Gottfried Benn: sobre la inutilidad de la poesía

Uno de los más grandes poetas de este siglo, un siglo generoso en importantes cultivadores de este género, es el alemán Gottfried Benn (1886-1958) *. Su compleja vida, paralela a la de su país, estuvo marcada por las dos grandes guerras en las que participó. De padre pastor protestante y madre de la Suiza francesa, perteneció a una familia numerosa, de gran severidad. Tanta, que su padre impidió que, en la agonía de su esposa, le fuesen aplicados calmantes para evitarle un sufrimiento que era enviado por Dios. Ahí comenzaron sus conflictos familiares que ya no tendrían fin. Su padre, además, se vanagloriaba de no haber leído un solo libro en su vida, excepto los religiosos. Benn se vio obligado a estudiar teología en Marburgo y luego filosofía en Berlín, posponiendo así sus aficiones médicas hasta que tuvo la oportunidad de acogerse a una beca de la Academia del Emperador Guillermo para formarse gratuitamente como médico militar. Concluidos sus estudios fue declarado no apto para el servicio por enfermedad, por lo que ejerció como médico civil en Berlín. Durante este tiempo mantuvo una agitada relación amorosa con la escritora Else Lasker Schüler, aunque después se casó con la actriz Edith Osterloh en 1914, también, como la anterior, varios años mayor que él y viuda con un niño.

Durante la primera guerra mundial, Benn estuvo destinado en Bélgica, donde le dieron la Cruz de Hierro y nació su única hija. Tras la guerra regresa de nuevo a Berlín, trabajando en la especialidad de dermatología y enfermedades venéreas. Su relación con las mujeres, así como su vida familiar, siempre estuvieron marcadas por la tragedia. Su mujer muere en 1922. Su hijastro va a un internado y muere a los dieciocho años. Su hija es recogida por una familia danesa y se quedará a vivir en este país siendo una conocida periodista. Además, parece ser que la actriz Leli Breda se suicidó por su causa, y que también lo hará su segunda esposa, Herta von

* *Bibliografía mínima consultada en español para este artículo:* Poemas estáticos. *Traducción de Antonio Bueno Tubía. Libertarias/Prodhufi. Madrid, 1993.* Breviarios *de G. Benn. Traducción de Antonio Fernández. Ediciones 62. Barcelona, 1991. Los ensayos de Paul Valéry publicados por la Editorial Losada de Buenos Aires, entre ellos* Variedad *I y II. Ensayos de Giorgos Seferis publicados por el Fondo de Cultura Económica de México y traducidos por Selma Ancira, así como* Diálogo sobre la poesía y otros ensayos, *traducidos para Júcar por J. A. Moreno Jurado.* Sobre poesía y poetas *de Eliot en traducción de Marcelo Cohen, Bagdad, Barcelona, 1992, y* Función de la poesía y función de la crítica, *traducción de Jaime Gil de Biedma en Seix Barral, 1968.* La mano del teñidor *de W. H. Auden, en traducción de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, en Seix Barral, 1974.* Filosofía y poesía *de María Zambrano, FCE, México.* La literatura como lujo

Wedemeyer, al final de la segunda guerra mundial, al no poder huir de los soldados rusos tras la caída de Berlín.

Durante la década de los veinte, Benn sufrió dificultades económicas y de otro tipo. A comienzos de la siguiente década, cuando su obra ya tenía un cierto prestigio y se suceden sus conferencias, comienza a tener problemas con los artistas progresistas. Su gran pregunta es «¿yo o la colectividad?». Mantiene y defiende la independencia del poeta frente al mundo político y social que lo rodea, al tiempo que está contra la politización de la literatura, contra la «hostilidad de los comunistas frente al arte» y contra los izquierdistas que pretendían privar al individuo de «sentir y expresar sus problemas». Está, en general, contra quienes querían colectivizar el arte. Con la llegada del nazismo, la mayor parte de la intelectualidad alemana se exilió. Benn se queda y sigue perteneciendo a la Academia después de que la mayor parte de sus componentes han sido expulsados. Es incluso nombrado jefe interino de la sección de poesía. Durante esa primera época del dominio nazi, Benn hace declaraciones en favor del nuevo régimen. ¿Cómo alguien que había defendido tan vehementemente la independencia individual colabora ahora con quienes más la censuraban? ¿El odio hacia el comunismo y el miedo al triunfo del bolchevismo en Alemania? ¿El odio por la literatura social realista? George Steiner comenta que Benn y Jünger se refugiaron en lo que el primero llamó la «aristocracia de la emigración». Los dos se alistaron en el ejército para servir a su patria al estilo «antiguo y honorable». Y añade el autor de *Lecturas, obsesiones y otros ensayos:* «Benn vio las cosas con mayor claridad y comenzó por sumirse en la oscuridad estilística, para acabar finalmente en el silencio. Pero el puro hecho de encontrarse presente en la Alemania nazi parece haber destruido su contacto con la realidad. Después de la guerra, escribió algunos recuerdos de aquellos tiempos de tinieblas. Entre ellos, encontramos una frase increíble. Al hablar de las presiones que sobre él ejercía el régimen, dice Benn: "Describo lo antedicho no por resentimiento contra el nacionalsocialismo. Está derrotado y no soy quién para arrastrar por el polvo el cadáver de Héctor". La imaginación queda aturdida ante la cantidad de confusiones que tenía que haber para hacer que un escritor honrado escribiera algo semejante. Empleando un viejo tópico académico, hace del nazismo el equivalente del más noble héroe homérico...».

A los nazis, a pesar de ese sentimiento de proximidad, tampoco les gustaban las opiniones de Benn y lo incluyeron en la lista de «desertores, presidiarios y delincuentes». Benn, herido en su amor propio, honor y orgullo de alemán, respondió a estas acusaciones enviando un historial donde se demostraba su origen ario. Pero de nada le valió. A pesar de sus reafirmaciones nacionalsocialistas siguió siendo perseguido y alejado de su profe-

de Georges Bataille en edición de Jordi Llovet, Versal, 1993. Antología de Gottfried Benn, *de J. M. López de Abiada, Júcar, 1983, donde hay una amplísima bibliografía de y sobre su obra en alemán.* En torno a la literatura alemana actual *de R. G. Girardot, cuadernos Taurus, 1959.* Literatura y reflexión *de Beda Allemann, Alfa, Buenos Aires, 1975. El* Tao Te King, *edición de J. M. Tola, Barral, 1976.* Misterios de la sabiduría inmóvil, *Maryse y Masumi Shibata, Paidós, 1991.* De la literatura alemana contemporánea, *Hans Mayer, Fondo de Cultura Económica, 1972.* Poema y diálogo, *Hans-Georg Gadamer, Gedisa, en traducción de Daniel Najmías y Juan Navarro.* Lecturas y obsesiones, *George Steiner, Alianza, Madrid, 1984.*

sión. Debe incorporarse como médico militar y una revista de las SS le llama «cerdo», «marica» y «comunista judío». La persecución por parte de los escritores nazis no se hizo esperar y a finales de los años treinta, incluso antes de la guerra, sus obras fueron prohibidas. Sin embargo, en 1943, publica por su cuenta veintidós poemas donde denuncia la barbarie nazi: «El intestino atiborrado de flema, el cerebro de mentiras / ¡pueblos escogidos, bufones de un payaso...!». Acabada la guerra, es otra vez represaliado, esta vez por los vencedores, aunque poco a poco se le va reconociendo. A las diferentes peticiones de publicación, por parte fundamentalmente de revistas como *Merkur*, les contesta mostrando su desinterés por salir a la luz y manifestando su «nihilismo». Se declara al margen de todo pues ha sido llamado «cerdo» por los nazis, «imbécil» por los comunistas, «prostituto espiritual» por los demócratas, «renegado» por los escritores exiliados y «nihilista patológico» por el resto. Benn confirmaba así lo que escribió una vez: «El que hace poesía está, en efecto, contra todo el mundo. En contra no quiere decir enemigo. Solamente un efluvio de profundidad y silencio absoluto lo rodea».

