

1145465
CB 480251

~~1145465~~
2625

821.11
Celan.0
BOLLACK J
Poesía.co

Poesía contra poesía
Celan y la literatura

Jean Bollack

Traducción de Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Arnau Pons
y Susana Romano-Sued, con la colaboración de Ana Ñuño

Edición de Arnau Pons,
actualizada y revisada con el autor



Esta obra se beneficia del R.A.R García Lorca,
Programa de Publicación del Servicio de Cooperación y Acción Cultural
de la Embajada de Francia en España
y *de* Ministerio francés de Asuntos Exteriores

Obra publicada con la ayuda del
Ministerio francés de Cultura - Centro Nacional del Libro

L A D I C H A D E N M U D E C E R

Título original: Poésie contre poésie. Celan et la littérature

© Editorial Trotta, S.A., 2005
Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 543 03 61
Fax: 91 543 14 88
E-mail: editorial@trotta.es
<http://www.trotta.es>

© Presses Universitaires de France, 2001

© Yael S. Langeila, Jorge Mario Mejía Toro,
Ana Nüño, Amau-Miguel Pons Roig
y Susana Romano-Sued, para la traducción, 2005

ISBN: 84-8104-792-0
Depósito Legal: M-43.771-2005

Impresión
Marfa Impresión, S.L.

CONTENIDO

Advertencia a la edición española.....	9
Siglas y abreviaturas.....	11
Introducción. Una historia de la poesía.....	13

Primera Parte E L ACONTECIMIENTO

1. La música de los campos	29
2. Un compromiso irrevocable.....	57
3. El testamento de Ucrania	65

Segunda Parte LA CONTRADICCIÓN

4. Nelly Sachs.....	77
5. El hombrecillo de Treblinka y el Maharal de Praga.....	95
6. La ironía en hebreo.....	127
7. Walter Benjamin en 1968	153

Tercera Parte POESÍA CONTRA POESÍA

8. Hölderlin.....	169
9. Rilke en la poesía de Celan.....	219

POESÍA CONTRA POESÍA

10. El azul del ojo.....	247
11. El traductor.....	263

Cuarta Parte
LOS ENCUENTROS

12. La enigmatización.....	283
13. Empedocles.....	305
14. Biografismos.....	319
15. Ingeborg Bachmann.....	341
16. La barrera de pestañas.....	377
17. El Monte de la muerte: el sentido del encuentro entre Celan y Heidegger	413

Quinta Parte
ARTE MENOR

18. Humor blanco.....	449
19. La vertical inexpugnable.....	485
20. La herida y la justeza.....	493
21. Pequeños poemas en verso.....	503
Conclusión. Celan y nosotros.....	321
Fuentes.....	345
Otras publicaciones de Jean Bollack sobre Paul Celan.....	549
Bibliografía.....	351
índice de poemas.....	357
índice de nombres.....	363
índice general..... * - **	369

ADVERTENCIA A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

El libro tiene su historia, y lleva consigo las huellas de esa misma historia. A pesar de las diferentes revisiones, continúa estando marcado por el itinerario de un trabajo de comprensión iniciado hace ya unos veinticinco años. Al mismo tiempo, forma un todo unitario. He llevado tan lejos como me ha sido posible el estudio de la relación que un sujeto ha sostenido no solamente con la lengua —en tanto que objeto externo y mantenido como tal—, sino también con los textos de una larga tradición literaria y con unos encuentros que, fortuitos ante todo y ocurridos en determinados momentos de esa vida que atravesaba la lengua, quizás no se diferencien de la lectura. Uno aprende a conocer la naturaleza de la retícula en la cual se realiza la semantización.

Mi intención era la de abogar por el sentido contra las numerosas ideas preconcebidas, más o menos involuntarias o deliberadas, que servían de guía a las interpretaciones propuestas durante los años setenta y ochenta. Dichas interpretaciones reflejan ampliamente una historia de Alemania, más cultural y religiosa que intelectual. La «recepción de Celan» tenía una vertiente contradictoria, ya que su finalidad era una no-recepción. Al autor se lo reconocía y se lo ignoraba a la vez; lo que él decía no se podía aceptar (él mismo no deseaba ser aceptado) ni por lo tanto leer, y, sin embargo, todo esto no impedía que lo admiraran. La historia de la crítica tomaba así una importancia decisiva; yo había medido ya el alcance de la misma en mis libros sobre los autores griegos. Era preciso mostrar lo que algunos les habían decir a los textos, para que se viera que no era eso lo que decían.

Un procedimiento semejante tenía la desventaja de obligarme a acentuar la positividad de un contenido que podía utilizarse contra las apropiaciones abusivas. Ciertamente es que dicha positividad se reafirma una y otra vez, pero siempre de un modo muy particular, en la continuidad misma de las referencias, sorprendente o enigmática en extremo, así que decidí concentrarme en la búsqueda del acto puramente tético de la composición inicial, el cual revive con la lectura.

Me ayudó mucho en la organización interna de este libro la colaboración de Myrto Gondicas y Denis Thouard. Su apoyo me fue muy valioso y pronto rebasó la materia tratada hasta llegar a la inflexión de las opciones tomadas y a la reflexión. Las opiniones que he recibido de Werner Wogerbauer son parte de un intercambio intenso que dura ya varios años y del cual difícilmente podría prescindir en este ámbito. La presente edición se ha podido enriquecer con sus aportes en tanto que traductor al alemán de este mismo libro.

Jorge Mario Mejía Toro (Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia) ha tenido la gentileza de repasar con detenimiento la traducción castellana del presente volumen y de aportar sus útiles correcciones. Suya es, además, la traducción del primer estado del capítulo 5 (cuando aún se titulaba «Circuncidar el alemán»), ahora «El hombrecillo de Treblinka y el Maharal de Praga».

En cuanto al capítulo 17, «El Monte de la muerte», publicado por primera vez en Francia en 1996 (revista *Lignes* n.º 29) contra las asimilaciones heideggerianas del poema “*Todtnauberg*”, recogido posteriormente en el volumen de ensayos *La Grèce de personne* (Seuil, París, 1997), y que apareció parcialmente en castellano en el «Dossier Paul Celan» de la revista *Quimera* n.º 191 (mayo de 2000), en traducción de Ana Ñuño, he creído oportuno integrarlo en este libro siguiendo la lógica que Celan mantuvo en su cuestionamiento de las obras y los comportamientos.

Las diferencias entre la versión castellana de *Poesía contra poesía* y el original francés se apoyan ampliamente en las discusiones sobre las interpretaciones necesarias que he sostenido con Arnau Pons, quien, además de traductor de los textos, junto con Yael Langella y Susana Romano, es el autor de las traducciones de los poemas de Celan estudiados en este libro. ¿Acaso existe una lectura más competente que la de un poeta lector?

París, 2 de mayo de 2005

SIGLAS Y ABREVIATURAS

OBRAS DE PAUL CELAN

- FW **Das Frühwerk.** Edición de B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1989. [Corresponde al volumen VI de las **Gesammelte Werke in sieben Bänden**, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2000.]
- GN **Die Gedichte aus dem Nachlaß.** Edición de B. Badiou, J.-C. Rambach y B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1997. [Corresponde al volumen VII de las **Gesammelte Werke in sieben Bänden**, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2000.]
- GW **Gesammelte Werke in-fünf Bänden,** Edición de B. Allemann y S. Reichert con la colaboración de R. Bücher, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1983.
- HKA **Werke. Historisch-kritische Ausgabe.** Edición de B. Allemann, continuada por R. Bücher, A. Gellhaus et al., Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1990-1997.
- LPP **Los poemas postumos.** Traducción de J. L. Reina Palazón, Trotta, Madrid, 2003.
- OC **Obras completas.** Prólogo de C. Ortega. Traducción de J. L. Reina Palazón, Trotta, Madrid, 1999 (2004).
- TCA **Tübinger Celan-Ausgabe.** Edición de J. Wertheimer, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1996-2002.

OBRAS SOBRE CELAN

- Antschel Paul - Paul Celan: B. Wiedemann, Antschel Paul-Paul Celan. Studien zum Frühwerk, Niemeyer, Tübingen, 1985.
- Argumentum e silentio: A. D. Colin, Argumentum e silentio. Internationales Paul Celan Symposium, De Gruyter, Berlin, 1987.
- Das wandernde Zitat: E. Günzel, Das wandernde Zitat. Paul Celan im jüdischen Kontext, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1995.

- Paul Celan. *Eine Biographie*: I. Chalfen, Paul Celan. *Eine Biographie seiner Jugend*, Insel, Frankfurt a.M., 1979.
- Spur des Worts-, O. Pöggeler, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Alber, Freiburg-München, 1986.
- Vom Engagement: M. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, Syndikat, Frankfurt a.M., 1976.
- Poeta: J. Felstiner, *Paul Celan: Poeta, superviviente, judío*, Trotta, Madrid, 2002.

En el caso de las ediciones alemanas, el título abreviado viene seguido del número del volumen en cifras romanas y de los números de las páginas en cifras arábigas.

Por lo que se refiere a la numeración de los versos en los poemas de Celan, hemos optado por seguir el mismo criterio de las ediciones alemanas, es decir, empezar a contar a partir del título del poema, a fin de que el lector pueda orientarse fácilmente cuando desee consultar las ediciones críticas de la obra y cotejarlas con el texto.

Introducción

UNA HISTORIA DE LA POESÍA

I. LA HISTORIA

¿En qué se convierte el presente de una obra tan fuertemente marcada, hasta en sus mínimas partículas, por su situación histórica, y en qué se convierte el pasado reciente al que hace referencia dicha obra, cuando ese presente ya no es exactamente el nuestro, una vez transcurridos treinta y cuatro años desde la muerte del poeta, o cuarenta y uno desde la aparición de *La rosa de Nadie*? ¿Quid ad nos? ¿Acaso puede la referencia escogida —y no padecida— conservar la misma evidencia?

De todos modos, los poemas no son accesibles sin sus fechas, a menos que se altere su significación; se han constituido en ese mismo momento contra la poesía anterior, que no respondía al acontecimiento; es más, dicha poesía había contribuido a hacerlo posible en el alma o en la mentalidad de los lectores.

Existe por una parte ese tiempo del acontecimiento que, para Celan, poeta judío, transformó la poesía en un lugar de combate, y no sólo de memoria. La poesía ya no podía, sin traicionarse a sí misma, no hablar de ello: llevaba consigo unas huellas que eran manchas.

Existe luego el tiempo en que nos encontramos ahora, que posee, para muchos, una distancia nueva, no menos histórica —un alejamiento natural, con el cual la obra, que lo combate, nos confronta. No es nuestra experiencia.

Y finalmente existe el tiempo intermedio: todas las lecturas que se han hecho desde la publicación de los libros de Celan contra su contenido histórico, contra el sentido; y, durante ese mismo tiempo, el movimiento inverso, mucho más precario, durante el cual la obra

ha ido imponiendo cada vez más sus referencias para hacer posible su lectura.

Los textos tienen su historia; en cada momento, en ese punto de concentración en el que las palabras se reúnen, la historia se fija de nuevo, y de manera diferente. Esos textos se han visto arrastrados por el curso de una historia poética. La acogida que han tenido y, sobre todo, el rechazo y la incompreensión que han encontrado, han actuado sobre su factura, determinando sus contenidos y sus percepciones.

La historia de la lectura es ilimitada y casi imposible de analizar; no obstante, los móviles de la deformación y los esquemas de pensamiento que han ocultado los poemas se pueden identificar, del mismo modo que se les puede atribuir una procedencia. No todas las interpretaciones son teológicas. Pautan retrocesos a una historia anterior de las representaciones, que la obra, en las claridades de su hermetismo, ha denunciado. Dichos esquemas se vuelven a imponer y oscurecen «las rejas de lenguaje», sus desafíos y sus cuestionamientos.

Los poemas, junto con todos sus referentes, históricos y personales, están expuestos al olvido, al distanciamiento, al eclipse. Ciertas circunstancias acaban por difuminarse. No es que sean despreciables, nunca lo son. Simultáneamente, asistimos a un movimiento opuesto de desoscurecimiento. Se ha conseguido derribar ciertas barreras que se habían levantado en la mentalidad de la gente (tanto de los lectores como de los críticos); se han ido a pique las aproximaciones inadecuadas, al destruirse a sí mismas. Son fracasos de la lectura que permiten ver que no se trataba de aquello que se creía o se pretendía, ya que los textos dicen precisamente lo que se les ha impedido decir al negar la existencia de un lenguaje inalienable. El tiempo está lleno de tales desapariciones: de referentes pero a la vez de obstáculos. La obra se expurga y purifica, aunque sólo sea por el hecho de haberse defendido a sí misma contra los intentos de eclipsar su sentido. Gracias a la energía que la habita, la obra trabaja para transmitir las condiciones de su comprensión, a través del espacio interno de los poemas, cuya organización ha generado unas composiciones verbales o preverbales, un espacio que le confiere también la capacidad de modificar las formas existentes de percepción.

Contra la corriente que todo lo arrastra, los momentos de resistencia suben a la superficie y orientan las percepciones, ya liberadas de los prejuicios que las habían ocultado (éstos no mueren sino que cambian de forma), tanto que casi sería necesario restituir los contornos de la adversidad para comprender el alcance de las luchas que se llevan a cabo en el texto.

La obra se aleja. Al mismo tiempo, resiste al alejamiento anclándose en su historia, personal y contemporánea. Ha puesto en juego una historia, la suya —que se separa del común devenir—, contra la historia, contra el devorador presente del alejamiento. A nuestro entender, los poemas plantean con agudeza el problema de la libre constitución y reconstitución de un momento en el seno del devenir, no el devenir del mismo acontecimiento sino el de otro momento, que se sitúa en relación con él, y que no tiene nada de ejemplar salvo la elección que ha hecho al situarse, una elección que a su vez el lector puede volver a asumir de nuevo para sí mismo o asumir por segunda vez, por el poeta.

La historia de Celan es la historia de un pasado que ha determinado un presente: el presente de los poemas. El acontecimiento ha tenido lugar, y aporta la referencia más importante, si no la única, el único origen, el suyo (son sus propios «inicios», lejos de Anaximandro), un origen, biográfico si se quiere, personal, particular. Esta historia suya ha tenido su propia historia, una historia que se ha concretizado en el pensamiento que condujo al acontecimiento. La poesía lírica forma parte de este pensamiento allí donde no se ha separado de las dominaciones ni de las creencias impuestas por ellas —es decir, casi siempre. Ahora bien, la poesía lírica, al menos tal como Celan la concebía y la vivía, comía vida de las palabras, no puede estar nunca del lado de una represión. Se ha traicionado y ha renegado de sí misma en un pasado, cuando por naturaleza es liberadora, y seguramente anárquica en sus aspiraciones. La verdad de los campos de exterminio propaga su sombra hacia atrás, construyendo una contrahistoria de la represión, «judía», haya sido judía o no. Los milenios se yerguen al lado, fuera de las dominaciones, en el lado en que se padece el aplastamiento, junto con los excluidos (véase el poema "Lyón, les Archers"¹).

La detención mesiánica del tiempo que Walter Benjamin puso de relieve (Sobre el concepto de la historia)² ha tenido lugar; la provocó la historia. El mesianismo ha conocido su negación con el asesinato de sus portadores. La utopía, así como la historia de la represión que sufrió, no podrán sobrevivir sino en la memoria, mediante la repre-

1. GW II, 130; OC 269. Véase *infra* el análisis de este poema en el capítulo «La enigmización», p. 299.

2. W. Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte» (1940), en *Gesammelte Schriften* (en adelante: GS), Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1.1-2, 1974, pp. 691-704. Véase la traducción castellana «Tesis de filosofía de la historia» en W. Benjamin, *Angelus Nouns*, trad. de H. A. Murena, prologo de I. de Solá-Morales, Edhasa, Barcelona, 1971.

sentación de la aniquilación de la idea utópica. Una «salvación» ha matado, la otra ha sido matada.

Las obras poéticas son accesibles de manera muy desigual: algunas lo son, y lo son en mayor o menor medida. La de Celan no lo es en absoluto-, impone su diferencia, a cada «giro del aliento», por medio de la oposición que ella misma asume, siempre en contra. A las formas de escritura afiliadas a un ideario (que son casi todas), se las considera abusivas o cómplices, una vez se las confronta con esta exigencia, no tanto a causa del curso de las cosas (la evolución del sentimiento o de los criterios estéticos), cuanto más bien por su rechazo o por su incapacidad para situarse, para asumir la historia, y para integrar en su lenguaje la mirada crítica que su propia historicidad proporciona.

II. EL SUJETO Y LA LENGUA

La poesía de Celan no sale nunca de su propio elemento; permanece confinada en su dominio, el lenguaje. Todos los poemas tienen por objeto, casi exclusivamente, las palabras que los componen. La poesía no puede, sin alienarse, dejarse arrastrar hacia otro objeto, exterior a ella; saca su fuerza crítica de esa auto-reflexividad del examen de los medios que emplea, de ese constante volver sobre sí misma, y de ahí extrae su carácter experimental que sitúa al poeta en la posición de un observador de sus propias producciones, en el espacio creado por la lengua del poema.

Las refecciones semánticas de las que se compone la lengua idiomática, en el seno mismo de la lengua recibida, surgen de un abismo cuya violencia destructora remite al acontecimiento. La fuerza negadora presente en la palabra resulta de ese paso por la vorágine, y se apoya en la verdad histórica de esa nada que es la aniquilación. Celan estaba demasiado comprometido con el proyecto mediante el cual fijó reglas motivadas por la historia para una exactitud del decir, como para dejarse arrastrar hacia cualquier lado. Y si se deja arrastrar, enseguida se gira hacia atrás, y reconduce, desvía. Es sumamente hábil: puede entrar en todas las virtualidades del decir para subvertir la expresión desde dentro. Retoma para deshacer, y luego rehacer; ya no será, pues, la misma forma, tal como existía, preestablecida, cargada de valores, sino otra, despojada de todo esto.

La búsqueda de una conformidad del lenguaje conduce a una fractura generalizada. La negación de todos los valores que se dan habitualmente a los significados del léxico obliga al poeta a remontarse

hasta los elementos primarios de la enunciación susceptibles de cargarse de sentido, y a descomponer también las moléculas. El estudio de las partículas y de los elementos de partículas del lenguaje anima las onomatogénesis que están en el centro de tantos poemas, y que se refieren a una figura común, a una vertical que conduce del abismo hasta la luz de un cielo nocturno, aunque no se pueden reducir unas a otras. Se trata de conjuntos discontinuos y abiertos, identificables en su estructura, descifrables en sus distanciamientos, en la diferencia de su amplitud. Cada uno de esos mundos —y ése es su nombre— no remite más que a sí mismo, a una configuración particular propia de cada poema, de cada poema que se está formando. Sólo el sistema que sirve de referencia y orienta los movimientos, la configuración constitutiva, permanece sin cambio alguno: la acción de borrar, el abismo, el paso por ese abismo, la vertical, el movimiento ascensional, la refección semántica que se sumerge en la nada y se apoya en ella. Ahí mismo, en una de estas estructuras, descubrimos el idioma que se fortalece. Echa raíces separándose: no permanece nada de lo que allí había. O, en todo caso, una palabra, la misma palabra «flor», pero transferida a otra parte, allá lejos. Llegamos a decir de otro modo lo que decíamos, compitiendo con los lenguajes establecidos. Un encuentro o bien un enfrentamiento se produce entonces: regresamos a la lengua abandonada, transformada en otra en un segundo grado, frente a la «segunda» lengua (la idiomática o la hermética) que está bastante bien estructurada como para reintegrar elementos de la lengua común de los que se había separado. En los poemas, esas dos voces se mezclan, estudiando, analizando una producción fragmentada; se la abandona a sí misma, en su flujo —no se la podría tocar sin destruirlo todo—, pero se la guía intrínsecamente. A la abundancia se la conduce, se la dirige hacia un despojamiento: hacia la desnudez del hielo.

La posibilidad o la imposibilidad forman una materia, que es la interrogación sobre el devenir de un movimiento, de una semantización: no son ni siquiera los presupuestos de dicha materia sino un impulso de nominación, el espacio que se abre a ella, antes que tome forma, huellas de corpúsculos de significación, o incluso, anteriormente, el esbozo de una organización, la espacialización misma que hace existir el signo cuando toma cuerpo. Cada poema se refiere al movimiento que lo hace ser, precisamente allí donde esto no parece evidente, por tanto se refiere al poema que se está escribiendo, al instante de su composición. Todas las percepciones se ven de este modo trasladadas y mediatizadas, como las exploraciones de una mirada vuelta hacia la protogénesis, hacia el tejido celular de la refección catártica de un crecimiento.

El poema se hace; o bien podría hacerse; en tal caso, se reduce a una existencia potencial, no menos rica. A menudo se detiene y sólo se despliega hacia atrás, más acá de un comienzo posible, y entonces el poema será la detención —el poeta ha conocido otras—; o bien el poema será aquello que no se hace, el fracaso del arte puesto en evidencia, unos elementos situados y que no producen nada. El autoanálisis del poema prevalece siempre y, junto con él, el dominio: no perder el control, incluso en la impotencia que relata el momento de la disfunción. Un «mundo», un día, «este mundo» (el de este poema, en ese mismo día), puede haberse hecho «ilegible», o indescifrable por el poeta (el tú). El poder de contradicción se ve reemplazado por el desdoblamiento, por el corte de una disociación que deja las dos vertientes intactas («Ilegibilidad de este / mundo», en *Parte de la nieve*)³.

Los poemas son sus propios jueces que evalúan el grado de su realización; a veces se produce el triunfo, el júbilo ante lo inesperado. «¿Lo ven?: salió.» Otras veces no sale, y después ya no saldrá más; entonces sólo tendremos los relatos, exteriores al arte, a menudo terribles, de una disociación demasiado fuerte, que se impone hasta convertirse en el inventario de una dislocación.

La oposición de dos voces permanece siempre perceptible. Se evita la lengua común, se la rechaza. Y, con ello, se evitan nociones tales como «espíritu» o «materia»; el espíritu será otra cosa, así como la materia. No hay ninguna refección que no esté cargada de un sentido nuevo, personal y preciso, ya que es particular, inventado, definido. El idioma es de una precisión casi definicional, puesto que es abstracto y ha sido arrancado a las imágenes, a las lenguas con imágenes (in eine ihrer bebilderten Sprachen)⁴. O bien se cita la lengua recibida, situándola en su acepción corriente, y se la combate en el conflicto de las lenguas. En el verso «La muerte es un maestro que viene de Alemania» (del poema más famoso, “Fuga de muerte”)⁵, la maestría se refiere a la lengua. Dicho verso nos remite al crepúsculo de los dioses, a la patria de los cantos, al Vaterland; no se trata de la soldadesca, sino más bien de la poesía que leían los soldados de la Wehrmacht. Lo que Celan combate está en la lengua; lengua contra lengua; el combate se desarrolla ahí, en ese terreno. La autonomía de la

3. GW II, 338; OC 355.

4. En el poema “Con vino y pérdida” (“Bei Wein und Verlorenheit”, GW I, 213; OC 154). Véase mi estudio sobre este poema {infra, Otras publicaciones, p. 550}.

5. GW I, 41-42; OC 63-64; véase infra, pp. 40 s.

lengua idiomática en el seno de la lengua alemana perpetua la lucha contra una lengua asesina; y no se trata de un simple conflicto.

La lengua combatida forma parte del ámbito de la invención tanto como los elementos que se transponen a la retícula hermética. La antítesis es una construcción; y a la amenaza se la constituye para señalarla tal como aparece, tal como el poeta la percibe y la ilumina bajo formas múltiples, de las que él se desmarca —tiernas, o insinuantes, o brutales, o grotescas.

La defensa es encarnizada, se organiza en torno a una escritura, de acuerdo con una situación particular, contra todos los demás tipos de poesía no selectiva o menos selectiva. La apuesta consiste en la particularidad de un punto de vista personal; todo se basa en esa particularidad. Sólo el individuo puede ser fiel, ser su propio amo, su propio maestro.

Sólo se reivindica el instante. Y sólo lo propio sobrevive. La toma de posición será pues particular; se impone, al impedir que se borre parte de la historia, puesto que ella misma es histórica. Es asunto de lenguaje, de guerra entre lenguas.

Las percepciones del mundo visible corresponden a las representaciones de un imaginario que surge de las estructuras del lenguaje. Se produce el paso de un orden a otro, de la experiencia visual a las visiones psíquicas. Las determinaciones culturales afectan ambos órdenes. La experiencia del mundo se ve sustituida por el rechazo. La negación conduce a una contradicción semántica de los valores fijados en la lengua. La refección forma un sistema propio, correlativo al mundo de las designaciones, a sus movimientos, como ocurre con la palabra «nieve», entre otras, que, al desprenderse del fenómeno, adquiere un valor nuevo. Las estructuras interiores renovadas, reorganizadas, permanecen en una relación contradictoria precisa con el primer significado, que no se ve abolido sino, en primer lugar, negado, desviado, siempre reelaborado en su propia materia anterior y en cada una de sus etapas.

La historización es un rasgo propio de Celan, a causa del papel general que él atribuyó a la historia en la lengua, pero también a causa del deterioro y la complicidad de las lenguas poéticas más nobles, de los himnos y las odas (esto lo sitúa en las antípodas de un Heidegger comentador de Hölderlin). El punto de vista crítico que se introduce en el lirismo requiere de un sujeto que esté fuera de la lengua del poema. El sujeto que escribe y que compone es distinto del «yo», por el hecho de escribir; la distinción se basa en la disociación frecuente del sujeto entre un «yo» y un «tú» en la obra. Se parte de la premisa de que la persona es exterior al proceso creador; no

entra en poesía, sino que se nombra de manera distinta, como un yo⁴. Celan se designa a sí mismo como «él mismo» (er selbst), tal y como a veces se le dio por decir^{6 7 *}. El sujeto lírico es el otro, y viene en segundo término. De hecho, la distinción y, luego, la asociación de los dos polos es constitutiva: frente al poder del lenguaje, la relación se establece entre la persona que vive su vida o la padece como otro (que no escribe) y el poeta cuya libertad proviene de una delegación. Podrá ser poeta sin serlo nunca, sin dejar de ser «él mismo» y sin hablar en nombre de nada distinto ni de nadie diferente. El verso «yo soy tú cuando soy yo» (ich bin du, wenn ich ich bin), en “Elogio dé la lejanía”, de *Adormidera y memoria**, se ilumina de este modo: los dos términos, en la oposición, se rigen mutuamente.

La independencia de la persona le permite al poeta, al «tú», encontrar la lengua exacta. ¿Si yo no estoy por mí, quién estará por mí?⁹. El sujeto se ve separado de sí mismo cuando escribe; al escribir se podrá separar de la lengua establecida. La lengua afluye: es el murmullo del agua, en el pozo, en el mar; son instantes de abandono, es la abundancia de la invención, son los movimientos de la materia. Pero todo se orienta de inmediato según una estructura más libre, que no proviene de la lengua preexistente. Las negaciones doman la lengua sin que ésta pierda nada de sus impulsos ni de su dinamismo. La lengua se reestructura, al final de una larga experimentación poética, que se conduce en función de una historia propia, obligada. Los movimientos no se desatan, se liberan y se reorganizan. Se rehace un sistema. El poeta, el «tú», expone toda su persona, el «yo». La lengua juega libremente, como si no estuviera sometida a ninguna instancia externa de control, aun cuando a veces el «tú» parece saber las cosas mejor que ella. Él vigila. El sistema entero se ha reconstituido, diferente, con la impronta de la historia, alrededor de un centro de rechazo. Tal es la ambición.

El deterioro de la lengua liberada acecha. El distanciamiento se debe crear siempre de nuevo, del lado del «tú» —contra lo que se hace por sí solo, espontáneamente. El «tú» sabe redistribuir las palabras, cuando ellas no lo hacen, bajo el signo de la negación.

La distribución de los papeles y el desdoblamiento acentúan una

6. Véase mi análisis en *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, PUF, Paris, 2003, pp. 3-5.

7. El meridiano, GW III, 193; OC 503.
S. GWI, 33; OC 59.

9. De un dicho de Rabí Hilel que el poeta citaba en hebreo (véase B. Wiedemann [ed.], *Paul Celan - Die Goll-Affäre*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2000, p. 423); y véase, *infra*, el capítulo «Nelly Sachs», p. 92.

división y reflejan una estructura psíquica de la persona del poeta, que aquéllos utilizan y radicalizan. El cerco se consolida para formar el idioma; a las aberturas sigue la exploración de un cierre; la constancia mantiene el equilibrio, en la sucesión de las experiencias, y atenúa la evasión y las aventuras del éxtasis. Uno de los motivos por los que el poeta —por otra parte apasionado por la psiquiatría— expresó sus reservas hacia el psicoanálisis podría explicarse por su compromiso en el análisis poético de su propia estructura psíquica, a veces examinada de un modo tan activo, en toda una serie de textos de los últimos libros, que dicha estructura psíquica acaba por desmascararse en el desasosiego de una lucidez clínica. Sea o no patológica, en todos los casos esta lucidez entra en la lengua de un modo natural, por el lado del pathos, del sufrimiento exacerbado, y determina su recorrido. La apertura se efectúa mediante un retroceso, mediante una primera distancia generadora de distancias infinitas. La lengua, antes que Celan la descuartice en su fondo, presenta una gran cantidad de distanciamientos, perceptibles o construibles, que se condensan en una separación global, de la que después aquéllos darán testimonio en todos los lugares de diferenciación.

La oscuridad es doble. Se trata del principio de la *obscuritas* clásica, reforzada por la embriaguez saturnina. En Celan ese principio se combina con un deseo insaciable de historicidad, ligado a la persona. Los testimonios personales, íntimos, biográficos, prolongan el acontecimiento mayor, que arroja su sombra. «Esto me ocurre a mí.» El encuentro fortuito no es fortuito, por más personal y privado que sea; y se hace más verdadero con su retraducción, dicho de otra manera para que sea verdadero. La oscuridad en buena parte se descifra, pero puede que sea imposible encontrar las referencias. Éstas se van identificando con el tiempo, con mucha investigación, ciencia e imaginación; y a veces los descubrimientos son producto del azar.

Podemos comprender perfectamente por qué Celan le respondió a Michael Hamburger —traductor de su obra al inglés— que sus poemas no tenían nada de herméticos; temía que se relacionara la palabra «hermético» con la idea de una ciencia oculta que los haría incomprendibles para el común de los lectores no iniciados¹⁰. En verdad los poemas están abiertos, aunque se deba pasar por una retícula «hermética», es decir, cifrada, si aplicamos ese término al desciframiento por medio del aprendizaje de un idioma. El marco de lo idiomático es el recinto de lo hermético, la quietud del repliegue se instala en el centro mismo del sufrimiento.

10. Véase *infra*, p. 73, n. 16.

III. LA INTERPRETACIÓN

Los campos de exterminio no son a menudo el objeto evocado en los poemas, sino que aportan, de una manera más indirecta y poderosa, un «sentido», su sombra, a todos los significados rehechos, a todas las palabras.

No hay «mensaje» y, por lo tanto, no hay sentido fuera de la lectura que hace el poema; pero sí que hay una experiencia verbal, una experimentación, que no se separa de la persona en la cual se realiza. La mirada se desplaza en las palabras, en su visualización y en su poder visionario.

El arte, en Celan, es moderno, en cuanto pasa al ámbito de una visualización abstracta, a la verbalidad pura, sin referencia inmediata al mundo visible. El análisis, en el sentido químico del término, se logra gracias a esa intransigencia —capaz de limitarse a la realidad verbal— y abarca incluso los componentes íntimos del significante. Nada debía quedar en su sitio. Todo debía ser cortado y recortado.

El significado (el acto y el poder) se libera, más aún que los significantes; pero uno y otros se ven captados y acogidos en la organización que determina la finalidad de la escritura. La separación establece una unión, un espacio de conquista, la diferencia absoluta, como condición purificada de la reconstitución de un lenguaje imposible que no lleve la marca del crimen. Mejor que ninguna otra, la obra de Celan muestra que los criterios de comprensión están inscritos en el texto, que éste los fija, y que son tributarios del canon estético que determina el modo de escritura, hasta en la más mínima relación generada por las palabras, hasta el estatuto, vuelto a pensar, del signo.

El estatuto de la interpretación está ligado al comentario inherente al texto, a su naturaleza interpretativa. El texto es eso; se lo lee, o él se lee a sí mismo, antes que se lo lea; es el desciframiento de una realidad verbal que surge de una nada —reconocida, marcada, cifrada, identificada—, y se descompone y se recompone ante los ojos del poeta.

La exégesis del poema hermético por parte del lector no puede ser sino el descubrimiento y el reconocimiento de esos objetos que se destacan, separados, de un espacio verbal, ya sea enteros o fraccionados, pero siempre aislados, y producto de un sistema de reconversión semántica interna —la retraducción de la lengua en el seno de la lengua misma.

Aprendemos a traducir leyendo, a medir los distanciamientos semánticos, de «piedra» a «piedra», de «corazón» a «corazón»; nos iniciamos familiarizándonos con la tensión entre lo propio y lo ajeno,

integrado o ausente, contradicho en lo idiomático; la tensión siempre está presente.

El sujeto reivindica su supremacía. De la sincronía de los automatismos, de la virtualidad ilimitada, de un médium, o del inconsciente, el sujeto extrapola y extrae la unicidad (el nunc) de un momento en el cual podemos ver cómo se va perfilando un sistema. El sujeto lírico, el «tú», está ahí, y muestra cómo interpreta. Se juega al juego de los signos de esta manera, que es la suya.

El comentario es interno, con lo cual no hay lugar para glosas. El texto suministra algo más que el modelo de una lectura y de nuestra relectura. Los poemas descifran otros poemas, y revelan cómo habría que «leerlos», ahora, mediante la redistribución de su textualidad, tanto en su interior como de lejos. Encontramos ahí una variante de la refección sistemática, la reestructuración de todas las referencias literarias (la lectura del «libro» que incluye todo lo que se ha escrito antes de que el poeta lo escriba de nuevo¹¹), el modo en que el texto vuelve a disponer los temas, desde una invocación a las Musas hasta un descenso a los infiernos, y la manera como integra las partículas de incitaciones externas, mezcladas con lo abstracto. La lectura acaece. Lo que reconstituimos está ya constituido. El anclaje de los mundos desconocidos, capturados de nuevo e identificados, no puede reconocerse sino en la reconstitución del acto del sujeto, tanto si ve con las palabras como si otro lo interroga.

Los intérpretes reivindican la polivalencia, planteada como un principio que emana de la naturaleza del lenguaje, y no de un uso repensado y específico que se hace del mismo. Los dos niveles coexisten en Celan; los recursos asociativos y polisémicos se explotan con abundancia en el seno de un ritmo, en las mallas de una retícula referencia! que imprime su sello a las palabras que capta. Las virtualidades no se cierran; al contrario, se actualizan sin equívoco, libres, y determinándose a sí mismas. La invención permanece abierta; el orden de las referencias, a pesar de todo, se mantiene fijo, más abstracto que el resto; él mismo se renueva de una figuración a otra.

La serie de interpretaciones, cuando hay varias, puede ser objeto de confrontación. ¿Qué dicen?, o ¿qué tratan de decir? Descubrimos las ideas a las cuales se hallan sometidas. Cuando un examen crítico evalúa la coherencia de la argumentación y de los criterios, la polivalencia corre el riesgo de perder su atractivo ante una pluralidad real. El espectro que surge entonces es el de la indecidibilidad, erigida en

11. Véase J. Scherer, *Le «livre» de Mallarmé*, Gallimard, Paris, 1977.

dogma para hacer desaparecer el sentido que podría encontrarse depositado en un fragmento de texto.

IV. NOSOTROS, AHORA

El origen se sitúa en el presente, en el momento histórico en que se escribe. El «libro» que se escribe de nuevo se refiere a este momento, es su antes y su después. El sistema se sustrae a toda tentativa de «teologización»; no se trata del mismo origen, la historización es de otro orden; lo que prevalece es la mirada, es el hecho de decir: ahora ha Ocurrido esto, fuera de toda utopía, fuera de la catástrofe (aún por llegar). Si a todas las formas de literatura se las ha vuelto caducas, es porque la utopía misma ha muerto: la han matado junto con los seres humanos. ¿En qué condiciones una poesía puede hacerse aceptable? La estética se debe poner en relación con el acontecimiento, se debe adecuar al horizonte que traza la historia. La lectura del «libro» se fija como la de un poema que se escribe; la escritura (reescrita) se inscribe en todos los textos; decide lo que se extrae y lo que se derriba. Nada debe mantenerse en pie. Toda la tradición es materia de refeción. No es posible juntar a Celan con ninguno de los autores que cita, o que simplemente utiliza (que explota para enriquecer su lengua), porque todo o casi todo (a excepción de Kafka, tal vez) se ve contradicho. Las intervenciones son deliberadamente parciales.

Si el rigor de la decisión inicial es extremo, es precisamente porque la lucha contra la represión se ha encarnado en la rebelión contra la aniquilación de los judíos. La lucha despiadada contra los presupuestos que han conducido a ese acontecimiento podría—mejor que cualquier ideología—restituir un sentido al futuro de una utopía. La esperanza de los reprimidos se habría visto desplazada hacia allí. La utopía, en la historia pasada, era, contra todos los sistemas etiológicos, el derecho de cada uno de ser «yo», el derecho a una existencia individual. El acontecimiento tomó el lugar de la utopía, como su sustituto negativo. No será posible ninguna otra utopía si primero no pasa por ahí, porque a la utopía se la mató de este modo y porque sólo sobrevive de este modo. Los dos movimientos coinciden. Celan fue judío de un modo diferente que Benjamin; Celan lo fue sin teología. La filosofía de la historia que podríamos extraer de su obra diría lo siguiente: existieron los campos de la muerte; la persona, el sujeto histórico, se ha situado con decisión; el sujeto que escribe se preguntará cómo, con qué lenguaje y por medio de qué corte podrá inscribirse en una continuidad, sin verse contaminado por aquello que, en

el universo de la palabra poética, contribuyó a producir el acontecimiento (o no lo combatió).

No hay duda de que Celan combatió del lado de los muertos como si no estuvieran muertos y clamaran venganza. Las Coéforas le hacen oír sus voces; el poeta desciende a las tumbas para saciar a los manes. Ha querido ser solidario en la venganza; a veces llegó a pensar que había conseguido resucitar a las víctimas en sus poemas.

Escribió los poemas en alemán, y los dirigió, en primer lugar, a los alemanes, los primeros concernidos (de hecho, «concernidos» es un eufemismo, puesto que no se los acusa sino que se los violenta y agrede). Desde la vieja guardia de los filósofos, como Gadamer, hasta los exaltados del desconstructivismo, todos ellos han pasado completamente por alto este «sentido». Era demasiado incómodo para la poesía lírica, demasiado unívoco y personal. Habría sido necesario leer, según el sentido que la palabra «leer» adquiere en los poemas, siguiendo el modelo de las lecturas que están inscritas en ellos. Se ha celebrado su grandeza, asimilándola a unas representaciones establecidas, esas mismas que, en la obra, fueron rechazadas y puestas en relación con la producción del acontecimiento. Se quitaba de en medio precisamente el problema que tendría que haberse planteado, es decir: ¿cómo reaccionar ante esa violencia en el texto, que perpetuaba ante todo la violencia ejercida por los alemanes en todos los países y que dibujaba una topografía de la muerte? Ojo contra ojo. La palabra que se había alzado emanaba de un hombre que se negaba, ante los verdugos, a ser marcado por su destino de víctima. No se trataba solamente de dar testimonio, sino de replicar y defenderse (tal como lo muestra el poema sobre la resistencia de Masada, al final de *Soles de hilo*)¹¹; se trataba de no aceptar lo inaceptable. Para eso hacía falta atenerse a la experiencia particular, y atrincherarse en ella: puesto que sólo tienen sentido esta fidelidad, este combate y esta rebelión. Desde entonces, otros han padecido algo comparable. La represión también hace estragos en otras partes, amenaza por doquier; pero decir eso, decir que la represión es general, le hace un lugar a lo inaceptable en un sistema explicativo. La experiencia particular tiene la fuerza de la unicidad, que no es «lo incomparable» (la cuestión es absurda) sino la monstruosidad de la empresa de los campos de la muerte. Dicha experiencia detenta una verdad, esa verdad; no hay otra; y sin embargo, no excluye ninguna otra: las engloba a todas. ¡Si yo no estoy por mí... ? Y concierne también al «pueblo de París», de Madrid, y de Viena^{12 13}.

12. "Piensa en ello" {"Denk dir", GW II, 227; OC 310).

13. GW I, 270; OC 187.

Primera Parte

EL ACONTECIMIENTO



LA MÚSICA DE LOS CAMPOS

I. EL MAESTRO-ASESINO

Se ha dicho que con “Fuga de muerte” «comienza la obra de Celan» (que sucede a la de Paul Antschel). Hay algo de verdad en ello. Razón de más para definir su razón poética. Sin embargo, la autora del libro al que me estoy refiriendo, que aborda los comienzos del poeta¹, no la define ni metódicamente ni en su teoría. Los problemas de interpretación de los poemas de Celan se formularían de otra manera si la relación con la historia se -hubiese expresado en categorías estéticas. No se puede captar el texto en todo su alcance sin considerar previamente los niveles de lenguaje². De ahí que las observaciones que en-

1. B. Wiedemann, *Antschel Paul - Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Niemeyer, Tübingen, 1985 (en adelante: *Antschel Paul -Paul Celan*), p. 89.

2. Sorprenden algunas de las frases que Fernando Barcena y Joan-Carles Mélich han dedicado al poema («La lección de Auschwitz», en R. Mate [ed.], *La filosofía después del Holocausto*, Riopiedras, Barcelona, 2002, pp. 264, 265 y 266; las cursivas son mías): «El poema es de enorme importancia y, dentro de lo que cabe, desde luego de los más accesibles desde el punto de vista interpretativo y hermenéutico. De hecho se le [sic] ha calificado como ‘el mejor poema alemán de la posguerra’ [...]»; «[Celan] Escribe como queriendo mostrar, en la forma en que escribe sus poemas, que la lengua hay que inventarla de nuevo. O mejor: como queriendo purificar cada frase, cada palabra, cada vocablo. Limpiar la lengua, la lengua alemana, la lengua destruida en parte por quienes empleaban palabras hermosas para designar cosas terribles»; «como queriendo volver más humana su ausencia [la del otro, en abstracto, ontologizado] y menos muerte su muerte haciéndole [Sic\ presente en la belleza del poema». Que el poema ha sido mal interpretado por la hermenéutica reciente, lo muestra el mismo libro de Barbara Wiedemann, citado más arriba, entre otros. ¿Cabe insistir en que no se trata de un poema alemán de posguerra y que tampoco pretende limpiar la lengua

contramos en este trabajo hecho con seriedad no puedan utilizarse para la comprensión. No se ha tomado el texto como un conjunto signifiicante y complejo.

FUGA DE MUERTE / TODESFUGE

Negra leche del alba la bebemos de tarde
la bebemos al mediodía y a la mañana la bebemos de noche
bebemos y bebemos
cavamos una tumba en los aires no se yace allí con estrechez
Un hombre vive en la casa juega con las serpientes escribe
cuando oscurece escribe a Alemania tus cabellos de oro Margarete
lo escribe y sale de la casa y fulgen las estrellas silba a sus mastines

[que vengan

silba a sus judíos que salgan hace cavar una tumba en la tierra
nos ordena tocad ya para la danza

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken

5 wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar

[Margarete

er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift

[seine Rüden herbei

er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde

10 er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos de mañana y al mediodía te bebemos de tarde
bebemos y bebemos

Un hombre vive en la casa juega con las serpientes escribe
cuando oscurece escribe a Alemania tus cabellos, de oro Margarete
Tus cabellos de ceniza Sulamith cavamos una tumba en los aires no se

[yace allí con estrechez

alemana, sino cargarla con un lastre de acusación para siempre? ¿Cómo podría Celan limpiar la corrupción? En todo caso, su poesía es una contra-corrupción: muestra lo corrompido, para denunciarlo. Ésta y no otra es la herencia del poeta. Además: ¿cómo podría hacer más humana una ausencia? ¿Cómo haría menos muerte una muerte? ¿La muerte de su madre? ¿Han entendido los autores que se trata más bien de no aligerar ni embellecer nada? El poema no celebra-, «un homenaje que celebra, no la ausencia, sino la presencia ausentada del otro». Los discursos en boga sobre la alteridad acaban por ocultar el verdadero estatuto del sujeto y su lucha; la especificidad del trabajo artístico y la particularidad del poeta se pierden en pos de una metafísica del otro, que puede ser cualquiera: el lector, los muertos, el intérprete o Dios mismo.

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken

Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
15 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar

IMargarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften
[da liegt man nicht eng

Grita hincad más hondo en la tierra vosotros y los de ahí cantad y tocad
agarra ei hierro del cinto lo blande sus ojos azules son
hincad más hondo las palas vosotros y los de ahí seguid tocando para

[danzar

Er ruß stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
ergreift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos al mediodía y de mañana te bebemos de tarde
bebemos y bebemos
un hombre vive en la casa tus cabellos de oro Margarete
tus cabellos de ceniza Sulamith él juega con las serpientes

20 Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Grita tocad con más dulzura la muerte la muerte es un maestro que
[viene de Alemania
grita rozad más sombriamente las cuerdas de vuestros violines así
[subiréis como humo en el aire
y así ya tendréis una tumba en las nubes no se yace allí con estrechez

25 Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Bauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos al mediodía la muerte es un maestro que viene de Alemania
te bebemos de tarde y a la mañana bebemos y bebemos
la muerte es un maestro que viene de Alemania su ojo azul es
te alcanza con bala de plomo certera a la vez
un hombre vive en la casa tus cabellos de oro Margarete

azuza a sus mastines contra nosotros nos ofrece una tumba en el aire
 juega con las serpientes y sueña la muerte es un maestro que viene

[de Alemania

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
 30 wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
 er triß dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
 er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
 35 er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus

/Deutschland

tus cabellos de oro Margarete
 tus cabellos de ceniza Sulamith

dein goldenes Haar Margarete
 dein aschenes Haar Sulamith³

El anclaje en el abismo

Tarde: mediodía y mañana; noche (1, versos 1-2).
 Noche: mañana y mediodía; tarde (2, versos 10-1 i).
 Noche: mañana y mediodía; tarde (3, versos 20-21).
 Noche, mediodía: tarde y mañana (4, versos 27-29).

La noche (2 y 3) toma el lugar de la tarde; la noche y la tarde se reagrupan y enmarcan la luz del día. La hora del poema, la hora de la tarde, conduce a la verdad nocturna. Al final (4) todo se ha puesto en su sitio: la vertical del meridiano se ha anclado en el polo nocturno y le responde, del mismo modo que la tarde arroja su sombra sobre la mañana.

La tarde del poema ha conducido a un centro, «mediodía», desde el cual remontamos, por la vía de la aurora, hacia las tinieblas (1). Desde el imperio de la noche, el orden vuelve a su lugar, alrededor del centro {2 y 3}; el mediodía sucede a la mañana, precede a la tarde. Al final, la noche y el mediodía se han reunido (4). A la sucesión, se le quita el mediodía, en una abolición de la temporalidad.

3. GW I, 39-42. Véase también OC 63-64 y 423-424. Existen muchas más traducciones; las más asequibles: "Fuga de muerte", trad. de J. Munárriz (en P. Celan, *Amapola y memoria*, Hiperión, Madrid, 1992, pp. 78-81); "Fuga de muerte", trad. de J. A. Valente (en Id., *Cuaderno de versiones*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002, pp. 248-251).

La progresión traza un sistema y muestra, en primer lugar, cómo éste puede descifrarse en un acto de lectura. Es necesario comprender que la leche nutricia del poema se ha reformado, transformado y concentrado en la negrura abisal de una noche que no es la antítesis del día, una noche que domina el ciclo hasta tal punto que los elementos del tiempo vivido se le someten perfectamente. ¿Es la leche una «metáfora»? Es una cita con su tradición propia, que no se ha tomado prestada al poeta rumano Immanuel Weißglas⁴.

¿Qué casa, qué lengua?

¿Quién tiene verdaderamente en cuenta, en la lectura de “Fuga de muerte”, ese paso por la noche como un paso al orden de la palabra, de la restitución y la resurrección en las palabras?

El acontecimiento de los campos de concentración no se evoca por sí mismo, directamente, sino por su presencia en una lengua que se define a través de él, y que no tiene otra salida que dejarse penetrar completamente por él. Al acontecimiento siniestro responde el de esta poesía. La aceptación, por parte de Celan, de la lengua poética y, ante todo, alemana, ha sido la aceptación, hasta sus últimas consecuencias, del acontecimiento de la matanza que dicha lengua ha acreado y producido. Y que Celan ha asumido. De ahí que la reproducción del acontecimiento en el canto sea una «profesión de fe», a la cual obliga el mismo uso de la lengua, es decir, el hecho de escribir. Auschwitz será su contenido obligado, siempre. La decisión del no-olvido no es solamente fidelidad a los muertos: procede asimismo del acto poético. «¿Quién canta? —Soy yo, quien lo hace. Y con una lengua que tiene ese poder, un poder heredado: he hecho con ella lo que ella no ha perdido, puesto que he sabido obligarla a hacer esto».

El aire, ahí arriba, donde se cavan las fosas⁵, lejos de las tumbas que están en la tierra, se une a la fuerza del aliento en la palabra que trabaja la tierra, y a ese aire en el que está la piedra que sigue el poeta (y en primer lugar el «yo»: «La piedra en el aire, a la que yo seguí»)⁶.

4. Véase el último apartado, al final del capítulo, pp. 52 ss.

5. Barbara Wiedemann busca modelos literarios y descubre toda una serie de ellos (füttchelPaul-Paul Celan, p. 83): la tradición jasídica, la poesía barroca (cf. M. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, Syndikat, Frankfurt a.M., 1976 [en adelante: *Vom Engagement*], p. 216, n. 34), Georg Trakl (según Klaus Wagenbach, en un programa de la radio de Berlín del año 1968; véase *Vom Engagement*, n. 33). ¿Se realiza todo esto en la nube de los hornos?

6. «Der Stein in der Luft, dem ich folgte», en el poema “Blume” [“Flor”] de *Rejas del lenguaje* (Sprachgitter, GW I, 164; OC 126),

Se ha construido la «casa» en la lengua del poema; la fuerza del hechizo que resulta de la disposición de las palabras se extrae de la lengua del crimen. La fuerza que tiene el idioma nuevo, le viene de su capacidad de decir ese origen, y de superarlo diciéndolo. Se ha elegido el no-olvido como única superación posible. Las travesías de la lengua poética estarán determinadas para siempre por la huella del crimen, tan profundamente inscrita en esa lengua que no puede sino seguirla para no sucumbir de nuevo y para no comenzar otra vez. Hay que decirlo para no ser cómplice de un canto que no lo diría.

El oro que se consume

Los «cabellos de oro», al convertirse en «cabellos de ceniza», como el canto en su nada, levantan en un momento dado la casa en la que se realiza la alquimia. Al principio, sólo existe Margarete. Lo que se escribe va de este a oeste, va hacia Alemania. Los cabellos son de oro (verso 6). A continuación, el crescendo es ensordecedor, la amalgama de una simple yuxtaposición se desprende de los círculos de un inferno: todo eso aún se está escribiendo, aunque ya es oro y ceniza corriendo paralelamente (versos 14 y 15). Después, ya no se escribe nada; las dos muchachas, el oro y la ceniza, no se distinguen ya de la casa en la que habita el hombre, ambas han entrado en su lengua (3, versos 22 y 23). La ejecución de las víctimas se actualiza en ese momento, y la casa ya solamente la habitan los cabellos de la alemana (verso 32). El poema se ha volcado plenamente, está todo él del lado de la matanza, a la que encierra y hace existir en esa lengua alemana. Ambas muchachas volverán a surgir una última vez, en una nueva unidad que pertenece al universo del sueño, como si se estuviera fuera de la lengua, entre mediodía y noche, pero como si se desprendiera de esa noche en la profundidad de un pensamiento («und träumet...», verso 34), en el cual los contornos de una cosa rodean a la otra.

El poder de una fusión culmina en ese punto extremo. En su libro sobre los poemas del período rumano —escritos por Celan antes de que se fuera de Bucarest para Francia en 1947—, la lectora alemana Barbara "Wiedemann, más prosaica, ve dos grupos claramente separados. Unos están muertos y otros no. Cito:

No es a Margarita [Gretchen] a quien amenaza la muerte [como en el Fausto], sino a Sulamita, la de cabellos de ceniza, y es [a diferencia del Cantar de los cantares] hacia Margarita, la de cabellos de oro, y no hacia Sulamita, que vuelan los corazones.

Sí, sí. Así es. Y el resto del comentario no es menos apabullante. El final del poema —leemos— es más elegíaco; las dos figuras femeninas se ven arrancadas del contexto mortífero del acontecimiento presente, y restituidas a su origen literario. «No es Fausto lo que aquí se rechaza—ya se sabe—, sino una germanización de Goethe, la apropiación de Margarita y su cabellera aria por los fascistas»⁷ (sic, por los «fascistas» y no por los nazis). Nos parece estar soñando —como suele decirse. cY si en la “Fuga de muerte” Gretchen es realmente, la Alemania nazi y también la lengua del Fausto, arrastrada hasta los campos de Galitzia? Las disertaciones universitarias son pruebas irrefutables de cierta mentalidad.

En la carta que Celan escribe a Walter Jens⁸, se percibe la paciencia e incluso la indulgencia del poeta⁹. Al interlocutor le cuesta ver que las tumbas en los aires (sabemos perfectamente lo que son y dónde están, en esta poesía) «no son —bien lo sabe Dios— ni un préstamo ni una metáfora»: Celan se lo explica paso a paso como a un niño. Pero sin éxito, como tantas otras veces le debe haber ocurrido. El origen ctónico y arquetípico (en los sueños) de determinadas criaturas es un elemento familiar para un especialista de la Antigüedad como Walter Jens. A las Gorgonas, a éstas sí las conoce bien. Celan, que escribe para Jens y en interés propio, puede, por consiguiente, poner los puntos sobre las íes y conducirlo hasta el meollo del tema. Las Gretchen es una cosa con trenzas, anudadas, y los nudos y las trenzas se metamorfosean —incluso en el mito que conoce Jens— en serpientes que pululan en los infiernos y que suben hasta las cunas y entran en los lechos. La muerte en los cabellos rubios, el deseo de muerte en el deseo de los cabellos, todo esto lleva directamente a la celebración del exterminio. «No es tan difícil de entender», le viene a decir Celan, con una cierta cortesía, ocultando, de este modo, bajo la evidencia de una significación poética, el rechazo que se le suele mostrar en cuanto al fondo, un rechazo que lo desespera, y que, seguramente, también prevé.

Cuando, veinticuatro años más tarde, Barbara Wiedemann concidgra «las tumbas en los aires» como una referencia directa al acontecimiento de los crematorios¹⁰ y, por ende, como su traducción me-

7. Antschel Paul - Paul Celan, p. 85 y n. 194.

8. Walter Jens (1923), escritor, crítico literario, filólogo y profesor universitario, miembro del Grupo 47; a partir de 1946, profesor en Tubinga.

9. Carta de Paul Celan a Walter Jens del 19 de mayo de 1961. Véase B. Wiedemann (ed.), P. Celan - Die Goll-Affäre, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2000, pp. 532-533.

10. Antschel Paul - Paul Celan, p. 83 y n. 185.

tafórica, ignora la mediación que sufre el acontecimiento en las palabras y el valor independiente de las sílabas que regula dicha mediación. En Celan, los sentidos se interpretan de nuevo y se ponen en relación con las causas poéticas del acontecimiento. Este giro de «las tumbas en los aires» también se verá bloqueado de otra manera: a través de su reinsertión en la tradición literaria anterior, que no estaría marcada por el acontecimiento..

Los pronombres

¿Qué se entiende por «nosotros» (wir), y hasta dónde se extiende ese «nosotros»? Hay un «yo», en el poema, que se asocia a los demás judíos, constituyendo ese «nosotros». No es que hable por ellos, no se habla por los demás. Este «yo» se ha asociado a ellos, hablando con ellos. Aparentemente Barbara Wiedemann no lo negaría; se ha dado cuenta de que el grupo aludido por la rima «mortal» (ist blau i dich genau) es efectivamente el de los judíos —pero luego lo niega cuando afirma que se los señala solamente «de manera indirecta»^{11 12}, y sobre todo cuando afirma que se señala (con el «dich», es decir, el «te») de igual manera al lector, sea cual sea, incluso si es alemán, ya que el poema se dirige a él, cosa que, en mi opinión, está en absoluta contradicción con el sentido del texto. En el contexto de una referencia tan inmediata, el «nosotros» aparece como algo impuesto. Ese «nosotros» ya no se perderá en la poesía de Celan: lo volveremos a encontrar en el poema “Köln, Am Hof” del libro *Rejas del lenguaje*¹¹. No existe ningún yo, quizás, que pueda hablar en semejante materia, aunque sea yo —este yo— el que habla en este poema. No lo hace solo. No podría ser él sin los demás. Les da voz o, mejor dicho, se da una voz con ellos. La integración se ha sellado mediante el humo de los campos.

En sí —filológicamente—, es difícil leer el texto de tal manera que en el «tú» del verso «te alcanza con bala de plomo certera a la vez» («er trifft dich»), de la penúltima estrofa, se pueda hallar al lector, al destinatario anónimo, ya sea en Tubinga o en otra parte. No obstante, podemos entender que se lo haya intentado leer así. La autora del libro se convence de ello con total seguridad: ¿no os parece que puede ser cualquiera? No se excluye a nadie. «Cualquiera [...] que lee el poema se ve alcanzado y concernido a la vez.» Si se quiere. Pero de otro modo...

11. *Ibid.*, p. 88.

12. GW I, 177, verso 11; OC 133.

Estilísticamente, si fuera así, nos encontraríamos ante una manera de hablar muy coloquial, que desentona, ¿Y cómo podríamos entender entonces el paso al «nosotros» dos líneas más adelante, si ese «tú» pudiera ser todo el mundo, es decir, si pudiera ser un destinatario intercambiable? La composición del poema fija y delimita un vacío. En el momento del disparo, a Sulamith, la judía, no se la nombra, aunque la bala la mata a ella; la víctima es la madre del poeta, la «hermana» de los poemas, designada aquí por el pronombre «tú» (en este caso «dich»): «er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau» («te alcanza con bala de plomo certera a la vez»). El hombre se ha quedado solo en casa, con su amor germánico, Margarete, como única compañía, y su disparo no ha fallado: «ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete» («un hombre vive en la casa tus cabellos de oro Margarete»). Todo esto se dice en su lengua, con plomo y con precisión, ahí, en el punto preciso en que culmina la transmutación.

Un hombre...

El torturador es «un hombre», vive en una «casa», y aparece —mago de la muerte. La magia del verbo lo hace surgir de nuevo. Las palabras no sólo tienen el poder de ser terroríficas, sino que solamente se separan del canto del terror cantándolo. Este «hombre» es «un» hombre, vive en un lugar, escribe, ama; «hombre» antes de transformarse en monstruo, con la ayuda tanto de la naturaleza como del arte.

El poema le prepara una habitación; desde ahí, desde esa casa, desde lejos, él escribe a la mujer que está en su país, para decirle su amor, didándolo con asesinatos de la manera más natural del mundo. Una casa responde a otra. El oro del Rin y el Fausto responden a las cenizas del Este.

Con la caída de la noche («cuando oscurece», es dunkelt), las palabras pasan por la nada del abismo. Y con la aparición del hombre, atraviesan las palabras de éste, para volverlas a decir. Una lengua ha penetrado otra lengua. Las estrellas fulgen contra este fondo. Brillan, y reaparecen —cambiadas.

El poema logra que el verdugo llegue a este país lejano, que está todavía más al este, y que entre hasta en la misma noche; consigue domar al domador, que enseñe sus sortilegios bajo mandato y repita sus hazañas. Sabemos muy bien que la música tiene ese poder sobre él, Y él tiene ese poder sobre ella. Como en las arias del repertorio que entona silbando, la dulzura de una melodía ahora lo hace salir de su agujero. Estas arias le han enseñado lo que se hacía con las ratas y gusanos, o con las serpientes.

