

Universidad de Zagreb
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Departamento de Estudios Románicos/
Departamento de Filología Alemana

Interculturalidad en la obra de José Francisco Agüera Oliver

Interkulturalität
im Werk von José Francisco Agüera Oliver

Estudiante: Yvonne Jock

Tutoras: Dr. sc. Christine Magerski
Dr. sc. Mirjana Polić- Bobić

Zagreb, Septiembre 2013

SAŽETAK

Među autorima interkulturalne književnosti, kao vrlo aktualni fenomen i odraz našeg multikulturalnog društva početkom 21. stoljeća, susrećemo se s pjesnikom Joséom Franciscom Agüerom Oliverom, rođenom 1961. u selcu Hausach, usred Schwarzwalda. Njegovo pjesničko stvaralaštvo, koje nam pruža veliki tematski spektar, ne obuhvaća samo interkulturalnu tematiku koja proizlazi iz autobiografske pozadine, nego se kreće između pjesničkog svijeta Andaluzije sa svojim zelenim maslinama i zelenih planina Schwarzwalda. Tako je njegova poezija rezultat svjesnog paradoksa između nemira i mira, ali to ne znači da se radi o unutarnjoj podvojenosti. Dapače, to ukazuje na sposobnost asimiliranja drugih kultura putem jezika. Promatrajući, razbijajući i otvarajući jezik kako bi komponirao poeziju kakvu često nalazimo u obliku tekstova koji su interlingvistični i interdisciplinarni, poput jedinstvene slike, José F.A. Oliver razvija pjesnički jezik.

Među interkulturalnim elementima susrećemo dijalog s granadskim pjesnikom Federicom Garcíom Lorcom, (1898- 1936), važnim predstavnikom Generacije 27, i jednim od najvažnijih pjesnika 20. stoljeća. Dijalog se ostvaruje pomoću intertekstualnosti, sredstva koje je esencijalno u interkulturalnoj književnosti, kako bi se stvorio dijalog između različitih kultura i njihovih sjećanja. Andaluski prizvuk koji možemo naći u lirici Olivera manifestira se u prisutnosti cante jonda, starog andaluskog žanra, na fonološkoj i na ritmičkoj razini. Također, zahvaljujući posebnoj percepciji prijevoda i visokom stupnju identifikacije s cante jandom, Oliver se uspješno približava ambijentu u Lorkinim pjesmama «El grito» i «El silencio», te ga na taj način prevodi i prenosi u njemački jezik. Prisutnost Duenda drugi je odraz Andaluzije u njegovom stvaralaštvu. José F.A. Oliver priznati je autor u Njemačkoj, nagrađivan brojnim nagradama, čije se zbirke pjesama publiciraju u nakladi Suhrkamp.

Ključne riječi: interkulturalnost intertekstualnost pjesništvo Andaluzija Njemačka

RESUMEN

Entre los autores de la literatura intercultural, fenómeno muy actual y un reflejo de nuestra sociedad multicultural de principios del siglo XXI, figura el poeta andaluz José Francisco Agüera Oliver, nacido en 1961 en la aldea selvanegrina de Hausach. Su lírica, la cual ofrece una amplia gama temática no solamente abarca la temática intercultural, debido a su trasfondo autobiográfico, sino también se desplaza entre el mundo poético de Andalucía con sus verdes olivos y el de la Selva Negra con sus verdes montañas. De este modo, su producción literaria es fruto de una paradoja consciente entre tranquilidad e intranquilidad, la que no representa un desgarramiento interior, sino la que, al contrario, muestra la capacidad de asimilar otras culturas a través del idioma. Observándola, rompiéndola y así abriéndola para componer su poesía, que encontramos frecuentemente en forma de textos interlingüísticos e interdisciplinarios y que corresponde a una imagen inconfundible, José F. A. Oliver ha llegado a crear una nueva lengua poética.

Entre los elementos interculturales figuran el diálogo con el poeta granadino Federico García Lorca (1898- 1936), destacado miembro de la Generación del 27 y uno de los poetas más importantes del siglo XX. El diálogo es realizado mediante el empleo de la intertextualidad, recurso que resulta esencial en la literatura intercultural para establecer un puente entre diferentes culturas y sus memorias. El eco andaluz que encontramos en la lírica oliveriana se manifiesta en la presencia del cante jondo, género antiguo andaluz, en el tono y ritmo de sus poemas. Asimismo, debido a su percepción particular de la traducción y al alto grado de identificación con el cante jondo, Oliver llega a acercarse al ambiente de los poemas lorquianos “El grito” y “El silencio” y así transmite y lo lleva a la lengua alemana. Asimismo, la presencia del Duende es otro reflejo de Andalucía en su obra. José F. A. Oliver ya es un autor reconocido en Alemania que ha recibido varios premios y que publica sus poemarios en la editorial Suhrkamp.

Palabras clave: interculturalidad intertextualidad poesía Andalucía Alemania

AGRADECIMIENTOS – DANKSAGUNG

Ein herzliches Dankeschön geht an alle, die mich bei der Verwirklichung dieser Arbeit unterstützt haben: vor allem an meine Mentorin dr.sc. Christine Magerski, die mir jederzeit mit effizienten Ratschlägen und Tipps zur Seite stand und mich stets mit Geduld und positivem Feedback motivierte. Weiterhin danke ich meiner Mentorin dr.sc. Mirjana Polić-Bobić für das Vertrauen in dieses interdisziplinäre Projekt und für hilfreiche Anregungen zur Bearbeitung des hispanischen Teils der Arbeit.

Vielen Dank auch an dr.sc. Boris Previšić Mongelli, der mir vor allem in der Anfangsphase mit essentiellen Hinweisen zur Analyse behilflich war, an dr.sc. Ivana Krpan und Gordana Matić für das motivierende Feedback und die guten Tipps bezüglich der formalen Textgestaltung sowie an dr.sc. Marijan Bobinac für seinen positiven und v.a. tiefgründigen Kommentar zu meiner Arbeit. Mein besonderer Dank gilt auch dr.sc. Ana Ruiz Sánchez für das Zusenden ihrer eigenen Artikel sowie für die Ratschläge zur Analyse und Bearbeitung der Thematik, die zweifellos eine Schlüsselfunktion in dieser Arbeit einnehmen und mir äußerst hilfreich waren.

Meinen lieben Kollegen und Freunden Ana Marija Valencia Spoljaric, Lourdes Malagón León, Raquel Trisancho Casanova und Aarón Lemos Correa möchte ich für die Lektur und Revision der spanischen Version danken sowie für die positive Energie während des Schreibprozesses und der Übersetzung. Ich danke auch meiner Familie und meinen Freunden, sowie Chefin und Kollegen der Berlitz-Sprachschule für das fortwährende Vertrauen und Verständnis während der Studienzeit.

Ganz besonders möchte ich José F.A. Oliver für seine faszinierende Lyrik danken, durch die er mir einen tieferen Blick in meine eigene(n) Sprache(n) und viele neue Aspekte auch für den Umgang mit meiner persönlichen Interkulturalität eröffnet hat.

In der Hoffnung, dass unsere Kinder bald eine neue Welt vorfinden, die sich vom Konzept der Nationalität endlich verabschieden kann, ist diese Arbeit meinem Großvater Ivan Dragičević und allen anderen direkten und indirekten Opfern des Nationalsozialismus gewidmet.

I. INTRODUCCIÓN	5
II. LITERATURA INTERCULTURAL EN ALEMANIA	7
1. CARACTERÍSTICAS DE LA LITERATURA INTERCULTURAL	7
2. ASPECTO DIACRÓNICO Y PROBLEMÁTICA DEL TÉRMINO	10
III: JOSÉ F.A. OLIVER	14
1. DATOS BIOGRÁFICOS	14
2. PERÍODOS TEMPRANOS EN LA OBRA DE JOSÉ F.A. OLIVER	15
2.1. Período de color verde oliva	15
2.2. Período gris de ceniza	17
2.3. Período de azul marino	20
3. PERÍODO ACTUAL	22
IV. ELEMENTOS INTERCULTURALES EN LA OBRA DE JOSÉ F.A. OLIVER	32
1. CONTENIDO	32
1.1. Temas y motivos frecuentes	32
1.2. Hispanización de conceptos alemanes	34
1.3. El diálogo con García Lorca- puerta a la tradición hispana	37
1.3.1. El poema oliveriano “homenaje a federico garcia lorca“	37
1.3.2. Federico García Lorca y su época	38
1.3.3. El asesinato de García Lorca	43
1.3.4. Verde que te quiero verde - El romance sonámbulo	46
1.3.4. Función de la intertextualidad intercultural	48
1.3.5. Interpretaciones posibles	48
1.4. El eco andaluz en la lírica de José F.A. Oliver	51
1.4.1. Cante jondo	51
1.4.2. Entre <i>El grito</i> y <i>El silencio</i>	54
1.4.3. Duende	58
2. ASPECTOS FORMALES	66
2.1. Composición gráfica y flexibilidad de los textos	66
2.2. Idioma y decisión lingüística	67
2.2.1. Poemas escritos en alemán con versos intercalados en castellano	68
2.2.2. Intercalación de conceptos alemanes en versos castellanos	70
2.2.3. Fusión de alemán y castellano	71
2.2.4. Uso de conceptos españoles en versos alemanes	71
2.2.5. Intercalación de dialectos: alemán y andaluz	74
2.2.6. Intercalación de otros idiomas	75
2.3. Nivel rítmico y tonos – las lecturas públicas de Oliver	77
V. RECEPCIÓN, CONCLUSIÓN Y PANORAMA	80
VI. BIBLIOGRAFÍA	85
VII. ANEXOS	91
1. Anexo I – “homenaje a federico garcia lorca” traducción	91
2. Anexo II – Federico García Lorca: “Romance sonámbulo”	92
3. Anexo III – José F.A. Oliver y Niño de Pantaleón (foto)	94

I. INTRODUCCIÓN

En este momento presente, la segunda década del siglo XXI, en el que se hace cada vez más evidente el avanzado proceso de la globalización, nos cuestionamos si podemos seguir percibiendo nuestro mundo en los límites tradicionales. Teniendo en cuenta las numerosas migraciones económicas de los últimos 50 años en Europa que han influido de manera considerable en la estructura de las sociedades, nos enfrentamos a preguntas que muy probablemente exigirán una redefinición de nuestro mundo: ¿podemos seguir hablando de sociedades mononacionales, monoculturales y monolingües? Sin duda, todos los cambios que han ido sucediendo en la sociedad, en esta última mitad de siglo, han acabado por verse reflejados en la literatura, especialmente en un fenómeno todavía poco estudiado al que llamamos “literatura intercultural”, y más concretamente en la producción literaria de José Francisco Agüera Oliver (1961). De origen andaluz y nacido en Alemania, es uno de los exponentes de esta faceta intercultural y nos regala una producción literaria excepcional que ha sido galardonada con varios premios literarios.

Dedicaremos el trabajo presente a la obra de este excelente poeta, el cual especialmente en su lírica, pero también en varios de sus ensayos nos ofrece una amplia gama de tópicos. Asimismo, Oliver establece un diálogo con las obras de varios autores internacionales con un estilo elaborado que sin duda lo caracteriza. En busca de una nueva lengua poética, muestra una sensibilidad extraordinaria para el idioma, en la que al mismo tiempo se refleja la influencia tanto de autores de habla alemana como Hilde Domin, Friederike Mayröcker, Paul Celan o Nelly Sachs, como también de autores hispanos, sobre todo Federico García Lorca, así como Rafael Alberti, Antonio Machado, Miguel Hernández y Octavio Paz, entre otros.

Antes de todo, definiremos lo que entendemos por literatura intercultural, elaboraremos las características principales que sirven para describir este fenómeno literario. A continuación estudiaremos los aspectos diacrónicos y la problemática de dicho término. En el tercer capítulo nos dedicaremos a la vida y obra de José F.A. Oliver, en la que distinguimos entre cuatro períodos creativos que abarcan los años 1980 hasta la actualidad, basándose en el propio análisis. Con el fin de describir las características que consideramos interculturales en su obra, en el cuarto capítulo las estudiaremos en profundidad. Para ello nos enfocaremos primero en el contenido, es

decir, en los temas y motivos recurrentes, la intertextualidad y su función en el ejemplo del *Romance sonámbulo* de Federico García Lorca, y el eco andaluz que se refleja en la obra oliveriana, como es el Cante jondo, la traducción de dos poemas lorquianos, y el Duende. Luego analizaremos los elementos interculturales en cuanto a la forma, es decir, la composición gráfica de los poemas, después nos centraremos en el empleo de la lengua y su función, así como en sus diferentes formas en las que se manifiesta la interculturalidad a nivel lingüístico y por último, examinaremos el nivel rítmico y el tono de los poemas y la importancia del componente auditivo que se manifiesta sobre todo en las lecturas públicas de José F.A. Oliver. Con el fin de proponer una conclusión que corresponda a las cuestiones mencionadas, nos dedicaremos también a la recepción de la obra oliveriana y su importancia como obra que refleja nuestro presente intercultural.

II. LITERATURA INTERCULTURAL EN ALEMANIA

1. CARACTERÍSTICAS DE LA LITERATURA INTERCULTURAL

El fenómeno de la literatura intercultural, como indica el científico literario y autor Chiellino (1946)¹, indudablemente no es nuevo si recordamos la continuidad intercultural en la literatura alemana, visible en autores como por ejemplo Franz Kafka (1883-1924) y Paul Celan (1920-1970), quienes decidieron componer su obra literaria en alemán. Por tanto, la literatura alemana no se puede considerar como meramente monocultural, ni en el presente ni en el pasado. Asimismo, Chiellino describe el fenómeno actual de la interculturalidad, dejando a un lado los argumentos lingüísticos, como un movimiento literario transcultural multilingüe que consiste tanto en autores como en obras, movimiento que está vinculado a numerosas migraciones de la segunda mitad del siglo pasado, como la inmigración desde los países mediterráneos a partir del año 1955, con la que nació una diversidad lingüística extraordinaria². Aparte del enfoque exclusivo en habla alemana, Chiellino destaca la significación de la lengua materna de los autores, no sólo en cuanto al establecimiento de la literatura intercultural local sino también en cuanto a la influencia en la literatura del país de origen. Como contribución para enmarcar los autores y para describir algunas características exteriores de dicho movimiento literario se sirve del modelo de la topografía de voces, lo que sobrepasa la dimensión espacial y temporal de la frontera federal alemana. Aquí se distinguen, aparte de las diferentes razones de la migración tales como trabajo, exilio, repatriación y asilo, también la forma de expresión, la que puede ser polífona, es decir multilingüe y monofónica, monolingüe. Así pues, numerosos autores de la primera generación de inmigrantes escriben principalmente de un modo multilingüe, otros en cambio conscientemente escogen como medio de creatividad el alemán, lengua propiamente extranjera para ellos, mientras que los autores de la segunda generación, debido a su formación escolar y al uso en el entorno social, ya perciben el alemán como lengua materna, aunque en su entorno familiar siguieran hablando el idioma de sus padres, como en el caso de José F.A. Oliver.

¹ Carmine (Gino) Chiellino, de origen italiano, figura entre los autores más importantes en cuanto a los estudios y al desarrollo de la literatura intercultural. Carmine Chiellino, "Eine Literatur des Konsenses und der Autonomie- Für eine Topographie der Stimmen" en Carmine Chiellino (ed.) *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart, Metzler, 2007, p.51 y ss.

² *Ibid*, p. 51, 54.

No obstante, el criterio del habla alemana no se puede considerar como factor desencadenante principal de este movimiento literario, como fue el hábito de la ciencia literaria germanista en los años 80 del siglo pasado³. Aunque no se puede hablar de continuidad temática u homogeneidad de autores u obras, ocasionalmente se puede observar cierto desarrollo paralelo, como por ejemplo ámbitos temáticos similares. También es legítima la cuestión sobre la influencia de la literatura alemana. Por esta razón, Chiellino formula a modo de tesis los aspectos generales siguientes: temas, proyecto, enfrentamiento entre cercanía y lejanía, papel del lector, idioma y pluralidad de los *yoes*. Asimismo, podemos añadir la intertextualidad como un rasgo posible. A continuación, pasaremos a explicar cada una de las características arriba mencionadas.

Entre **los temas** figuran entre otros el enfrentamiento entre la historia personal del escritor antes de emigrar, el viaje al extranjero, la experiencia vivida tanto en la cultura foránea como en la sociedad e idioma ajenos, el proyecto de una nueva identidad paritaria entre nacionales y extranjeros, la integración en el mundo laboral, la vida cotidiana del país de acogida y el enfrentamiento con el desarrollo político en el país de origen⁴.

La finalidad de este **proyecto** descrito como cultural-literario que ya forma parte de la producción cultural oficial, consiste en la sensibilización de la lengua y cultura alemanas y con ello la disminución de prioridades etnocentristas. Comparada con la literatura de habla inglesa, francesa, neerlandesa o española, en Alemania es obvia la necesidad de desarrollo.

Más importante que la influencia por autores alemanes en cuanto a la forma o al contenido es el conflicto, es decir, la tensión surgida del **enfrentamiento** entre dos culturas diferentes, que se expresa mediante la lengua literaria emergente. La cercanía a un idioma extranjero empleado para descubrir procesos interculturales resulta en la apertura de la lengua materna y en la liberación de modelos etnocentristas.

En una literatura interculturalmente comprometida que se mueve entre las minorías culturales-étnicas heterogéneas y la mayoría monocultural, al **lector** se le otorga generalmente el papel especial de interlocutor: teniendo la intención de participar de manera constructiva en el porvenir de Alemania, las obras interculturales adquieren una función apelativa.

³ *Ibíd.* p. 57

⁴ *Ibíd.* p.58

El **idioma** puede ser empleado como provocación, especialmente cuando se trata de un diálogo entre la minoría y la mayoría. La decisión de escribir en la lengua vehicular representa, como explica Chiellino, un acto de deferencia hacia los lectores del país receptor que señala la disposición al diálogo. Sin embargo, en gran parte no es percibido así por el interlocutor, ya que da por sentado el empleo del alemán.

Es frecuente observar el nacimiento en las obras de una **diversidad y simultaneidad de los yoes** necesarias para la representación de los currículos interculturales de los protagonistas. La reconstrucción de tal currículum, condición para la emancipación social, es empleada contra la prioridad monocultural de espacio y tiempo, los cuales son sustituidos por un movimiento constante. Sin embargo, no se trata de protagonistas desgarrados, al contrario, se los concibe conscientemente como controvertidos y contradictorios.

Aquí añadimos esta otra posible característica que destaca la germanista madrileña Ana Ruiz. Partiendo de la definición básica de **intertextualidad** por Genette como “presencia efectiva de un texto en otro”⁵ y la concepción del “texto literario como absorción y réplica de textos previos”⁶ por Kristeva, Ruiz indica que la intertextualidad es tradicionalmente percibida dentro de una única tradición cultural y que es productiva en el momento que se crean textos en una cultura que cuenta con una larga tradición de producciones literarias con rasgos estructurales, temáticos, estilísticos y formales (entre otros). Por consiguiente, la intertextualidad representa una base de la comunicación literaria que se hace posible gracias a los conocimientos comunes de textos que forman la base del acervo de una comunidad lingüística: el texto producido por el emisor es interpretado por el receptor. Dentro de la literatura intercultural, la intertextualidad abre nuevas

⁵ Genette cit. por Ana Ruiz Sánchez: “Intertextualidad en literatura intercultural y literatura digital. Nuevos lectores para un mundo en cambio” en Mircea A. Diaconu et al.: *Critical Discours and linguistic variation. New investigation perspectives: receptions, analyses, openings*, University of Suceava, 2012, p. 15.

⁶ Según esta definición cada texto se constituye como “mosaico de citas, cada texto es absorción y transformación de otro texto” [traducción libre] Kristeva citada por Ulrich Schmid (ed.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Reclam 2010, p. 83. Todas las traducciones del alemán al español o del español al alemán son traducciones libres, salvo que se indique lo contrario, n.d.r.

dimensiones fuera de las concepciones de cultura y literatura estrictamente monoculturales⁷, como por ejemplo el diálogo entre uno o más idiomas y su memoria cultural⁸.

Chiellino concluye sus tesis con las palabras claves *consenso* y *autonomía*, ya que los representantes de la literatura intercultural, por un lado, participaron en corrientes literarias alemanas como por ejemplo en la Poesía Concreta o en la Literatura de los 68; por otro lado, son autónomos debido a su enfoque en temas interculturales, así como al procedimiento creativo consecuente con el nuevo idioma, lo que no cambiará en el futuro. Por lo tanto, la literatura intercultural no es una literatura insignificante ni una corriente pasajera. A la vista del establecimiento de las minorías culturales étnicas y la ubicación geopolítica de Alemania como país central entre el oeste y el este de Europa, el autor destaca la necesidad de un diálogo. Al contrario del español, el alemán no desempeña el papel de un idioma transcultural a nivel mundial. No obstante, como señala Chiellino, mediante el establecimiento de la literatura intercultural existe una oportunidad para situarse al nivel de la literatura mundial del siglo XXI.

2. ASPECTO DIACRÓNICO DE LA LITERATURA INTERCULTURAL Y PROBLEMÁTICA DEL TÉRMINO

Acerca del concepto de la literatura intercultural existen y coexisten términos que en parte se emplean paralelamente y que, por otra parte, ya no se usan. Un breve resumen servirá como distinción de dichos términos así como de introducción a la problemática. Igual que la interculturalidad, las migraciones por razones políticas, económicas o privadas a lo largo de la historia no constituyen una novedad. En esta tesina nos dedicaremos al pasado reciente, ya que los cambios en la sociedad alemana o bien en las sociedades de otros países industrializados europeos en el siglo pasado son de gran importancia para nuestras consideraciones. Con el fin de comprender la influencia que han tenido dichos cambios en la literatura, a continuación mencionaremos y explicaremos brevemente los siguientes fenómenos en orden cronológico: Literatura de personas apátridas (*Vertriebenenliteratur*), Literatura del exilio (*Exilliteratur*),

⁷ Ruiz indica que el concepto de la intertextualidad puede ser percibido de manera estricta monocultural, en el caso de que la propia comunidad lingüística y la memoria histórico-cultural colectiva sean definidas como conformadas por individuos monoculturales, como por ejemplo según la definición en el diccionario del ELE, Español como Lengua Extranjera, que corresponde aproximadamente al concepto del DaF (Alemán como Lengua Extranjera).

⁸ Véase también: Ana Ruiz 2012, *op. cit.*, p.16, 23.

Literatura *Gastarbeiter* (Gastarbeiterliteratur), Literatura migratoria (Migrationsliteratur) y la evolución y problemática del término y Literatura intercultural (Interkulturelle Literatur).

Tras la Segunda Guerra Mundial, a partir del año 1945 surgieron los primeros movimientos migratorios. Entre los expulsados literariamente activos se hallaban tanto alemanes de los territorios que anteriormente eran nacionales, como extranjeros inmovilizados en la ZOS⁹ y más tarde en la RDA. El sufrimiento, la angustia ante lo desconocido, así como las dificultades iniciales en un nuevo entorno vital marcado por la desolación de la guerra, figuran entre los temas más representativos en la llamada *Vertriebenenliteratur*, **literatura de personas apátridas**¹⁰.

La *Exilliteratur*, **literatura del exilio** ocupa una posición especial, puesto que se basa en los modelos y objetivos de la literatura del exilio alemán entre 1933 y 1945. Por consiguiente, los temas frecuentes son retrospectivas nostálgicas y utopías sociales debido a la convicción de poder regresar al país de origen tras haber experimentado un cambio político.

El fenómeno literario llamado *Gastarbeiterliteratur*, **literatura Gastarbeiter** ubicamos a partir del año 1955. Tras el reclutamiento de trabajadores extranjeros que inmigraban a Alemania procedentes de diversos países europeos como Italia, España, Portugal y Grecia, y más tarde de Yugoslavia y Turquía para ganarse la vida, surgió el concepto del *Gastarbeiter*¹¹. Entre los temas recurrentes se hallan el enfrentamiento con el nuevo entorno social y profesional, incluyendo enfrentamientos y conflictos, además de la indigencia material durante los primeros años. Desde el punto de vista de la crítica literaria, esta rama ocupaba una posición poco reconocida.

⁹ La Zona de ocupación soviética, ZOS, era un territorio entre 1945 y 1949 constituido por los estados alemanes orientales Turingia, Sajonia, Sajonia-Anhalt, Meklemburgo y Pomerania Occidental, una parte de la provincia de Brandeburgo y Berlín Oriental, que luego formaron la llamada República Democrática Alemana (1949- 1990).

¹⁰ Horst Fassel, "Kulturenintegration in der deutschen Literatur. Zwei Autoren: Rafik Schami und José F.A. Oliver", en: Estudios Filológicos Alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana no XXI, 2010 p.202.

¹¹ Este término sufrió cambios con el tiempo: Como *Gastarbeiter* se denominaba a un trabajador que permanecía temporalmente en Alemania con el propósito de formarse profesional y lingüísticamente, o sea el que, como suponía el "país anfitrión", debería establecerse temporalmente, como ya alude la palabra (Gast= huésped). En los años 1960 se usaba coloquialmente para denominar a los inmigrantes extranjeros que habían venido o que venían a Alemania por trabajo. Tras las reagrupaciones familiares cada vez más frecuentes se introdujo el término oficialmente confirmado *Ausländische Arbeitnehmer* (trabajadores extranjeros). Desde 1980 circula la palabra *Ausländer* (extranjero) que en realidad tiene una connotación negativa debido a los lemas neonazis. El término "inmigrante" o "migrante" es considerado como políticamente incorrecto; además, curiosamente, Alemania hasta la fecha no se define como un país de inmigración. Desde el 2000 "minorías étnicas, culturales o lingüísticas" son los términos correctamente aceptados. El término *Menschen mit Migrationshintergrund* (personas de origen migratorio) sigue siendo motivo de numerosas discusiones. Véase también: Hiyashi Yano: "Migrationsgeschichte" en Carmine Chiellino 2007, *op.cit.* p.1 y ss.

A las obras de autores que pertenecen a la segunda generación de los extranjeros residentes o anteriormente residentes en Alemania o igualmente las obras de autores que vinieron solos a Alemania, en los años 1970 y 1980 se las llamaba **literatura migratoria** (o bien **literatura de migrantes**). En cuanto al contenido y a la forma, ofrecen una gama más amplia comparada con la llamada literatura *Gastarbeiter*. Así pues, abarca tanto el enfrentamiento entre la sociedad del este y el oeste del país, un retrato del entorno vital alemán, como una visión retrospectiva al país de origen o el de los padres, de igual forma el enfrentamiento de dos modos de pensar y dos mundos de imágenes diferentes¹². Al contrario de la literatura *Gastarbeiter*, fue percibida más intensamente por la crítica literaria y los lectores, en mayor medida gracias al propio empeño de los escritores, que organizaron editoriales, revistas y asociaciones. El otorgamiento del premio Adelbert von Chamisso¹³ a partir del año 1985 recalcó su establecimiento en Alemania¹⁴; sin embargo fueron tratados con cierta condescendencia por sus conocimientos lingüísticos, políticos y sociales supuestamente inferiores, entiéndase bien, una suposición errónea; por tal motivo, incluso el propio José F.A. Oliver, un representante apreciado de dicha producción literaria, la denominaba como “Randliteratur” (literatura marginada) hasta mediados de los años 90¹⁵. Fue aproximadamente en aquella temporada cuando se les unió otra generación de autores: escritores de socialización bilingüe que han crecido en Alemania y que no sólo dominan el idioma de su país de origen, sino también perfectamente el alemán: entre ellos, por mencionar algunos ejemplos, junto al andaluz José F.A. Oliver, encontramos a Rafik Shami, nacido en Siria en 1946; Ilija Trojanov, nacido en Bulgaria en 1965 y Terézia Mora, nacida en 1971 en Hungría. Entre esta generación figuran los también llamados *emigrantes tardíos*, quienes se criaron en otro país y cuya lengua materna es el alemán.

El término “literatura migratoria”, como destaca Fassel, es obsoleto y ya no se debería aplicar¹⁶. Siempre hubo y hay migración y, paralelamente a ésta, actividades literarias fuera del país de origen, pero muchas cosas cambiaron en países europeos como Alemania, Francia, Suecia

¹² Horst Fassel, *op.cit.*,p. 203.

¹³ El premio Adelbert von Chamisso, un premio de literatura para obras escritas en alemán y publicadas por autores de lengua materna diferente, es otorgado anualmente por la fundación Robert Bosch (Robert Bosch Stiftung). Véase también la página web de dicha fundación en <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp> (fecha:10/06/13)

¹⁴ En su país de origen, por el contrario, dichos autores están leídos con retraso o a veces incluso no hay recepción alguna. Véase también: Horst Fassel: “Kulturenintegration in der deutschen Literatur. Zwei Autoren: Rafik Schami und José F.A. Oliver“ en *Estudios Filológicos Alemanes*, No. 21, Universidad de Sevilla 2010, p. 205.

¹⁵ Horst Fassel, *op.cit.*,p. 204.

¹⁶ *Ibid*, p.202.

y Polonia (entre otros). Indudablemente se refiere al cambio o bien la transición de la sociedad mononacional a la sociedad multinacional, lo que también señala Ruiz¹⁷. Debido al mencionado reconocimiento de dichos autores, cuyas obras constituyen una parte significativa en la escena literaria, ya no representan un fenómeno marginal. Asimismo, el término “literatura migratoria” implica exclusión y equivale a una reducción de la diversidad y complejidad de la vida literaria en un idioma y el país en el que se habla. “Como parte activa y productiva de la literatura alemana” la literatura de autores como José F.A. Oliver “no se puede denominar como literatura migratoria”¹⁸. Por esta razón aplicaremos el término “literatura intercultural” aunque no esté exento de causar controversia, ya que la literatura siempre ha sido intercultural, como también señaló Chiellino.