Benn, además de poeta, fue autor de relatos (*Cerebros*, 1916, tiene como protagonista al joven médico Rönne, quizás él mismo, que se debate entre un mundo exterior agresivo y un mundo interior lírico que pretende salvar); de obras de teatro, la mayor parte de las cuales tienen un carácter expresionista; de fragmentos de autobiografía, pequeños ensayos y conferencias. Con *Morgue y otros poemas*, reflejo de sus experiencias de disección en el hospital, se introdujo en la tendencia expresionista que compartiría con Ernst Stadler, Georg Heym y Georg Trakl, entre otros. Benn no distingue el expresionismo de cualquier otra tendencia más que por incidir e indagar en el sufrimiento humano. A Benn le gustaba más autoproclamarse como un romántico en un tiempo que ya no lo es. Durante esta primera etapa, el poeta alemán se refiere a la violencia del cuerpo corrupto. El cuerpo es el alma y no existe un Más Allá. Las *Poesías estáticas* (1948) marcan el momento culminante de toda su obra que había sido antologada en 1936, sin algunos poemas censurados. En 1949 publicó sobre el Berlín de la posguerra su novela: *Die Ptolomäer Berliner Novellen;* en 1948 una nueva obra de teatro: *Tres hombres viejos;* un año después, *El mundo de la expresión. Ensayos y aforismos;* en 1950, *Doble vida. Dos representaciones autobiográficas* que abarcan hasta la posguerra; *Problemas de la lírica* en 1951 y durante esa misma década ya hasta su muerte, los poemarios *Fragmentos. Nuevas poesías, Destilaciones* y *Aprèslude* (1955), su último libro de poemas donde incide en la soledad, la melancolía, en el paso del tiempo y la inutilidad de la poesía.

En una magnífica novela de Pierre Mertens, *Los deslumbramientos* (Península, 1991) se recrean magistralmente algunos aspectos de su biografía y de su generación diezmada por la guerra, el suicidio, y la lucha brutal tanto de las ideologías contrapuestas, como del poder y la literatura.

Para comprender, si es posible, no el significado de la poesía de Benn, plural y diversamente compleja en cada una de sus etapas (aunque en este texto me referiré fundamentalmente a sus *Poemas estáticos*) sino el sentido de su poética, se debe hacer una relectura sucinta de quizá su ensayo de teoría más esclarecedor, *Problemas de la lírica*, una conferencia que dictó en la universidad de Marburgo en el mes de agosto de 1951 y que significó la *ars poetica* de la generación de poetas alemanes de esos años. Un *ars poetica* que «debía» o al menos estaba en relación con otras tales como las de T. S. Eliot, Paul Valéry o W. H. Auden. Precisamente para esta relectura del «manifiesto» de Benn, he utilizado igualmente la relectura de los ensayos de los anteriores buscando las similitudes o diferencias entre ellos. He añadido algunos otros nombres de poetas especialmente queridos para mí como, por ejemplo, Seferis, así como algunos comentarios nacionales derivados igualmente de otra revisión: la del libro de María Zambrano, *Filosofía y poesía*. Evidentemente, como ya explicó la crítica alemana, sobre todo Reinhold Grimm, la compañía de citas que se buscó Benn para su conferencia, muchas veces sin nombrar la fuente (producto quizá de una anárquica metodología crítica que aquí queda bastante bien reflejada) rebasa los nombres en primer lugar citados, extendiéndose a otros más o menos contemporáneos como Pound, Mallarmé, Archibald Mac Leish, Nietzsche o Baudelaire, que yo también citaré aquí, aunque más superficialmente. En realidad, Benn los homenajea a todos ellos cuando habla de la estirpe poética en la que, de alguna manera, tímidamente, se incluye. De Francia cita, por ejemplo, a Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Valéry, Apollinaire y, de entre los surrealistas, a Breton y Aragon, curiosamente omitiendo a Eluard. De Inglaterra hace lo propio con Swinburne, William Morris, Eliot, Auden, Henry Miller (un autor que no tiene lo más mínimo que ver con él, ni con esa estirpe de la que más bien sería su contrario, además de no ser poeta) y Pound. Añade a esta lista otros nombres como los de Milosz (el poeta lituano Oskar Milosz), Saint-John Perse («un francés que vive en los EE.UU.»), Maiakovski, y al poeta checo Vitezslav Nezval. Desconozco en su conjunto la obra de este último, pero Benn es injusto e incierto al referirse al anterior como stalinista, sin valorar todo el simbolismo de su suicidio. La estirpe germánica, su estirpe nacional, se unía a la de Rilke, Hofmannsthal, George y sus compañeros de primera hora, los poetas expresionistas: Heym, Trakl y Werfel —para mí uno de los más grandes poetas religiosos de este siglo—. Benn se refiere a Lich-

tenstein y Hoddis como los precursores de esta tendencia. Omite en el apartado alemán, aunque luego es uno de los autores más nombrados y admirados, a Nietzsche. También dedica varias líneas admirativas a Marinetti, declarando que el primer manifiesto futurista —como yo estoy seguro que así fue, a pesar de los muchos olvidos intencionados— significó «el acontecimiento que instituyó el arte moderno en Europa». Pero, en realidad, la clave del discurso de Benn se encuentra, sin lugar a dudas, en los ensayos de Eliot.

Para empezar, Gottfried Benn habla de algo que ya no existe: del espacio que tiene en la prensa la poesía, no ya diariamente, sino semanalmente o dominicalmente, cuando en las páginas culturales (que en muchos casos no se especificaban como tales) se daban a la luz poemas de autores famosos o noveles. Costumbre hoy desaparecida no sólo en la prensa española, sino también en la internacional. La presencia social de la poesía es todavía, si cabe, menor de la que el poeta alemán podía imaginarse. La poesía, como la individualidad, se ha ido convirtiendo en algo cada vez más clandestino, opción que de seguro no le desagradaría en absoluto. Lo que sí permanece de manera desigual son algunas publicaciones periódicas, monográficas, así como la crítica literaria dedicada a reseñar la todavía inútil y febril producción poética.

La crítica que, para Eliot, debía promover la comprensión y el goce de la literatura; que debía asimismo «hacer mirar algo que no había mirado nunca o mirado con los ojos velados de prejuicio». Eliot exigía a los poetas que les interesaran más cosas que la propia poesía, y lo mismo le pedía al crítico que debería saber más cosas que de la propia literatura. Benn no repara en estos asuntos sobre la difusión, porque realmente tenía un sentimiento más agnóstico sobre la poesía que el poeta anglonorteamericano. A ambos les parecería excesiva la propuesta que, no hace mucho, expresaba el Premio Nobel de Literatura Joseph Brodsky, referente a que la poesía debería tener un público mucho mayor del que tiene y por lo tanto tendría que conseguírsele un puesto en los supermercados.

Benn hace matizaciones difusas entre la «poesía», la «lírica» y la «novela». Y lo hace para justificar el título de su conferencia: *Problemas de la lírica*, no de la *poesía*. La poesía para Benn reúne lo emotivo, lo espiritual, y lo que él denomina como temático-melódico; mientras que la lírica es un «producto de arte», la obra misma. La poesía —parece deducirse— es el estrato anterior a la lírica, aquello que todavía está unido a las circunstancias del yo y del mundo; mientras que la lírica significaría la superación de ambos, abarcándolos e incorporándolos a una materia que ya es, ella misma, principio y fin. La lírica es la poesía nueva, aquella que se puede convertir en arte puro. ¿Arte puro o poesía pura? Benn, significativamente,

cita a Valéry: «¿Por qué no se debería concebir la producción de una obra de arte como obra de arte propiamente dicha? El arte puro es la tentativa del arte de experimentarse como contenido». Benn, como en todo su discurso, lanza propuestas que no tienen una continuación teórica. Pero lo que sí queda claro aquí es que el autor opta ya de entrada por una redefinición de la poesía. La palabra es el único elemento poético de la nueva lírica, la palabra en sí misma, mientras que en la novela, la palabra sólo sirve para describir los temas y los motivos de la historia. La lírica, a diferencia de la poesía, carece ya de ataduras, aunque todavía y por mucho tiempo, habrá poetas que se encuentren mediatizados por la métrica y los contenidos, es decir, la vieja definición del fondo y la forma que quedarían abolidos. De ahí su exaltación de Marinetti y las experiencias vanguardistas en tanto que para él buscaban la esencialidad en la palabra.

Al nihilismo de los valores a los que había llegado el arte y la poesía, Gottfried Benn anteponía una nueva trascendencia creadora que coincidía con la interpretación que Auden hace también de la poesía pura e indirectamente del pensamiento de Valéry como «celebración de lo *numinoso* en sí abstraído de toda circunstancia y privado de toda referencia profana». El poema se convertía así, él mismo, en el propio rito que la métrica y la rima le habían usurpado. Benn no está ni a favor ni en contra de esta última, sino contra los excesos. La denomina como «principio ordenador y un control dentro del poema» y cuyo efecto es *sacramental.* Nombra a Verlaine y a Rilke como a los últimos poetas que fueron capaces de darle un sentido original.