«El ojo azul.» Podría pensarse —y a menudo se ha pensado así— que el rasgo caracteriza, al igual que los cabellos rubios, a la raza germánica, al tipo ario. En realidad, el ojo representa un poder —tal y como se aprende leyendo esa poesía (aunque sólo fueran los poemas de juventud), y el azul marca una cualidad distintiva¹³ en este orden, de modo que el sentido primero se refiere a un dominio prodigioso de la palabra, y el segundo, fortuitamente físico, sería una coincidencia particular y maravillosa, ligada al hecho de que se consigue decir lo que se quería con esta lengua asesina.

La rima, al final, en consonancia con la fuerza infalible e insuperable del «maestro», se entiende a veces como una expresión de la mantanza colectiva en su perfección¹⁴. Se pasa así de largo sin ver la consonancia entre la música, un fenómeno de cultura, y su realización militar, y sin ver la música en el cañón del fusil. En cuanto al modelo y a la materia transformada, creo que se debe tener en cuenta la traducción que hace Rilke de un poema de Charmes de Paul Valéry:

Patience, patience,	Gedulden, Gedulden, Gedulden,
Patience dans l'azur!	Gedulden unter dem Blau
Chaque atome de silence	Und was wir dem Schweigen verschulden,
est la chance d'un fruit mûr [...] macht uns das Keifen genau ¹⁵ .	

Unos se veían arrastrados, mientras otros arrastraban; el poeta no es juez aunque juzgue; lo suyo no es sentenciar trazando una frontera que por definición no se puede encontrar, sino que lo suyo es hacer justicia a los muertos. A cada uno su «Gretchen», sobre todo la que se canta. No es que a esta muchacha se la reivindicque oponiéndola a otra; ni que se la quiera arrebatar a los «fascistas». «Margarete» es su nombre ennoblecido por la literatura y se mantiene frente a ese otro nombre de una heroína cantada en El Cantar de los Cantares.

«No es Fausto lo que se rechaza, sino la apropiación de la muchacha aria de cabellos de oro por parte de los fascistas»¹⁶: Celan no habría designado así a los asesinos, con ese término políticamente desviado. Esto habría significado para él una delimitación manipulada y restringida del acontecimiento, una apropiación explicativa que

13. Como en el poema "In memoriam Paul Eluard" del libro *De umbral en umbral* (GW I, 130; OC 105-106); véase, *infra*, el capítulo «El azul del ojo», p. 255.

14. Véase H. M. Krämer, *Eine Sprache des Leidens. Zur Lyrik von Paul Celan*, Grünewald, München-Mainz, 1979, p. 95. Barbara Wiedemann lo sigue (*Antschel Paul-Paul Celan*, p. 88).

15. R. M. Rilke, *Übertragungen*, ed. de E. Zinn y K. Weiss, Insel, Frankfurt a.M., 1975; el poema "Palme", pp. 281-285.

16. Antschel Paul ~ Paul Celan, p. 85, n. 194.

enmascararía la realidad. El poema nombra a Alemania y su cultura, y no al fascismo musoliniano, ni al enmascaramiento que representa usar la apelación moscovita. El vínculo entre la tradición cultural general y el acontecimiento es demasiado fuerte como para que a este último pueda designarlo una palabra como «fascismo», que se utiliza abusivamente para describir la acción política de los nazis. La lengua, renovada a fondo, muestra por doquier este vínculo. Si no fuera así, el hecho de haber puesto la tradición al servicio de la inhumanidad no prohibiría el uso de esa tradición y no impondría la refección.

Los instantes de la acción

El hombre, al principio, está en casa, en su casa (verso 6), allí logra sumergir su alma en las profundidades de un pasado ctónico a través de las serpientes (aquello que, en la carta a Jens, Celan ha denominado *ad hominem* lo arquetípico). Cada cual tiene su propia familiaridad con los monstruos. Por lo que a él se refiere, ios encuentra y los anima en las huellas de una escritura (versos 6 y 7); el verbo «escribe» permanece primero sin complemento. A la hora de la tarde, más cerca del abismo, él escribe una carta a la amiga lejana, «die ferne Geliebte»; el deseo se mezcla con las criaturas de la noche, las serpientes se transforman en trenzas, a través de los cabellos de la mujer alemana (verso 7). El sigue escribiendo su carta; lo que escribe es ahora una cabellera, unas serpientes (verso 8). Él sale de su casa y se va afuera, en la noche (verso 8). El umbral señala el paso al otro mundo; él está preparado para ello: la escritura lo ha llevado hasta allí. La noche tiene sus estrellas; el fulgor lo atrae y lo embriaga (verso 8). Hay tantas estrellas de judíos —estrellas amarillas— que lo excitan, por encima del abismo; no puede resistirse a ellas, y sucumbe en el acto, percibe la señal de la víctima eterna. Los dos «y», en medio de la *asíndeton*, y en la *concomitancia*, expresan mecánicamente (si se quiere) el énfasis de una instantaneidad; a partir de ahí, todo se hace evidente y se realiza. El deseo actúa; llama a la jauría de mastines, son sus perros y los conoce bien (verso 8), luego hace venir a los judíos, son sus judíos y los conoce bien (verso 9); hace cavar las tumbas (verso 9); hace que toque la orquesta, es la hora de la danza (verso 10). Todo eso va junto: cavar y cantar, la tumba, la música, la danza.

Entre los versos 6 y 24 a la muerte no se la nombra directamente, aunque ha tenido lugar; se ha pasado a cosas más serias, gracias al entusiasmo nocturno: a las renovaciones, a la resurrección dionisiaca, a la levitación que conduce hasta muy arriba, hasta los fulgores,

hasta los aires, pasando por los hornos crematorios, i Se trata del tema de las danzas macabras o del tema, mucho más moderno, del tango (según el primer título del poema¹⁷)? A estos elementos se los rehace para ponerlos al servicio de una coreografía del exterminio, cuyos antecedentes se identifican en la embriaguez de una exaltación.

La embriaguez común de asesinos y asesinados

Los elementos de la composición se retoman y se abandonan. El movimiento provocado por su redistribución, por su variación, y el desarrollo efectuado por medio de elementos nuevos, fijan las etapas de una transformación precisa. La segunda de estas etapas vuelve a poner los datos iniciales en su sitio; se repite el principio (versos lia 16), pero rápidamente se pasa hacia el lado de la muerte y la supervivencia. Sulamith está en Margarete: la embriaguez se prolonga a ambos lados, el de la tierra, en las palabras, y el del aire, en las alturas, adonde conduce la misma embriaguez. «El» está ahí, fiel a su puesto, y entrena a su tropa. Se cava, y la música eleva. La interpretación de los éxtasis poswagnerianos, posnietzscheanos, tanta muerte-y-transfiguración como se quiera, es clara. Detrás de la realidad de los campos, la voluntad de muerte que los ha producido, y la exaltación que los celebra uniéndose a las víctimas, los transforma en monstruos en el seno de un catastrofismo; una serpiente vale por la otra; serpiente por serpiente. ¿Qué más da? La víctima se deja desfigurar. El modelo literario que se busca está ahí. El poema va por ese camino, así como toda la poesía de Celan, para ir hasta el final, ahí donde el canto triunfal puede ser arrebatado a los asesinos, y ahí donde el canto, que debe responder a las fosas, les responde de otro modo, en los términos de un júbilo, ante el asesinato. Esos son los únicos acentos capaces de enunciar su verdadera naturaleza. El poema se divide en cuatro cantos. En el primero (versos 2 a 10), hay la tumba y la música, y después de una nueva concentración del éxtasis, ya en el segundo canto (versos lia 19), se da su transformación.

La muerte en el canto

La aceleración está ahí, y también la desaceleración que la insistencia exige, tal y como ocurre todavía en el tercer movimiento (versos 20

17. Véase P. Solomon, Paul Celan. L'adolescence d'un adieu, trad. del rumano de D. Pujol, Climats, Castelnau-le-Lez, 1990, p. 45. (La edición original rumana lleva por título Paul Celan. Dimensiunea românească, Kriterion, Bucuresti, 1987.)

a 27). Una nueva profundización se aloja cavando ahí, en el centro de la música, que todo lo confunde. En el fondo de una vibración (de un trémolo), se crea el punto de apoyo de una elevación. No estamos ante la sinfonía de Beethoven tocada realmente a la sombra de las humaredas, sino que se trata de la relación entre ambas cosas —es decir, entre los sonidos y la destrucción— en el seno de un universo común, que engloba otros muchos lugares —o bien es el lugar de los lugares. La poesía de Celan se ha instalado ahí, en ese canto asesino, y se eleva por encima de los asesinatos para volverlo contra sí mismo. Para ello, ese canto no debía ser abolido. Es necesario poder identificarlo, allí donde sea que se eleve.

El último movimiento (versos 28 a 37) le da una existencia al «maestro», al maestro del canto, que canta la muerte y produce la muerte. Es infalible. Se puede precisar muy claramente el sentido. Lo que aquí se dice —y de lo que aquí se trata— no es que la muerte sea una presencia en el este, venida de Alemania, es decir, la máquina y sus sabidos refinamientos de tortura. No, la muerte es el canto y es la música. Una lengua, que viene de allá, hace su trabajo y logra sus fines, cantando en el fusil, el placer de dar en el blanco. El «hombre» es su encarnación; al final se lo ve actuar bajo mandato; las órdenes que da, él mismo las oye, las saca de las profundidades de un torbellino de melodías. La crítica se deshace en discursos sobre las distancias que se toman frente a la música o frente a las tradiciones literarias. Para Celan, las emociones-salían de ahí, hasta el éxtasis de la destrucción, de ese arrebató musical y orquestado, que mata y todo lo arrastra. Pero él debía pasar por ahí, a contracorriente (im Gegensinn) para que nadie lo alcanzara.

II. ANULACIONES

La mano del horror: una mimética de lo funcional

El carácter del poema, desacreditado en ciertos lugares en tanto que «artístico», ¿será acaso «funcional»? ¿Puede el refinamiento de la forma verse reducido hasta el punto de que se lo presente como el espejo de una funcionalidad, es decir, de la industria de la muerte¹⁸? Y, de paso, ¿puede el refinamiento de la «fuga» verse reducido al mismo tiempo a una «política de la destrucción»? La relación que establece

18. «La funcionalidad de la forma misma, de una sofisticación llevada hasta el más mínimo detalle puede verse como reflejo de una industria asesina perfeccionada y calculada con precisión» {Antschel Paul - Paul Celan, p. 87, las cursivas son mías}.

Wiedemann, por homología, entre el mimetismo y la acusación, mediante la reproducción de una mecánica, es aberrante; hay que decirlo, y denunciarlo. ¿Qué sería entonces el poema, en su organización propia, si se lo determina de este modo desde fuera? Lo que éste rechaza, ¿sería el reflejo paródico de una estética marxista, o bien sería su propia estructura interna? Lejos de que esta estructura se perciba como algo significativo gracias a la autonomía de un desarrollo y a su progresiva andadura, dicha estructura, aún en su reproducción, según Wiedemann sería el producto del horror. De este modo, el poeta se ve asimilado a las víctimas. Su lengua ha sido destruida, tal y como las víctimas han sido trituradas; él no podría sino rehacer la demostración de la destrucción sufrida.

Sise concibe la forma como una contra-forma impuesta, el modo de escritura que implica sería inconciliable con los principios de la autonomía crítica de la lengua poética, tal y como la practicó, la vivió y la definió poéticamente Celan. En tal caso, ¿dónde estaría su rebelión? La reflexión se vería completamente privada del ámbito que ella misma se da para desplegarse. Ahora bien, se despliega ahí libremente. El acontecimiento no puede prefigurar ni predeterminar la reacción ante él. Dicha reacción ha sido meditada y ella misma ha escogido su propia forma y la parodia.

La marca del arte, la necesidad de la desdicha

Al arte se lo repudia, tildándolo de artificio, ya que éste no conviene al mensaje; se lo opone, bajo el nombre de «Artistik» (el trapecio), a la verdad de la naturaleza¹⁹. Como no se lo puede evitar, a pesar de todos los esfuerzos, se atenúa su alcance, y se lo relaciona, aquí también, con la cosa terrible que se inscribe en el texto, piense lo que piense el autor sobre ello. Este sufre su destino. Por un lado, pues, al fenómeno del arte se lo identifica, pero se lo transfiere; no se juega²⁰. Los amigos no lo comprendieron, el formalismo del poema no se correspondía con lo que ellos se esperaban en un asunto tan serio y tan grave. Hay que defender al poeta (el pobre), pero al mismo tiempo comprender que los demás tengan sus reservas: no es culpa suya, él expresa lo que ha sufrido. Con la referencia habitual e inapropiada

19. Véase O. Pöggeler, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Alber, Freiburg-München, 1986, p. 119 (en adelante: *Spur des Worts*).

20. Leemos: «El carácter prodigiosamente artístico del poema [el artificio] se ha visto reconocido en parte, pero no siempre el hecho de que ese carácter sea funcional, es decir, pertinente para la significación» (*fintschel Paul - Paul Celan*, pp. 86-87). Se lo considera un defecto, aunque perdonable.

a El meridiano, texto central sobre la poesía de Celan, los intérpretes se autorizan a decir que «la condena de un arte artístico se hace evidente mediante el paralelo que se establece aquí con el exterminio masivo perfeccionado»²¹. Se supone que el acontecimiento produce la forma. ¿Qué más se puede decir en su defensa, si se sigue creyendo en el efecto que la realidad produce por sí misma en la lengua, al imprimirle su organización formal?

La invocación a una trascendencia en apuros

Mientras no se reconozca en la melodía y en el ritmo el ámbito en el cual se desarrolla la acción asesina —ámbito que el poema alcanza en su centro—, lo que se ve en la musicalidad, cuando se la tematiza, son las vías de un exorcismo que actualizaría el ejercicio mismo de la violencia. En este caso, es la fuerza bruta de la nada la que habla, la aniquilación puesta en acción. Y entonces, para no quedarse en eso, es necesaria una contrapartida positiva, una superación más metafísica, que combata a esta nada «bajo el signo de la muerte». La referencia al gran poema “Engführung” (“Estrecho”)²², de Rejas del lenguaje, sobre los campos y sobre la lengua que los dice y habla con ellos, le permite al intérprete encontrar el expediente de una contra-voz de la memoria que se opone a la nada desde el momento en que hace ser «el pasado, el presente y el futuro»²³. Esto sería aceptable si el intérprete se atuviera verdaderamente a la palabra del poema, ya que el paso a la lengua poética-obligaría a ir más lejos. Pero tal como se deja oír vagamente, esa afirmación adquiere consistencia, aleja de la palabra e impone al texto una trascendencia falaz que lo contradice. De este modo, es la contradicción de Celan lo que se ve contradicho. Es cierto que los poemas dicen la aniquilación, y profundizan, con constancia, sus motivos. Ahora bien, la memoria, en la función que la crítica le ha asignado, trasciende y arrastra el acontecimiento a otra esfera. A la aspiración espiritual, se le opone entonces el «maestro» del poema. La verdad de la memoria vendría a ser la fuerza que el maestro aplastaría: «pero está la muerte, el maestro que viene de Alemania»²⁴. Con ese «pero», se entiende que la violencia triunfa. Esto

21. Antschel Paul -Paul Celan, p. 87, n. 198.

22. GW I, 195-204; OC 144-149.

23. Véase K. Manger, «Todestango im Zeitgehöft. Zur Bedeutung des Todes in der Dichtung Paul Celans», en H. H. Hansen (ed.), *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Steinkopff, Darmstadt, 1989, pp. 437-452; véase especialmente p. 440.

24. *Ibid.* Un punto de vista muy próximo es el que adopta Theo Buck, *Muttersprache, Mördersprache*, Rimbaud, Aachen, 1993.

equivaldría a pensar que para Celan la ley de la materia o del devenir es más fuerte que todas las hazañas de la memoria que combaten todavía el triunfo de la violencia, y que continúan combatiéndolo; el dominio, como tal, habría convertido esa violencia en un atributo de la germanidad (Meister, «maestro», tal como se dice bemeistem, «dominar»).

Reproducir la lengua deteriorada

Cuando la referencia innegable al poder del lenguaje se ve reconocida y pasa al primer plano, el alcance del enunciado no queda por ello menos reducido, si no anulado. Se lo relaciona con la imperfección del lenguaje en la modernidad tecnológica. Esta reducción debe imputarse en buena medida a una equivocación profunda sobre la naturaleza de la negatividad, que, en tanto no se la relaciona con la contradicción, se supone que describe un estado de deterioro objetivo²⁵. No se trata de la utilización de la tradición en la historia, sino de la evolución histórica del lenguaje que, para muchos intérpretes, se refleja en los textos. Así pues, la «leche negra» se ha podido considerar como un medio paradójico (una metáfora-de-choque), destinado a romper la sucesión de imágenes «reales» (o sea, representables)^{26 27}, porque se adaptaba mejor a las devastaciones efectivas, que se reflejaban en el estado de lengua, lo cual va diametralmente en contra de la finalidad de este lirismo que reintroduce en la lengua un nuevo sistema semántico de una densidad y una coherencia asombrosas.

La voz única de lo absurdo, que confunde verdugos y víctimas

Aquello que no se comprendía en la expresión, porque no se percibía su coherencia, y que se achacaba a una expresividad en bruto, encontró, desde la publicación de los primeros estudios, una motivación objetiva en la absurdidad que se le atribuía al acontecimiento. Me refiero a una presentación particularmente malévola, que se publicó a raíz de la aparición de Rejas del lenguaje¹⁷. Siempre se repite la misma canción: los judíos dan lástima por lo que se les hizo:

25. Véase, *infra*, «La barrera de pestañas», pp. 402 s.

26. Antschel Paul - Paul Celan, p. 86.

27. C. HeseLhaus, «Paul Celans Sprachgitter», en *id.*, *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Ivan Coll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*, Bagel, Düsseldorf, 1961, pp. 430-437.

El destino de los judíos asesinados pesa como un fardo inexplicable e incomprensible, que siempre retorna y nunca se aleja [esto sería evidentemente la finalidad deseada]. De ahí que la melodía de la muerte —«die Weise vom Tod», que conocemos bien— vuelva sin cesar como una cantinela [... «immer wieder hergeieiert»].

Es difícil decir algo peor; el fondo del rechazo persiste; y como no se lo analiza, sigue ahí. Lo inexplicable tenía voz. Los muertos hablan y no pueden comunicar su mensaje²⁸. Las dos cosas se combinan. Por más aberrante que sea ese punto de vista, al menos el rechazo estético es claro y se expresa sin tapujos²⁹. El sentimiento de lo absurdo resulta de un análisis arbitrario o erróneo del estilo, considerado, por ejemplo, como un cruce de giros metafóricos u ordinarios, que no consiguen unirse. Según el crítico, la palabra lleva la marca de lo padecido, o bien traduce lo absurdo de la realidad, y la descripción que él hace del poema transforma la verdad en algo forzado, oscuro e involuntario.

El rechazo describe un estado de hecho: visto desde fuera, es decir, desde la expectativa tradicional de un contenido directo y discernible, el paso —en el texto— al orden de la palabra debía producir la sensación de algo incongruente. En segundo lugar, la coordinación de los dos ámbitos debía justificar lo incongruente: «Así como los judíos desaparecen, elevándose en humo, así el juego paradójico del poema de la fuga flota en la liviandad y en lo no-delimitado» (la ausencia del «contenido» conocido)³⁰. El sentido que no es posible hallar se transforma, de un modo bastante lógico, en una voluntad de sin-sentido.

Todas estas opiniones eran voces alemanas. Desgraciadamente, del lado judío, una voz muy cercana a ellas se hace oír. «El poeta las hace hablar [a las víctimas asimiladas al 'nosotros' del poema], pero, como no pueden hablar, él debe hablar por ellas»³¹ —como si no hablara en nombre propio. Los presupuestos estéticos quizás están aquí ligados de otro modo al acontecimiento, pero se ven igualmente anulados por el hecho en bruto que se supone que el poema debe

28. Tal como ocurre en los coros hablados, los *Sprechchöre*, de Theo Buck, *Muttersprache...*, cit., pp. 83 ss.

29. Siempre ese mismo reproche de llamar artificio al arte: «El manejo técnico y artístico de la lengua crea el efecto lírico» {C. Heselhaus, «Paul Celans Sprachgitter», cit., p. 430}.

30. *Ibid.*, p. 433. El acontecimiento se reproduce él mismo en las palabras, según Barbara Wiedemann.

31. J. FeJstiner, «Reconsideration: Paul Celan. The Biography of a Poem»: *The New Republic* (2 de abril de 1984), pp. 27-31.

reproducir³². Bajo esta perspectiva, el poeta se convierte en portavoz de un modo muy ingenuo.

Las estrategias a las que el poema ha dado lugar, sobre todo en Alemania, pero no sólo allí, con el fin de escapar a la influencia del texto son fácilmente analizables. Felstiner ha aportado numerosos testimonios de reducción estética comparable a la reducción por el absurdo. El propósito de esto era simplemente recordar la realidad de los campos y el papel que representaba allí la música en la organización del exterminio, una música ejecutada por cautivos destinados a la muerte³³. Si se parte de una posición de judío militante, diametralmente opuesta, no por ello se desvirtúa menos el texto, que se ve reducido también en este caso a un referente histórico y, además, simbólico. El crítico ve cómo se reconstituye una situación de palabra que se ha producido anteriormente, y que se reproduciría como por sí misma en la letra, gracias a la sensibilidad particular del poeta testigo y portavoz. Sin embargo, la independencia tanto del sujeto como del texto es mucho más grande; además, la presencia del referente es demasiado importante en la lengua del poeta como para que se le otorgue, de manera tan directa, el lugar del contenido de un texto.

III. LA RELACIÓN ENTRE DOS TEXTOS RIVALES

La cuestión de la anterioridad de un poema de Immanuel Weißglas se ha promovido de un modo malévolo después de la muerte de Celan³⁴. La idea, en definitiva inverosímil, de que Weißglas habría hecho una reelaboración de la "Fuga de muerte" de Celan en un texto escrito a posteriori (su poema no se publicó hasta 1970) está descar-

32. Feistiner —entiéndaseme bien— tiene razón cuando se opone a la supresión dei acontecimiento y los testimonios; pero esto no lo autoriza a borrar el sentido para lograr este propósito.

33. «Celan had a matter of fact to build on» («Celan disponía de una materia prima sobre la cual construir») (J. Felstiner, «Reconsideration...», cit., p. 28; testimonios sobre la música que las víctimas estaban obligadas a producir, para acompañar torturas y ejecuciones). Así pues, la primera publicación del poema, en rumano, y en la traducción de Petre Solomon, iba precedida de una nota que recordaba estas circunstancias, probablemente para facilitar la publicación de un poema «formalista»: la evocación de un hecho que efectivamente había tenido lugar. «En Lublin, como en muchos otros campos nazis de la muerte, una parte de los condenados debía tocar melodías llenas de nostalgia, mientras los otros cavaban las tumbas» (in *der Sprache der Mörder*, libro de la exposición sobre «Una literatura de Czernowitz», ed. de E. Wichner y H. Wiesner, Berlin, 1993, p. 172).

34. Véase H. Stichler, «Die Zeit der Todesfuge. Zu den Anfängen Paul Celans»: *Akzente* 19/1 (1972), pp. 11-40.

tada, pues supondría admitir, en efecto, ía construcción (por parte de Weißgias y de Stiehler, unidos en un mismo complot) de una asociación de plagio a partir de una mentira^{35 36}. Las similitudes son demasiado sorprendentes y visiblemente deseadas como para ser fortuitas, y requieren una explicación sólida.

ER

Wir beben Gräber in die Luft und siedeln
Mit Weib und Kind an dem gebotnen Ort.
Wir schaufeln fleißig, und die andern fiedeln,
Man schafft ein Grab und fährt im Tanzen fort.

Er will, daß über diese Därme dreister
Der Bogen strengte wie sein Antlitz streicht;
Spielt sanft vom Tod, er ist ein deutscher Meister,
Der durch die Lande als ein Nebel schleicht.

Und wenn die Dämmerung blutig quillt am Abend,
Öffn'ich nachzehrend den verbißnen Mund,
Ein Haus für alle in die Lüfte grabend;
Breit wie der Sarg, schmal wie die Todesstund.

Er spielt im Haus mit Schlangen, dräut und dichtet,
In Deutschland dämmert es wie Gretchens Haar.
Das Grab in Wolken wird nicht eng gerichtet:
Da weit der Tod ein deutscher Meister war²⁶.

ÉL

Elevamos tumbas en el aire y nos asentamos al fin
Con mujeres y niños en el lugar que se nos pide.
Cavamos con diligencia, otros tocan el violín,
Se crea una tumba y la danza ya sigue.

Él quiere que sobre esas tripas con más osadía
El arco roce tan severo como su faz:
Tocad suavemente la muerte, es un maestro alemán,
Que a través de los campos como niebla se desliza.

35. Antschel Paul -Paul Celan, p. 81 yn, 181.

36. Ibid., pp. 79 ss.

Y cuando el crepúsculo con sangre surge a la tarde
 Abro yo rumiando ia boca ensañada,
 Cavando para todos una casa en los aires:
 Amplia como el ataúd, apretada como la hora de la muerte.

Él juega en la casa con serpientes, amenaza, hace versos;
 En Alemania, el crepúsculo, como en los cabellos de Gretchen.
 La tumba que se prepara en las nubes no tendrá estrechez:
 Porque la muerte era ya, desde lejos, un maestro alemán.

¿Una dependencia común i

Se han examinado y sostenido dos hipótesis. La primera reconstruye toda una serie de dependencias, según un esquema fijo, heredado del siglo XIX. Supone una misma «fuente», situada en la tradición regional (y universal), cultural y literaria, que se invoca para hacer comprensible la utilización común, y en cierto modo rival, de un mismo material léxico y metafórico; restringida a este único texto y a una densidad tan fuerte de similitudes, esta hipótesis no es muy plausible³⁷. A esta tradición se le añadiría la «realidad» contemporánea del exterminio de los judíos, que no tiene nada de regional. De este modo, se estaría ante la implicación del texto en dos órdenes de referencias, con lo cual será preciso representarse cada vez —en dos textos de factura tan diferente como éstos— el mecanismo de la reproducción de imágenes o fórmulas.

Que ambos textos pertenezcan a un «fondo común» reduce singularmente tanto la parte de invención como, lisa y llanamente, la parte del proceso de transformación lingüística. La producción de las «imágenes» por el acontecimiento mismo, a través de reacciones parecidas —y hasta idénticas— de dos temperamentos diferentes, no es menos improbable lingüísticamente, sino que incluso resulta difícil de pensar. Dicha producción se emparenta vagamente con la teoría marxista del reflejo. A los dos puntos de vista contradictorios se los expone conjuntamente. Las referencias comunes a lo real³⁸ se distinguen por medio de «dos tentativas diferentes de transformar las informaciones»³⁹. En Celan, la ruptura es radical, de otro orden, y se basa en una contradicción permanente de los modos constituidos del lenguaje. La supuesta relación no mediatizada de la palabra con la cosa es contraria a la autonomía de la lengua. Sin embargo, existe

37. *Ibid.*, pp. 82-83.

38. *Ibid.*, p. 82: «realistische Grundlagen»; «[...] beruht auf Tatsachen».

39. «Verarbeitung», *ibid.*, p. 83.

una cierta aproximación a esta autonomía —aunque demasiado tímidamente—, cuando se habla de un lenguaje propio⁴⁰. Hay que aceptar que “Fuga de muerte” proporciona un testimonio primero y capital de ese lenguaje propio. En tal caso se justificaría la «fama» del poema de un modo diferente a las conmemoraciones regulares, y casi rituales, en las que se produce el escamoteo del sentido.

La anterioridad de Weißglas, una reorganización por parte de Celan

La segunda hipótesis admite una dependencia de otro tipo. Es unilateral e inmediata. En este caso, la anterioridad del texto de Weißglas se acepta sin problemas. Celan retoma la forma y la temática del poema de su compañero de instituto de Czernowitz para remodelarlas y disponer sus elementos, con la finalidad de hacerlas más acordes —en la funcionalización de la escritura— a la máquina déi horror. Marlies Janz⁴¹ —otra estudiosa del tema— ha subrayado en Celan el grado de consciencia suplementaria en el uso de los medios poéticos. Así pues, podrían aislarse ciertos pasajes, llamados poetológicos, y descubrir una oposición que estaría en el origen de las consecuencias formales que se han creído detectar en ambos poemas⁴². Una forma que se ha vuelto imposible (Weißglas) se reutiliza en la reproducción de una realidad nueva. Estaríamos frente a una forma de poesía «concreta» que integra la máquina alienante de la destrucción. La “Fuga de muerte” se referiría pues al chirrido de las correas de la destrucción.

Esta hipótesis no es muy diferente de la anterior. Esta vez, el acontecimiento no se reproduce a sí mismo en la expresión, ni se refleja en la imagen; el material formal que se retoma se redispone de manera iterativa e insistente para representar el horror. La forma integra la imitación fónica de una mecánica de la muerte. En otros casos de distanciamiento, y ante lo insólito de la forma estética, que aún parecía mucho más insólita hace veinte y hace cuarenta años, se ha visto reflejada la inhumanidad de la sociedad. El sinsentido que uno supone en lo que no comprende, lo lee como un acto de protesta, como una rebelión contra la destrucción objetiva del sentido en el espacio propio de la creación⁴³. La interpretación de la estructura

40. «Die eigene lyrische Sageweise», *ibid.*

41. *Vom Engagement*, p. 216, n. 33.

42. *Antschel Paul-Paul Celan*, p. 86.

43. *Ibid.*, p. 87. El propio ritmo, demasiado regular e ininterrumpido, tiene por función dar testimonio de la ausencia de sentido («was auch für die Sinn-Isogkeit des Geschehens steht»), siempre con la idea de una reproducción mimética y mecánica de

con sus mecanismos, los retornos y las reelaboraciones de la «fuga», incluye una reducción masiva de la distancia crítica, de la que se encuentran ciertos esbozos en la teoría estética de Adorno.

Un concurso de poesía

Esta segunda hipótesis es verosímil y ha sido retomada desde entonces. La “Fuga de muerte” se presenta, en Celan, como una respuesta al poema de Weißglas, cuya existencia conoce. Reorganiza los elementos sin introducir otros: serán los mismos, y les hace decir algo totalmente diferente. Ésa es, aparentemente, la única manera de comprender las similitudes en el seno de categorías estéticas nuevas. Se busca la reelaboración, ya que la corrección permite que se vea, en los mismos términos, la magnitud de una diferencia. Al defender el poema de Celan en una información que transmitió a Leonard Forster en 1979, su mujer, Gisèle, seguramente no considero que se podía separar originalidad y primicia, y por lo tanto pensó que la existencia de un antecedente no era concebible⁴⁴. Sin embargo, la originalidad puede ser más fuerte justamente al existir un antecedente.

Es la ley del torneo, del certamen. Se entra en liza para decir mejor y para contradecir. «Yo lo haría así y lo diría así.» El «meollo» es el mismo; no hay otro, ni para Weißglas, ni para Celan. Lo que ambos dicen sobre esto puede diferir completamente. En este caso, no podemos descartar que ambos hayan estado de acuerdo sobre los giros y los temas, sobre «las tumbas en el aire», sobre el «maestro» y la «danza», o sobre el «hombre» (él, er), a fin de componer cada uno su poema a partir de los mismos materiales. Si eso es verdad, ¿tes por la diferencia entre ambos por lo que el resultado impresionaba a los lectores, como ocurre ahora? No es seguro. Las capacidades de percepción se transforman lentamente. Las obras producen su horizonte de percepción. El juego no es imposible (y corresponde a lo que han dicho Kittner y el mismo Weißglas)⁴⁵. Ellos eran compañeros, y se reencontraron después de la liberación, en 1944. Pudieron separarse

lo real. El juicio de Wiedemann no es aislado. Lo comparte James K. Lyon en su estudio sobre «Rilke y Celan», en A. D. Colin (ed.), *Argumentum e silentio. Internationales Paul Celan Symposium*, De Gruyter, Berlin, 1987 (en adelante: *Argumentum e silentio*), pp. 199-213, quien encuentra «Nonsens» (sinsentido) en secuencias que, sencillamente, no ha descifrado. La incomprensión se retraduce y se cosifica en una descripción de un estado de la lengua.

44. L. Forster, «Todesfuge: Paul Celan, Immanuel Weißglas and the Psalmist»; *German Life and Letters* 39/1 (1985/1986), pp. 1-20, véase p. 19, n. 14.

45. Reúno las informaciones, bastante diversas, recogidas en Antschel-Paul-Paul Celan, pp. 80, 181 y 182; p. 82, n. 186.

más tarde⁴⁶. Por lo que se refiere a la transformación que Celan ha hecho sufrir generalmente a las palabras y a su disposición, es indiferente que el texto paralelo o rival haya existido anteriormente o no.

No debería ser posible escribir (ni siquiera pensar): «Si él se hubiera quedado con sus padres en el ghetto y si hubiera sido deportado con ellos a Transnistria, quizás los habría salvado»^{47 48}. ¿Por qué se escribe esto, a pesar de todo? Es un judío quien lo escribe; un goy⁴⁹ no caería en suposiciones de este tipo: encontramos de nuevo esta misma opinión en el estudio de Forster sobre la ‘Tuga de muerte’⁴⁹. Su compañero Weißglas, que había sido deportado junto con su madre, regresó del campo con ella. «Se comprende que Celan se haya torturado a sí mismo con la idea de que él también habría salvado a su madre, si hubiera seguido a sus padres.» Tales son los desarrollos que se desprenden de una frase, tal vez algo aproximativa y escrita con ligereza, de la biografía de Israel Chalfen; en casa de la escritora Rose Ausländer, Celan escuchó los relatos de Weißglas y Kittner, quienes habían vuelto de los campos de Transnistria, donde sus padres habían sido asesinados: «El hecho de que Weißglas hubiera logrado salvar la vida de su anciana madre reforzaba el sentimiento de culpabilidad de Paul»⁵⁰.

La diferencia se expresa en la nueva disposición de los elementos básicos. De su relación surge una reflexión sobre la posibilidad de hablar del acontecimiento en un lenguaje distintivo. Esto es exactamente lo contrario de la «funcionalidad» y de la consiguiente fijación de elementos formales, que son mucho más claros cuando una subjetividad se asume y se libera en ellos, cuando se afirma en la autonomía reflexiva de los movimientos líricos. La musicalidad no es en primer lugar la referencia al acompañamiento real y obligado de las matanzas y ejecuciones, que atestiguan los relatos y las reconstrucciones de la utilización de músicos para múltiples fines en los campos de la muerte. Este vínculo entre la música y el asesinato, si existió de entrada, se ha superado y profundizado. Designa el

46. P. Solomon, *Paul Celan...*, cit., pp. 40 ss.

47. J. Felsriner, «Reconsideration...», cit., p. 28; retomado, a través de una declaración de Alfred Kittner, en su biografía: *Paul Celan: Poeta, superviviente, judío*, trad. de C. Martín y C. González, Trotta, Madrid, 2002 (en adelante: *Poeta*), p. 55 (ed. orig. Yale University Press, New Haven, 1995, p. 26).

48. Goy (en el hebreo bíblico, «nación»: plural, *goyim*) es un término que por extensión designa, entre personas judías, ai no-judío. Salvando las distancias, sería el equivalente de la palabra «payo» en el caló gitano. [N. de los T.]

49. L. Forster, «Todesfuge...», cit., p. 3.

50. I. Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Insel, Frankfurt a.M., 1979 (en adelante: *Paul Celan. Eine Biographie*), p. 138.

acto poético que no es distinto de lo que se escribe. El vínculo se debe denunciar, en el alma y en la memoria instintiva de la soldadesca, en el sentido más amplio. No es exagerado reiterarlo una y otra vez, ni está de más precisar los términos de la aporía, No es únicamente el hecho del exterminio lo que ha problematizado el lenguaje poético, como lo formuló Adorno, con su muy citado «después de Auschwitz». El lirismo se reconstituye, quebrado, por medio de la referencia al lirismo que ha matado; lo dice e impide que eso se olvide; es su vida más íntima. Sí los poetas no se han visto implicados en este drama, no obstante han contribuido a él, ajenos a la poesía liberadora —tal como la entendía Celan— por no haber reaccionado ante la utilización que se hacía del lenguaje poético, en todas partes, e incluso más allá de la esfera de las «apropiaciones fascistas». El acontecimiento está en la lengua.

Sería necesario saber lo que se lee. El sentido se separa del hechizo. Las palabras no dicen el encantamiento que fascina, sino otro poder. El papel que asume la disposición muestra que la razón semántica de aquéllas depende de su inserción en ese conjunto, y varía con las variaciones de la vecindad verbal. Es otra manera de hacer ver la libertad inherente al ensamblaje. De un modo complementario, la disponibilidad de los materiales muestra, por medio de la organización interna, las fisuras por las cuales el sistema referencial se rehace de un modo totalmente nuevo.

La tradición de un oxímoron (los materiales)

1. En una conferencia radiofónica del 19 junio de 1968 (Berlín-SFB), Klaus Wagenbach fue el primero en señalar la presencia de citas en la “Fuga de muerte” (debemos esta información a Marlies Janz)⁵¹. Se refirió sobre todo a analogías con Rimbaud y con Trakl, a propósito del giro «leche negra del alba».

2. En el momento en que Israel Chalfen, después de la muerte de Celan, preparaba su biografía sobre los años de juventud del poeta (en mayo de 1972), Rose Ausländer le informó de que la «metáfora» de la «leche negra» se encontraba en uno de sus poemas, escrito en 1925, “Hacia la vida” (“Ins Leben”)⁵², Celan habría tenido conocimiento de este texto cuando salió de los campos de trabajo en 1944-1945⁵³.

51. Vom Engagement, p. 216, n. 33: «Zitatcharakter der “Todesfuge”».

52. El poema abre el libro *El arco iris (Der Regenbogen)*, publicado en Czernowitz en 1939.

53. Paul Celan. *Eine Biographie*, pp. 133-134.

3. En una carta a Hans Bender (citada en la tesis de Stiehler⁵⁴), Rose Ausländer precisa las condiciones de esta transmisión refiriéndose a un garante: «un amigo regaló mi libro *El arco iris* (*Der Regenbogen*) a Celan; según su testimonio, de ahí tomó prestada mi metáfora de la ‘leche negra’».

He aquí el poema de Ausländer:

Nur aus der Trauer Mutterinnigkeit
Strömt mir das Vollmaß des Erlebens ein.
Sie speist mich eine lange, trübe Zeit
Mit schwarzer Milch und schwerem Viermutwein.

In ihrem Leibe wachst¹ ich wie ein Kind,
Gehüllt in Nachtgesang und Schattenraum,
Bis meine Leiden reif und sehend sind
Und mich der Schoß hinausstößt aus dem Traum.

Da stürzen alle Wege auf mich zu,
Und jeder nimmt mich in sein Anderssein.
Und Abende stehn groß in goldner Ruh
Wie Engel um meine verklärte Pein.

Sólo desde mi tristeza, por el afecto maternal,
Me inunda la plenitud de lo vivido.
Me nutre durante un tiempo largo y turbio
Con leche negra y con un fuerte vermut.

Crezco en su cuerpo como un niño,
Envuelto en un canto nocturno y en un espacio de sombras,
Hasta que mis sufrimientos maduran y se hacen videntes,
Y el regazo me expulsa del sueño.

Entonces todos los caminos se precipitan sobre mí,
Y cada uno de ellos me acoge en su diferencia.
Y las tardes se yerguen, grandes en su calma dorada,
Rodeando como ángeles mi padecimiento transfigurado.

4. Jean Firges consideró válida esta hipótesis y la reprodujo en su ensayo «Citation et date dans la poésie de Paul Celan»; «Parece que incluso la metáfora central de la “leche negra” no es una invención de Celan, sino que la encontró en un poema de Rose Ausländer»⁵⁵,

54. H. Stiehler, *Paul Celan, Oscar Walter Cisek und die deutschsprachige Gegenwartsliteratur Rumäniens. Ansätze zur vergleichenden Literatursoziologie* (tesis de doctorado), Frankfurt a.M.-Bern, 1979, p. 200.

55. Véase J. Firges, «Citation et date dans la poésie de Paul Celan», en C. Klein (ed.), *Réécritures. Heine, Kafka, Celan, Müller*, Presses Universitaires de Grenoble, 1989, p. 67.

5. Paraíeamente, algunos germanistas de Rumania han establecido una filiación concurrente. El origen de la «metáfora» es ahora Alfred Margul-Sperber, con su libro *Misterio y renuncia* (*Geheimnis und Verzicht*). Se ha establecido, pues, una conexión entre dos poemas; por un lado, un pasaje de “Huésped lejano” (“*Ferner Gast*”, p. 23):

Ihre Augen unaussprechlich lind
seh'n mich an mit fernem Stemenblinken;
und sie flüstert: Willst du nicht, mein Kind,
von der dunklen Milch des Friedens trinken?

Sus ojos de una dulzura inefable
me observan con lejanos guiños de astros;
y ella me cuchichea: <No quieres, hijo mío,
beber la leche oscura de la paz?

Y, por otro lado, un pasaje de “El recinto negro” (“*Der schwarze Hain*”, p. 43)

Hier ist kein Tag. Die Milch des Abends rinnt
die schwarzen Stämme abwärts auf den Grund,
ins Netz versickernd, das die Stille spinnt.

Aquí no hay día. La leche de la tarde se escurre
a lo largo de los troncos negros, hacia la tierra,
perdiéndose en la red que teje el silencio.

6. En su libro sobre los poemas de Rumania, Barbara Wiedemann se pone del lado de la poetisa: Celan se había alejado de Margul-Sperber; por tanto, es preciso considerar con mucha prudencia esta segunda propuesta⁵⁶. Wiedemann prefiere, pues, atenerse a los datos cronológicos, que permiten suponer que Margul-Sperber —cuyo libro apareció el mismo año (1939)— conocía el poema de *Ausländer*, escrito mucho antes⁵⁶ ⁵⁷. Al mismo tiempo, prefiere tener en cuenta un contexto cultural más amplio, que llegaría hasta Rimbaud, pero que también incluiría a los poetas más cercanos de Bucovina; esta perspectiva más total excluiría la hipótesis de una dependencia demasiado directa y particular⁵⁸.

7. Theo Buck ha hecho la lista de textos que se han relacionado —o que podrían relacionarse— con la “Fuga de muerte”⁵⁹, y añade,

56. Antschel Paul -Paul Celan, p. 77.

57. *Ibid.*, p. 79, n. 174.

58. *Ibid.*, pp. 71 y 19.

59. Th. Buck, *Muttersprache...*, cit., pp. 73-74.

además de los poetas de Czernowitz, a Tralci⁶⁰ (en cuya poesía los colores forman un sistema propio) y a Rimbaud⁶¹, pero también a Franz Werfel⁶². También Buck construye un fondo común, una forma de repertorio, en primer lugar para alejar las acusaciones de plagio, pero también para establecer el procedimiento de la transformación intertextual y de la parodia (que hay que entender como una réplica). Aclara, sin embargo, que un estudio semejante, que afecta al fondo de la poética de Celan, exigiría una definición previa de la lengua idiomática, antes de que se puedan identificar de un modo concomitante las referencias concernidas que conducen de nuevo a textos identificables⁶³.

Claire Goll intentó construir una dependencia poniendo en relación el comienzo de la “Fuga de muerte” y el “Chant des invaincus” de Ivan Goll, publicado el 1 de febrero de 1942 en la revista de la inmigración francesa en Nueva York, *La voix de la France*⁶⁴. Su operación se sitúa en otro plano. A partir de 1961, Claire Goll introduce este texto como un argumento suplementario en su campaña difamatoria. Una primera versión alemana del poema de Goll dice así:

Schwarze Milch
Der Kuh Elend
Wir trinken Dich
In den Schlachthäusern
Unserer erwürgten Brüder.

Leche negra
De la vaca miseria
Te bebemos
En los mataderos
De nuestros hermanos estrangulados.

Se convierte más tarde en:

60. «Schwarzer Frost» (helada negra), «schwarzer Schnee» (nieve negra), «schwarzer Engel» (ángel negro), «schwarzer Sonne» (sol negro), etc. ¿Hay que recordar a Nerval?

61. «Lait du matin et de la nuit» (leche de la mañana y de la noche).

62. «Schwarze Muttermilch des Endes» (negra leche materna del final).

63. Th. Buck, «Paul Celans Todesfuge», en H.-M. Speier (ed.), *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, Reclam, Stuttgart, 2002, p. 15.

64. B. Wiedemann (ed.), *Paul Celan - Die Goll-Afäre*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2000, pp. 704-706. Véase también el anexo de Claire Goll a *Traumkraut ! Die Antirose*, Limes, Wiesbaden, 1967 (reed, en Fischer, Frankfurt a.M., 1990, pp. 234-235).

EL ACONTECIMIENTO

Schwarze Milch des Elends [des Todes]
Wir trinken dich
Vor dem Gang ins Schlachthaus
Milch der Finsternis

Leche negra de la miseria [de la muerte]
Te bebemos
Antes de ir al matadero
Leche de tinieblas
[...]

Ei original francés se distingue por su fuerza:

Nous buvons le lait noir
De la vache misère
Quand dans les abattoirs
On égorge nos frères.

Wiedemann piensa con razón que la versión alemana es falsa (fabricada, pues, por la viuda). Las versiones del texto que Claire Goll dio (por carta) a sus diferentes interlocutores se van acercando cada vez más a la “Fuga de muerte”. No existe ningún manuscrito de puño y letra de Ivan Coll, ni para el francés ni para la versión alemana⁶⁵.

65. *Ibid.*, p. 834. Wiedemann vuelve a plantear el problema de los antecedentes del poema; según ella, la discusión sobre este sujeto revela una tendencia que intenta despojar a Celan de su verdadera identidad. Este punto no tiene demasiada legitimidad, es un poco ingenuo. Relacionando la «Fuga» con el acontecimiento y afirmando que la persona del poeta estaba «marcada» por este acontecimiento, corre el peligro de menospreciar la importancia de la reflexividad subjetiva que se imprime en el arte.

UN COMPROMISO IRREVOCABLE

Los indicios que se pueden reunir en una primera lectura apoyan la hipótesis de que se trata de un texto programático, que fundamenta toda la tarea poética; concierne al asesinato de los padres de Celan. El acontecimiento ha dado a esa poesía su orientación decisiva. Celan ha considerado este origen histórico y personal como una investigación, y ha innovado y reformulado el tema del despertar a la poesía, tomado de la tradición poética más antigua, de Hesíodo a Horacio¹. Ya lo había tratado durante la guerra; ahora recompone la materia, unos veinte años más tarde.

Radix, Matrix

Wie man zum Stein spricht, wie
 du,
 mir vom Abgrund her, von
 5 einer Heimat her Ver-
 schwisterte, Zu-
 geschleuderte, du,
 du mir vorzeiten,
 du mir im Nichts einer Nacht,
 10 du in der Aber-Nacht Be-
 gegnete, du
 Aber-Du —;

Damals, da ich nicht da war,
 damals, da du
 15 den Acker abschrittst, allein:

1. Hesíodo, Teogonía, 29-35; Horacio, Odas III, 4.

Wer,
wer wars, jenes
Geschlecht, jenes gemordete, jenes
schwarz in den Himmel stehende:
20 Rute und Hode —?

(Wurzel.
Wurzel Abrahams. Wurzel Jesse. Niemandes
Wurzel — o
unser.)

25 Ja,
wie man zum Stein spricht, wie
du
mit meinen Händen dorthin
und ins Nichts greifst, so
30 ist, was hier ist:

auch dieser
Fruchtboden klappt,
dieses
Hinab
35 ist die eine der wild-
blühenden Kronen².

Radix, Matrix

Así como se habla a la piedra, así como
tú,
la Hermanada a mí
desde el abismo, desde
una patria, y desde ambos hacia mí Ex-
pulsada, tú,
tú por mí antes de los tiempos,
tú por mí en la nada de una noche,
tú en la todavía-más-noche En-
contrada, tú,
Todavía-más-tú —:

en aquel momento, cuando yo no estaba allí,
en aquel momento, cuando tú
con tus pasos medias el sembrado, sola:

2. GW I, 239-240; véase también OC 170-171: sin embargo, hay que tener en cuenta que el «Aber-Du» no es una negación del tú («Aunque-no-Tú», en OC), sino una especie de intensificación superlativa («Todavía-más-tú») que no excluye su contradicción («Contra-tú»).

¿quién,
quién era aquella raza,
aquel sexo que fue asesinado, el
que se yergue, negro, en el cielo:
verga y testículo?

(Raíz.
Raíz de Abraham. Raíz de Jesús. De nadie,
la raíz — oh,
de nosotros.)

Sí,
así como se habla a la piedra, así como
tú
con mis manos hurgando allí
y en la nada, así
es lo que hay aquí:

también este
receptáculo del fruto se va abriendo,
este
hacia-abajo
es una de las salvajes
coronas que florecen.

Debemos suponer que la persona a quien Celan se dirige y que se define —como la Musa³ mediante el ámbito poético en el que ella se cobija, no es otra que su madre. La poesía murió con ella, se instaló en la muerte, no sólo al transmutarse en una poesía de la muerte, sino haciéndose muerta ella también. El abismo, al abrirse bajo ese asesinato, se convierte en la patria (Heimat —una palabra muy germánica), asignada ahora a las palabras; en esa patria, el no-ser ha encontrado un lugar en el que puede sentirse en casa. A la madre se la llama «hermana» por inclusión, mediante un repliegue de la identidad sobre la exclusión judía, de manera que en tercer lugar (y en un tercer lugar) la madre se ve arrojada como un proyectil³. La violencia sufrió

3. Elke Günzel (Das wandernde Zitat. Paul Celan im jüdischen Kontext, Königshausen 6c Neumann, Würzburg, 1995 [en adelante: Das wandernde Zitat], p. 176, n. 28), al referirse a los estudios de Scholem sobre la Cábala, señala que la palabra «Zugeschleuderte» (la arrojada hacia), pero también «Zugeworfene» (la lanzada hacia) (en los estados preliminares del poema; véase Die Niemandrose, TCA 58), podrían ser «otra designación para la Shejiná»; pero como la lectura de estos libros por parte de Celan es posterior, la legitimidad de la referencia es problemática. Günzel no se pronuncia sobre la identidad del «tú». Sin embargo, no podemos excluir la posibilidad de que Celan hubiera conocido dichas referencias por otros derroteros, desde el momen-

da provoca un contraataque; el poeta lo dirige contra sí mismo, contra las creencias a las que se había agarrado al principio⁴.

La misma tríada de herencia, pérdida y confrontación se puede definir de nuevo en el orden de una sucesión temporal, bajo el signo de una alteridad absoluta, fundando la libertad de entrar en la lengua, no por la facultad de moverse en ella, sino a partir de una posición externa. El «tú» es ante todo ancestral; es inmemorial, conforme a la larga historia de la poesía; se carga después de una ingravidez, ligada a la extinción y a la abolición total; es el tiempo de una primera noche, el momento en que tuvo lugar la aniquilación en sí. Le sigue otro tiempo en el que el yo, sujeto histórico, va al encuentro y en contra del tú, domiciliándolo en una lengua-y-contra-lengua que habrá decidido crear para combatir mejor el asesinato (en *begegnen* debemos entender los dos significados, encontrar y estar en contra). Se tratará de otra noche, una segunda noche, toda vía-más-noche (*Aber-Nacht*). El «tú», el autor de los poemas escritos posteriormente, nace durante esa noche, otro-tú y contra-tú (*Aber-Du*), surgido de una filiación nocturna. Ha nacido un nuevo hijo de la noche; representa a un tú que ha acogido al tú de la madre muerta: «Todavía-más-tú».

El poema construye en profundidad la justificación de una ausencia. Sabemos que Celan no estaba presente en el momento en que deportaron a sus padres⁵. Esta circunstancia biográfica, por muy importante que sea, no constituye aquí la materia del poema, al menos de forma directa. Está presente en una transferencia, sin duda capital, de la experiencia, que no se hace «en poesía», si por eso se entien-

to de la génesis del poema, y que haya encontrado más tarde en Scholem una confirmación de lo que había escrito. De todos modos, la coincidencia es muy verosímil, hay que reconocerlo. Podría ser que Celan atribuyera los rasgos de la Shejiná a la figura de su madre y que, de este modo, en lugar de Dios, fuera él mismo quien sostuviera la balanza entre los poderes. [En la versión castellana del poema, «Zugeschleuderte» se traduce por «expulsada», en primer lugar, para poder introducir el corte silábico, y, además, porque la figura de la Shejiná representa, en la Cábala, el exilio de Dios de su propia nada absoluta, una figura que los cabalistas utilizan a raíz de la «expulsión» de los judíos de la península Ibérica, vivida como un trauma cósmico; se trata, según su visión, de un drama teológico con implicaciones históricas para el pueblo de Israel. La Shejiná es la presencia de Dios en este mundo, bajo uiv aspecto femenino. (N. de los T.)]

4. No sorprende que en una de las últimas versiones se encuentre también un «Zu- / gelogene» (a la que han mentido hacia) después de «Zugeschleuderte» (la arrojada hacia) (véase *Die Niemandrose*, TCA 59). La inversión completa de los valores positivos encuentra aquí una clara confirmación. Con la destrucción de los judíos, el conocimiento profundo de los poetas se ha revelado como una mentira y un engaño.

5. Elke Günzel (*Das wandernde Zitat*, p. 27) se apoya en dos testimonios distintos (Israel Chalfen, Edith Silbermann).

de una traducción cualquiera de una herida, sino en el seno de una reflexión propia de Celan sobre los principios constitutivos de su lengua y las condiciones de posibilidad de su arte. El mensaje considerado como imperioso, o históricamente originario, le vino en el momento en que se enteró de la muerte de su madre ocurrida en Transnistria⁶. En la situación que construye este poema, es la madre, por sí sola, quien representa, en un primer tiempo, la poesía; es como si la muerta pudiera llorarse a sí misma en este fondo de lengua alemana que ha legado a su hijo.

Y entonces ella, la muerta, es la única que «mide el sembrado con sus pasos». Se lo ha dado todo a su hijo, y le ha transmitido todas las virtualidades del lenguaje. Por este motivo, la palabra «sola» (allein) se puede entender como el «todo-uno» (das All-eine)⁷ de antemano, desde la infancia, todo se vio sometido a una única meta, a partir de la idea de que se vencería el encierro, seguramente basándose en la fe y la esperanza de que se podía superar una exclusión. Esta apertura generosa que incluía la aceptación, en un medio judío, de una tradición sin embargo hostil, se ha aislado aquí como una anterioridad, en el análisis que Celan hace de las capas del lenguaje poético.

El poeta lo posee como herencia, pero no se encontraba presente en el momento de la muerte cuando se le confió esa misión para que la asumiera. Él se había escabullido, porque sabía que el llanto exigía una mutación radical para hacerse oír. Tomaba partido contra la herencia poética asesina; asumía el papel de contradictor, o de adversario, y de vengador. El combate que debía librar contra los imperios del cielo exigía fuerzas viriles. Se había asesinado el emblema sexual de la resistencia, verga y testículos, el más justo de los blasones porque es el menos marcado por la perfidia criminal de las creencias. Celan proclamaba su voluntad de una lucha despiadada y la existencia de recursos para llevarla a buen término. Cuando está carbonizado, el sexo se yergue; se levanta y se ancla al mismo tiempo en la nada; de allí saca su fuerza, ofreciendo el espectáculo de su negrura como una aureola.

Celan acabó por imprimir la cuarta estrofa entre paréntesis⁸. A lo largo de los estadios de elaboración del poema, la pregunta («¿quién, quién era?») ha ocupado el lugar de una identificación más sincera

6. La situación se fija en el poema "Copos negros" ("Schwarze Flocken") de La arena de las urnas (Der Sand aus den Urnen, GW 111, 25] OC 402), véase *infra*, pp. 65-74.

7. Véase el tercer estado preparatorio que ofrece la edición de Tubinga (TCA), «damals, da du / den Acker abschriftst, 'allein'» (p. 59).

8. En el segundo estado, los paréntesis se extienden a las estrofas 2 y 3 (todavía no separadas); sólo en el tercer estado el paréntesis se limita a la estrofa 4 (TCA 58).

con la persona del «yo» nombrado anteriormente⁹. La pregunta puede entenderse como «¿quién, pues, quién si no yo?». Como respuesta a ello, las cualidades que él posee para poder pretender el cumplimiento de sus funciones vindicadoras se definen en cuatro puntos. La base es en primer lugar hebraica; se trata de sílabas judías, abyra y ham, sea cual sea la lengua en la que aparecen; dichas sílabas penetran y dislocan las fortificaciones adversas de Jesé (cuyo nombre sugiere el de Jesús, a la vez que la palabra alemana «Jesse» se hace portadora de desprecio o de insulto, y muestra que la violencia se ha vuelto contra los autores de la agresión)¹⁰. En tercer lugar, la «raíz» de la lengua será la de Nadie, según el título del libro; la contradicción conseguirá mostrar toda la amplitud del trabajo de destrucción

9. Estados 1 y 2: «ich, / ich wars, jenes / Geschlecht [...]» («yo, yo era aquel / sexo [...]»); en el tercer estado, el pasaje se modificó: «wer, wer wars, jenes / Geschlecht [...]» («¿quién, quién era aquella / raza [...]»). [La palabra *Geschlecht* puede designar, en alemán, tanto el «sexo» como la «estirpe» o la «raza». (N. de los T.)]

10. En Antschel Paul -Paul Celan (p. 204, n. 87), Barbara Wiedemann señala ya una alusión a las raíces de las que habla Isaías, y que aparecen en el poema de juventud "Aequinoctium" (GW VI, 127). Jesé se sitúa en la genealogía que Celan reconstruye, ya que la tradición cristiana hace de Jesé, padre de David, un antepasado de Cristo. El árbol de Jesé simboliza el cumplimiento del cambio, así como la desposesión. La profecía de Isaías, según la cual «saldrá un retoño del tronco de Jesé, y un renuevo brotará de sus raíces» (Isaías 11,1), fue desposeída de su dimensión judía por el apóstol Pablo en su carta a los Romanos, quien la aplicó a la expansión de una religión universal, encarnada por Jesús. La cita de Isaías, al final de la carta a los Romanos («Y también dice Isaías: Aparecerá el retoño de Jesé, aquel que se yergue para gobernar a las naciones. En él las naciones depositarán su esperanza»; Rom 15, 12) falsifica su significación, de acuerdo con la práctica cristiana. Pablo aplicaba la palabra «naciones» a las nuevas comunidades cristianas y convertía así la cita para uso de los conversos. Era el resultado de una negación y de una transformación semántica en las que Celan podía reconocer una usurpación o un plagio. El alemán de un Maestro Eckhart o de un Lutero, bajo esa perspectiva, podía considerarse pues como una imitación o una perversión de lo judío, una especie de parricidio. El odio de una verdad hebraica se había fijado en la lengua; este odio había conducido a la repetición del asesinato de los ancestros en sus lejanos descendientes. La palabra alemana «Jesse» contiene, como se ha dicho más arriba, el nombre de Jesús (concretamente cuando se pronuncia *Jesses*), y expresa con un tono muy particular el estatuto de una lengua prestada, que se rebaja y se deforma doblemente. En primer lugar, con cierta vulgaridad, al mismo profeta Isaías, que reivindica como suyo contaminándolo con su antepasado judío, al que se lo invoca primero contra David, y al que después se lo niega a favor de Jesús; posteriormente se expresa un acento de odio y violencia contra los adversarios siempre presentes en el alma. La misma palabra puede designar al salvador de las cantatas protestantes y transformarse imperceptiblemente en indignación, en «Revienta, judío», un grito con el que ya de entrada se mata al judío. En esta exhortación al asesinato, el poeta elegido y designado encuentra su segunda «raíz». Se confronta así, en sus mínimas letras y en sus mínimas sílabas, a esta indignidad, y se sumerge en ella para dominarla.

y rendir el homenaje que le es debido a lo que ya no es, hasta el punto de hacerlo ser, impidiendo que las víctimas sean utilizadas como objeto de piedad. Al final, a esta triple raíz se la declarará conio algo común y compartido, mezclando al hijo con la madre: «de nosotros»¹¹. El poeta restituirá la herencia recibida a la muerta que le ha legado la lengua alemana. Se demuestra así, de un modo programático, que este mismo legado la ha matado.