Según el mismo autor, se pueden denominar **obras interculturales** las que son escritas en una lengua intercultural, es decir en una lengua que resulta del diálogo entre dos o más lenguas: la lengua materna del autor y la lengua del país de residencia, “presentes en el/la autor/a en el momento de la creación literaria”¹⁹. Mediante esta definición con bases lingüísticas, se facilita la difícil clasificación de un corpus, como advierte Ruiz²⁰. Por consiguiente, la producción literaria se puede clasificar también conforme a la cultura, religión o nacionalidad del autor correspondiente: por lo tanto, se habla de literatura alemana turca, literatura alemana árabe o, en el caso de José F.A. Oliver, de literatura alemana española²¹. El procedimiento y el enfoque de esta tesina se basan pues en la suposición de que en su obra podemos encontrar tanto textos en alemán como en español, o bien que, en los textos escritos en alemán, son visibles elementos hispánicos (o de otros idiomas diversos) tanto a nivel formal como del contenido, suposición que consideramos características confirmadas tras el propio análisis.

¹⁷ En el contexto de las migraciones por razones económicas, a partir de los años 50 del siglo XX, desde los países del sur de Europa al norte del continente, Ruiz habla de un cambio de paradigmas al comienzo del siglo XXI y de su impacto en la literatura: la transición de la sociedad monocultural y análoga a la sociedad intercultural y digital como consecuencia de dichas migraciones y de la globalización en la vida cotidiana. Lo mismo ocurre a nivel del idioma: podemos observar la transición de una sociedad monolingual a una sociedad bilingual. Debido a dicha transición paradigmática no solo cambia la producción literaria sino también el planteamiento de diferentes cuestiones, ya que la realidad en la que vivimos cambia y por ello también la manera de analizar e interpretar, lo cual es aplicable a la literatura. Ana Ruiz 2012, *op. cit.* p. 14 y ss.

¹⁸ Horst Fassel, *op.cit.*,p. 205.

¹⁹ Chiellino *cit.* por Ana Ruiz 2012, *op. cit.*, p. 16.

²⁰ *Ibíd.* p. 17.

²¹ Horst Fassel, *op.cit.*,p. 205.

III. JOSÉ F.A. OLIVER

1. DATOS BIOGRÁFICOS

La infancia de José Francisco Agüera Oliver, nacido en 1961, en Hausach, en una familia malagueña emigrada a Alemania en el año 1960 y empleada en la industria textil en la Selva Negra, se sitúa tanto en “un entorno familiar andaluz, obrero y emigrante”²² como en el ambiente alemán de la pequeña ciudad selvanegrina y se caracteriza por la multiculturalidad y multilingüismo: con sus padres y hermanos en el segundo piso se comunica en andaluz; con los vecinos del primer piso en alemán; por la mañana, en la escuela, en alemán, y por la tarde, en el colegio español, se habla castellano. Así, la decisión de ser escritor nace en Oliver ya durante los estudios de Filosofía, Filología alemana y romana, y el multilingüismo se convierte en un medio de expresión clave de su creación literaria. Su compromiso con la promoción de la literatura intercultural es notable ya en los años 1980 como cofundador de la asociación multinacional artística PoLiKunst y como editor de copiosos libros. Su vida caracterizada por numerosos viajes abarca actividades (entre otros) como voluntario en Perú, escritor en residencia en Dresde y en el Cairo, profesor visitante en los EE. UU., así como lecturas en todo el mundo. En ello, Oliver tiene fama de ser un artista excepcionalmente talentoso que nunca se limita a leer sólo una versión de sus poemas, y cuyos versos en diálogo con la música revelan su verdadero duende. Colabora intensamente con el Literaturhaus de Stuttgart con el que estableció talleres literarios para adolescentes, con el Kultusministerium (Ministerio de educación y cultura) y con el Landesinstitut für Schulentwicklung (Instituto federal de desarrollo escolar)²³. El festival de literatura “Hausacher LeseLenz”, fundado por Oliver en 1998, se celebra anualmente en su ciudad natal, donde sigue viviendo hasta la presente fecha. En Hausach conocido como “de Dichter” (el poeta), también es miembro de la asociación local de carnavaleros y es redactor del *Hausacher Narren Codex* (reglamento del carnaval). Su obra lírica y ensayística que comprende 12 libros de poemas, tres CDs, un libro de ensayos (y recientemente un libro pedagógico para la escritura literaria en clase), fue galardonada con numerosos premios. El traspaso a la prestigiosa editorial de Suhrkamp corresponde, según Oliver, llegar en la lengua alemana (no confundir con

²²Ana Ruiz Sánchez: “Múltiples pertenencias poéticas en José F.A. Oliver”. En: *El alemán en su contexto español/ Deutsch im spanischen Kontext. Actas IV Congreso de la Federación de Asociaciones de germanistas y profesores de alemán en España*. Santiago de Compostela, 2004, p. 591.

²³Irene Armbruster: „Der Dichter aus dem andalusischen Schwarzwaldorf“. *Stuttgarter Zeitung*, 27/ 01/2007. En el sitio web de José F.A.Oliver „hablemos twoday“ <http://hablemos.twoday.net/> (fecha: 08/08/13).

Alemania). Su arduo trabajo desmenuzando y modificando el idioma y la creación de una nueva lengua poética representan los objetivos principales de su poética. Actualmente, como escritor en residencia en Turquía, está trabajando en un nuevo libro de poemas y otro de ensayos²⁴.

2. PERÍODOS TEMPRANOS EN LA OBRA DE JOSÉ F.A. OLIVER

En el encomio manifestado por Harald Weinrich, con ocasión del otorgamiento del premio Adelbert von Chamisso²⁵ a José F. A. Oliver en el año 1997, Weinrich se sirve de colores, siguiendo el ejemplo de los períodos de Picasso, para definir y describir las fases tempranas en la obra de José F.A. Oliver: color verde oliva, gris ceniza y azul marino. A continuación daremos un breve resumen de los períodos tempranos, seguidos por la fase actual que abarca la mayoría de sus libros.

2.1. Período de color verde oliva

Conforme a mencionada descripción, Weinrich designa el primer período que contiene los dos libros de poema *Auf-Bruch* del año 1987 y *Heimatt und Andere fossile Träume* del año 1989 como período verde oliva. Entre los temas centrales señala el enfrentamiento del autor con su identidad y la realidad alemana así como la conformación poética del mundo andaluz, hispanoamericano y alemán. Tras un análisis detallado, esta clasificación es plausible, como se puede ver en numerosos ejemplos. Los 46 poemas del libro *Auf-Bruch* están divididos en ocho capítulos, los que temáticamente podemos esbozar de la siguiente manera: en el primer capítulo “Gestutzte Flügel” (Alas truncadas) es notable la problemática del idioma y de la identidad. El enfrentamiento con la realidad alemana se manifiesta en el segundo capítulo “Einen Augenwimpernschlag entfernt” (A un pestañeo); en el tercer capítulo “Ich verhandle noch zäh” (Todavía sigo negociando duramente), en cambio, la oposición es con Andalucía. El cuarto capítulo “Rauhreif auf meiner Haut” (Escarcha en mi piel) evoca sobre todo el entorno de la Selva Negra; la problemática de la identidad se expresa en el quinto capítulo “Diese sonderbare Mischung” (Esta mezcla extraña). El tema de la integración y de Alemania o bien de la

²⁴ Christine Störr: *Trotz „starker Wurzeln“ in die Ferne schweifen. „Schwarzwälder Bote“* (edición internet) 01/08/13: <http://www.schwarzwaelder-bote.de/inhalt.hausach-trotz-starker-wurzeln-in-die-ferne-schweifen.8e65c857-d1e9-40cc-804e-bae3e8ebbd59.html> (consulta: 09/08/13).

²⁵ Oliver recibió este premio por su obra de aquel entonces. Harald Weinrich: Encomio a José F.A. Oliver por el otorgamiento del premio Albert von Chamisso. El discurso completo se halla en la página web del Massachusetts Institute of Technology en <http://web.mit.edu/course/21/21.german/www/oliverlaudatio.html> (consulta: 08/07/13).

mentalidad alemana lo encontramos en el sexto y séptimo capítulo “Verwesung und Nächstenliebe” (Putrefacción y el amor al prójimo) y “Und wir lassen uns impfen” (Y nos vacunamos). En el octavo capítulo “Könige und Trittbrettfahrer” (Reyes y chacales) hallamos la problemática sobre los extranjeros y los llamados *Gastarbeiter*. Desde el punto de vista formal, algunos poemas nos recuerdan a la Poesía Concreta, debido tanto al empleo consecuente de minúsculas, como a la composición gráfica no convencional de los versos o palabras individuales, mientras que la mayoría de los poemas han sido escritos de una forma bastante habitual, aunque sin rima y en verso libre.

El segundo libro de poemas, *Heimatt und andere fossile Träume*, a nivel formal se distingue ampliamente, para empezar, por el empleo de minúsculas y una tendencia más marcada a la escisión de palabras singulares. Además, se emplean diferentes formas de poemas: sin rima, con estrofa o algunos similares a poemas en prosa. Cabe señalar el empleo del dialecto alemánico y de intertextualidad mediante la intercalación de citas y versos de autores alemanes como Marie Luise Kaschnitz (1901-1974) o Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), así como la intercalación de versos en castellano de autores españoles conocidos, como por ejemplo Antonio Machado (1875-1939)²⁶ o Federico García Lorca²⁷. En total, este libro consiste en 32 poemas; a diferencia del anterior, no están divididos en capítulos. Temáticamente abarcan, por una parte, el enfrentamiento crítico con la vida cotidiana y la realidad en Alemania antes de la caída del Muro de Berlín, donde la presencia del nacionalismo y de la xenofobia es perceptible en la sociedad. Por otra parte, igualmente llegan a discutirse acontecimientos contemporáneos del mundo hispano, como por ejemplo la visita del Papa en el año 1988 a Perú. Como revela el juego de palabras en el título²⁸, el concepto de “Heimat” (Patria) desempeña un papel central: este vocablo abarca tanto el entorno rural de la Selva Negra como Andalucía, aunque con cierta distancia y no exento de crítica. También se hace mención de la identidad múltiple y de la inexistencia de la

²⁶ En el poema “Was willst du, du lebst“ (Qué quieres, estás vivo) nos topamos con los versos mundialmente conocidos de Antonio Machado : “caminante no hay camino/ se hace camino al andar“ y “caminante no hay camino/ sino estelas en la mar“ de “Proverbios y cantares XXIX”, *Campos de Castilla*, del año 1912. Cabe destacar que en el original se hace uso del artículo femenino o sea poético mientras que Oliver escogió en el mencionado verso el artículo masculino: “el mar”. En castellano, el uso del artículo correspondiente a “mar” depende del contexto e intención. José F.A. Oliver, *Auf- Bruch*, Berlín, Das Arabische Buch, 4a edición, 1989, p. 83.

²⁷ Véase el capítulo IV.1.3. para el análisis del poema “homenaje a federico garcía lorca”.

²⁸ La ortografía de “Heimatt” implica una doble asociación mediante el juego de palabras entre “Heimat” (tierra natal o patria) y “matt” (agotado, abatido; en el ajedrez “mate”), o sea, mediante la transición del límite semántico se intensifica la ambigüedad. La segunda parte del título “und andere fossile Träume” (y otros sueños fósiles) alude a la rigidez. Aparentemente es una alusión a un proceso de deshacerse de ideas, conceptos y sueños viejos o rígidos.

misma fuera de las fronteras europeas.²⁹ En el prólogo, el propio Oliver señala la extraordinaria situación lingüística de su infancia: por un lado, el debilitamiento de la lengua alemana a partir de 1945 y la distancia al nacionalismo, y por otro lado, “el poder retórico español del régimen franquista que ponía en cobro lo patético”³⁰.³¹ Además de su procedencia andaluza, cuyas provincias (Córdoba, Jaén, Sevilla, Almería, Huelva, Cádiz, Málaga y Granada), Oliver compara a diferentes especies, pasa su infancia en un entorno lingüístico alemánico, donde, siendo un “*usländische Rijgshmeckte*“, siempre es percibido como un ser diferente³². Por consiguiente, Oliver se designa como poeta en lo que él considera cuatro idiomas sin distinguir entre lengua y variedad (andaluz, alemánico, alemán y español) con la intención de crear una nueva lengua abierta mediante la poesía, en la que se destaque su característica comunicativa, una lengua que abarque las tres cualidades enumeradas en una cita de Hilde Domin³³: el valor de decir, nombrar y llamar (o bien el valor de decir y nombrar), de llamar o bien ser uno mismo y no cambiar nada componiendo) y el valor de creer en la voluntad de percibir del otro, en este caso la del lector³⁴.

2.2. Período gris de ceniza

Según Weinrich, el segundo período abarca los libros de poema *Weil ich dieses Land liebe, Vater unser in Lima* del año 1991 así como *Gastling* del año 1993. Las palabras claves señaladas por él –congoja, preocupación y angustia³⁵– pueden ser vinculadas a los acontecimientos en la época de la caída del muro de Berlín y la reunificación alemana; otros temas actuales y centrales son tanto la xenofobia como la conmemoración del holocausto. La mayoría de los poemas en el primer libro, *Weil ich dieses Land liebe* (Porque amo este país), reflejan la realidad alemana que de hecho parece bastante gris. Este segundo período tanto a nivel

²⁹ En el poema “*labyrinth der einsamkeit II*“(laberinto de la soledad II) dedicado al autor mexicano Octavio Paz (1914-1998) se presenta una identidad que puede contar con muchas facetas, dependiendo del punto de vista: siempre que el yo lírico no sea alemán, puede tener características españolas: “*ja: ich hatte plötzlich eine identität/ aus bundesrepublik deutschland und heller haut*“ (sí: de repente tuve una identidad/ de alemania piel blanca) y: “*ja: ich hatte plötzlich eine identität/ aus spanien und katholischer mystik*“ (sí: de repente tuve una identidad/ de españa y mística católica). *Ibid.* p. 51.

³⁰ *Ibid.* p. 8.

³¹ La dictadura de Francisco Franco (1892-1975) duró desde 1939 a 1975.

³² “(Ausländischer) Reingeschmeckter” es una palabra de uso corriente en Baden-Wurtemberg con la que se denomina a una persona extranjera, sea por haberse mudado de otro país, sea por haber venido de otra ciudad o incluso de otro pueblo. *Ibid.* p. 7.

³³ La poetisa alemana Hilde Domin (1909-2006) tuvo que exiliarse debido a su origen judío y a la persecución en la Alemania nazi; luego pasó una temporada en República Dominicana antes de regresar a Alemania.

³⁴ *Ibid.* p. 9.

³⁵ Harald Weinrich: Encomio a José F.A. Oliver, *op.cit.*, véase también la nota no.16

formal como a nivel del contenido es diferente de la primera etapa creativa: a diferencia del uso consecuente de minúsculas, los topónimos y nombres son escritos con mayúscula; además, mediante una acertada mezcla de negrita y tipografía normal³⁶, los efectos visuales se intensifican. Los 80 poemas en total, mayormente compuestos sin rima, están divididos en cinco capítulos, numerados pero sin títulos los que temáticamente se pueden esbozar de la manera siguiente: arte y poesía, tiempo, realidad alemana y episodios españoles, un poema extenso dedicado al actor friburgués afectado por osteogénesis imperfecta (“huesos de cristal”) de Peter Radtke (1943) y al final un ciclo de 12 poemas de amor. Aunque domine la temática del mundo cotidiano y de la realidad alemana, España se mantiene presente. Además, el porcentaje de conceptos hispanos es bastante alto, lo que indica el uso frecuente de “¡ay!” y “soledad” o bien “soleá”³⁷. Asimismo, los poemas son más abstractos y complejos. En cuanto a las cuestiones relacionadas con la identidad, más latentes en los libros anteriores, es notable su evolución: es interesante que el contraste entre “nosotros” y “vosotros” ha disminuido. El camino hacia la creación de una nueva lengua poética, propagada en un poema corto del prólogo, de hecho se pone en práctica en el libro: esto precisamente se realiza rompiendo más intensamente las palabras y así amplificando los límites semánticos, por ejemplo, mediante encabalgamientos dentro de la misma palabra o mediante la separación con guión³⁸. Aparte del concepto frecuente del camino, también el viaje desempeña un papel importante.

Así pues, en el segundo libro de este período, “Vater unser in Lima” (Padre nuestro en Lima), nos lleva a Perú. Por consiguiente, el enfoque de los 66 poemas, que no están divididos en capítulos ni ciclos largos, temáticamente está localizado al otro lado del océano. Tanto la creación poética como el viaje en sí son tematizados en algunos poemas, pero ante todo se trata de la vida en Perú. Entre los temas centrales figuran la religión, la dura realidad y la desigualdad entre el llamado Primer y Tercer Mundo. La poesía comprometida de Oliver por un lado es instrumento para el propio aprendizaje del autor o, mejor dicho, la comprensión del idioma³⁹; por

³⁶ Se usa tipografía normal para citas, otros intertextos o fragmentos de diálogos.

³⁷ En el poema “Barcelona-fossile Träume”, en el que aparecen varios conceptos españoles como por ejemplo bacalao y Moriles (una provincia en Córdoba), nos topamos con los siguientes versos que muestran el uso paralelo del español y alemán: “el tiempo/ y el odio/ han cambiado/zeit heißt soledad/soledad se llama mi niña/in der emigration”, José F.A.Oliver, *Weil ich dieses Land liebe*, Berlin, Das Arabische Buch, 1989, p. 59.

³⁸ En el mismo poema se divide la palabra “urlaub” (vacaciones) en “ur-laub”; así se le añade significaciones nuevas: “ur” en el sentido de muy antiguo y “Laub” como las hojas de los árboles. *Ibid.* p.53.

³⁹ Esta motivación se expresa en el poema “wider besseres pilgern” (contra el mejor peregrinaje), donde el yo lírico incluso se justifica pidiendo disculpas, diciendo que no ha llegado con armadura, bandera o fusil sino con el deseo o

otro lado, tiene la función explícita de cambiar la visión del mundo⁴⁰. Entre los conceptos hispanos se hallan, aparte de la temática, bastantes citas de diversas personalidades hispanas y otros intertextos, como por ejemplo unos versos de la canción mundialmente conocida “No soy de aquí”, en castellano, del cantautor paraguayo Facundo Cabral (1937-2011). Desde luego, también la Conquista desempeña un papel importante, así como los símbolos asociados a la misma: así pues, la estatua del Conquistador español Francisco Pizarro (1478-1541) representa, como aprendemos en uno de los poemas, el monumento más ridículo erigido a una persona en toda la capital⁴¹. También es interesante la frecuencia de los motivos de la naturaleza y la presencia de la muerte o bien el culto a los muertos, un motivo más bien típico hispanoamericano y español. Algunos pocos poemas sobre Alemania y el viaje de regreso reflejan la meticulosidad y limpieza, pero también la frialdad, así como el pequeño ambiente burgués con una sutil presencia del holocausto. En cuanto a la forma, el uso constante de minúsculas y la tipografía normal produce un efecto más libre y menos oprimido comparado al libro anterior⁴².

En el tercer libro del período gris, *Gastling*, esta sensación de angustia o bien congoja se deja sentir con más intensidad, ya que la problemática de los extranjeros y la memoria del holocausto están más presentes, como alude el propio título⁴³. Entre los temas centrales figuran Alemania y el sentimiento de sentirse extranjero, tanto en el aspecto interior como exterior, así como el origen andaluz, que se abre camino mediante la lengua de origen. En cuanto a la realidad

la motivación de aprender: “(...)willen/ zu lernen(...)“. En este contexto también se puede entender la cita del sacerdote liberal Alejandro Cussiánovich quien designa a los representantes del FMI con sus maletines como los nuevos Conquistadores. José F.A.Oliver, *Vater unser in Lima*. Tübingen, Heliopolis, 1991, p.17.

⁴⁰ Esto es visible, por ejemplo, en el poema „ich weilte durch die stadt“: en el último verso podemos leer: “die poesie kratzt bilder frei/wie scheuerlappen ruchlos sauberkeit” *Ibid.* p. 13.

⁴¹ Dicha estatua fue movida a diferentes plazas en Lima; hoy en día se encuentra en el parque de la Muralla. En los años 1990 todavía estuvo ubicada en una plazuela al lado del Palacio de Gobierno, la que en la actualidad se llama Plaza de Perú.

⁴² Exceptuando el uso de mayúsculas en los nombres propios.

⁴³ Aquí se trata de un neologismo de forma paradójica compuesto de la palabra “Gast” (huésped o invitado) que en el fondo implica un significado neutro o incluso positivo y el sufijo “ling” que generalmente denomina personas, pero en la mayoría de los casos implica una asociación negativa. Según la definición básica, un huésped es “una persona acogida para convidar u hospedarla temporalmente”, es decir una persona ajena pero bienvenida. Sustantivos con el sufijo *-ling* implican debilidad o algo negativo, como es el caso con Findling (expósito/ cunero), Neuling (neófito o principiante), Schwächling (persona débil, calzonazos) o Feigling (cobarde). Véase también en la página web del diccionario alemán Duden.

http://www.duden.de/rechtschreibung/Gast_Besucher (consulta: 08/07/13) y Metin Buz: *Literatur der Arbeitsemigration in der Bundesrepublik Deutschland: eine literatursoziologische Studie zu Thematik, Schreibweise und Sprachgebrauch in Texten der 1. und 2. Generation der Arbeitsemigranten sowie Überlegungen zur Definitions- und Differenzierungsproblematik der Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik*, Marburg, Tectum, 2003, p.111.

alemana, frecuentemente se emplean los motivos de la muerte o la violencia que se reflejan en alusiones al holocausto y a actos racistas o bien neonazis actuales, como por ejemplo el asesinato de conciudadanos turcos al ser provocado un incendio en el año 1993 en Mölln. Entre las preocupaciones relevantes, figura también el enfrentamiento con la muerte y el asesinato de García Lorca⁴⁴. La influencia del poeta andaluz de la Generación del 27 se nota a lo largo de todo el libro de poemas. También podemos encontrar referencias y relaciones intertextuales del ámbito alemán, sobre todo de autoras conocidas, como por ejemplo Friederike Mayröcker (1924) e Hilde Domin. Como vemos en cuanto al contenido, este libro con 81 poemas en total es el que mejor puede asociarse con el color gris de ceniza. En cuanto a la forma, es notable la dimensión profundizada de los poemas, lo que se logra mediante numerosos neologismos tanto a nivel léxico como verbal, la separación de palabras divergente de la norma ortográfica, la composición de varias palabras, así como los encabalgamientos, incluso a nivel de la misma palabra. Asimismo, nos topamos con conceptos hispanos⁴⁵ transmitidos al habla alemana, incluso encontramos intercalados versos completos en castellano⁴⁶. El alemánico, en cambio, no es empleado mucho en este libro.

2.3. Período azul marino

En la tercera etapa de azul marino es evidente la intensificación de la profundidad de los poemas. Este período, caracterizado por Weinrich como frío, distanciado, oscuro, hermético y más dificultoso, comprende el libro de poemas *Austernfischer, Marinero, Vogelfrau: Liebesgedichte und andere Miniaturen* del año 1997. Los 73 poemas son de hecho bastante cortos y densos y gozan de una alta creatividad lingüística abundante en neologismos. En este libro de poemas, que empieza por una cita de Antonio Machado⁴⁷ y que abarca mayormente el ámbito del amor, son muy frecuentes los motivos de la naturaleza y del mar así como de la

⁴⁴ El poeta andaluz Federico García Lorca fue asesinado por la milicia falangista en 1936 al estallar la Guerra Civil.

⁴⁵ En el poema en habla alemana “anatomie der zeit”, nos topamos con la luna en forma femenina “die Mondin”, que en alemán normalmente es masculino, “der Mond”, por influencia del español “la luna”; lo mismo sucede con “el sol”: en alemán “der Sonne” en vez de “die Sonne”. José F.A. Oliver, *Gastling*, Berlin, Das Arabische Buch, 1993, p. 71.

⁴⁶ Encontramos versos completamente en castellano en el poema “Poem eines mir anvertrauten Gastlings”, en el que se evocan la extrañeza y soledad de una persona nacida en Alemania de origen migratorio, empezando en español hasta que el yo lírico se da cuenta y le pide disculpas al lector: „Oh, pardon.../Ich vergaß,/ dass ich in Deutschland bin.“ (Ay, perdón.../se me olvidó/ que estoy en Alemania) *Ibid.*, p. 10).

⁴⁷ “Eres la sed o el agua en mi camino?” José F.A. Oliver: *Austernfischer, Marinero, Vogelfrau*, Berlin, Das Arabische Buch, 1997, p. 6.

mitología griega. Aunque los poemas escritos en español sean más esporádicos, aún así encontramos muchos motivos y referencias hispanos. Asimismo, el lenguaje rico en imágenes con una amplia gama de diferentes colores nos hace pensar en la magia que se puede sentir leyendo los poemas de García Lorca. Conceptos como “die Meerin” o “die Mondin” o incluso “die Todin”⁴⁸ recuerdan al lenguaje de origen. A nivel formal se aumenta la complejidad mediante la verbalización, substantivización o adjetivación neolingüística⁴⁹; además, se nota una tendencia mucho más intensa hacia la abstracción y la ambigüedad, lo cual es realizado nuevamente mediante el uso consecuente de minúsculas, barras diagonales y guiones así como el uso esporádico de mayúsculas a nivel del verso o incluso de la palabra⁵⁰. Asimismo, es interesante observar las diferencias formales dependiendo del tema: en poemas sobre España o Andalucía pues no sólo varía la selección de los motivos del mundo marítimo y la gama de diferentes tonos de azul; al contrario, en los poemas sobre la Selva Negra se evocan el frío, la nieve, el bosque y las montañas; los poemas andaluces son mayormente más cortos, su estructura es más fluida y la forma más ligera, lo que intensifica la metáfora del mar: leyendo los poemas, prácticamente podemos sentir el olor del aire salado del mar.

En este período azul, acaso podemos incluir también el libro *Duende. Meine Ballade in drei Versionen* en impresión tipográfica y publicado en la editorial Drey en el mismo año. Esta balada dedicada a su padre, en la que se evoca un año de fiestas típicas españolas o bien andaluzas y alemanas en forma de 21 estrofas sin rima, está compuesta en tres idiomas: en cada página doble encontramos la versión alemana, castellana y la alemánica. Los motivos correspondientes a las tres culturas incluso son lingüísticamente combinados⁵¹. Leyendo las tres

⁴⁸ En castellano “la muerte” es femenina mientras que “der Tod” en alemán es masculino.

⁴⁹ Unos ejemplos serían la verbalización del sustantivo “Laken” (sábana), aquí en forma del participio presente: “LAKEND “ lo que eventualmente se podría traducir como “sabanando”, “amselzittern” (temblor del mirlo) y “flüchtlings” derivado de “Flucht” (huida, fuga) *Ibid.* pp. 10, 15, 17.

⁵⁰ He aquí unos versos del poema “mondwechsel, geschlechterakt” donde es visible la composición gráfica:

die mondin: (...)

fegt wollust wind-

besen zittergras dEIN Körper/ erdaus-

gelegt (...)

Ibid. p.52.

⁵¹ Entre los motivos hispanos llamativos en la versión alemana y alemánica figuran diferentes palos de flamenco, bailes o tipos de canciones como la petenera, sevillana, el fandango, martinete, pasodoble, villancicos y nanas, toponimos como Andalucía, Albacete, Huelva, Málaga, Palos y Víznar, además términos de la cocina española o bien andaluza como por ejemplo boquerones, borrachuelos y callos. Conceptos culturales o cotidianos son mantilla, rocío, piropo, cenacher, chumbos huertas, Ruedo y Capitán del Mar. Como contraste encontramos conceptos en lengua alemana dentro de la versión castellana: Dur und Moll, Narrentreiben, Striebele, Lebkuchenplätzchen und

versiones de forma paralela, al lector se le ofrece una comprensión más profunda del mundo de imágenes que nos ofrecen los versos, si puede entender los tres idiomas o tiene conocimientos de las costumbres correspondientes. Los encabalgamientos desempeñan un papel importante, así como las anáforas que, junto a los primeros, forman el ritmo; aunque la balada formalmente difiera de las formas convencionales, el motivo del duende como presencia de fuerza mágica pertenece a las características típicas baladescas. Además, encontramos, a parte de los neologismos oliverianos⁵², motivos de la naturaleza, del mar y del flamenco; la presencia latente de la música, generada mediante los diferentes palos de flamenco⁵³ y figuras retóricas sonoras, corresponde a la tradición española de la balada en el sentido de la música.

3. PERÍODO ACTUAL

Las obras recientemente publicadas en la editorial Suhrkamp a partir del año 2000 pueden ser agrupadas en una cuarta etapa que comprende los libros de poema *fernlautmetz*, *nachtrandspuren*, *finnischer wintervorrat*, *unterschluß* y *fahrtenschreiber* así como el libro de ensayos *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*.

El libro de poemas *fernlautmetz* del año 2000 hace su debut en la editorial Suhrkamp francfortés. Como alude el título neológico⁵⁴, se experimenta con el idioma: la combinación y separación lúdica de palabras y sonidos. En los 5 capítulos encontramos poemas innovadores, siguiendo el patrón del tercer período. En el primer capítulo “denk mal zeit” se trata principalmente del lenguaje y de las palabras, del tiempo, de la historia y de la llamada “Vergangenheitsbewältigung”, un tipo de enfrentamiento crítico con el pasado, mayormente relacionado con el holocausto en Alemania. El segundo capítulo “am denkufer auf: hören” abarca muchas impresiones de Austria, del sur de Francia, de los países bálticos, de Madrid y Berlín, pero también están presentes Andalucía y el recuerdo del padre. En el tercer capítulo “uns die neongewürfelten augen würfelnd” encontramos motivos de ángeles, así como impresiones turcas

Spekulatius, Bundschuh, Sütterlin, Wanderung und Hirschsprung. José F.A.Oliver: *Duende.Meine Ballade in drei Versionen*, Gutach, Drey Verlag, 1997.

