensayos/Planeta: España; 1975.

Wolf, Gerhard, „Ausschweifungen und Verwünschungen, Vorläufige Bemerkungen zu Motiven Sarah Kirschs“, en *TEXT+KRITIK, Zeitschrift für Literatur, Sarah Kirsch*, Text+Kritik Edition: München; 1989.