Ambos podrán, pues, cooperar. Los medios legados se conservarán, aunque el heredero los subvertirá, al heredar tanto la inversión como la herencia. La composición del poema, que retoma y transforma la estrofa 1 en la estrofa 5, introduce la corrección. Siempre existirá el «tú», que «habla a la piedra», él también fundador. Sin embargo, en la esfera justiciera del antagonismo, este «tú» se dejará llevar hacia la nada por las manos negadoras y creadoras de la rebelión; el otro «tú» hace vivir al primero mostrándole el negro desenlace de la antigua idea de la sublimación poética y de su deseo ilusorio.

La aplicación es siempre particular; el principio se confirma nuevamente en cada poema, y desvela su modo de ser. No obstante, si consideramos la insistencia rítmica del movimiento deíctico al final, reformulado varias veces en las últimas líneas, comprendemos que el gesto de la designación subraya la fuerza del mismo principio de la particularidad. También la aplicación vuelve a decir en primer lugar la precisión de una simbolización que es sexual. El receptáculo matricial se rasga para abrirse; la palabra se debe tomar en su acepción botánica; la base del ovario de las plantas en alemán se llama «Fruchtboden» (receptáculo fructífero o receptáculo seminífero¹²), literalmente: «fondo de fructificación»¹³. El compuesto se reinterpreta como una referencia elocuente a la poesía materna, a la lengua que la madre hizo amar al poeta, como un fondo o como la base de su existencia, y que la muerte de la madre rompió abriendo para siempre la raja de una negrura en la lengua amada y mal amada.

Se trazaba así la vía para un descenso a los infiernos y un nuevo viaje entre los muertos. La muerte ha mostrado el camino por el que el hijo podía alcanzar a la madre y unirse a ella, en una vida vivida de tal manera que él viviría la muerte de ella, violando su persona al

11. En el original alemán, se trata de un genitivo correspondiente al pronombre «nosotros», en un paralelismo riguroso con los demás genitivos de la estrofa («de Abraham — de Jesús — de Nadie»), y no de un adjetivo posesivo («nuestra»).

12. También llamado «placenta» (Linné) o «receptáculo de las semillas». Véase el Diccionario de botánica de P. Font Quer, Península, Barcelona, 2000, p. 842 y pp. 934-935. (N. de los T.)

13. Y no «tierra labrantía», véase OC 171.

EL ACONTECIMIENTO

término de una transferencia poética muy estudiada, deportando su legado al dominio del no-ser que, desde entonces, ella habitaba. La relación se había vuelto incestuosa, en la intimidad de la muerte. Había forzado un pasaje en la lengua para que el descenso pudiera llegar hasta los autores de la muerte, en otro tiempo famosos, aunque fueran poetas como él, y para que la madre fuera revivificada mediante una decisión de solidaridad inquebrantable, solidaridad que se había manifestado, en la poesía de Celan, mediante la negación de todos los elementos mortíferos de la poesía.

Se aclara el orden de los dos términos de un latín mágico en el título; *radix* precede a *matrix*. El principio distintivo y disociador está en primer lugar. Religa la vida a la verdad de la muerte. Se le ofrece la materia; él la identifica y la reconoce; de este modo se transforma a sí mismo y se convierte tres veces en «raíz», el nacimiento y la «matriz» verdadera,

EL TESTAMENTO DE UCRANIA

En 1943, en el campo de trabajo de Rumania en el que se hallaba internado, Celan escribió un poema con un mensaje poético que, en la ficción del texto, su madre le hace llegar desde el este.

Nieve ha caído, sin luz. Una luna
hace ya, o dos, que el otoño, bajo hábito de monje,
me trajo ei mensaje a mí también, una hoja de las laderas de Ucrania:

Ucrania se ha transformado en un país de muerte. Su madre le ha legado en su lengua una misión, a la que él intenta adaptarse. Ella le ha asignado un lugar. El título “Copos negros”¹ no es propiamente un oxímoron; se trata más bien de una traslación de nieves venidas de allá lejos.

«Piensa que aquí también es invierno, ahora por milésima vez,
en la tierra donde fluye el más ancho de los ríos:
sangre celestial de Jacob, bendita por las hachas...
Oh hielo de un rojo no terrenal —cruza la corriente el jefe cosaco con
sus secuaces en los soles que se eclipsan... Niño, ¡trae un paño!,
para que me envuelva en él cuando resplandezcan los yelmos,
cuando el témpano, el rosado, estalle, cuando, niveos, se hagan polvo
de tu padre, que bajo los cascos cruja
el canto del cedro...

[todos
[los huesos

1. “Schwarze Flocken” (GW III, 25),

Un paño, sólo un pañito muy chico, para que lo guarde
ahora que tú aprendes a llorar, a mi lado
la estrechez del mundo que nunca, mi niño, para tu niño verdea»².

La emoción es grande cuando el desciframiento se lleva a cabo una vez que uno ya se ha familiarizado con el valor de las palabras de Celan, y cuando se les da un sentido que se ha extraído de la lectura de los poemas posteriores.

El texto figuraba aún en la edición de Viena³, pero Celan lo apartó de su primer libro, *Adormidera y memoria* (1952), junto con otros poemas de esta misma época que podían ser muy significativos. Estos “Copos negros” constituyen un testamento, que al ser ficticio es mucho más real; Celan pudo haberlo compuesto después de la muerte de su padre. Es posible que su madre, cuya vida sabía que estaba más que amenazada, aún no estuviera muerta, pero en la mente del poeta ella ya había alcanzado este más allá de la palabra. La sucesión implica la promesa de no abandonar jamás el país que su madre ha alcanzado. El sobreviviente, hijo de deportados, ha deportado la poesía al país de las matanzas, estuviera o no viva su madre.

Se me desangró el otoño, madre, y me quemó la nieve:
busqué mi corazón para que llorara, encontré, ¡ah!, el soplo del verano,
era como tú.
Se me vino la lágrima. Tejé el pañuelo.

Este escenario inicial, fundador de un arte, es una situación precisa, vivida, ultrajante e integrada, incluso antes de que sea un acto y una resolución. Parece que a esa situación no se la pueda aceptar fácilmente hoy en día, como sí fuera tan intolerable que, sesenta años después del acontecimiento, todavía se la deba rechazar por todos los medios posibles. Tomo como prueba un artículo de *Die Zeit*, seguramente uno de los periódicos más leídos en Alemania, sobre un asunto como éste, escrito por Heinrich Stiehler, sobre Celan y los años de guerra, dos páginas publicadas a raíz de los veinticinco años de la muerte del poeta⁴. Noto ahí lo que podríamos llamar un eufemismo, y no importa saber si es intencionado o no. Por un lado, los defensores del misterio —el bando de los heideggerianos o gadamerianos— se oponen a la interpretación biográfica, y rechazan así el sentido

2. Véase también OC 402-403. A no ser que se trate de un error tipográfico, no se entiende el «para tu niña» con que termina el verso de la segunda estrofa.

3. *Der Sand aus den Urnen* [La arena de las urnas], Wien, 1948.

4. H. Stiehler, «Schwarze Flocken»: *Die Zeit* (27 de octubre de 1995).

exacto del texto; por el otro, la circunstancia se toma al pie de la letra y la biografía se utiliza contra lo escrito. El padre ha muerto, la madre vive aún, es el momento para que los sobrevivientes, madre e hijo, marquen su distancia frente al sionismo del padre, representado por el canto del cedro. ¿Acaso no ponen en común su apego a la tradición cultural alemana? El sionismo no ha triunfado, menudo alivio. La germanidad está a salvo. ¿Acaso no escribe Celan en alemán? El canto del cedro, está hecho trizas, pero es posible que con estas trizas, y con el hebreo, el poeta escriba en alemán, para vengar la muerte de un padre sionista. Celan tenía a su lado su retrato cuando escribía eso.

En la biografía de Israel Chalfens, judío e israelí, se sostiene un punto de vista análogo; según él, este poema subraya también la oposición entre Celan y su padre. Ahora bien, la experiencia del exterminio hace que este conflicto sea algo completamente irrelevante. El canto sionista del padre se convirtió también en el del hijo. Chalfen no podía ver que la transferencia sionista de una celebración de la tierra —o del origen— había ejercido también una atracción sobre el joven o no tan joven Celan. Por otra parte, el sionismo no era una respuesta a la negativa que había en Alemania a reconocer al judío en su diferencia. La no-admisión hallaba su confirmación en lo excesivo de la persecución. Como consecuencia de ello, el concepto de «judío» se veía definido de otro modo. La no-aceptación estaba en primer plano.

No se habla de nazismo en el texto de Stiehl er; a lo sumo de «fascismo», y se sabe bien de dónde procede: el velo del capitalismo universal cubre los hechos. Esta toma de posición —¿izquierdista, podríamos decir?— no impide que se le eche la culpa del exterminio a la barbarie eslava. El poema evoca las «laderas» o las «vertientes» de Ucrania, un «caudillo cosaco» cuya memoria se ha perpetuado. Para el autor del artículo conmemorativo de *Die Zeit*, la historia se interpone una última vez para señalar el espectro de la brutalidad rusa en el arma de los asesinos alemanes. La germanidad continúa a salvo. ¿Acaso no es lo que más le importaba al poeta? Al fin y al cabo el alemán era su lengua.

El hecho de que el ejército alemán haya asumido la herencia de los pogromos en las tierras de Kiev, la cuna histórica de Rusia, no permite hacer de los rusos, entonces convertidos en víctimas, los organizadores expertos de la masacre: los alemanes los superaron con

5. Paul Celan. *Eine Biographie*, pp. 126 ss. [La grafía del apellido corresponde a la transcripción anglofona; en castellano sería Jalfen. (N. de los T.)]

creces. «Halde» (laderas o vertientes) es una palabra maestra de la poesía alemana⁶; el poeta la transporta a los lugares del crimen. De este modo la poesía se ve cuestionada. Incluso si se lo relaciona con la patología que se le atribuye al poeta, el hecho continúa siendo francamente intolerable y hay que denunciarlo: Stiehler habla de «dictadura», no se le ocurre otro término más conveniente; el eclecticismo nunca escasea cuando se trata de enmascarar el odio, más fuerte aún que la ideología nacionalista. Stiehler retoma un argumento de Hugo Friedrich⁷ —romanista y teórico de la poesía, extremadamente conservador— cuando sostiene que en la poesía de Celan culmina un «imaginario dictatorial»⁸. El sistema de signos estaba, en Celan, totalmente orientado en dirección a la muerte.

De este modo, Stiehler se traiciona a sí mismo, delata su punto de vista. No ignora que en la obra sólo se trata de la muerte; cuando en realidad tendría que haber dicho de qué muerte o de qué asesinato se trata. Pero según él el poeta no tenía elección. Como siempre, Celan se ve reducido a la situación de tener que padecer su propio destino. Eso es más soportable. ¿No era él una víctima? En todo caso se le pide que represente ese papel. Este punto de vista no falta tampoco en los intérpretes judaizantes, Chalfen, y sobre todo Felstiner⁹. Lo que se destaca comúnmente de Celan es el sufrimiento, más que la rebelión y la obstinación. Se lo ve como a un poeta obligado a lamentarse, dialógicamente si se quiere (es más piadoso), con los muertos, obligado a entrar en la tortura que éstos sufrieron, para no tener que afrontar su muerte. Sin embargo, su poesía es militante. La diferencia es grande. Conocemos la motivación que aquí se ha tomado prestada a los psicólogos. Celan ha sufrido un sentimiento de sobras conocido, imposible de dominar: la culpabilidad de los supervivientes. Si la víctima se reprocha a sí misma el hecho de no estar muerta, ¿cómo podrá llegar a mencionar el horror del exterminio y de los asesinos alemanes? Lo que habla en el poeta es su obsesión, a pesar de él, apoderándose de él. ¡Si al menos viniera dada por un sentimiento religioso, aunque fuera judío! ¿Para qué se iba a querer el testimonio histórico de un sobreviviente? No venía al caso. Hasta molestaba. ¿Y qué aportarían entonces esta poesía y este lenguaje? La explicación pato-

6. Véanse las citas de la poesía romántica del siglo xix reunidas en el Grimm, por lo que se refiere a «Halde».

7. H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Hamburg, 1956. Véase la traducción francesa, publicada por Denoël, en 1976, pp. 281 ss. («La dictature de l'imaginaire»).

8. H. Stiehler, «Schwarze Flocken», cit.

9. *Poeta*, pp. 46-49.

lógica ofrece una salida. El personaje está loco, y ni tan siquiera cabe preguntarse qué lo vuelve loco de odio. El odio que oscuramente se percibe en el poeta se dirige contra él, contra su dolencia y su incapacidad de dominarla callando. Lo que algunos autores como Felstiner niegan en esta poesía, al eliminar tanto al demandante como al acusador, ¿no es acaso el suceso mismo que Celan ha combatido en sus raíces de un modo tan manifiesto, y a lo largo de toda su obra, una obra que casi se ha constituido con este fin?

Hay dos tipos de literatura. Una, la segunda, se sitúa frente a la otra, la primera, que puede y quiere verse cuestionada de nuevo. Podemos citar una serie de nombres que Celan exceptúa de este cuestionamiento total: un Lenz, un Büchner, sobre todo un Heine, y más aún un Kafka, a veces también un Benjamin. Pero se trata, junto con los franceses (Desnos, Apollinaire, Rimbaud) y los rusos (Mandelstam, Yésenin, Jiébnikov), de unos predecesores que Celan ha vuelto a leer para extraer de sus obras el potencial crítico que éstas conllevan; aunque también descubre en ellas lo que no forma parte de ese potencial, lo que no se subleva, lo que no es extremo: lo cómplice. Se llega así a una literatura, la única de la que él se vale, fuertemente ligada al concepto de revolución, de un «no» que no se puede dogmatizar, que no se puede teologizar de nuevo, y que es realmente particular,

Al publicar algunos fragmentos de cartas que Celan envió a su amigo Erich Einhorn, Marina Dmitrieva-Einhorn se sorprende, no sin cierta ingenuidad, de las reacciones pro-rusas de Celan¹⁰. Se entiende su sorpresa cuando uno conoce la situación que reinaba en Moscú, incluso después del deshielo. Einhorn, su camarada que se quedó a vivir en la Unión Soviética, ya había pasado por muchas cosas, como tantos otros estalinistas víctimas del estalinismo. Pero Celan, al mandarle su traducción de “Los doce” de Alexander Blok, subraya estos versos: «Halt Schritt, halt Schritt mit der Revolution! / Glaub nicht, die drüben schlafen schon!»¹¹ («¡Manten el paso, mantón el paso de la revolución! / ¡No creas que los del otro lado están durmiendo!»). Si la frase producía un ataque de risa, es porque a Celan se lo leía superficialmente. El poeta tenía su propia Rusia: una Rusia que se hallaba al este, y más lejos aún, de manera que formaba un contra-mundo lleno de extrañeza. La revolución era la lucha que

10. M. Dmitrieva-Einhorn, «Wo ich mit meinen Gedanken bin»: *Die Zeit* (27 de octubre de 1995). Véase la traducción de Cecilia Dreymaüller: «Dónde moran mis pensamientos»; *Rosa Cúbica* 15-16 (Paul Celan: rosa de nadie), pp. 134-141.

11. GW V, 21-29-39.

él mismo organizaba en su lengua, revolucionaria en sentido estricto, y que incluía todas las utopías. Con ello le decía a su amigo ruso que él no había olvidado sino descubierto de nuevo —después del caso Goll, en la República Federal de Alemania— que seguía siendo fiel a su giro personal, y a la propia línea que él mismo había escogido, y que del otro lado del Rin sus enemigos estaban trabajando. La tarea que se había fijado se le hizo sobrehumana. Lo que Celan escribe en estas cartas no sólo requiere una interpretación; en primer lugar, debe situarse de nuevo.

Seguramente reconoces en las cosas que he llevado al papel dónde estoy con mi vida y con mis pensamientos. (Nunca he escrito una línea que no hubiese tenido que ver con mi existencia —yo soy, lo ves, un realista a mi manera.)

La forma del paréntesis que Celan escoge para esta última frase es abrumadora. A los judíos moscovitas que se habían extraviado y que habían escogido otro campo, él les revelaba así otra Rusia.

Entre los predecesores que Celan habría podido reconocer como suyos, he citado a Francia —y, en primer lugar, a la tradición simbolista, que considero primordial. En el poema que escribe antes de llegar a Francia procedente de Rumania, “Recuerdo de Francia”¹², el objeto del recuerdo se ve arrastrado por una concentración particular de la memoria, transportado a los escombros de la guerra de 1939-1945.

RECUERDO DE FRANCIA

Tú, piensa conmigo: el cielo de París, el gran cólquico, otoñal y sin

[tiempo...

Compramos corazones a las floristas:

eran azules y florecían en el agua.

Empezó a llover en nuestra habitación,

y llegó nuestro vecino, Monsieur Le Songe, un hombrecillo enjuto.

Jugamos a las cartas, perdí las pupilas, estrellas de mis ojos;

me dejaste tu cabello, y lo perdí, él nos derribó.

Salió por la puerta, seguido por la lluvia.

Estábamos muertos y podíamos respirar.

Es una especie de extensión, poéticamente esencial, tal vez. A la amiga, presente en este poema, se la invita a que se una al poeta en

12. “Erinnerung an Frankreich”, en *Mohn und Gedächtnis* [Adormidera y memoria], GW I, 28 y III, 53; véanse también OC 57 y 418,

este trabajo de duelo, por medio de una colaboración amorosa. «Tú, piensa conmigo.» Es la manera de integrar, en lo que ha pasado, lo que ahora hacen juntos. El pensar (Denken), que en Celan siempre se encuentra unido a la memoria, ya en ese momento de la constitución de este idioma propio en el que se escribe el texto se reserva solamente a la rememoración, aquí común: tú, conmigo. Se trata de una prefiguración —no dialógica— de la colaboración de dos instancias¹³ que más tarde se sitúan solamente en el seno del yo.

El otro sólo está en uno mismo. La constitución del otro en uno mismo es la condición de uno mismo. La palabra propia es ya la del otro. En Celan, alguien dice: «¿Acaso tú, judío, piensas que puedes ser un Hölderlin?». Una instancia de control evalúa cualquier determinación cultural posible. Allí donde ese alguien no discrepa, sino que sigue de muy cerca a un autor como Kafka, en ese momento lee la contradicción que el autor ya expresó en su propio texto.

En el poema-“Recuerdo de Francia”, la yuxtaposición del primer verso: «Tú, piensa conmigo: el cielo de París, el gran cólquico, otoñal y sin tiempo...»¹⁴ fija una mutación, una contradicción que se recibe o se sufre. Celan conoció bien, de ese cielo de París y de sus poetas, de las aspiraciones de un Baudelaire o de un Nerval, el veneno, el terror y, con éste, una experiencia del abismo diferente. Las numerosas aproximaciones intertextuales se deben justificar en cada caso dentro de la composición de un poema particular, mediante los sentidos que las referencias pueden recobrar en ese marco. El cielo está del lado del abismo cuando las palabras se contraponen a todas las

13. Eollack hace una redefinición del término «instancia», que tanto en alemán como en francés se usa también en el lenguaje psicoanalítico (véase la entrada correspondiente en el *Robert* en su cuarta acepción: «Cada una de las diferentes partes del aparato psíquico considerada como elemento dinámico [yo, ello y super-yo]»). En este caso, se trata de la instancia de quien habla en el poema y de la instancia que da cuerpo a la amada convocada en el poema. Véase *supra* el comentario del mismo Bollack en «Introducción. Una historia de la poesía», pp. 19 ss. [N. de los T.]

14. El verso dice: «Du denk mit mir: der Himmel von Paris, die große Herbstzeitlose...». En alemán el cólquico (*Colchicum autumnale*) se puede designar de dos maneras: «Herbstzeitlose» y «Zeitlose», que se traducen de un modo literal por «sin-tiempo de otoño» y «sin-tiempo», respectivamente. En la obra de Celan aparecen las dos; ahora bien, «Herbstzeitlose» se da una sola vez (en este poema), aunque vuelve a aparecer en su traducción de “Les colchiques” de Apollinaire (GW IV, 793), y «Zeitlose» aparece dos veces (GW I, 280 y II, 356). La descomposición de la palabra en sus elementos se impone, después de la traducción de Apollinaire, en la que Celan continúa su propio texto, y, en especial, después de la traducción del poema “Signe” (GW IV, 783): «Es ist der Herbst der Meister des Zeichens, das mich lenkt: [...] Du ewige, du Herbstzeit, du der Gedanken Jahr» («Je suis soumis au Chef du Signe de l’Automne [...] Mon Automne éternelle ô ma saison mentale»).

creencias que se alojan en él. Las muchachas con flores, «Blumenmädchen», si admitimos que hacen referencia a las chicas que llevan ese mismo nombre en Parsifal, la ópera de Wagner, encarnan lo puro alemán. Y es precisamente a ese traficante de amor, Wagner, a quien los amantes, que disponen de la moneda adecuada, tienen que comprarle los corazones, las flores de la memoria. La sublevación brota del amor. Las flores poseen el color azul del pensamiento, y extraen de la nada su fuerza para florecer. Flor contra flor. El tema se retoma y se desarrolla más tarde con una resolución menos directa, aunque con la reflexión patética de la desesperación, en el poema “Flor”¹⁵, rival de Mallarmé.

La polisemia conserva así su carácter relacional. La apertura es grande, pero también limitada, porque ha sido introducida en una estructura. Dicho de otro modo, el poema es una concreción en la que se van fijando todas las virtualidades, un punto de vista determinado por una referencia, y un juicio sobre la palabra que asciende del inconsciente: bajo esta forma. Los recursos del lenguaje, ya disponibles cuando el autor escribe, quedan a disposición del lector que viene después, si éste se ciñe a la materia, ciertamente organizada de nuevo aunque sin cambio alguno en tanto que materia, en constante gestación. El lector no descifrará nada, pero ahí podrá inscribir algo, tal vez un balbuceo. Una vez dicho esto, el desciframiento requerido es algo distinto: se debe aceptar que estos recursos, que estas virtualidades se han utilizado de una forma determinada, que se han estabilizado por decreto del poeta. Y esa estabilización constituye el objeto de una lectura centrada en el desciframiento del sentido. O bien uno dice escribiendo lo que comúnmente se espera del texto, con las palabras que utiliza, incluidas las creencias; o si no, uno fija en cada palabra, con lo que va diciendo, el sentido que él mismo quiere asignar, y así con todo el texto. La prosa se expresa, incluso cuando no analiza. La poesía rehace. El acto de escribir queda grabado en el texto general de la poesía, y se separa de ella allí donde la poesía es más fuerte.

El hermetismo tiene una tradición, es de origen iniciático e implica unos códigos. Aquí, la creación de este idioma trascendental, analítico, contradictorio, se inscribe en una tradición —como sucedió ya en Mallarmé—, a la que desvía completamente sometiéndola a una radical historización. Eso es posible únicamente gracias a este idioma hermético, absolutamente autónomo. Una autonomía pura, libre de cualquier impregnación cultural no controlada, y en violento

15. “Blume” en *Rejas del lenguaje* (Sprachgitter, GW 1,164; véase OC 126).

desacuerdo con el acontecimiento histórico. Existen referencias directas a Auschwitz: pero la referencia constante se encuentra en el idioma que se rehace, e incluso en sus mínimos elementos. El proceso es casi molecular. Se trata de una lengua que sólo puede entrar en la lengua para contradecirla. Cuando dice «corazón», o «alma», estas palabras cambian de sentido. Pero en general no se sabe que hay hermetismo y hermetismo. Después de la publicación de los poemas postumos, Michael Hamburger, el primer traductor al inglés, que Celan conoció de cerca, se posicionó, a mi entender, de una manera totalmente equivocada¹⁶. A veces Celan llegó a escribir con toda claridad, al margen de su manera habitual. Disponía también de esa posibilidad. Pero su poesía, la suya, es extrema, radical. Se instala en la contradicción y, por tanto, en un movimiento de desgarramiento y liberación, de ahí que incluso sea demiúrgico.

El acto poético fundador de Celan consistió en ponerse en contra de una tradición cultural. No podemos saber qué hubiera ocurrido con esta actitud de no existir los campos de exterminio. Vivió el ascenso del nazismo en el momento en que estaba leyendo a Rilke, y entró de lleno en Rilke para ponerlo en contra de sí mismo. No podemos hacernos la pregunta de Adorno. Celan no lo apreciaba y lo consideraba cómplice de muchas cosas. La poesía no podía hacer otra cosa que mostrar la parte de responsabilidad de la poesía en el exterminio. Para Celan, la positividad de la poesía había intervenido en ese acontecimiento, desde Lutero hasta Rilke, al igual que las iglesias; y tenían su parte de responsabilidad Goethe, Hofmannsthal, Hölderlin, sin exceptuar a nadie; la acusación iba dirigida contra cualquier poesía falsamente positiva; todo lo que Heidegger comentó en sus ensayos sobre poesía había participado, según él, en las condiciones que hicieron posible el acontecimiento. La única manera que tenía de decirlo era escribir con las palabras de estos autores utilizándolas como armas contra ellos mismos. «Pensar a Mallarmé [...] hasta sus últimas consecuencias», tal como dice en *El meridiano*¹⁷, significaba, para él, rehacer una lengua que expresara la monstruosidad inherente a la lengua.

Es evidente que Martin Buber, el teólogo, no estaba en absoluto de su mismo bando, y durante el único encuentro que tuvo lugar entre ellos, en mi presencia, Celan se dirigió a él con la misma firmeza que emplearía más tarde con Heidegger. Las posiciones de ambos

16. *Times Literary Supplement* (16 de mayo de 1997); véase *supra*, p. 21.

17. «Mallarmé konsequent zu Ende denken» (GW III, 193; véase también OC 503).

son totalmente incompatibles. Celan jamás podría evocar un ente ontológico. No hay más verdad que en lo particular, es decir, en lo que nos acontece. Este materialismo es inquebrantable. La tradición existe, y Celan se le une para decir lo que esa tradición es. El no fue primordialmente un poeta judío, aunque abrazara de manera tan incondicional la causa de las víctimas. El judaísmo alemán tiene una historia que no es insondable.

La tradición creada por Celan, ¿puede (o quiere) verse acaso universalizada? ¿Qué puede querer decir a toda la humanidad una experiencia tan singular de exclusión cultural que ha llegado hasta el exterminio? Encontramos en Celan referencias a la guerra de Vietnam, a Hiroshima; existe el poema "A un hermano en Asia"¹⁸. Y en los poemas postumos, hay uno sobre el exterminio en Biafra: "Tú, la indumentaria"¹⁹. Celan intentó extender su propia experiencia más allá de los límites que vivió personalmente. Pero lo que aquí puede servir para crear una tradición se reduce exclusivamente a la singularidad de una experiencia particular. Porque cualquier universalización basada en un dogma sería ya una de esas falsas positividades que Celan combatió con tanto ardor. La tradición que él construye, más que una utopía, es un anarquismo purificado.

18. "Einem Bruder in Asien", en *Luz a la fuerza (Lichtzwang)*, GW II, 259; OC 322).

19. "Du, das Gewand" (26 de julio de 1968), GW VII, 207. Casi todos los poemas inéditos, postumos, se han publicado, con razón o sin ella, en este séptimo volumen (véase LPP 211).

Segunda Parte

LA CONTRADICCIÓN



NELLY SACHS

La publicación en 1993 de la correspondencia entre los dos poetas judíos de lengua alemana, Paul Celan y Nelly Sachs, proporcionó el primer intercambio completo de cartas de Celan. Seguramente dicha correspondencia podría decepcionar al lector e inducir a errores, precisamente por todo aquello que, en apariencia, asemeja a los dos testigos de las masacres de los nazis. Una lectura superficial se limitaría a identificar la expresión de una solidaridad judía, o bien vería en estas cartas el reconocimiento conjugado de una integración del acontecimiento del exterminio en una trascendencia poética o mística. Sin embargo, las cartas revelan el conflicto que opone a los dos poetas. Aunque, también ahí, el drama corre el riesgo de verse oscurecido cuando se lo desplaza al dominio de las adversidades patológicas que, con demasiada facilidad, se atribuyen, tanto para Celan como para Sachs, a la persecución vivida, cuando en realidad el drama apunta en profundidad al poder y a la impotencia, o la responsabilidad de la palabra poética: a lo que ésta hace y puede, y, también, a lo que la produce culturalmente.

El malentendido, y tal vez incluso el contrasentido, aparece en la carta que Nelly Sachs escribe a Celan después de la publicación de *Rejas del lenguaje* (n.º 16, del 3 de septiembre de 1959)¹, un libro que ella transforma en un Zohar, en una iniciación mágica y teúrgica. Es obvio que no puede seguir la lucha que él lleva a cabo en sus

1. Seguimos la numeración que aparece en P. Celan y N. Sachs, *Briefwechsel*, ed. de B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1993 [trad. castellana, Trotta, 2006].

poemas. Celan responde (n.º 18, dei 26 de octubre de 1959) mandándole el artículo, muy negativo, del crítico Günter Blocker, sobre su libro de poemas, que apareció en un diario de Berlín²: «¡Usted no tiene la menor idea de cuál vuelve a ser realmente el rostro de Alemania!». Aquí es él quien hace de judío. A eso le sigue, a modo de posdata, una declaración enfática sobre su soledad: «¡Y nadie les responde a estos tipos! Hasta eso —responder— se deja en manos del judío». Su soledad le pertenece. Una soledad que no se debe tanto al hecho de que los demás lo hayan abandonado como al rechazo de las acusaciones que él lleva a cabo en sus poemas.

Celan dice a Nelly Sachs, la «hermana», que él está dispuesto a replicar, ya que siente que nadie lo apoya en su acción, para así defenderse. La palabra «hermana» no hace de ella un miembro de su familia, por importante que sea a sus ojos la tríada del padre, la madre y el niño —una sagrada familia, que ella misma se construye, y a la que se asocia (Gisèle y Eric Celan; Dagrún y Tanaquil en el caso de los Enzensberger)³. Para Celan, «hermana» es la judía, así como «hermano» designa al judío. Nelly Sachs no sería capaz de secundarlo en su acción; eso no va con ella. Celan intenta decir en sus poemas lo que se ha cometido y cómo eso ha podido ocurrir. El grito apunta al fondo mismo de su arte. No sólo grita la desgracia, siempre metafísica, sino que ahora además ve que se la ignora tal como la ha expresado en “Estrecho” (“Engführung”⁴) y en otros textos del mismo libro, sin que se lo haya leído. En realidad, no se trata ni del acto divino que ella reconoce ahí, ni de la meditación poética. Celan expone en su libro la abyección por lo que representa, y ésta concierne también a la celebración religiosa, los Dies trae. Nelly Sachs no puede seguirlo, ni tampoco perderlo. Ella se escabulle e intenta eludir el tema, él le responde con diplomacia. Ella comienza saludándolo como a un mago, en el estilo de la aretología: «Tú, bendito por... y bendito por... ». Un magnificat. Hace de él todo

2. Günter Blocker publicó su reseña sobre *Sprachgitter* en el *Tagesspiegel* (Berlín, 11 de octubre de 1959), en la que dice: «Celan muestra una mayor libertad ante la lengua alemana que la mayoría de sus colegas poetas. Esto puede ser debido a su origen. El carácter comunicativo de la lengua lo inhibe y carga menos que a otros. Aunque sin duda esto lo lleva erróneamente, en muchos casos, a actuar en el vacío». Para Blocker, los poemas de Celan carecen de sentido; se los ve como meros ejercicios de lenguaje, sin finalidad alguna. Se desprecia así el combate legítimo que los textos llevan a cabo, con el agravante de que además se alude al origen del poeta. El tono antisemita de la nota es evidente. Véase P. Celan y N. Sachs, *Briefwechsel*, cit., pp. 118-119.

3. Nelly Sachs escribe desde Estocolmo, a su regreso de París: «En lugar de una patria / yo me aferro a Paul, / Gisèle, Éric». Véase el retorno regular de la evocación de dicha tríada en la correspondencia general: N. Sachs, *Briefe*, ed. de R. Dinesen y H. Müssener, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1984.

4. GW í, 195-204, OC 144-149.

lo que él jamás quiso ser, un Juan Sebastián Bach y un Hölderlin⁵, la gran música protestante (lo dice después de haber leído “Tenebrae”, en Rejas del lenguaje, por lo que uno se pregunta cómo habrá comprendido el poema)⁶ y la gran poesía himnica; para ella, él es eso, todo eso, pero penetrado además por la mística judía: «y bendito por la tradición jasídica», por el Baal Shem (rehabilitado por Martin Buber). «Su carta me ha partido el corazón», partido —como sucede con el rayo que fulmina⁷, esa señal inequívoca de la catástrofe⁸. Nelly Sachs desvía ese rayo, lo conduce hacia su drama personal, el que ella vive, en su sufrimiento, y hacia la miseria del mundo⁹. Dice que ella también ha sido golpeada por el rayo durante las semanas que precedieron al envío de la terrible noticia. Presiente lo que se oculta detrás de todo esto. La carta de Celan, que la estremeció, viene a situarse en ese contexto, el suyo, en el que ella ha conocido la decepción de un abandono, una ruptura que la hizo enfermar¹⁰.

5. En una carta a Elisabeth Botchers (23 de octubre de 1959, en N. Sachs, *Briefe*, cit., pp. 235 s.), Sachs cita una intervención de Martin Buber en la televisión alemana, en la que dice que era la primera vez en la historia, al menos según lo que se sabía, que un pueblo semejante había sucumbido a un estado tal de inhumanidad. La calamidad era una condenación: ella dice «un pueblo semejante», incluyendo, con Bach y Hölderlin, a Gudrun Dähnert, la amiga que la salvó al llevarla a Suecia, en mayo de 1940, «porque los genios del amor son todavía más escasos que aquellos que dan voz a una obra que, desde la tierra, se eleva hasta el cielo —pero, a fin de cuentas, todo eso es sin duda lo mismo». Sachs hace aquí una profesión de fe más: la redención ya se ha producido.

6. La historia de la ocultación del sentido de esta blasfemia guerrera que es el poema “Tenebrae” ha sido estudiada a fondo en el análisis de las interpretaciones que hemos publicado en el monográfico —dedicado a Celan— de la *Revue de sciences humaines* 223 (1991), «Sur quatre poèmes de Paul Celan. Une lecture à plusieurs». (Véase, infra, el anexo «Otras publicaciones de Jean Bollack sobre Paul Celan», pp. 549 s.)

7. P. Celan y N. Sachs, *Briefwechsel*, cit., p. 25 : «Su carta me ha partido el corazón. También a mí, que soy tan vulnerable a los rayos, se me abrieron los ojos el verano pasado».

8. La referencia al signo es recurrente; «A veces (en las adversidades que uno atraviesa) uno se ve como golpeado por el rayo, a fuerza de lucidez» (N. Sachs, *Briefe*, cit., p. 225). En otra carta (p. 181), cita el comienzo de uno de sus poemas: «cuando el rayo / iluminó el edificio de la fe / [...]».

9. Sobre la relación apasionada, tormentosa y agotadora con el joven escritor Peter Hamm y su amiga, la poeta Elisabeth Borchers, véase el capítulo «Peter Hamm» (pp. 255-272) en la biografía de R. Dinesen, Nelly Sachs. *Eine Biographie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1992 (traducida del danés; el original es de 1991). Peter Hamm tenía veinte años cuando escribió por primera vez a Nelly Sachs. Véase la edición de la correspondencia citada, *Briefe*, pp. 158 s.

10. Durante una visita a Estocolmo, en agosto de 1959, Hamm se había prendado de una amiga de Nelly Sachs, Lenke Rothmann, superviviente de los campos de concentración, quien se había ido a vivir a Suecia en 1945. Nelly sufrió mucho con esta

Vino a añadirse a esto la visita de un joven poeta alemán y, en el curso de la conversación, se pronunció un nombre, el del autor del artículo enviado por Celan. El mensaje del visitante se superpone a la carta; uno y otro vienen «después» de la visita del «amigo», Peter Hamm, quien aún en ese momento era mucho más importante para ella. Dicha visita se relaciona con lo ocurrido durante el verano, y Sachs sucumbe ante todo esto, y hasta pierde el juicio. Sin embargo, al final de la carta, precisa, con mucha tranquilidad, que no pierde de vista su petición: hablará de la afrenta con Erwin Leiser, el cineasta, a su regreso en noviembre, tal como se lo pide Celan.

Ella inventó el «meridiano», a su manera, antes que Celan, sin la mediación del yo soberano, y así lo hace transitar de un ser humano a otro, de un ser amado a otro, de Estocolmo a París, un meridiano hecho de «dolor» y «consuelo»⁵¹. Utiliza esta palabra un año antes de *El meridiano* de Celan, antes que hubiera podido conocer el discurso de Darmstadt, que es de 1960. La palabra le pertenece. Y Celan, en su segundo polo, mantiene la balanza en equilibrio, marca una orientación a la experiencia del dolor, pero en sentido contrario. En otra carta, Sachs le dice a Celan con otras palabras —aunque viene a decir lo mismo— que él está perfectamente a la altura para enfrentarse a los desengaños, ya que sabe o puede hacerlo, y que debe sentirse protegido por su fuerza y su pureza. En la carta n.º 35, del 11 de mayo de 1960, Nelly Sachs resume su filosofía de la manera más clara que se puede esperar de ella: «Cuando sufrimos no pertenecemos sino a Dios —de ahí que los amigos nos abandonen. Tranquilícese: usted pone un contrapeso en la balanza»¹². Pero él vive bajo el signo del arquero, retrocede y apunta, y dispara sus flechas¹³. Ella las detiene, para no perder la idea que tiene de su poeta. No quiere que

relación, se sentía decepcionada, traicionada y criticada (R. Dinesen, *Nelly Sachs*,... cit., pp. 267 s.). Comunica su decepción a Johannes Edfeidt (25 de agosto de 1959): se le reprocha que comparta la suerte de su pueblo, «aunque desde hace mucho tiempo», en sus dos últimos libros de poemas, considere a la humanidad en su conjunto —no han olvidado su libro *En las moradas de la muerte* (N. Sachs, *Briefe*, cit., p. 225). La separación le pesa. Celan diría: la no-separación. Los reproches que Sachs percibía, y que la desgarraban, tienen su correspondencia en la crítica (mucho más franca y directa) que Cecilia Drey Müller ha dirigido recientemente a Aharon Appelfeld (véase la nota 11 del capítulo «Ingeborg Bachmann», *infra*, p. 345).

11. Véase P. Celan y N. Sachs, *Briefwechsel*, cit., p. 25: «Entre París y Estocolmo corre el meridiano del dolor y del consuelo».

32. *Ibid.*, p. 39: «Wenn wir leiden gehören wir nur noch Gott —darum verlassen uns die Freunde. Seien Sie getrost: Sie halten die Waage».

13. Véase el poema «Port Bou - ¿alemán?» (GW VII, 187; LPP 191) y mi comentario, *infra*, en «Walter Benjamin en 1968», p. 153.

la hieran los ataques, y menos aún lastimarse en el contraataque; también hace de él una figura elevada, que planea por encima de los valles de lágrimas.

Sus posiciones son inconciliables. El mal no es el mismo. En una de las últimas cartas de la colección (n.º 112, del 27 de abril de 1968), ella se expresa como si la inspiración le confiriera autoridad frente a la situación personal en la que entrevé que Celan se halla: «¡Tú lo sabes, yo estoy por la paz y cualquier forma de venganza me es ajena!». Está muy claro.

Celan insiste (n.º 20, del 31 de octubre 1959); vuelve a la carga. Quiere saber. Sospecha. ¿No es el amor lo que hace que su amiga actúe con indiferencia, y con indulgencia? Quiere provocar la confesión. Que a los enemigos por lo menos se les haga decir: sí, es verdad. ¿Quién era ese joven poeta alemán que la visitó, tal como ella le explica en su carta¹⁴? ¿Acaso no le habló ese joven poeta del antisemitismo del crítico alemán? Esto permite deducir que ella sin duda escuchó todo eso sin denunciarlo, y sin que le hubiera hablado de la ofensa padecida.

En la siguiente carta (n.º 21, del 31 de octubre de 1959), Nelly Sachs esquivo por partida triple. Ya no se trata del joven poeta (el «joven lírico alemán» —«ein junger deutscher Lyriker», como lo llamaba Celan); no, se trata del «amigo», Peter Hamm —era él quien había tenido el libro de Blocker¹⁵, y no ya el «joven poeta». Además, la literatura no es su fuerte. Es un mundo que ella no conoce muy bien. Es exactamente eso lo que Celan quería hacerle confesar. Pero sobre todo, ella diagnostica el espíritu de la inquisición y pone a Celan en guardia, invocando su propio ejemplo, sus propias dificultades. También ella lucha contra un desaliento, y del mismo modo desearía poder protegerlo de «su propia tristeza». «Es usted a quien desearía proteger...» (la cursiva es mía). Ella intenta invertir los roles y retomar la iniciativa. ¿Por qué no se contenta él con preservar el cristal, «la pureza y la transparencia de su poesía»? El asunto, esa primera vez, se detiene ahí. Esto ocurrió varios meses antes que se

14. Véase la carta de Nelly Sachs, enormemente reveladora, a Johannes Edfelt, del 24 de marzo de 1959 (Briefe, cit., p. 208); existe una traducción francesa (de H. Hartje y C. Mouchard) en los fragmentos de la correspondencia del volumen *Eli. Lettres. Énigmes en feu*, Eelin, París, 1989 (véanse pp. 192-195). A Enzensberger se lo introduce ahí del mismo modo: «El joven poeta H.-M. E.».

15. P. Celan y N. Sachs, *Briefwechsel*, cit., p. 27: «La referencia a Blocker [escribire Sachs] se limitó solamente al momento en que Peter Hamm me mostró el *übro Wirklichkeiten* [Realidades] que había recibido de él, con una dedicatoria. Y me nombró a tantos jóvenes amigos poetas que yo, como domino tan poco el tema de la literatura alemana, apenas le presté atención...».

reavivara la acusación de plagio contra Celan, encabezada y propagada por Claire Goll desde 1953 (sostenía que Celan había robado los poemas de su marido, Ivan Goll), y antes del eco que la viuda de Goll obtuvo, al año siguiente, en el momento en que se produjeron sus encuentros —ensombrecidos por ese asunto—, de mayo a junio, en Zurich y en París. Hay que leer la carta n.º 32, incompleta, del 7 de mayo de 1960, en la que Celan copia para Nelly Sachs unos versos escritos por ella misma: «El coro de los huérfanos», y que él aplica a su situación presente; por lo que se refiere al resto de la carta, que no se ha conservado, existe un borrador del que se da cuenta en las notas de la edición.

Parece que al no ver —o al no querer admitir—, entre una carta y otra, el desplazamiento del calificativo de «poeta» a Peter Hamm, al que Sachs llama el «amigo», Barbara Wiedemann, la editora de la correspondencia, se priva de los medios para identificar al poeta en cuestión¹⁶. Podría tratarse de Hans-Magnus Enzensberger. Él había ido de Noruega hasta Suecia para encontrarse con Nelly Sachs, en enero de 1958. Ella lo presentaba ya en la carta n.º 7 del 29 de enero de 1958, en los mismos términos: «El joven poeta Hans-Magnus Enzensberger vino a visitarme. Actualmente vive en Noruega. Y hablamos de usted»¹⁷. No tengo pruebas de la visita que supongo que Enzensberger pudo haberle hecho en el otoño de 1959. Esto se puede verificar. El 22 de agosto, Nelly Sachs informa¹⁸ a Rudolf Peyer, entonces en París, que Enzensberger ha sido nombrado lector de la editorial Suhrkamp. Pudo haberla visitado antes de ir a Fráncfort. Él ya había decidido contribuir a la difusión de la obra de Sachs, lo cual hacía que ella dependiera de él en gran medida. Celan podía ahora recordar aquellas líneas escritas el año anterior; desconfiaba de lo que el interlocutor podía haber manifestado. Piensa que ella se lo oculta, y presiente, como un enamorado celoso, lo que ella pudo no haberle dicho, algo que estaría, «como creo poder deducir de su carta, en relación directa con el antisemitismo de Blocker»¹⁹.

Celan, en medio de todas estas sospechas, mostraba una notable lucidez. Veía claramente que Nelly Sachs traicionaba su punto de

16. En este punto —y de un modo excepcional—, entre las notas no se encuentra ninguna indicación del nombre.

17. Las relaciones entre Nelly Sachs y Enzensberger fueron desde el comienzo muy íntimas (véase la carta n.º 76 dirigida a Celan); es sabido que siguieron así hasta el final; ella le encomendó que, a su muerte, se encargara de la custodia jurídica de su legado literario.

18. N. Sachs, *Briefe*, cit., p. 226.

19. Véase la carta n.º 20 (P. Celan y N. Sachs, *Briefwechsel*, cit., p. 26).

vista. Hoy hallamos una confirmación a todo lo dicho en la citada carta²⁰ a Edfelt, en la que ella aprueba por completo un pasaje de una emisión radiofónica {13 de febrero de 1959} que Enzensberger preparó sobre su obra. Éste ya lo había manifestado claramente —ocurrió antes del intercambio epistolar que analizamos aquí—:

Su obra no contiene ni una sola palabra de odio. A los verdugos, así como a todo lo que nos sitúa en la connivencia y en la complicidad, les sigue el perdón, nada de amenaza. No lanza maldición alguna, ni cobra venganza [la cursiva es mía].

Estas frases se leen como si hubieran sido escritas, palabra por palabra, en contra de Celan. A cada cual su juicio, como le escribí a Nelly Sachs (carta n.º 20). En todo esto era ella quien servía de coartada, o quien, a su entender, se dejaba utilizar. Ella, en efecto, así lo hacía, y no pensaba que la referencia a su obra fuera abusiva.

Nelly Sachs recibió en 1960 el premio Droste, otorgado a mujeres poetas. La ceremonia tuvo lugar en Meersburg. Ella fue a Suiza para esta ocasión. Celan no asistió al evento. Se ve muy claramente que él señalaba así su desacuerdo. Hans Rudolf Hilty, encargado de pronunciar el elogio, estaba influido por las reticencias de Celan, por lo que trataba de evitar la facilidad y recordaba la culpabilidad de los alemanes para que las palabras «perdón» y «reconciliación», pronunciadas por la autora laureada, tuvieran una contrapartida que las hiciera más justas.

Nelly Sachs y Celan se encontraron primero en Zürich y después en París. Son sus únicos encuentros. El efecto fue negativo, si no nefasto, para ambos. Ella se veía atrapada en su papel de víctima, del que intentaba escapar. Él, por el contrario, no podía sino desaprobador las concesiones que ella hacía. No era la profanación de las tumbas judías u otros actos manifiestos de un antisemitismo renaciente lo que le ofendía, sino la negativa de los alemanes a reconocer en profundidad el peso del pasado. Aquellos que, como Enzensberger, ahora se declaraban partidarios de una forma de reconciliación, a ojos de Celan tomaban partido por el oscurecimiento de la historia.

No hay que ignorar la diferencia del horizonte cultural, así como la amplitud de la libertad entre los dos poetas, ambos grandes, y ambos judíos, ambos tocados por el aniquilamiento de la lengua alemana; la diferencia concierne a la lengua y, por tanto, a la poesía, artículo de fe. Es considerable a pesar de todo. Nelly Sachs es, en profundidad, un

20. Véase supra, p. 81, n. 14.

poeta alemán, cosa que Celan no es. Los versos de Yésenin que él tradujo —lo había descubierto cuando estudiaba en el instituto— le volvieron a la memoria cuando ya estaba en el Oeste. Y esto es lo que le dice a ella: le han vuelto a la memoria, orientales y familiares (*heimatlich*, carta n.º 82, 6 de octubre de 1961). Él ha venido de más lejos aún, es mucho más extranjero.

Las cartas no son fáciles de leer o de interpretar. Son muy atormentadas, a pesar de su fondo de solidaridad y de ardor. Nelly es la «hermana» en sentido bíblico, poetisa judía, que perpetúa en su poesía la atrocidad de los campos. Pero sus posiciones no dejan de ser radicalmente opuestas. El se ha situado del lado de la venganza humana, ojo por ojo, rechazando el perdón, exigiendo que cada uno sea su propio dios. Ella ha elegido a un dios del amor, que no pertenece a nadie en particular. Ella rechaza la venganza, y lo repite una y otra vez, con fuerza. Quiere salvarlo de sí mismo. «¡Rezará para tener fuerzas suficientes en esa lucha por el alma pura!» (carta n.º 36, noche del 11 al 12 de mayo de 1960).

El encuentro de junio de 1960 en París fue desastroso. Ella reitera incesantemente su afecto, pero las advertencias de Celan, que en realidad son más bien cuestionamientos dirigidos a ella, la trastornan y la precipitan en una profunda negrura, de la que será muy difícil sacarla. Celan le da miedo; probablemente él quiso destruir en ella la bondad y la fe, que él consideraba ceguera. Pero no pudo convencerla de que sus convicciones eran justas. ¿Cómo habría podido ella darle la razón, cuando no veía más que la angustia del poeta amigo, una angustia que la asustaba, ya que sabía que podía volverse contra él? Es por ese motivo que ella resiste, a contracorriente, y entra, ella también, en el miedo al otro, a fin de oponerle una especie de contrapeso, con un tesón tan fuerte como el de Celan, un contra-miedo al que ella acabará por sucumbir. En octubre, después de su terrible enfermedad, ella escribe a la «familia» Enzensberger: «pues bien —sí: Paul — Gisèle — Eric — he pasado por una angustia mortal al pensar en ellos», y el 12 de noviembre: «Cuánto me alegro de que todo haya ido bien en la ceremonia de entrega del premio [Büchner]. Esta familia no debe correr ningún peligro, he temblado por todos ustedes»²¹, por lo que pudiera ocurrirle a él y a su familia, y también a los demás.

Según el testimonio de Eva-Lisa Lennartsons, que acompañó a Nelly Sachs en su viaje a Suiza y a París, Celan terminó por darse cuenta del mal que le había hecho a Nelly Sachs en París, puesto que ella no soportó las cosas terribles que él le dijo. Celan había desplega-

21. N. Sachs, *Briefe*, cit., pp. 253 y 259.

do ante ella un dossier completo sobre las calumnias lanzadas contra él, en el que ella sólo vio delirio. Él intentó anular el efecto producido refugiándose en temas más anodinos, a los que ella no dio ningún crédito. Él se interesa por su estado, siente de lejos la amenaza. Finalmente, a principios de septiembre, en el punto álgido de la crisis, Celan viaja a Estocolmo, va al hospital y no consigue verla. Permanece en la ciudad del 1 al 7 de septiembre; ella no quiso verlo, o quizás no lo reconoció. Nelly Sachs pensaba que los perseguidores también querían hacer daño a sus amigos, y que ella, al ver a estos perseguidores en su delirio, se convertía en un peligro para los demás²². Todo se ha roto. Para ella y para él.

Celan no responde al envío de los poemas que Nelly Sachs escribe para él, una vez recupera la razón, tras su hospitalización de 1960. Se limita a acusar recibo de los mismos. Podemos pensar que, preocupado por el asunto que lo afecta y lo abrumba, él le reprocha, como a tantos otros, pese a su enfermedad, que no tome partido; pero eso significaría no ver que en realidad la acusa de mostrarse indiferente a la esencia del combate que él lleva a cabo en su poesía, un combate incondicionalmente liberador, y sin transferencia religiosa alguna. Por eso él calla.

El 13 de octubre de 1960 (carta n.º 67), se alegra de su recuperación para después rehusar, con cierta ironía, la propuesta de ayuda económica que ella le ha hecho. Celan la retrata el 23 de diciembre (carta n.º 72): «Tú, tú misma, te mantienes incólume en lo que tienes de más propio; eres y sigues siendo la que regala lo que se te ha regalado. Siempre será así». *In vitam aeternam*. El despecho es evidente. Él estaba pasando por un período muy negro. Después de que ella le hubiera enviado otros poemas, viene la carta, muy dura, del 14 de febrero (carta n.º 75). Él la encabeza con «Paris, am 14. Feber 1961»²³. Gisèle Celan, en una anotación manuscrita reproducida en las notas finales de la correspondencia, comenta la dureza de esta carta²⁴. Celan se niega a realizar, durante el verano, el viaje a Suecia que esta vez ella deseaba intensamente.

22. Véase R. Dinesen, *Nelly Sachs...*, cit., p. 311, y las conclusiones muy acertadas de este capítulo, p. 316.

23. La elección del vocablo «Feber» para «febrero» (en lugar del más habitual «Februar»), que es austríaco, tiene una connotación sombría. Se encuentra en un poema: «In eins» (GW 1, 270).

24. Véase F. Celan y N. Sachs, *Briefwechsel*, cit., p. 129: «Carta de Nelly Sachs invitándonos a Suecia, manda un poema, pero no dice ni una sola palabra de este sórdido horror del que sin duda tiene conocimiento [se trata de las acusaciones de plagio]. Ella publica un poema en el mismo número de / en el que hay una toma de

Después de recibir otro poema (carta-poema n.º 77, 1 de mayo de 1961: «O höre mich—»²⁵, *shemâ*²⁶), Celan le asegura que efectivamente la escucha (carta n.º 78, 4 de mayo de 1961: «Ich höre Dich»²⁷), y le da las gracias: «In einsamster Stunde: Ich danke Dir», lo que en el lenguaje propio de Celan significa: «En esa hora de mayor soledad, te sostengo con mi pensamiento»; y le recuerda la fórmula de despedida que oía en Czernowitz, en el este: *Sei gesund!* Es alemán o suena como si lo fuera, Pero no. Es ídish. Y le aclara a Nelly, la berlinesa: «Y ahora déjame decírtelo otra vez, en ídish y con letras hebreas: *·vt*». Creo que debemos interpretar y comprender que, a través del texto tan bello que él escucha, le está diciendo, *ad personam*, que ella no vive en ese lugar de la separación en el que él se encuentra, o que ella no ha aceptado reunirse con él ahí. Celan escribe esto un año después del poema “Zurich, Hostal de la Cigüeña” de *La rosa de Nadie*²⁸.

Al mismo tiempo, si él le habla en tanto que judío, no acepta tampoco que otros, en Alemania, lo traten como un autor judío —como si lo que él escribe le incumbiera sólo a él. Como si hubiera que aceptarlo por todo lo que sufrió su pueblo, y comprender que tuviera esas reacciones. Si le permitían escribir tal como él lo hacía, porque sino podría sentirse atacado en tanto que autor judío, entonces ese argumento representaba el último subterfugio de una denigración. Podemos entender muy bien la indignación de Celan.

Durante el encuentro en Zurich, Celan anota en su cuaderno las palabras de Nelly Sachs: «Pero no se sabe qué es lo que vale». Era la respuesta de ella a una réplica suya. Otras palabras de la poeta: «pero yo soy creyente», las retoma también en el poema; por lo que a él se refiere, decía, confiaba poder «blasfemar hasta el final» (n.º 38). Uno recuerda la escena de Don Juan.

En el poema “Zürich, Hostal de la Cigüeña”, escrito cuatro días más tarde (el 30 de mayo), los tres tiempos del diálogo cristalizan en la tercera estrofa:

posición de / A Ella evita el tema». Los nombres están borrados pero debería ser posible identificarlos. La proximidad de los nombres cobraba sentido, y la asociación se hacía explícita.

25. «Oh, escúchame —.» Se trata de tres versos repetidos en el poema a modo de estrofas aisladas. [N. de los T.]

26. Bollack ironiza con el «Escucha (*shemâ*), Israel», la proclamación de la fe judía (véase Deuteronomio 6, 4). [Ni de los T.]

27. «Te escucho.»

28. “Zürich, Zum Storchen”, GW I, 214; OC 154.

NELLY SACHS

La charla giró sobre tu Dios, yo hablé
contra él, yo
hice que el corazón que yo tenía
pusiera su esperanza:
en
su palabra suprema, rodeada de estertores, su
palabra airada —

El ojo de su interlocutora mira hacia otro lado (estrofa 4):

Tu ojo me observó, desvió la mirada,
tu boca
se sumó al ojo con sus palabras, y yo escuché:

Y la oye decir (estrofa 5):

En realidad
no sabemos —ya lo sabes—,
en realidad
no sabemos
lo que
vale.

Celan marca hitos: una palabra ha ascendido desde su corazón²⁹, se la ha hecho pasar por la aflicción de los campos de exterminio, y ha cosechado un odio implacable.

El «y yo escuché» («ich hörte»: cuarta estrofa) que introduce la réplica final es terrible. Aprovechando su contradicción, Celan había arrancado a Nelly Sachs una confesión, obligándola así a esquivarlo de un modo que la delataba. ¿Qué fe era aquella que esquivaba sus propias consecuencias³⁰?

El sufrimiento, para Nelly Sachs, forma una unidad con el amor; el amor lo redime, lo cual puede parecer muy cristiano. De Peter Hamm, ella le dice a Celan (carta n.º 11, 11 de septiembre de 1958) que «es

29. La mayor parte de los intérpretes asocia el posesivo «su» a Dios («su palabra»); sin embargo, la inversión es más fuerte, y acaba por imponerse: el poeta predispone su corazón a esperar que surja su propia palabra airada, los poemas,

30. Desde afuera, fuera de las palabras del texto, nada asoma del drama, nada asombra, a pesar de todos los signos de desacuerdo, como lo muestra la presentación increíblemente infantil que hace Ruth Dinesen de este testimonio terrible (R. Dinesen, Nelly Sachs..., cit., pp. 303-307). Con ingenuidad, ella prefiere aferrarse a todos los valores positivos, a «Dios» o al «cielo», o al «santuario»; por pudor, prefiere respetar la experiencia y considerar que la expresión del horror del exterminio es común a ambos. Nada puede —o nada debe— separar a los dos poetas judíos de lengua alemana.

siempre una auténtica gracia, en nuestra edad de piedra, encontrarse con un ser humano que atraviesa lo propio en el sufrimiento y el amor hasta la extrema arista que le desgarró el corazón»³¹, y en diciembre ella le envía a París «Todas las bendiciones para vosotros en esta fiesta del amor [...]» (carta n.º 12,16 de diciembre de 1958), en una semi-inconsciencia (la inconsciencia de su fe) que en determinados momentos debió de sorprender enormemente en casa de la familia Celan —a pesar de todos los homenajes, fruto de un reconocimiento, que Nelly Sachs rinde al poeta. La fractura amorosa atraviesa toda la correspondencia, de un extremo al otro. Y hablando de reconocimiento, ¿qué reconocía Nelly Sachs en los poemas de Celan?

Podemos pensar que Nelly Sachs disponía de los medios adecuados para penetrar en el mundo que estaba construyendo el arte nuevo de Rejas del lenguaje. Que no haya hecho el esfuerzo del desciframiento es muy significativo. Ella sabía definir el fundamento —y, en primer lugar, el del Zohar—, gracias a su lectura de la Cabala, y conocía el poder inherente a las palabras, así como la luz que se enciende detrás de ellas, en su esfera. Se limitó simplemente a insertar a Celan en esta tradición, sin percibir el uso tan diferente que él hacía de la misma; no estaba suficientemente familiarizada con las experiencias de la poesía moderna como para reconocer la magnitud de la transferencia que Celan había realizado. Sólo podía imaginar el uso de unas «rejas» en la continuidad de las referencias y de la inspiración mística en la que ella vivía, lejos de la historia³². Tampoco seguía a Celan en la ruptura radical que permitía el lenguaje poético.

La publicación, en 1959, de *Rejas del lenguaje* había puesto a los lectores ante un objeto que se distinguía —por su fuerza, su agudeza y su desnudez— de todo lo que se había leído hasta entonces, y, al mismo tiempo, este mismo libro permanecía impenetrable. Se podía apreciar o intuir el arte de esa poesía, sin preocuparse de los detalles, como hace Nelly Sachs con entusiasmo, o bien expresar el más sincero rechazo, como hizo con violencia otro poeta, Johannes Bobrowski, sin dejar de tener en cuenta la notoriedad del autor, una notoriedad que precisamente le obligó a tomar en consideración esa poesía y a confrontarse con su lenguaje desacostumbrado, y hasta inaceptable³³.

31. P. Celan y N. Sachs, *Briefwechsel*, cit., p. 20: «Es ist doch immer eine Gnade in unserer versteinerten Zeit an einen Menschen zu kommen, der das Seine bis an die äußerste herzerreißende Spitze durchleidet und durchliebt».