⁵² Algunos ejemplos serían: Notkunft, Silbenuhr, freiheitsstreunend, Silbenhändler, Angelroute, Knochenfeldmaul, Eismeerzeiten así como las verbalizaciones “kiemen” y “nelken”. Además, atravesando el límite lingüístico “Siemprestraße” (calle de siempre), un neologismo construido de dos idiomas, sin olvidar las hispanizaciones de palabras alemanas, ya típicas para el repertorio típico oliveriano: die Mondin y die Meerin. *Ibid.*

⁵³ Un palo de flamenco es una forma o bien categoría de diferentes tipos de Flamenco, en el que hay varios estilos. Dentro de un palo se distinguen métrica, temática, compás, ritmo básico, motivos y origen. Véase también: Magnus Wang: “Compás flamenco” disponible en <http://www.compas-flamenco.com/es/palos.html> (consulta: 07/08/13)

⁵⁴ Está compuesto de fern (lejos), laut (sonido) y metz (picapedrero/ cantero).

y neerlandesas, mientras que en el cuarto capítulo “fernlautmetz” los motivos provienen de países latinoamericanos, como por ejemplo Bolivia, Cuba y México. El último capítulo consiste en un poema numerado que completa el libro como un manifiesto. También a nivel formal, Oliver continúa la tendencia observada en los períodos anteriores. Los poemas son más cortos, concisos, densos y sobre todo más complejos: como de costumbre, se emplean minúsculas, barras diagonales, guiones y encabalgamientos, incluso entre el título y el primer verso. La novedad en este libro consiste en el empleo de dos puntos dentro de una palabra, lo que sirve para aumentar la ambigüedad o, más bien, la polisemia⁵⁵. Ocasionalmente se juega con fragmentos del texto⁵⁶, incluso a nivel de la palabra mediante el cambio de sílabas⁵⁷. Se trata de un estilo enriquecido tanto por palabras rebuscadas y anticuadas, como por neologismos⁵⁸ y la variación de prefijos⁵⁹. Correspondiente al tema se emplean elementos de otros idiomas⁶⁰. Por consiguiente, el carácter intercultural de los textos no se debe sólo a la selección de los temas, sino también a la forma.

En el segundo libro *nachtrandspuren*, del año 2002, se hallan también poemas mayormente cortos y densos, más introvertidos, que muestran una profundidad más intensa. En los cinco capítulos –cada uno empieza con el motivo recurrente del corazón⁶¹– encontramos diferentes temas de la vida: el primer capítulo “ton.fälle” consiste en poemas sobre el idioma y la infancia, los padres y la Selva Negra; más que el verano se evoca el invierno. En general, se nota la presencia del tiempo, la creación literaria, así como lo transitorio y la muerte. En el segundo capítulo “weichen.stellungen“ se hallan diferentes impresiones o bien imágenes de los viajes a Australia, Zagreb, Francia y Tenerife, dedicadas a fotógrafos, editores y amigos. En el tercer capítulo “T wie Toklas” se dirige más hacia el interior y a lo íntimo, reflejado en numerosos poemas de amor: se tematiza más lo corporal, como las caricias, los roces y la pasión. El tema

⁵⁵ Un ejemplo frecuente es “w:ort“: por los dos puntos se abre y amplifica el concepto, es decir dependiendo de la manera de leer es legible como “Wort”(palabra) u “Ort” (lugar). José F.A. Oliver, *fernlautmetz*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2000, p. 9.

⁵⁶ En el ciclo de poema “subversives Mosaik. Unter den Linden” varían las estrofas por el cambio de unidades textuales dentro del verso o incluso de todo el verso y así surgen nuevas significaciones. *Ibid.* p. 58.

⁵⁷ En el poema “hälft des erinnerns” se divide la palabra „Gedächtnis“ (memoria) en el primer verso en „ächtis, ged-“, y así puede ser vinculado con el verbo „ächtchen“ (excomulgar o boicotear) *Ibid.* p. 22.

⁵⁸ Aquí caben verbalización, adjetivización y substantivación.

⁵⁹ En el poema “bezogene flucht, entzögertes nachgebet“ se hallan numerosos prefijos como “ab-“, “ein-“ y “aus-“ que son empleados en un encabalgamiento en un verso tanto con una finalidad contrastiva como paralela. *Ibid.* p. 75.

⁶⁰ Unos ejemplos serían el nombre original turco de un barrio, de una avenida conocida de Estambul, la palabra neerlandesa para “exposición”, palabras en castellano y los conceptos hispanos ya conocidos como “Meerin” y “Mondin” *Ibid.* pp. 70, 78, 96, 104.

⁶¹ Por consiguiente, el primer poema del capítulo correspondiente lleva el título de “erstes herz”, “zweites herz” etc. José F.A. Oliver: *nachtrandspuren*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp 2002.

principal en el cuarto capítulo es, como alude el título “p:ostkarten”, el este de Alemania⁶². Se trata de evocaciones e impresiones de Dresde, en los que se aprecia el enfrentamiento con el pasado, el presente y el concepto de historia. Especialmente en el quinto capítulo “dichter: innen”, se establece el diálogo con otros autores y autoras en forma de dedicatorias, evocaciones y reacciones a sus obras, sobre todo poemas compuestos de intertextos⁶³. A nivel formal encontramos numerosos motivos de flores y plantas; mediante una amplia gama de colores⁶⁴, sobre todo el azul⁶⁵, y la combinación de diferentes motivos, surge una plasticidad en la que se funden varios niveles de percepción y percepciones sensoriales⁶⁶. A nivel formal se nota una semejanza con *fernlautmetz*; la novedad consiste en el empleo más frecuente de puntuación y mayúsculas dentro de los poemas escritos en minúsculas, con lo que surge una división más profunda de las unidades significativas dentro de un verso. Además, la lengua es economizada mediante el uso de “et” (&), en vez de “y”⁶⁷. A nivel gráfico se nota el juego entre el centrado y la alineación a la derecha e izquierda. A nivel léxico encontramos numerosos neologismos oliverianos ya conocidos, pero también nuevos, esta vez marcados con cursiva, visible en los colores; igualmente se emplean palabras antiguas, paisajísticas y un registro elaborado⁶⁸. La intercalación de palabras en castellano o en otros idiomas se puede observar solamente en

⁶² *p: ostkarten* es un juego de palabras provocado por los dos puntos entre *Postkarten* (cartas postales) y *Osten* (este).

⁶³ Se trata por un lado de escritores alemanes, como Thomas Mann (1875-1955) o Bertholt Brecht (1898-1956), y extranjeros, como por ejemplo el poeta griego Konstantinos Kavafis (1863-1933) o el simbolista canadiense Émile Nelligan (1879-1941); por otro lado, de autores contemporáneos como el brasileño Ignácio de Loyola Brandão (1936), el alemán del sur Joachim Sartorius (1946) y los autores alemanes del este Lutz Seiler (1963) y Barbara Köhler (1959). *Ibid.*

⁶⁴ “rindenlichtweiß” (blanco de luz de corteza), “albinogelb” (amarillo albino) para nombrar algunos ejemplos. *Ibid.* pp. 34, 71.

⁶⁵ *mantelnachtblau*, *clematisblau*, *augBLAU* y *duBLAU* (azul de noche de abrigo, azul de clemátide, azul de ojo y azul de tú). *Ibid.* pp. 14, 84, 59.

⁶⁶ En el poema “er os”, por ejemplo *lippenhände* (labiomanos) y *fingerkuppenaugen* (ojos de yemas de dedo). *Ibid.* p. 64.

⁶⁷ En el poema “erstes herz” leemos en los primeros tres versos: „ver/schleuderHERZ & billig-/HERZ. (...). Según la ortografía alemana el empleo del signo “&” sólo se usa en nombres de empresa. El uso de abreviaciones puede generalmente ser adscrito a una economía lingüística o bien al espíritu de la época influenciada por las comunicaciones móviles. En castellano, el uso de “et” es redundante, ya que “y” solamente consiste en una consonante. Aquí, a lo mejor sirve para que lleve consigo la intensidad de la palabra. El flujo de la lectura es interrumpido, pero al mismo tiempo se disminuye la intensidad de la palabra “und” (y) mediante la ligadura, y el enfoque es trasladado al resto de las palabras y conceptos del verso. A pesar de la división gráfica, paradójicamente las palabras se mantienen en una unidad de sentido, como notamos en el último verso de dicho poema: “ausbilden & widerhören”.

⁶⁸ Unos ejemplos serían *Mahd* (siega), *falb* (amarillo pálido) *Ibid.* pp. 28, 17.

algunos poemas⁶⁹; la ortografía de nombres o conceptos extranjeros sigue la ortografía de la lengua original⁷⁰. Para la intensificación de la ambigüedad o bien para dar realce a algunos elementos, se usa, además de los dos puntos, una mezcla de cursiva y estándar dentro de una palabra. La complejidad, o sea, la profundidad surgida de esta maniobra, exige sin duda un lector más activo que pueda, junto al yo lírico, desentrañar los poemas, ricos en imágenes, y experimentar y descubrir la lengua de nuevo.

El libro de poemas *finnischer wintervorrat* del año 2005 igualmente sigue la tradición oliveriana: los 79 poemas, obviamente surgidos en varios viajes, temáticamente oscilan entre la Selva Negra –con recuerdos de la infancia, reflexiones sobre el tiempo y la muerte– y varios lugares en el mundo: Rumanía, Lituania, Suiza, Egipto, Finlandia, el norte de Alemania, los EE.UU. e Italia. Frecuentemente el retrato de los lugares respectivos se evoca mediante motivos típicos y la intercalación de algunas palabras o bien conceptos en la lengua correspondiente⁷¹. Las percepciones sensoriales tales como la vista y el oído⁷², con los que se descubre el mundo y al fin el lenguaje, otra vez desempeñan un papel importante. Muy frecuentes también aquí son los motivos de la naturaleza, como por ejemplo los árboles, las plantas y elementos como el aire o bien el viento, el agua, sobre todo el mar y los pájaros, que obviamente figuran entre los motivos claves. Al igual que en el libro anterior, se establece un diálogo con artistas internacionales⁷³. Encontramos intertexto en forma de citas y referencias de autores contemporáneos como Rafik Shami y Friederike Mayröcker, así como de autores españoles de generaciones anteriores como García Lorca y Miguel Hernández⁷⁴. A nivel formal, este libro parece, comparado al anterior,

⁶⁹ En el poema “das augen“ encontramos un juego de palabras interesante entre *Vollmond* (luna llena) y la palabra francesa para “loco”: así leemos en el segundo y tercer verso “[föhn und follmond] /folle die Mondin“. Aquí se traslada el concepto español de la luna femenina al alemán. *Ibid.* p. 45.

⁷⁰ En el poema “neue nägel für den feldherrn“, una alusión a la situación de paz impuesta en Croacia, se escribe el nombre de Josip Jelačić (1801-1859) con los signos diacríticos correspondientes. *Ibid.* p. 43.

⁷¹ En los poemas de Egipto, del Cairo y Alejandría (El Iskandariya), encontramos conceptos culturales específicos en árabe, impresos en itálica, como por ejemplo *nai*, una flauta (ney), y *oud*, un laúd tradicional. José F.A. Oliver, *finnischer wintervorrat*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2005, p.63.

⁷² Esto es notable en construcciones con *Auge* (ojo) y *Ohr* (oreja). Algunos ejemplos – ya casi intraducibles– serían *augenfreier*, *augberuhigend*, *ohrversprechend* y *augwellen*. José F.A. Oliver, *Ibid.* pp. 20, 29, 42 .

⁷³ Entre ellos figuran el autor egipcio Girgis Shoukry (1969), el cantautor Said Derwish (1892-1923) y el poeta contemporáneo finlandés Paavo Haavikko (1931-2008), pero también autores de habla alemana como Rainer Maria Rilke (1875-1926) y nuevamente Thomas Mann y Bertholt Brecht. *Ibid.*

⁷⁴ El poema “cante jondo“, en el que el quejido o bien el suspiro “ay” se halla en el centro debido a la composición gráfica, hace pensar en el título del libro de poemas lorquiano *El poema del cante jondo*. *Ibid.* p. 39.

mucho más experimental debido a la composición gráfica⁷⁵: el uso frecuente de “&” y números en vez del artículo, el empleo del paréntesis e itálica, minúsculas y mayúsculas dentro de las palabras, encabalgamientos y puntos dobles nuevamente intensifican la ambigüedad. El descubrimiento del idioma también se realiza a nivel fonético, como vemos en el empleo frecuente de palabras en otros idiomas⁷⁶.

El libro de poemas *unterschlupf* del año 2006 también sigue el estilo de los otros libros anteriores publicados en la editorial Suhrkamp. Así el viaje y la evocación de los lugares recorridos –Suiza, Austria, Egipto y Marruecos– temáticamente sigue siendo un motivo preferido. Si observamos la atmósfera de los poemas, notamos que se ve reflejada en varios niveles de percepción sensorial, tales como la vista, el oído y el tacto, visible en combinaciones de motivos en numerosos neologismos. El papel central de los colores se nota tanto por la amplia gama de colores, como por los motivos que los evocan⁷⁷. El viaje no se refiere sólo a otros países, sino también hacia el interior, lo que se refleja en la memoria de colegas difuntos⁷⁸ o en reflexiones profundas sobre la Guerra Civil española⁷⁹. Igualmente, aquí se establece el diálogo con poetas de generaciones anteriores y contemporáneas⁸⁰ así como con obras de diferentes pintores y escultores⁸¹. Como suplemento para los poemas más bien experimentales, en este libro encontramos un anexo con más referencias, intertextos y trasfondos. El experimentar y entender el idioma se realiza igualmente a nivel formal. La similitud con el libro anterior son visibles: encabalgamientos, guiones diagonales, corchetes, dos puntos, & (et), itálica, alineación a la derecha así como el empleo específico de mayúsculas en algunos elementos; la lengua se reduce más mediante el uso del número 1 en vez del artículo; asimismo, en algunos versos podemos

⁷⁵ La mayoría de los poemas está alineada a la derecha, algunos están alineados al centro; otros recuerdan a la poesía concreta, como por ejemplo el poema “poesie”, el que está alineado de manera transversal lo que intensifica la metáfora del aire correspondiente al tema. *Ibid.* p. 14.

⁷⁶ En el poema “4zeiler in Tampere” vemos una aliteración o bien la repetición del fonema k intensificada por la palabra finlandesa de torta de cerezas, *kirsikkakakkua* y luego en alemán “kinder” y “kirschkernspucken”. En el poema “peruanaröstirullaa” incluso se funde el español con el finlandés: partiendo de la palabra “perunarösti”, un plato finlandés de patatas, se hace un juego de palabras conforme al origen peruano de la patata y el adjetivo “peruana” *Ibid.* p. 67.

⁷⁷ En el poema “schwarzweiß” los colores no sólo son matizados mediante la combinación de diferentes motivos, sino también sirven para aludir a la presencia de varias fuerzas políticas y religiosas: *sandschwarz* (negro de arena), *sandweiß* (blanco de arena), *uniformweiß* (blanco de uniforme) y *mantelblau* (azul de abrigo). José F.A. Oliver, *unterschlupf*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2006, p.43.

⁷⁸ Como por ejemplo al autor y traductor bolzanés Gerhard Kofler (1949-2005). *Ibid.* p. 20, 82.

⁷⁹ Como por ejemplo en el poema “herkunftsstimmen, 1 vision in Kairo”. *Ibid.* p. 47.

⁸⁰ Entre ellos figuran Fernando Pessoa (1888-1935) y Konstantinos Kavafis (1863-1933) así como Fuad Rifka (1930-2011) y Girgis Shoukry (1967) *Ibid.*

⁸¹ George Grosz (1893-1959), Lovis Corinth (1858-1925) y Paul Klee (1879-1940).

observar el empleo de intertexto en diferentes idiomas como italiano, flamenco antiguo y castellano⁸².

En el libro *Mein andalusisches Schwarzwalddorf* del año 2007, una colección de diferentes textos, es decir ensayos, discursos y poemas, Oliver se dedica mayormente a Hausach, el lugar en la Selva Negra, donde creció. La influencia por el plurilingüismo y la diversidad cultural debido al origen de sus padres y más tarde por los frecuentes viajes como autor profesional, desembocan en una paradoja experimentada de manera consciente, oscilando entre la tranquilidad e intranquilidad, en la que Hausach desempeña un papel central. No obstante, no se trata de aislamiento o desgarramiento interior, sino más bien de un intercambio mutuo. Hausach, particularmente por la inmigración de familias malagueñas en los años 1960 y 1970, cariñosamente denominado como “mi pueblo selvanegrino andaluz”⁸³ por el propio autor, influye de manera sumamente inspiradora en su escritura en busca de una nueva lengua debido a la presencia del pasado y presente. El tema del segundo capítulo es tanto la llegada del padre a la Selva Negra nevada, como su infancia en la poliglotía, y con diferentes conceptos culturales y lingüísticos. Aquí se trata sobre todo de los principios de su creación. En memoria a su infancia, se percibe lo que podría interpretarse como una doble identidad: La fuerza impulsora para la creación literaria resulta, por un lado, del “Schwarzwälder Bue” (chico selvanegrino) vestido de *Lederhose* (pantalón de cuero tradicional) que juega con los otros niños del pueblo, no en su hogar, pero bajo un techo⁸⁴ y, por otra parte, del “Otro” emperejilado, vestido de traje marinero y perfumado de Heno de Pravia, quien todos los domingos participaba en las excursiones de los aldeanos andaluces, las que el autor designa como “Heimweh- Konvoi”⁸⁵. (convoy de nostalgia). Oliver no reduce al ser extraño en su interior al repliegue, sino lo usa de manera constructiva para “Wörter aufstöbern” (ojear palabras)⁸⁶. En el ensayo “In jedem Fluss mündet ein Meer” nos

⁸² En el poema “wundgewähr 1” hay citas de los poemas de Kofler, *Ibid.*, p. 20, 82; en “flüge 1” los primeros tres versos del “Egidiuslied”, *Ibid.*, p. 21, 82, y en el ciclo de poemas “herkunftsstimmen. 1 vision in Kairo”, versos andaluces de la canción “De raza gitana” de Niña de la Puebla. *Ibid.*, p. 47, 84.

⁸³ Véase también: Ciro Krauthausen: “Alemania es un poeta turco, griego o español” (Entrevista con José F.A. Oliver) en Babelia. *El País*, 09/11/2002. disponible en el weblog del autor “hablemos twoday”, <http://hablemos.twoday.net/topics/gespräche+und+interviews/> (consulta: 31/07/13).

⁸⁴ Oliver habla en este contexto del “Daheimsein in einer Sprache, die uns (...) eigentlich ablehnte” (estar en casa en un idioma que en realidad nos (...) rechazaba). José F.A. Oliver: *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2007, p. 26.

⁸⁵ “Wir waren beide auf der Suche nach Sprache/ ich und der Andere” (Estábamos ambos en busca del idioma/ yo y el Otro.) *Ibid.* p. 27.

⁸⁶ *Ibid.* p. 18.

topamos con el llamado extranjero en su interior en la figura del padre, quien emigró a la edad de 26 años, pero viviendo allí durante 35 años nunca llegó realmente a Alemania. Los recuerdos del padre así como a su manera de hablar, la que nunca carecía de duende, desempeña un papel importante en la obra de Oliver⁸⁷. En el capítulo “Dichtung und Nachhall. Eine Skizze ins Übersetzen“, donde podemos encontrar los principios básicos de la poetología oliveriana, se dedica intensamente a la traducción de los dos poemas lorquianos “El silencio” y “El grito”. En la segunda parte de este ensayo con el subtítulo “El mar La mar Das Meer Die Meerin Das Meer” se explican otras bases de la creación literaria oliveriana, así como el origen de uno de sus motivos más frecuentes, “die Meerin”⁸⁸. Debido a la percepción paralela de dos idiomas, continuamente experimenta su entorno desde varios puntos de vista. También expone su concepción de la traducción. En los otros tres ensayos, aparte de las tradiciones de carnaval típicas de Hausach, los recuerdos de la infancia de los disfraces alemánico-andaluces, de las carrozas de carnaval hechas en casa y de las figuras centrales del carnaval, también describe el sentido y la finalidad del carnaval: deshacerse de su yo cotidiano para ser otro. Así pues, el sentido profundo de la máscara y del disfraz se halla “irgendwo zwischen einem *Ich* und *Ich*” (en alguna parte entre un *Yo* y otro *Yo*)⁸⁹. El carnaval desempeña un papel importante en la vida de Oliver ya que, con las máscaras, todos son iguales y prácticamente representa la única oportunidad durante el año de librarse de su papel cotidiano. En el discurso “Wir, autobiographisch unterwegs von Deutschland nach Deutschland” (Nosotros, autobiográficamente en el camino de Alemania a Alemania), Oliver habla de la problemática de los trabajadores extranjeros (*Gastarbeiter*) en Alemania y el deseo de una convivencia factible. Una fotografía del millonésimo *Gastarbeiter* de Alemania es su punto de partida. Llegando a Alemania, dicho señor fue recibido con un regalo; debido a su postura, la que toma cuerpo con una sonrisa tímida que nunca llega, podría representar, para empezar, al padre, luego a toda la generación. En memoria a su padre y a las visitas que le hizo en su trabajo en la fábrica de sombreros cuando era niño, Oliver habla de un sentimiento típico de los *Gastarbeiter*, de tener que hacer todo “auf Zehenspitzen”, de puntillas⁹⁰. Asimismo, señala la problemática actual de Alemania, la que no se percibe como un país de migración, a pesar de la

⁸⁷ El padre falleció en agosto 1995 durante las vacaciones en su hogar en Málaga. El papelito con las compras y gastos que quedó después de su repentina muerte, a Oliver le parece como un poema; la última postal del autor expresionista Georg Trakl (1887- 1914) con los poemas “Klage” y “Grodek”, escritas con lápiz, con la que se topa diez años más tarde en el archivo Brenner, le hace recordar la última nota de su padre. *Ibid.* p. 35.

⁸⁸ Este proviene de los cuentos del abuelo materno quien era pescador.

⁸⁹ *Ibid.* p.79.

⁹⁰ *Ibid.* p.104.

situación de inmigración existente. También destaca la xenofobia en forma de atentados, muy actual en aquel entonces⁹¹. En el último capítulo, Oliver se dedica a una pregunta de una profesora alemana en Boston, quien quiso saber si había una receta para componer un poema. Aquí de nuevo se refiere a la cita de Hilde Domin, en el que se destaca la intención comunicativa de la lírica⁹².

La continuación del equilibrio entre el viaje y el estar en casa, descrita en el libro anterior, la encontramos, como alude el título, en el libro de poemas *fahrtenschreiber* del año 2010⁹³. Los siete capítulos pueden ser esbozados de la siguiente manera: el primer capítulo, “biographische lotsen”, oscila entre Czernowitz, ciudad natal de Paul Celan y Rose Ausländer, y la Selva Negra. En el segundo capítulo, “1 datum hinter glas. So könnte es gewesen”, hallamos, aparte de las impresiones de Londres, también el proceso de escritura y temas religiosas. En el tercer capítulo, “holzge fährten”, Oliver crea un puente entre el arte y la literatura evocando algunas obras del escultor selvanegrino Armin Göhringer (1954); el enfoque está pues en el motivo de la madera. En el cuarto capítulo, “im ungeschliffenen grün”, se evocan tanto los viajes y lugares donde viajó –Bruchsal, Kiel, Nida, Chernivtsi y Viena– como el hecho de ser extranjero. A excepción de algunos motivos religiosos, como por ejemplo el Domingo de Pascua, también están presentes la memoria al holocausto y la tristeza o bien el luto. En el quinto capítulo, “fahrtenschreiber”, mediante motivos paisajísticos ricos en colores, se evoca el viaje: en el espacio, es decir por el oeste hasta el este de la Eslovaquia, pero también en el tiempo, por el pasado y el presente. El sexto capítulo, “engel. 1 gebet 1 breit den mantel”, parece más íntimo y sensual. Algunos poemas de viaje nos llevan a Dresde, Estrasburgo y Túnez; asimismo, encontramos poemas con motivos religiosos y la memoria al día de la muerte del padre. En el último capítulo, “& immer jemand am nomadischen wort”, de nuevo son tematizados el viaje y la lengua; hay un gran número de motivos de la naturaleza como árboles y flores; muy presentes están el invierno y la nieve. Tanto a nivel del contenido como a nivel formal se continúa la tradición oliveriana de explorar el

⁹¹ En una entrevista televisiva en los años 1990, la madre explicó por qué le resulta muy difícil soportar la xenofobia actual: por su mejor dominio del alemán. Antes había sido más fácil, ya que como extranjera no entendía todo. *Ibid.* p.110.

⁹² Ya con esta cita nos topamos en el libro *Heimatt und andere fossile Träume*. Como poeta de hoy en día, según Domin, lo siguiente es importante: “Der Mut zu sagen“ bzw. „sich selbst zu sein. Der Mut, zu benennen, das heißt, nichts falsch zu sagen oder umzulügen, und der Mut, an die Anrufbarkeit des anderen zu glauben”. Domin citada por Oliver, *Ibid.* p.117, véase también en el capítulo III.2.1. de este trabajo.

⁹³ Un tacógrafo (Fahrtenschreiber) es un aparato en los vehículos que registra los sucesos vinculados a la conducción; igualmente podemos interpretarlo como descripción o caracterización del poeta como alguien que escribe en sus viajes conforme al alemán “fahren” (ir, viajar, conducir) y “schreiben” (escribir).

idioma en diferentes niveles de percepción como oído, vista y tacto. La complejidad se debe al lenguaje elaborado y enriquecido por adjetivos neologísticos, un gran número de diferentes motivos de árboles y flores, una amplia gama de colores⁹⁴, intensificado por neologismos⁹⁵ y combinaciones de palabras⁹⁶, encabalgamientos, el uso de dos puntos a nivel morfológico⁹⁷ así como la división de palabras mediante la puntuación⁹⁸. Los elementos interlingüísticos en eslovaco, latín y castellano están marcados con itálica⁹⁹. Algunas palabras españolas incluso se esconden dentro de un encabalgamiento: así se funden el alemán y el español¹⁰⁰. Como motivo intercultural, cabe destacar el viaje y la Bucovina con su capital Chernivtsi, que en el siglo XX, antes de la Segunda Guerra Mundial, representaba el mejor ejemplo de una convivencia multicultural.

Como vemos en este resumen de las obras, la intención central de José F.A. Oliver de crear una nueva lengua poética se realiza a varios niveles. Conforme a esto, la interculturalidad no sólo surge debido a la selección de temas y motivos del observador, explorador, viajero y escritor entre –o mejor dicho– en diversas culturas, sino especialmente a nivel formal: mediante la observación detallada de la lengua alemana, la fractura de sus palabras y el juego con las significaciones que se esconden en ella, el lector experimenta el idioma en una dimensión hasta ahora desconocida. Mediante la intercalación de elementos en lenguas extranjeras, se amplifica; surge un paralelismo y simultaneidad, una fusión, lo que refleja y corresponde al espíritu y al modo de vivir multicultural de nuestra época. En el capítulo siguiente elaboraremos más detalladamente los elementos interculturales, mediante algunos ejemplos de poemas representativos. A nivel del contenido, estudiaremos los motivos y la influencia especialmente de

⁹⁴ Algunos ejemplos serían los siguientes del poema “notat in Kiel”: nachtgelb (amarillo de noche), PULVERGELB (amarillo de polvo), ÖLGELB (amarillo de aceite), öliges GRÜN (verde oleoso), lauterer Blau (azul más limpio) [traducciones libres]. José F.A. Oliver, *fahrtenschreiber*, Berlin, Suhrkamp 2010, p.62.

⁹⁵ Por ejemplo, *zeitknie, uhrverschleppen, körperohr und leibgehör* (rodilla del tiempo, deportación del reloj, ojo del cuerpo y oído del cuerpo [trad. libres]). *Ibid.* p. 76.

⁹⁶ Más comunes, entretanto, son las combinaciones con el prefijo ver- que en alemán señala el proceso o el fin de algo: *verschriftung, verinnert*, *Ibid.* pp. 44, 132.

⁹⁷ A menudo encontramos: w: ort, *Ibid.* p.50, 67, 115,117 (entre otros), w: erden, *Ibid.* p. 25, 39, 44 (entre otros), d: ich *Ibid.* p. 134.

⁹⁸ das zu beschrift. Ende: La ambigüedad resulta de una mezcla entre “das zu Beschriftende” (lo que hay que inscribir/escribir) y Ende (fin) debido al punto de final con el que se separa las dos unidades. *Ibid.* p.95.

⁹⁹ En el poema “oktober-tag. Eine zugfahrt. Eine landschaftsnotiz” aparecen los árboles en castellano: *haya fresno abedul*. *Ibid.* p. 125.

¹⁰⁰ Así se puede leer en el poema ya mencionado “notat in Kiel”: Sol/ datenstumm. Aquí incluso se disuelven los límites lingüísticos, ya que el motivo del sol está relacionado con los colores de los campos de colza cerca de Kiel, aquí evocados; al mismo tiempo las innumerables flores son comparadas a soldados. *Ibid.* p. 62.

la cultura y literatura hispanas. Tras este capítulo, será de nuestro interés elaborar las diferentes características formales, también enfocándonos en el español. Aquí nos vamos a concentrar en la técnica, o sea cómo se incorporaron los elementos de los elementos de la lengua extranjera correspondientes.

IV. ELEMENTOS INTERCULTURALES EN LA OBRA DE JOSÉ F.A. OLIVER

El análisis aplicado a los doce poemarios de los años 1987 – 2010 y al libro de ensayos del año 2007 se basa en el método de análisis lírico común. Nos centramos tanto en el contenido como en la forma de los elementos interculturales. Al contenido adscribimos la temática y los motivos, conceptos interculturales, así como la intertextualidad, aunque ésta también podría formar parte del nivel formal. Dentro de la intertextualidad, nos interesa especialmente la vinculación a la literatura hispana. La intensa conexión con el poeta granadino Federico García Lorca (1898-1936), nos ha llevado a dedicarle algunos capítulos, así como a prestar especial atención a la traducción de dos de sus poemas, “El grito” y “El silencio”. A nivel formal, nos concentraremos en la estructura de los poemas, el uso del lenguaje, así como en el sonido y el ritmo. Los últimos están vinculados a la recepción, ya que el componente auditivo desempeña un papel esencial en la obra de José F.A. Oliver.