El autor de *Morgue y otros poemas* se apoya en Nietzsche y Novalis para hablar del arte «como actividad metafísica» y «como una antropología progresiva». Es curioso cómo esta idea también la recogía, en el artículo anteriormente mencionado, Brodsky: «La poesía no es una forma de entretenimiento, y en cierto sentido ni siquiera una forma de arte, sino nuestra *meta antropológica* y *genética,* nuestro faro lingüístico y de evolución».

¿Existe realmente la posibilidad de un arte puro? ¿Cuál es la utilidad de la poesía? ¿Es útil la lírica?

Eliot en su ensayo sobre «La función social de la poesía» ya habló de sus diversas clases. Una poesía didáctica que transmitía *información* o *instrucción moral* y que iba siendo reemplazada por la prosa: «Poco a poco la poesía didáctica ha ido quedando limitada a la poesía de exhortación moral, o a la que se propone persuadir al lector...». Otra poesía dramática (referida al teatro) y, finalmente, la poesía filosófica, de pensamiento que sería la más cercana a la lírica de Benn. Es a través de esta última que se podría llegar al arte puro. Eliot que, evidentemente, se inclina por ésta, siendo más escéptico que Benn, deja libertad para que cada cual siga el

camino que quiera. Pero volviendo a la interpretación de Auden y enlazando ahora con lo que hemos dicho de Eliot, observamos que las dos primeras clasificaciones de la poesía atienden a lo profano, es decir, a lo útil; mientras que esta última se refiere a lo sagrado y el valor de una cosa sagrada, según comenta el propio Auden, «yace en lo que ésta *es*». No es vana esta pregunta sobre la utilidad, no utilidad e incluso *inutilidad* de la poesía, pues siempre ha sido acusada de esto último y, lo que es peor, muchos poetas —a lo largo de la historia, desde que Platón expulsó a los poetas de la ciudad, quizá porque ya estaban más cerca de los dioses que de los hombres— se han empeñado, como si de una mala conciencia colectiva se tratase, de demostrar que la poesía era realmente útil para la sociedad. ¡Vano empeño! Lo sagrado no es útil ni inútil, es, simplemente, necesario. De la utilidad se espera obtener una retribución social; mientras que de lo únicamente útil para el propio conocimiento no se espera nada más que eso mismo. Valéry lo dejó muy claro al referirse a los poetas como «esas personas [que] experimentan la necesidad de lo que comúnmente *no sirve para nada*». Auden iba más allá al referirse al artista y al escritor como de alguien cuyo éxito en la vida no depende de la realización «de una tarea que logre satisfacer una necesidad social». En el mismo sentido definía al poeta, Benn: «Carece de un rol social», «pequeños burgueses movidos por un afán innato, mitad volcanismo y mitad apatía», «no son soñadores, sino los usuarios de los sueños», «no son seres sobrenaturales, ni atormentados, sino sosegados»... En estas ricas definiciones intervenían muchos elementos biográficos del propio autor. Seferis y Valéry coincidían en que uno de los fines de la poesía, si ésta tenía alguno, era la belleza. Para el poeta griego lo bello no necesita demostración, mientras que para el poeta francés era una cuestión privada. Seferis, que a pesar de sus inclinaciones estéticas puristas siempre ensalzó la emoción y los sentimientos en el poema, pensaba que el arte no tenía otra finalidad fuera de sí mismo.

Georges Bataille, en una publicación como *Combat*, en el año 1944, hablaba más crudamente sobre la utilidad o no de la literatura: «La fatalidad del fascismo [también la del comunismo, añadiría yo] es dominar: entre otras cosas convertir a la literatura en un instrumento. ¿Qué otra cosa quiere decir literatura útil sino tratar a los hombres como un objeto humano? Para esta triste tarea, en efecto, la literatura es necesaria. Ello no conlleva la condena de género alguno, sino de la idea premeditada, de las consignas. Sólo se escribe con autenticidad bajo una condición: que a uno le dé todo igual, se pase por el forro las consignas». Bataille se refería a la preocupación que sentía el escritor débil por ser útil, y añadía el autor de *La literatura y el mal:* «Toda persona tiene que ser útil para sus semejantes, pero se convierte en su enemigo si no es nada por sí misma, por

encima de la utilidad. Caer en la utilidad, por vergüenza hacia uno mismo, cuando la divina libertad, lo *inútil*, da mala conciencia, es el principio de una deserción...». Bataille, más adelante, afirmaba también rotundamente: «¡La literatura se opone claramente a la utilidad!». La tarea que proponía el escritor galo era totalmente contraria: «Sacar a la luz esa parte intangible que hay en la soledad de cada uno y que nadie podrá avasallar nunca». La meta final estaba en no dejarse arrastrar por la muchedumbre y saber morir en soledad.

La cuestión anterior nos lleva a otras dos, concatenadas con esta última. ¿La poesía debe ser comprensible, inteligible? ¿A quién va destinado el poema? Evidentemente, la poesía didáctica, profana, dramática, lo es de por sí. La poesía filosófica, de pensamiento, la lírica benniana no tiene por qué serlo en el mismo sentido que la anterior. Eliot, citando a Coleridge, comentaba que la poesía producía un mayor placer cuando se la comprendía sólo «de un modo general e imperfecto». Y él mismo añadía que mucha de su poesía favorita no la había entendido a la primera lectura. Seferis, otro gran seguidor del pensamiento eliotiano, aunque como ya comenté más preocupado que su amigo por la función de los sentimientos y la emoción, añadía una opinión digna de su genio clásico-moderno: «No entendemos cuando sentimos miedo de no entender». Auden llega a comparar la poesía con las matemáticas: «¡Dichoso el matemático! Sólo es juzgado por sus pares, y el nivel es tan elevado que nadie puede hacerse de una reputación que no merece». Auden explica que la extraña relación que tienen los escritores y, especialmente, los poetas con su público se debe a que su medio, el lenguaje, no es, como las pinturas del pintor o las notas del compositor, un instrumento reservado para su uso exclusivo, sino una propiedad en común del grupo lingüístico al que pertenecen: «mucha gente está dispuesta a admitir que no comprende la pintura o la música, pero pocos de los que han ido a la escuela y aprendido a leer avisos admitirán que no saben su idioma». Para Eliot, la comunicación no explicaba la poesía, la fusión de sentimientos tan numerosos y tan oscuros que convergen en el poeta hacen que incluso él mismo se dé escasa cuenta de lo que comunica. El filósofo alemán Hans-Georg Gadamer comenta en su libro *Poema y diálogo:* «La palabra poética se distingue radicalmente de las formas efímeras del lenguaje, que sirven, por lo demás, de soporte al proceso comunicativo. Lo peculiar de todas esas formas del lenguaje es el autoolvido en la palabra misma. Siempre desaparece la palabra, en cuanto tal, frente a aquello que evoca. El poeta Paul Valéry creó una metáfora brillante para distinguir la palabra poética de las palabras que utilizamos en la comunicación. La palabra que utilizamos habitualmente es como la moneda corriente, es decir, significa algo que no es. La pieza de oro de otras épocas, por el contrario, era al

mismo tiempo el valor que representaba, ya que su valor metálico correspondía a su valor monetario. Era, pues, al mismo tiempo, aquello que significaba. Eso es precisamente lo que distingue a la palabra poética: que no se limita a ser un mero indicador que nos aparta de sí para que lleguemos a otra parte, como ocurre con la moneda corriente o el billete de banco, necesitados de cobertura; más bien es ese apartarnos de ella una vuelta a la misma: es la palabra misma la que da cobertura también a aquello de lo que habla. Ésta es la experiencia que todos realizamos con la palabra poética. Cuanto más familiar nos resulta un fenónemo poético, tanto más expresivo y presente es el mensaje. La distinción peculiar de la palabra poética consiste en la forma en que se presenta a sí misma al presentar algo».

Pero, ¿de qué público se habla? ¿Es realmente el destinatario del poema el público? ¿El propio poeta puede ser el intérprete de su obra?