32. Véase la conclusión de Ruth Dinesen (*Nelly Sachs...*, cit., pp. 207 s.): «Io místico y las concepciones modernistas del lenguaje forman en su cosmos una unidad».

33. Véase la carta de Bobrowski a Peter Jokostra dei 10 de mayo de 1959: «Me niego a considerar este libro como carente de interés y miserable...»; en el fondo, tenía

Podemos entender hasta qué punto el rechazo de esta forma de arte iba ligado a los contenidos religiosos que los hábitos poéticos implicaban. La superación de los mismos se basaba en una refección completa de las palabras que tanto Nelly Sachs como Johannes Bobrowski seguían empleando, aunque de un modo muy diferente, y cada uno en su mundo, al acoger ampliamente la tradición. Lo que la Biblia o Klopstock o Hamman o George eran para Bobrowski³⁴, lo eran a su vez la Biblia, Novalis, Hölderlin o Trakl para Nelly Sachs³⁵. Celan no podía salirse de la línea convenida, tenía que ponerse en fila como todos los demás. Ahora bien, él había leído a todos estos autores para entender un lenguaje y para medir lo que lo separaba del mismo. Su sentimiento se nutría de todo esto, se afirmaba y se legitimaba en ello; su oposición se situaba, pues, en el orden de lo racional, ya que analizaba el sentimiento y criticaba el hecho de abandonarse a él. «Los artistas modernos han tirado los sentimientos por la borda —piensan que con la razón tienen suficientes»³⁶. Por tanto, para Nelly Sachs, era menester que la inspiración hiciera de Celan alguien diferente del que era. El meollo del malentendido está ahí, en la concepción radicalmente distinta que ambos tienen del arte.

El judaísmo de Celan no se puede reivindicar. Ninguna posición doctrinal, ni judía ni cristiana, encontraría ahí una tradición teológica judía. La libertad que él exige, con tanto ahínco, no es incompatible con el papel que asigna, en su poesía, y en tierra alemana, a la historia intelectual judía—laica y religiosa, indistintamente—, sin que él fuera «creyente», tal como Nelly Sachs dijo serlo. Celan había comprendido claramente que los diversos intentos de asimilar su obra a los contenidos de las tradiciones señaladas por las referencias que él mismo hacía, podían fomentar una adhesión virtual —consciente o inconsciente— a aquellas creencias que habían excluido a los judíos y que habían recluido al judaísmo. Los elementos de la Càbala, por ejemplo, no sólo re-

ganas de hacerlo. Cito del catálogo de la exposición de los Archivos de Marbach, Johannes Bobrowski oder Landschaft mit Leuten, 1993, pp. 427 ss.: «me pregunto cuál es la intención de estos artificios...» (p. 42S). ¿Podía acaso preguntárselo? Se lo imaginaba y al mismo tiempo no se lo imaginaba. El libro *Rejas de lenguaje* siempre produce la misma impresión, que se expresa a través del término *Artistik*, ya sea para denunciar la presencia del artificio con franqueza y brutalidad, como hace Bobrowski cuando insiste en defender los valores que le fueron inculcados, ya sea para negar su legitimidad y así adjudicar al libro un contenido que no tiene.

34. Los testimonios sobre estas referencias son abundantes en el catálogo de Marbach.

35. Cito, aunque al azar, una carta de Nelly Sachs a Peter Hamm, en N. Sachs, *Briefe* (n.º 123, del 15 de febrero de 1958), pp. 186 s.

36. Nelly Sachs en la carta a Hamm citada anteriormente.

presentan en Celan algo distinto de lo que eran en un sistema meditativo perteneciente a un momento concreto de ía historia, sino que las referencias puntuales que él hace han tomado posteriormente, mediante asimilaciones ingenuas o abusivas, una significación distinta de la que él les había dado. La Càbala recibía así, ya sea cultural, religiosa o filosóficamente, un sello más alemán que judío. El lo sabía perfectamente, y temía que su judaísmo laico, tan incondicionalmente solidario, fuera de este modo eludido, desviado y vuelto en su contra.

Lo que Celan entendía por el término judío implicaba una separación absolutamente cultural, más radical de lo que se cree. Si nos desconcierta la cantidad de referencias y de tomas de posición judías en su obra, y si además las pasamos por alto —simplemente porque no queremos admitir que éstas existan—, entonces no podremos reconocer la magnitud de su elección, dado el considerable conocimiento que tenía de la literatura alemana. Considerable, no es necesario buscar superlativos. El Este, en el que Celan tiene sus orígenes y en el que él mismo los sitúa, toma el valor de una ruptura, de una no-pertenencia. Es su Este personal, la Bucovina, y sobre ese trasfondo se perfilan varios Orientes más, mucho más «orientales» aún frente a Occidente, y hechos de exterioridad y libertad. Celan dio el atributo de «judía» a la exclusión que fue asumida y vivida contra las exclusiones de la historia y contra cualquier consentimiento ante la inclusión de escrituras y culturas. El trabajo de deformación del sentido, del testimonio, habría dicho Celan, tiene aliados en todas partes, en todos los bandos; él los descubría en el suyo, hasta no ver sino traiciones; algunas eran muy reales, otras imaginarias, y no menos reales desde su punto de vista.

La intransigencia de Celan proviene de una lógica implacable que concluye que los modelos religiosos, sean cuales fueren, y hasta las creencias de Nelly Sachs, tienen su parte de responsabilidad en la producción del acontecimiento. La defensa de las víctimas conduce necesariamente a identificar ía naturaleza de todas estas creencias. De lo contrario, uno caería en la trampa de construir sistemas de explicación intemporales que borran incluso la realidad de lo que ha ocurrido —hasta llegar a una forma de negacionismo.

Frente a todas las formas de síntesis entre la identidad judía y la cultura alemana —poco importan los términos—, Celan optó por aquella diferencia que le era negada. Era su manera de vivir la dualidad en la que había crecido. La ruptura que preconizara Gershom Scholem contra la asimilación ratifica, en el marco del sionismo, el diálogo imposible, en contra del dialogismo de Buber y de tantos otros. Ya antes de la catástrofe, dicha ruptura sacaba precavidamente las consecuencias de una situación desesperada. Celan, poeta judío

pero de lengua alemana, vivía en la dualidad, sin rechazar en absoluto la tesis del entendimiento imposible, y de la falsedad del diálogo, que la catástrofe había legitimado definitivamente. Se sentía y se quería judío entre los alemanes; había recibido su lengua, que no era judía; si se había adueñado de ella, era para hacer totalmente suya la causa de los excluidos —los excluidos antes de convertirse en los muertos—; ellos habían ofrecido a sus anfitriones alemanes su propia exclusión como un don. Su pertenencia «oriental», más exterior, y menos sometida a las limitaciones de la cultura, incluía el dominio del idioma; era una no-asimilación por solidaridad, que no era en absoluto una adhesión religiosa, o un retorno al judaísmo, como en Franz Rosenzweig, ni una fe, ni tampoco una práctica. Era judío —y en primer lugar entre los judíos— aquel que marcaba su diferencia, y que la marcaba cualitativamente en tanto que judío, al reivindicar el derecho de ser uno mismo en la anarquía, sin ninguna concesión a los sistemas de pensamiento. Esa definición de «judío» se aproximaba a la que Celan había dado alguna vez de la poesía, a la que él consideraba «judía» debido a su poder absolutamente político de reconocer libremente, por sí misma, ía verdad de una identidad allí donde quiera que ésta se manifieste o se vea reprimida.

Es importante distinguir los momentos. Celan escribe y se desmarca de todo lo que se encuentra en los textos escritos en alemán contra el judaísmo, tal como él lo entiende, explícita o implícitamente; otra cosa es la situación que se presenta con la muerte de los judíos, que fueron deportados cuando él ya escribía. El conflicto de las identidades, medio latente, medio declarado, se había grabado en la piedra de las palabras con letra indeleble. Había tenido lugar —su lugar. La lucha por la identidad pasó a convertirse en una lucha por salvaguardar la verdad inscrita en los hechos, mediante una retranscripción literaria.

La fuerza necesaria para asumir la exclusión no es propiedad de nadie. El rechazo puede surgir por doquier, y triunfar sobre la sumisión o abdicar. Era un asunto personal; para Celan la resistencia expresaba una posición exclusiva. Se mantuvo «en pie» —según el sentido que dio a la palabra *stehen*— con tanta más fuerza, y con tanta más rebeldía, que él mismo escogió, ya de buen principio, su propio bando, para no tener que asumir un bando impuesto.

Cuando conocí a Celan, poco antes del asunto de la reseña de Blocker en el *Tagesspiegel* de Berlín³⁷, me trajo —tal vez era la prime-

37. Al respecto, véase B. Wiedemann (ed.), *Paul Celan - Die Goll-Affäre*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2000.

ra visita que me hacía— un ejemplar de Mohn und Gedächtnis {Adormidera y memoria), en el cual había copiado en hebreo una máxima de Rabí Hilel: *h̄b ,b un xb on*: «im lo ani li, mi li ?»: «Si yo no estoy por mí, ¿quién estará por mí?», y añadió bajo esa máxima: «a la manera judía» (lo que no traduce sino imperfectamente la tonalidad del *jüdischerweise*), como si quisiera marcar firmemente el signo bajo el cual deseaba ver situada nuestra amistad.

POSDATA (9 DE OCTUBRE DE 1993)

Uno de los protagonistas del drama, el joven poeta que involucró en 1959 a Nelly Sachs en sus turbulencias juveniles, Peter Hamm, publicó en el semanario alemán *Die Zeit* una presentación de la correspondencia en la que él figura en tan buen lugar (véase el suplemento «Literatur», del n.º 41, del 8 de octubre de 1993). Dicha presentación me obliga a hacer varias observaciones.

Si, en los poemas, los encuentros cotidianos se sitúan a la sombra de las nubes que planean por encima de los lugares del exterminio, en todas partes y siempre, el hecho de que no se quisiera reconocer esta referencia —constante en su lengua— a la lucha que él llevó a cabo contra la ocultación, debía aparecer como una manifestación de antisemitismo, y las reacciones, después de la publicación de *Rejas del lenguaje*, eran antisemitas a todas luces, bajo múltiples formas, reconocidas, enmascaradas o inconscientes.

La incomprensión de su arte equivalía a una negación del acontecimiento, y una frase como la de Blocker: «[Debido a su origen extranjero, Celan] se ve llevado erróneamente a actuar en el vacío», debía parecer monstruosa si es que el vacío tenía un lugar. Celan podía preguntarse por qué se negaban tan obstinadamente a identificar ese lugar. Había creado su lengua para designarlo.

En aquel momento, Celan se encontraba bajo una acusación de plagio. Claire Goll afirmaba desde 1953 que él había robado los poemas de su marido, Ivan Goll. Celan veía en todo eso la negación del contenido que se expresaba en su obra; dicha acusación era un medio, refinado y perverso, de deshacerse de dicho contenido: si lo que él escribe es una copia, entonces sus poemas no tienen el sentido que él quiere darles, ya que el humo de Auschwitz no estaba en el modelo. Y si de delirio se trata, es éste quien dice la verdad. Así fue después de su muerte, y así sigue siendo hoy en día. Si hubo delirio al sospechar hasta de sus amigos, y lo hubo, este delirio no tenía nada que ver con el asunto del plagio, que sólo tiene de delirante la transferencia calculada del delirio poético a aquel objeto.

Hamm, como mucha gente, asimila la solidaridad histórica a una profesión de fe, cuya ausencia constata en Celan (aunque no siempre; Hamm se contradice a menudo en su artículo); ahora bien, la solidaridad histórica puede ser total y la profesión de fe estar ausente sin ninguna contradicción, porque el judaísmo no es para Celan una religión. El no iba a la sinagoga a rezar, pero no dejó nunca de señalar aquellos lugares en los que quemaron sinagogas, y se instaló para siempre en sus cenizas. No se las puede reconstruir. Las cenizas las cubren.

La fidelidad militante a la historia se basa en varios presupuestos que Hamm ignora completamente, y que conviene recordar.

La lengua de la poesía, para Celan, tanto o más que la jerga de la soldadesca, está marcada por el acontecimiento, que esa lengua contribuyó a hacer posible. Las producciones culturales desempeñan ese papel. Siempre se trata de lengua, tanto de un lado como del otro. Celan la reforma para posicionarse en su contra; en el otro lado, no se la reforma: el maestro que viene de Alemania no es —hay que repetirlo— una personificación alegórica de las masacres, sino que es el maestro del idioma, o el maestro de música. La muerte que se llevó a las planicies de Rusia vive en el canto, ella legitima su acción en la gran tradición artística y germánica.

De ahí que el sentimiento religioso deba parecer tan sospechoso como su expresión enfática o himnica. Es un contrasentido decir que Celan como Nelly Sachs buscaba en la poesía la salvación —o «un sucedáneo de salvación». Al contrario, él denuncia el mal que se hace con esta palabra. No se salva a nadie de nada. El, en cambio, intentó «salvar» del olvido los crímenes que se cometieron.

De ahí que a nadie, sea judío o cristiano, lo proteja su propio sentimiento religioso: éste confunde los frentes, desvía el vigor del combate, debilita la ofensiva. La línea de demarcación que separa las posiciones de Celan de las de Nelly Sachs rechaza una creencia que, a pesar de llevar un hábito judío —o, más bien, judaizado—, no se ha distinguido de la creencia que contribuyó poderosamente a sembrar el mal. Esa división atraviesa el poema “Zürich, Hostal de la Cigüeña”, y separa aún más. Para Hamm, se trata de una profesión de fe. ¿Cómo leer la división bajo esta perspectiva? Parece difícil. Los testimonios más sinceros —como vemos— pueden ser utilizados contra ellos mismos.

Todo lo que Hamm, desde un plano más personal, dice del judaísmo de Celan, no debería decirse de ese modo. La mujer de Celan, Gisèle, era de una familia católica tradicional, pero los prejuicios de su familia, ¿acaso se tienen que extender también a ella, que se había

separado de ese entorno, incluso antes de conocer a Celan? ¿Qué finalidad tiene, pues, mencionar su matrimonio «con una mujer católica de la nobleza»? ¿Acaso ella no era libre? Ciertamente, los padres de Gisèle no se alegraron con esta unión, y eso no facilitó la existencia económica de la pareja, ¿pero autoriza eso mismo a manifestar, como lo hace Hamm, que Celan intentó durante un tiempo ocultar sus orígenes? ¿Cómo habría podido querer eso? ¿Y cómo hubiera podido hacerlo? Él también vivía su vida como podía, y no siempre revelaba sus sentimientos a menos que fuera necesario. ¿Acaso no demuestra lo contrario toda su obra, en su continuidad? Cada uno es libre de dar muestras de sus vínculos, ante quien quiera y cuando quiera. El sentimiento de culpabilidad se fija donde le place; pero aquí se trata de otra cosa. Había muerto gente. Podría haber ocurrido que los asesinos no hubieran sido capaces de vivir con este pasado. Celan era un insumiso, y un judío en el alma, en el arte y en la insumisión.

EL HOMBRECILLO DE TRERLÍNKA
Y EL MAHARAL DE PRAGA¹

Einem, der vor der Tür stand, eines
Abends:
ihm
tat ich mein Wort auf—; zum
5 Kielkropf sah ich ihn trotten, zum
halb-
schürigen, dem
im kotigen Stiefel des Kriegsknechts
geborenen Bruder, dem
10 mit dem blutigen
Gottes-
gemächt, dem
schilpenden Menschlein.

Rabbi, knirschte ich, Rabbi
15 Löw:

Diesem
beschneide das Wort,
diesem
schreib das lebendige
20 Nichts ins Gemüt,
diesem
spreize die zwei
Krüppelfinger zum heil-
bringenden Spruch.

1. El presente texto es una actualización del capítulo que originalmente se titulaba «Circuncidar el alemán». Le debo mucho a Arnau Pons por este ajuste.

25 Diesem.

Wirf auch die Abendtür zu, Rabbi.

Reiß die Morgentür auf\ Ra-----²

A UNO QUE ESTABA ANTE LA PUERTA, UI

atardecer:

a él

he abierto mi palabra —: hacia

el engendro deforme lo he visto trotar, muy patoso, hacia
el medio

trasquilado, el

hermano nacido dentro de la bota

enfangada del guerrero servidor, el

de la verga

sangrante

consagrada a Dios, el

hombrecillo piador.

Rabí —rechiné yo—, Rabí

Lów:

A ése

recórtale la palabra,

a ése

inscríbele la nada

viviente en el ánimo,

a ése

sepárale los dos

dedos contrahechos por un dicho

salvador.

A ése.

Cierra además la puerta del atardecer, Rabí.

Abre de golpe la puerta de la mañana, Ra-----

I. TITUBEOS EN TORNO AL GÓLEM

El nombre del rabino Löw, el Maharal de Praga, aparece ya como un signo que vincula el poema a una «materia». Peter Horst Neumann explota esta referencia con miras a la comprensión del poema; la relación con la leyenda del Golem constituye, en lo esencial, el capítulo 3 de su libro³, en el que resume la historia del mito a partir del estudio clásico de Gershom Scholem⁴, El rabino olvida quitarle al autómatas, que había fabricado para su servicio, la letra álef de la palabra «verdad» (emet) que le insuflaba la vida, tal como hacía habitualmente justo antes de Shabat, día de reposo⁵, y la criatura, abandonada a su suerte durante este tiempo de recogimiento, amenaza con destruir la comunidad.

Pero, ¿qué se retoma, a fin de cuentas, de esta leyenda —que también sería central en el poema “En Praga”⁶, según cree Neumann?⁷

3. Véase el capítulo «Anklänge an einen jüdischen Mythos», en P. H. Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans*, Vandenhoeck, Göttingen, 1968, pp. 44-55.

4. *Ibid.*, pp. 45-47. Véase además G. Scholem, «La idea del Gólem en sus relaciones telúricas y mágicas», en *Id.*, *La Cabala y su simbolismo*, trad. de J. A. Pardo, Siglo XXI, México, 1978, "1989, pp. 173-222 (en adelante: *La Cábala*); texto original: «Die Vorstellung vom Golem in ihren tellurischen und magischen Beziehungen», en *Id.*, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich, 1960, pp. 209-259 (en adelante: *Zur Kabbala*).

5. P. H. Neumann, *Zur Lyrik...*, cit., p. 55. El «atardecer» (verso 2), asociado con la vigilia de Shabat, y la «puerta» (verso 1), identificada como la entrada de la sinagoga, han llevado a que se retenga ante todo este episodio de la leyenda, que Neumann amplía hasta descubrir en ella una «analogía secreta» entre la poesía de Celan y la figura mítica sin lenguaje (el Gólem) en la que «verdad» {emet} y «está muerto» {met} se inscriben —sucesivamente— en una misma palabra. Resulta muy vago.

6. *GW II*, 63; *OC* 230.

7. P. H. Neumann, *Zur Lyrik...*, pp. 51 s. La leyenda del Gólem no es una referencia explícita de “En Praga”, o en todo caso es mucho menos explícita de lo que piensa Neumann. Véase además mi comentario del poema “En Praga” en mi *Piedra de corazón*. Un poema postumo de Paul Celan, trad. de A. Pons, ampliada y revisada con el autor, Arena Libros, Madrid, 2002, pp. 58-64. Una palabra como «aschenbild-wahr» («verdadera en imagen de ceniza») no puede vincularse directamente a la imagen fabricada del Gólem; Neumann llega al extremo de preguntarse si hay que ver ahí una estatua hecha de cenizas, o una ceniza que conserva la imagen de las víctimas (¿cuál sería entonces la relación con la leyenda?). Para tal fin, él necesita asimilar «La inedia muerta» {Der halbe Tod} a la semi-vida de una criatura-imagen, yendo en contra, pues, del desarrollo del poema. Todo aquello de lo que Neumann intenta extraer un sentido partiendo de la leyenda conocida debe situarse de nuevo en su dimensión poética en sentido fuerte, es decir, lingüístico. La «imagen de ceniza» es «verdadera» por la fuerza de la iconoclasia verbal que la hace pasar por la nada; asimismo, «el lecho de noche» {Nachtbett} no puede concretamente relacionarse con el lugar, hundido en la tierra, en el que la figura ha sido modelada. El «lecho», si es de amor, es también

Acudir a los elementos de la historia golémica como si éstos proporcionaran las claves de lectura, equivale a prejuzgar el enunciado de manera impropia. La interpretación del texto es inseparable de la interpretación, transposición y subversión que el texto ha hecho ya de la leyenda; Neumann admite esa dificultad⁸; sin embargo, asimila la «palabra» (Wort, verso 4) al habla que, en el cuento, da vida por arte de magia al Gólem, y que después el rabino es invitado a quitarle a su obra (como en el mito prometeico; «beschneide das Wort», verso 17, tomado en el sentido de «cortar», «quitar», y no de «circuncidar»).

A primera vista, el contexto del poema no induce a confundir la «palabra» (Wort) con el habla demiúrgica, sino que supone un sentido elaborado en el marco de una «onomástica» propia de Celan; la «palabra» puede querer decir algo totalmente diferente de lo que dice en la historia del Gólem; el poder que tienen las letras de formar un «nombre» podría adquirir un significado en el contexto transformado del poema, y en el límite en que el mito se sitúa dentro de ese nuevo contexto.

Podríamos llegar a aceptar (con Neumann) que el «yo» «da vida» al extraño al acogerlo; no se trataría, por tanto, de una angustia que el monstruo blasfematorio inspira al autor de sus días. Sin embargo, pasaríamos por alto la dimensión lingüística que determina la factura y el

lecho de palabras; las transferencias están evidentemente ligadas. El nacimiento tiene lugar ahí gracias a la sangre de las palabras (wortblutgeboren, «nacidas de sangre de palabra») —con palabras que sangran en el verbo al que el lecho y el texto dan existencia. Hay que explicarse bien para poder decir de qué modo dicho nacimiento podría acaecer bajo el signo de Dios («vermöge des Gotteswort»), dado que se refiere a un «nosotros» (um uns, verso 4; auch wir, verso 5). El Gólem, si es que en realidad se trata de lo que vemos crecer desmesuradamente en la estrofa 3 {größer und größer}, sería como la torre (verso 16), en un orden personal del lenguaje, el único en el que se hace y se relata una experiencia. Según los datos de la leyenda, se lo abandona a su libertad, a medida que se desarrolla, lejos de su maestro (y más lejos aún de «Dios»). Igualmente, en “Salmo” (“Psalm”, GW I, 225; OC 161; P. H. Neumann, Zur Lyrik..., dt., p. 52), el mito podría servir de correlato —sean cuales fueren las razones que indujeran a tomarlo así— sólo a condición de trasponer estrictamente, también aquí, el acto demiúrgico al ámbito de la creación poética (Staub, polvo, es una de las palabras que, como Sand, arena, dice las palabras y su conformidad a la dispersión). La respuesta al problema de la identidad del «nosotros», que se plantea aquí como en el poema “En Praga”, halla su respuesta en este contexto.

8. Ibid., p. 44. Una observación sobre los límites de la empresa («no es tanto el poema mismo lo que nos incita a buscar los puntos comunes cuanto más bien nuestro conocimiento de la leyenda de Praga p. 49) pone al descubierto los vicios del método: b está en a si a es b. Las reservas no consiguen que se cuestione la asociación, ya que ésta forma parte de la interpretación. «Sin el conocimiento [de la tradición del Gólem], el poema sería inexplicable» (p. 50).

despliegue triádico del poema. Más pertinente podría ser la hipótesis del «doble», un tema que se ha vinculado tardíamente a la leyenda, según Scholem⁹. El desconocido, el hombre no identificado («Einem, der [...]», «A uno que [...]»; verso 1) se encuentra «un atardecer», el atardecer de un día cualquiera (y no al inicio del Shabat¹⁰), «ante la puerta». Toma su «identidad» de esa exterioridad misma —de estar ahí, pero afuera, y de pedir que se lo reciba dentro.

La «puerta» forma parte de la «palabra». Lo que se le abre a aquél es la lengua misma («a él / he abierto mi palabra»; «ihm / tat ich das Wort auf», versos 3 y 4), El otro («uno», verso 1), el «doble», sería entonces un invitado, el desconocido que habla en nosotros, y que habla una lengua extraña¹¹. Si ha penetrado «un atardecer» en un «yo» menos contaminado, podría admitirse que este «yo» dispone ahí (dispondría ya) de todas las posibilidades de expresión de las que el intruso se vale. La creación lingüística accede al estrato teratológico de lo imaginario,¹ que vive, preformado, en el alma: pero es el otro quien se interesa por esta zona de la morada.

II. EL ENIGMA DE LA IDENTIDAD DE LOS PERSONAJES Y DE SU DISPOSICIÓN

La identidad del extraño se hace más profunda con la referencia a la “Segunda Elegía de Duino” sobre los ángeles («Todo ángel es terrible»). Ante todo el verso 4, por lo que se refiere al deíctico indefinido («einer», «uno») y la situación dramática —pero también el verso 6, por el encuentro de sí en el otro:

[...] Wohin sind die Tage Tobiae,
da der Strahlendsten einer stand an der einfachen Haustür,
5 zur Reise ein wenig verkleidet und schon nicht mehr furchtbar;
(Jüngling dem Jüngling, wie er neugierig hinaus sah).

[...] Adonde han ido ios días de Tobías,
cuando uno de los más resplandecientes estaba junto a la sencilla

[puerta, ante la casa,

9. La Cabala, pp. 173 s: «Este Gólem es, en parte, un alma colectiva materializada del gueto, con todos los turbios residuos de lo fantasmal, y, en parte, un doble del héroe, un artista que lucha por su liberación y que purifica meslámicamente en ella al Gólem, su propio yo esclavizado»; y p. 206, n. 72 {Zur Kabbala, pp. 259 s. y 286, n. 72}.

10. El Shabat empieza después de la puesta de sol del viernes, cuando aparecen las primeras estrellas del atardecer; véase la nota 5 [N. de los T.]

11. Pöggeler explota de otro modo ía figura del «doble»; le procura el papel del destinatario ambiguo de un había demasiado confiada {véase infra}.

un poco disfrazado para ei viaje y sin ser ya temible;
(muchacho para ei muchacho, que, curioso, io miraba)¹².

En el libro de Tobías¹³, el ángel Rafael, el compañero fatídico, espera afuera encontrarse al hijo, a la puerta de la casa (vv. 4-10). Con la «cita» que hacen las palabras de Rilke se restituye una situación, una visita poco angélica, que pone en imagen el tema de la «vocación» del poeta, la aparición del otro. Por «terrible» que sea, el visitante no tiene nada de apolíneo¹⁴. Pero Celan desvía profundamente la ilustración bíblica y rilkeana, a la que superpone (y con la que confronta) una cita de Rutebeuf: «Ce sont amis que vent emporte / Et il ventoit devant ma porte / Ses emporta» («Son amigos que el viento se lleva / Y sopla el viento ante mi puerta / Se los llevó»)¹⁵. Si apela a un Rutebeuf o a un Villon en este libro de *La rosa de Nadie*¹⁶, lo hace movido por una rebeldía cercana a Büchner (el Büchner revolucionario), como quien llama a una tropa de compinches. El francés descarado, directo y contestatario del Medioevo se opone a lo terrible y a lo sublime de Alemania, ya sea Rilke, el Fausto de Goethe (cf. infra) o la leyenda judeo-alemana (asimilada) del Maharal de Praga¹⁷.

El impulso —como apertura al afuera— implica que dentro se encuentre ya la presencia de aquello que se acoge. El acto de escribir comporta este desdoblamiento inicial. Uno poseía ya la lengua antes de acogerla; es algo propio, y no lo es. El otro, al que se ha dejado entrar, habla la lengua de los otros, y es hacia esta lengua, depositada en el alma, que se lo atrae por imantación. No hay escritura que no haya heredado el estado histórico de una lengua para dominarlo antes de rebasarlo. Se «posee» el lugar en el que se inscribe el rebasamiento. El dominio es lo primero, virtualmente impersonal. El alemán de los años cuarenta, junto con los añicos de toda una vieja

12. R. M. Rilke, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, ed. y trad. de E. Barjau, Cátedra, Madrid, 2001, p. 67 y n. 3.

13. Uno de los libros deuterocanónicos o apócrifos; véase Tobías 5, 3-5. [N. de los T.]

14. Contra la tradición que representa la Sexta Bucólica de Virgilio, versos 3-J, que hace de Apolo el inspirador; o de otra divinidad, como en Horacio, *Odas* III, 4, 9-20.

15. Se trata del poema “Que sont mes amis devenus” {“¿Qué ha sido de mis amigos?”}; la alusión a la experiencia personal (el biograñsmo) como el lugar de partida de la transferencia a la lengua es evidente. Véase Paul Celan-*Die Goll-Affäre*, ed. de B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2000, p. 761.

16. Véase el poema “Una tonadilla de bribones y bandidos” (“Eine Gauner- und Ganovenweise”, GW I, 229-230; OC 165).

17. Scholem (*La Cábala*, p. 173) da cuentas de la fructificación del mito golémico, de Meyrink a Jakob Grimm, Achim von Arnim o E. T. A. Hoffmann.

tradición literaria, está presente, se lo acepta por completo en su tenor, no se lo ennoblece; lo noble y lo sublime, lo angélico de Rilke son tan terribles como lo monstruoso y lo mefistofélico de Goethe, porque, bajo su disfraz, también lo generan. Incluso la leyenda del Maharal ha sido irremediabilmente desfigurada, por más que se tuviera el propósito de restituirle una figura. La poesía que Celan eligió escribir no está al abrigo del horror en una zona protegida por la refección (de la lengua).

La resistencia se organiza desde dentro; la rebelión sarcástica se alza dentro del ritmo de los cantos y las leyendas cuyas elevaciones mortíferas acompañaron las masacres. El júbilo se instaló ante la muerte. Por eso es preciso que el poeta, por más judío que sea, se impregne de este alemán (tal como se ha escrito; noble, mefistofélica y bajamente), ya que escribe en alemán, antes de atravesarlo con su judeidad mordaz. Las zonas más profundas del «yo» y de la violencia libidinal se ven asediadas, «ocupadas». La poesía juguetea con este bestiario de la deshumanización, a fin de escribirse contra él¹⁸. El horror se contradice en su lengua, pero con el recurso a otra instancia.

El encuentro sólo ha podido tener lugar a la hora en que los demonios del «atardecer» penetran desde el Ocaso, del lado de la destrucción. Pero esta división del mundo no entra ya en ningún sistema reparador en virtud de una repartición. El ángel no es ni siquiera un ángel caído. No hay reconocimiento alguno de una lucha de las potencias, en un mundo desgarrado entre el Bien y el Mal. El Mal es vencedor; ha florecido en la historia, en el momento en que esta poesía se escribe. El terror es sólo terrible, y se sustrae con todas sus fuerzas a cualquier tentativa de neutralización teologizadora.

Si un «extraño», sin relación con el sujeto que «habla», viene a escrutar, pues, el espacio del yo «profundo», no se ve bien cuál podría ser el papel que se le diera al rabino Löw en el contexto legendario que se propone, a no ser que éste se convirtiera sarcásticamente en su propia criatura. Así, este extraño que viene de afuera es el mismísimo Maharal de Praga en su función de autómatas: se le encomienda que manipule al homúnculo judío nacido en la redoma alquímica de la Alemania nazi¹⁹. Conoce bien su trabajo, y sabe tratar a los engendros.

18. Sobre esta ejecución de la lengua que Celan habla, véase H. Meschonnic, «On appelle cela traduire Celan»; *Les Cahiers du Chemin* 14 (1972), pp. 115-149, retomado en *id.*, *Pour la poétique* II, Gallimard, Paris, 1973, pp. 367-405.

19. La bota sucia del fiel soldado del Tercer Reich se convierte aquí en la redoma del alquimista ario. En Celan el uso contra-alquímico es recurrente; véanse poemas como «Fuga de muerte» (GW I, 39; OC 63), «Quimia» (GW 1,227; OC 163), «Solve» (GW II, 82; OC 241) o «Coagula» (GW li, 83; OC 242).

¿Quién podría ser este «uno» sino el homólogo de la alienación habi-
lidos que ahora debe medirse con la determinación histórica prefigu-
rada en la letra? En cuanto a la criatura de extraña fábrica (el «herma-
no» enclenque y «piador», el «hombrecillo» nacido dentro de la «bota
enfangada» del leal «guerrero» alemán¹⁰), no corresponde a la leyenda
del Gólem sino al Segundo Fausto¹¹; proviene concretamente de una
mezcla de las escenas “Una galería oscura” y “Laboratorio”²², El rabi-
no Low {lev y león}²³, por lo que a él se refiere, sería el doble media-
tizado del «yo», una instancia poderosa y servicial, cercana a lo menos
«personal» en «nosotros». No hay palabra mágica que haya dado vida
a ningún Gólem, como lo creen los intérpretes, ni acción sobre éste
por medio de la palabra con la finalidad de volverlo a destruir (la co-
nocida reducción de emet, la «verdad», a met, «muerto»). La analogía
se oyo en el «inscríbete» {schreib, verso 19): una similitud formal. Es

20. En su poema, Celan no usa explícitamente el término «homúnculo» u «ho-
munculus», sino «Menschlein» (hombrecillo) siguiendo la coherencia de su lengua, en
la que «Mensch» designa a menudo a los muertos de los campos (véase su poema
“Soles de hilo”, GW II, 26; OC 212). No se comprende el «lacayo» de las OC 172;
«Kriegsknecht» (literalmente «mozo» o «sirviente de guerra») es, sin duda alguna, el
soldado servicial dispuesto a todo (recuérdese el personaje de Hagen von Tronje de El
cantar de los Nibelungos).

21. La asociación entre Rabí Löw (creador del Gólem) y Paracelso (creador del
homunculus) existe ya en Scholem (La Cabala, pp. 189, 215, 216, 220), y, también,
entre la creación de autómatas y el Goethe «alquimista» (La Cúbala, p. 217). Una
relación estrecha entre el mito de Fausto y Rabí Löw ha sido el objeto de un análisis
interesante en un libro de André Neher: *Faust et le Mabarat de Prague. Le mythe et le
réel*, PUF, Paris, 1987. No se puede descartar que Celan hubiera hecho este mismo
cruce (véase *infra*) a partir de su lectura del libro de Scholem. En su poema, el rabino,
transformado en su propia criatura, es exhortado a actuar en un contexto de horror, a
fin de que realice una intervención casi quirúrgica en el cuerpo del engendro que ha
sobrevivido a los campos de exterminio (un ser monstruoso que encarna la actualiza-
ción histórica del Fausto de Goethe). El «hombrecillo piador» es pues la transposición
del homunculus creado en el crisol ario de Auschwitz y Trebiínka. El poema es atroz.
La primera versión del Gólem que Celan pudo conocer de la mano de Scholem apare-
ció en el *Eranos-Jahrbuch* de Cari Gustav Jung, voi. 22, 1955, pp. 235 ss., y, poste-
riormente, en el libro recopilatorio de Zurich (Rheinverlag), de 1960. Paralelamente,
también existía una materia disponible en vida de Celan: Ch. Bloch, *Der Prager Go-
lem*, 1930 (en torno al rabino Löw), así como el libro de B. Rosenfeld *Die Golemsage
und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*, Breslau, 1934, también citado por
André Neher, por lo que atañe a la relación entre el Maharal y Goethe. Las evidencias
refuerzan la suposición de que en este poema Rabí Löw es invocado como especialista
de creaciones aberrantes.

22. Véase por ejemplo la edición castellana: J. W. v. Goethe, *Fausto*, ed. de M. J.
González y M. A. Vega, trad. de J. Rovralta, Cátedra, Madrid, 2004, pp. 280,299 ss.

23. En el nombre Löw resuena el hebreo lev (corazón) y el León (Löwe) de Judá.
La operación precisa de toda la fuerza de la memoria. Véase *infra*, p. 121.

el único punto en que un elemento del mito podría vincularse de manera útil para captar la subversión. El poder que el rabino posee de insuflar vida no se aplica a una figura que haya surgido de sus manos, no se ilustra aquí ninguna proeza demiúrgica. El poema es mucho más nauseabundo y mordaz de lo que se piensa; la hediondez y la gracia.

La soldadesca se ha procreado ella misma y, en su proliferación, ha creado a los engendros deformes de Auschwitz y Treblinka, una transposición del «enano con paperas» de Goethe (*Kielkropf* verso 5)²⁴. La tarea del poeta —la que él exige consumir al rabino— es mucho más gigantesca: dar «vida» a una lengua repugnante. El rabino está allí para el poeta, en el poeta, a modo de sirviente, ocupando el lugar de su muñeco de barro. Criado contra criado, el viejo Maharal mide sus bíceps con los del servicial guerrero del nazismo, el bello muchacho ario. La escena podría ser considerada como propia del arte degenerado.

El «engendro deforme» de los campos (una figura santificada por la piedad filosemita alemana) amenaza la identidad en el habla; sin embargo, ni la vida ni el lenguaje son divisibles. No hay zonas separadas, una para el bien, otra para el mal. La abominación tiene sus «palabras», su modo de hablar. La intervención puede hacerse sólo en un segundo grado, mediante una «transformación» que lo deje todo en su sitio, todos los registros del «alma» expresiva, invadida por las palabras aberrantes y hediondas del afuera. Dicha intervención se mutilaría si no utilizara todas las «flechas» a su alcance²⁵. El vigor está en esa abundancia «anterior». Rechazarla sería aniquilarse, en el sentido de una nihilización, y no de la apertura a la nada, en la que el alma se hunde —el alejamiento de «sí mismo». Del acto ritual

24. La palabra «Kielkropf», introducida por Lutero en la lengua escrita, se puede leer también en Jean Paul; véase Grimm, s.v. Pero la referencia directa es, como se ha dicho, la del *Segundo Fausto* (Primer acto, «La galería oscura», Mefistófeles, en *Fausto*, cit., p. 280; la cursiva es mía): «Para estúpidas farsas de brujas, para tramas de espectros, para enanos con paperas, pronto estoy a servirte» (Erster Akt, «Finstere Galerie»; Mephistopheles: «Mit Hexen-Fexen, wie Gespenst-Gespinsten, ! Kielkröpfigen Zwergen steh ich gleich zu Diensten; [...]»). En la traducción del poema que aquí se presenta se ha preferido usar, para «Kielkropf», el término «engendro deforme» en lugar del «enano con paperas» de la traducción citada del *Fausto*. Es difícil rivalizar con el alemán por lo que se refiere a este folclore. Los diccionarios describen la deformidad, y no ofrecen ningún equivalente ni para el francés ni para el castellano; «cretino» podría ser también un candidato. Puesto que el término «-kropf» designa el bocio, y «Kiel-» el engrosamiento, se podría pensar en «monstruo con bocio» (pero no «con paperas»). Otra posibilidad es «retaco», en la idea de un hombrecillo no desarrollado, un ser contrahecho.

25. En una lengua sagitaria. Véase el poema «Junto a la piedra de granizo», en *Giro del aliento* («Beim Hagelkorn», Atemwende, GW II, 22; OC 210-211).

de la «circuncisión» se hace cargo la refección, la integración negadora que consiste en adaptar lo que ha sido degradado y corrompido, para operar al engendro —por judío y víctima que sea— con un bisturí preciso. Se comprenderá la razón por la que el oficio se reserva a la «elevada» figura del rabino Löw de Praga. Se le pide que meta sus manos, sin asco, mediante un acto milagroso y fuera del rito, en el horror de la lengua alemana —tal y como ésta ha penetrado en los barrios del alma—, a fin de que intervenga, a la luz de todos, sobre el homúnculo judío, usado tanto por alemanes como por judíos alemanes como un criado, a modo de un producto útil de la expiación. El exorcismo requiere de su famosa taumaturgia.

La operación es triple. Para reutilizar las palabras de la lengua hay que «recortarlas» ante todo; -los vocablos —tal y como son—, deshumanizándose, se han hecho «alemanes» (véase la anáfora enfática del *diesem*), proporcionando al acto poético el «material» que este mismo acto descompone «sobre el fondo de la nada» —dentro del blanco del recorte (y con este blanco). La ruptura, transcrita en el ritmo o la reducción, conduce al derramamiento de las palabras en una estructura significativa, nueva y escandalosa.

La «nada viviente» está inscrita en los términos, en el corazón del «ánimo» (el oxímoron se ha tomado de los abismos de la aventura mística)²⁶. No cabe imaginar desvío más radical que la reintroduc-

26. Véase (por ejemplo) G. Scholem, *La Càbala*, pp. 111-113 {*Zur Kabbala*, pp. 137-139}; véase además Id., *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*, Zürich, 1962 (en adelante: *Von der mystischen Gestalt*), pp. 128 s. (no existe traducción castellana). La lectura —anotada— que Celan hizo de esta última recopilación es posterior a la composición del poema que estudiamos aquí (data de la primavera de 1967), lo que no impide que conociera, en otras presentaciones, las doctrinas que allí se discuten. El poeta se instruye, vuelve de sus raíces profundas, encuentra y descubre, y confronta, al mismo tiempo, sus propias visiones —asociando, por ejemplo, la frase «El justo se yergue en la nada» («Der Gerechte steht im Nichts», p. 128) del rabino Bär (o Baer) de Meseritz, con el poema “Mandorla”, que viene a continuación de “A uno que estaba ante la puerta” en *La rosa de Nadie* (GW I, 244, verso 12; OC 173), como para decirse que lo que él ha escrito podría en cierto sentido leerse de este modo (véase además *Das wandernde Zitat*, p. 337). Nada sería más falso en todo caso que borrar la distancia entre el uso actualizador de la fórmula en el contexto poético particular, el único que le da su sentido, o que, en este caso, se lo vuelve a dar, y, por otra parte, la creencia, sea cual fuere, que dicha fórmula resumiría originalmente, en una situación histórica del todo diferente. Habrá que suscribir las precisiones que introduce G.-M. Schulz, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Niemeyer, Tübingen, 1977 (en addante: *Negativität*), p. 202, a propósito de la estrecha asociación entre la vida y la nada en la fórmula que abre y cierra el poema “No arrimado a nadie”: «No arrimado a nadie con la mejilla —/ a ti, vida. / [...] / Arrimado a ti, / vida / encontrada con el muñón de la mano» (“An niemand geschmiegt”, GW I, 245, versos 1 s., y versos 27-29; véase también OC 173-174).

ción de la sangre de las víctimas en una «palabra» como «Gemüt» (ánimo), en la que se condensan, contra el «yo», las interiorizaciones artificiales y anónimas. Este giro por la sangre de las víctimas prepara la «señal» que el rabino-Gólem logrará que los verdugos, en su propia lengua degenerada, hagan por otros (los evaporados). La paradoja proporciona así la piedra angular de la redistribución de los mitologemas: la «vida», que brota de nuevo de la «nada», da al verbo su magia, si es que hay «magia» alguna. La lengua poética extrae su poder del reino inexplorado de la muerte, o mejor dicho: de los muertos. A lo deforme que está allí presente se lo configura de nuevo, se lo intensifica a la luz de los osarios. El logro del poema está ahí como una promesa; el muñón del «hombrecillo» con sus dos excrecencias digitales hará la señal de la bendición de los *cohanim*¹⁷ (trazará la Vde una victoria «rabínica»²⁸, «preformada» en la *berajá*²⁹, en la cúspide de la tríada, un triunfo ácido gracias al «dicho» de la «salvación» en la que culmina la verdad de los muertos, que viene a mezclarse con la lengua de sus verdugos)³⁰.

27. El singular de «cohanim» es «cohén» (sacerdote); a veces se usa la grafía «kohén» y «kohanim». Se los considera como los descendientes de Aharón, hermano de Moisés, y pertenecientes a la tribu de Levi. Los *cohanim* fueron consagrados al sacerdocio en el Tabernáculo (durante el éxodo, en el desierto) y posteriormente en el Templo; sus funciones eran hereditarias. Actualmente, las personas judías con apellido Cohen (o derivaciones) son tenidas por descendientes de los *cohanim*, y siguen poseyendo distinciones especiales: suben a la tarima de la sinagoga para bendecir a la comunidad (con la señal de las manos) y son las primeras en leer la Torá. [N. de los T.]

28. Sobre la señal de la bendición de los *cohanim* (sacerdotes) con los dedos separados, véase el artículo «Priestly Blessing», en *Encyclopaedia Judaica*, vol. 13: «Las manos están colocadas de tal modo que se tocan por los pulgares, con los dos primeros dedos de cada mano separados de los otros dos, formando una especie de abanico. Esta figura se convirtió en la divisa de los *cohanim*, y a menudo se la ve grabada sobre sus tumbas» (col. 1062; véase también el artículo «Tombs and Tombstones», vol. 15, col. 1230, y la figura 17 [piedra sepulcral de Lubaczow, Polonia, 1833]). Paul Celan poseía un libro sobre el antiguo cementerio de Praga, que unos amigos (Erich y Katja Arendt) le habían enviado de Berlín en 1960: *Der alte jüdische Friedhof in Prag* (en tres idiomas), Arda, Praha, 1960. Allí se reproduce la tumba del rabino Löw (n.º 11), y varias piedras de *cohanim*, con las manos unidas por los pulgares y los dedos separados (n.ºs 2, 25, 27 y 32).

29. «Berajá» (plural: «berajot»): «bendición» en hebreo. [N. de los T.]

30. Véanse los «Materiales» de *El meridiano* (Der Meridian, T CA, n.º 400, p. 128; la cursiva es mía): «Aquel que sólo esté dispuesto a imitar el gesto de derramar lágrimas por la bella de ojos almendrados, la asesina también [le cava una tumba], a la bella de ojos almendrados, una segunda vez [en lo más profundo del olvido]. — Solamente cuando con tu dolor [inalienable] vas hacia los muertos de nariz ganchuda, jorobados, que cuchichean a la manera judía [hacia esos engendros deformes] de Treblinka, de Auschwitz y de otras partes, [entonces] también te encuentras con el ojo y [su eidos: la] almendra» («Wer nur der Mandeläugig-Schönen die Träne nachzuweinen bereit ist,

III. LA RELIGION QUE LA NADA PURIFICA

Pöggeler³³ le reprocha a Neumann que, por recuperar la historia del Golem, se conforme con algunas alusiones y no lleve a cabo un análisis «sistemático» del poema («en lugar de [...] interpretar en detalle»). Él mismo no proporciona tampoco dicho análisis: opone a Neumann la «circuncisión», que no entra de manera directa en el poema, para retener de ella sólo el rito de integración en el seno de la comunidad judía. Pero el gesto es simbólico. El aspecto ritual de inclusión, que se vincula al acto, se transfiere, como lo demás, al orden de la palabra. El lenguaje dice aquello que lo limita y libera. La crítica obstaculiza su propia indagación cuando se atiene a una representación, que aquí se fija de manera religiosa o cultural, y elige el partido, no menos institucionalizado, de no considerar la potencia transformadora del verbo.

La «justa visión de conjunto»³² que «supone la interpretación metódica»³³ no construye una «teología positiva» (Neumann³⁴), pero tampoco se une a una «teología negativa» {Pöggeler³⁵). La recupera-

der tötet auch sie [gräbt sie nur], die Mandeläugig-Schöne, nur zum andern Mal [tiefer ins Vergessen]. — Erst wenn du mit deinem [allereigensten] Schmerz zu den krummnasigen, bucklichten und mauschelnden [und kielkröpfigen] Toten von Trëblinka, Auschwitz und anderswo gehst, [dann] begegnest du auch dem Aug und [seinem Eidos: der] Mandel»; véanse también n.^{os} 394-397, p. 127, y n.^{os} 410-412, p. 130).

31. O. Pöggeler, «Zur Lyrik Paul Celans» (1974), en *Spur des Worts*, pp. 49-105. Sobre este poema, pp. 86 ss.

32. *Ibid.*, p. 87.

33. «Konsequent durchinterpretieren», según Pöggeler, *ibid.*

34. Las críticas severas («ein arger Fehlgriff» [un perverso paso en falso]) de Pöggeler (*ibid.*) apuntan a la tesis, ciertamente insostenible, de Neumann sobre Giro del aliento (Atemwende) como inauguración de una teología positiva. Por su parte, Albrecht Schöne (Dichtung als verborgene Theologie. Versuch einer Exegese von Paul Celans "Einem, der vor der Tür stand", Bursfelder Universitätsreden, Göttingen, 1999) juzgará severamente la tesis de Pöggeler («eine völlig abwegige Gesamt Interpretation» [una interpretación global completamente extraviada]) (p. 24).

35. Las reservas que Schulz expresa (Negativität, pp. 119 s. o 132), a propósito de todas las hipótesis de la «nada» en relación con los poemas "Psalm" y "Mandorla" (GW I, 225, 244; OC 161, 173), pueden ampliarse y radicalizarse; si se las hubiera tomado en serio, habrían podido evitarle a Pöggeler el riesgo de algunas de sus afirmaciones, tanto como a Philippe Lacoue-Labarthe, quien ignora la advertencia (rehúsa tomar informaciones) de libros como el de Schulz; escribe, por ejemplo: «Dios se ha revelado como (no)siendo nadie» («Gelobst seist du, Niemand» [Alabado seas tú, Nadie], GW 1,225, verso 5; OC 161); «se ha revelado», aunque en la misma página, para separar el poema de la ironía y de la blasfemia, ambas presentes, y la segunda más nitidamente que la primera, concede que podría haber allí una «forma de acusación», y que, de haberla, «se dirige evidentemente contra la teología, es decir, contra la filosofía» (y contra la interpretación que el autor propone), esto es, contra el lenguaje

dòn sería la misma en ambos casos. Los términos de la afirmación, incluso negativa, se inscriben en el proceso lingüístico de una superación de lo referencial sin referencias estables. La «nada» misma, «viviente», se separa del contenido tradicional de la mística judía, a la que al mismo tiempo se vincula.

Privilegiando la dimensión religiosa, el «teólogo» ve en la «nada viviente» la visión más justa que el rabino está encargado de grabar en el alma del monstruo idólatra, como en un lugar que vuelve de nuevo al dios, y así repara la «falta» con una «conversión». De ese modo, toma el compuesto «Gottesgemächt» preferentemente del lado de los ídolos: «das zum Gott Gemachte» («lo que ha sido hecho dios»)³⁶, eligiendo al dios que el monstruo lleva en sí mismo —¿en su carne?—, la inmersión en la nada, en lugar del dios que él se ha «fabricado». Sin embargo, los diccionarios consignan el uso de la palabra «Gemacht» en referencia al sexo del hombre (o de la mujer), lo que habría que considerar en este contexto³⁷.

El nombre del rabino y el «atardecer», ¿podrían sugerir conjuntamente la situación de un día de santidad? La muerte del monstruo sacrilego ocurriría, según la leyenda, por el apócope del nombre inscrito en su frente. La poda del lenguaje tal vez no sería incompatible con un cierto acto de legitimación cultural, pero la «palabra» no se reduce a esta idea enmendada del «dios» o de cualquier otra noción determinada, inscrita en la carne del monstruo. Es sin duda en el seno del poder expresivo-de-un ego loquens, en el espacio del habla, que se ha acogido al visitante. Aquello hada lo que él tiende no puede sino encontrarse allí de antemano, al modo de un recipiente, de

platónico en él que «se pronuncia» «todo lo divino» (Ph. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgois, Paris, 1986, p. 107; trad. cast., p. 83). «Nadie» es el polo absoluto situado frente al «yo», que hace de él el «tú», el otro del «yo», a quien se dirigen poemas como éste; se constituye en ellos, igual que ellos se constituyen dirigiéndose a él —es interpelado (e interpelable) solamente en el verso 5, en la cuarta aparición de la palabra en “Psalm”.

36. O. Pöggeler, «Zur Lyrik Paul Celans» (1974), cit.

37. Grimm, *sm.*, III, *genitalia*; Kluge, *Etymolog. Wörterbuch*, s.v., distingue la acepción de *vigor sexual* («sobre Macht, con el significado especial de ‘Zeugungskraft’ [fuerza procreadora] y posterior transposición a las [...] partes del cuerpo») de la de *criatura* («sobre machen»); véase P. Hermann, s.v., «Gemächt(e)», 2. La primera lectura de Pöggeler podría estar influida por el uso que Heidegger hace del término en cuestión: «Niemals ist das Seiende, [...] unser Gemächte oder gar nur unsere Vorstellung» (Nunca el ente es [...] nuestra hechura o incluso sólo nuestra representación) (M. Heidegger, *Holzwege*, V, Klostermann, Frankfurt a.M., 1950, p. 41 —la edición que Celan trabajó); la versión española de H. Cortés y A. Leyte dice: «El ente nunca se encuentra en nuestro poder ni siquiera en nuestra capacidad de representación» (véase M. Heidegger, *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1995, p. 38).

una tumba en la que deformaciones (y malformaciones) multiplican la producción de las formas.

IV. LA SUPERACIÓN DE LA HISTORIA JUDÍA
EN EL ECUMENISMO POETICO

Pöggeler construyó después otra interpretación del texto³⁸, orientada hacia la idea de salvación. Renuncia al sentido que había adoptado primero para «Gemacht» y en esta última versión suya no excluye que exista una relación entre la «puerta» ('Tür) y la «palabra» (Wort) («podrían ser la misma cosa»). Los poetas, según las autoridades reconocidas, «habitan poéticamente»³⁹. Bajo esta representación heideggeriana, el lenguaje no puede ser materia de análisis en el poema. Mediante este sesgo (Wort se toma en el sentido limitado de un elemento), a la «palabra» («encontrada») se la puede incorporar a un «todo» llamado poesía, del que es «la raíz». La identidad del desconocido («Einem...») se deduce de la relación entre el autor y el lector anónimo. Esto equivale a apoderarse de este poema, como si fuera exactamente el objeto en que se lo convierte desde lo teórico. Una definición implícita de la poesía se introduce a la fuerza en el texto, como si fuera su contenido y su drama; una «meta-poesía», aunque de superficie, en la que todo queda en su sitio: la «voz» predestinada a decir la verdad que debe oírse y el «destinatario» del mensaje, en una situación dialógica de «proselitismo». Esto guía la comprensión de la sintaxis: el otro («uno»), el recién llegado ante la puerta, será el «hermano» (Bruder), y, por añadidura, hermano de los judíos —sin ser, él mismo, judío (es la óptica judeocristiana común lo que aquí se impone).

Tales son los presupuestos que, por su misma inverosimilitud, revelan el prejuicio con que se lee. Las consecuencias son absurdas.

1. De la misión que se adjudica, no a la persona, sino a la figura del «poeta», confundido con el mensaje que debe transmitir, como si estuviera condenado a ser judío y a asumir la miseria bíblica de Job para lavar los crímenes que se han cometido contra su «raza», dándoles el «significado» que, de lo contrario, faltaría al acontecimiento del

38. Versión manuscrita comunicada por el autor y recogida posteriormente en *Spur des Worts* (1986), pp. 342-350.

39. Véase el capítulo octavo de las *Conferencias y artículos* de Heidegger, «... poéticamente habita el hombre», trad. de E. Barjau, Serbal, Barcelona, 1994.

exterminio, resulta que ia «palabra», ya presente en la «casa» del poeta, se reduce necesariamente a la experiencia del pueblo judío. Todos ios términos que componen las facetas de la monstruosidad perfecta, desde el «engendro deforme» hasta el «hombrecillo piador» (de «Kielkropf» a «schilpendes Menschlein», verso 4 a verso 13), en lugar de tomarlos por lo que son —elementos de una teratología lingüística identificables en las estratificaciones de la palabra, y presentes en la tradición literaria, desde Paracelso (para el homúnculo) hasta el Fausto de Goethe, o la misma leyenda del Maharal de Praga—, se los reelabora para aplicarlos, según una idea preconcebida, a los padecimientos del «pueblo elegido». El sexo sangra, porque se lo ha circuncidado como al de los primogénitos (¿por qué los primogénitos solamente?) —en anticipación de la estrofa siguiente—, y se lo «consagra a Dios», sin percibir la blasfemia del poema; el pío caracteriza el modo de hablar del judío que, víctima del menosprecio, acaba por imitar a sus despreciadores y lanzar sus reproches a Dios, como Job. Las categorías religiosas son lo bastante «universales» como para que se las pueda imponer sobre los significados más extraordinarios, por raros que sean. La hipótesis es absurda en sí. Además, no logra mantener la coherencia: el aborto viviría, al mismo tiempo, fuera de la raza humana, como un monstruo. Carece de alma. Es de antemano el Gólem, y no obstante está consagrado a Dios.

Pöggeler no ha intentado situar la transformación que el poema realiza en el seno mismo del lenguaje, fase tras fase. Sin embargo, no es el único ejemplo en que la paradoja —la condena, vivida como tal— de tener que decir el escándalo en la lengua, y, por lo tanto, con los medios de los mismos alemanes que la han creado, constituye el «contenido» explícito del poema.

2. Al no estar ya íntimamente ligado, en esta interpretación, al movimiento de subversión poética para con la materia literaria afin a los esperpentos, el otro, que penetra de afuera, toma prestada una identidad conforme a la historia de ios judíos. Es «hermano» de ellos (verso 9), un *goy*⁴⁰ filosemita junto a quien esperaban encontrar refugio los perseguidos, en las dolorosas migraciones de la Europa oriental. Como se está constreñido a seguir el folclore a rajatabla, el nombre del rabino Löw trae consigo, de manera mecánica, al Gólem. Ahora bien, para poder conservar la relación tal cual, y mantener al extraño en sus funciones ilusorias de buen samaritano, se identifica

40. Goy (en el hebreo bíblico, «nación»; el plural, *goyim*) es un término que por extensión designa, entre personas judías, al no-judío. Salvando las distancias, sería el equivalente de ia palabra «payo» en el caló gitano. [N. de los T.]

al «uno» con el Gólem, aunque se lo despoja de su función de servidor y protector —o de autómeta— para hacer de él un «doble» caritativo del hombre judío, en su destino histórico en el este (el «hermano» cristiano en tierra enemiga, una anticipación de la paz universal). Lo monstruoso de la criatura se volverá a introducir cuando a la creación verbal del poeta —súbitamente desposeída de su maestría— se la presente como el crecimiento desmesurado y amenazador de un Gólem de barro, crecimiento que sería un pecado contra el verbo.

3. La acogida que se le da al extraño en la primera estrofa no puede desembocar simplemente en aquella exhortación que le pide al rabino que intervenga (en la segunda estrofa), si su «hermano» es la palabra «auténtica» del poeta, rica de la experiencia secular de su pueblo. De ahí que se introduzca el acontecimiento («Geschehnis aus seinem Leben» [suceso de su vida]) y a la vez una debilidad. El poema no tendría que haberse escrito (véase infra); el poeta se atemoriza ante las consecuencias de su acto. No tendría que haber ofrecido asilo al otro, ni «dirigirle» el poema. ¿Quienquiera que fuera, incluso judío? ¿O bien no debió comportarse así con el no-judío que es el doble? Por eso debe recurrir desesperadamente al rabino, como a una instancia última, más pura, sustraída a toda la «literatura» que el poema sigue siendo, pese a todo: borra las huellas de una transgresión literaria mediante una transformación verdadera del hombre, de tipo religioso.

Pöggeier remite los demostrativos de la tercera estrofa (Diesem [...] diesem [...] diesem [...] Diesem) a ese extraño de afuera (Einem). No hay duda, sin embargo, de que en los demostrativos se debe reconocer al «hermano», que es, al mismo tiempo, el «engendro deforme» de Auschwitz o el «hombrecillo piador» de Treblinka; mientras que el «uno» (Einem) se refiere al Rabí Löw⁴¹. Pöggeier se ve obligado a descartar esta construcción obvia, según sus presupuestos; no puede tratarse sino del uso inadecuado que se ha hecho del habla poética cuando la puerta se ha abierto —no debía propagarse. El mal consiste en haberse servido de un «arte» siempre condenable, del «habla pura», es decir, acogida, incontrolada, inspirada.