1. CONTENIDO

1.1. Temas y motivos recurrentes

En el capítulo II.2 de esta tesina ya constatamos que los poemas oliverianos ofrecen una amplia gama temática. El trasfondo autobiográfico está presente en la obra de manera constante, ya que refleja la historia de los padres y abuelos, especialmente la huella que dejó la muerte del padre y el recuerdo del día de su fallecimiento en un verano de mediados de los noventa. Así pues, es notable la frecuente presencia de Andalucía, aunque sea de forma más explícita y crítica en la fase temprana. Como explica Ruiz, no se trata de una Andalucía real que se corresponda con el Sur de España:

Andalucía en Oliver es todo un mundo poético, construido con jirones de muy diferente materia. Por una parte, retazos de referencia autobiográfica, que en un primer momento[...]aparecen asociados con el muy concreto mundo de los emigrantes españoles de los años 60 a Alemania. Un mundo conformado por elementos propios de la transmisión cultural emigrante, que en el caso español fosilizó en parte una cultura controlada por un estado dictatorial y mitificó lo relacionado con la ‘otra España’. [...] Esta asociación al mundo emigrante fue productiva en un primer momento, pero en la actualidad apenas se encuentran huellas muy matizadas de ella.¹⁰¹

Asimismo, en dichos períodos tempranos la cuestión de la identidad desempeña un papel más importante; el potencial de la misma, que podemos designar como múltiple, es reconocida por el

¹⁰¹ Ana Ruiz 2004, *op.cit.* p. 593.

autor desde el principio, y la emplea de una manera constructiva para el proceso creativo. Se destaca la flexibilidad entre, o mejor dicho, en las culturas, y sobre todo la creación de una nueva lengua poética, lo que sigue siendo tematizado en todos los poemarios. Obviamente, en este contexto, el viaje se encuadra como temática intercultural. En los poemas tardíos, se corrobora la impresión de que José F.A. Oliver asimila culturas e idiomas mediante su propia producción literaria. Por consiguiente, no es sorprendente que muchos elementos culturales, literarios y lingüísticos de sus viajes desemboquen en su lengua poética. Entre los temas universales figuran también el amor, la muerte y lo transitorio de la vida. El enfrentamiento con la realidad en Alemania es mucho más explícito en los períodos tempranos, pero también está presente en las fases tardías, aunque de forma más implícita. La clave para sus poemas, muchas veces considerados como herméticos, se halla en el idioma; justamente aquí hallamos alusiones que pueden resultar inadvertidas en una primera lectura. Los diferentes aspectos lingüísticos y culturales a tener en cuenta para aproximarse a la obra de este autor, ha acaparado mi atención durante los últimos dos años.

Asimismo, cabe destacar el diálogo con artistas a nivel internacional. Como perteneciente a la literatura hispana, sobre todo García Lorca y su muerte figuran entre los temas recurrentes en los poemas. Nos topamos, entre otros, también con citas de Antonio Machado y Miguel Hernández y, en la manera de conformar el mundo poético, es notable la influencia de Rafael Alberti. Sin duda, Ruiz lo expresa de manera ideal: „Los prados de la Selva Negra son para la poesía de Oliver lo que el mar es en el universo literario de Rafael Alberti. Constituyen el soporte vital del paisaje. La referencia a Andalucía se inserta así entrando a formar parte de la topografía de la Selva Negra.”¹⁰²

El aspecto temático por Fassel no es considerado decisivo para una aproximación a la poética de Oliver, más bien recalca el carácter único de los poemas oliverianos y remite a la estructura de esta poesía ocasional¹⁰³. Además, caracteriza los textos tempranos del primer período como “más comprometidos, aceptando la condición minoría y luchando por la propia posición”, y designa la etapa de los textos tardíos como pertenecientes a una fase reveladora de la autoconfianza. Es probable que esto sea cierto, pero a la hora de intentar una caracterización de la

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ Horst Fassel, *op.cit.*, p. 213

lírca oliveriana desde el punto de vista intercultural, estos aspectos no representan todos los criterios relevantes.

Los motivos dependen mayormente de la temática. Entre los más recurrentes, es notable la amplia gama de motivos de naturaleza, como por ejemplo flores, árboles, paisajes, el mundo marítimo o fáunico. Evidentemente, en poemas con temática andaluza y/o familiar encontramos aspectos típicos de la región: aceitunas, olivas, hojas de olivo, adelfa, jazmín, romero, orégano, cigarras, así como playa, olas, mar, y de la Selva Negra la nieve, abetos, bosque, montañas etc. Esto se hace más evidente en la balada *Duende*, en la que los motivos paisajísticos y culturales diferentes, siendo colocados paralelamente, permanecen en el idioma original en las demás versiones lingüísticas. Cabe destacar también un amplio abanico de colores, lo que ya constatamos en el resumen de su obra.

A continuación, nos dedicaremos a los tópicos y conceptos que consideramos interculturales conforme a Chiellino, es decir, como diálogo entre el idioma original (los idiomas originales) y la/s lengua/s vernácula/es. Con tal motivo, tomaremos la influencia de la tradición cultural, lingüística y literaria española como eje de nuestro estudio.

1.2. Hispanización de conceptos alemanes

Ya mencionamos en la parte teórica de esta tesina, que autores como José F.A. Oliver crecieron siendo, cuando menos, bilingües. Debido a la percepción multilingüe de su entorno, pudieron apreciar conceptos en ambos idiomas imposibles de traducir, ya que no siempre tienen correlación. Para resolver dicho obstáculo, en la producción literaria se requiere un concepto, o bien una palabra nueva, la cual puede divergir de la lengua estándar y ofrecer una perspectiva nueva. Quisiéramos mencionar tres de aquellos motivos y reflexionar sobre su origen y empleo: *Meer y Meerin*, *Mond y Mondin*, y *Tod y Todin*.

A principios del período azul marino, en el libro “Austernfischer, Marinero, Vogelfrau“ (1997), vemos que en el segundo poema, dedicado a la madre de Oliver (“A mi madre”), aparece por primera vez el concepto de la *Meerin*:

wassersprache¹⁰⁴

¹⁰⁴ José F.A. Oliver 1997a, *op.cit.*, p. 8

la mar machte
kindsmäuler lachen

el mar war
schambleiche trauer
der väter

dem meermann
die meerin

Como podemos deducir por los primeros versos, “die Meerin“ proviene del castellano: primeramente se dice “la mar” y luego “el mar”. ¿En qué consiste dicha concepción y por qué Oliver forma a partir de ella “die Meerin” alejándose del alemán “das Meer”? En castellano, “mar” generalmente es usado con el artículo masculino. El empleo del artículo femenino es posible y depende del contexto, pero también existen diferencias regionales: el uso del artículo femenino se adscribe a un lenguaje poético y es empleado mayormente por la gente que vive cerca del mar. Como aprendemos en el libro “Mein andalusisches Schwarzwalddorf”, el abuelo materno de Oliver fue pescador en la costa malagueña y explicó la diferencia de la siguiente manera:

(...)die Madrider kennen nur die Hälfte des Meeres. Denn sie sagen ausschließlich *el mar*. Wir Fischer in Andalusien aber, wir holen die Netze ins Überleben, und dabei verändert sich das Wort. Wenn wir im Morgengrauen zurückkehren und die Netze sind voll, dann sagen wir *la mar*. Kommen wir jedoch aus einer Nacht, die uns mit leeren Körben nach Hause gehen lässt, dann erst sagen wir *el mar*.¹⁰⁵

El relato de su abuelo resulta fundamental para la creación de este nuevo término que diverge de la gramática normativa alemana, en la que el mar es neutro, pero que corresponde a su sensación: *die Meerin*. En el poema probablemente se alude también a los cestos vacíos (el mar/ war schambleiche trauer/der väter– el mar era tristeza pálida de vergüenza/de los padres). *El mar*, al igual que en la anécdota del abuelo, parece ser frío, ya que no impide que los pescadores regresen sin pesca, y *la mar* parece ser el antagonista más generoso y amable. Así aparecen en el último verso “dem meermann” y “die meerin” como contrarios que se complementan. Muy interesante es la posición aislada de “die meerin” al final del poema, lo que posiblemente resulte el inicio o

¹⁰⁵ Los madrileños sólo conocen una mitad del mar, porque dicen exclusivamente *el mar*. Pero nosotros, los pescadores de Andalucía, llevamos la red para sobrevivir y así cambia la palabra. Cuando volvemos al amanecer y las redes están llenas de pescado, decimos *la mar*. Pero cuando llegamos de noche que nos deja ir a casa con cestos vacíos, pues entonces decimos *el mar*. José F.A. Oliver 2007, *op.cit.*, p.53.

incluso la conclusión del proceso creativo, a lo que también se alude en el título “wassersprache” (lengua del agua o lengua acuática).

Entre los conceptos mencionados existen más ejemplos, como es el caso de *Mond*, en alemán masculino, en español femenino *la luna*. Aquí, el material lingüístico del alemán tampoco parece haber sido suficiente. Por esta razón, Oliver simplemente creó su propia palabra en alemán “hispanizada”. El propio autor nos describe el sentimiento de tener que hacer malabarismos entre los dos idiomas, de la manera siguiente:

Imagínese Usted que crecí en una casa de dos pisos. En el primer piso se hablaba alemánico, o sea casi alemán, y en el segundo se hablaba andaluz, o sea casi español. Siempre que se vislumbraba una noche estrellada y cuando podíamos ver la luna, en el segundo piso se llamaba “la luna” y era femenina. Cuando la observábamos desde el primer piso, de repente fue masculino y se llamaba “der Mond”. Bastaba un peldaño y la mujer se convirtió en un hombre, o al revés, tras unos pocos metros, el hombre se convirtió en una mujer¹⁰⁶

Igual como *la mar, el mar o das Meer, luna* no equivale a *Mond y Mondin*. En otras palabras, estos conceptos no se pueden usar de la misma manera. Lo intraducible que se halla en estas palabras, nos lo aclara el autor en “Mein andalusisches Schwarzwalddorf“: “*Der Mond* nunca se podía traducir como *la luna*. Y *luna* no era *Mond*. De este modo, la interjección ¡Ay! española se convirtió en un “lamento sobre *mond & mondin*”¹⁰⁷.

Encontramos un concepto similar en la versión alemana de “la muerte”: *die Todin*, en vez de *der Tod*, como por ejemplo en el título del poema “*todin am dämmerbruch, plötzlich*” en el poemario “*Austernfischer, Marinero, Vogelfrau*”. Un hecho interesante es que justo estos motivos, es decir *luna, mar y muerte*, también figuran entre los más recurrentes en la poesía de Federico García Lorca.

¹⁰⁶ “Stellen Sie sich vor, dass ich in einem Haus aufgewachsen bin, das zwei Stockwerke hatte. Im ersten Stock wurde alemannisch gesprochen, also annähernd deutsch, und im zweiten andalusisch, also annähernd spanisch. Wenn sich eine sternenklare Nacht abzeichnete, und man den Mond am Himmel sah, hieß er im zweiten Stock „la luna“ und war weiblich. Betrachtete man ihn vom ersten Stock aus, war sie plötzlich männlich und hieß „der Mond“. Ein paar Treppenstufen genügten und aus der Frau wurde ein Mann, oder umgekehrt, wurde nach ein paar Metern aus dem Haus wieder eine Frau.“ José F.A. Oliver “Zwei Mütter. Wie ich in der deutschen Sprache ankam“ en: Andreas Kramer y Jan Röhnert (eds.): *Literatur. Universalie und Kulturspezifikum. Materialien Deutsch als Fremdsprache*, Tomo 82, Universitätsdrucke Göttingen, 2010.

¹⁰⁷ José F.A. Oliver 2007, *op.cit.*, p. 59.

1.3. El diálogo con Lorca– la intertextualidad como puerta a la tradición cultural y literaria hispana

En la literatura intercultural, la intertextualidad puede representar un recurso comunicativo y estilístico sumamente interesante¹⁰⁸. Mediante el poema “homenaje a federico garcia lorca” del libro “Heimatt und andere fossile Träume” queremos explicar lo señalado.

1.3.1. El poema oliveriano “homenaje a federico garcia lorca”

homenaje a federico garcia lorca¹⁰⁹

mit leisen sohlen gehe ich auf dich zu
fast verschämt buchstabiere ich
deinen namen: f e d e r i c o
und deine verse: *verde que te quiero verde*
nachts
im zimmer
tagsüber
hinter herabgelassenen jalousien
atme ich
eine welt
von vorgestern und heute
fast verschämt
wie ein reudiger verbrecher
ein krimineller
auf der flucht
mit deinem namen
deinen versen

morgen
federico
morgen
wenn es hell wird
werde ich auf die straße stürmen
unverschämt
und werde brüllen

vor dem ersten schuß

federico

verde que te quiero verde

¹⁰⁸ Véase también el capítulo I de esta tesina.

¹⁰⁹ José F.A. Oliver 1989, *op.cit.*, p. 47; en los anexos se puede encontrar una traducción de este poema propuesta por Manfred Fabricius (véase el anexo no. I).

Este poema está, como alude el título, dedicado a Federico García Lorca. En la primera estrofa, el yo lírico, hablando de la proximidad con él, todavía muestra timidez, pero se confiesa partidario de sus versos, de lo cual el lector de habla alemana puede deducir que se trata de un poeta. Sin embargo, el respeto hacia la persona de García Lorca y su obra no es mostrado en público: en el poema suena casi como si el hecho de leer y poseer los versos lorquianos estuviera prohibido y fuera denigrante (wie ein reudiger verbrecher, ein krimineller/auf der flucht– como un delincuente sarnoso, un criminal/ fugitivo); pero la causa de este sentimiento no se nos revela de manera explícita. Obsérvese el contraste de los adverbios de tiempo y de lugar de la primera estrofa (nachts–de noche, vorgestern und heute–anteayer y hoy, im zimmer– en el cuarto, hinter herabgelassenen jalousien–detrás de persianas bajadas) y el tiempo gramatical de la segunda estrofa (morgen–mañana, wenn es hell wird–cuando amanezca, vor dem ersten schuß–antes del primer tiro) con el futuro, es un contraste entre un antes y un después: el comportamiento del yo lírico cambia aquí; quiere declarar su postura en cuanto a García Lorca, y por eso tiene la intención de gritar los versos “verde que te quiero verde”, antes de que salga el primer disparo; suponemos que se trata de una ejecución. No obstante, quién o qué es lo que representa el yo lírico, se deja abierto a la deducción del lector.

Antes de proponer una interpretación, estudiaremos al autor granadino Federico García Lorca, y analizaremos el intertexto “verde que te quiero verde”, un verso del *Romance sonámbulo* de dicho autor, con el fin de explicar en qué consiste la referencia en el poema oliveriano mencionado. Igualmente resumiremos algunos datos claves sobre su vida, su obra y las circunstancias de su muerte, así como sobre el *Romance sonámbulo*. Los conocimientos de los aspectos a nivel del contenido nos ayudarán a explicar la función de la intertextualidad así como a proponer unas posibles interpretaciones.

1.3.2. Federico García Lorca y su época

Federico García Lorca, de origen andaluz, al igual que Oliver, nació en el año 1898 en Fuente Vaqueros, en la provincia de Granada. Es uno de los representantes más conocidos de la Generación del 27 y está considerado el poeta más importante del siglo XX. Bajo el nombre “Generación del 27” agrupamos una serie de autores y artistas que empezaron a publicar sus obras en los años 20 del siglo XX. Obtuvieron ese nombre por el año de la muerte del autor barroco Luis de Góngora (1561-1627), cuya conmemoración algunos de dicha Generación

organizaron. La obra del principal representante del culteranismo tuvo una influencia enorme en estos autores, debido al uso de recursos expresivos (metáforas, personificaciones, hipérbatos) que potenciaban lo sensorial. Como señalan Alonso y Guillén, miembros de dicho grupo, el término de “generación” resulta bastante paradójico, ya que no hubo caudillo ni programa ni manifiesto, ni estilo y técnica comunes. La generación que siempre se oponía contra una postura de clausura y que logró a superar los -ismos (ultraísmo, creacionismo y surrealismo) sin negar los generaciones precedentes, se destacó sobre todo por una formación académica elevada y una gran amistad.¹¹⁰

La producción literaria de Federico García Lorca fue abundante tanto en poesía como teatro pese a su prematura muerte en 1936. El autor granadino es conocido por la renovación del teatro: En 1932 fue nombrado director de La Barraca, una compañía de teatro cuya propuesta era llevar a los pueblos el teatro clásico del Siglo de Oro. En sus obras dramáticas como por ejemplo “Bodas de Sangre”, “Yerma” y “La casa de Bernarda Alba” todas ellas con protagonistas femeninas, Lorca tematizaba la situación social de la mujer en aquel entonces.

Obtuvo éxito a nivel mundial sobre todo con su lírica. Especialmente tuvo una inclinación a la tradición oral, lo que se muestra en el gran número de conferencias, discursos y lecturas públicas que hizo, todo ello dificultó la recopilación de un corpus lorquiano, ya que nuestro poeta andaluz frecuentemente regalaba la versión original de un poema y no guardaba una copia para sí mismo¹¹¹. En palabras de su amigo y colega Guillén, “para Federico García Lorca, el lector primero- el único a quien él, no el poema, buscaba- no era el lector, sino el oyente.”¹¹² A pesar de que una clasificación de la lírica lorquiana resulte bastante difícil debido a la distancia entre las fechas de creación y las fechas de publicación, generalmente se habla de una fase temprana y una fase tardía¹¹³. Así pues, obras como el *Libro de poemas* del año 1921, *Poema del cante jondo* de los años 1921 y 1922, *Canciones* (1921-1924) y el *Primer romancero gitano* de los años 1924-1927, entre otros, pueden ser adscritas a la fase de juventud. Luego los poemarios *Poeta en*

¹¹⁰ Véase también: Alonso, Guillén en: Rico, Francisco (eds.): *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1914-1939*, Tomo VII. Crítica, Barcelona, 1984, p. 262 ss. y Jorge Guillén: “Prólogo” en: Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1964.

¹¹¹ Victor García de la Concha: “Poesía de la generación de 1927: Federico García Lorca, Rafael Alberti” en: Rico, Francisco (ed.): *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1914-1939*, Tomo VII. Crítica, Barcelona, 1984, p. 354.

¹¹² Jorge Guillén: Prólogo. En: *Federico García Lorca. Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1967, p. XLVI.

¹¹³ Los „Poemas en prosa“ del 1927 pueden ser adscritas a una fase transitoria. Victor García de la Concha 1984, *op.cit.* p. 354.

Nueva York (1930), *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1934) y *Diván el Tamarit* (1936), entre otros, forman parte de la fase de plenitud. En su obra, muestra una fascinación por los marginados como por ejemplo los gitanos¹¹⁴, motivo central del *Romancero gitano* y de *Poema del cante jondo*, y por la población afroamericana en *Poeta en Nueva York*; en estos poemarios el autor destaca por el alto grado de solidaridad con los socialmente desfavorecidos, como las mujeres y los niños. A nivel estilístico, la creación de una nueva lengua poética es considerada como su mayor hazaña artística. Para ello es decisivo el uso de motivos tradicionales y la “transcendencia de la metáfora como procedimiento conector de planos y campos semánticos múltiples”¹¹⁵. El empleo de la alusión revela, aunque amplificada y más compleja, la influencia de la lírica gongorina. En cambio, recursos estilísticos como por ejemplo la elipsis y las elusiones son influencias de Quevedo¹¹⁶. El hermetismo de Lorca está potenciado por un cifrado simbólico de determinadas palabras que provienen de la poesía tradicional¹¹⁷. Entre ellas figuran la luna, el agua, la sangre, el caballo, las hierbas y los metales. La función de la metafórica lorquiana no es decorativa sino reveladora y significativa, ya que anuncia lo misterioso, algo no conocido, como explica Salinas:

Apenas se aventura el lector por el mundo poético que Lorca labró con sus poemas líricos y dramáticos, siéntese sobrecogido por una extraña atmósfera. Ambiente, al parecer, natural, con escenas y gentes del pueblo perfectamente reconocibles; pero está el aire como trémulo de presentimiento y amenaza: súrcanlo aves de misterioso agüero, rápidas metáforas. (...) La función de estas metáforas no es decorativa sino significativa, reveladora. Son anunciadoras de lo desusado, de lo misterioso, que este mundo poético tiene en su fondo, y que cobrando formas de personaje o hecho, caerá sobre el escogido a la hora fatal. Avisan de una inminencia, de un algo que se prepara en lo que va a venir, inexorable. Y es que el reino poético de Lorca, luminoso y enigmático a la vez, está sometido al imperio de un poder único y sin rival: la Muerte.¹¹⁸

Del fatalismo, la percepción de un destino determinado e inevitable, y con una actitud poética de defensa, resulta la integración de la vida señalada por la muerte de las figuras en un mundo

¹¹⁴ *gitano* es la denominación castellana para los *calé*, un grupo romaní.

¹¹⁵ Miguel García Posada, “Poesía de la generación de 1927: Federico García Lorca, Rafael Alberti”, en: Rico, Francisco, Sanchez- Vidal, Augustin (eds.), *Historia y crítica de la literatura española*, Primer suplemento (7/1), Época contemporánea 1914-1939, Barcelona: Crítica, 1995, p. 361.

¹¹⁶ Francisco de Quevedo (1580- 1645) es el representante principal del *conceptismo*, una “tendencia del barroco español de sorprender con sutileza o novedad en las relaciones de ideas”. Siebenmann, p. 308.

¹¹⁷ Miguel García- Posada 1984, *op.cit.*, p. 362.

¹¹⁸ Pedro Salinas, “El mundo de Lorca”, en: Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, tomo VII- Época contemporánea 1914-1939, Barcelona, Crítica, 1984, p. 383 y ss.

onírico, lo que es notable en el “Romance sonámbulo”¹¹⁹. La importancia de la imagen es ilustrada por Guillén de la manera siguiente:

“Un día –me explicaba Federico– pregunté a un camarero que había leído varios romances: ¿Qué quiere decir...? (Aquí una imagen.) El camarero: –No sé.– ¿Te gusta? –Sí...” O lo que es igual: el lector entraba en contacto con la corriente magnética, aunque el texto no adelantaba facilidades a la comprensión lógica.¹²⁰

Conforme a esto, como señala Siebenmann, lo especial en la poética de Lorca se esconde en la arbitrariedad de las imágenes, un hecho que resulta más significativo que el procedimiento y la técnica. Lo que Lorca destacó con el fin de caracterizar la metafórica gongorina, se puede aplicar a su propia imagen lírica: “todas las imágenes se abren(...)en el campo visual.” Asimismo, Siebenmann remite a la importancia de la trabazón y la composición, de las que, según Lorca, depende la eternidad de un poema¹²¹. De igual modo, la poesía de Lorca cuenta con el espectro de colores más amplio entre los autores de la Generación del 27. Comparado a la producción literaria de los otros miembros del grupo, el universo lorquiano consiste en contrastes cromáticos sumamente intensos: el color dominante es sin duda el verde, luego el blanco, negro, rojo, amarillo y azul¹²².

Semejante a Oliver, la producción artística de García Lorca se destaca por una universalidad particular, ya que éste último se dedicaba también al arte. En la antología “Obras completas”, publicada por primera vez en 1954, se reúne su producción en prosa, poesía, teatro además de una selección de sus dibujos, en los que el autor ilustró temas abstractos como por ejemplo la nostalgia, el amor y la muerte. Aunque dichos dibujos no forman parte del corpus principal, cabe mencionar que 24 de ellos fueron expuestos en una exposición en Barcelona en el año 1927.

¹¹⁹ Véase también: Gustav Siebenmann, *Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zu ihrer Stilgeschichte*, Dillingen/Donau: W. Kohlhammer Verlag, 1965, p. 187 y ss.

¹²⁰ Jorge Guillén: *Prólogo*, *op.cit.*, p. LV y sgs.

¹²¹ García Lorca cit. por Siebenmann, *op.cit.* p. 187 y sgs.

¹²² Según un estudio comparativo, en el que fueron analizados la frecuencia y la característica de los colores (en forma de adjetivos o paradigmas cromáticos) así como la presencia de la luz y la oscuridad dentro de los lexemas en la lírica de la Generación del 27, en los poemas de la antología *Poesía española contemporánea* del año 1934 (ed. Gerardo Diego). Véase también: Domita Dumitrescu: „Sobre la terminología cromática en la poesía de la Generación del 27“ en: *Actas de los Congresos de la Asociación de Hispanistas (AIH), Actas V.*, Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez y Noël Salomon Burdeos (eds.): Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, 1977., pp. 345-354 disponible en la página web del Instituto Cervantes http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/05/aih_05_1_031.pdf (consulta: 01/09/2013).

La presencia de la música en su obra, al contrario, es considerada mucho más importante: „hoy nadie puede poner en duda que una de las claves para comprender su producción poética es la música“¹²³. Junto a su madre, experimentó la afición a la misma desde su más tierna infancia; aquí encontramos otro punto en común con Oliver. De su tía, la que vivía con la familia los primeros años, aprendió a cantar coplas¹²⁴ y tocar la guitarra, en la que hacía sonar todo el repertorio andaluz, entre otros, peteneras, siguiriyas, malagueñas, fandangos y sevillanas¹²⁵. De igual modo, sabía tocar el piano con excelencia, y contaba con profundos conocimientos de composiciones de músicos internacionales. La música quedó presente durante toda su vida, sobre todo en la temporada estudiantil en Madrid, en las reuniones con sus colegas y amigos. Numerosas piezas lorquianas son conocidas, como por ejemplo “Nana sevillana”¹²⁶, cuyo primer verso, “este galapaguito no tiene mare”, es mencionado intertextualmente en el poema oliveriano “im gerippe eines tages”¹²⁷. Un gran número de sus poemas fueron adaptados como canciones: de este modo, tuvo gran éxito el cantaor de flamenco Manzanita (José Manuel Ortega Heredia (1956-2004)) con la adaptación del “Romance sonámbulo” bajo el título “Verde” a finales de los años 70. Su gran afición a la música, sobre todo el flamenco, hace que estemos ante un nuevo punto de unión entre Oliver y Lorca. Ese último mantuvo una estrecha amistad con Manuel de Falla (1876-1946), influyente compositor gaditano, que ya había sido célebre en los años de juventud de García Lorca. Con él compartió la pasión por el *cante jondo*, “el más genuino cante andaluz, de profundo sentimiento (RAE)”. Esta fue una de las razones por las que organizaron el I Concurso de Cante Jondo, el cual tuvo lugar por primera vez en Granada en 1922.

La figura de Federico de García Lorca se sitúa en una época de florecimiento cultural y literario a principios del siglo XX, frecuentemente llamada el segundo Siglo de Oro¹²⁸, que fue interrumpida bruscamente en el año 1936. España había finalizado el siglo XIX con lo que se

¹²³ Ramón María Serrera: “Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: tres personajes claves en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922”, Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, segunda época, vol. 38, Sevilla, 2010, p. 390.

¹²⁴ *coplas* son estrofas de *octosílabos* con rima asonante en los versos pares y sin rima en los impares. Otro término es *cuarteta asonantada*. Puesto que son particularmente adecuadas como textos de canciones populares, forman parte de las formas poéticas más comunes. comp. a Siebenmann, p. 308.

¹²⁵ Se trata de diferentes palos de flamenco que se distinguen por su tema, compás, tono y métrica.

¹²⁶ La grabación original con la artista de flamenco Encarnación Lopez (1985-1945), La Argentinita, junto a García Lorca al piano, es disponible en la plataforma de videos „Youtube“ en: <http://www.youtube.com/watch?v=rPScsaW0RYk> (consulta: 14/08/13).

¹²⁷ Oliver 1993, *op.cit.*, p. 23.

¹²⁸ Véase Jorge Guillén: Prólogo, *op.cit.* p. V.

conoce como Desastre del 98, por lo que perdió sus últimas colonias en ultramar, y aunque no participó en la Primera Guerra Mundial, el país se encontraba sumergido en una serie de crisis, como la de 1917, en que tuvo lugar una huelga general y poco después el rey Alfonso XIII abdicó. En el año 1923, se estableció una dictadura militar bajo el mando de Primo de Rivera. En 1931, se proclamó la Segunda República tras unas elecciones democráticas, pero el país permaneció inestable, lo que causó más disturbios y atentados. Pocos años después, en 1936, tras un golpe militar del general Francisco Franco, estalló la Guerra Civil, España queda dividida en dos grandes frentes políticos: por un lado estaban los Republicanos que apoyaron el Gobierno democráticamente elegido de la Segunda República, y por otro lado los nacionalistas, entre ellos el partido llamado Falange y diversos grupos conservadores, que fueron partidarios de los sublevados derechistas. Al terminar la Guerra Civil, establecieron una dictadura fascista bajo el gobierno de Franco, que duró hasta la muerte de éste en el año 1975. Pero Lorca no llegó a sobrevivir a todo esto, ya que poco tiempo después del estallido de la Guerra Civil fue asesinado por la milicia falangista, en la provincia Granada, no lejos de su aldea natal.