Eliot prevenía de que un poeta adquiriera un amplio público rápidamente (se utiliza más el término del mundo del espectáculo que el de los lectores). Eliot hablaba del público imprescindible, un público reducido en cada generación. El éxito de lectores era para él sospechoso: el poeta no estaba haciendo algo nuevo, sino repitiendo esquemas que la gente ya conocía de los poetas anteriores. Cada época exige cosas distintas a la poesía, y Seferis matiza esta opinión del autor de los *Cuatro cuartetos:* «Cada época mira al arte de forma diferente y le exige cosas diferentes». Pero Benn, que confiesa que esta cuestión le subyuga, da una respuesta contundente que toma de un «tal» Richard Wilbur: «Un poema está destinado a la Musa, y el deber de ésta es, entre otras cosas, encubrir el hecho de que los poemas no van dirigidos a nadie». Todo coincide así en la lírica benniana. La Musa es la receptora, no la inspiradora. Quizás el desconocimiento de muchos poetas de esta característica, sea la causa del desprecio de Ella y de que, como nos comenta Auden, se ría de muchos poetas dictándoles necedades. El poema, así, encerrado en sí mismo, carece de inspiración, se crea a sí mismo, es monológico y anacorético. Julio César, en *La guerra de las Galias,* comentaba cómo los druidas se aprendían de memoria los poemas y no encontraban apropiado entregarlos a la escritura, no querían que se volvieran propiedad común. Gadamer habla de un Tú que es el Tú del Yo, «el poema se convierte así en la enunciación expresa de todos nosotros». ¿La Musa de la que habla Benn es la Diosa Blanca de Robert Graves? Graves se refiere más a un ser que inspira que a uno que le invoca.

¿Cuál es la utilidad o la función de la poesía en la actualidad?, se preguntaba Robert Graves en el prólogo a *La Diosa Blanca.* Eran los años finales de la década de los cuarenta cuando se publicó la primera edición inglesa de esta obra ensayística, cuyo subtítulo es del todo significativo: *Gramática histórica del mito poético.* Esa función consistía en *recuperar para el*

poeta y la poesía el sentido trascendente, oracular y ritual que tuvo. Para Graves la función y utilidad del género poético permanecen, solamente su puesta en práctica ha cambiado. El hombre moderno (y él se refiere concretamente al de una posguerra colectiva y sangrienta) ha trastocado el orden armónico de la naturaleza, y a través de la poesía hay que advertirle de la desobediencia culposa en la que ha incurrido. Graves escribe algo que yo firmaría gustosamente como poética: «La actual es una civilización en la que deshonramos los principales emblemas de la poesía. En la que la serpiente, el león, el águila corresponden a la carpa del circo; el buey, el salmón y el jabalí, a la fábrica de conservas; el caballo de carreras y el lebrel, a las pistas de apuestas; y el bosquecillo sagrado, al aserradero. En la que la luna es menospreciada como un apagado satélite de la Tierra y la mujer considerada como personal auxiliar del Estado. En la que el dinero puede comprar casi todo menos la verdad y a casi todos menos al poeta poseído por la verdad».

La *Gramática histórica del mito poético* es para Graves la recuperación de los símbolos que subyacen en la flora y la fauna que durante siglos sirvieron de referente al hombre. La pérdida de esta subliminalidad convierte a la escritura poética en *una fracasada alquimia.* Esta obra densísima de Graves, autor polifacético que ya antes de la serie televisiva basada en su novela *Yo, Claudio* era uno de mis autores preferidos, en cuanto que practicaba con maestría ese género literario de difícil dilucidación entre la novela histórica y la biografía, no pretende más que redescubrir «los rudimentos perdidos y los principios activos de la magia poética que los rige».

Graves recuerda que los antiguos celtas hacían diferencias entre el poeta y el cantor ambulante. El primero de ellos tenía una caracterización cuasi sacerdotal y además una serie de poderes jurídicos; mientras que el cantor servía para entretener. El poeta contemporáneo, para Graves, contiene más características de este último que del primero. Y Graves con una ironía y una agudeza proverbial, no sólo critica a estos «imitadores», a estos «falsificadores», sino que también y de manera muy especial a los críticos literarios «cuya función consiste en juzgar a toda la literatura de acuerdo con las normas del cantor ambulante, su valor de entretenimiento».

Pero ¿quién es la Diosa Blanca? De alguna manera Graves la identifica con la Musa, con el principio y el origen del sentimiento poético. Su invocación crea el verdadero poema que se transmite a los lectores a través de una serie de manifestaciones físicas consistentes en que «los pelos se ericen, los ojos se humedezcan, la garganta se contraiga, la piel hormiguee y la espina dorsal se estremezca».

Si bien en casi toda la narrativa de Graves existe ese intento de fidelidad a los hechos históricos, la idea del mito no está congelada. La sociedad

contemporánea los desterró como punto de referencia del inconsciente colectivo y los sustituyó por falsos testaferros.

El poeta, por lo tanto, tampoco es el destinatario de su propio poema, ni como autor ni como lector del mismo. «El poeta no puede saber quién es; ni sabe siquiera lo que busca. El filósofo, al menos, sabe lo que busca y por ello se define fi-ló-so-fo. El poeta como no busca, sino que encuentra, no sabe cómo llamarse», escribe María Zambrano. Eliot lo dejó dicho muy claramente: el poeta conoce la historia de su poema, pero el verdadero significado del poema —una vez escrito— está entre lo que significa para los demás y lo que significa para él mismo. El poeta, a lo largo del tiempo, puede olvidarse de la historia de su poema y convertirse él mismo, solamente, en un simple lector. Para Eliot, un poema puede contener mucho más que lo que reconoce la conciencia de su autor.

Pero entonces, ¿se puede explicar un poema? ¿Quién tiene la paternidad?

Benn retoma un verso de Mac Leish metamorfoseado también por Eliot y Auden que dice: «Un poema no expresa absolutamente nada; un poema *es*». Auden lo expresará afirmando que un poema no debe significar, sino *ser*. Para Schelling, «Dios es el Señor del ser», comenta María Zambrano, y añade «toda poesía no es sino servidumbre, servidumbre a un señor que está más allá del ser». Seferis, en una de sus lecturas del autor de *La tierra baldía*, nos rescata esta otra reflexión: «La finalidad del poeta no es describir los objetos, sino crearlos al nombrarlos». Él mismo comenta que a la poesía, al poema, no se le puede pedir lo que no puede darnos, dado que su lenguaje no debe relacionársele con la analítica, la lógica científica, «con aquella parte del alma humana que no es incomprensible», y citando a Longino añade: «porque no conduce a los discípulos a la persuasión, sino a los seres prodigiosos al éxtasis». Volvemos a las respuestas anteriores y quizá todavía posteriores. Un poema informativo, didáctico, moral, social o realista, también dramático, puede explicarse, entre otras cosas, porque está vinculado a una historia personal o colectiva; mientras que el poema filosófico, de pensamiento, o la lírica benniana, carece de historia —o al menos lo intenta—. Y esa condición de no histórico es lo que, a decir de Auden, le impide mentir. Se puede gozar un poema comprendiéndolo, pero también hay otra poesía que se comprende sin tener que explicarla. Para Eliot, se puede explicar un poema investigando de qué está hecho y qué causas lo originaron y así comprenderlo, pero siempre habrá que captar su entelequia que se escapa a la explicación causal, biográfica: «en toda gran poesía, hay algo que debe mantenerse inefable por completo (...) hecho el poema, ha sucedido algo nuevo, algo que nada que haya sucedido antes puede explicar del todo». Para Eliot ésa es la verdadera creación. Un poe-

ma puede analizarse al margen del poeta y del resto de su obra; además, para Eliot, no hay una única interpretación correcta de un poema.

