

ASPECTOS DE LA POESÍA NEERLANDESA

-1960 - 1980-

HUGO BREMS

PARA analizar la poesía neerlandesa de la década del sesenta, tenemos que retroceder a 1958, cuando J. Bernlef, K. Schippers y G. Brands lanzaron una oscura revista intitulada "Barbarber - Revista para Textos". Era algo totalmente nuevo en el mundo de la poesía neerlandesa: una broma burlona que se convertiría en un evento literario histórico.

"Barbarber" era una publicación que en verdad renegaba de su existencia por el simple hecho de aparecer. Dice Schippers: "Fundar la revista fue una cosa que ocurrió porque sí no más; teníamos la sensación de que era una idea loca, por lo menos así lo pensaba yo. Era un poco demasiado, el suponer que estábamos haciendo algo en que se creyera sinceramente".

Al principio no existía la ambición de derivar la literatura hacia nuevos canales. "Barbarber" representaba un cierto tipo de mentalidad, la alegría de participar en el juego, la conciencia de que podían hacerse las cosas en forma diferente, de que no se debía exagerar en el esfuerzo. Llevó bastante tiempo hasta que surgiese un verdadero programa a partir de la sorpresa frente a lo que se estaba realizando, especialmente ante la confrontación con actividades similares en el exterior y en otros sectores de las artes.

Pero en realidad el punto de partida surgió del asombro. Inicialmente tenía que ver con nuestra manera de observar y lidiar con la realidad. "El mirar se ha convertido en un hábito rutinario", dice Schippers. Querían quebrar esa rutina, la automatización y los aspectos estrictamente funcionales de la observación, por ejemplo, escogiendo un ángulo inusual, combinando observaciones o experiencias nada similares, para lograr atravesar la jerarquía convencional de nuestra manera de pensar y de ver.

Schippers comienza uno de sus libros de poesía con la frase de Marcel Duchamps: «Cuando un reloj es visto desde un costado, ya no nos muestra las horas».

Producen poesía como una información referente a los aspectos menos usuales de lo que es usual, traducen lo conocido transformándolo en desconocido. La mejor manera de conseguir esto era aislar fragmentos de la realidad, haciendo que expresaran un sentido totalmente nuevo dentro del contexto de una revista o un libro de poesía.

También el lenguaje mismo y la pro-

blemática relación global entre texto y realidad, palabra y objeto, se tornaban sorprendentes.

Resulta claro que esos puntos de vista muestran una mayor afinidad con tendencias en las artes plásticas que en las de la poesía. Mucho del trabajo en torno a «Barbarber», y ciertamente la revista misma, sólo pueden ser comprendidos a la luz de la evolución que siguió en la estela de Marcel Duchamp y Kurt Schwitters: los aspectos juguetones de Dada, del neo-Dadaísmo, del Nuevo Realismo, del Arte Conceptual.

Un juego, un capricho, la alienación y las técnicas descondicionadoras para

tratar con la realidad, la búsqueda constante de posibilidades y los límites del material, se convirtieron en más importantes que las preocupaciones de la poesía tradicional en lo que respecta a la perfección de la forma, las expresiones de vida interior y otros sentimientos. Al final, todo gira en torno a preguntas básicas como ¿Cuándo comienza algo a ser Arte?... ¿Cuál es la relación entre arte y realidad?...

Preguntas que surgen igualmente ante la obra de compositores como Eric Satie y John Cage, y de poetas como Marianne Moore, Joe Gould y William Carlos Williams.

Cuatro principales características subrayan la preocupación de «Barbarber» por «lo corriente»: su afición por las jugarretas, su actitud de derribar de su pedestal a los poetas y sus poemas, su interés por la observación perceptiva de la realidad cotidiana y el uso simple y directo del lenguaje.

La influencia de «Barbarber» sobre la poesía holandesa fue considerable, pues lo que tenía para ofrecer se estimaba como un cambio refrescante en lugar de la violencia verbal y de la más bien lóbrega poesía de los experimentalistas de la década del cincuenta que, en aquel momento, se empeñaban en evaluar lo que las iniciativas de su movimiento habían logrado.