1.3.3. El asesinato de García Lorca

Curiosamente, en el libro “Obras completas” no encontramos datos sobre las circunstancias exactas de la muerte de Federico García Lorca: ni en el prólogo escrito por Jorge Guillén (1893-1984), ni en el epílogo de Vicente Aleixandre (1898-1984), quienes fueron buenos amigos de nuestro poeta, ni en la cronología. Aquí tenemos que conformarnos con una breve nota: “19 de agosto.- Muere¹²⁹”. Cabe observar que el mencionado libro fue publicado en 1954 por primera vez, es decir, en plena época franquista. Hasta ahora hallamos informaciones contradictorias e innumerables teorías sobre dicho tema, el que durante mucho tiempo fue considerado tabú. Como “símbolo de barbarie contra la cultura” y “estigma en la historia de la Guerra Civil española” lo puntualizó la prensa alemana en el año 1956¹²⁹. Según los conocimientos de los cuales disponemos en la actualidad, podemos reconstruir los acontecimientos de la manera siguiente:

En el mes de mayo 1936, García Lorca, se encontraba trabajando en nuevos proyectos (de teatro) y se hallaba todavía en Madrid. Debido a los disturbios cada vez más violentos y el

¹²⁹ „García Lorca. Die Rache“ En: „Der Spiegel“, 17/10/1956, Ed.42, p.54, disponible en: Spiegel Online <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43064395.html> (consulta: 14/08/2013).

creciente número de atentados a políticos republicanos, ya no se siente seguro allí. Aunque no sea miembro de un partido de izquierda, para los sublevados derechistas, Lorca representa una espina en su costado: debido a su amistad con Fernando de los Ríos¹³⁰ y la función en su ministerio y a algunas declaraciones ante la prensa sobre la injusticia social, además, por formar parte de una capa intelectual crítica y, con ello, como representante de una nueva España liberal, y debido a su homosexualidad. Todo lo mencionado le hace prever un desenlace fatal. Pese a los consejos de sus amigos de exiliarse en el extranjero, Lorca se va a casa de su familia en Granada a mediados de julio, justo antes de la proclamación oficial de la sublevación nacionalista por Francisco Franco y el estallido de la Guerra Civil. Puesto que el marido de su hermana es alcalde allí, le parece una opción segura. No obstante, tras el mencionado golpe del 17 de julio, Granada es ocupada por las fuerzas nacionalistas y el cuñado es detenido. Junto a su familia, García Lorca reflexiona sobre las posibles opciones. Como le parece imposible llegar a la zona republicana, al final decide esconderse en casa de un buen amigo, Luis Rosales, un miembro destacado de la Falange. Sin embargo, la tarde del 16 de agosto 1936, la casa está rodeada por la Guardia Civil y Federico es arrestado. En la supuesta acusación del Gobierno Civil granadino, en base a una denuncia que curiosamente ya no existe hoy en día, se le acusa de espiar para los rusos y de actividades comunistas –acusaciones del todo inciertas– además, de ser homosexual. Todos los intentos de sus amigos por liberarlo no tienen éxito. Federico García Lorca es llevado a un campo provisional de prisioneros en Víznar¹³¹. Es probable que lo fusilaran en la carretera entre Víznar y Alfacar en la madrugada del 18 de agosto 1936¹³². En el lugar donde se suponía que se ubicaba la fosa común con sus restos, hoy se encuentra el Parque García Lorca, monumento conmemorativo para los víctimas de la Guerra Civil y del franquismo.

Justo a este fusilamiento alude Oliver con el verso 25 („vor dem ersten schuß- antes del primer disparo) en su poema. El tema del asesinato de García Lorca sigue estando presente también en la lírica tardía oliveriana. En el poema “Federico García Lorca” con el subtítulo “16. bis 19. August 1936” del libro de poemas “fernlautmetz” se evocan los últimos días del poeta granadino. Aquí encontramos motivos como “herren-/binder um den hals” (corbata de hombres/

¹³⁰ Fernando de los Ríos (1879-1949) era socialista y ministro en la Segunda República.

¹³¹ Un pueblo en la provincia de Granada, no muy lejos de Fuente Vaqueros, la aldea natal de García Lorca.

¹³² La fecha de la muerte se puede determinar con seguridad. Las mencionadas informaciones provienen del biógrafo Ian Gibson, el que se ha especializado en la vida de García Lorca. Véase también Christopher Maurer: “Una vida en breve. Muerte.” Disponible en la página web de la Fundación García Lorca: <http://www.garcia-lorca.org/Federico/Biografia.aspx?Sel=La%20muerte> (consulta: 26/08/13).

en el cuello), “zwei/schwulenschüsse” (dos/ tiros de maricón) y “das grauen von Alfacar” (el terror de Alfacar) y en el último verso leemos:

Der das erdloch aushob, Manolo el comunista,
sprach von einer vierten männerleiche
mit krawatte, wie die künstler
schleifen tragen beim spaziergang
oder im kaffeehaus/ »café, mucho café«/ die losung
hatte gelautet »Gebt ihm Kaffee, viel Kaffee«
schwarz/¹³³

En el primer verso es mencionado el sepulturero Manuel Castilla, llamado Manolo El Comunista, el que supuestamente reconoció a Federico por su corbata, y que muchos años después mostró el lugar donde habían enterrado al poeta y a los otros prisioneros a Ian Gibson, el biógrafo de García Lorca¹³⁴. En el antepenúltimo verso, Oliver establece un paralelismo del “kaffeehaus”, el lugar dónde se toma café, con las palabras claves del general Queipo para ordenar el fusilamiento: “dale café, mucho café”, lo que por un lado puede aludir a las balas y lo que corresponde también al color negro (schwarz) al final del poema. Por otro lado, CAFE también fue un acrónimo falangista que se utilizaba como “clave de identificación y convergencia militante”¹³⁵ y que significaba “Camaradas: Arriba Falange Española”. Incluso, esta gente solía cantar una canción en la que usaban este acrónimo: “Yo te diré, Te diré una cosa. Una cosa que yo solo sé: Café”.

Como vemos aquí, el asesinato de nuestro poeta granadino sigue estando presente en la obra de otro autor andaluz, medio siglo más tarde y además, en otro país. Asimismo en otros numerosos

¹³³ Él que cavó el hoyo, Manolo el comunista,
habló de un cuarto cadáver de hombre
con corbata, como los artistas
llevan nudos a la hora del paseo
o en el café/ »café, mucho café«/ la consigna
fue »dale café, mucho café«
negro/

José F.A. Oliver 2008, *op.cit.*, p. 45, 46.

¹³⁴ También este dato es bastante discutido. Según el libro “Lorca. El ultimo paseo“ de Gabriel Pozo, Manolillo mintió y enseñó cualquier lugar a Gibson. Véase también: Natalia Junquera: „Está ahí, hay que seguir buscando“, El País, 16/12/ 2009, disponible en: http://elpais.com/diario/2009/12/16/cultura/1260918001_850215.html (consulta: 26/08/13).

¹³⁵ Véase también el diccionario de la Falange, disponible en http://www.plataforma2003.org/diccionario-falange/diccionario_a.htm (consulta: 01/09/13).

poemas de Oliver, la mención a García Lorca se puede considerar como metonimia para todas las víctimas del fascismo.

1.3.4. Verde que te quiero verde – El romance sonámbulo lorquiano

„La visión de la vida y de lo humano que en Lorca luce y se trasluce está fundada en la muerte. Lorca siente la vida, por vía de la muerte.“
Pedro Salinas¹³⁶

En el contexto intertextual nos interesa lo que se esconde detrás de este verso “verde que te quiero verde”. El lector alemán lo percibe primeramente sólo a nivel del sonido. Con la intercalación doble en los versos 4 y 27 también surge cierto ritmo o bien un círculo que se cierra al final. ¿Qué posible significación tiene “verde que te quiero verde” y qué podría simbolizar en el poema de Oliver?

Dicho verso proviene, como ya mencionamos, del “Romance sonámbulo” de García Lorca, el cuarto poema del *Romancero gitano* de los años 1924 y 1927. En este libro, en el que se crea una Andalucía mítica y metafórica alrededor del mundo gitano, entre los temas centrales figuran el amor, la sexualidad, la maternidad, la frustración, la fatalidad, la traición y la muerte; Lorca percibe el poder familiar, la religión y la sociedad como opuesto al amor verdadero. El tema de la sexualidad aparece frecuentemente en forma de un instinto imparable, por el que los personajes están impulsados. La fascinación por la maternidad, también presente en los dramas, sobre todo la compasión profunda por la infertilidad femenina, toma cuerpo igualmente en el romancero. La frustración surge del amor infeliz, de la opresión, la represión moral o de la exclusión social. García Lorca percibe el destino o la fatalidad como algo predestinado e imprescindible. La traición se manifiesta en el romancero sobre todo como algo proveniente desde sus propias filas, es decir, entre los propios gitanos. Además la muerte, está conceptualizada como conflicto entre la autoridad (la Guardia Civil) y los que no quieren obedecerle (gitanos), y por eso están condenados a morir¹³⁷.

¹³⁶ Pedro Salinas, *op.cit.*, p. 385.

¹³⁷ Véase también Griselle Garin: „*Romancero gitano*” de Federico García Lorca. Análisis e interpretación.“ Dissertación, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 2010, pp. 25-27, disponible en http://othes.univie.ac.at/10431/1/2010-04-13_0208462.pdf (consulta: 02/09/13).

El Romance sonámbulo¹³⁸ nos “cuenta” la historia de una gitana, la que espera en una baranda, a su amante. Desde lejos aparece un gitano herido, quien habla con su compadre, el padre de la chica. Del diálogo sabemos que el gitano, viene sangrando desde Cabra¹³⁹, está gravemente herido. Además, quisiera cambiar su caballo por la casa del compadre, lo que podemos interpretar como que se arrepiente de su peligroso oficio, y desearía cambiarse por el otro, para al menos, morir en su cama. El otro quisiera ayudarlo pero le dice que no es posible: las palabras “pero yo ya no soy yo/ ni mi casa es ya mi casa (v.33 y 34) señalan a un cambio. El herido le ruega que lo dejara subir a la baranda; pero cuando llegan los hombres, la gitana ya no está, porque, como leemos en el último verso, se encuentra sobre el aljibe; y mediante las metáforas podemos concluir que está muerta: “Sobre el rostro del aljibe/se mecía la gitana” (v. 73 y 74) y “un carámbano de luna/ la sostiene sobre el agua” (v. 77 y 78), mientras que los Guardias Civiles, probablemente en busca del culpable, están golpeando la puerta.

La dificultad de “resumir” los acontecimientos surge, como explica Friedrich, del carácter lírico de este poema, ya que en el desarrollo del romance, los temas, amor y muerte no son nombrados de forma explícita¹⁴⁰. Se reflejan meramente en el ambiente mediante metáforas, de las que mencionamos sólo algunas. De este modo, encuadran perfectamente con el aspecto sonámbulo ya presente en el título, como estado no despierto e inconsciente. La condición dominante del verde no se manifiesta sólo en los versos repetitivos (v.1- 4 en los versos finales 83-86 y v.1 en v. 9,13, 61, 83, v. 2 en 62) o parecidos (v. 7 en v. 23, 75 y v. 8 en 76); Lorca trabaja también con metáforas que pueden ser asociadas con este color:

Verde que te quiero verde
Verde viento, Verdes ramas
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña¹⁴¹

La presencia del color verde toma cuerpo desde el comienzo, lo que es notable en los primeros dos versos, pero igualmente se esconde en la mar, la que puede relucir de un color verdoso. Asimismo, al leer o escuchar el cuarto verso, lo asociamos con ese mismo color: él que conoce Andalucía, reproduce en su mente un mar de olivos en las colinas y montañas hasta donde

¹³⁸ Véase el anexo no II.

¹³⁹ Una ciudad cordobesa, conocida por su escena criminal.

¹⁴⁰ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg: Rohwohlt, 1956, p. 142.

¹⁴¹ Federico García Lorca: “Romance sonámbulo”, *Obras completas, op.cit.*, pp. 430-432.

alcanza la vista. Más imágenes en forma de personificaciones, las que pueden ser relacionadas con verde, son “la higuera frota su viento/ con la liga de sus ramas” (v. 17 y 18) y “el monte, gato garduño/eriza sus pitas agrias” (v. 19 y 20)¹⁴²; e incluso en el verso 24, donde la gitana sigue en la baranda, „soñando en la mar amarga”, resuena ese color en “amargo”. Dichas asociaciones se repiten en la quinta estrofa, en la que los hombres van subiendo hacia la baranda. “El largo viento dejaba/ en la boca un raro gusto/ de hiel, de menta y de albahaca” (v. 64-66)¹⁴³. Podemos sentir que tipo de ambiente se quiere reproducir por parte de García Lorca al ver sólo esta pequeña selección: el presentimiento de algo amenazador prácticamente hace vibrar el aire; nos acordamos de la cita de Salinas acerca de la metafórica lorquiana, palabras que sin duda se pueden aplicar aquí. En este contexto podemos concluir lo que significa el color verde. Aunque generalmente esté asociado con la esperanza y la vida, en la obra de García Lorca principalmente tiene otra significación: es un símbolo de la muerte.

Con “verde que te quiero verde” Oliver intercaló unos de los versos más conocidos lorquianos. Son populares a nivel mundial y frecuentemente citados. Por esta razón pueden funcionar como representantes de la obra completa de nuestro poeta granadino. La función del color verde como anunciador de la muerte en el poema de Oliver igualmente encuadra en el poema oliveriano, ya que termina con un fusilamiento (“vor dem ersten schuß– antes del primer disparo). A la hora de interpretar el poema, tomaremos en cuenta estas posibilidades. Antes nos dedicaremos a la estructura del poema y la función de la intertextualidad.

1.3.5. Función de la intertextualidad intercultural

Volvamos al poema “homenaje a federico garcia lorca“. Sabiendo más sobre el poeta andaluz, su obra y en especial, sobre cuál es el origen del verso “verde que te quiero verde”, podemos explicar como la intertextualidad es aplicada y qué papel desempeña. La referencia intertextual no sólo es expresada de manera explícita en el título en castellano sino que constituye la forma de toda la composición, ya que por el empleo del nombre entero y mediante citas literales y alusiones a lo largo del poema se produce con los versos del “Romance sonámbulo” una intertextualidad integral¹⁴⁴. Asimismo, se hace mención a la obra del poeta granadino y a su

¹⁴² Friedrich, p. 142.

¹⁴³ *Ibíd.*

¹⁴⁴ Ana Ruiz 2012, *op.cit.*,p. 19.

vida, a su ejemplaridad y a su trágica muerte¹⁴⁵. La función de la elección lingüística es muy importante: mediante el intertexto en castellano se rompe con la expectación del lector de habla alemana, como vimos, primero en el título, luego con las citas en castellano. En el tercer verso, mediante el deletreo del nombre “f e d e r i c o” se llama la atención sobre el sonido. Con “deine verse” (tus versos) y “verde que te quiero verde” en el cuarto verso surge el nexa a nivel vocálico (d-ei-v-e-r-v-e-r-d-e-ie) en un continuo fónico. En la segunda parte del poema este mismo es amplificado por el eco fónico y metafórico de “werde”, el verbo auxiliar para formar el futuro en alemán, y “verde” en español. La interacción continua también a nivel metafórico: de este modo, el símil del criminal forma parte de un imaginario no-alemán, ya que implica la connotación del Romance sonámbulo lorquiano¹⁴⁶:

Abrimos un libro en alemán y leemos español, oímos español cuando se leemos en alto un verso en alemán, un simple sintagma nominal nos sitúa en el corazón de un criminal gitano andaluz en fuga, y un verso en blanco nos deja callados en las décimas de segundo que preceden a la ejecución de dos poetas (una literal y otra metafórica, uno poeta en español y otro poeta en lengua alemana) nacidos con medio siglo de diferencia uno en España y otro en Alemania.¹⁴⁷

El carácter de la intertextualidad intercultural, consiste, como vemos en este ejemplo y como señala Ruiz, en el establecimiento de un diálogo entre dos o más idiomas y sus memorias. Así, se convierte en el recurso estilístico más importante para integrar un contenido intercultural que es diferente de la lengua en la que está escrito el poema; en este caso se trata del alemán. En referencia a este propósito, no existe un procedimiento comparable que haga posible “el trato paritario de las lenguas y las memorias histórico- culturales presentes en el autor”¹⁴⁸.

La incorporación intertextual se realiza, como es visible en la cuidadosa composición oliveriana, en el plano fonológico, semántico y sintáctico (entre otros), ya que es necesario el uso de ambas lenguas, para no tener que ceñirse a la traducción. Mediante la intertextualidad intercultural se hace posible el diálogo entre dos lenguas y memorias histórico-culturales, las cuales están presentes en el autor en el momento de la producción literaria. Por consecuencia, se cuestiona la concepción monocultural de la intertextualidad, es decir, la percepción de un diálogo intranacional, sobre todo cuando se trata de un país en el que el número de habitantes

¹⁴⁵ *Ibíd.* p.20.

¹⁴⁶ *Ibíd.*

¹⁴⁷ *Ibíd.* p. 21.

¹⁴⁸ *Ibíd.* p. 23.

interculturales va creciendo así como la memoria histórica- cultural, pues, no consta solamente de un idioma y otros elementos que se definen como pertenecientes a una tradición¹⁴⁹.

1.3.6. Interpretaciones posibles

Tras haber investigado estos aspectos, quisiéramos proponer una interpretación. Una posibilidad sería, partiendo de la perspectiva político-social, la que implicaría la crítica del régimen franquista, o bien la de su sociedad. En tal caso podemos percibir al yo lírico como alguien, quien se ha puesto en la piel del asesino y por eso se siente como un delincuente fugitivo. Sería pues alguien que adora a García Lorca pero además es quien lo ejecuta o quien al menos forma parte de la ejecución. Esta actitud se puede relacionar con el franquismo, ya que los versos lorquianos son accesibles a todos, si pensamos en las adaptaciones y canciones. El verso *verde que te quiero verde* puede representar la obra de García Lorca por un lado, y por otro, como en el “Romance sonámbulo”, ser anunciador de la muerte, ya que se repite en el poema de Oliver, igual que en el poema lorquiano. El yo lírico simbolizaría el “pueblo” español, el que ejecutó a su querido y célebre poeta, en el mundo de anteayer y hoy (“„welt/ von vorgestern und heute“), pero que quiere cambiar su comportamiento mañana (“morgen”) y confesarse partidario de su persona, obra y ser con todas las posibles consecuencias.

Si lo interpretamos como una alusión a la producción literaria, partimos de un yo lírico que se puede identificar con los versos lorquianos, pero lo hace a escondidas, o bien en un entorno, en el que aparentemente no está permitido o está mal visto, a lo que alude “nachts” (de noche) y “hinter herabgelassenen jalousien” (detrás de persianas bajadas) como está indicado en la primera interpretación, el criminal representaría, al igual que en el enfoque de Ruiz, intertextualmente el gitano del Romance sonámbulo, es decir, de una concepción no alemana. También aquí encontramos un alto grado de identificación, lo que indica “wie ein Krimineller” (como un delincuente). Mediante el contraste entre “atme ich/ eine welt/ von vorgestern und heute“ (respiro/un mundo/ de anteayer y hoy) y “morgen” (mañana) y “wenn es hell wird” (cuando amanezca), el yo lírico anuncia una intención, un cambio, en su comportamiento. Tal vez quiera incorporar dichos versos, los que representan la obra de Lorca, en todo su ser y en su

¹⁴⁹ *Ibíd.*

propia producción literaria y de este modo salvarlo de la ejecución, o bien de una nueva muerte como poeta, es decir, del olvido. En general, el color verde se asocia con la esperanza, pero en la obra de Lorca representa la muerte. En el universo poético oliveriano los colores desempeñan un papel importante, lo que mencionamos ya en el resumen de su obra. “Dos experiencias cromáticas” son para Oliver “(...) Andalucía, con la luz y (...) la Selva Negra con el verde. Y uno tiene que ver uno con el otro, el ‘verde que te quiero verde’ y el verde aquí. Cuando usted vea la Selva Negra en verano o en primavera, es un mar.”¹⁵⁰

1.4. El eco andaluz en la lírica oliveriana

En este capítulo quisiéramos centrarnos en algunos puntos clave de la tradición andaluza, que se encuentran presentes en la lírica de José F.A. Oliver. Estos abarcan el *Cante jondo*, la traducción de dos poemas lorquianos, “El grito” y “El silencio”, y el *Duende*.

1.4.1. Cante jondo

Como el *Cante jondo* resulta fundamental en la producción literaria de Oliver, dedicaremos un capítulo a este género. Para ello, nos serviremos de dos conferencias de Federico García Lorca, “Cante jondo. Primitivo canto andaluz” del año 1922 y “Arquitectura del cante jondo” del año 1931, en las que el autor se centra en la definición, el origen, las características y la significación de este antiguo género originario de Andalucía.

En ambas conferencias nombra tres acontecimientos históricos que influyeron en el *Cante jondo*: la adaptación del cante litúrgico por la Iglesia española, la invasión musulmana de España y la “llegada de numerosas bandas de gitanos”¹⁵¹, los que dieron a este género de raíz antigua andaluza la forma definitiva. Según García Lorca y de Falla, la edad, la estructura y la característica resultan ser los aspectos que distinguen el Cante jondo del Flamenco¹⁵². Al mismo

¹⁵⁰ Hannelore van Rynefeld: “Im Gespräch mit José F.A. Oliver– ,viel stimmig und meersprachig“, Acta Germanica (36), p. 12.

¹⁵¹ Federico García Lorca: „El cante jondo. Primitivo canto andaluz“ en: Obras completas. Aguilar, Madrid, 1967 p. 39.

¹⁵² Falla distingue entre el *Cante jondo* como un grupo de cantos andaluces de alta calidad, como por ejemplo la *siguiriya gitana*, *polos*, los *martinetes* y *soleares*, y el *Flamenco* como un grupo sucesivo, como por ejemplo las

tiempo, el primero cuenta con características que corresponden a los cantos indios: el carácter inarmónico, el ámbito melódico recluido y el empleo casi obsesivo de la misma nota, la que hace pensar en encantamientos, así como cierto recitado prehistórico. Falla y Lorca consideran la Siguiriya gitana como un prototipo genuino y perfecto. Debido a su estructura de tercetos y cuartetos asonantados que destrozan el sentimiento de todo ritmo, la siguiriya suena como prosa cantada.

La “siguiriya” gitana comienza por un grito terrible. Un grito que divide el paisaje en dos hemisferios iguales; después la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el rostro de lirio caliente que ha dejado la voz por el cielo. Después comienza la melodía ondulante e inacabable (...) ¹⁵³.

La estructura descrita por el propio autor, se refleja también en su poemario „El Poema del Cante jondo“. Dicho cante antiguo y cultivado a lo largo de los siglos comprende, como destaca García Lorca, toda Andalucía; con sus innumerables gradaciones de dolor y pena, la siguiriya y todas sus formas derivadas representan la expresión más pura y exacta, la que ni en el estilo ni en el ambiente es comparable con otras canciones populares. Además, las coplas andaluzas sorprenden por su extrañeza y tienen la cualidad de poder expresar toda la complejidad de las más profundas emociones humanas en tres o cuatro versos. Su base común, e independientemente de qué parte de Andalucía provengan, consisten en amor y muerte; en ellas palpita una cuestión sin respuesta. De este modo, el poema plantea o un problema emocional profundo sin realidad posible, o se soluciona todo con la muerte, la que representa de nuevo “la pregunta de las preguntas”¹⁵⁴. En ello, la emocionalidad intensa, la cual no conoce medida, corresponde a la tristeza del pueblo andaluz. García Lorca destaca también que la pureza de la expresión de las canciones, las que en su mayoría salieron de la pluma de autores anónimos, se debe a la imperfección gramatical y rítmica, ya que realmente reflejan el sentimiento auténtico del corazón. Asimismo, el cante jondo se distingue por su panteísmo y por la catarsis: entre los motivos representativos figuran la noche estrellada y la pena, personificada con características humanas. El andaluz lleva, con toda confianza de que será escuchado, su tesoro más íntimo a la naturaleza, de este modo, consulta los elementos como el aire, la tierra, el/ la mar, la luna, el romero, la violeta o el pájaro y ellos toman una parte activa en la acción lírica. Especialmente el viento que es frecuentemente materializado

malagueñas, granadinas, rondeñas, sevillanas y peteneras. Véase Ramón María Serrera: “Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: tres personajes claves en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922”, *op.cit.*, pp. 385, 386.

¹⁵³ *Ibid.* p. 57

¹⁵⁴ Federico García Lorca 1922, *op.cit.* p. 46.

y cumple la función de una figura, la cual aparece en los últimos momentos emocionales, por ejemplo como gigante preocupado que puede “derribar las estrellas y disparar nebulosas”¹⁵⁵. Asimismo, el llanto es uno de los motivos asiduamente repetido, lo que contribuye a la melancolía irresistible. Esta emoción evocada en las coplas produce un llanto íntimo que limpia el espíritu y que es incomparable en cuanto a la delicadeza y la ternura.

El papel que desempeñan los cantaores es primordial, ya que transmitieron el cante jondo a nuestros días. La recitación se parece a un rito solemne, en el que se expresa el profundo sentimiento casi religioso del canto. Asimismo, cabe recordar la influencia del cante jondo en las obras de música a nivel internacional, sobre todo en la escuela rusa y francesa. Un ejemplo de esta presencia notable del cante jondo serían las obras de Claude Debussy (1862- 1914) a principios del siglo XX.

La conferencia de Lorca forma parte de las contribuciones a la organización del I Concurso de Cante Jondo, el que tuvo lugar los días 13 y 14 de junio 1922 en Granada. La finalidad de este certamen, organizado por numerosos intelectuales, consistía en la „recuperación del Cante jondo y la (...) fijación conceptual o definición precisa del género“¹⁵⁶ y la promoción de la tradición lírica en todas las capas sociales. Aunque a los organizadores se les podía reprochar cierto elitismo por la definición estricta que hacían del género musical y la clasificación de las canciones a lo largo del concurso, pues hoy en día ya no se diferencia tan estrictamente entre el cante jondo y el flamenco, este acontecimiento representa un punto de transición en la historia del flamenco. Hasta entonces, el cante jondo fue restringido a las tabernas y fue percibido como „(...)pecaminoso y emponzoñado“¹⁵⁷. De Falla temía la desaparición de este género único por la interrupción en la continuidad de los cantaores. Con este certamen se pusieron los cimientos para otros concursos, que hoy en día suelen tener lugar en diferentes ciudades.

Ya señalamos el reflejo del cante jondo en la lírica oliveriana: a nivel del contenido por ejemplo es notable en los motivos de naturaleza, la presencia de la muerte, y formalmente en el ritmo y tono. El alto grado de identificación con García Lorca, al que se alude en el poema “homenaje” también está, como veremos, vinculado con la propia historia familiar. Además,

¹⁵⁵ *Ibíd.* p. 49.

¹⁵⁶ Ramón María Serrera: “Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: tres personajes claves en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922”, *op.cit.*, p. 383.

¹⁵⁷ de Falla cit. por Ramón María Serrera, *op.cit.*, p. 383

debido a su trasfondo migratorio, Oliver se puede identificar en la experiencia de dolor y pena, como es descrito por García Lorca, con los gitanos. Este hecho es señalado por Ruiz de la manera siguiente:

El mundo flamenco se refleja en la poesía de Oliver en el léxico, de una manera especialmente intensa en el poemario trilingüe *Duende*, pero sobre todo en el ritmo y el tono. Oliver adopta un concepto tan propio del artista flamenco para explicar el momento artístico, creativo e inspirado, como es el duende. Elige asimismo para su poesía en muchas ocasiones el tono del cante jondo, que se hace más evidente en sus lecturas públicas de poemas. Asume así este tono como medio de expresión de la experiencia y el dolor, dotando de universalidad a ese sentimiento, ya que incrusta sus composiciones en una tradición que nace y se transmite esencialmente como expresión del sufrimiento- en los palos más dramáticos- y de la vivencia de un pueblo gitano que se concibe así mismo en muchas ocasiones como extranjero en la tierra que habita. En este entorno también migratorio física y espiritualmente, el flamenco se torna única tierra de encuentro.¹⁵⁸

1.4.2. Entre El grito y El silencio

La conexión con García Lorca y la relevancia en la lírica de José F.A. Oliver la describimos ya en los capítulos anteriores. Otro punto de referencia que podemos encontrar de forma explícita en el capítulo “Dichtung und Nachhall. Eine Skizze ins Übersetzen“ en „Mein andalusisches Schwarzwalddorf“, en el que Oliver comparte con nosotros el proceso de sus traducciones, o bien “*rerecomposición*” (*nachnachdichtung*) de los poemas lorquianos “El grito y el silencio”. En dicho capítulo, revela su justificación de la traducción, las razones por las que quería trasladar estos poemas al alemán, y el hecho de que su propia poesía se mueva entre *el grito* y *el silencio*. Los dos poemas, que forman parte del poemario “El poema del cante jondo”, primero son presentados en su lengua original. Al dar la vuelta a la página, vemos una foto que muestra una casita típica andaluza con una fachada encalada y soleada con una puertecita; en el fondo se pueden adivinar algunas montañas, a lo mejor Sierra Nevada o la Sierra de Málaga¹⁵⁹. Al lado de la puerta, sigilosamente se desliza un gato, con la mirada dirigida hacia el espectador. El que hasta ahora no se ha dejado llevar al mundo andaluz por los versos de García Lorca, se encuentra ahora mismo en este escenario. Seguimos leyendo, esta vez es Oliver, quien nos lleva al año 1934 con su poema en prosa, evocando su imagen de una casa, “ein wärmender H:ort,

¹⁵⁸ Ana Ruiz 2004, *op.cit.* p. 595 ss.

¹⁵⁹ Véase también: José F.A. Oliver 2007, *op.cit.*, p. 42, una foto del ciclo andaluz “muros blancos“ © Rainer Gollmer.

Hogar¹⁶⁰. Más palabras claves que evocan la casita y que en el poema están escritas en itálica, son: *casita del campo, patio patio andaluz, casitas, ollas, mortero, choza, cabaña y portal*. En esta casita, una noche fueron asesinados los bisabuelos, es decir los abuelos de su padre, por la Falange, que buscaba al tío. Oliver se imagina como los abuelos están tumbados y mortalmente heridos delante de la casa. Y es justo en este momento cuando siente el cante jondo, la profunda pena del pueblo andaluz:

Als Vater davon sprach, hörte ich
den *cante jondo* zum ersten Mal. (...)
Ich stelle mir vor Lorca, und wie er
sich das Gehörte verdichtete. Wie er
das Wort *grito* aus dem Verinnerten einbuchstabierte
und schaute. *Silencio* schaute. (...) ¹⁶¹

Como vemos aquí, hay un alto grado de identificación con Andalucía como origen propio y con García Lorca como representante y mediador que le hace conocer la experiencia del *cante jondo*. Pese al acercamiento personal, profundo y haciéndolo paso a paso, Oliver es consciente de que no será fácil traducir los dos poemas lorquianos. La percepción oliveriana en cuanto a la traducción implica la transmisión de contenidos culturales; es decir, traduciendo un texto, siempre surge algo nuevo:

Die steinrollende, WORTSTEIN rollende Aufgabe der Übersetzenden ist es, eine Nachvollziehbarkeit der Herkunft zu entwerfen. Das Wort und seine Verhältnis-se aus der Kultur der einen Sprache in die Kultur der anderen Sprache zu *sagen*. In der daraus entstehenden Spannung die Annäherung an den jeweiligen Ursprungstext zu gestalten, den es zum zweiten Mal herzuschöpfen gilt: Ein zweites Original. (...) Wenn es stimmt, dass das Geheimnis eines Gedichtes ausgespannt ist zwischen »Wort- und Nicht-Wort«, dann will ich auch im Akt des Schreibens diese Spannung aufsuchen, von der Hilde Domin spricht. So über- setze ich. So werde ich übersetzt. Jedes *Über*-Setzen, jedes Aufbrechen und Ankommen, ist mir deshalb immer auch Neusprache (...). ¹⁶²

¹⁶⁰ „un refugio calentito“. Aquí, con el uso del punto doble se emplea de nuevo la ambigüedad: H:ort consta de Hort en el sentido de refugio y Ort, lugar. *Ibid.*, p.43.