Benn, al referirse a la paternidad del poema, dado que el propio poeta no puede del todo llegar a la comprensión del mismo y, por lo tanto, todo lo más sería un coautor, cita la opinión de Albert Fabri, tan ingeniosa y rotunda como la de Richard Wilbur (es curioso cómo Benn cita opiniones que le son recientes y de gentes cuyo prestigio le es desconocido). Fabri afirmaba, y así se lo acepta Benn, que la cuestión acerca de la paternidad de un poema es, en todo caso, «ociosa. Un individuo —que no ha de ser reducido a X— tiene parte en la paternidad del poema, en otras palabras, todo poema tiene su cuestión homérica: cada poema es de varios autores, o sea, de un autor desconocido». Para Benn un poema no expresa absolutamente nada, *es*. El poema es algo autónomo, tiene vida propia y las palabras lo son todo. Eliot y Benn coinciden en la opinión de Mallarmé: «Un poema no está hecho de sentimientos, sino de palabras». Valéry relata exactamente el origen de esta frase que no es tal cual reproducen —seguramente de memoria— Eliot y Benn. El pintor Degas, comenta el autor de *El cementerio marino*, hacía versos, pero tenía muchas dificultades para su redacción. Un día le dijo a Mallarmé: «Su oficio es infernal. No llego a hacer lo que quiero, y sin embargo estoy lleno de ideas». Mallarmé le contestó que los versos «no se hacían con ideas, sino con palabras». Y el poeta, a decir de Valéry, el más mallarmeano de los poetas, «dispone de las palabras muy diferentemente de lo que lo hacen el *uso* y la *necesidad*». Benn, a pesar de defender estos presupuestos, concedía al poema algo de humano, «detrás de todo poema siempre se encuentra el autor, su esencia, su ser, su situación interior», algo realmente contradictorio con su discurso hermético, con el método que trata de explicar, aunque como dice María Zambrano, la poesía es «ametódica» porque lo quiere todo al mismo tiempo. Benn incluso llega a afirmar que la poesía pura debe conservar cierto grado de «impureza». Benn volvía a contradecirse cuando, respondiendo a cuál era el objeto del poema no respondía aquí, como parece sugerirlo en otros lugares, al poema mismo, sino al propio poeta.

Gottfried Benn, directa o indirectamente, se refiere infinidad de veces a T. S. Eliot, y este último le dedica prácticamente la mitad de su conferencia titulada «Las tres voces de la poesía», pronunciada en 1953. El poeta católico inglés muestra el haberse leído con interés «Los problemas de la lírica». Ambos comparten los criterios generales que he venido exponiendo a lo largo de este artículo, aunque como ya he dicho y matizado, Benn es totalmente extremista en sus posiciones teóricas; mientras que Eliot, aunque inclinándose hacia una poesía pura y sacra, es capaz de comprender y defender los otros tipos de poesía a los que también me he referido.

Eliot así, habla de tres voces: la voz del poeta hablándose a sí mismo, la del poeta dirigiéndose a una audiencia grande o pequeña y, por último, la voz del poeta «cuando intenta crear un personaje dramático». La lírica de Benn pertenecía a la primera voz, la voz del poeta hablándose a sí mismo, o como subrayaba Eliot, *a nadie,* como de seguro le gustaba más al autor de los *Poemas estáticos.* Eliot incluía como muestra de esta opción, con la anuencia implícita de su corresponsal poético, a las *Elegías de Duino* de Rilke y a *La joven Parca* de Valéry. Y añadía algo que yo ya exponía anteriormente: compara y equipara la lírica benniana con lo que él califica de «poema meditativo», es decir, la segunda clasificación a la que me vengo refiriendo, el poema o la poesía de pensamiento, filosófica. Eliot deja claro que si para Benn optar por la primera voz excluye todas las demás, para él no es así. «Él habla como si la poesía de la primera voz —que en conjunto considera, por lo demás, un desarrollo de nuestra época— fuera un tipo de poesía totalmente distinta de la del poeta que se dirige a una audiencia. Pero a mí me parece que en la poesía no dramática es muy frecuente encontrar las dos voces juntas —la primera y la segunda—». Una vez más Eliot, sin renunciar a su clara y combativa posición de lucha, no quiere ser excluyente, sino aglutinador de las diferencias, aunque él aquí se inclina por oír al unísono las tres voces, «la entrega final del poema a una audiencia desconocida, para lo que la audiencia quiera hacer con él, me parece la consumación del proceso iniciado en soledad y sin pensar en la audiencia». Esto marca la separación entre el poema y el autor. No podría ser, pienso yo, que el propio autor fuera la primera y segunda voz. Cuando el poema se acaba el poeta desaparece y ya él mismo es el lector, la segunda voz. Eliot, de alguna manera, contradice no la opinión de Benn, sino su intención, o una de sus posibles intenciones. Estoy seguro de que al poeta alemán le gustaría que el poema estuviera escrito en un propio lenguaje privado, no en el del autor, como critica Eliot, sino en el de él mismo. Eliot concluye este desacuerdo con Benn refiriéndose a que la primera voz refleja el material psíquico y que, a medida que el poema avanza, se van incorporando otras voces, «lo que importa es que, en última instancia, las voces se dejen oír en armonía; y, como he dicho, dudo de que haya realmente un poema en que se oiga una sola voz».

Eliot se preguntaba ¿de qué partía el autor de un poema —como Benn— que no iba dirigido a nadie? Y él mismo resumía los comentarios de su epilogado: del germen creativo y del lenguaje; «éste siente que algo le germina por dentro, algo para lo cual debe encontrar palabras, pero no sabe qué palabras necesita hasta que las ha encontrado; no puede identificar el embrión hasta que se ha transformado en una disposición de palabras adecuadas en adecuado orden. Una vez que se tienen las palabras, "eso"

para lo cual se han encontrado desaparece, y en su lugar hay un poema». Eliot explica a Benn —él dice que incluso va más allá de sus ideas— afirmando que un poema *no* didáctico, *ni* narrativo, *ni* social, como es el caso del autor alemán, «no se sabe qué tiene que decir hasta que lo ha dicho, y en el esfuerzo por decirlo no se preocupa por conseguir que lo entiendan los demás». Eliot afirma que los demás no le importan, cuando yo creo intuir del discurso de Benn que no es que los demás no le importen, sino que no puede ocuparse de ellos imbuido como está en el poema. El poeta desea aliviarse de un peso, de un *demonio*, realiza un *exorcismo*. Se deshace de una angustia que, para María Zambrano, era la raíz originaria de la metafísica. El poema así, este poema meditativo, el poema lírico benniano, no se escribía para comunicarse con alguien, sino para librarse de un *malestar* agudo que, una vez que se realiza, «queda un sentimiento parecido al de la aniquilación». Eliot remite a los ensayos de Valéry al que califica como el poeta que más profundamente se dedicó al estudio de la composición de un poema, pero advierte que si se intenta explicar un poema —habría que aclarar seguramente que se refiere al poema meditativo-lírico—, según las opiniones del propio poeta, y sus aspectos biográficos y psicológicos, es probable que el poema y lo explicado no tengan nada que ver, «el intento de explicar un poema remontándose al origen, apartará la atención del poema para volver sobre otra cosa que, tal como puede ser aprehendida por el crítico y sus lectores, no tiene la menor relación con el poema y no arroja sobre él luz alguna».

Eliot, a pesar de estas diferencias con Benn, le echa un capote en la cuestión fundamental de la «oscuridad» de la poesía o del poeta, afirmando que se intenta poner en palabras algo que no podía decirse de otro modo, y por lo tanto «en un lenguaje que a lo mejor vale la pena aprender».

Kant, en su prefacio a la primera edición de la *Crítica de la razón pura*, escribió: «Muchos libros habrían sido más claros si no hubieran querido ser tan claros». De Heráclito a Heidegger, los filósofos se han repartido por la jerarquía de lo oscuro. El primero de éstos, añade el filósofo alemán, «puso su libro como ofrenda en el altar de Artemisa, después de haberlo escrito en términos oscuros *(asaphesteron)* a propósito; a fin, se dice, de que sólo las personas capaces *(dunamenoi)* pudieran leerlo, y que no se convirtiera en nada despreciable por haber sido vulgarizado».

¿Qué y cuál es entonces la palabra poética?