Similares, aunque más exagerados puntos de vista, llevaron a los poetas del «Nuevo Estilo» a manifestarse algunos años más tarde, para ser precisos, en 1964. Entre ellos estaban Armando, Vaandrager, H. Verhagen. Sin transparentar las divertidas e inteligentes perspectivas sobre la realidad que hicieron de «Barbarber» un tan fructífero ejercicio, ellos cultivaban la observación anónima, no permitiendo al poeta hacerse presente y emitir comentarios, pudiendo solamente utilizar el texto puro, ya confeccionado.

La más interesante figura, entre ellos, es la de Hans Verhagen. Inicial-

mente, también él reaccionó fuertemente contra la concepción lírica, personal e individualista de la poesía. Reaccionó no solamente al aislar fragmentos de la realidad, pero en forma especial al manipular el lenguaje de manera que se convirtió en la personificación del modo de vivir contemporáneo, en lugar de ser una expresión de emociones. Una parte importante de ese proceso era su extenso uso de palabras extractadas de la ciencia, de la economía, y de los medios masivos, junto con su implacable escrutinización de los «clisés».

La doble revolución poética causada por los «Fiftiers» (de la década del 50) y por Barbarber/Nuevo Estilo, abrió las puertas a través de las cuáles una diversidad de formas podía entrar. Ese fue su mayor significado. En quince años, estos movimientos en la poesía neerlandesa compensaron un retraso cultural de veinte a treinta años. Ambas corrientes estuvieron ligadas a la vanguardia europea y, mientras que los «Fiftiers» cultivaban la forma más irracional, digamos, de los elementos surrealistas, la siguiente generación ponía énfasis en las facetas más divertidas e intelectuales.

Hacia fines de los años sesenta ya podemos ver que existe poca o ninguna necesidad de manifiestos, tomar posiciones o una búsqueda consciente de una renovación. En lugar de ello, emergieron poetas que, en su mayoría, se desempeñaban por cuenta propia. Cada uno de ellos trata de encontrar un medio de expresión a través del cual todos los elementos antes mencionados, como así también la tradicional poesía formalista de preguerra son sintetizadas en un número de diversas formas. Esta situación se complicó, sin embargo, por el hecho de que principalmente en el período en torno a 1968, se produjo un repentino resurgimiento de cierta poesía de índole social, comprometida. Esto llevó a la poesía, tradicio-



Foto: M. Kers

nalmente considerada como un acto de lenguaje escrito, a una directa competencia con o bajo la influencia de medios más populares, como la música «pop» y las canciones de protesta de artistas como Bob Dylan y Joan Báez, que lograrían un tremendo éxito.

Las tentativas de hacer que la poesía siguiera el mismo camino, fueron especialmente interesantes desde un punto de vista sociológico. A la larga, abrieron nuevos canales de comunicación para llevar la poesía al público, canales distintos de los tradicionales —como la escuela, las revistas literarias y los libros. Reuniones para la lectura de poemas y otros eventos similares florecieron, alcanzando primordialmente a un público joven en clubes estudiantiles, ateliers creativos, en cafés de artistas

y locales semejantes. Los poetas ingleses de Liverpool, del Mersey-sound, tales como A. Henri, B. Patten y R. McGough, también sirvieron como ejemplo inspirador.

El sentimiento de que había una necesidad urgente de revivir la tradición de hablar, recitar y cantar en vivo para una audiencia, indudablemente llevó a varios poetas a simplificar su lenguaje. Sin esto, sería imposible imaginar el florecimiento del estilo «parlando» de la década del 70.

Se notaban desemejanzas dentro de la evolución que ocurría en Holanda. El impulso para el cambio no partió de los pequeños grupos que eran claramente identificables. Al contrario, surgió después de 1965 en localidades bien distantes una de las otras; poetas con

antecedentes totalmente distintos comenzaron a tratar de incorporar elementos realistas a su poesía, de una manera directa. Por no existir una verdadera escuela, o la formación de teorías, los puntos de partida de estos poetas aparecían como meras improvisaciones.

En la práctica, sin embargo, esto derivó en un resultado favorable, ya que no se produjeron experiencias extremas referentes a la relación entre lenguaje y realidad. Por otra parte, el poeta se mantiene marcadamente presente en su obra, ya sea a través de comentarios que colocan las cosas en perspectiva, ya sea a través de involucramiento emocional, o una manifiesta actitud de crítica social como, por ejemplo, el poeta Herman de Coninck.