El Gólem, en un primer momento, era el «hermano» cristiano de afuera, el doble caritativo. A continuación se transforma en un ser de una profunda ambivalencia: es el destinatario de un poema que no tendría que haberse escrito, y se lo juzga por haberlo incitado. Representaría el «Betrieb»⁴², el mercantilismo en el ámbito de las le-

41. Véase la nota 30 referente a los «Materiales» de EJ meridiano.

42. «Empresa». [N. de los T.]

tras, según Heidegger⁴³, Bajo tal signo, sólo tiene a «otro» (un hermano que sería menos amigo que sus verdaderos hermanos) como único mérito que le pueda proporcionar la cualificación para una iniciación más verdadera; el poeta, presa de remordimientos, o de temor ante sus propias faltas, transmite sus poderes a alguien más competente en la materia por lo que se refiere a la cuestión del «fondo divino», un fondo que hoy día sólo se alcanza a través de la experiencia o la contemplación de la nada («den göttlichen Urgrund [...] über ein Nichts»),

Tales contradicciones proporcionan los indicadores analíticos de las ideas que orientan y limitan esta aproximación. El «otro» se concibe ante todo como la superación de una exclusión, en el seno de una comunidad que se funda en la debilidad, con la pérdida virtual de una identidad. Al «sirviente», por otra parte, lo fabrica el rabino para la comunidad amenazada; «era un auxilio frente a los pogromos»; esta protección se volvió inútil a consecuencia de los horrores de la historia («la experiencia personal del mal»). La experiencia, por personal que sea, se ha hecho para conducir a una renovación, a una nueva superación. ¿Acaso la nada no concierne a todo el mundo? Es la verdad del siglo, mucho más allá de los campos nazis, una de las formas que proporciona la tradición religiosa para sobrevivir al cuestionamiento de sí misma.

La criatura sufre la metamorfosis fundamental («von Grund aus») del hombre contemporáneo, una conversión que prepararía Celan —«poeta» (y no literato)—, no porque él conozca las palabras —esto sería propio del «arte»— sino porque, implícitamente, su decir supone una verdad, y ésta encuentra aquí su expresión en los gestos cuyo cumplimiento encarga al rabino —y ante quien se borra. Los dedos separados cambian el papel de la criatura (según las necesidades de la interpretación), que ahora no es ya ese extraño, el «hermano», sino un Gólem fabricado de barro, desprovisto de lenguaje y de humanidad; sólo dispone de sus muñones de dedos para hacer una señal, guiado por la mano del rabino (no obstante, la ironía más punzante se expresa en este gesto). ¿No será que la bendición archi-judía del hombrecillo esquelético que ha sobrevivido a los campos se dirige socarronamente a los «teólogos»? ¿Acaso no son ellos los promotores de una paz falaz?

El hecho de que el rabino sea invitado al final a cerrar la puerta de la tarde, antes abierta (versos 1 s., y verso 27), se interpreta como

43. Véase su ensayo «La época de la imagen del mundo» («Die Zeit des "Weltbildes"», 1938) en M. Heidegger, *Caminos de bosque*, cit., pp. 69 s., 79 s.

la reparación de una divulgación prohibida, el restablecimiento de un orden superior, traicionado por la poesía, no obstante depositada de la verdad. La puerta del arte, al atardecer, del lado de los demonios, se cierra. Y se abre del lado de la mañana, que es «el cielo», y «la otra vida», «que acoge la temporalidad en el punto en que se desprende de su origen eterno». «La poesía sólo puede conducir hasta este umbral», etcétera.

La justificación para reproducir a grandes rasgos esta interpretación de Poggeler radica en que presenta la ventaja de desvelar con toda claridad los principios que rigen una «recuperación». El poeta está investido de un poder superior. Su posición no es menos, ambigua. Aún más que por la máquina y el mercado de la producción literaria, está obsesionado por la gratuidad del juego de las letras, que lo expone a no ser más que un malabarista o, peor aún, un literato intelectual en el terreno del «arte», que, en las antípodas de la revelación, pervierte las más verdaderas tradiciones teológicas y corre el riesgo de comprometer la misión que se le ha reconocido de manera dogmática. Se pretende defender a Celan (es decir, lo que se le hace decir) de «sí mismo». Se advierte que el «poeta» no es ni el individuo ni el escritor que él ha sido. Tales reservas traicionan, a la vez, la desviación y la conciencia de una utilización de la obra. «La consternación no se dirige sólo a los aspectos comerciales y exteriores [...] Se espanta ante los peligros a los que se expone su propio arte.» Aparece claramente la postura que muestra y enmascara la militancia anti-mallarmeana. Es la libertad lo que está en juego, la libertad de un lenguaje que se desata en la refección —y, por ello mismo, está en juego también aquello a lo que ahora se pretende vincularlo. Para el guardián, no es más que un «juego», nada «serio». Es precisamente este decir lo que en este poema «se dice», forzado a injertarse en el más monstruoso de los usos; sólo así es posible o «justo». No se trata de ningún Gólem, sino de una judeidad que ha sido convertida en monstruo dentro del crisol germano, y lo suficientemente deformada como para que vuelva a horripilar y a bendecir —o a horripilar bendiciendo. Se trata también de una lengua corrompida por lo que se ha hecho de ella, incluido lo teológico⁴⁴.

44. El comentario de este poema es sin duda el lugar apropiado para recordar que Paul Celan se sentía poseedor de una vena satírica y burlesca, que trasluce en más de un poema. En el momento en que se sentía más abandonado, e incomprendido en Alemania, al comienzo de los años sesenta, llegó a decirme que tenía que estar siempre en guardia, y que, si lo «provocaban», podría realmente dar libre curso a su inspiración en efusiones que eclipsarían las más cáusticas proezas de un Günter Grass.

V. EL DESTINO GROTESCO DEL JUDÍO
FRENTE A SU DEFORMACIÓN GERMÁNICA

Las puertas, ai final del poema, son dobles, y como tales se las distingue, una es del atardecer, la otra de la mañana. Al comienzo sólo hay una, sin distinción. Sin embargo, el innombrado («uno»), que después será nombrado explícitamente e interpelado («Rabí Löw»), y que no se define de otro modo que por su presencia afuera, se encuentra allí «un atardecer». El atardecer no es sólo una hora, sino una de las caras del mundo por donde van los cuerpos, de este a oeste⁴⁵ 46. El «ante» (verso 1) sitúa una casa; ahora bien, 1q que se abre al otro es la «palabra» —«mein Wort», verso 4, en lugar de un «tat ich mein Haus auf» («abrí mi casa»). Hay una casa de la lengua, la habita el sujeto hablante.

En el recinto de las facultades expresivas, el «yo» comparte con el «rabino» la morada («he abierto mi palabra», verso 4; «lo he visto trotar, muy patoso», verso 5, y luego: «Rabí —rechiné yo— [...]»). El desdoblamiento conduce a ver en el otro la respuesta a una solicitud, ligada a la «vocación» —ya hecha tema (véase supra)— de servirse de este idioma; hubo una llamada que vino de allí, se la ha seguido, aquel «atardecer» de la caída, en lo más profundo del alejamiento de la «mañana», en una plenitud de ocaso; la materia estaba lista.

Todos los términos que componen o definen el cuerpo del monstruo librado a la mano del rabino se presentan una sola vez en la obra de Celan; son por tanto hápax:

- «Kielkropf»⁴⁶, el engendro deforme (verso 5), para el primero de los cinco miembros de la descripción (su sinónimo regional, «Wechselbalg», criatura «suplantada» por el demonio, ha dado lugar a confusión⁴⁷);
- «halb-/ schürig» (versos 6 y 7), «medio / trasquilado», como si se tratara de un cordero; una manera burda y sarcástica de decir «rapado», como en los campos;

45. Lo justo, según el libro *Bahir*, es la faz este del mundo; véase *Von der mystischen Gestalt*, pp. 63 s.; la división del cielo entre los místicos se apoya en parte en Isaías 43, 5: «Desde Oriente traeré a tu descendencia, y desde Occidente te reuniré»; el versículo, que Scholem cita en su libro (*ibid.*, p. 89), Celan lo señala y lo transcribe en su ejemplar anotado, en 1967.

46. Véase, supra, la nota 24.

47. Véase lo que dice Felstiner (y no es el único) en *Poeta*, p. 255: «El término dialectal *Kielkropf* (engendro) significa asimismo un niño cambiado al nacer por los duendes, un monstruo o un idiota» (ed. orig., p. 182).

- «Gottes- / gemacht» (versos 11 y 12), el sexo sanguinolento por la circuncisión, consagrado a Dios;
- «Menschlein» (verso 13), el «hombrecillo», el judío esquelético, una actualización histórica del «homúnculo» alquímico;
- «schilpenden» (verso 13), próximo a «Getschilp»⁴⁸.

Y están los dos términos que definen al soldado alemán —también hápax a su vez:

- «Kriegsknecht» (verso 8), el «guerrero servidor» o «mozo de guerra», en cuya «bota» se produce el «hombrecillo»;
- y «kotigen» (verso 8), próximo a «Kot» (heces, excremento)⁴⁹.

Los vocablos raros se engendran entre sí acumulando las anomalías irrisorias.

Así pues, los tres últimos miembros de la primera estrofa se reagrupan, tal como lo muestra la triple aposición con la anáfora del artículo {dem [...], dem [...], dem [...]}; y responden primero a los dos zum; más lejos, a los cuatro demostrativos {diesem-, véase supra}, y, también, a los tres tiempos del movimiento global del poema.

El homólogo del rabino, del intruso intra-muros es otro judío como él, a saber, el engendro deforme, el pequeño monstruo de Auschwitz. El viejo Maharal «trotta, muy patoso» al mismo paso que el monigote gigante de su leyenda (ese trote pesado también ahueca la lengua y produce un ritmo), va hacia «el engendro deforme». Ese aborto es su «hermano», son «hermanos» de igual fango, compañeros de lodo. Su cualidad propia es el infantilismo —el cruce interrumpido, desviado, lo bruto.

La continuación, «hacia / el medio / trasquilado» («zum / halb- / schürigen», versos 5-7), acentúa el raquitismo, si el adjetivo expresa la detención del desarrollo⁵⁰; menos cerca de la etimología histórica anotada, denota la debilidad y lo lastimoso⁵¹. El compuesto sé escinde, se reparte en dos líneas; y sucede lo mismo con el siguiente compuesto: «Gottes- / gemacht», versos 11 s. En cuanto a «Schürig», cabe

48. Véase el «piar imperial» (Kaisergetschilp) en el poema "Capucho de arpillera" ("Sackieinen-Gugel", GW II, 121, verso 9; OC 265).

49. "Hacia donde se me cayó la palabra" ("Wohin mir das Wort", GW I, 273, verso 5; OC 189).

50. Véase M. Heyne, en Grimm, s. v.: «una moza halbschierige [no desarrollado del todo]» {«eine halbschierige [nicht völlig erwachsene] Dirne»}; y H. Paul, s.v. Se trata de un término anticuado, que señala una evolución semántica: «de pelaje corto» a «imperfecto, mal formado». Tal vez se podría optar por «mal trasquilado».

51. Véanse los ejemplos citados en Grimm-, «minderwertig», también en el Duden: encarnando en sus cuerpos las elucubraciones de la inferioridad psíquica que salen de sus sesos.

y, :-m:

decir que sólo se emplea como segundo elemento de un compuesto (zweischurig); aquí se lo combina con «halb»^{52 53}.

El «hermano» ha nacido «dentro de la bota» de un hombre de guerra, un mercenario al servicio de la sangre. Lo que pía es un sexo, un retaco sexuado, la desfiguración de un hombre, nada más que un sexo ensangrentado. Se ha destituido al hombre de su humanidad; cuando habla, sólo da voz a su débil chillido, como un pollito buscando protección.

syv:)

El odio se ha engendrado perpetuándose; y se exaspera multiplicándose del lado de la masacre.

Los puntos suspensivos (del verso 26) marcan una ejecución. El rabino golemizado, y, por tanto, al servicio del «yo», no se librará del tijeretazo del poeta. Las dos últimas órdenes («Cierra», verso 27; «Abre», verso 29) esbozan además un rebasamiento de la judaización.

La cosa no se queda así tras la clausura (véase la línea punteada del verso 28). La casa se reabre al término de una noche, del lado de la «salvación». El rabino reaparece, pero cercenado —al igual que él cercenó en su día la palabra en la frente de su muñeco. Al que corta se lo corta. Y se transforma en sílaba: «Ra», la fuerza germinal del lenguaje. Un grito de euforia ante lo imposible.

VI. CONTRA LAS POSICIONES IDIOMÁTICAS, LA VERDAD RELIGIOSA INHERENTE A LA LENGUA

En 1999, el germanista Albrecht Schöne me envió su interpretación de este poema, que antes había presentado en el marco de los «Discursos universitarios de Bursfeld», una antigua abadía benedictina que acoge —hace ya más de cincuenta años— a un profesor de la Universidad de Gotinga para un discurso anual. De este modo se celebran allí las bodas de la ciencia y la teología. El texto de Albrecht Schöne, *La poesía como teología oculta. Ensayo exegético de "A uno que estaba ante la puertade Faul Celan"*⁵³, proponía una lectura teológica, una más. Era la ocasión para una discusión sobre la interpretación y los principios hermenéuticos planteados, cuyas implicaciones desarrolla mi carta de respuesta, que viene a continuación⁵⁴:

52. Las salvedades indican la importancia de ese «halb» (medio), que el léxico celaniano revela; véase también en el poema "En Praga", discutido *supra*, nota 7, así como mi comentario en *Piedra de corazón*, cit., pp. 54-64, por lo que se refiere a «La media muerte» («Der halbe Tod»), verso 2; y luego el verso 17: «la Media» (*der Halbe*), en relación con el desdoblamiento y la intensificación.

53. A. Schöne, *Dichtung als verborgene Theologie...*, cit.

54. La redacción es, en líneas generales, la misma que en su momento mandé a Schöne. Las pocas diferencias se ciñen a la identidad de los personajes en el poema.

Usted tiene sin duda sus razones para postular (y no sólo «a título de ensayo») una coherencia del sentido⁵⁵, y también una unidad de la lengua. Sólo que dicha unidad se basa a su vez, en Celan, en un uso autónomo, transgresor e idiomático de la lengua, que es preciso reconocer, y cuyo aprendizaje debe llevarse a cabo (así, la palabra Herz, corazón, como en el poema a Nelly Sachs que usted cita⁵⁶, está siempre ligada a la rememoración y a los campos de la muerte). Gadamer, a quien usted se refiere a propósito de la exigencia de coherencia del sentido, no está dispuesto a ver eso porque cree que debe (y puede) apoyarse en el uso común de la lengua. De ahí que, sean cuales sean los poemas que aborde, nunca llega a ponerse en contacto con la «realidad que se proyecta» en ellos. Hay allí un rechazo de los presupuestos estéticos, así como del canon que el artista ha elegido de manera soberana. Ahora bien, en este poema en cuestión, justamente no se trata —como quisiera la frase de Pöggeler que usted cita⁵⁷— de sobrepasar el arte y el poder estético autónomo para alcanzar una realidad más auténtica, lo que significaría, para el poeta, una renuncia a sí mismo que eliminaría todo control crítico. La comprensión del texto es inseparable del descubrimiento del sentido que se desprende de la apropiación de una lengua resemantizada. Los dos niveles están indisolublemente ligados por el movimiento negativo que les es común.

Usted cita la frase que menciona Dietlmd Meinecke⁵⁸ sobre el tipo de «saber previo» que Celan consideraba «perjudicial» para la lectura de sus poemas. Se refiere con ello a los «prejuicios». No se debe aislar la literatura judía para magnificar su importancia. La ano-

55. Schöne escribía (*ibid.*, p. 21), tras una cita mutilada de la respuesta de Celan al cuestionario de la librería Flinker, en 1958 (GW III, 167; OC 481): «Si uno no quiere verse empujado de entrada a una lectura desconstruccionista [por el reconocimiento de la polivalencia del lenguaje, que Celan, sin embargo, subordinaba a la precisión, en la respuesta invocada], que considera que una coherencia generalizada del sentido es imposible de encontrar, entonces uno presupondrá, más bien (por hipótesis), una 'unidad del sentido' que se relacione con un texto tal como unidad de la lengua [y cita a Gadamer]...».

56. "Zurich, Hostal de la Cigüeña" ("Zürich, Zum Storchen", GW I, 214, verso 14; OC 154).

57. La puerta del atardecer, que se cierra de golpe al final del poema (verso 26) significaría para Pöggeler que «es preciso acabar con lo que, en esta poesía, dependa del cumplimiento del arte del poeta y pueda degenerar en poder estético autónomo o incluso en mercantilismo literario ['Literaturbetrieb']; véase *supra*, pp. 110 s.]; véase *Spur des Worts*, p. 348.

58. «El [Celan] con frecuencia consideraba un cierto saber previo como perjudicial» (D. Meinecke, en la introducción al volumen que ella edita, *Über Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1970, p. 20).

tación de Celan apunta a las concepciones corrientes y a las falsas expectativas que los lectores tenían al abordar sus libros, y que impedían «leerlos»; no concierne a los conocimientos amplios, de muy diversa procedencia, que la comprensión de sus poemas presupone y que él reutiliza por doquier. Esta distinción es importante (él formulaba una advertencia); atañe a la especificidad de lo que se dice, en su proveniencia y en su contenido, y a la forma diferente de decirlo (diferente de lo que se cree).

La comprensión de la palabra «Kriegsknecht» (verso 7), usted la deduce del lenguaje de la Biblia, ve en ella una especie de cita que abre el acceso a un contexto preciso, y, en el presente caso, universalmente conocido; el relato de la Pasión⁵⁹ (que apenas tendría necesidad de esta clave). Esto lleva a encontrar en la imagen del monstruo el antisemitismo cristiano, que se apoya en este mismo relato, y a interpretar como una tara, o —de manera psicológica— como un traumatismo, aquello a lo que responde, en la tercera estrofa, la intervención del rabino Low, quien, implorado en el desamparo, atiende y cura. Se trata, aparentemente, de una solución al problema de una interpretación coherente en su conjunto. Al sabio anciano se lo acoge e introduce en la casa como a un taumaturgo; igual que en la gran tradición mitológica, se lo conduciría directamente ante el monstruo apenas nacido para que, con sus poderes mágico-religiosos, libere a los habitantes de la casa de la amenaza que pesa sobre ellos.

¿Qué se consigue con este relato de miedo? Se presta a la simbolización. Lina angustia imposible de dominar se concreta en el poema en una imagen monstruosa. La desesperación tenaz ante un terror, sin embargo pasado, desembocaría en la espera de una salvación, incluso en el reconocimiento del poder superior de una experiencia religiosa. Se parte del principio de que en la obra de Celan se encuentran concepciones o declaraciones de este tipo. Se recupera el poema en beneficio de una tradición cristiana y occidental y, por lo tanto, de una comprensión preexistente; en el mismo movimiento, y pese a todas las negativas frente al desconstruccionismo⁶⁰, se confía el sentido a una indeterminación y a una inefabilidad fundamentales⁶¹. Sólo esta apertura permitiría construir un sentido.

59. A. Schöne, *Dichtung als verborgene Theologie...*, cit., p. 23.

60. *Ibid.*, p. 9.

61. *Ibid.*, p. 33: «Sin tocar lo inefable, de que aquí se trata [al final del poema, con la interrupción del rabino], cabría tal vez decir que este rasgo afásico [sprachlos] deja traslucir el aura de lo mesiánico».

[Reconocer la culpabilidad de las religiones cristianas]

Aquello por lo que Celan más sufría en la época en que escribió este poema, no era tanto la amenaza de un antisemitismo que además apoyaban las Iglesias y era poco reconocido, cuanto más bien el encubrimiento muy propagado del exterminio por parte de quienes estuvieron involucrados en él, encubrimiento que se daba también en la recepción de su obra, a través del desconocimiento de la realidad a que apuntaba. Buena parte de lo que sabemos hoy sobre la época de la guerra no se hizo público hasta mucho más tarde, a veces en los años más recientes.

Usted dice que Dios nunca ha «hablado con estertores de cólera»⁶², como en el poema “Zürich, Hostal de la Cigüeña”. Quizás la cuestión no se plantea en términos semejantes. No se trata del Dios «judeocristiano» (que Celan no llevaba en su corazón), sino del Dios de Nelly Sachs. En las notas relativas a la discusión sobre la fe, que usted cita, se encuentra el giro (presente en el poema) «sobre tu Dios» («[La charla giró] sobre tu Dios»). Se trataba sin duda alguna del Dios judío; pero este Dios, para Celan, no era suficientemente judío. El «tu Dios», en el poema, designa, pues, el Dios judío tal como Nelly Sachs lo entendía (el posesivo «tu» está cargado de sentido; el «yo», tres veces presente —en la continuación de la frase— se separa de aquél con fuerza). El consuelo, la reconciliación que Nelly Sachs creía poder encontrar en su Dios eran sospechosos a los ojos de Celan, verdadero judío del este. De adherirse, sería al Dios vengador, y al «ojo por ojo», como único medio que le daría el derecho de mirar de frente el acontecimiento intolerable.

La palabra del «corazón»⁶³ está «rodeada de estertores» («umröchelt»), asediada por todos los asesinados que claman justicia. Tal es la esperanza de Celan, que se funda, pues, en la justicia que se le tiene que hacer al pasado, y que él opone al deseo de reconciliación de su *interi ocu tora*; el poeta está enteramente vuelto hacia la venganza a la que se ha consagrado: diente por diente —sin remisión. Nelly Sachs había planteado la cuestión de saber si esto «valía» finalmente.

En esta óptica los cristianos han matado, han celebrado la violencia (para eso no había necesidad de judíos). Las Iglesias tuvieron una parte importante de responsabilidad en el asesinato. Hay que recor-

62. *Ibid.*, p. 13: «[...] nunca, ni según el dogma judío, ni según el dogma cristiano, ha hablado Dios con estertores de cólera».

63. Uno puede estar tentado de remitir «su / palabra» a Dios, pero es más coherente oponer al Dios de Nelly Sachs la palabra del corazón que se acuerda. Véase la nota 29 del capítulo anterior «Nelly Sachs», p. 87.

dar, por ejemplo, que los pastores protestantes eran miembros del partido nazi, y muchos de ellos ya desde finales de los años veinte. En este sentido, lo que se encuentra metamorfoseado en los poemas es un concepto teológico (véanse poemas como “Tenebrae” o “Salmo”, que no pueden leerse sino en este sentido —algo que con frecuencia no se ha querido ver). Usted intenta recuperar la posición contraria⁶⁴, como si la «palabra» se refiriera a la desesperación de Cristo en la cruz, como si los cristianos no fueran los criminales (y viceversa).

La tríada de adjetivos (höchst i suprema, umröchelt l rodeada de estertores, hadernd / airada) se deja descifrar con precisión: la justicia está reservada a esta ley suprema, la única que no suprime el acontecimiento, no pretende sobrepasarlo, sino que, reconociéndolo, lo combate —para que no se los olvide, los vencidos apelan a la ira (Hader). Con frecuencia he llamado la atención sobre esta diferencia de concepción religiosa, especialmente tras la aparición de la correspondencia con Nelly Sachs⁶⁵.

[La historia y la lengua: el exterminio en las palabras]

Hace ya algunos años, en el ensayo de 1978 que usted cita⁶⁶ y en otros lugares, yo había propuesto ver en el «uno», que pide que se le deje entrar, a otro «yo», el alter ego poético del autor; habría que distinguir, entonces, esta instancia de la otra, realmente soberana, la del «yo» histórico, el sujeto inmediatamente vinculado al acontecimiento, mientras que usted identifica precisamente este «yo» con la facultad creadora. En una abrumadora mayoría de poemas, un «yo» (instancia de control ajena a la lengua) se erige frente a un «tú» que escribe. «Mein Wort» (mi palabra) se refiere al estrato que subyace a la lengua y a sus recursos, una sustancia que se ofrece a la utilización poética; esta palabra se abre al otro en este desdoblamiento, que se acoge allí con la plena contienda de una misión; para cumplirla fielmente se apodera del material disponible y se convierte en el «tú» que escribe los poemas (dein Wort, «tu palabra»).

La hipótesis de este desdoblamiento se confirma a cada paso; con frecuencia es una condición previa para la comprensión. También aquí, el compañero del «yo», que domina la lengua, tan enteramente judío como él, irá directo a la lengua fraternal que habla y que le pertenece, que le incumbe hablar pn la forma en que la recibe, la de

64. 7bid.

65. Véase, *supra*, el capítulo «Nelly Sachs».

66. «Paul Celan sur sa langue [...]», en *Argumentum e silentio*, p. 329, n. 5, versión inicial del presente capítulo.

una especie de monstruo abortado, figura repulsiva y verdadera, sin complacencia. Poco lo separa de la soldadesca que masacra berreando. El rito de la circuncisión poética tiene como objeto las brutalidades recientes producidas por la lengua alemana. El polo opuesto que representa el rabino, al que se dirige el «yo», garantiza, en tres etapas decisivas, la judaización mordaz de esta lengua de los verdugos, que se realiza de nuevo en cada poema, al atardecer. En la mañana, la puerta se abre brutalmente desde afuera; el combate salvaje continuará.

Usted no ha seguido esta línea de interpretación, que me parece aún hoy incontestable, y que ve en el poema el análisis de una estructura conflictiva interna a la lengua. Tal vez porque usted atribuye mayor importancia a una experiencia positiva, que se adquiere por la mediación del sufrimiento, que a una reflexión crítica sobre la enunciación como tal en el poema. Los motivos de una oposición tan radical deberían poder discutirse y determinarse en un intercambio libre. La cuestión es susceptible de resolverse, pues la discusión puede permitir llegar a un acuerdo sobre el contenido implicado.

La ya indicada separación del sujeto en el espacio es un punto esencial para la demostración del proceso evocado: otro, con su función poética, viene en segundo lugar; el «yo» (por regla general) no escribe. Ese otro, el «tú», sea cual fuere su modelo, la instancia que lo delega y su misión, sabe de antemano sobre cuáles fundamentos debe construir y por dónde comenzar; pone manos a la obra; también él es un «hermano». Hay un acuerdo total entre las dos instancias, en la lengua y fuera de ella. Aquella que el «yo» designa, crea dos veces las condiciones de posibilidad de un proceso que no le corresponde a ella misma llevar a cabo.

Mi primera comprensión (que usted menciona) de «Gottes- / gemächt» era muy física: se trataba del sexo monstruoso y sangriento de un dios, en el que se confundían la violencia sexual y la de la lengua. Ya no sigo sosteniendo exactamente esta interpretación de la palabra, tan sólo me inclinaría por mantener la idea del aniquilamiento de la generación, ligado a la lengua⁶⁷; ahora me parece que la alusión sarcástica a la circuncisión también se impone, como cuando Joyce llama a Dios «el recaudador de prepucios»⁶⁸; la instancia punzante del arte no debe menospreciarse nunca en el caso de Celan;

67. Véase la tercera estrofa del poema "Radix, Matrix" (GW I, 239-240; OC 170-171).

68. «Gracias por Ulises —es un libro que aprecio desde hace mucho tiempo, y que releo a menudo»; carta a su mujer Gisèle (del 21 de marzo de 1966); véase P. Celan y G. Celan-Lestrangé, *Correspondance*, vol. I, Seuil, París, 2001, p. 396.

probablemente existan pocos poetas tan tenazmente blasfemos. La lectura que usted hace, que es resueltamente teológica: «el plan sangriento de Dios» («das blutige von Gott Gefügte»), esto es, la persecución de los judíos, me inspira no sólo objeciones intelectuales sino también reservas de orden lingüístico que atañen al uso de los elementos verbales en un compuesto como aquél.

[El rabino, maestro de la contra-lengua]

Tres etapas escanden la evolución de la misión poética que se confía a Rabí Löw, un león «de corazón» (en consonancia con el hebreo *lev*), león de Judá, capaz por ende de inocular la nada viviente en el ánimo de un engendro cuya deformidad viene preparándose del fondo de los siglos. En el curso de la acción, la palabra es materialmente cercenada, más que circuncidada; se la fuerza a sufrir una reducción metódica, a través de innumerables particiones y cortes, cuya función es la de acrecentar la fuerza germinal y sonora de los pedazos resultantes: en esta operación, la lengua se ve despojada de cualquier tendencia al énfasis que no sea el que surge ante la imposibilidad y en la negación. En esa palabra tan típicamente germánica como es «Gemüt»⁶⁹, se pone en relación la celebración de la vida con su verdadero propósito, la aniquilación, una relación que en ese pequeño ser deforme e infrahumano salido de los campos se establece al revés, a saber, como una aniquilación vivificadora propia de mártires y santos, si es preciso ver en «la nada viviente» (*das lebendige Nichts*) una expresión de la mística judía, familiar al rabino, que el poeta invierte para sacudir los cielos de toda sublimación religiosa. El Maharal está allí para ayudar al menudo Cohen a que levante sus manos retorcidas y medio calcinadas para que bendiga. ¿A quién? ¿Sólo a los intérpretes «teólogos» que leen su gesto sacrosanto? ¿A Nelly Sachs, cuyos poemas buscaban precisamente esta bendición? ¿No había sido consciente ya el poeta en “Quimía” que la ceniza de los campos es el elemento perfecto para los gestos religiosos⁷⁰? ¿Acaso él mismo, el archi-famoso Celan, el poeta del Holocausto, como se lo llama a diestro y siniestro, puede escapar a esta bendición socarrona? La aniquilación se integra en la semántica; en la letra muerta de una contra-lengua, despierta a una vida posterior no ontológica sino autónoma en la lengua. En cuanto

69. Proveniente de «Ge-» + «muot», ia palabra está fuertemente marcada por la tradición mística, desde Eckhart.

70. «[...] Tanta / ceniza por bendecir [...]» («[-..] Soviel / zu segnende Asche. [...]» (GW I, 227, versos 10 s.; OC 163).

al contenido, se trata ante todo de profesiones de fe. En Celan, son el objeto de un tratamiento despiadado que las vuelve añicos; pero los intérpretes han pretendido comprenderlas de manera positiva, como si este proceso crítico no hubiera tenido lugar. El gesto encuentra su sentido en la negatividad. Lo contrahecho dice lo verdadero; no se contenta con oponerse de manera notoria a una celebración ritual y poética, sino que muestra lo que en ésta se oculta y de lo que no cabe disociarla. El «dicho» es tan «salvador» (heilbringend) como la muleta (Krücke) emblemática⁷¹; la figura deforme muestra la vía, anticipa el fin.

Los signos de puntuación al final del poema (guión seguido de raya) no son fáciles de interpretar, ni siquiera con la ayuda del microscopio de Lichtenberg⁷². La ruptura que usted indica coincide, en su opinión, con una especie de epifanía en el curso de la cual se deja percibir algo incomunicable o inefable⁷³, al tiempo que se revela lo sagrado, lo numinoso. Si el primer guión significa la pérdida de la segunda sílaba, entonces el «Rabí», a quien la operación ha despojado o privado de su identidad, ha perdido su bi. Queda una sílaba abierta e imposible de completar, un «Ra» que, por ejemplo, podría aproximarse al verbo «rasen» («estar loco», «colérico»). El sacrosanto personaje está, se supone, fuera de sí; se le exige precipitarse fuera en el sentido contrario (por la puerta de la mañana). No hay acción alguna después de esto.

Tal vez la dificultad con la que los intérpretes se enfrentaban no estaba tanto en la representación de una casa de la lengua en la que se instaló el hombrecillo de Treblinka —especialmente si todo pasa por esta representación de la lengua, como en Heidegger y también en Wittgenstein⁷⁴—, cuanto más bien en la figura inhumana o infrahumana que le corresponde, y que se le muestra a aquel que entra. Si se parte de esta hipótesis, se construye un polo opuesto: el corazón de la monstruosidad de los campos se refugió allí, con la celebración que la palabra hizo de la violencia. En esta «palabra», que es la de los autores de las violencias y de la desfiguración (el asesinato tenía en la mira solamente a los judíos), vista como el único punto de partida, perfectamente simétrica, se perfilan las condiciones que permitirán que la transformación se lleve a cabo, y la verdad del aniquilamiento perpetrado encuentre expresión poética.

71. Véase el poema "... se oye el murmullo de la fuente" ("... rauscht der Brunnen", GW I, 237, verso 17; OC 169).

72. Al que Schöne aludía {*Dichtung als verborgene Theologie...*, cit., p. 10}.

73. *Ibid.*, pp. 30 y 31, respectivamente.

74. A quien se cita en la nota 80, *ibid.*

El 24 de mayo de 2000, Albrecht Schöne respondía a esta carta declarando haber tenido en cuenta algunas objeciones en la edición definitiva de su estudio *La poesía eximo teología oculta*⁷⁵. En particular, observaba:

«Se han presentado gran cantidad de reacciones [a la aparición restringida del estudio]. Pero ninguna era tan crítica ni comportaba objeciones tan fundamentales —y de una posición tan decididamente diferente— como las suyas. Razón por la cual las encontré más interesantes y las preferí a todas las demás. Le estoy agradecido por su esmero en replicarme, sin duda a causa de lo que está en juego. Aunque apenas si puedo seguirlo en las cuestiones más importantes, se lo agradezco en verdad sin la menor reserva.»

Salvo la discusión de algunos puntos y la precisión de otros, la segunda edición del estudio de Schöne no modificaba nada de fondo.

Schöne hablaba ante un auditorio protestante, en el marco de una ceremonia de recogimiento. En esta ocasión, intentó el malabarismo de prestarle al poeta un mensaje positivamente religioso (aunque él mismo señala que Celan no era creyente): la lengua en la que escribe le habría impuesto su ley. Schöne le ofrece a su público este tributo, desde lo alto de su pulpito. No es que haya estudiado verdaderamente la obra del poeta; no podía hacerlo a partir de sus propias creencias —tal vez ni imaginaba la dimensión crítica y negadora de esta poesía. La forma del poema —que, junto con esta dimensión, es su verdadero contenido— le desconcertaba: «Muchos de ustedes se preguntarán [por lo que se refiere al poema “A uno que estaba ante la puerta”, que él comenta a continuación] cómo puede pretenderse que se trate verdaderamente de un poema. No hay versos ni estrofas que se hayan formado siguiendo un esquema métrico, no hay equilibrio rítmico y ni una sola rima: se trata más bien de prosa, algo confusa, que solamente le debe a su reproducción tipográfica, con sus extraños cortes de líneas, una apariencia poética».

Schöne sustituye las «rejas» de la estructura semántica del texto por la idea de una «teología oculta», que le permite pasar del reconocimiento (apenas afligido) de un antisemitismo cristiano, fomentado por los Evangelios, a una profesión de fe que finalmente lo borra. Al perdón que defendía Nelly Sachs no se lo nombra expresamente. A ojos de Schöne, un retorno generalizado a los valores religiosos, me-

75. A. Schöne, *Dichtung als verborgene Theologie. Versuch einer Exegese von Paul Celans “Einem, der vor der Tür stand”*, Göttinger Sudelblätter, Wallstein, Göttingen, 2000.

diatizado culturalmente, es más que suficiente. El ecumenismo no está tan lejos de las asociaciones de conceptos espirituales en las que se apoyaba Pöggeler. Una religión vale por otra. Los sarcasmos, a pesar de su violencia, se verán difuminados, tanto de un lado como del otro.

Según Felstiner, el poema retoma, sin apenas cambio alguno, la historia del Gólem de Praga: «A un guardián 'ante la puerta' le pregunta el hablante del poema por una criatura: un golem»⁷⁶. Felstiner acumula tanto como puede los elementos de la tradición judía. No muestra reparos ante el sincretismo. Celan tiene que referirse al mismo tiempo a la parábola del relato de Kafka, *Ante la ley*. Le ofrece una imagen de «la puerta» que le va como anillo al dedo. A esa puerta no la encuentra custodiada solamente por el guardián (Türhüter), sino que además su paso está prohibido, lo que induce a pensar que Celan ha decidido poner al Gólem en el lugar de la ley; siempre se tratará de Praga, en la ambivalencia. Al final del poema, el individuo de la parábola kafkiana sigue implorando al rabino Löw que le abra la puerta. Schöne ha criticado con razón esta interpretación⁷⁷ (se deshace por sí sola); sin embargo, retiene la referencia a Kafka como una fuente segura, y la transporta al capítulo 9 de *El proceso* ("En la catedral"): el implorante encuentra en la persona del sacerdote al interlocutor de una infinita interrogación sobre su exclusión. Schöne escoge esta escena eclesial porque a sus ojos viene a confirmar la explicación religiosa que él propone. El sacerdote, en la nave, opone a las opiniones y a la expectativa inquieta las respuestas que aporta la Escritura. Schöne puede ver reforzado así el principio según el cual el poema sólo puede descifrarse a la luz de las supervivencias todopoderosas de la Biblia.

Por otro lado, Schöne no olvida a la persona del poeta; no le molesta en absoluto tener que integrar en la interpretación la actualidad que ha tomado el aspecto biográfico generalizado, al contrario. Si sigue el libro sobre el caso Goll de Barbara Wiedemann, es sólo para deducir que las masacres se reprodujeron en los traumatismos del poeta herido⁷⁸. Quien habla es en primer lugar la víctima, haciéndose la víctima hasta el delirio. Ahora bien, los libros que han contado para el poeta son ante todo los que han tratado la historia del judaísmo (Buber o Scholem). Las certidumbres que ofrecen lo liberan

76. Poeta, p. 255 (ed. orig., p. 182).

77. *Dichtung als verborgene Theologie...*, p. 22.

78. Se integra el nivel de los hechos biográficos porque ofrece el estadio de una preparación mental. La desgracia abre la vía de una revelación.

finalmente de sus tormentos personales⁷⁹. La religión, según Schöne, acaba por imponerse en Celan, y lo salva, sea ella judía o cristiana, indistintamente. El poeta se cura entregándose a la verdad común, que lo habita. De este modo, el «Gottes- / gemacht» se asociará con lo que este dios de la Biblia ha «hecho» (es su Gemächt), con lo que ha querido o, al menos, ha aceptado⁸⁰.

En una conferencia reciente⁸¹ que me ha servido para revisar, actualizar y corregir el presente capítulo, he identificado decididamente el personaje de la puerta («uno») con el rabino (designado explícitamente en los versos 14 y 15), lo que tiene su lógica en el desarrollo dramático de la escena. Se trata efectivamente de una encarnación de la tradición judía y de su desaparición. Si la «palabra» (Worf) está por la palabra misma de la poesía de Celan, el rabino puede designar, de la manera más general, la tradición judía y un cierto militanismo. Asistiríamos pues, en ese instante de franca apertura (presente ya desde siempre y nunca efectuada totalmente), a la más exacerbada de las paradojas. Los judíos, ahora, ¿qué son sino estos seres desvirtuados en que los ha convertido una tradición hostil? No son víctimas solamente, sino criaturas en las que se refleja una cultura asesina. La monstruosidad se alia con su prefiguración estética, que aquí simboliza la imaginación infernal del Fausto goetheano⁸².

De este modo, ya no hay sino tres instancias. La intervención del

79. La autora de un reciente estudio surgido a raíz de la lectura de Schöne y de Wiedemann, Imogen Delisle («Paul Celan, "Einem, der vor der Tür stand", verborgene Theologie - oder das offenbare Böse?»): *Sprachkunst, Beiträge zur Literaturwissenschaft* XXXIII/2 [2002], pp. 259-278) opta deliberadamente por las circunstancias del caso Goll. Delisle retiene, de esa referencia {que ha sido abandonada), la traición de los amigos del poeta, y piensa haber encontrado en Klaus Demus a la persona concernida, de manera que escoge el biografismo —tan despreciado hasta hace poco— contra la teología. La refutación no tendría sentido: no se llega a ninguna lectura coherente con esta hipótesis, por lo absurda que es.

80. La palabra remite al exterminio de los judíos, y hacia atrás («tal vez») a la escena de la crucifixión, que es su causa principal; A. Schöne, *Dichtung als verborgene Theologie...*, cit., p. 31.

81. «Paul Celan unter judaisierten Deutschen», Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München, 2005.

82. En su descripción, Schöne prefiere esbozar un marco cristiano para el poema. De este modo, el «Kriegsknecht» (según él, una palabra de los Evangelios) será el «centurión romano» que está de pie al lado de la cruz. El antisemitismo tiene este origen (el antijudaísmo que las Iglesias admiten, y todo lo que sigue en el poema, junto con otras manifestaciones de la monstruosidad, no es sino el crecimiento inmenso de esta culpabilidad primera, así como del odio [*Dichtung als verborgene Theologie...*, cit., p. 30]; el hombrecillo-homúnculo se convierte de este modo en un gigante). Si los comienzos «históricos» cobran sentido en esta teleología, ¿por qué el final del exterminio no lo cobraría también?

sujeto espectador se hace grotesca. Es como sise tratara de hacer ver aún la monstruosidad en un segundo grado de lo absurdo, en la acción. Se podría pensar en un primer tiempo que al rabino se lo llama a enderezar la lengua desfigurada, que estaría algo así como mezclada, hecha de horror y verdad, una dualidad de masacres y salvación. Pero la tarea es seguramente imposible. De un modo menos positivo también sería posible deducir lo siguiente: el poeta muestra, en esta escena, cómo hace entrar en la lengua a la figura legendaria del Maharal de Praga para hacerle ver lo que él hace como poeta, de manera que el sabio rabino, en tanto que representante de los judíos, debería imitarlo, si pudiera, con una comunidad de lisiados frente a él. Nos encontraríamos ante la ironía de una retórica de lo irrealizable, es decir, ante la categoría de lo *adynaton*⁸³, para lo cual lo mejor es la irrisión.

Las exhortaciones del final podrían implicar entonces, en una primera etapa, que hay que dejar el pasado (del judaísmo) en su sitio, y, en una segunda etapa, que el rabino, una vez girado hacia el futuro, sólo encontrará una verdad en la escisión (una esquizofrenia). Habría —también aquí— una invitación a que se lo imitara: «haz como yo con la tradición, ya sea poética o espiritual, del lado del atardecer». El último consejo es difícil de seguir: la utopía le pediría al rabino que se corte en dos, y que incorpore en esa sílaba (Ra-) la negación.

Para Schöne, no se trataría de la contradicción ni de la negación que impone el conocimiento de la historia^{83 84}; según él, una última lucha de las palabras intenta aferrar un «indecible», que representa el objeto inalcanzable de la teología. La verdad es trascendente y conforme: se sitúa en las antípodas de la ironía y de cualquier tipo de sarcasmo, tal y como se los expresa rabiosamente en la letra de este texto.

La historia del encuentro judeo-alemán es prodigiosa. Conciérne a todos los ámbitos, no solamente a la poesía. Celan se habría visto a sí mismo en esta hibridación. Así pues' incluso el «hombrecillo» podría llegar a representar una proyección: ¿quién si no él es el mejor homúnculo alquímico, el mejor piador?

83. El término griego *adynaton* se utiliza para designar la figura retórica de lo imposible. [N. de los T.]

84. A. Schöne, *Dichtung als verborgene Theologie*,..., cit., p. 44.

LA IRONÍA EN HEBREO

Du *sei w/E du, immer.*

Stänt vp Jherosalem inde
erheyff dich

Auch wer das Band zerschnitt zu dir hin,

5 inde wirt
erluchtet

knüpfte es neu, in der Gehugnis,

Schlammbrocken schluckt ich, im Turm,

Sprache, Finster-Lisene,

10 kumi
ori¹.

1. GW II, 327; OC 349. El poema ocupa un lugar privilegiado o, si se prefiere, muy estudiado como **finale** del libro **Luz a la fuerza** {Lichtzwang}. Es el penúltimo poema, antes que se retome la auto-exhortación en una ampliación definicional del arte, al final. Celan lo escribió el 3 de diciembre de 1967, en Colonia, la ciudad de Eckhart, a la que fue para grabar un programa de televisión. Dedicó un ejemplar del mismo a su amiga llana Schmueli. El 10 de octubre de 1969, cuando viajó a Israel, copió el texto para ella, escribiendo las dos últimas palabras en letras hebreas (el libro no aparecería hasta 1970, después de la muerte del poeta). La lengua alemana que él había conducido hasta el hebreo podía escribirse, en una nueva actualización, **bajo esta forma**, para los judíos. La proeza del logro continuaba siendo siempre la suya. Si las

Tú, SÉ como tú, siempre.

Stani vp Jberosalem inde
erheyff dich

También aquel que ha cortado el lazo que iba hacia ti

inde wirt
erluchtet

lo ha religado nuevo, en la membranza,

trozos de barro he tragado, en la torre,

lengua, pilastra de tinieblas,

kumi
ori.

Las palabras en cursiva reproducen el principio del capítulo 60 del libro de Isaías, el surge illuminare de san Jerónimo, en la versión de un sermón del Maestro Eckhart, y lo hacen en dos tiempos, en los versos 2-3 y 5-6: «Levántate, Jerusalén, y / álzate», luego: «y serás / iluminada»². El surge y el illuminare se retoman al final en la transcripción del texto hebreo, en los versos 10-11. Entre estas citas, si es que se les puede conferir el estatuto de citas (son más bien estados situados de la lengua), y en una relación precisa con ellas, se desarrolla —después de la base de la introducción que dice: «Tú, sé como tú, siempre» (verso 1)— un solo enunciado: «También aquel que ha cortado el lazo que

«torres» de Jerusalén se veían ahora incluidas en las otras, tal como lo supone llana Schmueli, se debería haber añadido que dichas torres no serían menos dominadoras (véase I. Schmueli, «Denk dir . Uber Paul Celans Besuch in Israel», en Id., *Sag, daß Jerusalem ist. Über Paul Celan: Oktober 1969-April 1970*, Isele, Eggingen, 2000, pp. 22-29). Es mejor dejar la torre en su lugar, en el fondo de la lengua. El hebreo no tiene en la ciudad otra función. La lucha no se anula (su interlocutora no la comprendió demasiado), sino que puede verse suspendida temporalmente por la expresión de una solidaridad, real y sin embargo imposible. Véase también *Das wandernde Zitat*, pp. 82 y 326; y por lo que se refiere al viaje a Colonia: P. Celan, *Briefwechsel mit Franz Wurm*, ed. de B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., pp. 112-117.

2. Por lo que se refiere a este segundo «inde» («und», en alemán moderno), no posee un valor de cópula, sino consecutivo, como si se dijera: «Levántate, Jerusalén, y / álzate // y entonces te iluminarás». La iluminación se produce como efecto de la elevación; si la ciudad permanece postrada, no irradiará su luz. La traducción española de Ja cita: «y fue / iluminado», no se comprende (véase *Poeta*, p. 343).

iba hacia ti» (verso 4) «lo ha religado nuevo, en la membranza» (verso 7, formando así una unidad; si se trata de la estrofa 5, se pueden contar 8 estrofas en total), «trozos de barro he tragado, en la torre» (estrofa 6) — «lengua, pilastra de tinieblas» (estrofa 7)³.

Si el «tú» designase la identidad de un origen o de una pertenencia perdida, que sólo pudiera recobrase pasando por grandes dificultades, el «siempre» tomaría un sentido débil e incluso improbable. El adverbio va unido a una firme resolución («sé»⁴). La identidad es la del individuo, que la constituye escribiendo en la lengua, la única que se puede concebir. Y lo hace uniéndose a sí mismo. Lo que él dice será él. Este juicio de existencia se fundamenta en una palabra que se defiende de una palabra. El «tú», como homólogo perfecto del sujeto histórico que está fuera de la lengua poética, es como su delegado en

3. Existe una versión francesa de este poema, a cargo de Bertrand Badiou, en la edición bilingüe del libro *Lichtzwang*, publicada en 1989 por la editorial Belin de París (véase P. Celan, *Contraíno de lumière*, p. 179). La traducción plantea algunos problemas. Sí el «lazo» que ha sido cortado se refiere, como parece, a la lengua alemana en su forma ficticia y criminal, el prefijo «zer-» podría servir para resaltar el valor fuerte de «romper» (estadio de la descomposición, antes de la recomposición). Es probable que el «neu» se aplique más a esta operación de ruptura global emprendida por el poeta y a la naturaleza nueva de su «religación» que a la mera repetición del gesto: el lazo que se religa es nuevo; no se lo liga simplemente de nuevo. En cualquier caso, es evidente que Celan se refiere a la etimología más comentada de la palabra «religión», a saber, *religare* (volver a ligar), que resemantiza por completo. Traducir «*l'a noué de nouveau*» («lo ha anudado de nuevo») impide ver la alusión irónica a este uso tan difundido (y difundido a veces hasta la saciedad) de la etimología, así como la resemantización del «neu». La traducción castellana de José Luis Reina Palazón sigue la de Badiou: «la anudó de nuevo, en la remembranza» (OC 349). Por otra parte, la doble acepción de una palabra como «Lisene» («pilastra» y «lindero»), que se conserva tal cual en la traducción de Badiou, también es problemática: si la idea central remite a las verticales de una estructura arquitectónica, el «en lisière» («en el lindero») que añade Badiou («pilastras en lisière des ténèbres» [«pilastras en el lindero de las tinieblas»]) no se concibe bien, ni tampoco se visualiza. Reina Palazón opta por: «lenguaje, lindero de tinieblas», eliminando la significación arquitectónica («pilastra» o «anta»), tan presente en la Colonia germánica de Eckhart, y que posee su contrapartida en la vertical del poema. El significado arquitectónico —y correcto— de «anta» o «pilastra» se puede confirmar a partir de la nota de lectura de Celan (véase: P. Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, ed. de B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2003, p. 828). ¿No es en las mismas tinieblas, y en su elevación vertical, donde despunta la luz? Por lo que se refiere a «Gehugnis», es un término arcaico que utiliza el editor y traductor al alemán moderno de Eckhart, Josef Quint, y significa «memoria»; véanse los usos del verbo «hügen» (meditar) en alto alemán medio; aquí lo hemos traducido por «membranza», voz usada en castellano antiguo en el contexto bíblico. El indefinido «Sprache» («lengua») posee una función referencial. Se trata en efecto de un indefinido: eso que se habla.

4. El «seas» (subjuntivo) de la traducción de Reina Palazón expresa deseo y no una orden que uno mismo se dirige.

la lengua; ha entrado en ella con una verdad que él se encarga de mantener sirviéndose de palabras que no la dicen. La identidad se apoya en esta tensión —de tú a tú— que se convierte en una finalidad. El tú que escribe tiende hacia el tú que se distingue. Esa alteridad radical es capaz de acoger todas las alteraciones.

El disilábico {immer, «siempre»} es la expresión de este desdoblamiento de lo mismo, que le permite al «tú» sumergirse en la abundancia, para luego volver de ahí, reencontrándose idéntico. La palabra se puede leer de manera múltiple, seguramente en primer lugar como un «im Meer» (en el mar): resistir en la afluencia de las olas verbales.

El poema se compone de dos enunciados. La reafirmación del estatuto de un lenguaje («Tú, sé como tú, siempre») hace la figura de preámbulo. Lo que sigue solamente se podrá entender a la luz de este aspecto previo; se organiza en una cita bilingüe y en una reflexión personal que se intercala en la interlínea de la versión alemana y se desarrolla hasta conducir a la versión hebrea.

La traducción al alemán medieval parte de un texto en latín: *Surge illuminare quia venit lumen tuum et gloria Domini super te oria est*. Luego se retrocederá hasta llegar al hebreo, al final del texto. La llamada dirigida a Israel le llega a Celan a través de este alemán.

El «tú» designa—al igual que en otros lados, así como en el preámbulo del primer verso— al sujeto lírico, que está dentro de la lengua, y esto será cierto también, en un sentido, en el cuarto verso: «También aquel que ha cortado el lazo que iba hacia ti». El pronombre «tú» no remite, pues, a la Jerusalén del versículo de Isaías. Sin embargo, voluntariamente —y visiblemente—, un lazo de unión se establece entre el «tú» que hay en la cita y el «tú» del poema. Una interpretación precisa podría concluir con ello que las dos instancias se superponen y cubren los dos polos de una identidad, enunciada al principio, y que iría del sujeto que escribe hasta el objeto hebraico que él persigue. Aquel que ha podido cortar el lazo no será pues el poeta; el corte concierne más bien a la existencia histórica, antes de la historia, y antes de la concentración en el acontecimiento. De ahí que en el verso 8 se trate en realidad de la experiencia no del «tú» sino del «yo» {«be tragado», remite al «yo», en pasado}; y, a este «yo», se lo introduce en la torre⁵.

5. Ni siquiera cuando al «yo» se lo hace vibrar, en tanto que «borde móvil», entre las dos «determinaciones» que Félix Duque le asigna (a saber: el «punto uno de unificación» del «sujeto» y «el sustrato infinito» de la «sustancia») cuando comenta el poema «Una vez» («Einmal», GW II, 107; OC 257), bajo un epígrafe muy ambiguo y sospechoso, «A la salvación por el aniquilamiento» (véase su libro *El mundo por de dentro*. Ontotecnología de la vida cotidiana, Serbal, Barcelona, 1995, pp. 21-26), ese

Uno no puede evitar establecer una analogía con el movimiento de separación, finalmente anulado, entre el poeta Celan y sus correccionistas, tal como lo traza la última parte de la Conversación en la montaña⁶, la restitución personalizada de un lazo cortado, al término de una ruptura. La separación atañe a la sacralidad judía; ésta continúa siendo más sagrada que judía, y por lo tanto no judía, en tanto el problema de la naturaleza de la pertenencia no se considere en su diferencia poética, e histórica, ya que poética.

La alternancia se aclara de este modo, el texto narrativo se sitúa en relación con la cursiva de los trozos de la cita. Hay dos tiempos. Primero el «levanta»; la elevación se asocia a esa orden. Se puede pensar que aquí —en ese gesto y su inmediatez— hay una forma de incompatibilidad con la situación de los hombres en la modernidad, por judíos que se sientan, tanto Kafka como Celan; e incluso se puede ir más lejos, quizás, y comprender que, de las dos instancias —la Jerusalén, que reúne a los judíos, y el poeta, que habla en nombre de su propia Jerusalén—, sólo la primera puede llevarse a cabo gracias a una restricción, gracias a la mediación de la segunda. Entre tanto, todo se convierte en el asunto de una persona, del individuo. Queda pues, como separada, la luz del tercer miembro de la cita (después del segundo inde), marcando el lugar en que el lazo roto se religa «de un modo nuevo», por mucho que haya sido ligado antiguamente. La ilumina-

yo asiste al paso (a través de él) de una determinación a otra, ni a la aniquilación de una en la otra (o a su vampirización recíproca). Los artistas, aun en la embriaguez, saben decidir una detención, fijar un sentido. Nada vive la muerte (ni de la muerte) de lo otro, ni un polo la muerte de su otro polo —como lo cree Duque—, sino que por el contrario vive su vida (y de su vida). Duque, al igual que su maestro Heidegger, no cree verdaderamente en el sujeto situado en un ámbito protegido y autónomo que se sustrae precisamente al flujo de lo Uno, ya sea yendo hacia delante o hacia atrás. En la esfera del lenguaje, el sustrato es ilimitado. El sujeto, cuando escribe y compone, se abandona constantemente ahí, para analizar inmediatamente este abandono. El «punto de unificación» es la condición misma de la existencia de un principio compositivo. El poeta se entrega a este aflujo de lo infinito; de él extrae su fuerza. Pero lo domina en otro tiempo, que coincide, en cierto sentido, con el primero, aunque paradójicamente venga justo después. El sentido se impone siempre en un segundo tiempo. La libertad del sujeto y el poder crítico de la lengua dependen de este distanciamiento. El punto de vista del arte analítico es estrictamente opuesto —hay que decirlo— a lo que afirma Duque, quien no duda en valerse curiosamente de la «modernidad» de Celan. Su teoría filosófica es inconciliable con la poesía crítica que Celan defiende. Es importante diferenciar claramente lo que Duque piensa de lo que Celan hace. Sólo de este modo se hacen visibles los prejuicios de una presentación como la suya, así como sus efectos funestos. Se les puede hacer decir cualquier cosa a las palabras, pero éstas también disponen de los medios para defenderse (la coherencia de la obra los aporta siempre).

6. GW III, 171 s.; OC 485.

ción no proviene directamente de la tradición, de una pertenencia, sino de una fidelidad al acontecimiento histórico. Esto se dice con una palabra extraída de Eckhart, en su forma modernizada (Gehugnis), por medio de una contradicción que desvía su aplicación y la esfera semántica.

En este lugar del poema, la ciudad de Jerusalén puede representar al «tú», a quien el poema se destina, puede ser ese otro, y se la puede llamar con ese nombre de «tú», porque la ruptura se puede reparar en la memoria sobre la cual se ajusta el enunciado lírico. La luz, surgida de las tinieblas, se pone en relación con este poder en la lengua. Efectivamente, el lazo se ha religado, con anterioridad, en cada texto.

El paso a la esfera del «yo» supone, en el otro polo, la intención de una religación que se cumple en la lengua mediante el trabajo del «tú»; si éste se identifica con la fuerza de una finalidad lejana (una Jerusalén celaniana), el «yo» representa aquí las tareas de una anterioridad diferente del poema que se escribe. Se trata de un antes. Ese «yo» es partícipe de ello, y desempeña su papel, encerrado en las mazmorras de la «torre» (como el Segismundo de la pieza de Hofmannsthal que lleva por título ese nombre); prepara la faena. Ahí va absorbiendo trozos de barro: en la lengua que se hace de este modo, seguramente con la inclusión de lo que hay en este texto citado en alemán —un pilar de una negrura más fuerte, que se levanta en las tinieblas (Finster-Lisene)—; la pilastra la condensa y se tensa; transforma la oscuridad, por contraste, en el surgimiento de su contrario y produce la luz en la otra lengua. Los sustantivos marcan tres etapas. La pitanza, en el estado de penuria, está hecha de fragmentos de lodo resecos {jtrocken mantiene una asonancia con Brocken). Se está en el ámbito de la muerte y de los pantanos, «Moor». No se trata de la «lengua», tal como Celan la usa por lo que se refiere a la vida de las palabras. Un proceso transforma los elementos primarios; al final toman forma en una estructura arquitectónica: las antas de las tinieblas se impulsan hacia una altura que contradice las sacralidades, y que es su derribo.

I. EL LAZO DE UN ORIGEN

Werner Weber era el redactor jefe del «Suplemento literario» de la *Neue Zürcher Zeitung* en los años sesenta. Ahí dio a conocer algunos ⁷

7. "Zürich, Zum Storchen", GW I, 214; OC 154.

poemas de Celan como “Zürich, Hostal de la Cigüeña”⁷ o aun “Piensa en ello”⁸, durante la guerra de los Seis Días, y propuso comentarios. El que planteó para “Tú, sé como tú” apareció también ahí, en 1970, el año de la muerte de Celan.

A partir de una cita del sermón *Surge illuminare*⁹ «debe pensarse el camino, el estar-de-camino de esta lengua»¹⁰. Estamos en Heidegger, en *Unterwegs zur Sprache*¹¹ : un origen se perpetua, al seguir actuando en la fragmentación lejana de una producción titubeante que continua ligada a él. La tradición representada por Isaías, y después por Eckhart, se prolonga. Celan descubre una filiación de textos; según esos presupuestos hermenéuticos, él mismo se une y se religa a todo esto. El poeta entra en una meditación que está «de camino» desde hace mucho tiempo, desde hace siglos. Hay que pasar por ella para encontrar la clave de la lectura y del desciframiento.

La «memoria» permanecerá, por tanto, cautiva de una antigua tradición espiritual; se referirá al contenido bíblico o filosófico de las citas. El poeta, después de una iluminación, «se reconoce» a sí mismo como si fuera un eslabón más en la vida de una palabra antigua; se vincula a este camino tan vivo; «... al recordar, ya no está solo»¹². La genealogía se liga a las citas. «El reconoce su parte [en este saber] hasta en la forma lingüística del poema»¹³.

8. “Denk dir”, GW II, 227; OC 310.

9. Que Celan confirmó como punto de partida; véase el estudio de Weber («Zum Gedicht “Du sei wie du”», en *id.*, *Forderungen. Bemerkungen und Aufsätze zur Literatur*, Artemis, Zürich-Stuttgart, 1970, p. 279): «Me dijo que el poema partió de la lectura del sermón *Surge illuminare* del Maestro Eckhart».

10. *Ibid.*: «Von da her ist der Weg, das Unterwegssein dieser Sprache zu bedenken».

11. Hay que recordar el título de este libro de Martin Heidegger, que reúne conferencias y ensayos de los años 1950-1959 (versión cast, de Y. Zimmermann, *De camino al habla*, Serbal, Barcelona, 2.^a ed. rev., 1990). Los elementos doctrinales de Heidegger (que Otto Pöggeler reúne en *Der Denkweg Martin Heideggers*, Neske, Pfullingen, 1963, pp. 269-280: «Der Weg zur Sprache», véase p. 278: «por lo tanto no es nunca el hombre quien habla, sino la lengua [...] que para ella necesita al hombre»; el hombre se oye a sí mismo decir, o se deja decir) son indispensables para comprender las razones de una orientación de la escucha y de la crítica. Celan, en su desamparo, se entregaría a lo incomprensible, fiándose del poder oscuro de la palabra a la cual se agarra; Weber asimila el discurso de Bremen a esta visión (*ibid.*, p. 279): «La lengua del poema ha seguido el camino y se ha enriquecido atravesando» las revelaciones del pasado, a fin de volverse a encontrar ahí —ni en la negación ni en la transformación, a pesar de lo que Celan haya podido decir, sino en el redescubrimiento del «Dios interiorizado» de Eckhart (*ibid.*, p. 280).