Benn, que ha rechazado al sujeto y al objeto tópicos de la poesía, hace algo por el estilo con la palabra. Si el poema no significaba nada, tampoco la palabra, que únicamente tiene un poder de sugestión como en el simbolismo. La relación con ella es *primaria, irracional*, no se puede aprender; es un don de la naturaleza «colocar la palabra de forma fascinante». Y

quizás aquí está la tarea del poeta de la que hablaba Paul Valéry, la de darnos la sensación de la unión íntima entre la palabra y el espíritu. La palabra, al surgir de lo irracional, tiene un sentido mayor que el puramente racional y semántico. Valéry también lo había avisado: «El poeta dispone de las palabras muy diferentemente de lo que lo hacen el uso y la necesidad». Y, en otro lugar, el autor de *El cementerio marino* añade: «Hay un lenguaje poético en el cual las palabras ya no son las palabras del uso práctico y libre». Benn, al relacionar las palabras con lo irracional, les atribuía una mayor resonancia que la de sus contenidos semánticos. Por una parte eran «espíritu» y por otra «la sustancia y la ambigüedad de las cosas de la naturaleza», de ahí que el poema también pueda ser algo intraducible. «La palabra es el falo del espíritu, enraizado en el centro. Y por ello enraizado en lo nacional. Los cuadros, las estatuas, las sonatas, las sinfonías son internacionales; los poemas, nunca». Esa misma opinión la manifestaba Eliot al referirse a la poesía como el arte más nacional y a su intraducibilidad por naturaleza. Las palabras se forman en la mente individual o, como dice Benn, en la «conciencia» del poeta, pero también transportan la herencia de la colectividad y de la historia (otra contradicción). Auden coincidía con esta última idea de Benn, al dudar de dejar a la responsabilidad total del inconsciente la actividad poética que, para él, era la mezcla entre un impulso subconsciente y un conocimiento. Las palabras tienen una vida propia, una existencia latente, «ejercen un encanto en las personas que estén dispuestas a recibirlo, y que les permite transmitir ese encanto».

En otro apartado, cuando Benn habla del yo lírico, del poeta, se refiere a la palabra de una manera irónica, como una manifestación de la materia, «un envilecimiento del espíritu en lo inorgánico». La palabra que procede de lo irracional, debería tener la capacidad de sugerir, de significar desde lo inasible, de lo inmaterial. La palabra, el lenguaje es así intemporal (Benn escribe: «¡Palabras, palabras, sustantivos! ¡Sólo necesitan abrir las alas y los milenios caen de su vuelo!»). A Benn no le preocupa como a Eliot que pueda existir una revolución en el lenguaje. Este último no creía que la tarea del poeta fuera primordialmente la de obrar una revolución en el lenguaje, sino la de hacer complementario el lenguaje del pasado con la novedad. La génesis de un poema está en el germen del psiquismo, y luego, en las palabras que son como un hilo de Ariadna; así, el poema, para Benn, está terminado antes de haber sido empezado.

¿Es la poesía una filosofía? ¿Es la poesía una ciencia? ¿Es el poeta un erudito?

Ya señalé la diferencia que María Zambrano estableciera entre la filosofía y la poesía. Benn habla del pensador (lo cita, pero no se refiere a él directamente): el poeta tiene el poder de la palabra, el filósofo carece de

ese poder. El erudito basa su trabajo en el de los demás. El artista depende totalmente de sí mismo, «está solo abandonado a la mudez y al ridículo. Se avala a sí mismo. Él comienza sus cosas y él las termina. Obedece a una voz interior que nadie escucha». Pero si para Benn el artista está solo, el poeta que trabaja con algo más intangible, con los espíritus de las palabras, vive una soledad todavía mayor. Una soledad individual y cosmológica que la sociedad trata de justificar clínicamente: «para ellos somos sólo una enfermedad; se recurre a los cuadros clínicos de la melancolía y de la esquizofrenia para escamotearnos». Los poetas son los últimos restos «de un ser humano que aún cree en lo absoluto y que vive en ello». Estamos en un mundo donde la búsqueda de lo absoluto ha sido abandonada y la religión relegada. La religión que, para Benn, era el soporte de los mitos conformadores y referenciales de nuestra cultura. Eliot y Benn vuelven a coincidir, aunque el primero establece una matización importante: «El problema de la época moderna no es la mera incapacidad de creer ciertas cosas sobre Dios y el hombre que creían nuestros padres, sino la capacidad de sentir con ellos respeto a Dios y al hombre». El conocimiento científico alejaba, según Benn, al hombre de la especulación humanista y el poeta «no sabe nunca bastante, nunca trabaja bastante». Estas antítesis entre arte-ciencia-filosofía-poesía, Auden las explicó parcialmente: «Sin el arte no tendríamos noción de lo que es libertad. Sin la ciencia ignoraríamos la igualdad; de ahí que en ausencia de ambos no tendríamos noción de lo que es la justicia. Sin arte no tendríamos noción de lo que es lo sagrado, sin ciencia viviríamos siempre adorando a los dioses falsos». Auden veía al hombre en una unidad en tensión entre el alma-cuerpo-mente-espíritu. Una tensión que ya no existe más que en la individualidad del arte y la literatura. La catástrofe de la civilización se encuentra en la pérdida del espíritu, «toda la humanidad se alimenta de algunos encuentros consigo misma, pero, ¿quién se encuentra a sí mismo? Solamente algunos, y en la soledad». Así, en esta desolación, surge el poema sin fe, sin esperanza, que no busca a nadie, que está hecho de los sueños de las palabras. Un poema nihilista en una sociedad que ya ha dejado de serlo pues ni siquiera *no cree*. Es el reflejo del espíritu que no se puede conocer por la ciencia, de lo inescrutable, de los abismos insondables. El poema así surge del interior de la existencia humana, «un poema es siempre la pregunta del yo».

¿Qué era para el autor de *Problemas de la lírica*, entonces, un poema moderno?

Benn, como tantas veces en el resto de su discurso, responde de manera negativa, enumerando aquellas características que impiden que lo sea. El habla de «síntomas», «diagnósticos». En primer lugar se opone a un poema donde hay una separación entre el objeto poetizado y el yo poetizador, «entre un adorno exterior y una referencia interior». En segundo lugar recha-

za la utilización del adverbio comparativo «como», una de las construcciones auxiliares que para él rompían la visión del poema. Benn, como en el caso anterior, indica alguna excepción; en concreto, la de varios poemas magníficos de Rilke. El «como» lo consideraba una intromisión de lo narrativo en el poema, «una disminución de la tensión verbal, una debilidad de la transformacion creadora». Ataca igualmente, en esta tercera propuesta, la utilización de los colores en el poema como «puros clichés verbales». En este caso la excepción es él mismo, aunque entona su mea culpa, por las muchas referencias que hace al azul —en los *Poemas estáticos* puede fácilmente comprobarse—. El azul mediterráneo del origen. El azul del cielo, pero también el azul del mar, el azul de las Sirtes. Para el poeta alemán, el azul era la palabra mediterránea por excelencia, la palabra de la luz del origen de los mitos y la cultura. Su última propuesta va contra la explotación sentimental del lector a través de lo que él denomina como «tono seráfico», es decir, «al murmullo de la fuente y al arpa, a la noche hermosa, a la paz y a las cadenas sin principio...». Para Gottfried Benn el gran poeta es un gran realista que distribuirá con enorme prudencia lo esotérico y lo seráfico; el poema moderno se ha escrito en horas desgarradas, es un poema absoluto, sin fe, sin esperanza, no va dirigido a nadie, está hecho de palabras que se entremezclan ellas mismas de una forma original y fascinante. Y Benn advierte: «Quien perciba detrás de esta formulación sólo nihilismo y lascivia, pasa por alto el hecho de que, detrás de la formulación y de la palabra, quedan todavía bastantes manchas oscuras y abismos del ser para contentar a los espíritus más profundos, y que en toda forma fascinante existen bastantes sustancias relacionadas con la pasión, la naturaleza y la experiencia trágica».

Además de estos asuntos de carácter general y teórico hay otros temas que también llaman la atención comúnmente a Benn, Eliot, Auden, Valéry y Seferis. Se refieren a la originalidad poética, a la autenticidad, a la autoimitación, a la mediocridad y a la perfección.