Tal como en Holanda, donde las artes plásticas contribuyeron para un despertar de las posibilidades de interacción entre el arte y la realidad, también en Flandes desempeñaron un importante papel. Fue Roland Jooris y su poesía altamente visual lo que se convirtió en el más destacado ejemplo del neo-realismo. Evolucionó de la poesía anecdótica realista, vía la reflexión sobre la interacción poesía/realidad, hacia una poesía marcadamente ascética, destinada a crear un máximo de tensión visual y mental con un mínimo de palabras.

Mientras tanto, un nuevo clima poético iba progresando en Holanda, caracterizado por la ausencia de formación de grupos propiamente dichos, y de principios programáticos drásticos. Lo que en verdad se hacía notar era como elementos de la poesía de la década del cincuenta coexistían en forma de relación variada con otros elementos de un neo-realismo en retorno. Ambos combinaban entonces con elementos de las más tradicionales formas de la poesía lírica confesional.

A ese respecto, el crítico holandés Kees Fens fue conducido a afirmar, bastante desalentado, en un estudio so-

bre la poesía de Holanda entre 1966 y 1971: «Sigo sorprendiéndome al ver que este lustro es una repetición, en casi todos los aspectos, del lustro anterior. A lo sumo, existen contornos que están delineados con mayor nitidez. Tal vez una cosa resulte más nítida de lo que parecía últimamente: la poesía se ha convertido en su propia enemiga, especialmente en su relación con la realidad.

Pero ha sido precisamente esa falta de escuelas de poesía lo que ha permitido a muchos poetas individualistas tener la oportunidad de afirmarse, sin la distorsión inherente a las manifestaciones en grupo. Algunos nombres clave se destacan en ese período: Jacques Hameling, H. C. ten Berge, Rutger Kopland, Judith Herzberg, Habakuk II de Balken (H. H. ter Balkt), y un poco más tarde Hans Faverey, Hans Tentije, Kees Ouwens y Gerrit Komrij. Hay tres principales corrientes asociadas a estos nombres que, con algún esfuerzo y bastantes reservas, pueden ser ubicadas en tres categorías: lingüística, «parlando», y neo-romántica. Esto precisa una explicación.

Entre 1962 y 1966 circuló una revista con el nombre «Merlijn». Estaba inspirada en la escuela del Nuevo Criticismo americana y varias tendencias estructuralistas en la ciencia de la literatura. Su finalidad era revolucionar la crítica literaria. Una lectura prolija y el análisis estructural de lo que era considerado como un trabajo lingüístico autónomo, eran los métodos preferidos.

Muchos poetas debutaban o continuaban publicando su obra en esta revista. En verdad, todos estaban estrechamente relacionados con los llamados «merlijnistas», sumamente orientados hacia lo lingüístico. Tomando en cuenta sus mutuas diferencias, esto incluía a Jacques Hamelink y H. C. ten Berge. Al desaparecer «Merlijn», editó Ten Berge la revista «Raster» (1967-1972), que continuó en ciertos as-

pectos la tradición de «Merlijn», complementando ello con una especial dedicación a la literatura extranjera y el reciente evolucionar de la ciencia literaria, principalmente aquello referente a la lingüística, la semiótica, y hasta cierto punto, la de origen neo-Marxista. A la par de la obra de los poetas más maduros de la década del cincuenta, tales como Sybren Polet y Gerrit Kouwenaar, también figuraban literatos más jóvenes como Hans Favery. Para poetas como Faverey y Ten Berge, la poesía representa en gran medida una artesanía intelectual. Ellos consideran el trabajo con el lenguaje y la forma, la búsqueda realizada entre el material poético, como una manera de conocer, como un proceso epistemológico. Para ellos, eso es también un diálogo con la historia y la cultura.