12. *Ibid.*: «... por un camino antiquísimo» («auf einem uralten Weg»),

13. *Ibid.*, p. 280.

¿Acaso no es exactamente lo contrario de lo que se debería haber dicho? El «tú», en lugar de ser el Dios que introducen los intérpretes, tan perfectamente interiorizado que permite que uno se evada fuera del mundo de la creación, no es otro que el otro, ese mismo otro al cual siempre se dirige un «yo», y que es el mismo «tú» del poema “La sílaba Schmerz”¹⁴ de La rosa de Nadie, con el que Weber lo relaciona como una auto-cita. El primer verso («Du sei wie du, immer») se refiere sin duda a este otro poema de un modo explícito («Es gab sich Dir in die Hand: / ein Du, todíos» [«Se te dio en la mano: / un tú, sin muerte»]); se declara a sí mismo como una reelaboración. La expresión «sin muerte» no desvela ningún punto doctrinal, ni sobre la mortalidad ni sobre la inmortalidad, sino que sitúa el lugar que le confiere el polo de la alteridad en su particularidad. Ésta marca la invención verbal, tal como se desarrolla de nuevo, y de otro modo, en “La sílaba Schmerz”,

II. LA INSITUABLE JUDEIDAD

El surge y el illuminare se dicen al final en la lengua de los judíos. Weber ve en ello un signo de extrañeza; la lengua debe continuar siendo incomprendible para que el misterio —siempre el misterio!— se vea incorporado como lo inasible («das Unbegreifbare»: «tan extraño como el signo ‘kumi ori’»), y conduzca finalmente a una prohibición de sentido: «No debo intentar comprenderlo, sino más bien: reconocer mi impotencia...»¹⁵. Hebraicum est, non legitur.

De este modo, la expectativa se va abriendo vías. El hebreo se separa de la judeidad y designa algo inalcanzable en la lengua, tal como se la concibe. Heidegger no cita nunca en hebreo. En realidad las palabras del poema toman su distancia de un modo tan exacto que el mismo alemán se convertiría en hebreo, o al menos diría la elevación en un alemán iluminado por las tinieblas nazis.

Weber, por cuestiones de método, reúne separadamente los elementos de frase que están fuera de la cita y, por otro lado, el alto alemán medio (.Mittelhochdeutsch). Distingue en su lectura cada idioma en su propia continuidad¹⁶, sin reconocer la imbricación ni, por

14. La traducción debería intentar mantener el monosílabo «Schmerz» (dolor), o bien tomar la palabra (la sílaba) en su materialidad fónica, sin traducción (GW I, 280; OC 194).

15. O. Pöggeler, *Der Denkweg...*, cit., p. 278. Es la faceta de la «confesión de uno mismo», típica de los heideggerianos, el gesto de reconocer una minusvalía.

16. *Ibid.*

lo tanto, la relación que se establece entre ellos³⁷. El modo de proceder es artificial. El poema se reduce a dos frases. La primera se basta a sí misma, como un dato básico; formula el principio, inquebrantable: el «tú» permanecerá siendo el «tú»^{17 18}, y lo será para «siempre»¹⁹. Con esta resolución, que para Celan es propiamente temática, se podrá leer «el libro» (hecho de todos los libros). Leyendo, se irá confrontando; se dispondrá de esta guía de lectura.

III. LA PARADOJA DE UNA UTOPIA RESTITUIDA POR MEDIO DE LA PÉRDIDA

Las dos caras que reviste el polo de la alteridad —por ío que concierne al tú de la persona, el poeta ante el tú de la ciudad judía— se separan y convergen. «Hacia ti» o «hasta ti» (zu dir hin) se refiere al «tú» que entra en la lengua, opuesto al «yo» de la fórmula inicial, que habla al «tú» y lo nombra, y, también directamente, a la invocación de Jerusalén. El «tú» se ve concernido por la ciudad, es judío; sólo existe en su judeidad y sólo escribe en alemán por medio de ella, con ella. El lazo y a sólo puede existir resituado contra su abolición. Se comprenderá así el corte, tan mortal como el tijeretazo de las Parcas, en el lugar en que se sitúa el verso en la progresión, tras las murallas de la ciudad. La iluminación está ligada a la presencia del acontecimiento del exterminio en la lengua y a la fuerza de la rememoración, cuya expresión se puede volver a traducir en un alemán incluso eckhartiano (con Gehugnis, según la traducción de Josef Quint al alemán moderno)²⁰, a fin de integrarla in margine en el discurso de la

17. Véase *supra*, pp. 128 s.

18. El «sei» («sé»), incluso si no se lo relaciona con “Die Silbe Schmerz” (GW I, 280; OC 194j) tiene valor exhortativo (véase *supra* la nota 4). Para ver en él un reconocimiento de la «tradición», habría que superponerle —de manera forzada— un segundo valor gramatical {«Annehmen von Überlieferung, und [...] Forderung») (0. Pöggeler, *Der Denkweg...*, cit., p. 280).

19. «Siempre», para Weber, marca el dinamismo, nunca acabado, de un proceso abierto, la continuidad de una interiorización; es mucho más una divisa de fidelidad, y el compromiso de una constancia en el seno de la lengua.

20. Meister Eckhart, *Die deutschen und lateinischen Werke*, Stuttgart, a partir de 1936, secc. I (*Die deutschen Werke*), voi. 2: *Predigten I*, ed. y trad. de J. Quint, n.º 14, pp. 230-241. Este sermón en cuestión no ha sido recogido en la edición y traducción castellana de Amador Vega: *Maestro Eckhart, El fruto de la nada*, Siruela, Madrid, 1998. Su prólogo (encabezado por una cita elocuente de Heidegger, que da cuentas del tratamiento que recibe siempre la palabra del otro) raya la provocación, explicable en un contexto como el español, después de cuarenta años de franquismo (las cursivas, salvo las del título, son mías): «Entre los años 1938-1939 el filósofo Nishitani Keiji

negación propia de Celan, glosando el «texto»; Celan se planta ante la cita, se separa y se libera de ella, y después emerge de ella.

IV. ¿DESTINO DE LA LENGUA O DEL INDIVIDUO?

La ciudad se convierte aquí, en el poema, en una nueva Jerusalén, en la judeidad de un «tú». Un acto de rememoración endereza la ciudad. Jerusalén se nutre del poema, que se constituye en vistas a esta renovación; el verbo extrae su materia de este objeto, la urbe. El renacimiento se hace en la lengua, la resurrección por medio de las palabras («lo ha religado nuevo», del verso 7)²¹. La lengua está hecha precisamente con esa masa pringosa, que ha sido preciso tragar, en su forma troceada. Las mazmorras de la torre —hay que insistir en ello— remiten sin duda alguna a una estancia en un país de cautividad, como lo señala Weber, pero no se trata del exilio babilonio²², super flumina> reactualizado con las víctimas del nazismo en una experiencia padecida o vivida directamente; la prisión se aplica a este lugar de acogida destinado para las palabras que han producido los acontecimientos de la historia, que han dado lugar a los cautivos y a los muertos.

El estatuto del prisionero no representa un estado de deterioro, como si la lengua viniera, desde su movimiento destinai, a «juntarse nuevamente», tomada una nueva vez en la verdad de una presencia después de un alejamiento, cuando el origen se desvela «de nuevo»²³. El «destino» sería, según Weber, el de una historia, o de una filosofía de la historia que condujo al nazismo, y con la cual el poeta se ha unido. No, es en la historia en la que él entra con el alemán, para escribir en la lengua del terror, alejándose en su mazmorra. Las palabras en cursiva de la Biblia, al principio, se leen como alemán, como

(1900-1990), atraído por la fuerte recepción que desde muy temprano había tenido entre la intelectualidad japonesa la obra de Heidegger *Sein und Zeit* (1927), participaba en los cursos que aquí impartía, pasados ya los años conflictivos del Rectorado [...]. Hay que frotarse los ojos para creer que uno lee lo que en realidad está leyendo. Eckhart queda perfectamente enmarcado donde le corresponde.

21. Jean Daive, en su traducción del poema al francés, publicada después de la muerte de Celan (en el homenaje de *Études germaniques* 25/3 [1970], p. 249), parece que relaciona el «tú» con Jerusalén, ya que traduce: «Tú, sé igual a ti misma, siempre». Ocurre lo mismo en la traducción hebrea de Shkhnón Sandbank. El poeta sentiría actuar en sí mismo a la ciudad, y formularía la divisa para exhortarse. Si así fuera, el corte del lazo y el «nuevo» ya no se comprenderían.

22. Felstiner aún puja más (*Poeta*, p. 343; ed. orig., p. 250), y retoma, en su texto, el mismo concepto de las mazmorras, apoyándose en una cita de Jeremías 38, 6.

23. W. Weber, *Forderungen...*, cit., p. 280, siguiendo a Heidegger.

alemán cristiano o alemán cristianizado, son duros trozos, unos «Brocken» por masticar, de una lengua que se ha utilizado para el crimen, tal y como ha sido utilizado el Maestro Eckhart, él al igual que Hölderlin, germánica y germanizada y regermanizadamente, a medida del deseo, ya antes, y también después durante el Reich!²⁴.

La negrura es lo que se adquiere en la separación. La noche consigue aportar a las palabras una luz hebraica. Las pilastras se yerguen. «Stani vp»\ a saber: «kumi»; es la vertical de las antas, prominencias en la inmersión, que se separan de la oscuridad, sin liberarse de ella²⁵.

24. En cuanto a la historia particular, véase W. M. Fues, *Mystik als Erkenntnis. Kritische Studien zur Meister Eckhart-Forschung*, Bouvier, Bonn, 1981. Véase en especial el capítulo V, «Eckhart-Mythen I, 'Germane und Antichrist'», pp. 103-114. El lugar que Alfred Rosenberg —el ministro e ideólogo nazi— asignó a Eckhart fue determinante. El Dios interiorizado era una expresión de la sangre que fluía en los límites de la raza y que podía servir como signo de pertenencia. El alcance de esta asimilación no se puede menospreciar (véase en Francia la referencia que hizo Maurice de Gandillac en la introducción de una selección de textos, publicada por la editorial Aubier en 1942, p. 24, n. 45; cf. E. Zum Brunn y A. de Libera, *Maître Eckhart. Métaphysique du verbe et théologie négative*, Beauchesne, Paris, 1984, p. 53, n. 45). El poema se comprende mejor cuando recordamos todo este contexto, así como la figura de Eckhart tal y como se la rehizo. El rabino Friedlander no ha dejado de plantear el problema del antisemitismo histórico de Eckhart (A. H. Friedlander, «Maître Eckhart et la tradition juive: Maimonide et Paul Celan», conferencia en la reunión de la Eckhart Society, Oxford, 28 de agosto de 1993; trad. francesa de E. Zum Brunn en *Voici Maître Eckhart*, Millon, Grenoble, 1994, pp. 385-399). No parece que Eckhart (el maestro de vida [Lebemeister] y el maestro de lectura [Lesemeister]\, como lo llamó Heidegger en *Der Feldweg*) se opusiera a las persecuciones que marcaron su época. Sin embargo, Friedlander actúa con demasiado tiento para no enturbiar el diálogo judeocristiano, y disculpa, si no al hombre (¿qué es después de todo?), al menos sí a la mística universal. Por lo que se refiere a la amalgama de corte heideggeriano y sincretista católico en España, véase A. Vega, *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso* (Trotta, Madrid, 2002), un libro presentado como un «diálogo» con los filósofos budistas de la Escuela de Kioto, los Padres del desierto, Ramon Llull, el Maestro Eckhart, la poesía de Paul Celan y la pintura de Mark Rothko, para una interpretación de las relaciones entre experiencia estética y experiencia religiosa. Ya anteriormente, en su presentación de los textos de Eckhart, *El fruto de la nada* (cit., pp. 29-30), Amador Vega había inscrito a Celan en la corriente de la paradoja mística, ligándolo a una tradición que él combatió con una tenacidad inusual; el resultado es la negación de su arte: «La poesía se sitúa en un marco extrarrreflexivo [sic], en el que la violencia con que el lenguaje somete a las palabras trasciende los límites de la razón [ésta es ia manera de borrar el contenido de los poemas], porque es la lógica del 'sin porque' (sunder warumbe), como ia rosa de Angelus Silesius que el poeta Paul Celan recoge en su poesía titulada "Psalm" (Salmo) [...]»; se trata siempre de la misma violencia ejercida contra el poeta, para luego, una vez beatificado, despojarlo de su obra recurriendo —si cabe— a Derrida: «La voluntad de desappropriación de un lenguaje siempre en exilio de sí mismo [que lo entienda quien pueda] no ha dejado de interesar a la filosofía [la nota remite a Derrida]».

25. Podríamos encontrar una presencia implícita de esta oscuridad en los versículos de Isaías que vienen a continuación: «pues he aquí que las tinieblas cubrirán la tierra, y una densa oscuridad a los pueblos» (LX, 2). La luz se desprende.

Los idiomas se diferencian en una no-lengua y una lengua. No hay lengua que se pueda escribir en lo que atraviesa los tiempos. Se creía poseer, en los textos de Celan, el testimonio de una nueva manifestación poética del Ser perdido; esto se continúa creyendo hoy en día, de un modo similar o diferente²⁰. Eckhart ya no existe, después de todo lo que se ha hecho con él, y también con otros. Nos vemos confrontados a una cosa diferente —se debe comprender para comparar y poder hablar. El destino personal no es el de una lengua ante estos trozos de lodo. El misterio del Ser ahoga el diálogo, que es una travesía entre inmundicias.

V. EL REMEDIO DE UNA VERDAD ORIGINAL CONTRA LA PÉRDIDA DE LA IDENTIDAD

La interpretación que proponen Beda Allemann y Rolf Bücher, los editores de la obra, procede de un prejuicio similar, al asociar la extrañeza y la diferencia con una separación fatal de la lengua, que el poeta vive dolorosamente²⁶ ²⁷. La alienación marca un ocaso, el fin de una tradición cultural, como una fase del distanciamiento. El «tú» podría salvar esta distancia uniéndose a la verdad original que los autores citados representan²⁸. La situación histórica de una persona desaparece en beneficio de un destino inherente a la lengua—lengua dei Ser.

Allemann y Bücher borran tanto la exhortación poética —expresada verbalmente en el presente de la determinación de un sujeto y de una fidelidad a sí mismo— como la ciudad, símbolo de la judeidad, que no hace aquí las veces del «hablar místico» en general²⁹. El

26. La interpretación de Jacob Allerhand es también positiva de un modo demasiado sencillo: «Paul Celan - Aspekte seines Judentums»: *Literatur und Kritik 171-172* (1983), pp. 511-523: se trata de un viejo pensamiento bíblico y talmúdico de «retorno» a Jerusalén, aunque no necesita tener que desviarse por el Maestro Eckhart para hacerse visible. ¿Por qué sin embargo el poema lo escoge? ¿Con qué fines? ¿Por qué pasar por el mismo poeta? «Existencia (Dasein) y plenitud», presencia del Ser, según W. Weber.

27. B. Allemann y R. Bücher, «Textgenese als Thematisierung und als Fixierungsprozeß, Zum Entwurf von Paul Celans Gedicht "Du sei wie du"», en L. y W. Woessler (eds.), *Edition und Interpretation. Edition et interprétation des manuscrits littéraires*, P. Lang, Bern-Frankfurt a.M., 1981, pp. 176-181.

28. A los autores se los citaría para recordar una herencia marcada por una tensión histórica de Isaías a Eckhart («die geschichtliche Spannung zwischen Judentum und Christentum»).

29. B. Allemann y R. Bücher, «Textgenese...», cit., p. 178: «mystischen Sprechen».

horizonte religioso lo absorbe todo. Como en Weber, las palabras hebreas del final se consideran como la última etapa de un alejamiento o una ausencia, el punto culminante de una extrañeza³⁰. Dichas palabras son, al contrario, el signo de la muerte del alemán, su traducción al hebreo, un retroceso simbólico y voluntario hacia un origen de otro modo imposible; ilustran la transformación que el poeta ha llegado a provocar en una lengua que él reescribe, que se reescribe en sus textos en hebreo, contra la lengua de las primeras citas del poema.

Marcados por la idea de un ocaso fatal de la civilización, ambos intérpretes creen que el corte designa la huida de una verdad antaño depositada en la lengua, y representada por los textos citados. Alienado en este mundo, el poeta buscaría su «tú», y se uniría a una tradición para recobrar una identidad más auténtica. Es sorprendente, casi alucinante, ver con qué constancia aquí, como en otras partes, el efecto de extrañeza que los autores experimentan se proyecta sobre el estado psicológico o enfermizo del poeta para así poder extraer de ello un motivo de composición. No está de más enumerar estas premisas, cuyo antijudaísmo es llamativo, con sus consecuencias poéticas opuestas al sentido del texto:

1. Se considera la lengua como una herencia, que incluye al autor. A éste se lo simboliza mediante los nombres representativos de una tradición cultural. La lengua no pertenece, pues, al poeta, y no puede ser algo que él descubra al escribir.

2. La oscuridad del hermetismo poético —que el lector, por poco que la obra le sea familiar, conoce como una condición primera de la constitución del idioma— se convierte en el signo de una alienación, causada por la pérdida de una tradición filosófica fuerte. El sujeto, separado de su «tú», es en realidad el sujeto de un origen, autenticado mediante referencias inútiles. Va errando en un mundo sin lugar³¹, el extravío se convierte en la condición general del género humano. Las tinieblas, asociadas al lenguaje (Sprache, según el verso 9), son el testimonio de un alejamiento existencial.

3. Siguiendo la lógica heideggeriana del olvido esencial que envuelve al hombre, el poeta se ve separado de la memoria, de la experiencia de los campos de exterminio, a pesar de todos sus testimonios en un sentido contrario. Incluso a pesar de todo lo que él mismo

30. «Ai finai la llamada completamente extraña.»

31. *Ibid.*, p. 179 : «El lugar de una extrañeza fatal» {«Ort [...] eines fatalen Fremdseins»), con un contrasentido, sin duda, por lo que se refiere a esta fórmula, sobre la primera versión del verso 1 («in der Ortslosigkeit»); véase *infra*.

dice, sólo ha podido tomar consciencia de ello; ha releído los textos en un deseo de retorno religioso como si intentara una nueva conversión: «Mediante este pensamiento, el lazo se ligará de nuevo a la iluminación»³².

No atribuiremos a los autores de esta lectura del texto la voluntad de eliminar el papel de los campos de la muerte, ni el problema del uso de una lengua a la que el poeta intentaba volver a dar una vida a la medida del acontecimiento. Pero nos interrogamos sobre las razones por las cuales se ha descartado una evidencia tan fuerte como la relación que se establece entre el «tú» y la ciudad de Jerusalén, y entre el «tú» y la lengua. La temática judía, por muy explícita que sea, para estos autores no tiene derecho a existir. Es también la actitud que adopta Gerhart Baumann cuando en su comentario de “Todtnauberg” justifica la germanidad de Heidegger³³.

4. El «tú», según la idea preconcebida de una generalidad humana, tampoco tiene derecho a existir. Designa la pérdida humana de la identidad. El poeta no tiene la posibilidad de reencontrar la suya, ni en la lengua ni en el poema que se escribe. Se le prohíbe la fidelidad al mal personal, la constancia personal. Se lo remite a los escritos culturalmente canónicos —e incluso dogmáticos— de un pasado religioso que comparte con todo el mundo³⁴.

VI. LA VARIANTE DEL PRIMER VERSO

La variante que los comentaristas estudian en el primer verso se interpreta bajo este enfoque. El poeta había escrito primero: «Nada es como tú, en ninguna parte» («Nichts ist wie du, nirgends»)³⁵, en el lugar de: «Tú, sé como tú, siempre.»

Los autores comprenden la primera versión como la descripción de un alejamiento, en el área de la lengua. El desarraigo caracteriza al

32. «In 'der Gehugnis' würde das Band mystischer Erleuchtung, mystischen Sprechens neu geknüpft», *ibid.*, p. 178. Ahora bien, Celan asocia deliberadamente esta palabra de Eckhart, «gehochnyse» (Gehugnis), con un modo de recuerdo que ios campos de la muerte despiertan en los judíos.

33. Véase, *infra*, el capítulo «El Monte de la muerte», que incluye las circunstancias de la composición y las apropiaciones posteriores del poema “Todtnauberg”, pp. 413-445.

34. Así por ejemplo, para Amador Vega (véase, *supra*, la nota 24), el poema “Psalm” toma prestada la rosa de Angelus Silesius; no se hace ni la más mínima referencia a los campos de exterminio; esto no cuenta para nada.

35. Véase P. Celan, *Lichtzwang. Vorstufen - Textgenese - Endfassung*, ed. de H. Schmall, con la colaboración de M. Heilmann y Chr. Wittkop, Tübinger Ausgabe, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2001, p. 176.

mundo, marcado por la extrañeza, convertida en algo esencial³⁶. El poeta no ha querido atenerse a esta realidad, sino que ha preferido sustituir la constatación de una privación por una exhortación. Lo que él hacía era declarar su religación a la lengua —en la que sin embargo ya se encontraba. El «siempre» {immer} señalaría pues la identidad más constante. El poeta rechazaría su «yo», en beneficio de otro, más auténtico, y encontraría un «tú», más verdadero, siguiendo las huellas de Eckhart y de un origen situado aún más lejos —esta vez bíblico y no griego, incluso promovido como una fuente hebreaica³⁷.

El «tú», sin embargo —lo sabemos—, es absolutamente correlativo al «yo», lo es en la historia y, según la lengua poética, habría que decir: en todos los textos. El poema se apoya en el «tú». Es una base inquebrantable. Las palabras se unen ante él y por él, alrededor de él. Las dos versiones del primer verso son, por lo tanto, en cuanto al fondo, complementarias. En el lugar de la unicidad del referente, que introduce una relación de negatividad universal: «Nada es como [...] en ninguna parte»³⁸, el poeta ha escogido la distancia en el seno de una tautología. La negación no es menos irreductible: de la identidad deriva la diferencia en acto: «tú, sé como tú, en todas partes» —nunca como otro. No desistirá menos de esta certeza. La singularidad espacial: «Nada es como b en ninguna parte» se convierte en la condición de una permanencia temporal más positiva e imperiosa, en la diacronía: «b es siempre como b». Reformulada como una resolución, la identidad se reconstituye, concierne al futuro.

VII. LA LENGUA INMORTAL DE LA SALVACIÓN

Según la representación que él mismo tiene de la «tradición», la lengua, para Ulrich Konietzny³⁹, preexiste a la composición del poema;

36. B. Allemann y R. Bücher, «Textgenese...», eit, p. 178: «La constatación de una total extrañeza de aquel que habla, en su propio mundo» («Konstatierung der völligen Fremdheit des Sprechenden in seiner Welt»).

37. *Ibid.*, p. 179.

38. Un texto de Kafka es interesante; anota en su diario, con fecha del 29 de agosto de 1914: «Ich darf mich aber nicht verlassen, ich bin ganz allein» («Pero no tengo derecho a abandonarme, estoy completamente solo») (GW, ed. de M. Brod, *Tagebücher, 1910-1923*, Frankfurt a.M., 1954, p. 436; trad. cast. de A. Sanchez Pascual y J. Parra Contreras, en F. Kafka, *Obras completas II, Diarios. Carta al padre*, ed. dirigida por J. Llover, prólogo de N. Catelli, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 2000, p. 513).

39. U. Konietzny, *Sinneinheit und Sinnkohärenz des Gedichts bei Paul Celan*, Bock & C Herchen, Bad Honnef, 1985, pp. 138-146.

ésta no hace más que comunicar la experiencia de una pérdida que ha tenido lugar. La continuidad de la salvación se asegura con el verbo, de Isaías al Maestro Eckhart y toda su descendencia espiritual. La consciencia de una experiencia histórica (a) conduce a reconciliarse con ella (b); sólo que nunca se gana la partida. En el futuro (c), los lazos se cortarán de nuevo, y deberán religarse mediante una nueva consciencia histórica. La lógica de la salvación se ve integrada en la lengua de la salvación, que es capaz de liberar, cuando quiere. Concede sus favores o los niega, como la gracia.

Para Konietzny, no hay otro tiempo que venga después, en el poema, más allá de los lazos que él ve religados. No toma en consideración la resolución en la máxima inicial. También admite que la iluminación conserva un poder en el futuro, «tanto si el individuo la capta como si no»⁴⁰. Salimos así de la temporalidad, en el tiempo vivido⁴¹. La especulación teológica se prohíbe a sí misma el poder acceder a la inteligencia de un texto que se apoya en la experiencia de la más estricta individualidad. Ahora bien, la temporalidad es, en primer lugar, histórica y personal, y forma la condición de una experiencia verbal, que posee su propia temporalidad, no menos verbal. Las lecturas permiten reconocer en los «trozos de lodo» el estado de una lengua que ha pasado por los acontecimientos del totalitarismo. La oscuridad lleva las huellas de la historia. Ahora bien, para Konietzny, a Jerusalén se la resucita. La ciudad viene a fundar de nuevo otra historicidad, de naturaleza teológica; surge de la ausencia de historia (*Geschichtslosigkeit*). Para él, su oscuridad está ahí, en esa indigencia cristiana. La verdadera «historia» lleva consigo el sentido; es una filosofía de la historia. Konietzny nunca pone en relación la «memoria» con los crímenes. Pero en Celan la lengua se rehace pasando por la negrura del crimen, brilla con este destello de lucha y refección.

El marco de una triple temporalidad, escogido como principio de explicación, reintroduce, contra todas las protestas explícitas de Celan, la parusía de una verdad revelada. Cuando se lo aísla, el estado de caída siempre reclama la redención de un retorno. La visión no es diferente en John Felstiner, que sobre-judaíza a Celan. Al descubrir en el texto sobre Edgar Jené⁴² una tríada temporal que define de acuerdo con Novalis, Konietzny toma indirectamente esta estructura

40. *Ibid.*, p. 143.

41. *Ibid.*: «La referencia no está sujeta a la temporalidad» («[...] worauf es sich bezieht, ist nicht der Zeit unterworfen»).

42. GW IH, 155-161; OC 471-475.

como base «de las religiones de la salvación»: se pregunta, de un modo más ecléctico, si no se trata de categorías psicológicas que se depositan en la lengua⁴³. Tal como lo muestra la aplicación verificable en la lectura concreta, la tríada se pone sin embargo en relación con el alma de manera muy secundaria; su origen es teológico, más cultural que psicológico.

VIII. EL FARDOS DE LAS CITAS

La cita se considera como un testimonio, entre otros, de la «posición de Celan ante la tradición»⁴⁴. El método quiere ser neutro y descriptivo; se dedica a distinguir unos elementos formales, pero a falta de impulsar una interpretación; por tanto, dicho método retoma y consolida —sin llevar a cabo ningún reexamen— los aspectos de comprensión anteriores⁴⁵. Nos preguntamos, pues —como nos vemos llevados a hacerlo constantemente—, si Konietzny aceptaría verdaderamente las premisas una vez que una discusión digna de este nombre las hubiera hecho explícitas⁴⁶.

Jerusalén «personifica» al pueblo, en el estado de postración. Konietzny piensa quizás en los judíos, pero no lo dice. Al potencial teológico, se lo pone en guardia:

La llamada se dirige a ese sujeto, a saber, al pueblo elegido, en el sentido más global: para que se levante y para que la reflexión, por medio de un retorno a sí mismo, reconozca su misión histórica y religiosa, y recobre con ello la iluminación⁴⁷.

Nada —o casi nada— de esta paráfrasis puede sostenerse sin que la obra y el texto lo contradigan. La cita no puede sustituir la distancia que el poema se reserva, y cuya estructura se establece ante las frases citadas que, en el nuevo contexto, forman un elemento que ella transforma. Según Konietzny, la llamada va del texto citado hasta aquel que lo cita, a quien habla o no habla, una llamada que el poeta percibe más fácilmente en el original. El sentido, pues, se pier-

43. U. Konietzny, *Sinneinheit...*, cit., p. 143: «Una estructuración mental» que determina el modo de vivir la experiencia general del tiempo.

44. *Ibid.*, p. 142.,

45. Sobre todo las opiniones acreditadas por el estudio de W. Weber (cf. *supra*); véase por ejemplo U. Konietzny, *Sinneinheit...*, cit., pp. 142 ss.

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*

de. Ahora bien, el movimiento es inverso: el sujeto se implica en una confrontación; la referencia no le confía ninguna misión. No hay «retorno a sí mismo», ni en la contrición, ni en el remordimiento⁴⁸; nada más que una concentración de la memoria, producida por la historia, que triunfa sobre la religión y la no-religión. La nueva Jerusalén está ahí, la produce una corrección ante el acontecimiento, que lo trasciende todo porque ha tenido lugar. El osario no es ni celeste ni terrestre. Es cenizoso: el cielo tiene su parte de responsabilidad en la producción de las cenizas.

La cohesión del sentido no se puede encontrar si la ciudad no se pone en relación ni con la «membranza» ni con la anterioridad del «tú».

IX. EL EFECTO CONTINUO DE UNA FUENTE SANTIFICADA

Para Felstiner —quien, debido a una piedad demasiado natural o deliberadamente religiosa, tal vez se niega a reconocer que una de las lenguas citadas viene a contradecir a la otra⁴⁹— el texto místico del alemán antiguo será más puro⁵⁰, más cercano a Dios, capaz de transformar las escorias de la barbarie, como una especie de remedio que permitirá retornar a las fuentes⁵¹. Es cierto que al hebreo se lo dice en alemán. Pero su estatuto es ambiguo, en tanto está marcado por el deterioro y muestra la vía de la anulación.

Felstiner lee la palabra «Jerusalén» ingenuamente como un signo de la presencia de Dios⁵². El profeta se hace oír a través de los tiempos, y aquí, en el poema, a través de las citas. El poeta se dirige con Isaías «al pueblo en el exilio», super (lumina, e incluso «a los muertos judíos» para anunciarles que el Dios, que había roto la alianza⁵³, la ha

48. Encontramos los elementos confesionales de la interpretación heideggeriana: véase *supra*, pp. 132 s.

49. Véase *suprūj* pp. 138 s.

50. «Translating Paul Ceian's "Du sei wie du": *Prooftexts* 3 (1983), pp. 91-108.

51. *Jbid.*, p. 97: «Eckhart's 'unknowable' God even seems congenial as against the God the Holocaust eclipsed» («El Dios 'incognoscible' de Eckhart parece incluso simpático comparado al Dios que el Holocausto ha eclipsado»); véase también p. 99. En el poema no se trata del Dios de Eckhart, y, por otro lado, para Celan Dios no ha muerto en los campos, sino que más bien ha servido para matar. Véase *supra*, «La música de los campos», pp. 29-56.

52. Incluso al final de su artículo en *Prooftexts*, cit., p. 106.

53. «But if the poet [...] is speaking to a people in exile and even to the Jewish dead, the one who slashed the bond must be God» («Pero si el poeta [...] está hablando a un pueblo en el exilio o a los muertos judíos, quien ha roto la alianza debe ser Dios»)

restablecido milagrosamente. Su voz actúa en las palabras de Celan⁵⁴. El poeta le ha implorado, y ha sido escuchado.

La literalidad gramatical del alemán excluye materialmente esta traducción inspirada. El giro concesivo «Auch wer [...]» no puede tomar un valor enfático, finalmente deíctico, para evocar al «Eterno» por el rodeo de un «aquel» con el valor de un «él mismo»⁵⁵. Escuchar la lengua del poema, aunque fuera un instante, eliminaría dicha hipótesis.

X. LA ANGUSTIA EXISTENCIAL Y LA REDENCIÓN RELIGIOSA

Las soledades de Celan no tienen nada de comunitario. No se lo puede encerrar en una tradición religiosa simple, «entre el exilio y la redención», sin negar el testimonio de la obra entera. Como han hecho ya otros capellanes, Felstiner traza la vía de una lectura eclesial, sinagogal o ecuménica. El deseo del alma sabe circunscribir la carencia, y después localizarla lo más cerca posible de la «falta», para así valorizar mucho mejor el remedio de una salvación entre «la promesa mesiánica»⁵⁶ y la desesperación de la caída. La Biblia se hace oír, por principio⁵⁷, tanto si el poeta lo dice como si no. El desciframiento se hace con ella⁵⁸. La voz de Dios es más fuerte, como la del Ser en los heideggerianos.

{*ibid.*, p. 100). Siempre ese escudarse en la probabilidad, y después la indicación consecutiva de una preferencia: «Most likely it was God» («Lo más probable es que fuera Dios»). Es el Dios-fuego de M. Marcovich (*Heraclitus*, Merida, 1967) en sus comentarios de Heráclito, quien se escuda en lo «verosímil»; véase la discusión de las tesis en J. Bollack y H. Wisman, *Héraclite ou la séparation*, Minuit, Paris, 1972 (21995).

54. «This seems miraculous, too mudi to hope for [...]» («Lo cual parece milagroso, demasiado para esperar que así sea [...]»), *ibid.* ¿En qué otro texto sino en la Biblia encontramos la prestidigitación y los milagros al servicio de la salvación?

55. «The very one [...]», *ibid.*, p. 99.

56. Que «[...] se reveía en su curso, en su desarrollo», *ibid.*, p. 100.

57. A quien hay que oír es a Isaías: «Celan took the messianic force of Isaiah's words» («Celan tomó la fuerza mesiánica de las palabras de Isaías») (p. 98); «having recourse to the Bible again, I would say [...]» («recurriendo otra vez a la Biblia diría [...]») (p. 99), etc. Si el tono es desesperado, la esperanza está en la Biblia, y los dos elementos crean, mitigados, la «paradoja».

58. Felstiner, en su biografía de Celan (*Poeta*, p. 342; ed. orig., p. 250), se apoya en la idea del «pacto» roto con Dios a partir de la traducción hebrea de Shimón Sandbank, quien traduce «Band» (lazo, unión) por «brit» (alianza, pacto): «Una traducción al hebreo ofrece brit como equivalente de Band. Significa 'pacto' (en sentido bíblico), lo que acerca el concepto a la palabra alejiana Bund (alianza), y cortar un vínculo significa romper un pacto».

La angustia y la culpabilidad están en el origen del retorno fallido. La ambigüedad es necesaria⁵⁹; se la tilda de «disonancia», que surge «de la raíz de la angustia de Celan». La inquietud religiosa debe testimoniar a favor del Dios que «promete la vida y la aniquila»⁶⁰. A la vida del poeta se la vuelve disponible y se la aprecia de nuevo en los términos de un exilio religioso —un exilio que, a pesar de todo, la conversión redentora no ha podido redimir⁶¹. Todo esto es propiamente indecente. También otros intérpretes, a partir de otras plazas fuertes de la creencia, han juzgado que el silencio de la crítica en vida del poeta, la incomprensión de los demás, así como la muerte que se dio, testimonio de un desespero, son los signos de la condena eterna y del castigo padecido⁶². Felstiner dictamina: «Ya no podía más de tanta pena y tanto sentimiento de culpa ante las irredimibles pérdidas del Holocausto»⁶³. ¿Y si había escogido su muerte, directa o indirectamente? ¿Qué sabemos nosotros de todo esto?

La «redención», para Felstiner, sería la integración en la comunidad. El viaje a Israel de 1969, su solidaridad, así como todos los signos del amor y la amistad, se interpretan como un «retomo», como una rescisión del exilio. El poeta habrá vislumbrado la tierra prometida. Pero su falta era profunda, irreparable: «El viaje de la redención había llegado demasiado tarde»⁶⁴.

La apropiación, en estas declaraciones, es flagrante. Felstiner lee el poema como una plegaria que se eleva desde el desespero, a la vez escuchada y rechazada por Dios. Hay que poder encontrar de nuevo el mensaje que nutre y consuela, y por eso hay que leerlo a cualquier precio. El desespero sólo se manifiesta para mostrar que existe una

59. Construida en el verso 4, debido a una incomprensión de la sintaxis, hay que decirlo.

60. J. Felstiner, «Translating...», ck., p. 100. En los asesinatos de judíos, la violencia aniquiló en nombre de Dios. <A quién se aniquila en el acontecimiento?

61. «His poem fell on deaf ears» («Su poema ha encontrado oídos sordos»), *ibid.*, p. 95.

62. Véase J. Bollack, *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, PUF, Paris, 2003, p. 94.

63. «[...] he had simply run out of grief and guilt at the irredeemable losses of Holocaust» (J. Felstiner, «Translating...», cit., p. 95). Los términos «grief» («pena») y «guilt» («culpa») se apoyan mutuamente.

64. «But this redemptive journey had come too late», *ibid.* Esta impresión no es algo aislado. Así J. Allerhand, que en el conjunto es sin embargo mucho más circunspeto, escribe en su artículo de *Literatur und Kritik*, p. 521, que «la euforia de Jerusalem, signo «de una cohesión reconstituida» en la identidad judía, no tuvo efectos suficientemente consistentes («sein Freitod aber bestätigt, daß die gestörte Konsistenz selbst durch die beglückende Israelreise nicht gekittet werden konnte» [«su suicidio confirma sin embargo que ni siquiera el eufórico viaje a Israel pudo recomponer la perturbada consistencia»]).

esperanza religiosa más fuerte. Todo, en el lenguaje de la ruptura, que responde a la ruptura producida en la historia, se quiebra, por ambos lados. Contra Celan, y a favor de la tradición⁶⁵, el combate tiene que ser común y comunitario según Felstiner; no le importa en absoluto una experiencia poética y política irreductible. Los textos están libres, a disposición de todos; el terreno espera ser ocupado; los vacíos se obliteran, o se apartan.

XI. EL CALLEJÓN SIN SALIDA DE UNA RECUPERACIÓN RELIGIOSA JUDÍA

Al texto, en realidad, no se lo interpreta. No era ésa la intención. La ambición quiere ser más «literaria» que crítica, y se deja llevar por el hálito de la fe⁶⁶. El ejercicio tiende a una preservación cuasi fónica de

65. «[...] medieval German [...], with the prophet's Hebrew behind it, constitutes the only kind of memorial that still counts for him» {«[...] el alemán medieval [...], con el hebreo del profeta detrás de él, constituye el único tipo de memorial que aún cuenta para él»} (J. Felstiner, «Translating...», cit., p. 100). ¿Y antes? ¡Y el compromiso de la persona? ¿Acaso no «cuenta» para nada? Felstiner tiene que mostrarse siempre a favor de la continuidad de lo que está de camino, «unterwegs» (las cursivas son mías): «The preacher's Middle High German version made its way verbatim into this poem —a way that had passed from the prophet Isaiah's pre-Christian Hebrew to Saint Jerome's fourth-century Latin to Meister Eckhart's medieval German and then into Paul Celan's lyric voice, the messianic word *underway* ['unterwegs'] and translated through time» (ibid., p. 97) («Laversión en alto alemán medio del predicador pasó al poema, siguiendo una vía que iba desde el hebreo pre cristiano del profeta Isaías al latín de san Jerónimo, del siglo rv, al alemán medieval del Maestro Eckhart, y de ahí a la voz lírica de Celan: la palabra mesiánica **de camino** ['unterwegs', ¡incluso el mismísimo Felstiner!] y traducida a través de los siglos»: los siglos de la palabra y de los portavoces de la palabra). Cuando integró ese mismo párrafo a su biografía (trad, cit., p. 342), Felstiner eliminó el «underway», después de que se le hubiera criticado esta asimilación heideggeriana.

66. Como ya se ha dicho, desde la redacción de estas páginas, Felstiner ha vuelto a tratar este poema en su biografía *Poeta* (pp. 340-345), sin modificar un ápice su interpretación esencialmente religiosa, y aprobando —hay que repetirlo— la transformación que realiza Shimón Sandbank en su traducción del poema al hebreo (p. 342): el «lazo» (**Band**) se convierte, por medio de la apofonía, en la «alianza» (**Bund**) del pueblo de Israel con su Dios (p. 343, la cursiva es mía): «A través de la palabra dada por Dios a Isaías, que persiste vía Eckhaft hasta llegar a la voz del propio Celan, el **pacto** se mantiene». La fe mesiánica del intérprete es más fuerte que el poema. En cuanto a la traducción hebrea de Sandbank, la transformación se extiende a la cita de Eckhart, que se retraduce al arameo (p. 344, la cursiva es mía): «Para traducir el *Stani vp...* de Eckhart, un traductor hebreo recurre **ingeniosamente** a la antigua versión aramea de Isaías, para crear una cuasi extrañeza». La referencia histórica al exterminio y la oposición entre las dos citas (el alto alemán medio y el hebreo) se anulan en beneficio de un efecto. La concesión es grave: se ha borrado por completo la referencia

valores y polivalencias. La búsqueda de equivalencias permanece abierta. Las elecciones se llevan a cabo según la mentalidad de la época y de los lugares, y se las exime de toda precisión. El texto se utiliza como un medio de la identificación y de la empatía terapéutica. De ahí extrae su propósito y sus efectos. El estudio de Felstiner aparenta una problemática, pero la indecisión formal procede de la firmeza de una convicción, que no reconoce la fidelidad, totalmente individual, de uno mismo ante sí mismo. La solidaridad no tiene nada que ver con una adhesión o una sumisión a una creencia. El poema lo muestra de un modo explícito, como muchos más.

La idea preconcebida de Felstiner se podría oponer a la de Weber, Allemann y Bücher, e incluso a la de Konietzny, porque no desprecia las referencias judías, sino que las concentra arbitrariamente para sacar conclusiones dogmáticas o proféticas, y se aleja así de Celan. A pesar de tener un talante judío, no por ello son menos falsas que la negación aparente de las mismas en otros artículos de fe. Celan se valió de otra tradición judía, más interrogativa, más exegética y, de este modo, más determinada y libre; si no se tiene en cuenta esto, no se cambia de bando, por más que se evite la asimilación abusiva y el no-reconocimiento —en el bando de los no-judíos— de unas determinaciones tan individuales. La distinción de las posiciones teológicas, ya sean heideggerianas o judaicas, se vuelve rápidamente aleatoria. El elemento judío está tan marcadamente presente en la rebelión que conduce al desprendimiento y al alejamiento, y está igualmente presente en el acercamiento y en la fidelidad al acontecimiento. Esta rebelión emana del mismo principio de libertad. La fidelidad es insumisión. La tensión en el poema procede de esta contradicción, que se expresa, desde el primer verso, en la afirmación de la identidad; «[...] como tú» viene a decir que «uno mismo» no tiene otro parámetro que uno mismo.

Una interpretación interna de los textos lleva a reconocer en el «tú»⁶⁷ el equivalente del sujeto lírico, destinatario —en el intercambio del diálogo— de su propia palabra. Más adelante, en el poema, el

a la utilización nazi de Eckhart. Los israelíes leen otra cosa. Igualmente sintomática es la transformación que lleva a cabo Felstiner en su propia traducción al inglés (p. 344): «he desechado el sentido arquitectónico de Lisene a favor de *self edge* (un borde de madera para mantener la integridad del tejido), formada por *self* (ser propio) y *edge* (borde), con connotaciones de *savage* (salvaje) y *salvage* (salvamiento). El verso queda así: *speech, dark-selvedge* (habla, límite de lo oscuro)». La justificación que aporta es absurda. El resultado contradice además la nota de lectura de Celan, que zanja a favor de la «pilastra» (P. Celan, *Die Gedichte...*, cit., p. 828); véase la nota 2.

67. Habría que retomar todo lo que Felstiner dice de la posición central del «tú» («*Translating...*», cit., p. 93).

otro «tú», que está en relación con el primer «tú», remite al símbolo de una pertenencia bajo la forma de la urbe, mucho más judía que mística⁶⁸. Después de una proposición general («auch wer...» — «también aquel...»), el «yo» del poeta, en su individualidad, se desprende como tal⁶⁹, como un caso particular irrecuperable. Esta progresión no impide que el pronombre «tú» se fije semánticamente en el primer verso; las palabras del comienzo forman una máxima, en referencia a la cual las citas se sitúan y se leen. El adverbio «siempre» no está ahí para introducir una atemporalidad metafísica⁷⁰. Ahora bien, Felstiner, sin tener en cuenta —¿acaso podría?— las consecuencias de una posición teológica tan tajante, piensa que ha identificado a Dios en el segundo «tú» de la fórmula inicial: «tú, sé como tú» —a saber, como Dios. Así el poeta puede dirigirse con familiaridad a su Dios, como un salmista, y como un profeta⁷¹.

La forma de discurso de Felstiner aparece como un intento de comentar su propio intento de traducción; se trata de dejar todas las puertas abiertas y, al mismo tiempo, de presentar afirmaciones a ultranza. La similitud con las interpretaciones heideggerianas, indecisas y dogmáticas, es total. Se construye una complejidad para evitar la decisión del sentido. La apertura nace de la incomodidad, pero cree ser interrogativa y metódica. Es como si el callejón sin salida afirmara sus derechos a ser un callejón sin salida haciéndose explícito⁷².

68. Verso 4; véase *supra*, p. 130-.

69. Verso 8.

70. «[...] possibly [...] moves the thought from time into timelessness» («[...] quizás [...] desplace el pensamiento del tiempo a la intemporalidad») (J. Felstiner, «Translating...», *cit.*, p. 94). En la temporalidad y contra ella, la resistencia se afirma. Véase, *supra*, la misma idea preconcebida en Konietzny, pp. 141 s.

71. J. Felstiner, «Translating...», *cit.*, p. 99.

72. A veces se trata, por parte del «traductor», de una indecisión, que presenta como paradoja: «We cannot tell yet whether the poet is speaking to God, himself, or his listener, or whether [...]» («No podemos decir aún si el poeta está hablando a Dios, a sí mismo, a quien le escucha, o si [...]») (*ibid.*, p. 92, cf. p. 93); otras veces, resulta mucho más afirmativo: «[...] he articulates a hope that God will abide, and that the speaker reaching out to a dispersed community may abide intact, decidedly like himself in a land of unlikeness» {«[...] él formula la esperanza de que Dios [el Dios de luz] aguantará, y de que aquel que habla para llegar a una comunidad dispersa permanecerá intacto y decididamente como él mismo en un país de inverosimilitud») (p. 96; se refiere a la comunidad de Israel): «Once Isaiah's call to God's people has resounded through Celan's voice» («Una vez que la llamada de Isaías al pueblo de Dios ha resonado a través de la voz de Celan») (p. 99; cf. p. 98: «the redemptive impulse [...] cannot have been lost» [«el impulso redentor [...] no puede perderse»]); y otras veces, en fin, se vuelve acumulativo: «Addressing us as well as himself and God [...]» («Dirigiéndose a nosotros tanto como a sí mismo y a Dios [...]») (p. 99: la comunidad, el individuo y Dios).

La explotación positivamente teológica se hace con una fuerza y una ceguera sorprendentes, y hoy más que nunca: el texto presente formaría parte de un corpus de textos religiosos representativos, tomados de la obra de Celan; siempre se los puede recuperar, sea cual sea el rechazo que expresen, mediante el rodeo de la teología negativa, cuya apariencia de «contra-teología» —como la llama George Steiner— sirve de apoyo a esa utilización. Un único pensamiento atraviesa los siglos y une las mentes. Friedlander⁷³ se apoya en el trabajo de un teólogo protestante⁷⁴ para establecer aquellas filiaciones que serían válidas, en el transcurso de una serie de sesiones de seminario que reúnen a judíos y cristianos⁷⁵. También el desconstruccionismo de Jacques Derrida tiene para Friedlander su función⁷⁶: las divergencias, desde Isaías hasta la traducción de Jerónimo, Eckhart, Nelly Sachs y Paul Celan, muestran el poder de la corriente. Nada detendrá su curso; todo esto religa al hombre con Dios, el sentido con el contrasentido, como religa a los pueblos con sus religiones. A Celan, lo encontramos en Sachs, y a Sachs en Celan⁷⁷. Ninguna ruptura sobrevivirá. Tal vez sea bueno que los teólogos se expresen con esta seguridad. La ciencia literaria podría sentirse obligada a considerar la pretensión por lo que es, ante la expectativa de una verdadera lectura.

XII. EL HEBREO QUE SE HA PODIDO INTRODUCIR EN EL ALEMÁN

El «También aquel que» del verso 4 no es un «otro» —aunque no es el «tú» sino más bien el estado de un abandonarse a la lengua, de una auténtica travesía de las palabras, en la que cada sílaba se carga de virtualidades de asesinato. Basta volver a decir las frases, tanto de Eckhart como de cualquier otro, sin cambiar nada, para que se oiga lo que dicen, y lo que dicen está muy lejos del Dios interiorizado. La escucha de esta lengua es radical, y por lo tanto está cortada. El «tú mismo» ha entrado en esa alteridad —de este modo, es «tú», y tiene

73. Véase «Maitre Eckhart...», cit., pp. 392-399. Según Friedlander, el judaísmo estaría presente en el místico Eckhart a través de Maimónides, así como en la lectura que él supone que Celan hace de Eckhart.

74. E. Stegemann, «Magister Eckhart beim magister memoriae. Zu zwei Gedichten Paul Celans»: *Theologische Zeitschrift* 45 (1989), Festschrift für Martin Anton Schmidt [conocedor dei místico renano], pp. 244-260 {véanse para el poema pp. 253-260}.

75. A. H. Friedlander, «Maitre Eckhart...», cit., p. 393.

76. *Ibid.*, p. 396. Al igual que para Amador Vega, véase la nota 24.

77. La intercesión de la poetisa es importante. He intentado mostrar lo que implica; véase, *supra*, el capítulo «Nelly Sachs», pp. 77-94.

su «tú», que puede escribir, a saber, que puede, cuando escribe, anular esta lengua que escucha.

Si ahora la identidad conduce, como es necesario, al no y a la negación de la alteración, el tú mismo será el otro, al final de su objetivo, es decir, la verdadera Jerusalén de los judíos, la lastimada, de la cual él se ha separado al entrar en su universo poético. Sólo su propia contradicción es capaz de contradecir. Una poesía, la suya, se opone a otra, a la sacralidad; tal será la rectitud del rechazo, y de una resistencia, contra la ascensión de la elevación por medio de la salvación, del lado de la muerte, o —habría que precisar— junto con la muerte, contra la celebración de una vida que mata, pero también del lado de las tinieblas, y de la llama que se les arranca, contra la iluminación, aunque fuera interior.

La dialéctica tiene su rigor. La Jerusalén de las religiones se ha visto absorbida por el canto y por las culturas que se valen de la misma ciudad. El «tú» se ha consagrado a ella, a la que todos hablan, como hace cada poeta, en el momento en que escribe versos. Pero Celan se comprometió de manera aún más intensa —ya mientras se mataba— a decir en el canto lo que pasaba con el canto, sin dejarse arrebatar, sino denunciando la gran amenaza de los arrebatos. Es el único artículo de fe. Era preciso abandonar en poesía una Jerusalén, y por lo tanto un vínculo, para no ligarse a nada en absoluto, y hacer ver lo que se había hecho en poesía con la otra Jerusalén. Eso se lee exactamente dos veces y de dos maneras; una Jerusalén se lee en las víctimas de la celebración de la otra. Y sobrevive en ese punto en que el rechazo de un canto consigue decir esta ceniza en la otra, con las palabras de Eckhart, convertidas en cenizas.

El místico renano, a través de su editor y traductor Quint, ofrece al sobreviviente de los campos de exterminio, con la palabra germánica modernizada (y todo el «Ge-» que haga falta), el lugar del ejercicio de la concentración. La memoria no puede decirse de manera más alemana que con este «Gehugnis» tan raro (en el lugar de *gehohnysse*)⁷⁸; por lo tanto, en el seno de la repetición y la cita, sobre el fondo de la aniquilación, el lazo cortado se puede volver a tejer «de manera nueva», puede encontrar una nueva textura poética —que, de lo contrario, sería alemana y co-responsable de todo. Ya no hay Jerusalén

78. Se está evidentemente desencaminado cuando, en lugar de insistir en la unidad y la continuidad de la germanidad que incluye el «Fortleben» (pervivir) y la utilización política de Eckhart, se cree obligado a devolverle la inocencia de una pureza primitiva, tal como lo hace Felstiner {Poeta, p. 249}. La permanencia de la palabra divina actúa en sentido contrario. En la perspectiva de Celan, la preparación del exterminio se remonta a estos ancestros.

sino es en esta réplica que nombra a los autores de una cultura de la exclusion.

La famosa lengua que habla (Sprache, verso 9) figura ahí como dos veces —hablada, tal como se la habla; después, dividida, detenida y rehecha. El exilio del poeta super flumina se cumple aquí, en las mazmorras de una «torre»⁷⁹ que se apoya en todas las dominaciones. Ahí la lengua se rompe en el alejamiento, se deshace. Son los trozos de lengua, «Sprachbrocken», tal como lo dice de sí misma la lengua alemana⁸⁰. Se considera corrompida; aquello en lo que se ha convertido —el fango— se rompe como un pan mal hecho. La fragmentación será total. Uno traga eso como una medicina amarga para replicar.

Unas pilastras se elevan, se separan de la negrura; la dominación ha sido negada. Al final, se produce el vuelco: hablar hebreo en alemán —la proeza suprema. El corte se ve impulsado a un grado tal de restitución que ésta sólo puede decirse retraducida y nihilizada: «kumi» y «ori»⁸¹. La sucesión de estas palabras esboza una vertical. Los nudos se religan, en esta nada, y la luz resurge del abismo.

79. Véase mi libro *Piedra de corazón, Un poema postumo de Paul Celan*, trad. de A. Pons, ampliada y revisada con el autor, Arena Libros, Madrid, 2002, p. 40.

80. Véase por ejemplo el giro «ein paar Brocken Spanisch können», «chapurrear el español» [N. de los T.].

81. Por un lado, las palabras transcritas son hebreo, son «no-alemán», y, desde este punto de vista, son un logro, y un rechazo al alemán. Pero nada impide invertir la perspectiva y reconocer los elementos de una resemantización propia a la lengua de Celan, aun cuando las palabras sean una cita y estén impresas en cursiva. Podemos, pues, hacer el intento de considerar las sílabas como elementos constitutivos, también por lo que se refiere a esas palabras del final.

WALTER BENJAMIN EN 1968¹

El 19 de julio de 1968, Celan lee algunas páginas de Walter Benjamin —figura señera del año de las revueltas estudiantiles. Va derecho al blanco, sobre el terreno mismo del adversario, por medio de una contra-dialéctica («dialécticamente», habría podido decir él mismo a modo de antifrase)². Se trata de una recensión que Benjamin escribió en 1930 sobre un libro clave del conservadurismo literario (y extraliterario) de alto copete, publicado en 1928, y que llevaba el título programático de *El poeta como guía —y jefe, «Führer»— del clasicismo alemán*; su autor, Max Kommerell, se distanció más tarde de sus amigos, fueran cuales fuesen sus razones, independencia o rebelión, y se vio excluido del círculo de Stefan George³. El artículo de Benjamin se titulaba «Contra una obra maestra»; su crítica iba precedida de un reconocimiento o de un homenaje⁴.

1. La lectura aquí propuesta ha despistado a menudo a los benjaminianos. Sin embargo, Philippe Lacoue-Labarthe ha asumido de un modo explícito, como una evidencia, los puntos esenciales de mi interpretación —en una entrevista que le hizo Dominique Janicaud (en el volumen *Heidegger en France II. Entretien*, Albin Michel, Paris, 2001, p. 204)— a fin de llevar a cabo una defensa de Heidegger mediante una asimilación discutible y seguramente pérfida, tal como la presenta. Celan sabía distinguir a los autores incluso cuando polemizaba con ellos.

2. El poema que aquí se comenta se publicó en el volumen de los poemas postumos: GN, 1S7 (GW VII, 187), bajo la rúbrica «Poemas no incluidos en *Schneepart* (diciembre de 1967-octubre de 1968)».

3. El poema “Port Bou - deutsch?” está fechado: «Paris, calle Tournefort [el domicilio de Celan], 19 de julio de 1968». Celan anotó la misma fecha en su ejemplar de los *Schriften* [los Escritos de Benjamin], en la página 315 del volumen II, al final de la reseña sobre el libro de Max Kommerell *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*. Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin (Berlin, 1928).

4. Publicado en *Die literarische Welt*, el 15 de agosto de 1930; véase W. Benja-

No sé si Benjamin estaba al tanto de las dificultades que encontró Kommerell en el entorno del maestro y si apoyaba adrede la ortodoxia de su posición, o si rendía homenaje sobre todo a su inteligencia y a un cierto grado de intelectualidad, al tiempo que admiraba también la virtuosidad de su lengua y, en particular, de su sintaxis (aunque a menudo esa lengua fuera hueca y convencional).

¿Cómo leyó Celan a Benjamin? En un primer tiempo, es sensible a la lucidez crítica con que Benjamin se distingue de Kommerell cuando hace referencia a la historia —que el círculo de George mantiene a distancia— y defiende la novedad asociada a una perspectiva del pensamiento que marca sus distancias frente al modelo clásico. Sin embargo, la aceptación por parte de Benjamin es innegable, y concede explícitamente un amplio reconocimiento a las tesis que a la vez critica.

Los puntos de adhesión son tan evidentes que podemos preguntarnos si el rechazo de la teoría, presentado como un rasgo fundamental del libro, no tiene como contrapartida el hecho de esbozar un marco teórico de reconciliación en el que todas las heroizaciones podrían ser aceptadas, a condición de que se las acompañara de una sombra negativa, que se asociaría a ellas como un complemento. La ambigüedad de la yuxtaposición desconcierta. La invocación de la historia cambia profundamente de función si el análisis, al pasar por el concepto de actualización, lejos de conducir a un rechazo profundo, construye un contrapunto capaz de legitimar un conservadurismo literario.

Se puede sostener que Benjamin seguía todavía a Hofmannsthal, aunque sin una adhesión total, y que la misma ambivalencia afectaba el marxismo de Brecht⁵. Yo diría, sin embargo, que una dialéctica

min, GS íil, ed. de H. Tiedemann-Bartels, 1972, Suhrkamp, Frankfurt a.M., pp. 252-259. Adorno incluyó el texto en los *Schriften* de 1955, vol. II, pp. 307-315. Véanse las dos cartas de Benjamin a Gershom Scholexn en *Briefe*, vol. II, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1966, pp. 499 s. (25 de julio de 1929); la edición castellana (Taurus, Madrid, 1987) abarca tan sólo los años 1933-1940. Cito: «Me lastimé las manos con las espinas de un rosal que creció en el jardín de George y cuya floración es en algunos sitios de una belleza sorprendente»; véase también p. 502 (18 de septiembre de 1929; esta carta tampoco aparece en la edición española): «La más asombrosa de las obras del círculo de George publicada en estos últimos años». Un tiempo después, Benjamin hizo también una reseña del *Jean Paul* de Kommerell (Frankfurt a.M., 1933), publicada bajo el título de «La varita mágica mojada en salsa» («Der eingetunkte Zauberstab»; véase GS III, pp. 409-417) y con seudónimo en *li Frankfurter Zeitung*-, véase además la carta n.º 16 de la correspondencia entre Benjamin y Adorno en Th. W. Adorno y W. Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)*, ed. de H. Lonkz, trad. de J. Muñoz Veiga y V. Gómez Ibáñez, introducción de J. Muñoz, Trotta, Madrid, 1998, p. 51.

5. Así, por ejemplo, H. Mayer, «Walter Benjamin nach 50 Jahren. Ein Vortrag in freier Rede», en O. Beisbart y U. Abraham (eds.), *Einige werden bleiben. Und mit*

ampliamente marxista le permite notar las insuficiencias, criticarlas y, aun así, mantenerlas.

PORT BOU - DEUTSCH?

Pfeil die Tarnkappe weg, den
Stahlhelm.

Links-
5 nibelungen, Rechts-
nibelungen:
gerheingt, gereinigt,
Abraum.

Benjamin
10 neint euch, für immer,
er jasagt.

Solcherlei Ewe, auch
als B-Bauhaus:
nein.