Auden decía que la autenticidad siempre debía buscarse, mientras que el poeta no debía preocuparse por la originalidad. Lowes, citando a Coleridge, afirmaba que la originalidad poética consistía «en una forma original de ensamblar el material más desemejante y remoto para hacer un todo nuevo». El poeta es un acarreador de materiales antiguos, trabaja como en uno de los versos estáticos de Benn, «en el pedregal de la gran ruina del mundo». Seferis reinterpreta no sólo a los clásicos, sino que toma, reactualiza, reordena, adopta y da nueva luz a sus versos. En su ensayo sobre Yeats, Eliot confesaba que un poeta en la madurez de su vida, para evitar la autoimitación, tenía que seguir tres caminos: dejar de escribir del todo, una opción realmente drástica; repetirse con destreza y virtuosismo; o, fi-

nalmente, adaptarse y encontrar un modo de trabajar diferente. Éste es el caso de Benn, un poeta cuya mutación no se produjo sólo en esa época de madurez, sino que se fue haciendo a lo largo de toda su vida. Para Auden, la autoimitación implicaba al abstenerse de escribir un poema que podía resultar bueno e incluso admirable. El mayor ejemplo para el poeta británico era Rimbaud que dejó de escribir «porque no tenía más que decir». Benn rechaza la mediocridad, la casualidad, la inconstancia. La mediocridad puede pasar desapercibida en otros géneros literarios más generosos, pero nunca en la poesía, en el poema que es una composición siempre al descubierto. El poeta debe estar atento a su mundo y ser indagador de los elementos permanentes que hay del pasado en él. Debe tener miedo e inquietud, pues el no tenerlo linda ya con lo irreligioso y antihumano. Como escribía Auden, el impulso del poeta es un encuentro entre su imaginación y lo sagrado. A veces el silencio es la mejor y más fructífera labor poética. Benn propone los ejemplos de Valéry y de Rilke. Valéry que enmudeció durante veinte años, mientras que el autor de las *Elegías de Duino* estuvo catorce años sin escribir hasta que redactó de manera vertiginosa estos poemas. El silencio o la lentitud. El propio Benn se refiere a sí mismo y cita uno de sus más cortos y complejos poemas: «Olas de la noche». Un poema de dos estrofas entre las cuales median veinte años, «tenía la primera estrofa ("Olas de la noche, aries y delfines / con jacintos de peso ágil, / las rosas de laurel y los travertinos / ondean en torno al vacío palacio de Istria") que era de mi gusto, pero no daba con la segunda. Por fin, tras dos décadas de búsqueda, de ejercicios, de valoraciones y de rechazos, me llegó la segunda ("Olas de la noche, dos vulvas elegidas, / las mareas las arrastran hacia las rocas, / perdidas entonces diadema y púrpura, / rueda la blanca perla de vuelta al mar")».

Para Benn son muy pocos los grandes poetas líricos que surgen en cada década, desparramados por todo el mundo, escribiendo en muy diversas lenguas, siendo los faros que «esclarecen por mucho tiempo el mar de la creación, pero que ellos mismos permanecen en la oscuridad». La perfección que ellos alcanzan en su obra la calcula en no más allá de seis u ocho poemas perfectos. Y para llegar a este gran ejercicio de selección, el poeta debe trabajar, indagar y no dejar nada a la casualidad contra la que ya había arremetido Paul Valéry. «No se es poeta si no se siente la necesidad y si no se logra comunicar su condición a los demás», escribió Seferis.

Me es grato que un poeta como Benn, que tanto me ha iluminado en *Problemas de la lírica,* haga mención a otra luz que ha sido tan decisiva para mí: la luz de mi ciudad natal, la del faro de la Torre de Hércules de La Coruña que no ilumina, como él dice, el golfo de Vizcaya, sino el Finisterre de Europa.

El nazismo prohibía, en el año 1938, la publicación de la obra de Gottfried Benn. Esta censura fue mantenida después del final de la guerra. Nadie quiso, en la Alemania ocupada, publicar sus *Poemas estáticos*, por lo que tuvo que ser en Zurich, en el año 1948, cuando por fin vieran la luz. A requerimiento del editor Schifferli, Benn hará una selección de cincuenta poemas que sugiere podrían titularse de la forma citada. Y justifica lo de «estáticos» de la siguiente manera: «Es un concepto que no sólo se corresponde a mi interior disposición moral y estética, sino también al método formal de los poemas que debería apuntar hacia el material de por sí inmóvil dominado por medio de la construcción, o mejor dicho: debe apuntar en dirección a lo antidinámico...». Los derechos de autor, hay que decirlo, eran canjeados por un paquete de víveres...

Quizás el texto clave para entender, en parte, este libro, es el último poema que lleva por título el mismo que el del volumen. Es un poema dividido en tres estrofas y dos versos finales que, según Beda Allemann, parecen estar añadidos con vacilación y que quedan reducidos a la alusión más que a enunciar «otra vez una doctrina». El poema es libre y sin rimas. Como en el resto del libro, refleja las dos posturas contrapuestas del poeta. Por una parte, el conocimiento a través de la contemplación y de la inmovilidad; y por otra, la manifestación del movimiento y la acción de nuestro mundo que no encuentra el sosiego en ese devenir. Benn opta por el estatismo, pero se traiciona al no poder permanecer en dicha situación que sería la verdadera, pues como dice un poema oriental de la sabiduría inmóvil: «Si pensáis / En no pensar / Eso ya es pensar en algo. / No hay que pensar / Ni siquiera en no pensar».

En la primera estrofa de «Poemas estáticos» está precisamente subsumida la sabiduría oriental. Es Lao Tse y el *Tao Te King*. La figura del sabio cumple la misma función referencial: «Ajena al desarrollo / es la profundidad del sabio, / hijos y nietos / no lo inquietan, / no lo penetran». El sabio y el poeta. El sabio es el que ha adquirido ese conocimiento superior, aquel que en el libro fundamental del taoísmo, sin ir más allá, puede conocer el mundo. El poeta adquiere el papel de iniciado. En esta primera estrofa también se hace referencia a una de las obsesiones más características del poeta alemán: la de su incomprensión y rechazo de la teoría de la evolución, su antidarwinismo aquí reflejado en esos tres últimos versos. A este asunto también le dedicó un buen espacio en su discurso sobre *Los problemas de la lírica*, y Benn, ya dijimos, no creía en una explicabilidad racional del mundo y de la Historia. Para él, el hombre no era producto de una evolución, sino que existía ya desde un principio, representando un estrato nuevo en la creación del universo. Recordemos que esto no sólo lo dice un poeta, sino también un médico de cierto prestigio. La esencia de esa

situación era «la conciencia y el espíritu» superadores o modeladores del «instinto» biológico. Quizás ese mismo instinto biológico que tiene relación con los deseos: como dice el *Tao*, si todas las cosas están liberadas de deseos, todo permanecería en quietud. El ser humano, y cita Benn a Gehlen, es el animal que aún no ha detenido su evolución; su formación corporal está terminada, pero no así su interior, su capacidad de especulación espiritual. Esta especulación está dirigida para comprender la abstracción del universo. De esta manera, el autor de los *Poemas estáticos* ponía también en duda el progreso de la imagen científico-natural del mundo. La técnica podía hacernos comprender los mecanismos racionales del universo, pero jamás los existenciales.

Beda Allemann hace un comentario muy interesante de la crítica que Benn impone a Nietzsche (uno de los grandes maestros del poeta alemán). En lo que él llama «darwinismo de Nietzsche» ve algo meramente condicionado por la época: «El pensamiento de un progreso general de la humanidad, de su cultivo más alto hasta llegar al superhombre o, traducido a lo pequeño burgués, la concepción de que nuestros hijos deben tener alguna vez todo mejor; por encima de eso, el sabio ve desde la profundidad de su extrañeza para la evolución».

«Representar corrientes, / acción, / viajar y llegar / es el signo de un mundo / que no ve claro. / Ante mi ventana / —dice el sabio— / hay un valle, / en él se juntan las sombras, / dos chopos bordean un camino, / tú sabes hacia dónde». En esta segunda estrofa de «Poemas estáticos» muestra el lado contrario. La acción y la movilidad del mundo no llevan al sosiego, o quizá porque no lo conocen, creen poder encontrarlo a través de esa acción. El sabio, como en aquellos otros versos del *Tao*, «sin asomarnos a nuestra ventana / podemos conocer los Caminos del Cielo», muestra un valle, elemento de la naturaleza no usado habitualmente por el primer Benn, cuyas referencias están más abarrotadas de imágenes urbanas que rurales; es el valle de la muerte a donde todos llegan sin ya saber a dónde ir. En el *Tao* hay otro poema que habla de un valle semejante a éste y que podría ofrecernos otras pistas esenciales: «El Espíritu del Valle nunca muere / Éste forma la Misteriosa Madre / su vientre es la Puerta del origen del Cielo y la Tierra / Continua y permanentemente / Realiza sin consumirse jamás / Pídele y te servirá con facilidad». La pregunta, hacia dónde, indica no un fin, sino un principio. Tras la muerte las almas están perdidas.