¹⁶¹ Cuando papá habló de ello, oí el *cante jondo* por la primera vez. (...)

Me imagino a Lorca, y como él compuso lo oído. Como él deletreaba la palabra *grito* de lo memorizado y miraba. Miraba *Silencio* (...). *Ibid.* p. 49

¹⁶² La tarea remuevepedras, removiendo PIEDRAS DE PALABRAS de los que traducen es de permitir la trazabilidad del origen. La palabra y sus relaciones que provienen de la cultura de una lengua, hay que *decirlas* a la cultura del otro idioma. A partir de la tensión que surge de ello, hay que dar cuerpo a la aproximación al texto correspondiente de origen, el que se creará una segunda vez: un segundo original. (...) Si es verdad que el secreto de un poema se extiende entre »palabra- y no-palabra«, quiero buscar esta tensión, de la que habla Hilde Domin, en el acto de la escritura. Así tra(s)-duzco. Así soy traducido yo. Por eso, cada tras-ladar, cada partida, cada llegada, para

En todo el proceso de la traducción, hay sobre todo tres palabras claves que lo preocupan de manera especial: *grito* y *silencio*, entre los que se mueve su propia poesía, y el lamento, suspiro o grito ¡Ay!:

Wie sollte ich dieses ¡Ay! übersetzen. Wie diesen Urlaut des *cante jondo*, das leibschiere Gedächtnis der Zigeuner, das auch Lorca in sich trug, als er diese Verszeilen schrieb, ins Deutsche sagen? Melancholie, Tragik und Widerstand eines Lautes, um den nicht nur jeder weiß, wo er in Andalusien gesungen wird, sondern ihn auch dann hört, wenn er dieses Wort in einem Gedicht liest. Am besten wäre, so dachte ich, das Gedicht zu singen. Sang werden lassen und das Original bewahren. Vielleicht kann die deutsche Sprache, dieses ¡Ay! und die Gedichte Lorcas nur so erfahren. Im Lautvermächtnis einer jahrhundertealten Pilgerschaft des Wortes, in dem sich – kristallgesungen- die Leidensgeschichte eines ganzen Volkes bündelt und zur Komplizenschaft des Aufbegehrens wird.¹⁶³

En un viaje promocional de su obra en el instituto Goethe a Finlandia, „en busca de la universalidad del silencio“¹⁶⁴ encontró una solución. Gracias al desconocimiento del idioma finlandés, es decir, gracias al entorno libre de sonidos y ritmos españoles y alemanes, pudieron formarse los *tra-ducciones* (*Über-setzen*) de los poemas lorquianos, los que ahora podemos comparar con dos traducciones anteriores de Hugo Friedrich¹⁶⁵:

García Lorca (1921)	Friedrich (1956)	Oliver (2007)
<p>El grito La elipse de un grito va de monte en monte. Desde los olivos será un arco iris negro sobre la noche azul. ¡Ay! Como un arco de viola, el grito ha hecho vibrar</p>	<p>Der Schrei Die Ellipse eines Schreis geht von Berg zu Berg. Von den Oliven her wird er zum schwarzen Regenbogen über der blauen Nacht. Ay! Wie unter einem Geigenbogen beben unter dem Schrei</p>	<p>el grito ein schrei hallt fort von berg zu berg die not vom olivendunkel her wölbt ein schwarzer regenbogen die nacht ins blau ¡Ay! wie der klang einer viole reißt er die saiten</p>

mi es lenguaje nuevo (...) *Ibid.*, p. 53, 54 [n.b. Oliver realiza un paralelismo entre las piedras y las palabras como base para la construcción de la traducción, debiendo buscar el traductor entre las palabras/piedras aquella que mejor se ajuste para continuar con la construcción.]

¹⁶³ Cómo traducir este ¡Ay!. ¿Cómo decir al alemán este sonido elemental del *cante jondo*, la memoria encarnada de los gitanos, la que también Lorca llevaba adentro, cuando escribió estos versos? La melancolía, lo trágico y la resistencia de un sonido que no sólo cualquiera conoce y donde es cantado en Andalucía, sino que lo oye también leyendo esta palabra en un poema. Lo mejor sería, pensaba, cantar el poema. Tomar el cuerpo de un *cante* y preservar el original. A lo mejor, la lengua alemana sólo podría experimentar este ¡Ay! y los poemas de Lorca de esta manera. En la herencia fónica de una antiquísima peregrinación secular de la palabra, en la que –cantada cristalinamente– se centra la pasión de un pueblo entero y se convierte en la complicidad de una rebelión. *Ibid.* p.60,61.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.61.

¹⁶⁵ Hugo Friedrich, *op.cit.*, p.168.

largas cuerdas del viento. ¡Ay! (Las gentes de las cuevas asoman sus velones) ¡Ay!	die langen Saiten des Winds. Ay! (Die Leute in den Höhlen halten ihre Ampeln hinaus) Ay!	die der wind ihm spannt. ¡Ay! (die in den höhlen hausen schütten licht vors aug) ¡Ay!
--	--	---

Como señala también Fassel, al contrario de Friedrich, Oliver, con el fin de acercarse a la lírica española, trasladó el poema al alemán, creando un ambiente más parecido a la versión lorquiana:

Neu an dieser Übertragung ist, dass die Stimmung des Originals wiedergegeben werden soll, seine kreative Einzigartigkeit. Dabei ergeben sich – anders als bei der wortgetreuen Prosafassung Friedrichs – neue Wendungen und Zusätze: in Strophe eins „die not“, die Ellipse des Schreis wird durch „klageruf“ ersetzt, die blaue Nacht wird „vermisst“, die Oliven werden zum „olivendunkel“ eingestimmt, der „bratschenbogen“ ist „sacht am laut“, die Saiten „verzittern“, und die Leute „schütten licht vors aug“. Damit ist eine Stimmungskulisse aufgebaut, die den Schwingungsbogen von García Lorca auf der Spur ist, ohne sich an dessen Wortlaut zu binden. Bei José Oliver geht es um ein Weiterdenken in einer anderen Sprache.¹⁶⁶

Lo que Fassel designa como escenario atmosférico, nace, según Friedrich, de la deshumanización de la lírica moderna, una tendencia que se evidencia a principios del siglo XX. De hecho, en el poema lorquiano no hay un yo lírico, la elipse es el “sujeto inicial del proceso”, del que se forman el espacio, las montañas, los olivos y la noche. Tampoco las gentes de las cuevas nos llevan a una (re)humanización del texto. Mirando desde muy lejos a la gente perpleja, el poema representa el anonimato lexicalizado, el que llega a todas partes, pero que no tiene origen¹⁶⁷. A continuación de este ambiente tenemos “El silencio”, el que no disuelve lo lúgubre sino produce un nuevo sentimiento terrible. Así, el silencio se convierte “en una presencia silenciosa del miedo”¹⁶⁸:

García Lorca (1921)	Friedrich (1956)	Oliver (2007)
El silencio OYE, hijo mío, el silencio. Es un silencio ondulado, un silencio, donde resbalan valles y ecos	Das Schweigen Hör, mein Sohn, auf das Schweigen. Es ist ein wogendes Schweigen, ein Schweigen, durch das Täler und Echos gleiten,	el silencio HORCH, mein sohn, die stille schweigt in wellen fort ein verinnern, plötzlich in der tal und echo fallen

¹⁶⁶ La novedad de esta traslación consiste en la intención de reproducir el ambiente del original, su singularidad creativa. En ello surgen –a diferencia de la versión en prosa literal de Friedrich– nuevas expresiones y añadiduras: en la primera estrofa “die not” (la necesidad), la elipse del grito es sustituida por “klageruf” (lamento), la noche azul se “extraña”, los olivos se se ponen al “olivendunkel” (oscuridad oliva), el “bratschenbogen” (el arco de la viola) es “sacht am laut” (suavemente en el sonido), las cuerdas “verzittern” (“ditiemblan” o “destiemblan”) y las gentes “schütten licht vors aug” (echan luz ante los ojos). De esta manera se compone un escenario atmosférico que intenta seguir el vaivén de García Lorca, pero sin fijarse en las mismas palabras. La intención de José Oliver consiste en pensar más allá en otro idioma. Fassel, *op.cit.*, pp. 215 y 216.

¹⁶⁷ Hugo Friedrich, *op.cit.*p. 123.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 125.

y que inclina las frentes hacia el suelo	und das die Stirnen zu Boden drückt.	und die jedes aufbegehren zu boden stürzt
---	---	--

También en el segundo poema Oliver sigue el principio de transmitir el pensamiento en otro idioma. Aquí encontramos uno de los neologismos oliverianos intraducibles “verinnern”, una combinación de *erinnern*, recordar, y el prefijo “ver-“, que puede señalar un proceso o incluso el fin de un proceso. Además, se personifica el silencio, ya que ella “schweigt in Wellen fort” (*schweigen*–callar). “Resbalar” lo trasladó en su significación intrínseca en el sentido de *abrutschen* (escurrir) o *ausgleiten* (deslizar), una imagen que realmente se produce con la lectura del original lorquiano. En “las frentes” se incluyen la significación corporal de “frente”, “fachada” o “cara”, pero también frente en el sentido bélico, lo que Oliver interpretó como *aufbegehren* (rebelar, sublevar). “Inclinar” en su significado fundamental de *beugen* (doblar, inclinar) en el texto de Oliver es expresado más intensamente.

Como vemos, la interculturalidad se puede producir también a través de la traducción. Siguiendo a Fassel podemos resumir en qué consiste la “integración de culturas”¹⁶⁹: en la traslación del pensamiento en otro idioma, de la igualdad de formas lingüísticas mediante el uso de minúsculas, la captura del alma lingüística de los textos españoles así como el homenaje al predecesor o los predecesores.

1.4.3. Duende

„Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende.“
Manuel Torres¹⁷⁰

El Duende, aquello que se define como un encanto misterioso, es esencial para la expresión artística, sobre todo en el cante jondo. Es por ello que vamos a dedicar este capítulo a su estudio pues aparece reflejado este concepto en la obra de José F.A.Oliver. De nuevo, es

¹⁶⁹ Horst Fassel, *op.cit.*p. 201.

¹⁷⁰ Manuel Torres cit. por García Lorca, *Obras completas, op.cit.*p.110.

Federico García Lorca quien se dedicó intensamente al fenómeno del Duende; por esta razón nos servimos de unas de sus conferencias sobresalientes, “Teoría y juego del duende“ del año 1930¹⁷¹.

En dicha conferencia, García Lorca nos describe la presencia del Duende, “espíritu culto de la dolorida España”¹⁷², con varios ejemplos, en el uso cotidiano lingüístico, para nombrar uno: “esto tiene mucho duende”¹⁷³. Goethe ejemplificó el virtuosismo del violinista Paganini con las palabras “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”. El Duende, lo esencial del arte, es, pues, “un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar” (...).Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto”¹⁷⁴. Además, no hay que confundir el Duende con el demonio teológico de Lutero ni con el diablo católico; más bien proviene del concepto socrático del “alegrísimo demonio” y del “melancólico demonillo” de Descartes. Asimismo, García Lorca explica la diferencia que existe entre el Duende y la musa y el ángel: éstos mismos llegan al hombre desde fuera, por lo que él no tiene que esforzarse. Por el ángel llega la inspiración, y la musa despierta el intelecto, el que muchas veces incluso puede ser considerado como enemigo de la poesía, ya que imita demasiado y puede llevar a la pérdida de modestia. El Duende, al contrario, “hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre“ y “no hay mapa ni ejercicio”¹⁷⁵. Rompe con todas las formas aprendidas, agota, porque “quema la sangre”. Sobre todo en el cante jondo es donde el duende toma cuerpo: los grandes artistas del Sur de España saben que sin la llegada del Duende no es posible ninguna emoción puesto que ni con técnica ni con perfección se puede conmover al público. Para ejemplificar este hecho, García Lorca cuenta la historia de Pastora Pavón (1890-1969), conocida como la Niña de las Peines, la que en una tabernilla gaditana en un primer momento, sólo con su técnica vocal, no llegó a encandilar al público. Tras un silencio y un comentario sarcástico de una persona del público, se despertó el Duende en ella y ocurrió lo siguiente:

Entonces la Niña de las Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, con aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero...con duende. Había logrado matar todo el

¹⁷¹ El título en alemán „Theorie und Spiel des Dämon“ no resulta ser una traducción muy lograda, ya que, juzgando por el contenido de la conferencia, el duende no corresponde al demonio.

¹⁷² Federico García Lorca, “Teoría y juego del duende“, en: Obras completas, *op.cit.*, p.109.

¹⁷³ „tener mucho duende“ es lo que se dice para expresar que una cosa tiene algo especial, inolvidable y extraordinario.

¹⁷⁴ Federico García Lorca 1930, *op.cit.*, p. 110.

¹⁷⁵ *Ibíd.* pp. 111, 112.

andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito, apoltonados ante la imagen de Santa Bárbara. La Niña de las Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad, y se abría como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni.¹⁷⁶

Con la llegada del Duende, se cambian radicalmente todas las formas familiares, es un sentimiento de frescura, no conocido, milagroso que desata un entusiasmo casi religioso. Gritos como “Alá, Alá” en árabe y “¡Viva Dios!” en castellano se usan para saludarlo. Según García Lorca, todos los tipos de arte son capaces de tener Duende. Pero especialmente la música, el baile y la poesía hablada, ya que hace falta un cuerpo vivo para la interpretación y porque se trata de formas que constantemente nacen de nuevo y mueren. Al contrario que en Alemania, dirigida por la musa en mayor medida, e Italia, regida por el ángel, vemos que en España es el Duende quien gobierna. Esto se debe a la presencia continua de la muerte; mientras que la muerte es percibida como fin, en el país natal de García Lorca es todo el contrario. Otro país que se vincula de manera parecida a dicha tradición y se menciona es Méjico. Encontramos en la poesía muchos motivos de la naturaleza que se utilizan para la expresión de estas profundas emociones, como por ejemplo la luna, conllevan “diminutas hierbas de muerte, alusiones y voces perceptibles para un espíritu alerta, que nos llama la memoria con el aire yerto de nuestro propio tránsito.” En la literatura española se hallan numerosas pruebas de ello, por ejemplo en el Lamento de Pleberio¹⁷⁷ así como en las baladas españolas (al contrario de las europeas). Otros modelos serían las obras de los poetas Garcilaso y Góngora, del místico San Juan de la Cruz, del conceptista Quevedo y del célebre Cervantes. Asimismo, se puede observar la presencia de la muerte en tradiciones religiosas culturales en cada región de España, como por ejemplo las romerías, las que sobre todo junto “con la cultísima fiesta de los toros forman el triunfo popular de la muerte española”¹⁷⁸.

¹⁷⁶ *Ibíd.* p.113.

¹⁷⁷ Pleberio es uno de los protagonistas en “La Celestina”, obra de autor anónimo, del año 1499. Ante el suicidio de su única hija Melibea, Pleberio expresa su dolor en un soliloquio lleno de desesperación y desconfianza en la fortuna, el amor y la vida en sí. En su llanto, que goza de una riqueza estilística y retórica extraordinaria, también aparecen varios motivos de la naturaleza para ilustrar su desesperada visión de la vida.

¹⁷⁸ En este espectáculo que lleva una tradición bastante larga, sobre todo en España, la finalidad consiste en provocar a un toro especialmente entrenado por esta ocasión para mostrar sus aptitudes y luego matarlo.

Puesto que la llegada del Duende está vinculada con la muerte, España, donde la muerte es un espectáculo nacional, está predispuesta a ser el país del mismo.

José F.A. Oliver dedicó su balada trilingüe “Duende. Meine Ballade in drei Versionen” a su padre Francisco Agüera González, quien falleció en 1995 durante una estancia de vacaciones en Málaga. Esta obra es un homenaje a las regiones culturales, con las que creció Oliver, y a “la primera generación *Gastarbeiter*, la migración de los *Gastarbeiter*”¹⁷⁹. La balada que consta de 21 estrofas de diferentes versos, es un viaje por el año con los recuerdos de un yo lírico a su infancia en el ambiente rural de la Selva Negra. La clasificación de “balada” es acorde si tenemos en cuenta el contenido, el hecho de que Oliver entretaja lo personal y lo histórico, pero también por el sonido, y la plasticidad del texto, lleno de onomatopeyas (como por ejemplo a nivel de diptongos, aliteraciones, asonancias y sinestesia) que corresponde a la musicalidad de la balada española¹⁸⁰.

La balada oliveriana empieza con la invocación del Duende en la primera estrofa:

Alemán	Castellano	Alemánico
Duende, Ich rufe dich November In diesen Breitengraden Einsamkeit Und gleichzeitig Zauber gegen die Kälte	Duende, Te nombro Noviembre En esta latitud de soledad Y al mismo tiempo Magia contra el frío	Duende, Ich heiß de November zum Gschläch On dem gottverlossene Loche Norde Un glichzittig Zeiche gege s Friere

El yo lírico nombra el Duende noviembre, un mes muy frío en las latitudes nórdicas que conlleva cierta melancolía. ¿Cómo sabemos que se trata del mes de noviembre en el norte y no el noviembre en la provincia subtropical y mediterránea de Málaga? Solamente lo podemos adivinar por el uso de “diesen” en la versión alemana y “este” en la versión española, pero también nos puede ayudar la versión alemánica, donde encontramos “On dem gottverlossene Loche Norde”, es decir en el hueco abandonado (literalmente “abandonado de dios”) del norte. Si nos acordamos de la caracterización de Lorca, existe la posibilidad de la llegada del Duende: el aislamiento, la soledad o bien el hecho de estar completamente sólo, y también la proximidad de la muerte, aunque sea en el sentido figurativo, si pensamos en el paisaje triste con el frío y desnudo gris de

¹⁷⁹ Hannelore van Ryneveld: Im Gespräch mit José F.A. Oliver- „viel stimmig und meersprachig“. Acta Germanica (36), 2008, p. 12.

¹⁸⁰ Hannelore van Ryneveld 2004, *op.cit.*, p. 129.

los árboles. De este modo, el noviembre obtiene una característica de “demonio” y cierto poder, ya que está personificado. Sin embargo, el Duende es invocado o llamado “al mismo tiempo Magia contra el frío”. Dicho frío no tiene que referirse obligatoriamente a la temperatura geográfica. La presencia de fuerzas mágicas forma parte de los rasgos típicos de las baladas, pero al contrario que la percepción tradicional como “poder fatal” opuesta al ser humano¹⁸¹, no es solamente tolerada o aceptada de forma pasiva, sino que es deliberadamente invocada o por lo menos nombrada, ya que el yo lírico se encuentra en un diálogo consciente con el Duende.

Alemán	Castellano ¹⁸²
<p>Sang der Ackerfurchen ins Meer Ist landstreichendes Schleierweiß der Mondin Ausgespannt die Silberstille Zwischen Fenstersturz und Laken</p> <p>Ist Erinnerung das Muttermal Bald Andalusien überall Ein Schwarzwalddorf verzürnt Aus dem Tau ein Grün zu tasten Wo ich Durst nach Haut berühre Unterm Federflaum der Farne</p> <p>Ist geheimnisvoller Augenwurf des Kindes Silbenuhr des Kuckucksschreies Die Geborgenheiten wildern läßt</p> <p>Ist freiheitsstreunendes Exil November Trägt Albacete Bundschuh Babel Mein Ay! das sich erfüllt im Duende</p>	<p>El Cante de los surcos hacia el mar Es el albo velo vagabundo de la luna El silencio de plata desparramado Entre sábanas y alfeizar</p> <p>Recuerdo son los lunares Andalucía por doquier Aldea selvinegra henchida en ira Es palpar un verde del rocío Donde toco sed de piel En el plumón del helecho</p> <p>Es arcana mirada del niño Reloj silábico del grito del cuco Que hace del lar un cazador furtivo</p> <p>Es calle y libertad en el noviembre exilio Calza Albacete Bundschuh Babel Mi ¡Ay! que en Duende se cumple</p>

El primer verso de estas estrofas puede ser considerado como el título, pero „Sang“ (Cante) al principio, también puede ser empleado en cada verso siguiente¹⁸³. Los motivos (surcos- mar, vagabundo, desparramado) aluden a un movimiento, a un viaje al interior, o en otras palabras, hacía los recuerdos: la forma de los surcos se puede vincular con las olas del mar, ya que en la versión española se concreta aún más con “hacia el mar”- es decir, el viaje mental va desde el campo al mar. Hasta la luz de la luna es vagabunda (el albo velo vagabundo), es decir, no yace de

¹⁸¹ Es típico el énfasis de lo irracional (naturaleza mágica, fantasmas, demonios, muertos que vuelven al mundo), que enfrenta al hombre como un poder fatal. Al contrario de las baladas del tipo "nórdico", arraigado en Inglaterra, Escandinavia y Alemania, la balada románica, originaria de España trata tópicos históricos- caballerescos o burlescos en un tono alegre. Harenberg: Literaturlexikon, Harenberg Lexikonverlag, Brepols, Turnhout, 2001, p. 1141

¹⁸² Debido al espacio restringido continuaremos con sólo dos versiones, dejando aparte la versión alemana.

¹⁸³ Véase también: Van Ryneveld 2004, *op.cit.*, p. 132.

manera estática sobre el campo. Al mismo tiempo, los motivos “albo velo”, “silencio de plata”, “alfeizar”¹⁸⁴ y “sábanas” pueden ser asociados con un tipo de sueño y el viaje interior, cabe recordar que la luna generalmente simboliza lo subconsciente. La feminización de “Mond” en alemán (Mondin) no sólo sucede a nivel gramatical, sino el “Mond” también es personificado, lo que implica también “velo”, ya que éste puede ser relacionado con una novia.

El recorrido continúa en forma de recuerdo, como vemos en los versos siguientes: La invocación del Duende lleva a Andalucía a las latitudes del norte; ahora está por todas partes. Las memorias forman parte, igual que un lunar representa una parte fija del cuerpo, de la vida en el norte. La aldea selvinegra es personificada con el participio “verzürnt”. No sabemos por qué la aldea es definida como “hinchida en ira”. Es posible que sea, en el sentido más amplio, una alusión a la reacción de pequeños pueblos alemanes a todo lo que es extraño o forastero, como por ejemplo a la migración desde el sur de Europa, o en un sentido más regional puede aludir al principio del carnaval que empieza justo en noviembre, es decir el 11/11 a las 11h. Recordamos que dicha fiesta, que tiene como finalidad el desterrar el invierno, se celebra en febrero y es muy común en la región selvinegrina especialmente, que las personas salgan a la calle disfrazadas de brujas, diablos y monstruos. Tal vez el yo lírico llame al Duende como refuerzo. Asimismo, es interesante la presencia del verde como por ejemplo en el helecho. Verde no es solamente el color de Andalucía sino también el de la Selva Negra. Aquí de nuevo nos topamos con el yo lírico. La sed de piel, una sinestesia, puede aludir a la necesidad de acercamiento, la que es percibida de manera sutil o escondida, como nos lo revela el último verso, “en el plumón del helecho”. Esta planta simboliza generalmente el secreto; obsérvese la aliteración con las consonantes fricativas [f], con la que se produce un sonido de viento (metafórica del viento).

En la siguiente estrofa, la atmósfera misteriosa se va acrecentando. En la versión castellana leemos “lar”, hogar. El “silencio de plata” se arremolinó como por arte de magia, a lo mejor la nostalgia juega un papel importante, lo que encuadraría con la sed de piel del verso anterior. La misteriosa “arcana mirada del niño” podría ser una alusión a los recuerdos de la infancia. Luego, el reloj silábico y el grito del cuco. ¿No debería ser al revés – grito de las sílabas y reloj del cuco?¹⁸⁵ El reloj silábico se puede asociar con la energía creativa. Suena de forma constante y no produce el sonido del cronómetro, más bien, el tic-tac del reloj intrínseco de la

¹⁸⁴ Obsérvese también el empleo de del término „Sturz“ (dintel), la que es específico para las construcciones de las casas selvanegrinas “Fachwerkhäuser” y que en castellano corresponde a la llamada construcción de armadura.

¹⁸⁵ Un reloj de caja selvinegrino típico con adornos y motivos rurales.

producción literaria consistente en sílabas. He aquí el nacimiento de la poesía como fruto de un estado interior agitado. Cabe recordar que el cuco es un ave migratoria que pasa los meses invernales en el sur, lo que de nuevo podemos relacionar con la migración de los *Gastarbeiter*. Los llamados “inmigrantes” acaso podemos visitar nuestra/s tierra/s natal/es solamente una vez al año.

Lo que ocurre fuera de la “patria chica”, es evocado en la quinta estrofa: en dicho exilio, el interior se extiende. El calzado simbólico como medio de viaje conlleva Albacete, Bundschuh y Babel. Interesante es la aliteración con los consonantes oclusivos [b] en ambas versiones. Albacete es una ciudad en la Comunidad Autónoma de Castilla y la Mancha, está situada bastante al Sur. En un viaje podría servir como parada en el camino hacia Andalucía. Históricamente, dicha ciudad desempeñó un papel importante en la Guerra Civil española, ya que allí es donde se encontraban los cuarteles generales de las Brigadas Internacionales las cuales apoyaban a los Republicanos contra los partidarios de Franco. La mención de Albacete junto a Bundschuh resulta muy interesante: pensemos en el movimiento llamado “Bundschuh” (literalmente “calzado de cordones”) que a finales del siglo XV y a principios del siglo XVI en el suroeste de Alemania, produjo una sublevación de la población rural que dio lugar a la Guerra de los campesinos alemanes. En este mismo movimiento fueron reclamados derechos humanos fundamentales. Puede que esta palabra simbolice una revolución interior, la que, con ser intensa y profunda, se produce de manera sutil, ya que no se deduce fácilmente la significación de estas tres palabras claves. Con la última de las palabras mencionadas, asociamos el cuento bíblico de la Torre de Babel, que es el intento de explicar el nacimiento de los diferentes idiomas a nivel mundial: el empeño de los hombres por construir una torre altísima para llegar a la altura de sus dios, es decir, para pasar más allá de sus límites, acaba con el castigo de perder su lengua común, aquella que les permitía entenderse y tener que enfrentarse con nuevos idiomas; un tema que de nuevo se encuadra en la balada del Duende. En este ejemplo vemos qué tipo de asociaciones pueden surgir con la mención de las tres palabras claves colocadas de esta forma y así, qué tipo de dimensiones se pueden componer en solo un verso: el sentimiento de sentirse extraño en un entorno diferente, no se puede superar y es lo que nos sugiere la palabra “exilio”. El alma se aparta y vaga por los recuerdos y la nostalgia (calle y libertad) en el “zapato” de la libertad, está implícito aquí también la lucha contra un sistema sin libertad como por ejemplo la dictadura franquista (Albacete), una revolución reprimida (Bundschuh) y el enfrentamiento con los

diferentes idiomas, incluso quedarse sin habla (Babel); parece como si el yo lírico ya adivinara que se trataría de un proceso inacabable, evocado con un profundo suspiro, el “¡Ay! que en Duende se cumple”. En la interjección “¡Ay!” se funden todos los versos anteriores, ya que abarca una amplia gama de emociones, las que normalmente no podrían caber en un sólo término. Este “¡Ay!” se acompaña a veces de un profundo suspiro, intensificando lo dicho anteriormente, y le da a la composición poética un mayor énfasis. Esta exclamación se halla en numerosos poemas, baladas, incluso es frecuente en la lengua hablada cotidiana, y, como mencionamos, sobre todo en el Cante Jondo. Y es justo aquí donde se percibe este vínculo con el Duende, como lo ilustró Lorca en su conferencia.

Cabe señalar que a lo largo de la balada se expresará sobre todo el elemento del baile, no sólo en cuanto a la temática, evocando las distintas fiestas y grandes momentos al cabo del año como por ejemplo la *Fasnacht*, el carnaval alemánico, sino también en el léxico, en los diferentes palos del Flamenco y formas de canciones, que tienen todos su propio significado: Seguiriya (siguiriya), Fandango, Martinete, Pasodoble, Villancicos y Nanas, por solamente nombrar algunos. Puesto que no podemos dedicarnos más profundamente a estas formas debido al margen restringido del que disponemos en esta tesina, al menos queremos mencionar que están constantemente presentes en la cultura andaluza, y es especialmente en el baile, donde se puede establecer una conexión con el Duende. De este modo, y también por su tono melancólico y profundo, la “Balada del Duende” queda muy vinculada a este poder mágico del que nos habló García Lorca.

2. ASPECTOS FORMALES

2.1. Composición gráfica- flexibilidad de los textos

„Ein Gedicht muss man sich anschauen wie ein Bild.
José F.A. Oliver¹⁸⁶

En cuanto a la interculturalidad, la composición gráfica y estructural de los poemas resulta sustancial. Como vimos en el resumen de la obra, el uso deliberado de minúsculas, que diverge de la ortografía estándar del alemán, se puede observar en la mayor parte de la lírica oliveriana. Esto se puede atribuir a una consciente ruptura con la normativa ortográfica alemana; no obstante, la tendencia del uso de minúsculas ya es corriente en la lírica de habla alemana contemporánea, datándose como muy tarde, desde la Poesía Concreta. Consideramos de una mayor relevancia la ambigüedad llevada a cabo a través de este mismo uso, dentro del alemán, pero también fuera de sus límites, y con ello la posibilidad de amplificar la lengua. También Fassel destaca esta variabilidad y flexibilidad aumentada¹⁸⁷. Con el uso de las minúsculas de la lengua alemana, la que ya a nivel morfológico muestra un alto grado de flexibilidad, se favorece la combinación con elementos de otros idiomas. En la etapa contemporánea, es decir, a partir de *nachtrandspuren*, se intercalan mayúsculas en el texto, así como números y de la ligadura “&”, los que Fassel designa como referencias de orientación.