Alrededor de la segunda mitad de la década del sesenta, surge una poesía en la cuál el poeta nuevamente es visto como un ser humano, como una personalidad vocal. Y justamente con esa personalidad asistimos al retorno de la expresión de las emociones, a la toma de una posición, a escribir confesiones líricas en forma de monólogo. Esta tradición de poesía confesional sufre una marcada transformación: las estructuras formales desaparecieron, el tono de voz coloquial combina con el sorprendente uso de metáforas; la ironía y la moderación de la poesía altisonante, que se había convertido en parte integral de la poesía neerlandesa desde la «Barbarber», desempeñan un importante papel; pero de ninguna manera como punto de encuentro entre los deseos románticos y el anecdótico realístico, a través del cual el distanciamiento intelectual frecuentemente funciona como agente catalizador. Importantes poetas en este grupo son Jan Emmens. Judith Herzberg y Rutger Kopland. Su obra puede ser descrita como una lucha contra el romanticismo, indudablemente caracterizada por un lúcido sentido de la realidad.

Relativamente hablando, este tipo de poesía es la que más se aproxima a lo que se considera poesía tradicional. Sin los experimentos lingüísticos de los neo-experimentalistas o las observaciones experimentales del nuevo realismo, o el tono de «café-concert» tan popular hoy en día, sus poemas una vez más expresan una humanidad de matices extremos, intensamente sentida y bien pensada.

Al llegar a 1975, el neo-realismo en Flandes ya había alcanzado la cúspide. Y ya al principio había sido impugnada por los herederos del experimentalismo. La muerte oficial de este neo-realismo ya había sido proclamada por algunos jóvenes poetas que escribían para la revista «Impulso», la que publicó un manifiesto en 1975, con el cual buscaban contacto con la tradición de la vanguardia europea representada, por ejemplo, por Rimbaud, Mallarmé, Benn, Eliot.

Suplicaban por la revaluación del poema como una obra de arte lingüístico como protesta contra la desvalorización del lenguaje convirtiéndolo en artículo de consumo. Este punto de vista, no muy distante de lo sostenido por holandeses como el citado Jacques Hamelink, por ejemplo, corre parejo con el de algunos poetas con una filosofía eminentemente romántica. Ese renacimiento romántico está llegando despaciosamente a la cúspide en Flandes, cinco años después de Holanda.

En la poesía flamenca, el motivo romántico puede ser ubicado más fácilmente en la estilística que en otros diversos tipos de poesía. Abarcan desde el neo-realismo, pasando por el pos-experimentalismo, hasta los de mentalidad ética y el estilo poético socialmente comprometido de la década del sesenta. Aparte de esto, uno puede encontrar trabajos que derivan de lo que podría llamarse neo-romanticismo, que comenzó algo después de 1975. Por otro lado, nos parece que el tema ro-

mántico es expresado con considerablemente menor distanciamiento irónico que en el caso de los poetas holandeses.

Utilizando gruesas pinceladas, y dejando a un lado los detalles más sutiles, el poeta romántico se presenta como un individuo alienado, sin contacto con la realidad, incomunicado y extraviado, en busca de un paraíso que sólo puede encontrarse retrocediendo en el tiempo, un regreso a la unidad perdida. Es una vida sin perspectivas, que consiste meramente en repeticiones, en la reproducción del deseo de volver atrás.

Dejando de lado el trabajo de algunos notables poetas jóvenes, encontramos clara evidencia de la actitud romántica y nostálgica en recientes libros de Eddy van Vliet. La poesía de Van Vliet revela una sorprendente evolución, reflejando innumerables facetas de la historia poética flamenca, desde alrededor de 1960 hasta el presente. Mientras que su primer trabajo evidencia una fuerte influencia del subje-

tivismo y la nebulosidad metafórica de los pos-experimentalistas, a partir de fines de la década del sesenta adoptó un estilo poético realista, muy directo y con fuerte contenido social. Se abrió paso realmente con la publicación de dos volúmenes de poesía con dos títulos característicamente románticos: «Profunda Infelicidad» (1974) y «Tras las Leyes de Partida y Otoño» (1978).

En ambos volúmenes, contempla nostálgicamente los ideales y los sueños del pasado, guiado por una aguda sensación referente a la futilidad y la inutilidad de las cosas. En «Copas» (1979), a través de la evocación de una galería de exposición de recipientes para bebidas, Van Vliet traza un panorama de deseos y límites humanos. La amalgama de la descripción, la disciplina lingüística y la tensión emocional contenida en este libro de poemas reflejan ampliamente los elementos de mi presentación fragmentaria de la poesía neerlandesa durante las dos últimas décadas.

Tomado de la revista «Writing in Holland and Flanders»