15 Kein Zu-spät,
ein geheimes
Offen⁶.

PORT BOU - ¿ALEMÁN?

Derriba con la flecha el yelmo mágico, el
casco de acero.

Nibelungos
de izquierdas, nibelungos
de derechas:
renanzados, refinados,
un descombros.

Benjamin
os nonea, para siempre,
él dice que sí.

ihnen das Vermächtnis. Der Beitrag jüdischer Schriftsteller zur deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, BVB, Bamberg, 1992, pp. 56-76; véase p. 71: «für und gegen» («a favor y en contra»: del marxismo, del sionismo, de Alemania).

6. Véase la edición castellana: LPP 191 y 392-393.

Una semejante eternez, también
como Bauhaus B:
no.

Ningún demasiado-tarde,
una secreta
apertura⁷.

Celan resalta el único aspecto crítico que tiene el ensayo de Benjamin, para poner al descubierto toda su ambigüedad. Benjamin tenía que asumir, con toda responsabilidad, las posiciones que había tomado. No se había protegido de las utilizaciones posteriores —las que se podían leer, por ejemplo, hacia 1968—, menos abusivas de lo que uno cree. El «manifiesto» de Kommerell ya no tenía ni su lugar ni su hora, decía Benjamin, había llegado «demasiado tarde»⁸; por lo tanto, consideraba que no era en sí imposible y que podía tener su fuerza en otras circunstancias, y no estaba dispuesto a reconocer —como seguramente Celan sí lo estaba— que la celebración de todos los grandes modelos clásicos de la literatura contribuía positivamente a la preparación del desastre. Para Benjamin, la catástrofe que iba creciendo hacía que esta celebración fuera simplemente anacrónica, ya que se había visto superada por el espíritu del mal que se tenía que perseguir primero, antes que el mensaje salvífico de la tradición pudiera verse realizado. Esta construcción mística, que apoyaba, como lo hacía a menudo, una filosofía de la historia en la cual el acontecimiento se intercalaba entre el Apocalipsis y la salvación, le pareció

7. La traducción de LPP 191 plantea algunos problemas. La primera estrofa («Lanza fuera el manto de invisibilidad, el / casco de acero») no se corresponde con el original: el poeta se ordena a sí mismo derribar con sus flechas los objetos concernidos. (El poeta como arquero es recurrente en Celan, véase *infra*, la nota 12, también el siguiente capítulo, «Hölderlin», p. 181, e incluso el poema “Lyón, Les Archers” (GW II, 130; OC 269), comentado en el capítulo «La enigmatización», p. 299.) La traducción del compuesto «Tarnkappe» es sin duda dificultosa; el término se ha interpretado de manera diversa, recurriendo a veces a la etimología de «Kappe» (capa o manto). Sin embargo, si suponemos que esa «Tarnkappe» fue forjada y tejida por el habilidoso herrero Mime (hermano de Alberich), hay que deducir, pues, que se trata de un yelmo con su cota de malla. En cuanto a la última estrofa, en LPP se ha retenido la expresión del alemán moderno: «ein offenes Geheimis» («un secreto a voces»), suponiendo una inversión en Celan: «ein geheimes Offen». La idea no es descabellada, pero la resolución («un a voces / secreto») carece de lógica. Se podría suponer una inversión del tipo: «un secreto voceado» — «un vocear secreto», pero se perdería el «Offen», que es una palabra del idioma de Celan; además, la cita del texto de Benjamin muestra claramente cuál es la referencia de estos versos (véase *infra*, p. 158).

8. GS III, p. 259: «Se tendría que erigir un memorial del futuro alemán. En una noche manos de espectros pintarán en él, bien grande, un demasiado-tarde».

tan intolerable a Celan que enseguida reaccionó con una invectiva⁹. El poeta retoma allí, uno a uno, los términos de un pasaje dedicado a Hölderlin en el ensayo de Benjamin, para hacer más manifiesta su contradicción.

Celan le reprochaba a Benjamin haber abrazado una germanidad que, como judío perseguido, tendría que haber sabido identificar y combatir, en lugar de hacerse el redentor mesiánico de una represión esencial.

Jacques Derrida publicó en 1994 una desconstrucción del ensayo de 1921 («Para una crítica de la violencia»¹⁰), en el que Benjamin distingue entre una violencia de conservación y una violencia que sería fundadora y mítica¹¹. Derrida hace una lectura dolorosamente sincronizante de este ensayo, extendiendo sus aplicaciones hasta los campos de exterminio en los que el mismo Benjamin habría podido sucumbir, y establece un parentesco teórico entre sus ideas y las de sus virtuales verdugos, los propagadores de la revolución conservadora, como Carl Schmitt o Martin Heidegger. Derrida se desmarca así, indirectamente, por medio de esta asimilación, de los compromisos políticos del maestro de Friburgo, al criticar a un autor judío que traiciona el ideal de justicia. Para ser realmente «justo», habría que tener en cuenta la naturaleza particular de las contradicciones inherentes a la obra de Benjamin. Derrida no interrogó a Heidegger sobre lo que, en su obra, había adquirido un peso distinto de la puesta en relación antitética de dos conceptos, en 1921; al rechazar lo que en Heidegger sólo era, después de todo, una tradición común, y al presentarse a sí mismo como un judío más correcto en el seno de una postura heideggeriana novedosamente universalizada por el judaísmo, Derrida se desembaraza así de una embarazosa ambigüedad.

9. Los editores, Bertrand Badiou o Barbara Wiedemann, no parecen haber tomado conciencia de ello, ya que señalan que Benjamín reconocía en este libro una «historia de la salvación de lo alemán» (GN 475 s.; «una historia sagrada de lo alemán» traduce curiosamente LPP 392, sin tener en cuenta el aspecto mesiánico del filósofo), y hablan de la lucidez de Benjamín. Este comentario no refleja en absoluto el espíritu del poema.

10. «Zur Kritik der Gewalt»: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, cuaderno 3 (1921); véase W. Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones IV, introducción y selección de E. Subirats, trad. de R. Blatt, Taurus, Madrid, 1991, pp. 23-45.

11. j. Derrida, «Prénom Benjamin», en Id., *Force de loi*, Galilée, Paris, 1994; existe edición española: «Nombre de pila de Benjamin», en J. Derrida, *Fuerza de ley*. El «fundamento místico de la autoridad», trad. de A. Barberà y P. Peñaiver Gómez, Tecnos, Madrid, 1997.

Benjamin escribía en su reseña:

Esta tierra no puede volver a ser Alemania si antes no se purifica, no en nombre de Alemania, y mucho menos de una Alemania secreta, que finalmente no es sino el arsenal de la oficial, en la cual el yelmo mágico está colgado al lado del casco de acero.

Celan se enfurece con esta apología enmascarada de la tradición, que borra las responsabilidades de los poetas. De modo que también comienza su poema haciendo tabula rasa. Ni guerra, ni causa oculta, ni relación entre ambas. El discurso del enmascaramiento que recurre a las fuerzas de producción invisibles, pide que se lo desenmascare, puesto que su construcción desplaza la causa real.

La primera estrofa introduce una suerte de preludeo. El sujeto histórico, la persona que es Celan —designada muy frecuentemente en su poesía con el pronombre «yo»—, se dirige al poeta (el «tú», un arquero¹²):

Derriba con la flecha el yelmo mágico, el
casco de acero.

Ambos son la misma cosa. No conviene remitirse a las fuerzas ocultas ni a las mentiras; si los denunciante comparten las ideas que ellos mismos denuncian, entonces la denuncia no existe. Celan sustituye al crítico que es Benjamin y desvela a su vez las complicidades de éste. Los antisemitas de izquierdas preferían hablar de monopolios capitalistas y del movimiento universal del fascismo antes que hablar de la violencia nazi y de la persecución de los judíos (estrofa 2).

Nibelungos
de izquierdas, nibelungos
de derechas:
renanzados, refinados,
un descombro.

El nombre de la epopeya germánica, El cantar de los Nibelungos, fundadora y guardiana de las cerrazones y las hegemonías, reconstruye, contra todas las construcciones marxistas o teológicas, la lógica cultural de una continuidad nacional. A Celan, la designación «nibelungos» le resultaba familiar. En sus notas complementarias a “Port Bou - deutsch?”, los editores, Badiou y Wiedemann, remiten, de entre los demás poemas postumos, a “Ars poetica 62” del 2-3 de di-

12. Celan nació un 23 de noviembre, y asociaba el sagitario a la escritura.

ciembre de 1962¹³, que empieza con el mismo «secreto» («Das große Geheimnis [...] da stands»¹⁴). En una variante¹⁵ de esta puesta en escena sarcástica, a propósito de los modelos que sigue el alumno al iniciarse en la poesía hímica (que Celan conocía bien) leemos: «[con] siguiendo a Pindaro y a algunos [otros] [húngaros] prusianos y nibelungos de izquierdas»¹⁶; y en el poema postumo “Madre, madre” (“Mutter, Mutter”) del 31 de enero de 1965¹⁷: «Escribiendo, ellos te / ponen ámelos cuchillos / [...], losnibelungoizquierdosos¹⁸ [...]» («Vor die Messer / schreiben sie dich, / [...] linksnibelungisch [...]»). Quiero agregar que lo escuché, una y otra vez, advertirme contra el antisemitismo de izquierdas, como si yo no quisiera creerlo. En la palabra Nibelungen está la niebla (Nebel — Nacht und Nebel¹⁹), están también los pulmones (Lungen) y su aliento, y tal vez la amenaza de una banda de pilludos vagando y briboneando por las calles (lungern). En todo caso, la palabra, además de estas resonancias asociativas, tiene la apariencia fónica de una bestia voraz (verschlingen).

Llevando aún más lejos el sutil juego de la desarticulación vocálica y de las asociaciones, podríamos admitir una construcción verbal basada en el verbo imaginario «belingen», que daría, como participio pasado, «belungen»: nie belungen, así como podríamos decir «nie besungen» (jamás cantado/celebrado), o también podríamos decir «nie bezwungen» (nunca obligado o forzado, algo con lo que nunca se pudo acabar), o «nie geklungen» (que nunca ha resonado). Una asonancia más nos llevaría a la palabra «nie belangen» (que no ha estado nunca concernido). La aproximación a todos estos elementos pone en evidencia la represión sistemática del verdadero objeto al que apunta la dialéctica de la destrucción, y que favorece así la conservación del «tesoro» (Hort) escondido a orillas del Rin. Tenemos ahí un ejemplo de la polisemia que Celan nunca dejó de reivindicar como un derecho. La polisemia no cuestiona el sentido establecido. Por eso una interpretación como la que estoy proponiendo puede prescindir de la especulación fonética, aunque no la excluye.

13. GN 87-88; GW VII, 87-88; LPP 392-393.

14. «El gran secreto [...] se erguía allí [...]»

15. GN 389; GW VII, 389. En LPP 368 la variante no se reproduce.

16. «[mit] nach Pindar und einigen [andern] [Ungarn] Pruzzen und Lkts-Nibelungen.»

17. GN 104-105; GW VII, 104-105 (véanse también pp. 398-399); LPP 108-109 (véanse también pp. 371-372).

18. Es un gran acierto de LPP 108.

19. Celan tradujo el texto de Jean Cayrol *Nuit et brouillard* (Noche y niebla), el comentario que acompaña la película de Alain Resnais (1956), con música de Hanns Eisler. Véase GW IV, 76-99.

Celan sufrió por el exterminio, pero este sufrimiento continuó —hay que recordarlo— debido a que los alemanes de la posguerra no querían reconocer los crímenes. El no-reconocimiento los perpetuaba. Celan veía en ello el origen de la insensibilidad o del desdén de los escritores y filósofos, incluso de la Escuela de Fráncfort, o de los estudiantes para los cuales éstos escribían y que ellos leían. El «Rin» significa esta exclusión de las masacres, o, si cambiamos de punto de vista, esta apropiación de la tradición (en una verdadera *Hortung*, si pensamos en la custodia de un legado, en un *Nibelungenhort*, el lugar donde se guarda el oro): purificar los tesoros del patrimonio, tal como lo entendía Benjamin, era bañarlos en esas aguas —con el himno de Hölderlin que celebraba el río. La palabra «descombros» podría traducir, mucho mejor que «escombros», el término «*Abraum*» (que en su sonoridad no deja de recordar a la muy alemana «*Abschaum [der Menschheit]*»²⁰); la palabra técnica designa, en la extracción del mineral, el recubierto inservible que se quita para limpiar los yacimientos²¹. El sentido reinterpretado de «*Abraum*» se puede superponer al significado léxico o sustituirlo: el desplazamiento insiste, por medio de una reinterpretación de la palabra, en el rechazo de la historia que Celan observaba en 1968. La fijación dogmática exigía un distanciamiento con respecto al pasado histórico²².

La crítica de Benjamin tan sólo era aparente: no analizaba en sí mismas las mentalidades que arrastraban a Alemania a la violencia, ni tampoco las relacionaba con sus orígenes; de hecho, su crítica las entronizaba de nuevo. Benjamin legó a la tradición que él mismo invoca, así como a los herederos de ésta —que se valen de él—, los medios para perpetuar las peores aspiraciones haciendo uso de una negación que se limita a establecer una relación. El no con el cual los dotó a todos ellos, en su dialéctica, es un no completamente usurpado, ya que él mismo no dice no, sino sí (estrofa 3). Seguramente hay que entender, en el verbo «*neinen*», la función unificadora («*einen*») de un falso no. Celan es claro, como lo es su rabia con respecto a un autor que siente cercano:

20. «La escoria de la humanidad». [N. de los T.]

21. En el Diccionario de términos técnicos de la Comunidad Europea da «recubierto» para «*Abraum*»; sin embargo, preferimos utilizar «descombros» en el poema, ya que el término «recubierto» puede crear confusión. Véase el Diccionario de la Real Academia por lo que se refiere a «descombros». [N. de los T.]

22. Véase el Diccionario de Grimm, vol. i, 1854, s.v. «*Abraum*»: *locus vacuefactus*. Los elementos del compuesto se hacen autónomos, con el valor que se da al verbo «*abräumen*».

Benjamin
os nonea, para siempre,
él dice que sí.

No es que Benjamin los «niegue» (como en verneinen, «negar»); al contrario, les entrega antitéticamente la cualidad de la negación diciendo sí²³. La alusión a la pieza de Bertolt Brecht, *Der Jasager und der Neinsager* [El que dijo sí y el que dijo no]^{24 25}, como si ésta fuera un breviario dialéctico ortodoxo, no deja lugar a dudas. Hay que tener en cuenta la veneración que le profesaba Benjamin, y la asociación de los dos nombres en el espíritu del 68 y del 67 alemán.

Si Benjamin no vio el horror que hay en Goethe u otro por el estilo, y más aún en el Goethe de un Kommerell o de un Gundolf, es porque no aplicó el análisis histórico a los elementos constitutivos del discurso, a los productores reales de creencias, y porque se atuvo a la cuestión de las condiciones económicas, contra la que el sujeto individual siempre se ha debatido: éstas no aportan modelo explicativo alguno.

También Benjamin dice «siempre» {für immer, «para siempre»} allí donde debería decir «nunca». A pesar de su crítica, que sólo afecta a la superficie, él asiente, acogiendo, a pesar de todo, una forma de inmediatez no crítica, o de teología no mediatizada. No empezó otra vez desde cero, y, por consiguiente, no hizo tabula rasa.

Celan vuelve contra Benjamín el nombre arcaico y archi-germánico de «eternidad» {Ewe^{is}}, que alimentaba las más elevadas especulaciones místicas. Benjamin ío había situado —como a la sangre o al destino—, junto a otros «valores» comparables, en las nubes negras de la tormenta apocalíptica, como uno más de sus múltiples ingredientes, un instrumento de la germanización política. Celan

23. Podemos oír en el verbo «neinen» la expresión de una acción que produce una cualidad, del tipo «schwärzen» (ennegrecer), además de «einen» (unir, unificar), que estaría fonéticamente más cerca. Benjamin habría honrado toda esta sarta de nombres •—enumerados en el título del libro de Kommerell— con una letra privilegiada que expresaría la negación: esa «n» que él conocía tan bien. Habría podido servirse de su ciencia de la negación para decir lo que de hecho decían (o no decían que decían).

24. Peter Szondi editó y presentó los modelos, versiones y materiales de la obra (Frankfurt a.M., 1966, voi. 171 de la colección «Edition Suhrkamp»); traducción francesa en M. Bollack (ed.), *Poésies et poétiques de la modernité*, PUL, Lille, 1982 (en adelante: *Poésies et poétiques*), pp. 63-69.

25. La palabra «Ewe» no es propia del alemán moderno (Ewigkeit: eternidad) y conserva un parentesco con la palabra «Ehe» («matrimonio», por la constancia del lazo). En la traducción del poema, se ha optado por una invención: «eternez», para dar la extrañeza del termino. [N. de los T.]

pone al descubierto, en la enumeración de estos valores distorsionados, la positividad que una nostalgia les puede dejar o conferir. A la eternidad, si se la vuelve a decir de este modo (Ewe), ya no se la rechaza verdaderamente, ya que está ligada al nuevo horizonte cultural que, bajo los nazis, un Maestro Eckhart había contribuido a delimitar²⁶.

Celan aplica el término —de la manera más anárquica o libertaria posible— al reconocimiento profundo, por parte de Benjamin, de un valor teológico, junto con todas las exclusiones que en realidad dicho valor autoriza, o junto con todos los poderes que consolida. «Una semejante» (en «Solcherlei Ewe») denuncia pues una adhesión, designa lo que un rechazo como el de Benjamin deja intacto, en tanto no se ataca el concepto ni sus presupuestos. El no que Celan le opone, por el contrario, será mucho más radical, y pasa por la negación de un falso no.

Así pues, «Ewe» es justamente una de las palabras que cita Benjamin entre los síntomas de una alienación producida por el nacionalismo. Pero para Celan, el sistema explicativo al que aquél recurre anula la significación del acontecimiento, así como el sentido de la historia. Por eso, el análisis de Benjamin, Celan lo vuelve contra sí mismo, y, retomando la palabra «Ewe», la aplica al sistema benjaminiano.

Constatamos el mismo peso de la tradición en el movimiento de renovación artística marcado por la Bauhaus: esa institución que apuntaba a una creación artística modernizada tuvo por sede, en la primera fase de su existencia (1919-1925), la ciudad-símbolo del clasicismo alemán, donde algunos de sus artistas fueron el blanco de violentos ataques por parte de los círculos nacionalistas y conservadores. Sin embargo, por encima de las tendencias marxistas predominaban seguramente las ideas conservadoras, no muy alejadas de las de los nazis²⁷. En el momento en que Celan escribía su poema, se podía ver en Stuttgart una gran exposición itinerante titulada Cincuenta años de Bauhaus. Es posible que Celan leyera al menos el artículo de Erich

26. Por lo que se refiere a la historia de la apropiación nazi —y también pre-nazi— de Eckhart, véase, *supra*, el capítulo «La ironía en hebreo», en especial p. 137 y n. 24.

27. Véase P. U. Hein, *Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus*, Rowohlt, Hamburg, 1992; y en particular el capítulo, muy instructivo, sobre la Bauhaus (III, 5; pp. 172-184). Podríamos citar largos párrafos suyos. Una frase de Grote, el conservador del distrito de Dessau, corresponde exactamente al análisis de Celan: «El nuevo estilo puede ser de inspiración marxista-comunista; pero también puede ser alemán y clásico».

Pfeiffer-Belli en la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* del 8 de mayo de 1968, titulado «La revivificación de una idea creadora». No habrá encontrado en ese texto ninguna de sus reservas, pero sí más de una consideración acerca de «una Alemania mejor, espiritual», que supuestamente se habría desarrollado en «los fondos subterráneos [Untergrund] alemanes» —un proceso descrito como «fresco y vivaz» (frisch und lebendig). La letra B, que aparece en el manuscrito como un agregado a la palabra «Bauhaus», podría remitir perfectamente a esa continuidad de las creencias vitalistas, tal y como se las expresaba de nuevo en 1968. La simetría, en el contexto, es evidente; la complicidad no era menos sensible en el campo de la renovación artística.

El golpe asesado podía llegar lejos. La Bauhaus se convertiría en el símbolo de la libertad creadora, y gozaría del estatuto de víctima. Sin embargo no se vislumbraba la complejidad de la situación. A partir de entonces, no se intentó escarbar en el fondo de las creencias y de las tomas de posición que podían convertir la empresa en algo ambiguo y sospechoso.

Si, como pretende Jean-François Lyotard, la racionalidad moderna culmina y se quiebra en los campos de exterminio nazis, y si la cultura pervertida por el «ideal de la razón» ha revelado allí toda su potencia represiva y destructora, entonces podemos responder sin ninguna dificultad —como lo hace Antoine Compagnon—, de tan primitiva y aberrante como es la tesis de Lyotard, que el concepto de modernidad no es simple, y recordar a la vez que los hitlerianos persiguieron una determinada cultura artística²⁸. Elegir como ejemplo la disolución de la Bauhaus en 1933 impide que se puedan distinguir en ella todas las tendencias que preconizaban los valores celebrados por el régimen nazi, aún cuando éste tuviera otras razones para negarse a integrarlos en sus propias campañas de propaganda cultural. Tanto por lo que se refiere a los nazis como por lo que se refiere a los artistas, la práctica de franquear las líneas de separación revelaba, como en otros lugares, cuál era el fondo de las posturas teóricas. Celan había querido denunciar, sin duda alguna, la ceguera de la crítica, resultante de una simplificación.

Cuando a la «Bauhaus» de Weimar —punto de referencia de una investigación formal—, se la restituye nuevamente y de manera diferente (creando una B después de la A), y cuando el grupo fónico así

28. A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris, 1990, p. 170. Según Compagnon, Lyotard olvida «la dispersión [o disolución] de la Bauhaus». ¿Acaso no escribe él mismo, desde otro punto de vista, cuando analiza la posmodernidad arquitectónica (pp. 148 s.), que el modelo estético y técnico de la Bauhaus, con Mies van der Rohe, «había parido el totalitarismo»?

constituido se reconvierte en «Bebauhaus» (que equivale a un «susceptible de ser trabajado y modelado de nuevo»), continuará perpetuando el mismo fondo y sus aberraciones. A este fondo, no se lo había cuestionado como fondo (estrofa 4).

Una semejante eternez, también
como Bauhaus B:
no.

El no, opuesto a la especulación, es violento y definitivo. Celan mismo se ha ubicado en la poesía bajo el signo de lo «tardío» y de sus profundidades; alza la voz en un finale, y protesta. Formula de nuevo las posiciones irreconciliables. El «demasiado tarde» de Benjamin no existe. La hora de las dominaciones nunca fue fasta. No hay «Alemania secreta». Pero existe otra divisa, una contra-divisa que Celan hace suya y opone a la otra: «la secreta apertura». Los dos términos se rigen mutuamente, fijando, en uno de los polos, el lugar ilimitado de los encuentros no predeterminados, fuera de las creencias impuestas, y, en el otro polo, un centro móvil que le responde, formado por un sujeto que lleva consigo su propio hogar (ge-hetm), transportado en cada alejamiento.

Ningún demasiado-tarde,
una secreta
apertura.

El título del poema “Port Bou - ¿alemán?” es un puñetazo. El nombre designa el lugar en el que Benjamin se quitó la vida en 1940, cuando trataba de pasar a España, por temor a que lo entregaran a los franquistas (otros «fascistas»,..) o a la Gestapo. Este lugar signifi-cante, después de la experiencia última de una barrera no franqueada, finalmente revelará la ilusión de una contradicción artificial²⁹. Las construcciones que habían guiado su mente, ¿acaso no las contradijo su muerte en Port Bou? El alemán que se obstinó en hablar, ¿no fue el mismo que lo mató al final?

Si tomamos la raya del título en el sentido del guión largo (que equivaldría a unos puntos suspensivos), siguiendo el manuscrito (en el que la coma que sigue a Port Bou se ha reemplazado por una raya)³⁰,

29. Port Bou se ha convertido actualmente en un lugar de peregrinación y recogimiento intelectual. Se rinde homenaje a una figura emblemática de la modernidad, liberadora o mesiánica.

30. GW VII, 476.

entonces el título sugeriría una anexión: su tumba habría hecho de esta aldea catalana (en la que se puede oír en francés «porc» y «boue» [cerdo y lodo]) un lugar germánico; Benjamin llevaba consigo la peor de las Alemanias.

Celan no publicó este texto; pero aún es más justo decir que no lo incluyó en el libro *Schneepart* (Parte de la nieve¹¹) que se iba configurando a lo largo de los días, casi cronológicamente, como los demás. La composición de un libro, con sus reglas y sus exigencias, que forma, en su conjunto, como un segundo poema más amplio, finalmente lo excluyó. Los textos de Celan iban adquiriendo cada vez más ese carácter de anotación provisional que capta la verdad del instante, en un estadio intermedio entre la improvisación pasajera y la forma definitiva. Cuando el autor se los vuelva a leer, unos textos tendrán más fuerza que otros, serán más o menos bienvenidos, como si fueran dibujos más o menos logrados.

La mirada del artista juzga todo esto. Los contenidos apenas se cuestionan; se podría decir que casi están más nítidamente y, a veces, más precisamente definidos en los poemas descartados. Se trata más bien de una cuestión de forma, de invención y, tal vez, de transposición. La retraducción concierne finalmente a la naturaleza y al grado de enigmatización. Algunas hojas quedaron en cajas, ya sea porque estaban destinadas a acabar allí debido a su factura, sea porque una apreciación posterior finalmente las dejó en ese lugar, confiéndoles el estatuto de esbozo o documento^{31 32} y privándolas de la vida del libro impreso y difundido. Sucede que los límites se rebasan escribiendo porque se quiere decir «aquello», decirlo correctamente o mejor, en

31. El título castellano vierte a duras penas el sentido musical del término «parte», como se dice «parte de la soprano» o «parte del tenor».

32. El mismo 19 de julio, Celan escribió otros siete poemas; éste era el segundo. La segunda mitad del mes de julio de 1968 fue un período de creación particularmente febril, que sucede a un vacío creativo {43 poemas en el volumen de los no publicados} —una producción que culmina el 19 con ocho poemas, el 23 con seis, el 26 con siete y el 28 con seis poemas más. A ellos se agregan, en las mismas semanas, 12 (tal vez 13) poemas incluidos en *Schneepart* {Parte de la nieve}, entre los cuales dos fechados el 19 (lo cual lleva a 10 la cantidad de los escritos en este día). El juicio de Celan (que podemos estudiar y comprender, y en ocasiones aprobar) implica una elección.

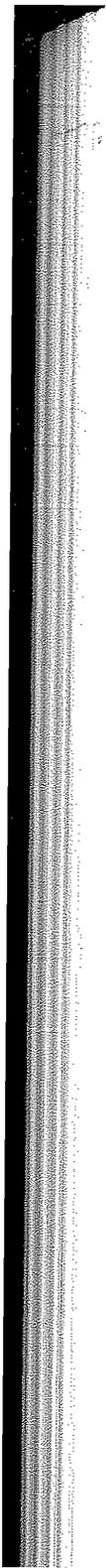
Ralf Zschachlitz, en su comunicación en el coloquio Celan de manso de 2000 («Le recueil *Schneepart* dans l'optique des *Gedichte aus dem Nachlaß*: Etudes germaniques 219, pp. 665-684; publicada de nuevo por Klincksieck bajo la dirección de R. Colombai, J.-P. Lefebvre y J.-M. Valentin: *Paul Celan. Poésie et poétique*, 2002, pp. 313-332), no toma para nada en cuenta la coherencia del poema, que sin embargo se impone.

LA CONTRADICCIÓN

la misma lógica que se sigue habitualmente. Esto no es más audaz sino demasiado franco, demasiado crudo, casi dejando de ser verdadero a fuerza de ser fuerte, más cerca de los presupuestos, que son demasiado explícitos. Las publicaciones postumas ya no respetan estas fronteras, perentorias y potentes, y, al mismo tiempo, tenues y artificiales. Los contornos de los libros han sido cortados por los diferentes poemarios, en la continuidad global del libro único, inacabado e inacabable.

Tercera Parte

POESÍA CONTRA POESÍA



HÖLDERLIN¹

TÜBINGEN, JÄNNER

Zur Blindheit über-
redete Augen.

Ihre — «ein

5 Rätsel ist Rein-
entsprungenes» —, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme, möwen-
„ umschwirrt.

10 Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauchenden Worten:

Käme,
käme ein Mensch,

15 käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er

20 dürfte
nur lallen und lallen,

1. Una parte de este capítulo apareció en el primer «Dossier Jean Bollack» de la revista *Quimera* 201, bajo el título «De la disolución del lenguaje poético», en traducción de Arnau Pons.

immer-, immer-
zuzu.

(«Pallaksch. Pallaksch»)¹

TUB INGA, ENERO

Ojos por el discurso
llevados a ser ciegos.
Su —«un
enigma es puro
surgimiento que se escapa»—, su
recuerdo de
torres Hölderlin nadando, asediadas
por gaviotas, sus silbidos.

Carpinteros ahogados rinden visita a
estas
palabras que se zambullen:

Si viniese,
si viniese un hombre,
si viniese un hombre al mundo, hoy mismo, con
la barba de luz de los
patriarcas: sólo le sería dado,
si hablase de* este
tiempo, sólo
le sería dado
balbucear y balbucear,
ya sin poder
parar nunca, nunca
másmás.

(«Palaksh. Palaksh»)^{2 3}

I. LA RESEMANTIZACIÓN DE LA LENGUA POÉTICA

No es fácil entrar en el mundo verbal de Celan. El acceso inmediato está cortado. La fascinación que ha ido ejerciendo se basaba en una evidente enigmaticidad, en el sentido antiguo del término. Al mismo tiempo, no se ha reconocido la verdadera función estética de esa enig-

2. GW I, 226.

3. Véase también OC 162.

maticidad; las impresiones obtenidas son, por eso mismo, diversas, y a menudo proceden de una incomprensión que se ve legitimada por las teorías posmodernas. Ahora bien, el intérprete que se atenga a los datos que se extraen de la obra ya no puede defender lo indeterminable. Los textos se constituyen a partir de una materia verbal organizada. Lo que se descifra, pues, son las interpretaciones que el poeta inscribe en esa misma materia. En este sentido, las declaraciones preciosas —y, a pesar de todo, limitadas— sobre poesía que Celan ha hecho no pueden entenderse sin las precisiones que proporciona la resolución de las dificultades en aquellos poemas más comentados, como es el caso de “Tubinga, enero”.

1. La reducción de los himnos

Empecemos por el final, por las estrofas 3 y 4. El lenguaje de la segunda parte del poema se concentra y se pierde en la repetición, bajo la forma de una involución: «Käme, käme [...], käme [...]: er dürfte er dürfte [...]», que se articula alrededor de una palabra, de una sílaba, «Mensch». En español, la palabra «hombre» no produce el mismo efecto⁴. En alemán, es como si un cuchicheo resonara en el silencio.

El despliegue fonético transforma la lengua tradicional en un habla reajustada. El tiempo del que se trata no es directamente el nuestro. Es el del poema que lo crea estructurándolo en la lengua¹. El demostrativo («de este / tiempo»; «von dieser j Zeit») conduce a la reorganización elemental: existe el propósito de recomponer los elementos silábicos, para así poder hablar. Esto vale para la poesía de Celan en general; sin embargo, aquí, en esa cercanía respecto de la gran forma de los himnos, se va abriendo un camino hacia la verdad poética con el aprendizaje del baluceo {lallen), de la descomposición de las palabras, «lal-len», y de la reunión de «lai» y «len» en un nuevo «Lallen». La reducción no se limita a redefinir significados en el marco del idioma: los átomos lingüísticos adquieren sus contornos y se aplican, en tanto que átomos, a la forma poética del discurso. Así pues, el tartamudeo no es —tal como se podría suponer— el signo distintivo de un estado de alienación o de disolución del lenguaje, que sería expresado aquí, en el poema; tampoco es un lenguaje en el que se encuentra reflejada la época. Simplemente se constituye una lengua que puede dar cuentas de una lógica obsoleta: la de los discursos

4. La palabra «Mensch» se puede traducir tanto por «hombre» como por «persona» o «ser ..amano», [N. de los T.]

hímnicos y religiosos. Bajo esta óptica, el hablar silábico, en su fragmentación, sería lo mejor que le puede ocurrir a la antigua sacralidad.

Al final, la palabra corriente «immerzu» (continuamente o sin cesar) se desensambla, se divide en dos elementos. La regla de la descomposición semántica se pone al servicio de la transformación. El disílabo se repite {immer-, immer-}; y el martilleo, al insistir en el segundo «zuzu», introduce un deslizamiento semántico (que debe incluir el sentido de «cerrado» —como se dice «zu» de un armario o de una oficina de correos); lo que daría «siempre, siempre cerrado, cerrado», lalia y balbuceo (lallen, lallen) reiterados, y a su vez cerrándose sobre sí mismos y devolviéndose un eco idéntico⁵. La repetición provoca en ambos casos un efecto opuesto. Más allá del poeta y de lo que había sido su poesía, la lengua de Hölderlin, al decir finalmente «pal», «lak» y «sh», ha encontrado su acento definitivo en la simple figura de la repetición.

¿Cuáles son, pues, las posibilidades de una supervivencia de la lengua poética? Es posible determinarlas recurriendo a las leyes de una formalización casi abstracta. Si se diese a («si viniese un hombre») y además b («con la barba de luz de los patriarcas») —lo cual es poco creíble en sí mismo—, y la reunión de estas dos cualidades excepcionales fuera puesta a prueba, como en un experimento, bajo una circunstancia particular («si hablase de este tiempo»), entonces el resultado esperado de esta transformación, c («sólo le sería dado balbucear y balbucear»), podría conocerse de antemano. Se trata de una eventualidad casi irrealizable: ¿no deberíamos más bien optar por otra: la de un?, descripción de sí mismo —un autorretrato oculto—? El carácter irreal («si esto pudiera concebirse») se ve acentuado por la iteración: si hubiera habido un hombre, en el sentido más pleno del

5. La traducción del poema que aquí se presenta vierte esta cerrazón del «zu» con un «nunca, nunca»; la continuidad del «immer-, immer-» se encontraría en el «másmás». En la iteración descompuesta se podría ver una alusión al Woyzeck de Büchner: concretamente a las palabras de Marie («¡Más, y más ¡Y más y más!»; «immer zu, immer zu» [escena 11]) que quedan gravadas en la mente de Woyzeck: «¡Más y más! ¡Más y más! [...] Lo oigo más y más, y más, apuñala, mata, mata» («Immer zu! Immer zu! [...] Hör ich's immer, immer zu, stich tot, tot»). Hay que tener en cuenta que justo antes de estas palabras de Woyzeck el primer artesano dice (véase el final de la escena anterior): «Para concluir, amados oyentes, vamos a mear en forma de cruz a fin de que muera un judío». Véase Woyzeck. Kritische Lese- und Arbeitsausgabe, ed. de L. Bornscheuer, Stuttgart, 1972, pp. 32-33; véase además la edición castellana: G. Büchner, Obras completas, trad. de C. Gauger, Trotta, Madrid, 1992, pp. 31 y 198-199. Tal vez sea necesario relacionar, además, la reflexión de Woyzeck sobre el «sí» y el «no» (ed. orig., p. 61; trad. cast., pp. 196-197) con el «Pallaskch» de Hölderlin (cf. *infra*), a la manera de una coagulación celaniana. [N. de los T.]

término, arropado con todas las cualidades que hacen de un hombre un hombre, como se dice de Dios que es Dios, y si este ser hubiera sido dotado, como lo fue Hölderlin —y Hölderlin quizás más que ningún otro—, del dominio de las grandes tradiciones del arte y la sabiduría, entonces la lengua de este hombre sería una lengua rota, atomizada en mil elementos, a imagen de las glosolalias primitivas.

Podemos entonces comprender, en ese contexto especulativo y demostrativo, la palabra compuesta «Lichtbart» (barba de luz) como un oxímoron, y ver en el «patriarca» la sucesión de los antepasados en la que resplandece la tradición, una tradición que irradia en ios órdenes establecidos. Puede que la barba no sea más judía que griega o cristiana, ya que se trata de un saber que se proclama por medio de una palabra autorizada y autoritaria, y que vierte sus claridades en una cascada tan luminosa como falaz. La claridad oculta; las tinieblas desvelan. Esto estaría de acuerdo con la lógica de un texto que considera una herencia bajo el canon de la historia, y que la ve —ya desde el mismo título— asociada a la negrura, en la óptica de un rechazo definitivo. La negación es radical y sistemática.

Se oía a Hölderlin decir «Pallaksch» tanto para aceptar como para rechazar, en su alejamiento. Añadidas al final, las sílabas consonantes están como de más en el poema; el paréntesis señala esta lejana distancia; se trata, en efecto, de una referencia que se hace explícita. Se va hacia atrás a fin de comprender lo venidero de un modo mucho más preciso. El testimonio es elocuente. Profético en la ceguera, el poeta de Suabia pudo haber- opuesto en vida a su propia poesía hímica la profecía que profirió en el límite mismo de la imposibilidad de una vuelta atrás. ¿No lo dijo él mismo? ¿Acaso las sílabas de un delirio no han dado una forma adecuada a las desgracias producidas por la celebración misma, y no han anticipado a la vez la más radical de las descomposiciones, por la que había que pasar necesariamente para poder decir así estas desgracias? Pero retomemos el poema desde el comienzo.

2. La precisión poética del acontecimiento

“Tubinga, enero” tiene por fecha enero de 1961. En el mismo título aflora la dualidad. Ya no es la ciudad en la que Hölderlin y Hegel fueron estudiantes, sino el lugar en el que se conmemoró, en 1943, el centenario de la muerte del poeta, en presencia de los más altos dignatarios políticos y culturales del nacional-socialismo. Por otra parte, el mes de enero está ligado, en la obra de Celan, a la conferencia de Wann see, en la que se ratificó el exterminio de los judíos, ya decidido

por aquel entonces. El título formula esta oposición: a la poesía se la confronta con el acontecimiento; y esa confrontación debe mostrar que ya para siempre será imposible afrontar la poesía sin referirse a él.

«Enero» cobra sentido no sólo en relación con la historia que ha marcado al poeta, sino también dentro del conjunto de la obra. La misma palabra «Jänner» (para «enero»), la utiliza Georg Büchner en una frase de su *Lenz*⁶, que Celan cita en *El meridiano*⁷ 8: «El: el verdadero, el Lenz de Büchner, la figura de Büchner, el personaje que pudimos percibir como verdadero en la primera página del relato, el Lenz que 'el 20 de enero cruzaba la montaña', él —no el artista, ni el ocupado en cuestiones de arte, él en tanto un yo»; y más adelante, en este mismo discurso, esa cita y esa fecha adquieren su significado por medio de dos textos que Celan cita: un cuarteto del poema "Voces", que abre el libro *Rejas del lenguaje*⁸, y la *Conversación en la montaña*⁹, presentados ambos como encuentros consigo mismo. «Tanto una vez como otra, escribiendo me hice provenir de un '20 de enero', mi '20 de enero'. / Me encontré... conmigo mismo»¹⁰. Cada poema, ya antes de su fecha particular, tiene inscrita otra fecha en su encabezamiento: «su 20 de enero»¹¹. Muy a menudo, a Celan no se lo lee.

La palabra «Jänner» —cuya forma, retenida en las primeras ediciones de Büchner y también por Celan, es corriente en Austria— dirige el encuentro hacia este único centro de nihilización, y ese encuentro, en este lugar, Tubinga, no conduce al lector hacia Hölderlin —demasiado apartado. Esta palabra conduce al autor hacia sí mismo, no menos experto en las cualidades hölderlinianas de esta lengua noble que ya se ha vuelto caduca.

El alemán no plantea más problemas aquí que en cualquier otro lado; se trata de atravesarlo, yendo hacia atrás, en sentido opuesto a su historia, para poder decir la historia. El objeto se hace huidizo para quien —por muy experto que sea— pretenda hablar como antaño pudo hacerse en este mismo lugar, con este acento grave que *El meridiano* distingue del agudo¹². Se habrá fracasado, y por eso mismo se habrá conseguido un logro diferente. El poeta actual, con el

6. AÍ menos en las ediciones que Celan utilizó en vida. Desde entonces, las ediciones críticas han demostrado que el nombre del mes no aparece; véase, por ejemplo, G. Büchner, *Lenz. Studienausgabe*, ed. de H. Gersch, Reclam, Stuttgart, 1984 y 1995, p. 5; véase también G. Büchner, *Obras completas*, cit., p. 137.

7. GW III, 194; OC 504.

8. GW I, 147-149; OC 117-118.

9. GW III, 169-174; OC 483-486.

10. GW III, 201; véase también OC 509.

11. GW III, 196; OC 505.

12. GW III, 190, cf. 192; OC 501, cf. 502.

acento agudo de la actualidad, sigue la senda perdida y prohibida; incluyendo lo que no se quiere decir. Esto lo cambia todo. El balbuceo va estableciendo la base, un modo de redundancia que ratifica la renuncia a la inmediatez, que se ha convertido en algo impracticable; tal vez lo fuera desde siempre. Uno se ve encarado una y otra vez a la muerte, y a la necesidad de incluir ese desvío por la nada.

Otro poema, “Enenerizado” (“Eingejänner t”¹³), data del mes de enero de 1968 (con fecha del 26). Ya no se trata simplemente del mes, sino que a través de él se trata más bien del valor de su nombre en la lengua del recuerdo. Reproduce, con su dura sonoridad, el eco del abismo. Así pues, con el título “Tubinga, enero” —formado igual que “Fráncfort, septiembre”¹⁴—, se abre aquella tensión que se agudiza entre el lugar con su historia —antes de descomponerlo en sus elementos— y la transferencia ejercida por la memoria del exterminio.

El topónimo «Tübingen» también puede analizarse en sub-palabras, como Celan sabe hacerlo. Sin duda hay que leer el francés «tue» (mata) y otro topónimo, no de Suabia sino de Renania, «Bingen», reconstrucción de un linaje de la historia lírica y germánica. El nombre remite a la ciudad natal de Stefan George, poeta germánico que representa, junto con Norbert von Hellingrath, el nacimiento en el siglo xx de una nueva presencia de Hölderlin, nacional y nietzscheano. La relación entre ambos términos se leería de derecha a izquierda: un «Bingen asesino», un lugar en el que se «mata» (véase en el mismo libro, *La rosa de Nadie*, el poema “Huhediblu”: «Hüh —on tue...»¹⁵); dicha relación se confunde con la topografía poética, conia que el horror histórico se ha unido. El nombre, con todo lo que significa, se abre así camino, sustrayéndose a la designación ordinaria de una ciudad.

Igualmente, la fecha fijada en el relato de otro autor más próximo, como lo es Büchner —con quien el poema se relaciona estrechamente por medio de la forma «Jänner» (en lugar de «Januar») —, no es una fecha ligada dos veces —in re y en el texto de Büchner— a un día determinado, sino que es su transposición invernal y posterior que interpreta las nuevas configuraciones presentes en el poema, configuraciones que se reagrupan en una esfera de la que ella forma un centro tan singular como ella misma.

En este mes de la conferencia de Wannsee de 1942, en el que se

13. GW II, 351; OC 361 *lla* construcción que Celan inventa, «eingejännert», debe traducirse por «enenerizado» y no por «enerizado», que sería «gejännert».

14. GW II, 114; OC 261.

15. GW I, 275, estrofa 4; OC 191.

tomó la decisión de aplicar el plan Heydrich, vive de un modo definitivo el poeta, cada vez que escribe —y en él escribe permanentemente: «eingejännert» (como quien dice enenerizado, siguiendo el modelo de «eingekehrt» o «eingemietet»). Enero es el país desde el cual se componen los poemas —ya sin poder salir de allí. La segunda palabra del título se refiere, como en una cita de sí mismo, a los usos anteriores, en los que el poeta ha convertido dicha palabra en algo suyo.

El intérprete del poema no se ve remitido a un sufrimiento común de la humanidad, a una especie de condición universal y trans-histórica. Debe preguntarse más bien qué relación existe entre el acontecimiento y la idea: de qué manera ésta se propaga y se establece en la poesía. Celan explora los medios que le permiten no dejarse alienar por el uso de la lengua ni compartir una responsabilidad que afecta a la poesía. Cita, ante el tribunal de la historia, a las más altas obras, en el horizonte de un contexto que también era poético. Se cantaba igual que se mataba, simultáneamente. También se cantó a fin de poder matar mejor, y muchas veces invocando a Hölderlin, aun cuando precisamente el poeta de Suabia no diera a la palabra «patria» el significado que la propaganda oficial le atribuía.

La contra-lengua que construye Celan lo libera de obligaciones todavía aceptadas en la época en que escribía. El las esquivo; es más, se las apropia para negarlas, y hace de ellas lo que no eran, hasta en el más ínfimo elemento. No basta con hablar de negación o de oposición si se quiere llegar hasta el fondo del significado, ni tampoco, en cierto sentido, de re-construcción —si es que la idea es posible y no contradictoria. Imposible pensar en una catarsis de este tipo ante el dolor infligido al hombre, a partir de este punto de vista irreversible.

Todo se debe reconstruir desde esta perspectiva, letras, consonantes y vocales, incluso las sílabas. Desde el comienzo, y mediante el primer verso, se cruza una frontera:

Ojos por el discurso
 llevados a ser ciegos.
 Su —«un
 enigma es puro
 surgimiento que se escapa»—, su
 recuerdo de
 torres Hölderlin nadando, asediadas
 por gaviotas, sus silbidos.

La ceguera, en el mundo en el que se introduce al lector, mide la distancia tomada con el mundo visible. La proximidad con el mundo de los muertos instaura la posibilidad de rehacer la lengua. El deseñ-

so a los infiernos se efectúa con las palabras. La vertical ascendente se eleva como una contra-línea, sobre esta nada. Da testimonio de la fuerza de la oposición, en la tensión de los dos polos, contra la positividad destructora de la tradición poética.

En este proceso, a los ojos les corresponde una función central. La resemantización procede de la acción del ojo, desde un punto lejano. Los ojos son actores en este dominio separado de la lengua, instancia de vigilia y vigilancia en el trabajo de refección. Se trata siempre de la lengua, y sólo de ella. Decir es saber decir: no verse arrastrado a decir algo en contra de la propia voluntad. Un movimiento se quiebra, luego se retoma, y se ajusta; los ojos corrigen, enderezan, tienen, en este país nocturno y lejano, el poder soberano de hacer ver con las palabras, en las palabras. La materia verbal se transforma bajo el efecto de una onomaturgia trascendental. No faltan discursos que han reforzado el rechazo y, de ese modo, han ayudado a hacer pasar la lengua al otro lado, en ese más allá abierto por una negación inicial decisiva. La persuasión que ejercen (*überreden* significa persuadir) se vuelve explícita en las palabras que componen ese más allá. Como barqueros, cómplices o instigadores, las palabras han transportado los ojos a la «orilla» opuesta, la de una videncia en la ceguera —lejos del día y en las aguas de una nueva composición. El traspasar (*über*), gracias al corte de los versos, da la idea de un traslado (*übersetzen*), como se dice de un ejército que ha cruzado un río, de un «alcanzar-el-otro-lado». El movimiento sigue una atracción; se presenta como una auténtica trascendencia. En el caso de llegar- a la otra orilla, la palabra, debido a su ceguera, será capaz de decir lo verdadero.

3. La invención de una lengua

La cita del himno “El Rin”¹⁶ de Hölderlin, que se encuentra en el inciso, y entre comillas, se asocia a la rememoración, al acto de memoria (*Erinnerung*), y esta misma palabra se compone de nuevo. Una interiorización fija el acontecimiento, y conduce a la identificación de uno mismo. Lo que descubre el análisis semántico no es una sobrecarga de sentido; la lógica de la transferencia circunscribe la acción, que conducen los protagonistas oculares. Esta interiorización, que pertenece a la gran tradición tan íntimamente pietista y suaba en

16. StA II (= F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe, ed. de F. Beissner y A. Beck, Stuttgart, 1951, vol. II), p. 1[^]3, estrofa 4, verso 1. Véase además F. Hölderlin, *Antología poética*, ed. bilingüe y trad. de F. Bermúdez-Cañete, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 198-211. Por lo que se refiere al verso citado (p. 201), la traducción dice: «Lo que nace de fuente pura es siempre enigmático».

la que se formaron Hegel y Hölderlin, en este lugar tan próximo de la escuela del «Stift» (cuyo nombre dice también el origen)¹⁷, se ha transformado radicalmente. ¿Existe otro punto de vista que no sea el de este corazón que recuerda en las palabras que retiene y elige? Es la mirada lejana del judío, que ha venido hasta aquí, y mide estas torres de un feudalismo y una religión, a las que ahora llama precisamente «torres Hölderlin» (Hölderlintürme). Los cantos, en su altura, ¿acaso no armonizan con los reinos de las potencias? Sus destellos, desintegrados, reintegrados, «interiorizados» (verinnerlicht), nadan en las aguas, como lo hacen los elementos de un lenguaje. Penetrados por el análisis, los reflejos remiten a un principio oscuro y siempre corrector, en lo más profundo de su integración.

El verso extraído del himno de Hölderlin, al decirse de nuevo entre dos «su» consecutivos, y relativos ambos a los ojos, actúa como un fermento de resemantización. La doble iteración del adjetivo posesivo que enmarca la relectura es fuertemente enfática; la visión nocturna inscribe en esta tradición —la más solemne que existe— el compromiso decisivo de un «recuerdo» histórico primordial, y lo concentra ahí. Si bien se trata efectivamente de algo retomado, encarna un tipo de transformación radical, al mostrar, precisamente por medio de la cita, que la reconstitución de un fragmento cualquiera de una lengua constituida es inseparable de la reforma radical que afecta a la lengua en su profundidad. El sentido de la cita, literal y señalada como tal, es bien conocido. El hecho de retomarla es como la condición primera gracias a la cual el segundo sentido puede venir a situarse al lado. La reinterpretación supone la materia inicial, se superpone a ella: los dos guiones marcan precisamente la distancia y el aislamiento. La contradicción se impone de este modo, tiene este poder, al disponer de una libertad absoluta, reservada a la figura etimológica, que dice lo verdadero en tanto muestra cómo en realidad se debería o se habría debido decir, inscribiendo en los mismos sonidos la diferencia más fuerte. El lector puede no reconocerla; para estar seguro de descifrar como es preciso el desciframiento de Celan, que tiene todas las falsas apariencias de lo arbitrario, hay que saber leer de antemano su lenguaje, tan alejado de una aproximación no mediatizada. Debe presentarse en efecto como arbitrario a todo aquel que no esté familiarizado con este fondo movedizo y con estas prácticas del desplazamiento en la embriaguez y la libre invención.

17. Bollack remite al verbo «stiften» (fundar, instituir, erigir, etc.), con lo cual el nombre de «Stift» remite, a su vez, a la fundación de un origen. [N. de los TJ]

Lo que se dice de nuevo se dice mediante la transformación y el sabotaje interno de una frase dada. Celan cita una frase; ante todo hay que comprenderla en su sentido original, y sólo después se accede al segundo sentido. La cita invita a que se la lea dos veces. Aquí, en el himno de Hölderlin, como sucede en otras partes, lo que resulta que se dijo es casi lo contrario de lo que Celan le hace decir. En el himno "El Rin", la sentencia inicial propone un tema que, a la vez que asigna su objeto al canto, en la tradición pindárica, lo distingue de él, en tanto que canto, y lo hace autónomo. En ese himno, la frase «Ein Rätsel ist Reinentsprungenes» lanza la segunda tríada (IV, 1) sobre el curso y la vida del río; pero enseguida se desdobra, cuestiona su alejamiento: «Al canto mismo», por claro y divino que sea, «apenas si le es dado desvelar»¹⁸ el misterio del origen por la luz (IV, 7), ni el descenso de lo divino, que vino a fecundar el mundo terreno. En ese contexto, «-entsprungenes» se refiere al nacimiento del río («Wie du anfingst...» [Pues tal como empezaste...], IV, 3; «Geburt» [nacimiento], IV, 6)¹⁹. Verter el compuesto «Rein-entsprungenes», del poema de Celan, con un «brotar / puro»²⁰ o con una «manantía pureza»²¹ es intentar traducir la lógica del texto citado, no la de su relectura. Sin embargo, al sentido se lo subvierte desde el momento en que se lo retoma. Con la cita se convierte en «enigma» lo que se ha «escapado» lejos de este mundo y de un lenguaje que remite a él. Ahora eso extrae su «pureza» de una fuerza de ruptura —no del «origen» (Ursprung), sino de una «huida», que deja tras de sí los discursos sobre el origen. Lo que ha escapado (-entsprungenes), sin dejar resto alguno, sin cargar con escorias, ha saltado a lo lejos —a la otra orilla. Y si a esta huida se la puede llamar «pura», es por el rigor de su desposeimiento negador y por la renuncia previa a toda significación en su paso por el abismo. La refección es de naturaleza enigmática debido precisamente a la estructura verbal de lo que se dice de nuevo, gracias a la distancia tomada. El alejamiento ha conducido esta materia a su verdad oscura, a su adecuación, descifrable en el horizonte autónomo de su noche.

Con esto se abre una comprensión más precisa del verbo «überreden» (transdiscurrir o transdiscursar). Se trata en efecto de proyec-

18. La traducción castellana dice: «Al mismo canto apenas le es dado revelarlo» (F. Hölderlin, *Antología poética*, cit., p. 201).

19. «Pues tal como has nacido, así te quedarás; / a pesar de la fuerza de la necesidad / y de la disciplina, sobre todo / obliga el nacimiento / y aquel rayo de luz ¡ que marca al niño cuando nace» (*ibid.*, p. 201).

20. OC 162.

21. Véase la traducción de J. A. Valente, *Lectura de Paul Celan. Fragmentos*, Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, 1995, p. 57.

tar la lengua a una zona no perturbada por signo alguno, donde la utilización de la menor partícula semántica viene precedida por una etapa de aniquilamiento del significado previo. Es sólo ahí —y exclusivamente ahí—, en ese más allá reordenado por la memoria, donde vive la lengua de Hölderlin, reescrita, resilabizada.

El enigma se encuentra cerca de una justeza. ¿No podría decirse, en los términos de Hölderlin, que lo enigmático está en la eclosión de una lengua? Se trata de una lengua nueva y original, en el ámbito de una pureza —puramente mortuoria. La disposición invita a leer, en primer lugar, según el rechazo en el verso: «es en verdad un enigma...» («ein / Rätsel ist...»). En primer lugar, pues, el consentimiento subversivo: sí, está por descifrar; está por releer; después, según la división del corte: «está por saber lo que tiene la pureza del alejamiento» («... Rein-/ entsprungenes»), con el matiz irónico: «por inesperado que esto pueda parecer» en el círculo de los hölderlinianos, los miembros de la «asociación» con sede en Tübinga. ¿Quién habría buscado ahí la pureza retirada de la que se está hablando? Ya no existe ninguna visitación por parte de los dioses, ni ningún misterio de un origen —ya nada se toma de una fuente o manantía. La subversión es despiadada. «Ein Gott will...», VI, 1. ¿Qué dios?

Las torres no «nadan», y el nadar no es tampoco el reflejo de la torre que se ve del revés, abajo, en las aguas del Neckar. Han pasado al otro país, y es allí donde se las reencuentra. Constituyen el emblema del feudalismo. La violencia represiva propia de castillos y fortalezas se ha servido de las odas. Ha sabido consolidarse por medio de una teologización poética. El poder inherente a esta lengua enfática uniformiza: se vale de George o de Hellingrath, se la retomará en las Elegías de Duino. La violencia se ensalza a sí misma en esta lengua, como en el Rilke de los Sonetos a Orfeo, o, con otros gestos y en otra lengua, en Saint-John Perse.

Las torres nadan; el sentido sólo se puede identificar a condición de que uno sepa ver que en el conjunto de la obra palabras como «nadar» (,schwimmen), e incluso «remar» (,rudern), se aplican, por un lado, a la creación poética, y no son, por otro lado, separables del amor carnal. Esta experiencia de lectura es lo que hace posible decir que estas torres han sido desmanteladas. Sus piedras —y también sus palabras— servirán al impulso liberador, e incluso libertario. El río sale vencedor, y arrastrará consigo a las torres. Los demás elementos del paisaje esbozado continúan siendo reconocibles; este trabajo de marquetería está perfectamente engarzado en una nueva estructura semántica.

Para captar todo el alcance de los plurales («torres» ahí donde se

esperaría «torre»), ya casi no es posible invocar una ejemplaridad o constatar una multiplicación. De este modo continuaríamos en lo descriptivo, en la inmediatez injustificable. Aquí, la generalización parece proceder de otro ámbito; mediante esta transformación, la dominación se sitúa en el recinto mismo de la poesía: ha habido muchas más torres como ésta, aunque construidas con palabras. La ruptura es radical; la poesía sobrevive entre los pedazos —y sólo ahí sobrevive. La luz de una atrocidad da a la desesperación un nuevo sentido, que antes no tenía. Lo que se ve nadar y resurgir no son las torres, devueltas por las aguas del Neckar. Ya no están allí; sólo existen sus fragmentos, la rotura. El verbo «nadar» se resemantiza, en el orden abstracto de una lengua que se libera²². Las torres reventadas afluyen en este imaginario verbal. Las desgracias de las represiones feudales, en esta lejanía, se convierten en algo cercano²³ para los ojos, allí presentes y capaces de ver; presentes a fin de hacer ver con las palabras. «Erinnerung» no es aquí exactamente la «memoria»; el término concuerda con un dinamismo que va pautando la afluencia de los fragmentos; hace pensar en la llegada de la cadena ininterrumpida de las imágenes, los ídolos de los antiguos atomistas. El recuerdo activo suscita los fragmentos, los vivifica. Lo que los ojos recolectan está del lado de la muerte. Un ensueño transporta esos fragmentos a este más allá, lleva hasta allí los trozos de la memoria de estas torres cuyo dominio se sitúa mediante el nombre del poeta, quien cumple la función de epíteto. Estamos en el espacio de la poesía. El contexto analiza la palabra; se puede suponer que una interiorización implícita conduce a esta reconfiguración psicológica que al mismo tiempo afecta al núcleo interno de su materia verbal. «Erinnerung» se comprenderá en su función reflexiva, con un valor dinámico, como en «Erneuerung» (renovación). El ojo sitúa.

Celan nació un 23 de noviembre, bajo el signo de Sagitario. El mismo hacía derivar su vena combativa de esta constelación del zodiaco; se valía de este nacimiento guerrero, se veía a sí mismo como un arquero de flechas sibilantes («die schwirrenden Pfeile»). Las torres que el lirismo edificó han sido tomadas al asalto; una vez reventadas, las rodea el silbido zumbante (umschwirrt) de flechas y gaviotas. Estas parecen contradecir las golondrinas de un esbozo poético de Hölderlin, “Con azul adorable florece...”²⁴. La promesa de la primavera en

22. Véase el verso «Iris, Schwimmerin, [...]» («Iris, la nadadora, [...]»); GW 1,167; OC 128, v. 6; véase también, *infra*, el capítulo «La barrera de pestañas», pp. 381 s.

23. «la lejanía — la cercanía»; GW I, 213, verso 4; OC 154.

24. “In lieblicher Bläue blühet...”; StA II, pp. 372-374.

Hölderlin se reconvierte y transfiere a la aridez invernal en Celan. La misma transposición afecta a las estaciones, como a todo lo demás {erinnert). Conviene precisar, pues, contra lo que piensan los intérpretes, que la estación (Jänner) no se encuentra mejor adaptada porque se adecúe mejor a la desesperación. El invierno, en Celan, traduce una desnudez que da su exactitud a la lengua. Ninguna palabra está ahí por otra —ni el pájaro, ni la estación. La palabra «gaviota» tiene todos los requisitos para decir la lucha a muerte que se lleva a cabo en la misma lengua poética. Los disparos del arquero están íntimamente ligados a todo esto. El poeta pelea con la poesía, y la contra-poesía que fabrica resiste por medio de la sátira y el sarcasmo hirientes, como ocurre con la franca polémica. El vuelo de pájaros está asociado a un silbido de flechas. El trabajo de la memoria se inventa de nuevo con la construcción de todo este aparato de la contraofensiva, y penetra en el imperio de las poéticas tradicionales. Las palabras aguerridas se vuelven contra sí mismas, contra su anterioridad. Toda una constelación aérea atraviesa la obra. Las gaviotas forman parte de ella. Su vuelo reproduce los movimientos más libres y más temerarios. En alemán, las sílabas de la palabra «Möwen» se cargan de una tonalidad violenta; si seguimos el orden alfabético (l-m), pasamos de «leones» (Löwen) a «gaviotas» (Möwen), es decir, a leones escritos con m. Los pájaros giran. Acosan. Y asedian por todos lados.