Este método de composición gráfica, en la que surgen imágenes compuestas por palabras y números, se puede considerar como una simbiosis de lo visible y de lo leíble. De este modo, no sólo se crea un texto interlingüístico sino que también se vuelve interdisciplinario por la relación entre palabra y la imagen, y además, si añadimos la música, y tenemos en cuenta el ritmo de los versos, nos encontramos con que en las lecturas públicas de los textos este aspecto adquiere especial relevancia. El propio autor lo llama tropezón (*Stolpern*). La interrupción del flujo de lectura es compuesta conscientemente, para que el lector mire cuidadosamente, y sobre todo para que escuche cuidadosamente. También es Muy importante la lectura del texto y el componente fónico. Oliver señala que por esta razón lee un poema múltiples veces en una lectura pública.

Es justo lo que quiero: que tropiecen, y a través del tropezón a lo mejor soy todo oídos. Es decir, realmente el ser todo oídos, abrir los oídos, también en ese sentido doble. Para que sean todo

¹⁸⁶ “Un poema hay que contemplarlo igual como una imagen. *Ibid.*, p. 7.

¹⁸⁷ Horst Fassel, *op.cit.*, p.214.

oídos [alemán: auf-hören], pero también que dejen de pensar en categorías determinadas [aufhören- dejar de hacer algo]. [...] En lecturas públicas leo [el poema „notat an einem 12.august“] cuatro veces. La segunda vez los oyentes piensan, oh, no se ha dado cuenta, esto ya lo ha leído una vez, la tercera vez se dan cuenta, aja, es la tercera vez, o sea él se ha dado cuenta, y la cuarta vez lo entienden. [...] este tropezar es lo que quiero, es que no dejo sólo a mi público, es una partitura, y hay que aprender a leer y sobre todo, tener confianza leer en alta voz. (José F.A. Oliver)¹⁸⁸.

En cuanto al nivel estructural, Fassel señala la estructura única y la composición irrepetible de los versos. Mediante diferentes espacios tipográficos y tipos de versos surge un orden flexible que convierte cada poema en una imagen inconfundible. Los encabalgamientos acertados intensifican el carácter móvil de los versos, lo que corresponde a los temas recurrentes del viaje, así como a la intención de trabajar con el idioma. Mediante el montaje de fragmentos lingüísticos y recuerdos quiere formar un puente entre la gente, las experiencias, las culturas y las lenguas¹⁸⁹. Como es visible en los motivos de los diferentes países y en el uso de elementos multilingüísticos, cabe destacar que en dicho montaje el autor no se limita a la cultura hispana y la lengua castellana, aunque esta misma forme una parte importante de ello, como ya mencionamos en el resumen de su obra.

2.2. Idioma y decisión lingüística

“Ohne Sprache hätte ich keine Identität.”
(José F.A. Oliver)

Aunque la producción literaria de José F.A. Oliver ofrece una amplia gama de elementos multilingües, la base principal es la lengua alemana. La razón la podemos deducir en el primer párrafo de este capítulo. Oliver describe los motivos por los que toma esta decisión lingüística en una entrevista alemana de la manera siguiente:

Sin idioma no tendría identidad. (...) y por eso no podría vivir en un país que no sea de habla alemana, ya que opté por la lengua alemana. Si me quitaran el idioma alemán, es decir, si ya no pudiera vivir aquí, me quitarían la vida. Definitivamente. Fue consciente la decisión en contra del idioma español, porque el

¹⁸⁸ “Ich will ja auch, dass gestolpert wird, und über das Stolpern horche ich vielleicht auf. Also wirklich dieses Aufhören, auch in dieser Doppelbedeutung. Dass man aufhört aber auch aufhört, in bestimmten Kategorien zu denken. [...] Bei Lesungen, lese ich [das Gedicht „notat an einem 12. august“] viermal vor. Beim zweiten Mal denken die Zuhörer, oh, der hat nicht aufgepasst, das hat er schonmal gelesen, beim dritten Mal merken sie, ach so, es ist das dritte Mal, also hat er doch aufgepasst, und beim vierten Mal verstehen sie es. [...] dieses Stolpern, das will ich, ich lass ja mein Publikum nicht alleine, es ist eine Partitur, und man muss es lernen zu lesen und vor allen Dingen, Vertrauen haben, laut zu lesen.“ José F.A. *Oliver cit.* por Hannelore van Ryneveld, *op.cit.*, pp. 119-140

¹⁸⁹ Horst Fassel, *op.cit.*, p.218.

idioma alemán es más frágil. Y a mí me encanta la fragilidad- en ambos sentidos...abierto y frágil, y así puede surgir mucha energía.¹⁹⁰

En una entrevista en el diario español “El País” señala el mencionado potencial poético del la lengua alemana debido a su fragilidad, y lo amplifica con otra reflexión:

Escribo en español cuando estoy en un país donde se hable la lengua de mis padres, pero prefiero el alemán por su incomparable fragilidad poética y la cicatrizada ternura que revela su profundidad. Toda poesía late en él. Encima (o debajo) de esta lengua encuentro aquella fuerza creadora que es un porvenir: la de construir palabras nuevas que apuntan (a) la paralelidad de nuestro tiempo. La lengua alemana une la poesía con la racionalidad filosófica. Es penoso que durante muchos años se haya menospreciado su energía poética. (José F.A. Oliver)¹⁹¹

La decisión de escribir en alemán está por una parte relacionada con la identidad, por otra con la intención de crear una nueva lengua poética y con ello captar la paralelidad de nuestra época, lo que Oliver en su entrevista realza con un juego de palabras: entre “apuntar”, es decir esbozar, escribir o hacerse presente (entre otros) y “apuntar a algo” en el sentido de mostrar, indicar.

En este contexto nos interesa cómo son intercalados los elementos de otros idiomas en el texto. De las numerosas posibilidades combinatorias mencionaremos las siguientes, las que estudiaremos más detalladamente en ejemplos concretos: poemas escritos en alemán con versos intercalados en castellano, intercalación de conceptos alemanes en versos castellanos, fusión del castellano y alemán, hispanización de palabras alemanas, intercalación de dialectalismos y de otros idiomas.

2.2.1 Poemas escritos en alemán con versos intercalados en castellano

Un gran número considerable de poemas contienen versos en español; sea en forma de citas, nombres, alusiones o versos propios, para el lector alemán significan especialmente una ruptura en la expectación, ya que se encuentra en otro universo fónico, y siempre significa un cambio del tono en el poema. Pensemos en las lecturas públicas donde las diferencias fonéticas se hacen más

¹⁹⁰ Ohne Sprache hätte ich keine Identität. (...) und deshalb könnte ich auch in keinem anderen Land leben außer in einem deutschsprachigen Land, weil ich mich für die deutsche Sprache entschieden habe. Wenn man mir die deutsche Sprache nehmen würde, d.h. wenn ich hier nicht mehr leben könnte, dann würde man mir das Leben nehmen. Eindeutig. Ich habe mich ja auch bewusst gegen die spanische Sprache entschieden, weil die deutsche Sprache zerbrechlicher ist. Und ich liebe das Zerbrechliche- in beiden Hinsichten...offen und aufbrechbar, und daraus kann sehr viel Kraft entstehen. José F.A. Oliver, *Ibid.*

¹⁹¹ Ciro Krauthausen: „Alemania es un poeta turco, griego o español“, “El País”, Babelia, 09/11/2002, disponible en el weblog de José F.A.Oliver en: <http://hablemos.twoday.net/topics/gespräche+und+interviews/> (consulta: 01/09/2013).

evidentes, como por ejemplo la [r] española que es mucho más sonora y vibrante que la [R] o bien [ʀ] en alemán. Un ejemplo, donde encontramos versos en castellano y en alemán de forma consecutiva, es decir, donde los versos en castellano son seguidos por los versos alemanes sin ser traducción o explicación de estos mismos, sería el poema siguiente¹⁹²:

dichtung

la soledad
viste de rojo
ésta noche
lleva una mochila
una botella
de vino tinto y
dos sonrisas extrañas
divididas
como el mundo

4 Halbe bier und
einen fetzen
zeitungs-
notizen
dazu 3 spiegeleier
und ein paar gedanken
Octavio Paz
frieden heißt
auf spanisch
paz

En la primera estrofa se personifica la soledad: „viste de rojo“, „lleva una mochila“, „una botella/de vino tinto“ y “dos sonrisas extrañas”, “divididas/ como el mundo”. La división del mundo, ya aludido con “dos” e implícita en el participio “divididas”, se concreta en la segunda estrofa, no solamente con el cambio lingüístico al alemán, sino también por un ambiente más alemán, representado por la selección de motivos: ya no es vino tinto, sino “Bier” (cerveza) y “Spiegeleier” (huevos fritos). Con “soledad”, sobre todo al mencionar al escritor y diplomático mejicano Octavio Paz (1914-1998) en el mismo poema, pensamos que se puede tratar de una alusión a la obra de ese mismo autor, su libro de ensayos filosóficos “El laberinto de la soledad” del año 1950, en el que Paz se dedica a reflejar la identidad mejicana en cuanto a su historia, su mentalidad y sus tradiciones. En la tercera estrofa se unen los idiomas, es decir, se explica lo que significa paz en español: „frieden heißt/ auf spanisch/paz“. El nombre de nuestro autor mejicano es empleado con doble sentido, aludiendo al apellido del mismo y representando la paz.

¹⁹² José F.A. Oliver 1991a, *op.cit.*, p. 69.

2.2.2. Intercalación de conceptos alemanes en versos castellanos

En la “Balada del Duende” se pueden encontrar numerosos ejemplos, en los que los conceptos culturales alemanes se quedan en la lengua original. En la penúltima estrofa de dicho poemario se evocan varias fiestas durante el año, como la de Todos los Santos que en España goza todavía de mayor importancia en comparación con la de la tradición alemana. Asimismo es evocada la Navidad, como fiesta que se celebra al final del año. Se nota que se trata de una Navidad intercultural, ya que, junto a los motivos universales navideños como el pesebre, las ovejas y los pastores, aparecen motivos tradicionales de España como por ejemplo los borrachuelos, un dulce típico malagueño, los callos (un plato hecho de tripas). Las canciones navideñas españolas, los villancicos, son mencionadas junto a las “Lebkuchenplätzchen”, galletas similares al pan de jengibre, muy típicas en la Navidad de los países del norte de Europa, y las nanas que se cantan a los niños, aparecen en el mismo verso como las “Spekulatius”, otro tipo de galletas dulces con especias:

Eranse a veces los cumpleaños
Santos verbenas vacaciones el aullido del tránsito
Adornos de Navidad y ventisca
Borrachuelos callos estrellas titilantes
Y el chocolate caliente
El Niño el otro
El pesebre ovejas la bondad de los pastores
Villancicos Lebkuchenplätzchen
Spekulatius nanas aisladas por la nieve.

Obsérvese la melancolía que resuena en esta mezcla de fiestas, enriquecidas con música y golosinas de ambas culturas. La imagen con la nieve en el último verso podría aludir a la situación migratoria. Los mundos están presentes, pero la nieve los separa. El uso de los conceptos alemanes se hace evidente en el empleo del término original de “Lebkuchenplätzchen” y “Spekulatius” en vez de la traducción al castellano, probablemente se deba a la intención de acentuar el ambiente intercultural evocado en dicha estrofa. Igualmente puede que sea por razones semánticas, ya que *Lebkuchenplätzchen* y pan de jengibre simplemente no son exactamente lo mismo, y además, estos mismos son lo que realmente caracterizan el ambiente navideño en Alemania y no se pueden sustituir por otros conceptos, igual que ni los borrachuelos ni los villancicos tienen una traducción literal al alemán.

2.2.3. Fusión de alemán y castellano

Entre los elementos interculturales a nivel lingüístico, podemos encontrar otros ejemplos donde incluso se funden dos idiomas. En la estrofa 17 de la misma Balada leemos:

Eranse entonces las manos prontas
Un padre de lejos cerca
Deslizaron ternura realquilada
Sobre los cabellos del pequeño
Buscando los motivos del invierno
En la Siemprestraße de Víznar
Por las calles olía a bagazo¹⁹³

Con “Siemprestraße” (en la versión alemana “Immerstraße”, alemánico “Immerstroß”) nació una nueva palabra interlingüística: la parte calificadora es en castellano y la palabra básica podría haber sido traducida como “calle”, “carretera” o incluso “camino”, pero permaneció sin traducción¹⁹⁴. A nivel fonético es notable el contraste con las otras versiones por la aliteración de los fricativos [s]. A nivel semántico se abren varias posibilidades de interpretación. Eventualmente se pueda tratar de una alusión al asesinato de García Lorca, que ocurrió, como recordamos, en la carretera entre Víznar y Alfacar, y la connotación de “siempre” tal vez implique que dicho asesinato, o bien casos similares nunca dejarán de ocurrir. Igualmente puede aludir a la búsqueda de identidad, ya que Federico García Lorca pertenece a Andalucía igual que los olivos, las diferentes palabras relacionadas con el mar, el lenguaje abundante de imágenes y colores y el profundo, doloroso Cante jondo. El último verso alude a la producción de vino y con ello a la estación del año ya que el olor a bagazo puede ser situado a finales de verano, lo que de nuevo concuerda con la fecha del asesinato de Lorca.

2.2.4. Uso de conceptos españoles en versos alemanes

En el poema “emigrante” del poemario *Weil ich dieses Land liebe* en la primera estrofa leemos:

¹⁹³ José F.A. Oliver 1997b, *op.cit.*, estrofa 17.

¹⁹⁴ La suposición que surgió durante el análisis de que la versión alemana representa la base de los demás versiones, es decir que las alemana y castellana de hecho son traducciones libres de la versión original en alemán, se confirmó a la hora de estudiar del artículo “Lyrik im Dialog. Ein Interpretationsversuch zu José Olivers Lyrikband *Duende*” de Hannelore van Ryneveld, en el que la autora menciona exactamente este hecho. Véase también: Ryneveld 2004, p. 30.

die meer sprach er die
meer ist mein liebhaber
die meer sprach er die
meer redet mit mir
die meer sprach er die
meer ist farbenblau
und das meer löste
seine salzigen tränen auf¹⁹⁵

En este ejemplo se hace evidente el uso del artículo femenino para „Meer“, lo que diverge de las reglas normativas gramaticales en alemán. El significado de los artículos en castellano ya lo mencionamos en el capítulo IV.1.2. de esta tesina. Según el título, es probable que hable un emigrante español o por lo menos una persona que conoce solamente la forma femenina del mar o que le asigna un carácter femenino a propósito, ya que con este artículo se personifica la mar al mismo tiempo, lo que nos revela el segundo y el cuarto verso: “sie” (ella) es personificada, es “Liebhaber” (amante) e interlocutor, “redet mit mir” (habla conmigo) y en el azul está presente en todos los colores, “farbenblau”. En los últimos dos versos de esta estrofa es notable el contraste, realizado con “das meer”, como si el artículo neutro convirtiera lo femenino de la mar en un neutro impersonal y universal, un “es” en el que se hunden las lágrimas del emigrante, “und das meer löste/ seine salzigen Tränen auf” (y *das meer* disolvió sus lágrimas saladas). De hecho, dicho contraste está intensificado en las siguientes estrofas:

ich muss sprach er ich
muss nach dem reis schauen
der alltag sprach er der
alltag machen alles kaputt

er ging in die küche
niemand sah aus dem
fenster und der graue
betonklotz im auge
war wieder beton¹⁹⁶

¹⁹⁵ die meer dijo die
meer es mi amante
die meer dijo die
meer habla conmigo
die meer dijo die
meer es azul de colores
y das meer disolvió
sus lágrimas saladas
Oliver 1991a, *op.cit.*, p. 52

¹⁹⁶ yo tengo que yo
tengo que echar un ojo al arroz

Vemos aquí como el estilo rítmico, producido por la anáfora al igual que en la primera estrofa “die meer sprach er”, continúa, aunque con menor intensidad (“ich muss sprach er” y “der alltag sprach er”). Lo poético, lo soñador que se siente en la primera estrofa, expira al final de la tercera estrofa, conforme al verso “der/alltag machen alles kaputt”; obsérvese aquí también el uso del infinitivo, con ello se hace una alusión al lenguaje utilizado por los emigrantes en una primera fase de aprendizaje del idioma vernáculo o “adoptivo” o quienes simplemente no llegan a asimilar el uso gramatical correcto debido a sus largas horas de trabajo. Los artículos están especialmente resaltados al final del verso justo antes de los encabalgamientos en los versos 1, 3, 11 y 14: el foco de atención en la primera estrofa queda en “die” y en las demás en “der” y “dem”. Notamos pues el contraste entre “die”, “das” y “der” y entre “Meer” y “farbenblau”, lo que podemos clasificar como perteneciente a un ambiente en el que uno se siente arropado e igual con los demás, y entre el hormigón con su color “gris”, la vida cotidiana, en la que uno tiene que ganarse la vida para sobrevivir (“nach dem reis schauen”—echar un ojo al arroz/ vigilar el arroz) y en la que no puede producirse una verdadera comunicación, como alude el último verso: “nadie miraba por las ventanas”, si interpretamos la ventana como punto de conexión con el mundo exterior.

El uso de conceptos provenientes de otros idiomas, en este caso “la mar”, el cual es traducido directamente al alemán “die Meer” (divergente de la norma gramatical) primeramente hace “tropezar” al lector; sobre todo se le abre otra perspectiva de percepción. De repente, una palabra como “Meer”, cuyo género neutro es sobrentendido por un lector de habla alemana, se amplifica por otra dimensión. Algo parecido ocurre con la creación de nuevas palabras. “Die Meerin”, “die Mondin” y también “die Todin” que ya mencionamos en el capítulo IV.1.2. de esta tesina.

el cotidiano dijo el
cotidiano lo estropear todo

se fue a la cocina
nadie miró por
la ventana y el gris
bloque de hormigón en el ojo
de nuevo fue hormigón
Ibíd.

2.2.5. Intercalación de dialectos: alemánico y andaluz

El uso de alemánico por parte de Oliver es más frecuente en las fases tempranas. Un ejemplo sería el poema “dorfidylle heimattduft”, en el que el alemánico, en forma de diálogo con el monólogo del Faust goethiano combinado con una conversación “an der wurstvitrine” (en la charcutería del supermercado) con su carácter directo y alegre pone una pizca de sal a la vida, en este caso al ambiente de la movida del mundo trabajador evocado en este poema:

*(...)derf's sunsch no ebbis si??
ha jo! e bißle Goethe bittschee!
Habe nun ach Philosophie Juristerei und
dr Dokter mocht'r ei ei ei
wie schee, wie schee, Lideradur
derf's sunsch no ebbis si usserem Schinke pur
Medizin und leider auch Theologie
s' Fesched isch gruusig gsi, vergeß i ni
selle bleed Kapell, Gott weiß worum
die wurschd isch krumm, des isch saudumm
durchaus studiert mit heißem Bemühn
(...)
deutsch- sein, meinte ein freund, heißt goethe
in sich zu spüren.¹⁹⁷*

El alemánico, en el poema marcado de itálica, responde a los fragmentos del monólogo de Faust, formando así un diálogo que imita el estilo rimado. Además, desviándose a temas más simples pero más vivos al contrario que Faust, le resta seriedad al tono quejumbroso del pobre intelectual solitario en busca del saber universal. Mediante el dialecto alemánico, que incluso para los alemanes de otros estados federados (Bundesländer) resulta difícil de entender, casi incomprensible o incluso totalmente incomprensible, el “Deutsch-sein” (ser alemán) es así relativizado considerablemente, si tenemos en cuenta los últimos dos versos: “deutsch- sein, meinte ein freund, heißt goethe/ in sich zu spüren“ (ser alemán, dijo un amigo, significa goethe/ sentirlo adentro).

Encontramos el andaluz principalmente en forma de intertexto, como por ejemplo una parte de una canción del flamenco o bien cante jondo, “ay soleá”¹⁹⁸ o incluso versos completos de una

¹⁹⁷ la parte alemánica se podría traducir de la manera siguiente: ¿¿algo más para usted?? /claro que sí, un poco de Goethe, aquí lo tiene/ (...) haciendo el doctorado, ay ay ay, / qué bueno, qué bueno, literatura/ ¿algo más, aparte del jamón? /(...)la fiesta ha sido espantosa, inolvidable/ esta capela tonta, dios sabe por qué/la salchicha es torcida, lo que es tontísimo. Oliver 1989, *op.cit.*, p. 15.

¹⁹⁸ El título de un poema en Oliver 1991a, *op.cit.*, p.57.

zambra de la Niña de la Puebla (1909-1999) en el poema “herkunftsstimmen”¹⁹⁹. En el capítulo 2.3. nos dedicaremos a un ejemplo, en el que los dos dialectos están trabados.

El uso del dialecto ofrece otra dimensión de libertad en el habla, ya que ni el andaluz ni el alemán han sido políticamente usados al contrario de nuestros idiomas estándares, siendo ambos explotados en la retórica propagandista de dos dictaduras fascistas: el alemán en el nacionalsocialismo en los años 30 y 40 del siglo XX, y el castellano en el franquismo a partir del año 1936 al año 1975. Esta problemática es explicada por el propio Oliver de la siguiente manera en una entrevista: “(...) acompañado del alemán podía cantar las canciones populares, ya que, lo diré de manera liso y llano, un tal fulano de Goebbels nunca pronunció un discurso en alemán”²⁰⁰.

2.2.6 Intercalación de otros idiomas

Entretejiendo elementos multilingües, Oliver no se limita solamente al castellano; igualmente utiliza otro material lingüístico de un entorno de sonidos diferentes para la creación de estas magníficas construcciones interculturales, como por ejemplo en el poema “das augen” del poemario *nachtrandspuren*. Aquí se hace evidente el juego con el sonido y la significación de palabras en francés²⁰¹:

das augen

motiv/ bergmassiv

[föhn und follmond]

folle die mondin (hier

verlangt es die sprachgrenzung)

der totenschädelhang raclette chris

tus blutger insel. Wein. Die wörtlichen

(ein dichtertreffen findet statt)

im aufgemenschten im eigen

bad [*leuk*

streitet die wissenschaft käme

vielleicht von wasser.] Unten

das Rhôneetal. Fluchtblau

und für dichter. Das

wort sucht gerausch

& geläuterte stille

¹⁹⁹ José F.A. Oliver 2006, *op.cit.*, p. 47, 83.

²⁰⁰ Hannelore van Ryneveld 2008, *op.cit.*, p. 16.

²⁰¹ José F.A. Oliver 2002, *op.cit.*, p. 45.

Este poema prácticamente intraducible contiene reflexiones lingüísticas de Leuk²⁰² y al mismo tiempo evoca el ambiente de este lugar (bergmassiv– macizo, mondin, Wein–vino, Rhôneal –valle del Ródano, Fluchtblau–azul fugitivo, gerausch– murmullo, stille –silencio). A nivel fonético, indicado con los corchetes, encontramos las palabras sonantes en itálica *folle* ((la) loca) y Vollmond (luna llena). Obsérvese el encabalgamiento en el quinto verso, en el que “christus” (cristo) es dividido, y la separación de palabras entre “blutger” e “insel” produce ambigüedad entre “blutgerinnsel”(coágulo de sangre) y “blutiger insel” (isla sangrienta o ensagrentada). Posiblemente la isla simbolice el lugar donde se encuentran los “wörtlichen” (wörtlich–literalmente, die wörtlichen– algo como los literales), es decir los poetas que están en el “eigen/bad”, en un encuentro de poetas, “dichtertreffen”, contemplados en su propio mundo. Los últimos versos pueden ser considerados como conclusión “Das/wort sucht gerausch” (la/ palabra busca el murmullo), otra vez un alusión al nivel auditivo. Por una parte, la palabra busca algo vivo, lo que es perceptible, pero por otro lado el silencio, y “läutern” incluye la significación de “limpiarse”. Es posible que se apunte a algo que nace en una interrelación entre los sonidos y el silencio.

Otro ejemplo sería el poema “4zeiler in Tampere”²⁰³ del poemario *finnischer wintervorrat*:

4zeiler in Tampere

kirsikkakakkua. Die Freude
der kinder am kirschkernspucken &
sahnefinger im mund
dem sagen näher

Este poema, como se alude en el título, probablemente fuera escrito en la ciudad de Tampere al suroeste de Finlandia. Aquí, la palabra finlandesa *kirsikkakakkua*, pastel de cereza, con el consonante [k] no sólo forma una aliteración admirable , sino que también da en el clavo en cuanto al carácter del finlandés al que le encantan las aliteraciones. Esta palabra hay que saborearla con deleite, a lo que también alude el último verso: “dem sagen näher” (más próximo al decir). Oliver retoma la acumulación de las consonantes en el segundo verso, esta vez con “kinder” (niños o críos) y “kirschkernspucken” (escupir huesos de cerezas).

²⁰² Leuk es un lugar en Suiza en el valle del Ródano.

²⁰³ José F.A. Oliver 2005, *op.cit.*, p. 67.

Los ejemplos mencionados solamente representan una pequeña selección de una multitud de poemas interlingüísticos, los que no están limitados a los idiomas aquí mencionados. De este modo, podemos encontrar versos con elementos del inglés, árabe, italiano y neerlandés.

2.3. Ritmo y tono –las lecturas públicas de Oliver

Ich glaube, dass das Ohr weniger lügt als das Auge.
José F.A. Oliver²⁰⁴

Como es notorio en los poemas son recurrentes los motivos que nos remiten a los órganos de los sentidos, sobre todo combinaciones de palabras con oír, oído, etc., el nivel auditivo se le vincula un papel clave en los poemas oliverianos. Esto se debe a la percepción del autor que da preferencia al oído seguido, por la vista:

Ich glaube, dass das Ohr weniger lügt als das Auge. Und da gibt es ein schönes Beispiel. Wenn Sie eine Symphonie hören und ein gutes Ohr haben, werden Sie die einzelnen Instrumente heraus hören und das Gesamte. Wenn Sie aber ein Gemälde anschauen, werden Sie die Grundfarben, aus denen dieses Bild entstanden ist, nicht mehr mit bloßem Auge erkennen können. Das ist ein Unterschied. Und es ist ja auch so, dass man in der deutschen Sprache sagt, ich fühle mich dir zugehörig, das hat was mit hören zu tun, und nicht, ich fühle mich dir zugeäugt.²⁰⁵

Es en la ya mencionada ritmicidad de sus versos donde apreciamos especialmente el origen de Oliver, como fue confirmado por una crítica del poemario “Vater unser in Lima”, el que fue recibido en Venezuela en lengua alemana: refiriéndose al ritmo, dijo que nunca había sentido lo andaluz tan presente como en estos mismos versos. El ritmo que forma la base de los versos está arraigado en la tradición andaluza de la oralidad, y los poemas pueden ser leídos como una partitura²⁰⁶. Pensemos en los espectáculos de flamenco, en el que el cante tiene un papel primordial. Por esta razón no sorprende que Oliver eche mano a la guitarra en una lectura pública, que empiece a cantar y/ o los músicos que participan, con la música llevan sus versos a la máxima expresión. En este contexto queremos mencionar también los CDs publicados por Oliver: “Lyrik oder Gesang!” del año 1997, “dass.” del año 1999, y “Fernlautmetz” del mismo año, todos publicados por FenderTon en Stuttgart. El último, nos sirve como ejemplo, pues

²⁰⁴ Hannelore van Ryneveld 2008, *op.cit.*, p. 7

²⁰⁵ Creo que el oído engaña menos que el ojo. He aquí un ejemplo bonito. Siempre que Usted escucha una sinfonía y si tiene buen oído, Usted es capaz de distinguir los instrumentos individualmente y de captar todo el conjunto. Pero si usted contempla un cuadro, no sabrá distinguir a simple vista los colores básicos con los cuales fue pintado este cuadro. Justo en esto está la diferencia. Además, en alemán se dice “ich fühle mich dir zugehörig” (pertenezco a ti) y esto tiene que ver con “hören”, y no “ich fühle mich dir zugeäugt”. *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

contiene una selección de poemas del poemario correspondiente, además de composiciones propias, arreglos musicales y canciones en forma de soleá, petenera, bujería y granaína, interpretadas por el artista de flamenco Niño de Pantaleón. Un ejemplo de dicha expresión sería la primera canción “andalemania, südsüdnord” de Pantaleón y Oliver, que representa la fusión de los dos ámbitos culturales: el cante gitano de El Lebrijano²⁰⁷ es combinado con una antigua canción popular alemana, y así oímos los versos siguientes, acompañados por la guitarra, y cantados por Oliver con un acento andaluz:

libreh' como el aire,
libreh' como el viento²⁰⁸

Después de estas líneas la melodía cambia a un tono más solemne a la melodía de esta canción alemana:

in mueders stübele do goah't de hm hm hm
in mueders stübele do goah't de wind²⁰⁹

Como vemos aquí, se entretajan las canciones, con el viento como punto de conexión. Asimismo, se pueden relacionar los restantes versos semánticamente: estrellas, firmamento, de nuevo con “Wind” y después “Kind”, y nuestros padres y nuestros abuelos, y al final: “libres como han sido/ todos nuestros muertos”. Obsérvese también la presencia de la muerte:

como lah' estrellah'
en el firmamento
de wind sait wohret de wind de lüegt halt net
de wind said wohret so wie e kind²¹⁰
como nüstroh' padreh'
y nüstroh' abueloh'.
libreh' como han si'o
toitos nüstroh' muertoh'.

En el ciclo de poemas „fernlautmetz“ en este mismo CD, se manifiesta dicha presencia, junto a los sonidos de los Tarantos tocados en la guitarra. También encontramos el poema „Federico García Lorca, 16.-19. August 36“, el que mencionamos en el capítulo IV.1.3, seguido de “Fuentevaqueros danach”. En este poema corto se evoca el lugar de nacimiento de García

²⁰⁷ El Lebrijano, Juan Peña Fernández (1941) es un artista de Flamenco sevillano.

²⁰⁸ frei [sind wir bzw. sie] wie die Luft/ frei wie der Wind.