«Perspectivismo / es otra palabra para su estática: / dibujar líneas, / seguirlas / según la ley del zarcillo [pámpanos en otras traducciones], / zarcillos chisporrotean, / también arrojar bandadas, cuervos, / al rojo invernal de cielos matutinos». «Perspectivismo» se corresponde con los versos de la primera estrofa. La relatividad en cuanto a la explicación racional del

mundo y de la Historia. Si Benn criticaba la recepción nietzscheana de la evolución, aquí celebra esta otra. El mundo no puede ser explicado de una manera colectiva y general, sino que en dicha explicación debe intervenir el individuo.

El conocimiento de la contemplación y de la acción conducen a la oscuridad. Dentro del poema mismo parece establecerse un diálogo entre el mundo de la contemplación y el de la acción; caminos opuestos, pero al fin sombras ambos que desembocan en la oscuridad. Los dos chopos bordean ese mismo camino del conocimiento. Los dos últimos versos, cada uno de los cuales parecen querer sugerir una estrofa diferente («luego dejar caer / —tú sabes— para quién»), parecen preguntar: ¿cómo se podrá vivir en la oscuridad?, ¿es Dios la oscuridad? El estatismo y la propia acción no devendría así en una imposibilidad de explicar el mundo. En el primer texto del *Tao* se dice: «El nombre que puede ser revelado no es el Nombre Absoluto. / Sin nombre es el principio del Cielo y la Tierra».

La poesía está tendida en el espacio vacío en torno al mundo y el yo. En ese espacio vacío está el destino del hombre moderno. Los *Poemas estáticos* responden, así pues, a las teorías que Benn expuso en sus *Problemas de la lírica.* Aunque allí, en la fría teoría, era mucho más extremista que aquí, en la práctica. No nos olvidemos de que estos poemas fueron escritos antes que el ensayo, por lo cual este último, es también la experiencia de ellos. No son estos poemas el resultado de su ensayo. Los *Poemas estáticos* están repletos de referencias simbólicas, míticas, históricas y culturales. «Del pedregal de la gran ruina del mundo» (en «Poemas») debe rescatarse el culto al misterio del mundo a través de la palabra, los poemas y los versos que son como el eco de las voces oraculares. En el poema «Inutilizable» se refiere a las palabras como los tesoros puros que componen un poema que es el «recuerdo de lo ancestral». Lo ancestral que es lo anterior a lo antiguo, el origen.

Uno de los poemas más bellos y significativos de este libro es el titulado «Siglo V». Es el viaje al mito. En el primer fragmento, Benn describe su propio viaje al Hades. En el segundo se refiere a los misterios de Eleusis, a la búsqueda de aquella sabiduría que quedó muda en su destino. Y, en el tercero, se encuentra ya en el final del viaje, en la isla de los sueños donde ya son todos sombras. Allí está Helena, la más deseada, esperando que alguien regrese para saber que todavía es un deseo que ya nadie desea. «Sólo Helena permanece a veces con las palomas, / entonces juegan para *no* creer en las sombras: / —Paris le dio a él la flecha, a ella la manzana—». En otro poema, «Del Mediterráneo» vuelve a hacer explícita la preferencia por la cultura clásica. El último verso dice: «todo fluye del Mediterráneo».

Benn prefiere las ruinas del sur a las ruinas del norte, aunque «en la ceniza de las rosas / duerme la grava».

Benn, a pesar del estatismo programático de su último poema, o quizá precisamente por ello, en el resto del libro nos conduce a un viaje por un paisaje desolado. Todo ha sido destruido y para que no perezca del todo las cosas tienen que ser nuevamente nombradas por el poeta. El paisaje del yo interior está sacudido por parecida desolación. El viaje es a través de un mundo cuyo mapa dibujó Ptolomeo. Benn es antidarwinista y defensor de las teorías ptolemaicas de la tierra como centro del universo. Todo lo material es destruible, lo único que no lo es son las palabras porque carecen de forma y penetran en lo impenetrable, las palabras que forman los versos y los poemas, y que se asemejan a los salmos y a los escritos sagrados. La poesía cubre el vacío de la religión, de las ideologías que se han destruido por ejercer el poder y la autoridad, cuando únicamente deberían haber divulgado la fe. En el poema «Versos», «la deidad profunda e incognoscible / resucitó en una esencia y habló, / entonces son versos...». En otros fragmentos de este poema, Benn recuerda que estos versos resisten las peleas de los pueblos y perduran por encima «de poder y de asesinos», se burlan de toda acción y resisten el tiempo, son inmortalidad «en la palabra y en el sonido». Ya lo había escrito Ovidio: «los poemas están libres de la muerte». Estas mismas reflexiones son manifestadas en otro poema que se publica a continuación del mencionado anteriormente. En «Poemas» habla de la «fascinación mística» de la poesía a través de la palabra. La poesía como soledad, como apartamiento, como retiro interior, como «el monólogo del sufrimiento y de la noche».

Esta necesidad de la soledad, a la que tanto se refiere el autor de los *Poemas estáticos*, este ascetismo, este anacoretismo, es la única vía para llegar al misterio que quizá sólo se encuentra en el «doble fondo de la noche». Dado que la poesía suplanta a la palabra divina, el poeta debe ser consciente del mismo rol que le corresponde. La relación del poeta con Dios la dejó muy bien descrita Rilke: «Entre nosotros reina una discreción indescriptible». En el poema «Quien está solo», escribe en su primer verso: «Quien está solo, está también en el misterio». Y en «Tarde en el año» añade, «hondamente en el silencio / hacia quien entero se pertenece a sí mismo». No se busca tanto la resolución del enigma del mundo, cuanto el camino que debe seguirse para llegar o alcanzar su resolución. De ahí la pregunta reiterada que se desparrama a lo largo del libro: «tú sabes, tú no lo sabes».

Si lo importante —caso de que algo lo sea— no es el conocimiento, sino el camino hacia él, Benn, según comenté anteriormente, no piensa que la verdad —caso de que exista— esté en la movilidad, en la claridad, en la

luz, en el azul, en el Mediterráneo, en la colectividad de civilizaciones arruinadas, sino en la oscuridad, en la intangibilidad del camino interior. Lo anterior es nostalgia. La movilidad conduce en dirección opuesta a la que se quiere ir. El estatismo viaja hacia adelante, hacia el olvido. ¿El olvido no es la oscuridad, la verdad? La única luz que se lleva, la única luz que puede iluminarnos es la de la propia Nada. Esa búsqueda no se identifica con la muerte. Muy por el contrario, la muerte puede retrasar la otra vía de conocimiento al ponernos en contacto con las almas perdidas de todas las épocas. La muerte, para Gottfried Benn, es volver a ser sombras, y las sombras requieren la luz y la oscuridad no. «Todas (las horas) hieren / la última rompe...», dicen unos versos del poema «Sils-María», pero aquel que ha llegado al conocimiento, aquel «que-todo-sabe-nombrar / no le toca la hora». El camino iniciático de la Nada va más allá de la muerte, y quien ya se reconoce en ese no ser no puede desaparecer. «Reconocimiento —de no anunciarte nada / y no concluir nada, de no ser nada—, / tú volando sobre tus fondos, / y uno entonces te tira dentro» («Una mirada tardía»). «Pena sin victoria por lo no cumplido» («Copia II»). «Ah, en el monte, al que coronan / fruta y verano, / no se puede ver / todo lo que no llegó a brillar, / ¿no sientes en el oído / cómo fluye la hora? / ¿Cómo desde el monte en el viento / solloza un coro de sombras?» («In memoriam altitud 317»). «Ah, tú iluminado —por la propia nada—» («En verano»).

Como ya comenté anteriormente, la más dura prueba contra el estatismo es el deseo. El camino de la espiritualidad debe vencer las trampas del instinto. Y el instinto es el recuerdo. Y el espíritu es el olvido. Y el instinto es el cuerpo, lo material, lo racional. Y el espíritu es lo inmaterial, lo irracional. Y en el instinto está la nostalgia, el remordimiento, el tiempo, la memoria incluso de los dioses paganos, de la Historia. Benn quisiera borrarlo todo del recuerdo y «acaso esto no pesa más que la aflicción». En el poema «despedida» escribe: «Mi palabra, mi luz celeste, antaño poseídas, / mi palabra, mi luz celeste, destruida, malgastada—, / a quien esto le ocurrió, debe olvidarse de sí y nunca más tocar las horas antiguas / (...) él juega su juego, y siente su luz y sin / recordar —todo está dicho».

César Antonio Molina

«¿No la veis, vosotros,
la América que nosotros soñamos...?»

José Enrique Rodó