²⁰⁹ en el cuarto de mamá hay viento.

²¹⁰ el viento dice la verdad, el viento no miente/el viento dice la verdad cual niño.

Lorca después de su asesinato. Solamente los pinos son los testigos de ello y sobre la fuente roza el viento, hay un silencio sin sonido ninguno:

Fuente Vaqueros danach

lautlos-
stille/ cellosaiten
pinien waren ferne zeugen
brunnen-
echo/ windgestrichen

bäume verse Peteneras²¹¹

El propio poema está escrito con la forma de una petenera, un palo de flamenco muy melancólico y triste, que normalmente consta de cuatro octosílabos; si juntamos los encabalgamientos marcados con guiones, es decir la estrofa 1 y 2 así como la estrofa 4 y 5, y contamos el número de las sílabas, llegamos justo a este número de sílabas. Correspondiente al poema y a la temática, Niño de Pantaleón hace sonar la petenera “Alfacar”.

La conexión de la obra oliveriana con el cante jondo ya la explicamos en el capítulo IV.1.4. Rafik Shami expresa en su prólogo “Mit der Stimme sehen” (ver con la voz) para el poemario *Auf-Bruch* lo que experimentó en la primera lectura pública la que se combinó con música, que tuvo lugar el 31 de enero en el año 1987 en la sala del ayuntamiento en Wolfach (en la Selva Negra):

Fue el primer espectáculo de mi amigo con poesía y música. Yo temblaba imaginándome estar sentado en una sala vacía. (...) Pero no poco después de haber entrado, los espectadores estuvieron de pie, incluso en los pequeños corredores entre las sillas. José Agüera Oliver como poeta y Friedhelm Bals con su grupo de jazz “IntuMU” (...) hicieron un paso arriesgado, de combinar la música y la lírica. José Agüera Oliver siempre sobresalía recitando, pero aquella noche fue tan bueno como nunca había sido antes. Ya no me fijé en la tapicería y las tallas de madera espantosas y escuché las palabras y la música. Fue un grupo profesional y sensible. El *Auf-Bruch*” incluye muchos poemas los que recitó José aquella noche. Luego, José cantó canciones andaluzas. Representan el grito de los heridos y nadie puede interpretarlas más auténticamente que un poeta que proviene de la minoría. Llevar la herida es diferente de describir algo con mera comprensión.²¹²

²¹¹ José F.A. Oliver 2000, p. 47, *op.cit.*, o igual *Fermlautmetz* (CD), título no.13.

²¹² Oliver konnte schon immer ausgezeichnet vortragen, aber an jenem Abend war er so gut wie nie zuvor. Ich vergaß die Tapeten und die scheußlichen Schnitzereien und lauschte den Worten und der Musik. Ein professionelles und sensibles Team war da am Werk. Der „Auf-Bruch“ enthält viele dieser Gedichte, die José an diesem Abend vorgetragen hat. Sie wurden mit der Musik nicht untermalt, sondern im Dialog interpretiert. Dann sang José andalusische Lieder. Sie sind der Schrei der Verletzten und niemand kann sie glaubwürdiger wiedergeben als ein der Minderheit entstammender Dichter. Die Wunde tragen ist etwas anderes als sie nachempfindend beschreiben“ Rafik Shami: „Mit der Stimme sehen“ en: José F.A. Oliver: *Auf-Bruch*, *op.cit.*p. 8,9.

V. RECEPCIÓN, CONCLUSIÓN Y PANORAMA

“Vielleicht entsteht überall dort Neues, wo die Welt an ihren Rändern ausfranst.”
Joseph Brodsky²¹³

Ya mencionamos el componente auditivo en la obra de José F.A. Oliver y que en las lecturas públicas se hace evidente la presencia de la ritmicidad y el tono del cante jondo, o dicho de otro modo, es donde se evidencia el eco andaluz. Lo que queda por analizar es de qué posibles maneras se puede percibir su obra y qué dimensiones ofrece respecto a las cuestiones sobre el cambio de paradigmas, que Ruiz mencionó en su estudio de la intertextualidad intercultural.

Queremos destacar que José F.A. Oliver es un autor reconocido en Alemania, lo que deducimos por la cantidad de premios que ha recibido por su obra y por el extraordinario esfuerzo que ha dedicado nuestro autor a la promoción de la literatura intercultural. Además de todo eso, por la intensa colaboración con el Ministerio de educación y la implantación de talleres de poesía para adolescentes. Otro factor relevante serían las publicaciones en la prestigiosa editorial alemana de Suhrkamp. Estas mismas significan haber llegado a la lengua alemana que no deberíamos confundir con un verdadero llegar a Alemania, como lo señala el propio autor. En cuanto a la cuestión de la identidad, hace 20 años ya surgió la pregunta en una entrevista en el periódico alemán “Die Zeit”, donde Oliver fue descrito como escritor alemán, lo que él mismo corrigió, explicando que no se consideraba como un autor alemán sino como un escritor de habla alemana. En una entrevista más reciente, destaca que si queremos pensar en las categorías nacionales, acaso le podríamos designar como poeta español de habla alemana²¹⁴. Es justamente en este punto donde cabe cuestionar nuestra percepción que suele clasificar el mundo en naciones y nacionalidades. El reflejo de nuestras sociedades cada vez más interculturales es evidente en la literatura de José F.A. Oliver.

En cuanto a la situación multicultural en Alemania, Oliver se sirve de la cita de Brodsky (mencionada al principio de este capítulo) para ilustrar el cambio en la percepción de la literatura intercultural que antes él mismo había llamado “literatura marginada” (Randliteratur):

²¹³ „A lo mejor nace algo nuevo donde el mundo se deshilache en sus bordes“. Brodsky cit.por José F.A.Oliver en Ryneveld 2006, *op.cit.*, p.5.

²¹⁴ *Ibíd.*

Hablé de literatura marginada y [con la cita de Brodsky] me enteré de lo que había querido decir yo, resulta que Alemania no se deshilacha en sus bordes, porque no tuvo colonias en el sentido clásico (...). Pero Alemania se deshilacha por dentro, tiene sus bordes en el interior, y allí nace una poesía interesantísima.²¹⁵

Esperamos haber ilustrado en el presente trabajo lo que esta literatura emocionante, más concretamente la lírica de José F.A. Oliver, ofrece. Mediante la enumeración de sus características principales, vimos que abarcan una amplia gama de temas, aparte del aspecto migratorio implícito en su trasfondo biográfico. Consideramos confirmados los objetivos mencionados por Chiellino, de apuntar a la situación en Alemania, en la lírica comprometida de los períodos tempranos así como la intención apelativa que Chiellino adscribió a las obras interculturales. Aquí cabe mencionar de nuevo la cita de Hilde Domin, la que destaca el carácter comunicativo de la lírica, lo que está vinculado con el papel del lector: la poesía oliveriana requiere indudablemente un lector activo que se va de viaje con José F.A. Oliver, un recorrido en varias dimensiones, empezando por ir descubriendo los diferentes idiomas presentes en el autor, entrando en un diálogo con una multitud de autores internacionales y sus obras, pero también a nivel lingüístico descubriendo la complejidad de las palabras y sus significaciones posibles fuera de los márgenes conocidos, sin olvidar el sonido, el universo fónico en el que resuena el eco de Andalucía. Por consiguiente, en Oliver consideramos confirmada igualmente la decisión lingüística que mencionó Chiellino, proveniente del objetivo de establecer un diálogo con el lector alemán. Sin embargo, esta misma característica representa sólo un aspecto entre muchos, ya que en la obra oliveriana se destaca que la decisión lingüística también está relacionada con la fragilidad del alemán y además que nuestro autor por excelencia absorbe el idioma experimentando con él para formar una lengua poética de dimensiones prácticamente desconocidas. Con esta misma creación está vinculada la pluralidad de los *yoes*: recordamos que justamente de esta pluralidad nació la energía creativa que es el impulso de su poesía. En el mundo de Oliver, la pluralidad de identidades conlleva las memorias de cuatro diferentes ámbitos culturales y lingüísticos: en primer lugar el mundo andaluz con el que nació y creció, el dialecto de sus padres, luego el español como idioma estándar que en los años de juventud todavía pertenecía a una dictadura que lo empleaba bajo el lema de un poder retórico. Además, el alemán

²¹⁵ Ich habe von der Randliteratur gesprochen und da [mit dem Zitat von Brodsky] war mir klar, was ich eigentlich selber meinte, nämlich, dass Deutschland ja nicht an den Rändern ausfransen kann, weil sie keine ehemaligen Kolonien in diesem klassischen Sinne hatte (...). Aber Deutschland franst im Innern aus, hat die Ränder im Innern und da entsteht eine ganz spannende Literatur. *Ibid.*

estándar, lengua vernácula de un país que recientemente había salido de una dictadura nacionalista y que hasta el día presente no llega a enfrentarse de una manera crítica con su pasado y que se ve ante una situación migratoria que no logra aceptar. Luego, el mundo alemán en el mar verde selvanegrino con un dialecto relajado o desenfadado con el que creció el autor y al que tiene un cariño especial. Esta misma pluralidad, así como la tensión entre cercanía y lejanía descrita por Chiellino, en Oliver no se percibe como un desgarramiento sino que es percibida como una faceta inspiradora y que es empleada de manera constructiva para su creación literaria, a nivel del contenido y a nivel formal, lo que ejemplificamos en el capítulo IV.2. Para integrar estos aspectos de las mencionadas culturas, Oliver se sirve de la intertextualidad, que, como vimos en el ejemplo del *Romance sonámbulo* lorquiano, es una intertextualidad intercultural, ya que incluye memorias que no pertenecen a una memoria monocultural. El potencial de la intertextualidad intercultural de hecho es aplicado frecuentemente en la didáctica, por ejemplo en la enseñanza del alemán como lengua extranjera (DaF) en España. Debido al diálogo entre dos o más lenguas y sus memorias culturales, también puede cambiar la relación entre el profesor y el estudiante, por ejemplo si se trata de un estudiante intercultural, como señala Ruiz:

La posición dominante del docente como repositorio y autoridad del conocimiento [...] puede verse cuestionada ante estos textos si el docente no es un lector intercultural, y si lo es por ejemplo su alumnado. Y como hemos visto, la posibilidad de comprensión intercultural no radica sólo en la capacidad genérica de compartir „temas, ideas y estructuras“ sino también de integrar las lenguas y memorias presentes en cada uno de los individuos pertenecientes al grupo. Para desarrollar esta potencialidad tanto en el aula como en la sociedad es especialmente adecuada la literatura intercultural.²¹⁶

En este ejemplo reconocemos el potencial de la literatura intercultural, que no sólo cuestiona la percepción de una sociedad monocultural sino también la autoridad del docente ante una recepción intercultural.

Por lo tanto, la lírica oliveriana ofrece varias posibilidades de recepción debido a la complejidad del propio texto, es decir, a las características interculturales en tanto al contenido como en la forma, las que estudiamos en este trabajo. La mencionada complejidad nos lleva también al tema del hermetismo. He aquí un ejemplo excelente para ilustrar que este mismo no es fruto de un encerramiento o aislamiento, sino todo lo contrario, implica la relativización del término “entender” o “captar” que no se debe suponer como obligatorio para el acercamiento a

²¹⁶ Ana Ruiz 2012, *op. cit.*, p. 24.

los textos, es decir, estamos ante otro cambio de percepción fuera de los márgenes tradicionales. El propio autor lo explica de la manera siguiente:

(...) qué quiere decir hermético y no hermético. Cuando trabajo con alumnos en el colegio en un taller literario y me dicen que hay algo que no entienden, entonces les digo, dadme una palabra que entendéis, amor por ejemplo. Entonces les dejo contar 20 cuentos y al final pregunto al último: ¿Te habrías imaginado que el fulanita en la primera fila percibe el amor de esta manera? Y de repente se diluye el término de lo hermético, ya que cada uno tiene su propia historia y su propia relación con ello.²¹⁷

En una entrevista española, el autor explica la percepción de sus poemas de una manera similar, empleando el término de “tras:verso”:

Toda lengua es hermética. Empezando por la palabra 'amor' y terminando por las sílabas inconfundibles de la 'muerte'. Me parecen importantes ambos aspectos: la filosofía y la poesía. El tras:verso, y su cuerpo visible y audible.²¹⁸

En esta cita es relevante la propia perspectiva de los poemas. La importancia de la imagen en la poesía de García Lorca, se refleja también, aunque a otro nivel, en la lírica de José F.A. Oliver. Además, lo amplifica por el aspecto audible. Sus poemas resultan ser una composición interdisciplinar, interlingüística e intercultural.

En la explicación del propio autor se hace evidente la razón por la que elegimos una aproximación mayormente descriptiva analizando los elementos que llamamos interculturales a nivel lingüístico, cultural y literario, en vez de decidimos por una de las teorías literarias convencionales como base de análisis de los textos. En este contexto cabe destacar el carácter de nuestra modesta aproximación, ya que el tema de la interculturalidad en la obra de José F.A. Oliver es solo un aspecto de la amplia variedad de perspectivas posibles postmodernas, como por ejemplo la deconstrucción o el postcolonialismo o el enfoque dialógico propuesto por van Rynefeld. Debido a su actualidad y al hecho de que se trata de un fenómeno todavía no muy estudiado, cabe la posibilidad de realizar un estudio propio de dicha temática a nivel

²¹⁷ (...) was ist schon hermetisch und nicht hermetisch. Wenn ich mit Schülern in der Hauptschule in Literaturwerkstätten arbeite und die sagen, sie verstehen etwas nicht, dann sage ich, gebt mir ein Wort, das ihr versteht, Liebe z.B. Dann lasse ich 20 Geschichten erzählen und frage dann den Letzten, „Hättest du das gedacht, dass der in der ersten Reihe unter Liebe das versteht?“ Und plötzlich löst sich dieser Begriff des Hermetischen ab, weil jeder seine eigene Geschichte, einen eigenen Bezug hat. Van Rynefeld 2006, *op.cit.* p.7.

²¹⁸ Ciro Krauthausen: “Alemania es un poeta turco, griego o español“, Entrevista con José F.A. Oliver, en Babelia, *El País*, 09/11/2002, disponible en el sitio web del autor “hablemos twoday” <http://hablemos.twoday.net/topics/gespräche+und+interviews/> (consulta: 03/09/13).

interdisciplinar dentro de las filologías hispánica y alemana y así posiblemente, poder aportar nuestro propio granito de arena, por ello elegimos la perspectiva intercultural. Igualmente, cabe señalar el inmenso potencial de la obra oliveriana para estudios de una extensión más amplia dentro de ambas filologías. Como posible tema de un trabajo de doctorado por ejemplo sería interesante estudiar la presencia del flamenco, la presencia de García Lorca en toda la obra (u otros autores hispanos a los que por razones de la extensión no pudimos dedicar más consideración) igual que la percepción de Andalucía y muchos más.

Cabe señalar que el potencial de la literatura intercultural, concretamente la obra de nuestro excelente autor andaluz de habla alemana, ofrece una conclusión a varios niveles. Primeramente, a nivel social vemos en ella el reflejo de la transición de una sociedad monocultural a una sociedad multicultural o intercultural, aquí en el ejemplo de Alemania. A nivel lingüístico, disponemos aquí de un ejemplo sobresaliente de una lengua que refleja la presencia de múltiples idiomas en dichas sociedades. A nivel político, la presencia del pasado reciente, un pasado de dos dictaduras fascistas con innumerables víctimas, incluyendo el caso de ámbitos culturales de inmensa calidad, lo interpretamos como advertencia e impulso para formar un mejor futuro, sobre todo si nos despedimos de nuestras perspectivas convencionales, y que requiere una redefinición de nuestros valores en el siglo XXI, lo que es aplicable también a la literatura. En nuestro presente, un poeta no tiene que estar definido exclusivamente como español por su origen, o igualmente no tiene que obligatoriamente representar solamente la literatura alemana por su decisión lingüística. Hoy en día, si dejamos de pensar en los límites tradicionales y seguimos el ejemplo que nos ofrecen los textos de José F.A.Oliver, ya no hablaremos de literaturas estrictamente mononacionales o nacionales, sino entenderemos nuestra múltiple realidad intercultural con una perspectiva que corresponde a la llegada de un siglo nuevo.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Primaria:

Agüera Oliver, José Francisco (1989), *Auf- Bruch*, Berlin: Das Arabische Buch, 4. Auflage.

Agüera Oliver, José Francisco (1989), *HEIMATT und andere FOSSILE TRÄUME*, Berlin: Das Arabische Buch.

Agüera Oliver, José Francisco (1991), *Vater unser in Lima*, Tübingen: Heliopolis.

Agüera Oliver, José Francisco (1993), *Gastling*, Berlin: Das Arabische Buch.

Agüera Oliver, José Francisco (1997), *Austernfischer, Marinero, Vogelfrau*, Berlin: Das Arabische Buch.

Agüera Oliver, José Francisco (1997), *Duende. Meine Ballade in drei Versionen*, Gutach: Drey Verlag.

Agüera Oliver, José Francisco (2000), *fernlautmetz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Agüera Oliver, José Francisco (2002), *nachtrandspuren*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Agüera Oliver, José Francisco (2005), *finnischer wintervorrat*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Agüera Oliver, José Francisco (2006), *unterschlupf*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Agüera Oliver, José Francisco (2007), *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Agüera Oliver, José Francisco (2010), *fahrtenschreiber*, Berlin: Suhrkamp.

Agüera Oliver, José Francisco (2010), „Zwei Mütter. Wie ich in der deutschen Sprache ankam“. En Kramer, Andreas y Röhnert, Jan (eds.): *Literatur. Universalie und Kulturspezifikum. Materialien Deutsch als Fremdsprache*, Bd. 82, Göttingen. Universitätsdrucke, 297-304.

García Lorca, Federico, „Arquitectura del cante jondo“. En *Federico García Lorca. Obras completas* (1967), Madrid: Aguilar, 56-61.

García Lorca, Federico, *El cante jondo*. En *Federico García Lorca. Obras completas* (1967), Madrid: Aguilar, 295-342.

García Lorca, Federico, „El cante jondo. Primitivo canto andaluz“. En *Federico García Lorca. Obras completas* (1967), Madrid: Aguilar, 37-56.

García Lorca, Federico, *Romancero gitano*, en: *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1967, pp. 425- 467

García Lorca, Federico, „Teoría y juego del duende“, en: *Federico García Lorca. Obras completas* (1967), Madrid: Aguilar, 109-121.

Secundaria:

Buz, Metin (2003), *Literatur der Arbeitsemigration in der Bundesrepublik Deutschland: eine literatursoziologische Studie zu Thematik, Schreibweise und Sprachgebrauch in Texten der 1. und 2. Generation der Arbeitsemigranten sowie Überlegungen zur Definitions- und Differenzierungsproblematik der Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik*, Marburg: Tectum,.

Chiellino, Carmine (ed.) (2007), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart: Metzler.

De Pape, Christian, “Geografía Lorquiana del *Cante Jondo*”. En Rico, Francisco, Sanchez- Vidal, Augustín (eds.) (1995), *Historia y crítica de la literatura española*, Primer suplemento (7/1), Época contemporánea 1914-1939, Barcelona: Crítica, 263- 267.

Devoto, Daniel y Spitzer, Leo, “Tradiciones y técnicas en la poesía de Lorca”. En Rico, Francisco (ed.) (1984), *Historia y crítica de la literatura española*, tomo VII- Época contemporánea 1914-1939, Barcelona, Crítica, 385-392.

Fassel, Horst (2010), “Kulturenintegration in der deutschen Literatur. Zwei Autoren: Rafik Schami und José F.A. Oliver“. En *Estudios Filológicos Alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana n° XXI 2010*, 201-224

Friedrich, Hugo (1956), *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg: Rohwohlt.

García de la Concha, Victor, “Poesía de la generación de 1927: Federico García Lorca, Rafael Alberti”. En Rico, Francisco (ed.) (1984): *Historia y crítica de la literatura española*, tomo VII- Época contemporánea 1914-1939, Barcelona: Crítica, 351- 366.

García Posada, Miguel, “El *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*”. En Rico, Francisco (ed.) (1984), *Historia y crítica de la literatura española*, tomo VII- Época contemporánea 1914-1939, Barcelona, Crítica, 396-40.

García Posada, Miguel, “Poesía de la generación de 1927: Federico García Lorca, Rafael Alberti”. En Rico, Francisco y Sanchez- Vidal, Augustín (eds.) (1995), *Historia y crítica de la literatura española*, Primer suplemento (7/1), Época contemporánea 1914-1939, Barcelona: Crítica, 248-253.

García Posada, Miguel, “El amor perseguido”. En: Rico, Francisco y Sanchez- Vidal, Augustín (eds.) (1995), *Historia y crítica de la literatura española*, Primer suplemento (7/1), Época contemporánea 1914-1939, Barcelona: Crítica, 272- 277.

Guillén, Jorge (1967), “Prólogo”. En: *Federico García Lorca. Obras completas* (1967), Madrid: Aguilar,

Hoffmann, Michael (2006), *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Paderborn: Fink.

Kramer, Andreas y Röhnert, Jan (eds.): *Literatur. Universalie und Kulturspezifikum. Materialien Deutsch als Fremdsprache*, Bd. 82, Göttingen: Universitätsdrucke, 2010.

Marcilly, Charles. “Las *Suites*: El Jardín de las simientes no florecidas”. En Rico, Francisco, y Sanchez- Vidal, Augustín (eds.) (1995), *Historia y crítica de la literatura española*, Primer suplemento (7/1), Época contemporánea 1914-1939, Barcelona: Crítica, 264- 272.

Martínez Nadal, Rafael, “El último Lorca: amor y muerte”. En Rico, Francisco (ed.) (1984), *Historia y crítica de la literatura española*, tomo VII- Época contemporánea 1914-1939, Barcelona, Crítica, 402-405.

Menarini, Piero y Del Río, Ángel: “Sobre *Poeta en Nueva York*”. En Rico, Francisco (ed.) (1984), *Historia y crítica de la literatura española*, tomo VII- Época contemporánea 1914-1939, Barcelona, Crítica, 392- 396

Ruiz Sánchez, Ana (2004), “Múltiples pertenencias poéticas en José F.A. Oliver.”. En “El alemán en su contexto español/ Deutsch im spanischen Kontext”, *Actas IV Congreso de la Federación de Asociaciones de germanistas y profesores de alemán en España (2004)*, Santiago de Compostela, 591-600.

Ruiz Sánchez, Ana, “Intertextualidad en literatura intercultural y literatura digital. Nuevos lectores para un mundo en cambio”. En Diaconu, Mircea A. et al. (eds.) (2012), *Critical Discours and linguistic variation. New investigation perspectives: receptions, analyses, openings*. University of Suceava, 13- 19.

Salinas, Pedro, “El mundo de Lorca”. En Rico, Francisco (ed.) (1984), *Historia y crítica de la literatura española*, tomo VII- Época contemporánea 1914-1939, Barcelona, Crítica, 383-385.

Serrera, Ramón María (2010), “Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: tres personajes claves en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922”. En *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras 2010*, segunda época, vol. 38, Sevilla, 371-405.

Schmid, Ulrich (ed.) (2010), *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Reclam.

Siebenmann, Gustav (1965), *Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zu ihrer Stilgeschichte*, Dillingen/ Donau: W. Kohlhammer Verlag.

Van Ryneveld, Hannelore: “Lyrik im Dialog. Ein Interpretationsversuch zu José Olivers Lyrikband *Duende* (1997)”. En Horn, Anette (ed.), *Acta Germanica* (30/31), 2002/2003, 127-138.

Van Ryneveld, Hannelore: “Im Gespräch mit José F.A. Oliver- ’viel stimmig und meersprachig’“. En *Acta Germanica* (36) 2008, 119-140

Diccionario de la lengua española (2001), edición XXII, Madrid: Espasa.

Harenberg: *Literaturlexikon* (2001), Brepols, Turnhout: Harenberg Lexikonverlag, 1141.

Artículos y páginas web:

Diccionario de la lengua española de la RAE, [fecha de consulta 1 de septiembre 2013].

Disponible en <http://www.rae.es/rae.html>.

Diccionario de la Falange [fecha de consulta 1 de septiembre 2013]. Disponible en

http://www.plataforma2003.org/diccionario-falange/diccionario_a.htm.

Wörterbuch “Duden” (Diccionario de la lengua alemana). [fecha de consulta 1 de septiembre 2013]. Disponible en <http://www.duden.de/>.

Página web de la Fundación Robert Bosch (Robert Bosch Stiftung). [fecha de consulta 1 de septiembre 2013]. Disponible en <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/4595.asp>.

Frankfurter Societäts-Medien GmbH, “Tatsachen über Deutschland” [fecha de consulta 1 de septiembre 2013]. Disponible en <http://www.tatsachen-ueber-deutschland.de/index.php?L=0>.

“García Lorca. Die Rache“ En: „*Der Spiegel*“, 17/10/1956, Ed.42, p. 54. En *Spiegel Online*, [fecha de consulta 14 de agosto 2013]. Disponible en <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43064395.html>.

Armbruster, Irene (2007): „Der Dichter aus dem andalusischen Schwarzwaldorf“. *Stuttgarter Zeitung*, 27/ 01/2007. [fecha de consulta 8 de agosto 2013]. Disponible en el sitio web de José F.A.Oliver „hablemos twoday“ <http://hablemos.twoday.net/>.

Garin, Griselle (2010), “*Romancero gitano*” de Federico García Lorca. Análisis e interpretación.“ Dissertación, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 25-27, [fecha de consulta 2 de septiembre 2013]. Disponible en http://othes.univie.ac.at/10431/1/2010-04-13_0208462.pdf.

Krauthausen, Ciro (2002), “Alemania es un poeta turco, griego o español “(Entrevista con José F.A.Oliver) en Babelia. *El País*, 09.11.2002 [fecha de consulta 3 de septiembre 2013]. Disponible en el sitio web de José F.A. Oliver “hablemos twoday” <http://hablemos.twoday.net/topics/gespräche+und+interviews/>.

Störr, Christine (2013), *Trotz „starker Wurzeln“ in die Ferne schweifen. „Schwarzwälder Bote“* (edición internet) 01/08/13. [fecha de consulta 9 de agosto 2013]. Disponible en

<http://www.schwarzwaelder-bote.de/inhalt.hausach-trotz-starker-wurzeln-in-die-ferne-schweifen.8e65c857-d1e9-40cc-804e-bae3e8ebbd59.html>.

Weinrich, Harald (1997), “Laudatio auf José F.A. Oliver zur Verleihung des Albert-von Camisso-Preises”. [fecha de consulta 1 de septiembre 2013]. Disponible en <http://web.mit.edu/course/21/21.german/www/oliverlaudatio.html>.

Wang, Magnus: “Compás flamenco“. [fecha de consulta 7 de agosto 2013]. Disponible en <http://www.compas-flamenco.com/es/palos.html>.

VII. ANEXOS

1. Anexo I- homenaje a federico garcía lorca

homenaje a federico garcía lorca

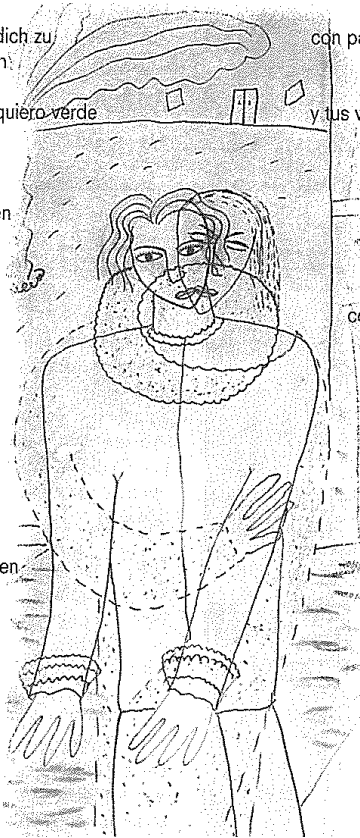
homenaje a federico garcía lorca

mit leisen sohlen gehe ich auf dich zu
fast verschämt buchstabiere ich
deinen namen: federico
und deine verse: verde que te quiero verde
nachts
im zimmer
tagsüber
hinter herabgelassenen jalousien
atme ich eine welt
von vorgestern und heute
fast verschämt
wie ein reudiger verbrecher
ein krimineller
auf der flucht
mit deinem namen
deinen versen

morgen
federico
morgen
wenn es hell wird
werde ich auf die strasse stürmen
unverschämt
und verde brüllen

vor dem ersten schuss
federico

verde que te quiero verde



con pasos silenciosos me dirijohacia ti
casi avergonzado deletreo
tu nombre: federico
y tus versos: verde que te quiero verde
por las noches
en la habitación
durante el día
detrás de las persianas bajas
respiro un mundo
de antes de ayer y hoy
casi avergonzado
como un delincuente arrepentido
un criminal
a la fuga
con tu nombre
tus versos

mañana
federico
mañana
cuando claree el día
echaré a correr por las calles
sin vergüenza
gritaré verde a pleno pulmón

antes del primer disparo
federico

verde que te quiero verde

Fuente: Manfred Fabricius: „Über José F.A. Oliver“, mAGAZin, año 1997, no.3, Asociación de Germanistas de Andalucía (AGA), p. 93, con un detalle del dibujo de Federico García Lorca „Leyenda de Jerez“ (1927)
nota: en el cuarto verso desde el final hubo una confusión en el proceso de la traducción: en el poema original pone „und werde brüllen“, lo que en castellano sería traducido como „gritaré a pleno pulmón“.

2. Anexo II- Romance sonámbulo

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.
¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda,
Verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.
Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera, mocito,
este trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas;

¡dejadme subir!, dejadme,
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre.
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal
herían la madrugada.

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.
¡Compadre! ¿Donde está, dime?
¿Donde está tu niña amarga?
¡Cuántas veces te esperó!
¡Cuántas veces te esperara,
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda!

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar.
Y el caballo en la montaña.

Federico García Lorca, Romance sonámbulo. Obras completas, Aguilar, Madrid, 1967 pp.430-432

3. Anexo III– Niño de Pantaleón y José F.A. Oliver



Fuente: <http://web.mit.edu/course/21/21.german/www/OliverNino.html>