Apenas hay un poema de Celan que no incluya una reflexión sobre su propia realización; los suyos son poemas sobre el poema que se está escribiendo, y, merced a esto, poemas sobre la poesía en sí. La distancia inherente al trabajo de creación remite a un impulso reflexivo y crítico, trascendental en su principio. Ya desde los bosquejos de una nueva forma lingüística contenidos en los poemas anteriores a 1945, el poeta nunca dejó de repetir que no concebía poesía alguna que no derivara de este análisis de las condiciones de su realización. Pero no se lo ha leído de este modo.

Al leer el poema de Tubinga, uno no puede atenerse al horizonte semántico definido por la suerte de Hölderlin, que pasó sus años de soledad mental en la pensión del carpintero Zimmer. Una anotación sucinta redistribuye los elementos de esta estrofa en la segunda estrofa²⁵:

Carpinteros ahogados rinden visita a
estas
palabras que se zambullen:

25. Que literalmente dice: «Visitas de carpinteros ahogados hechas a / estas / palabras que se zambullen». [N. de los T.]

Las visitas se hacen a unas palabras. El carpintero de vigas {Zimmermann), cuyo apellido lleva consigo la palabra habitación (Zimmer), está ahogado, como las torres; el agua lo lleva a la deriva. Y la profundidad del agua indica el grado de enigmatización. La visita implica al arte —al oficio del visitante—y, al mismo tiempo, a la extrema sacralización de la tradición poética.

Los retornos de la poesía muerta tenían que hacerse ahí. De hecho, este lugar abisal no era tan inesperado. Era inevitable el encuentro entre el himno y otro arte que hiende las olas y corta, reuniéndose con las grandes odas en las aguas de la descomposición, y hundiéndose en ellas. La poesía de los grandes himnos de Hölderlin, que se inscribe en el curso de los ríos, ya sea el Rin o el Danubio, está representada en este espacio histórico de la soledad, que ya marcaba un retorno, por medio de un hombre del arte. El carpintero, que acompañaba al poeta en su noche, aparece como ensamblador o constructor de cofres, para recoger en ellos las reliquias que están al servicio de los oficios del poder. La palabra «carpintero» (Schreiner) se debe rastrear aún en su etimología. Se oye en efecto la palabra «Schrein», el receptáculo en el cual se guardan los objetos de culto. Los poetas eran sacerdotes, encargados de un culto, maestros y amos de la casa de dios. Esta sacralidad ha sido engullida, arrastrada por el abismo. Brillantes, las partículas atraen sin embargo hacia ella a nuevos aprendices. La materia fragmentada afluye; las partículas de los himnos destituidos flotan en el agua. La materia fluida de un poema se encuentra de nuevo ahí, se reconstituye en la embriaguez abortada de los impulsos destronados, «ahogados-embriagados» (er-trunken). La vertical pauta el juego, se «zambulle» en el abismo; son hilos finos y cortantes que atraviesan los fragmentos de los cantos, llevándose el botín en su caída. Todos ellos quedarán marcados, antes de ser reutilizados, por el sello de la desaparición. El tono sigue siendo muy sarcástico: los sacerdotes, precipitados en el abismo y destituidos de sus funciones, toman ahora a Celan por maestro, y los señores le hacen la visita de rigor.

Mientras vivió Hölderlin, muerto en 1843, los testigos de su alienación iban a verlo a la casa del artesano. Las masacres han borrado la diferencia entre todos ellos. Las palabras que vuelven una y otra vez —incomprensibles para los visitantes— son las que él dirigía a su entorno. Las sílabas de un poeta considerado afásico recobran su poder en la desgracia —el poder de transformarse en una palabra negada. Extraen su exactitud²⁶ de la descomposición. Las palabras deshechas

26. «Visites de menuisiers submergés sous / ces / paroles plongeant» («Visitas de carpinteros sumergidos bajo estas palabras que se zambullen»), traduce Philippe Lacerne-

producen una materia. Era preciso deshacer un modo de decir; éste siguió sin ser comprendido hasta que una reducción produjo la materia inalterable de una aplicación experimental, nueva y adecuada. Cuando se zambullen, precipitándose en lo más hondo de la negación, las palabras mismas alcanzan el punto de encuentro buscado, en el que el horror, en virtud de la inversión, puede designarse. La relación que se establece entre «ahogados» y «que se zambullen» une el objeto abolido en el lenguaje a una verdad que Jo cierce, por medio de una tentativa extrema. El habla se ve asistida por la visita de palabras embriagadas y ahogadas, de intenciones heridas, que vienen a transmitir su finalidad a otras palabras.

La poesía son estas «palabras» que se cruzan, las palabras de este poema, las mismas que se dirán en la tercera estrofa al pronunciarse sobre el «hoy» {beute} de la poesía. Nada más distintivo que este deíctico demostrativo («von dieser ! Zeit»), que no hace más que designar. La más alta poesía, para poder hablar de este tiempo de ahora —de «penuria», por supuesto, o de «miseria», tal como se dice siguiendo a Hölderlin²⁷— (el exterminio de los judíos o el nacional-socialismo se designan en su particularidad histórica como único referente posible), se ve obligada, antes de que se la reforme, a pasar por el más rudimentario trabajo de reducción fonética y semántica, de tan profundamente como las palabras utilizadas llegaron a comprometerse.

De este modo, la totalidad del poema se deja leer como el rechazo definitivo de una lengua. Se posiciona contra su espantoso potencial. La comprensión de un poema siempre presupone que se hayan descifrado los demás poemas, aunque sea virtualmente. No es menos cierto que cada uno de ellos tiene su forma propia y diferenciada. Las construcciones son siempre particulares. Hölderlin aparece en la tercera estrofa una tercera vez. Si es, ante todo, el representante del gran lirismo, antes de ser uno de estos dioses de carne arrastrados

Labarthe {La poésie comme expérience, Christian Bourgois, Paris, 1986; reeditado en 1997, p. 28; existe edición castellana: La poesía como experiencia, trad. de J. F. Megías, Arena Libros, Madrid, 2005, p. 26). El autor no ha analizado bien, aquí, la relación sintáctica; la partícula «bei» debe ir con «Besuche» (las «visitas» se hacen «a estas palabras»), y no con «ertrunkener». ¿Por qué la situación descrita en la última estrofa debería tener como efecto ahogar a los carpinteros? Por su parte, las traducciones españolas de las OC 162 y de José Angel Valente {Lectura de Paul Celan, cit.} vienen a decir lo mismo: «Visitas de carpinteros ahogados con / estas / palabras sumergiéndose» y «Visitas de carpinteros ahogados con / estas / sumergidas palabras», respectivamente.

27, F. Hölderlin, «Pan y vino», estrofa 7 («¿Para qué poetas en tiempos de penuria?»). Las traducciones francesas del poema vierten «dürftigen» con «détresse» (miseria). [N. de los T.]

por las olas, se transforma al final en un hipotético exégeta que resuelve el enigma que nos plantearía su presencia entre los hombres de hoy en día.

II. LOS PEREGRINAJES SAGRADOS DE LOS LECTORES

1. La ceguera al servicio de la tematización

La ceguera es esa palabra que se ha tomado tan a menudo como una etiqueta conocida, con lo cual es posible unir una y otra obra, un poeta y otro poeta, prescindiendo de las significaciones particulares. El tema produce relaciones genealógicas: Homero y Edipo, Hölderlin y sus tinieblas, y Celan²⁸... Y así sucesivamente. Un ciego por otro. Sin embargo, la significación del tema de la ceguera es distinta entre un texto y otro, cómo ocurre con todo lo demás. El principio por el cual se sustituye el uso del tema por el tema mismo deriva de una lectura que no tiene en cuenta la mediación. La negativa a considerar la distancia entre la palabra y la nueva significación que se le confiere se puede identificar en la mayoría de las lecturas que se han hecho del poema. Una violencia transhistórica se adueña de la materia, y la somete, a pesar de la vena polémica del autor. A la distancia crítica sólo se la reconoce artificialmente.

Para Böschenstein, por ejemplo, el «ojo» es un signo de afasia; con eso se convierte en partidario de la no-palabra²⁹. Pero se podría decir, al contrario, que el ojo es partidario de la palabra³⁰ que se organiza en la contradicción cuando se pone de parte de la sombra, y

28. Bernhard Böschenstein: «... el recuerdo de otra ceguera, que ahora [se refiere a este poema] se remonta más allá de los tiempos [la filiación se ve así predeterminada]», en "Tübingen, Jänner": Schweizer Monatshefte (1965), p. 602. Böschenstein ha reproducido de un modo idéntico esa declaración en los Studien zur Dichtung des Absoluten, Zürich-Freiburg I.B., 1968, p. 178, al igual que en el volumen colectivo Über Paul Celan, editado por D. H. Meinecke (Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1970), p. 102. Más recientemente podemos leer también: «Ahora la ceguera ya no es más, como en Hölderlin, la condición de una nueva claridad, sino el abandono definitivo de ésta, debido, entre otras razones, a la luz bajo la cual se sitúa a la fuerza [Lichtzwang] el discurso de la época actual [Rede der Gegenwart]», en J. Lehmann (ed.), Kommentar zu Paul Celan «Die Niemandrose», Winter, Heidelberg, 1997, p. 120 (en adelante: Kommentar).

29. «El ojo en esta poesía habla a menudo en la lengua de aquellos que han perdido la palabra [die Sprache des Sprachlosen]. Esta lengua ha acogido en ella a la ceguera» (Über Paul Celan, cit., p. 102).

30. Véase el poema "Sprachgkter" ("Rejas del lenguaje"; GWI, 167; OC 128), y más adelante el capítulo «La barrera de pestañas», pp. 381 s.

se podría decir también que el lenguaje recobra así su conformidad³¹. Es cierto, Celan «acoge la ceguera»³², no para desaparecer, sino más bien para realizarse por medio de una ruptura en las palabras que crean la diferencia. La precisión ajustada y buscada no preexiste en Hölderlin, ni mucho menos. La oscuridad se constituye en el recinto de una visión propia de las palabras, que se saturan de sombra. La visión sale de una noche, en la noche de las palabras; piénsese en todos aquellos bloques de hielo que se elevan, destellantes, de una visión a otra, ciegos al mundo de la luz diurna³³. Poseen otra luz. Las palabras oscuras que el poeta alcanza ven con claridad. De manera que la ceguera que las palabras transportan no puede asociarse con la noche en la que vivió Hölderlin, a no ser que se haga un rodeo a través de un lenguaje quebrado. Los himnos, por muy justos y profundos que hayan sido para su autor, se han roto. El balbuceo, lejos de la tensión hölderliniana que los animaba, diría lo que estos himnos no consiguen decir³⁴.

Es prácticamente imposible que una reducción a la ceguera —de naturaleza temática y no lingüística—, como la que se produce aquí, no yerre totalmente. Estas operaciones asociativas se imponen a costa de la letra que transforma el tema. En el poema “El cantor ciego”³⁵ de Hölderlin, el poeta ve en la noche, como Edipo después de su mutilación apolínea. Esta comparación conduce a los intérpretes a oponer la visión acogida en “El cantor ciego” a la atemporalidad de la aparición del poeta Hölderlin, en el poema de Celan, que en realidad no se produce. Todo cuadra; pero se trata de construcciones exteriores al texto³⁶. Cuando a Celan, el autor moderno, se lo encierra en una re-

31. Véase el poema “No más arte de arena” (“Keine Sandkunst mehr”, GW II, 39; OC 217), comentado *infra* en el capítulo «Humor blanco», pp. 449-483.

32. Über Paul Celan, cit, p. 102.

33. Muchos textos de Celan invalidan una frase de Böschenstein como ésta: «[...] ya no se atreve en absoluto a engendrar la luz a partir de la oscuridad» (*ibid.*, p. 102).

34. «Este ciego era sin embargo el más vidente» (*ibid.*). Al ciego de la torre no se lo puede llamar «el más vidente» por medio de otra visión que no sea aquella que traducen los sonidos incomprensibles que profiere.

35. “Der blinde Sängler”: F. Hölderlin, *Werke und Briefe*, 3 vols., ed. de F. Beisner y J. Schmidt, Insel, Frankfurt a.M., 1969, vol. I, pp. 88-90. Existen dos versiones castellanas disponibles: F. Hölderlin, *Odas*, trad. y notas de T. Santoro con un texto de V. Euri Careaga y una nota introductoria de A. Ferrer, Hiperión, Madrid, 1999, pp. 206-211; F. Hölderlin, *Antología poética*, cit., pp. 148-151.

36. Véase Poeta, p. 243: «La oda de Hölderlin “El cantor ciego” (*Der blinde Sängler*), sus comentarios sobre el Edipo de Sófocles y su himno del Rin, donde ‘los más ciegos son hijos de los dioses’, todo ello sirve de apoyo a la creencia de que tan sólo

signación mayor —ya que las cosas van de mal en peor—, producto de la luz engendrada por la oscuridad³⁷, ¿a qué resignación se refieren los intérpretes: a la del «cantor ciego» holderliniano o a la que se da en el Hölderlin de Tubinga? ¿Se trata del poeta cuando escribía sus versos o del hombre entenebrecido de la epifanía que algunos creen ver? En cuanto a Celan, ¿podemos decir acaso que renuncia a la producción de un día llamado nocturno? ¿Es sólo la noche lo que él dice, o bien las cosas, todas ellas nocturnas, a través de la noche? La ceguera no es una realidad que se pueda tematizar; no es más que la condición para que la creación verbal sea verdadera.

«Tu ojo, tan ciego como la piedra»; este «ojo», en el poema «Flor»³⁸, es una palabra que la comparación («so [...] wie», «tan [...] como») sitúa en el ámbito de la «piedra», que está en el centro de la poesía —y en el ámbito de los guijarros sobre las tumbas. «Flor» es una «palabra»; surge luminosa, del fondo de las tinieblas, como un contra-don de la noche recorrida: «Flor —una palabra de ciegos»³⁹; floración verbal de esencia nocturna.

2. El dolor, común y transbistórico

El poema se hace «conversación»⁴⁰ para que se constituya aquello a lo que la palabra se dirige; «a menudo es una conversación desesperada», escribe Celan. «Sólo en el espacio de esta conversación se constituye lo interpelado, se concentra alrededor del yo que lo interpela y lo denomina»⁴¹. Surge el humo, que hay que «nombrar» —encontrar un «nombre» en la lengua que sea capaz de decir ese humo. La sílaba que dice el dolor en alemán, «Schmerz», es capaz de restituirlo. En esta situación, ¿cómo podemos encontrar, con Lacoue-Labarthe, la «misma soledad y el mismo dolor que sintió Hölderlin al final, después de sucumbir al exceso de elocuencia y verse sumergido —reducido al silencio— por el pathos sagrado»⁴²? «Exceso de

alguna ceguera lúcida, alguna contravisión interior podría aún reivindicar la verdad [could lay claim to truth anymore].

37. Véanse *supra*, las notas 32 y 33.

38. «Blume», GW I, 164, v. 4; OC 126.

39. *Ibid.*, v. 10.

40. Véase *El meridiano*, GW III, 198. En la palabra «Gespräch» (conversación) hay «Sprache» (lengua o lenguaje). Aquí no se puede traducir «Gespräch» por «diálogo» (véase OC 507), porque la conversación hace ser; el otro surge de lo que va tomando forma en ella.

41. *El meridiano*, *ibid.*

42. Ph. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, dt., p. 49 (trad. cit., p.

elocuencia» y «sumergido» son transposiciones que el autor ha introducido en su comentario. Las palabras del original no dicen nada semejante. Para algunos, el dolor no debe estar, en ningún caso, en el centro de la poética de Celan, quien escribe acordando sus poemas a las masacres a las que precisamente los discursos sobre el «pathos sagrado», y finalmente también Hölderlin, han contribuido. La verdad es ésta, y está en las palabras, si no del poeta, al menos sí de la poesía. Celan lo sabía y lo escribió para quien aceptara leerlo. La soledad no se puede coordinar, siempre es particular; no es el dolor humano en sí. En Celan, la conversación se produce dentro de la lengua, propiciada por un aislamiento: con aquello que se reúne para ser nombrado, ante la persona que se aísla. En lo que se reconstituye, el «pathos» no tiene por qué desembocar, como efecto directo, en un tartamudeo como el de Hölderlin, sino que es su negación. No es el tartamudeo del poeta loco, puesto que prefigura otro «pathos» que se manifestó trágicamente en el suceso histórico. La ruptura («ya sin poder / parar nunca, nunca, / másmás») no viene dada por el fracaso de un diálogo buscado, sino que al diálogo mismo se lo rechaza.

En el comentario que Jean-Pierre Lefebvre hace del poema, siguiendo la vía de un heideggerianismo de izquierdas, encontramos una variación de estas mismas afirmaciones⁴³. El poema se lee como un contrapeso negativo, como el acto de retomar desesperadamente el canto, en el que el «pathos» y la «grandilocuencia» hallan su expresión final en las sílabas del «Pallaksch». El lugar fundamental de la relación con la historia y el papel de la memoria se sitúan de este modo en el panorama que abre una filosofía de la historia. El sujeto se ve sometido a ella autoritariamente y, con él, también el sentido, que, como consecuencia de ello, es percibido como un síntoma, más que como el efecto de una decisión. La supuesta esencia de la poesía pesa más que el sujeto que escribe, y eso permite explotar al máximo una materia verbal rebasando los límites que el poeta le ha fijado, y a los que el intérprete debería atenerse siempre.

En la «conversación» (Gespräch), tal como se presenta hoy, el objeto requiere necesariamente otra lengua, templada en la muerte, para poder decir aquel presente. Algunos críticos logran así anular

41). El truco funciona, y la identificación es total; el camino está libre para sacar conclusiones sobre la obra y el «destino» personal de Celan.

43. J.-P. Lefebvre, «“Ich verulme, verulme” - Paul Celan rue d'Ulm (1959-1970)», en M. Espagne (ed.), *L'Ecole normale supérieure et l'Allemagne*, Leipziger Universitätsverlag, 1995, pp. 265-288.

dos veces.el contenido : en primer lugar, anulan la experiencia vivida íntimamente y releída en la lengua; en segundo lugar, anulan la reelaboración de la lengua encargada de decir esa experiencia. Los lectores sólo han pensado en importar a su Heidegger; han asimilado Celan a Hölderlin, a quien el filósofo de la Selva Negra ha leído: los judíos son víctimas de esa maniobra.

3. La secularización de la profecía

La lectura que Reinhard Zbikowski⁴⁴ hace del poema evita el escollo temático y relaciona la ceguera con una motivación ontológica, de la cual dicha lectura va precisando su prolongación. El poema será su primera víctima, y se convertirá en el precipitado de un sistema etiológico. A la tradición literaria se la moldea, al igual que a la historia, en las formas de un posmodernismo políticamente correcto; se las confina por encima de toda lectura, a la vez que se introduce la pauta que orienta la selección y la distribución de los temas. El poeta traduciría de este modo la experiencia de una verdad que lo sobrepasa pero que intuye; sólo el intérprete poseerá la clave que permitirá revelarla. El camino que se intenta abrir en el poema, para salir de él lo más pronto posible, permite inventariar, uno tras otro, los motivos semánticos (ceguera — enigma — hombre — tiempo), y debe conducir al establecimiento de una coherencia forzada que se ha formado previamente bajo las propias expectativas del intérprete. Sometido a la lógica de esa transferencia, el poema puede deslizarse fácilmente hacia ese marco especulativo y adecuarse a la definición implícita del alcance esencial de la palabra poética. Zbikowski se acomoda a sus propias contradicciones; consigue anclar su discurso en el comentario heideggeriano (el de «¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?»^{45 46}), a la vez que separa a Celan de la imagen del poeta-profeta, del portavoz inspirado por el espíritu de los dioses —el sacerdote hölderliniano—; el poema hablaría en este sentido de una imposibilidad; pero este rechazo, que lleva a cabo el improbable «hombre sin nombre»⁴⁰ de la tercera estrofa, toma la forma de un proferimiento, ateológico —es cierto—, pero perpetuado de una manera

44. R. Zbikowski, «Schwimmende Hölderlintürme. Paul Celans Gedicht "Tübingen, Jänner" - diaphan», en O. Pöggeler y C. Jamme (eds.), «Der glühende Leertext», *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, Fink, München, 1993, pp. 185-211.

45. M. Heidegger, «¿Y para qué poetas?», en Id., *Caminos de bosque*, versión de H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid, 1995, pp. 199-238.

46. *Ibid.*, p. 198.

secularizada⁴⁷. Zbikowski rechaza la profecía para decirla justo después bajo la forma rechazada y restaurada.

El canto hölderliniano pasa por la prueba de la noche creciente y amenazadora de un tiempo de penuria; se distingue de su radicalización histórica, «la ceguera de otro tiempo» más trágico, cuyo motivo viene dado en la tercera estrofa⁴⁸. La verdad proferida por el poeta se seculariza bajo los rasgos de un humanismo posmoderno: se puede decir pues, con toda seguridad, que «Celan reduce, en “Tubinga, enero”, la dimensión de la ‘edad del mundo’ de Heidegger a la medida de un ‘hoy’ inmediato, de una palabra en sintonía con ‘este / tiempo’, cuya ‘necesidad’ se debe no a la ausencia de Dios sino a la ausencia del hombre (Fehl des Menschen)»⁴⁹. La angustia metafísica cambia de objeto. Así también, al «sacrificio» de la vista bajo el exceso de discursos mentirosos e impuros (el *Zu-viel-Reden*⁵⁰) le respondería, a través de la mediación del recuerdo, la duda lanzada sobre la posibilidad de que un «hombre» sea capaz de articular «hoy mismo» una palabra sobre «este tiempo». En esta construcción, la ceguera aparece como el efecto de una «historia de la pasión» (*Leidensgeschichte*⁵¹); se la identifica con la ayuda del «recuerdo amenazado» de Hölderlin⁵², operador de la positividad. Las palabras actúan por sí mismas, al igual que lo hacen para el maestro, fuera de las estructuras sintácticas. Con el recuerdo —sea cual sea, éste aporta siempre una componente de la correlación— se consigue mantener una especie de criterio firme de la filiación, y, de este modo, de la continuidad teológica. Encontramos este mismo modo de identificación en Sieghild Bogumil, quien sigue la misma línea esencialista conservadora, para la cual la diferencia de hecho se basa en una igualdad de fondo, por

47. Véase *ibid.*, p. 203, la siguiente declaración: «El hombre [...] habla ciertamente a la manera del profeta Isaías, pronunciando sus palabras dos veces; sin embargo, la voz de Dios ya no se hace perceptible, sino la voz del hombre, es decir, del hombre herido en su ser desnudo en tanto que es criatura, desnudo en tanto que es humano». Una afirmación que se puede oponer a esta otra (p. 206): «Sin embargo, Celan deja abierta la cuestión de saber si el dios se ha retirado».

48. *Ibid.*, p. 193: «A la oscuridad que crece con él [el *Nachtgeist* hölderliniano] y amenaza con envolver el siglo de Hölderlin, le sucede, en Celan, la ‘ceguera’ de otro tiempo, su tiempo».

49. *Ibid.* Zbikowski hace referencia a los famosos versos de “Vocación de poeta” (“*Dichterberuf*”) de Hölderlin: «Und keiner Waffen brauchts und keiner / Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft»; la traducción de Bermúdez-Cañete (F. Hölderlin, *Antología poética*, cit., p. 147) dice: «y no precisa de armas ni de argucias, en tanto / que la ausencia de Dios no acude en su socorro».

50. M. Heidegger, *Caminos de bosque.*, cit., p. 192.

51. *Ibid.*, p. 193.

52. *Ibid.*, p. 196.

mediación de las temáticas: «Los ojos ciegos, transformados así en ojos nuevos, pueden ver, a través de un recuerdo que se articula en las palabras de Hölderlin»⁵³.

El «enigma», que dice el origen del canto en Hölderlin, designa ahora la posibilidad misma del canto⁵⁴. La palabra «enigma», aquí, tiende una pasarela entre los dos tiempos de una historia. A la alienación se la refuerza hasta llegar al mutismo. El sacerdote que ha colgado sus hábitos balbucea, y su balbuceo responde «hoy mismo» a la prédica que se hunde en la locura sagrada. Predica y balbuceo se confunden en este segundo plano especulativo. La diferencia se anula en la igualación que produce la determinación ontológica propia de la fundón que se le concede a la palabra poética, y con ello se neutraliza su particularidad histórica; las diferencias se allanan bajo el manto de un sentido que trasciende las condiciones de su producción. Lo mismo permite leer, gracias al juego de las genealogías, un sentido del mundo, tal y como se ha podido hacer con Hölderlin⁵⁵.⁵⁶ El profeta del entenebrecimiento del mundo, del *Nachtgeist*, se convierte aquí en un testigo-mártir del devenir-glosolalia de la palabra profética⁵⁵. Se ha vuelto un «hombre desnudo» (*bloßer Mensch*) cuya palabra se quiebra y no consigue ajustarse a «este tiempo»⁵⁷. Farfu-

53. S. Bogumii, «Celans Wende. Entwicklungslinien in der Lyrik Paul Celans I»; *Neue Rundschau* 93/4 (1982), p. 95.

54. R. Zbikowski, «Schwimmende Hölderlintürme...», dt., p. 194: «El enigma se ha visto desplazado desde el espíritu que tiende al conocimiento hasta la posibilidad misma de hablar y, por consiguiente, en las palabras, en la sintaxis y en la estructura poética misma».

55. R. Zbikowski, «Hölderlin und Celan - Celan und Hölderlin» es el título de la última sección [*ibid.*, p. 204]; en esta parte de la crítica, el dueto se ha convertido ya en un tópico: el mismo ritual, aplicado a la interpretación del segundo «poema sobre Hölderlin» (Hölderlin-Gedicht) de Celan, «Bebo vino» («Ich trink Wein», GW III, 108; OC 444), última prueba de la filiación identificada en «Tubinga, enero», sitúa al intérprete cerca de las posiciones de Böschenstein (véase su comentario de 1982 «Hölderlin und Celan», seguido del texto de K. Manger «Die Königszäsur. Zu Hölderlins Gegenwart in Celans Gedicht»: *Hölderlin-Jahrbuch* 23 [1982-1983]; así como su reformulación titulada «Celan als Leser Hölderlins und Jean-Pauls», en *Argumentum e silentio*, pp. 183-188), y también de S. Bogumii, «Eine neue Klassik», en «Celans Hölderlinlektüre im Gegenlicht des schlichten Wortes»: *Celan-Jahrbuch* 1 (1987), pp. 81-125; véase p. 96.

56. R. Zbikowski, «Schwimmende Hölderlintürme...», cit., p. 202: «En el poema de Celan [...], el hombre está 'en juego'. Si viniese un hombre semejante 'al mundo', 'hoy mismo', 'y si hablase de este / tiempo', entonces no aparecería como profeta, y su palabra ya no sería profética, sino una glosolaüa».

57. Por yuxtaposición con el sentido que uno cree poseer, y como una especie de garantía última del mesianismo crítico de Celan, en el poema «Ich trink Wein» («Bebo vino») se puede llegar a leer: «La palabra profética no se podrá formular, porque no es capaz de corresponder a 'este/ tiempo'» (*ibid.*, p. 206).

liando, vuelve a convertirse en profeta, en un sentido nuevo, xnvirtiendo la figura hölderliniana, porque su palabra, al permanecer clavada en «este tiempo», es decir, en el nuestro, dice la imposibilidad ontológica, la ausencia que lo estigmatiza.

Se crea así una posibilidad de hacer corresponder los motivos que se han separado del poema con los elementos especulativos encargados de conferirles una significación ontológica. El acontecimiento particular, que es la matriz de la escritura en Celan, sólo tiene, en toda esta organización, un lugar fantasma: como si se lo citara de paso en la recensión de los referentes que designa, por ejemplo, un vocablo como «enero»⁵⁸, para después no nombrarlo más. Existe otra historia, más universal, global y conceptualizada, que es más fuerte que todas las experiencias individuales. La posición particular que el sujeto adopta, así como la mirada que dirige a la historia concreta, indisociable del tratamiento de la materia verbal que lleva su marca, se ven reducidas a un subproducto contingente que aporta la hipótesis ad hoc, mediante la cual se vuelve a una materia cognoscible, capaz de dominar al enigma. Lo que quiebra la continuidad queda fijado, sirve de ejemplo, e ilustra el hacer universal. La libertad del sujeto y las modalidades de lectura que él determina de manera concomitante encuentran sus límites en esta configuración esencialista. Por un lado, la subjetividad se ve desacreditada, y, por el otro, el discurso del intérprete puede verse salvado, si el ejercicio de desciframiento se somete a una intención que sobrepasa el poema englobándolo a la vez. La referencia crea dependencias; enajena, en lugar de que se la tome como el eje de una determinación reflexiva, y de una liberación; la hazaña vagamente hermenéutica debe autorizar una construcción que el poema irá balbuceando en el horizonte ontológico del intérprete, que es quien posee las claves de lo que, para nosotros, podría ser el significado general del texto. Este es el objetivo convenido de un ejercicio semejante. El paso a la interpretación de los datos factuales reduce su significado particular a un aspecto del sentido, según el principio de una apertura indefinida de la obra, llamada «cálculo»⁵⁹, en la que el autor sólo aparece como elemento suple-

58 59

58. Cuando se hace una referencia al acontecimiento histórico, es como si se tratara de un hallazgo suplementario; la formulación tiene algo de ingenuo y grotesco a la vez: «Referente a esto, Marlies Janz ha señalado en sus estudios celanianos de 1974 que Celan asocia realmente el '20 de enero' con otra fecha. El 20 de enero de 1942, a propuesta de Heydrich, se decidió, en un chalé a orillas del Wannsee, lo que se llamó la 'solución final al problema judío'» (ibid., p. 190).

59. «Der poetische Kalkül [...]» es el título de la primera sección dedicada al poema (ibid., p. 188).

mentario, arrastrado a su vez por las conceptualizaciones. El sentido se decide sin contar con el autor, en un excedente de decisiones suyas en el que proliferan los discursos que se legitiman a sí mismos y que vienen determinados por los artefactos del comentario de Heidegger, así como de sus múltiples continuadores.

4. La construcción de una trascendencia

Naturalmente, la idea preconcebida del dualismo sitúa los ojos (que Celan convierte en símbolo de la renovación semántica) en un más allá ontológico. La expectativa se satisfizo ya en 1972 con la traducción de Maurice Blanchot: «ojos que la palabra conduce a la ceguera»⁶⁰. La trascendencia se encuentra más allá de las palabras. Por medio de la superposición —que se propone fuera de contexto (según Blanchot, *über der Rede*^{60 61})—, esta trascendencia se mezcla con otros extractos de la obra. Martine Broda y Jean-Pierre Lefebvre han aprobado esta lectura dualista: «Ses yeux re- / battus de discours jusqu'à l'aveuglement»⁶² («Sus ojos re- / batidos de discurso hasta la ceguera»). Con «über- / redete», se abandonarían el dominio de la palabra.

Las palabras forman una «materia», un equivalente de lo sensible; ahora bien, esta materia puede verse rebasada por principio, y en todos los casos. La vista interior del espíritu —como bien se sabe— se

60. M. Blanchot, «Le dernier a parler»: *La Revue des Belles-Lettres* (1972), pp. 171-183; véanse pp. 172 y 175. Blanchot cambió posteriormente su versión por: «ojos que la palabra sumerge hasta la ceguera»; véase su edición en *Fata Morgana* de 1982 y 1984 (existe una traducción castellana de A. Ruiz de Samaniego: M. Blanchot, *La bestia de Lascaux - El último en hablar*, nota de presentación de J. Jiménez, Tecnos, Madrid, 1999, p. 57). La combinación y la reorganización de fragmentos separados forman parte del género, pero son particularmente perjudiciales para la lectura de los poemas, cuyo sentido es estrictamente inseparable de su progresión interna. En el poema evocado (GW II, 45; OC 220), la «eternidad» (verso 2) no puede interpretarse fuera del contexto y de la reflexión que a continuación la fija en su relación con las palabras que la habitan. «De ahí [del gusto por lo eterno] quizás el deseo de cegarse», *ibíd.*, p. 173 (trad. cit., p. 63); cegarse es encontrar —o ir hacia— las palabras justas.

61. Literalmente, «por encima del discurso». [N. de los T.]

62. Citados por Ph. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, cit., véanse pp. 140 s. (trad. castellana, pp. 108 s.). ¿A qué responde, en la traducción de Lefebvre, el pronombre «Sus ojos» —lo mismo ocurre en el verso 10: «Sus visitas [...]»? En su *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Lefebvre modificará esta versión: «Des yeux re- / battus de discours, convaincus d'être aveugles» («Ojos re- / batidos de discurso, convencidos de que sean ciegos») (Gallimard, Paris, 1993, p. 1189), reforzando, mediante una especie de paráfrasis literal, el rechazo a leer la modificación que introduce la descomposición del verbo («über- / redete»), y cargando el ritmo original de los dos primeros versos.

separa de ella, y toca el eidos, por medio del único pensamiento verdadero, idealiter: «Quizás el recurso [...] sea confiarse, más allá de la red del lenguaje [es decir, la 'reja'] [...], a la espera de una mirada más amplia, de una posibilidad de ver, de ver sin las palabras mismas que significan la vista»⁶³. Sin embargo, son las palabras las que ven. En un poema como "Lecho de nieve" ("Schneebett"^{63 64}) —en el que Blanchot cree haber encontrado el rebasamiento o el traspaso— los «ojos» habitan solamente el lenguaje. Ante la llamada de los ojos, el «yo», el «sujeto histórico», responde al «tú», el sujeto poético, con el que se reúne en este territorio, bajo los acentos del éxtasis sexual: «Ya llego» (Ich komm^{65 66}) a «los barrancos del morir»⁶⁰ (im Sterbegeklüft) —que tú dices. La ceguera hace que las palabras digan lo verdadero, y éstas encuentran en ella su exactitud; «ciegas al mundo» (weltblind), las palabras son ahora capaces de hablar⁶⁷. En la frase de Blanchot: «el afuera: allí donde llegan los ojos», los mismos ojos están afuera; se trata, según él, de «unos ojos separados del ser, que se podrían considerar solitarios [...]»: ahora bien, solitarios, lo son, diciendo lo que es, y haciéndolo ser, al decirlo. La llamada conduce hasta las palabras, e imprime una tensión a su textura. El rebasamiento que introducen ahí los lectores es un postulado, un a priori que destruye la base de la soberanía verbal.

Prolongando la visión de Blanchot, y siguiendo la misma línea, Lacoue-Labarthe escribe una frase contradictoria: «Esta mirada más allá de la mirada, esta vista de ultra-vista sería la sobriedad. La cual [...] se vuelve [aquí], a falta de elocuencia, lastimoso balbuceo»⁶⁸. Por tanto, realmente habría lenguaje, en sí, en ese más allá —Lacoue-Labarthe ni siquiera piensa en ello—, pero hecho añicos: vestigios ininteligibles. El comentarista mezcla todas las frases del poema, y

63. M. Blanchot, «Le dernier à parler», ck., p. 172 (trad. cit., p. 55).

64. GWI, 168; OC 128.

65. Expresión que se usa normalmente en alemán para anunciar el orgasmo. [N. de ios T.]

66. Véase "Schneebett"; GW i, 168, versos 1 y 3; OC 128. Véase M. Blanchot, «Le dernier à parler», cit., pp. 175 y 179 (trad. cit., pp. 72-73 y 88-89).

67. «Je viens, / une dure croissance au coeur» [«Ya llego, / un duro crecimiento en el corazón»] (ibid., p. 175; véase trad. ck., p. 73, que dice: «vengo, / un duro brote en el corazón») en el fondo no se comprende demasiado, si «Hartwuchs» [«brotes duros»: un compuesto que Celan toma del texto Gadir de Arno Schmidt, en el que a su vez hace la función de cita; véase P. Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, ed. de B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2003, 654] no se asimila a la dureza de las palabras que se desprenden del abismo, y si «Herz» (corazón) no se toma como una «palabra» que las conduce a esta existencia abisal.

68. Ph. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, p. 142 (trad. ck., p. 109).

con ello las anula. Podríamos encontrar en esta distinción una descripción del taller de la resemantización en el que se forja la lengua de los poemas de Celan. En efecto, el poeta desecha una elocuencia; en cuanto a otro tipo de elocuencia, lo desecha y no lo desecha, ya que hay elocuencia en el uso del idioma que contradice. Pero Lacoue-Labarthe no tiene en mente esta lucha contra la tradición poética, sino que, más positivamente, y en provecho de la santa sobriedad hölderliniana —la heilige Nüchternheit griega y germánica—, construye una analogía con la vista y la ultra-vista. Se alcanza así el horizonte bendecido por Heidegger; y de este modo, con esta conexión, el poeta judío se convierte en el heredero de un legado germánico. Hölderlin, el excluido, será una prefiguración de la posición exterior de Celan. Ahora bien, Lacoue-Labarthe no ve la antítesis irreductible, pero la íntegra: ¿acaso Celan no ha usado una lengua materna asesina⁶⁹? El poeta refrendaría así su propia exclusión —una exclusión que Lacoue-Labarthe consigue llevar a buen término mediante esa ficción de una herencia hölderliniana (para luego trasladarla otra vez a Hölderlin, desde Celan). Sin embargo, Celan nunca dejó de escribir «en contra de», hasta en la mínima letra: en contra de la sobriedad, y en contra de lo sagrado que ahora se pone en relación con su poesía. Tal vez por eso se busca a todo precio reducir la diferencia entre el balbuceo productivo, que está al servicio de un significado, y la desnudez mítica de una inspiración sagrada.

5. Un retomo al origen

En la primera estrofa la cita viene señalada por las comillas. Ajusta un sentido a una realidad nueva. Más alusiva, otra referencia («[...] er dürfte ! [...]») incluye también una frase de Hölderlin, no menos famosa: «¿para qué poetas en tiempos de penuria?» («und wozu Dichter in dürftiger Zeit?»). Más íntimamente mezclada con la textura verbal, esta segunda referencia se tiene que leer como una paronomasia, sutilmente insinuada, y que hay que descifrar en su misma ⁶⁹

69. *Ibid.*, p. 17 (trad. dt., p.^a 16): «[Celan] era alemán de nacimiento [...]» (ya que había «nacido en esa lengua»). De este modo, se lo asimila *post mortem* a los asesinos. ¿Con qué derecho? Él se defendió de ellos con todas sus fuerzas, con toda su vida. Véase a este respecto, *infra*, el capítulo «El monte de la muerte: el sentido de un encuentro entre Celan y Heidegger», en particular pp. 439-445.

textura⁷⁰. Hölderlin, en “Pan y vino”⁷¹, había interrogado la penuria del poeta: «[...] und was zu tun indes und zu sagen / Weiß ich nicht, und wozu Dichter in dürftiger Zeit?»⁷² («y qué hacer entre tanto y qué decir, / yo no lo sé, y ¿para qué poetas en tiempos de penuria?»⁷³). Medimos otra vez aquello en que la palabra de Hölderlin se convierte, la distancia que se introduce por superposición en el texto que se lee. La adecuación hipotética del verbo se señala mediante un «él no podría sino»⁷⁴ («[...] er dürfte / [...]»); a la coacción (dürfte) responde, por lo que se refiere al tema (Zeit) que exige su significado, la situación actual («sprach er von dieser / Zeit»). Hölderlin situaba la carencia en los límites de una expectativa, de un «hasta que [...]» («Bis daß [...]»; estrofa 7, versos 9 s.). En Celan el demostrativo es fuertemente distintivo; aparece dos veces; la primera, en «estas [...] palabras» («diesen [...] Worten»; versos 11 s.), que designan las palabras que se dirán en este texto (estrofa 3), y, más adelante, para designar el tiempo del poema de que se trata («este tiempo», «von dieser Zeit»), a saber, el trabajo de memoria que se cumple en la lengua. Para hablar poéticamente, en concordancia con el acontecimiento político, la carencia ya no se puede admitir. La idea ya no es válida; el advenimiento ha tenido lugar. ¿De qué llamada se trata, y para qué? ¿De qué expectativa, y de qué héroe? Ninguna carencia califica lo que se ha producido. Nada de periodos de ausencia, nada de parusía de un origen; nada más que la necesidad de una obligación de lo único que aún se puede pensar, según el uso del verbo «dürfen» que hace Hölderlin en la estrofa 1 del himno “El Rin”, aunque con

70. Esta paronomasia no ha escapado a Böschenstein. Sin embargo, reducida a un mero elemento, bajo la coacción de una filosofía de la historia, esa especie de cita sólo podía ser, una vez más, una respuesta desesperada a Hölderlin, bajo la forma del «Lallen» final {«... en lugar del poeta como sacerdote sagrado dei dios del vino, el término [es decir, el «Paüaksch»] ahora designa solamente al hombre que balbucea»; *Kommentar*, p. 122).

71. SW Íí, 90. Véase F. Hölderlin, *Las grandes elegías (1800-1801)*, versión cast, y estudio preliminar de J. Talens, Hiperión, Madrid, 1950, pp. 101-119. Y también F. Hölderlin, *Poemas*, trad. e introducción de J. M. Vaiverde, Icaria, Barcelona, 2.ª ed. ampliada y revisada, 1991, pp. 125-137.

72. *Ibid.*, estrofa 7, versos 13 y 14.

73. Hemos modificado ligeramente la traducción castellana de Jenaro Taiens (cambiando «miseria» por «penuria») para poder conservar la referencia al título de Heidegger. Véase F. Hölderlin, *Las grandes elegías*, cit., p. 115. [N. de los T.]

74. La opción «[...] él debería según la traducción de Martine Broda (La Rose deperonne, Nouveau Commerce, Paris, 1979, p. 41), que coincide con la de José Luis Reirta Palazón (OC 163), carece tal vez del matiz del «dürfte»; se trata más bien de todo lo que aún se permitiría y sería posible hacer; de ahí que en la traducción castellana que aquí presentamos el «dürfte» se haya vertido con un «sólo ie sería dado».

una orientación opuesta. El río no podría engullir las ciudades, ni olvidar su origen; un orden subsiste en el mundo de los hombres: «Denn eher muß die Wohnung vergehn, / Und die Satzung und zum Unbild werden / Der Tag der Menschen, ehe vergessen / Ein solcher dürfte den Ursprung / Und die reine Stimme der Jugend» («Porque antes deberán perecer las moradas / Y las leyes, y en la incultura caer / El día de los hombres, antes de que a un semejante / le sea dado olvidar el origen / Y la voz pura de la juventud»⁷⁵) (estrofa 7, versos 2-6; la cursiva es mía). Este orden no se puede ya pensar; el desastre ha tenido lugar, y ese mismo orden ha contribuido a producirlo.

6. El alejamiento ontológico y la corrupción de la lengua

«¿Llamada por quién [, .1 surge la lengua?»⁷⁶. Al intentar situar la cita del verso extraído del himno, «—ein / Rätsel ist Rein-/ entsprungenes—»⁷⁷, entre el «Ihre» («su» —los ojos—) y el otro «ihre», Böschenstein asocia el nacimiento del río con «el nacimiento del canto»⁷⁸. La relación que se establece con la lengua responde al tema, esta vez empedócleo, de la divulgación de una verdad. Bajo su forma humana, la sustancia divina es demasiado radical y fulminante como para que los hombres puedan soportarla. El modelo antiguo se ha transpuesto y, con este desvío, se ha asimilado también un escritor a otro, aunque el esquema de una sabiduría desvelada y ocultada seguramente no se pueda aplicar. Una semejante aproximación vuelve a negar, de un modo subrepticio, la ruptura de una continuidad literaria⁷⁹.

Según esta lectura, la lengua hecha añicos debe mostrar que este tiempo original y escatológico se ha alejado aún mucho más, des-

75. Véase también la traducción castellana de F. Bermúdez-Cañete: F. Hölderlin, *Antología poética*, cit., p. 203.

76. Über Paul Celan, cit., p. 102.

77. Principio de la segunda triada (estrofa 4, verso 1).

78. Über Paul Celan, cit., p. 103.

79. Recientemente, Böschenstein ha matizado su posición. La asimilación categórica de Celan a Hölderlin, por medio de la cita del himno y del recuerdo, se invierte efectivamente en beneficio de un «diálogo» (Zwiesgespräch) que se realiza en el modo de la contradicción, y del rechazo de una práctica («la negación de la poesía de Hölderlin en “Tübingen, Jänner” es quizás el ejemplo más significativo de un diálogo contradictorio de Celan con otro poeta»). La referencia, en el contexto y la forma que se le da aquí, marca desde este momento la distancia crítica e irreductible que separa el poema del himno que le sirve de materia: «[...] esta discontinuidad articula la oposición [de Celan] a la intención de Hölderlin», según Böschenstein, en su contribución al volumen editado por H.-M. Speier, *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart, Reclam, 2002, p. 96.

de 1800⁸⁰. La fragmentación no podrá ser cosa del autor, sino que atestiguará un deterioro global. La decisión tomada por el intérprete se aleja de las palabras del poeta, que conciernen a la factura del arte. Christoph Perels comparte igualmente esta decisión. En una interpretación del poema “Bei Wein und Verlorenheit”^{81 82} (“Con vino y pérdida”), de La rosa de Nadie^u, Perels sostiene que la lengua usada por Celan es aún mucho más justa cuando atestigua sin mediación su propio estado corrompido⁸³, siguiendo la idea sacro-santa del poeta como vate, portavoz de una verdad común —y que aquí es la de la corrupción de la lengua en la era de la técnica. De este modo, el intérprete puede sostener que «en él [en el poema] resuena el lamento del final de una época». Celan no niega que la lengua que él «habla», o la lengua que habla a través de él —se debe precisar: antes de él—, ha sido corrompida. En este sentido, Celan realiza una contracorrupción, que lleva, en efecto, la marca de la historia. Sin embargo, en ningún momento se expresa directamente esa misma experiencia. El movimiento preexistente alimenta de lejos la fuerza poética que lo combate; lo antiguo y la nueva corrupción permanecen presentes y perceptibles en esos nuevos comienzos. Todo el arte de las contrapalabras y del movimiento siempre segundo acompaña y dobla todos los préstamos y citas. La contradicción no es común; lleva la marca de lo individual. Constantemente una lengua contrahace a otra. Los blancos y los cortes no son las huellas que deja la lengua general. La lengua heredada se ve sometida a un trabajo íntimo de refección, y sigue un ritmo que, contra ella, se organiza y se impone, para decir la corrupción de este patrimonio, un ritmo que revela la rabia destruc-

80. «El poeta de hoy está mucho más expuesto [que Hölderlin] a esta necesidad [dieser Not]. E indica incluso la inmensa distancia temporal [la referencia es a ‘sprach er von dieser / Zeit, er / [...]’, versos 18 s.], *ibid.*, p. 103. La distancia —hay que insistir en ello— se sitúa en Celan entre la humanidad de una palabra adaptada y la inhumanidad de su «objeto» implícito.

81. Según Perels, Celan se identifica con la lengua demolida, a la que reproduce para decir lo verdadero: la lengua que el poema debe crear es una «lengua que no niega lo incomprensible» (véase: «Eine Sprache für die Wahrheit», en M. Reich-Ranicki [ed.], *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*, Insel, Frankfurt a.M., 1986/1995, p. 353 para la última edición). Por lo que se refiere al sentido de las frases citadas, véase el análisis de la interpretación de Perels, en J. Bollack, «Chanson à boire. Über das Gedicht “Bei Wein und Verlorenheit” von Paul Celan»: *Celan-Jahrbuch* 3 (1990), pp. 23-35.

82. *GW* I, 213; *OC* 154.

83. Véase a este respecto —en este mismo libro— el estudio crítico de las interpretaciones del poema “Rejas del lenguaje” (“Sprachgitter”; *GW* I, 167; *OC* 128) en «La barrera de pestañas», pp. 397-411.

tora de esa lengua, sin aceptar los estigmas de su corrupción —tal como los aceptan determinados poetas expresionistas—, sino denunciándolos. Los poemas no presentan los añicos de un idioma roto para mostrar su rotura, aun cuando esté realmente hecho añicos. La lengua de los poemas, siempre transferida, es libre gracias a esa misma transferencia. No se ha visto alcanzada por la corrupción, y por tanto está en plena libertad para decirla; dispone a su antojo los elementos de una fragmentariedad esencialmente «zambullida» (véase el verso 12 del poema), que resurge de una nada. Es una respuesta venida del más allá de un abismo.

Los balbuceos del poeta suabo pueden considerarse como proféticos porque apuntan hacia el advenimiento de un lenguaje que es totalmente libre de volver a decir y de volver a hacer. No es que se produzca la ausencia de un lenguaje articulado (*Sprachlosigkeit*), tal como lo piensan los intérpretes, mediante la degradación propia de la era de la tecnicidad en la que vivimos; dicha ausencia proviene de una reducción, reclamada por la aspiración a una precisión particular. Si uno quisiera decir el horror indecible, «con / la barba de luz de los / patriarcas», no se apoyaría en los sonidos simplemente desarticulados, ni sub- o super-articulados, sino que descompondría a fin de poder construir. Los elementos de la refección no permiten decir la monstruosidad. El balbuceo, históricamente impuesto, queda por hacer; no responde a la decadencia de la lengua⁸⁴, sino a una precisión. De ahí que el nacimiento del hombre en el poema no sea más que una eventualidad («Käme, / käme [...], / käme [...]», en cascada, versos 13-15), tanto más irreal cuanto que la historia ha comprometido su retorno. Éste se produce, en los límites de una hipótesis. Un Hölderlin, en su alejamiento, lo presintió, fuera de Hölderlin. La locura que lo golpeó, en la casa que lo acogió, fue adivinatoria, anticipadora de una distancia irreductible.

El «hombre» (*ein Mensch*) no es aquel que hoy profiere algo sobre su época, «tal como lo hizo Hölderlin en su tiempo»⁸⁵ para con la suya. Ni es el «judío»; no representa el Oriente; tampoco es un «Sabio, Profeta o Justo», sino cualquiera, judío como Celan, o no. No hay razón alguna para atenerse a una stirpe de Padres, de Abraham a Moisés. El balbuceo —lo sabemos— es un signo distintivo de Moisés⁸⁶.

84. Ph. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, dt., p. 29 (trad. castellana, p. 27): «Ésta es una época de farfalleo».

85. *Ibid.*

86. Siguiendo los derroteros de la desconstrucción, Jorge Pérez de Tudela (véase «Sin elección», en J. Derrida, *Schibboleth. Para Paul Celan*, Arena Libros, Madrid, 2002, pp. 123-143) asocia el «lallen und lallen» de Celan con el tartamudeo de Moisés

Hölderlin invocó a los sabios, profetas y justos «en sus odas triádicas, con la vista puesta en Grecia»⁸⁷. Celan no se pone en relación con otro poeta para hablar «como él» de su tiempo, no aspira a la humanidad de los patriarcas⁸⁸; es la lógica más elemental. La interpretación prohíbe que se encuentre de nuevo el aire de «este tiempo decadente», como lo piensa Lacoue-Labarthe. Según él, la lengua de Celan se ha convertido en farfulla para decir «este tiempo». ¿O es que tenía que ser judío? El prejuicio se basa en el dogma de la caída, e impide que se progrese hasta las responsabilidades políticas de la catástrofe.

7. La sacralización del elemento

Un heideggerianismo parisino, que se ha hecho menos imperioso últimamente, ha creído comprender el poema a través del tema del agua (no de lo que el poema hace con ella), tras admitir que era necesario estudiar primero “El Rin” de Hölderlin. El lector puede haberlo leído, y, según Lacoue-Labarthe, conocer la «temática hölderliniana del río» (o del semi-dios); era preciso además «volver de nuevo a la apertura de algo sagrado» (y a la espera de un dios venidero), como «posibilidad de la poesía»⁸³ —y, por lo tanto, también como posibilidad de la poesía de Celan, con la finalidad germánica del «nacimiento de una patria». Todo esto no tiene nada que ver con la «experien-

(el «incircunciso de labios») y el *laleîn* dado por el Espíritu Santo. El corte de la circuncisión y una judeidad transhistórica que abarcaría el griego de los Evangelios sirven de pretexto para arrastrar los fragmentos aislados de esa poesía a un juego de sustituciones (p. 142): «Hablo, sí, de nuestro tiempo, hablo de esa cojera que ritma las voces de Celan o de Derrida, entregados a Dios como si se entregaran a Aquel-que-abandona, El In-asistente, el dios, dispersado en cada uno de nuestros cuerpos, de un mundo ‘retartamudeable’ en el que Ê o ext r año / nos tiene en sn red’ y ocurre que... no vendrá, no, es inútil esperarlo, pero ‘Si viniera, / si viniera un hombre, / si viniera un hombre al mundo, hoy, con / la barba de luz de / los patriarcas: debería, / si hablara de este / tiempo, / debería / sólo balbucir y balbucir / siempre —, siempre —, / asíasf. Hablo de nuestro tiempo, y Vd. me perdonará, pero no acierto a articular, reproduciéndolo, nada más cabal». La particularidad se anula en virtud de una fusión de fusiones: los «entregados a Dios». El acontecimiento histórico ocuparía el lugar de los antiguos «holocaustos». En la casa del dios todo el mundo encuentra su pan (p. 140): «Yahvé: el poder-de-hacer-hablar que otorga continuidad, lo-mismo-en-lo-otro, a quien como tartamudo sólo sabe repetir, lo-mismo-en-lo-mismo, tableteo de ametralladora, ta-, ta-, ausencia de significación». Uno se separa de sí mismo, para abandonarse a la fiesta del dios, dador del lenguaje y de la muerte.

S 7. Ph. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, cit., p. 29.

88. Celan descompone la figura: «un hombre, y que, además, tendría la barba...»; la evocación de esta aparición posee un aspecto tan increíble que su enunciado sólo puede producirse al final de un tercer intento.

89. *Ibid.*, pp. 37-38 (trad. cit., pp. 32-33).

«cía», intelectual y difícil, que la lectura heideggeriana excluye. Ante la irresponsabilidad de una voluntad tal de asimilación y apropiación sin reservas ni interrogaciones de ningún tipo, el lector sólo puede comentar las razones de una violencia semejante y de esa denegación fanática de la historia nazi⁹⁰.

En la poesía de Celan no hay ni sombra de un río hölderliniano que fluya en este mundo, ni sombra de un origen (Ursprung) que remontar siguiendo su curso, ni ningún término por alcanzar, ni la espera de salvación alguna. Unos ríos surgirán, quebrados como el resto, en el curso de una conversación que un sujeto lírico mantiene con sus propias visiones. No hay dios, ni nada sagrado, y sólo la parodia o el sarcasmo hacen surgir a los dioses o semi-dioses en una mascarada. El retorno original se lleva a cabo en el desvío grotesco del origen. La poesía denuncia su presencia, con todo su aliento, gracias a los retornos, es decir, siguiendo el movimiento contrario.

8. El bloqueo por medio de la asimilación

«Los patriarcas», para Marlies Janz, representan al hombre nuevo, con su barba. Su retorno se plantea de manera especulativa, por medio de una hipótesis. Sin embargo, la prohibición que se pone en evidencia en el poema no concierne al canto hölderliniano solamente, sino que incluye a toda palabra sagrada no desarticulada. Se trata menos de delimitar el horror que de incluirlo en un lenguaje readaptado. Böschenstein, entre otros, busca a todo precio una filiación literaria. El encuentro de Celan con la obra de Mandelstam⁹¹ le puede aportar un modelo triangular. «La figura de Hölderlin que aparece de este modo une a ambos poetas bajo una forma única»⁹².

Habría que empezar por admitir que la obra, en el lenguaje y los hechos, resiste con todo su peso a asimilaciones de este tipo. El sujeto al que los poemas dan una existencia es solitario y singular: inasimilable y sin modelos recuperables. Ninguno de los enunciados a los que los poemas hacen referencia se toma en su propio contenido. Si no, se trataría de fijaciones ilegítimas, y estas identificaciones o asimi-

90. «La pregunta que me planteo [escribe Lacoue-Labarthe] es pues en verdad la del sujeto: cáncer del sujeto, ego o masas [...]» (ibid., p. 24; trad. cit., p. 23).

91. “Todo es distinto” (“Es ist alles anders”, GW I, 284-286; OC 198-200). La transferencia se realiza aquí, no menos que en otros lugares, en la sustancia como tal del lenguaje renovado, sin que se deba suponer una contradicción.

92. Vom Engagement, p. 104: «Der so Erschienene faßt den älteren und den heutigen Dichter in eine Gestalt».

laciones sustituirían a un movimiento semántico libre, y lo más global posible.

El discurso del intérprete debe permanecer a salvo, y esto se consigue asociando el poema a una concepción esencialista de la poesía sobre la que ya existe un acuerdo previo. La materia escrita se devalúa en beneficio de una generalización que restaura, implícitamente, la coherencia llana de la tradición. Un rechazo equivale a otro, y se enajena en él. Por radical que sea, la negación continúa siendo siempre una forma particular de la afirmación; el reconocimiento es tácito, codificado.

De hecho, la aceptación de la negación impide bosquejar un discurso por la vía de un intercambio metafórico y la figura alegórica que se cree leer en la negación. La decisión orienta; pone trabas a los impulsos especulativos, y motiva las opciones interpretativas, pasando por encima de los recursos que apelan, en última instancia, a las definiciones previas de la escritura poética, contra las cuales, sin embargo, ya se ha situado la reflexividad inherente a esta escritura poética. Un semejante arraigo en la historia concreta, singular en el paisaje poético contemporáneo de la obra, ha podido parecer, efectivamente, insoportable o incomprensible, y las construcciones ideológicas que han proliferado sobre esta poesía han ignorado una decisión que ha sido considerada más como el síntoma de una época que como el fundamento libre y la matriz ineludible de inserciones individuales.

Uno puede leer así las digresiones aberrantes sobre una lógica de la creación poética según la cual ésta habría conducido el poeta al suicidio. A menudo se sirven de su muerte como de una especie de prueba última del sufrimiento al que el poeta debía sucumbir a pesar de todo, y junto con él su poesía. No se escatiman medios; la ecuación es fácil: de la oscuridad al mutismo, del mutismo al suicidio. La fatalidad neutraliza a posteriori las tomas de posición más violentas del poeta, tanto políticas como religiosas, y el pathos complaciente se aprovecha de la condición trágica de la poesía denominada «de después de Auschwitz».

Si se reconstruyen genealogías poéticas en sentido contrario, es decir, contra la orientación que se le imprime a una sustancia verbal, es porque en último término se ve en ello un medio para domesticar la extrañeza. La temática tradicional permite descubrir lo conocido, incluso si ha sido destituido. La universalidad de los valores lo mide todo con el mismo raser. Las particularidades, complejas, se reconocen formalmente, aunque de hecho se las reduce a la simple diversificación de un fondo tradicional.

9. La intertextualidad forzada

Lo que cuestionamos aquí es la asociación que se ha establecido entre los dos poetas. Christoph Theodor Schwab⁹³ había señalado, en 1846, que «una expresión favorita del poeta era esa palabra 'Pallaksch'. Se la podía tomar a veces por un 'sí', a veces por un 'no'»⁹⁴. A partir de esto se ha supuesto, de un modo bastante ingenuo, debido a la presencia de esta palabra en "Tubinga, enero", que Celan la tenía ya en mente cuando escribió el poema "Habla también tú" ("Sprich auch du"), perteneciente a su segundo libro, *De umbral en umbral* (1955)⁹⁵, de manera que se ha llegado a la conclusión de que el poeta formularía dos enunciados simbólicos en uno —como si tuviéramos derecho a invertir el verso⁹⁶: «Pero no separes el sí del no» («Doch scheide das Ja nicht vom Nein») ⁹⁷. Ahora bien, si se trata en verdad de la vida de las palabras nuevamente surgidas de la nada, producidas por la negación, el orden de la sucesión es necesario: primero «Beim Tode!» («¡Al lado de la muerte!»), después «Lebendig!» («¡Con vida!»)⁹⁸. Los versos son unívocos. El «no» se añade, inseparablemente, a las afirmaciones; la palabra extrae de ahí su significación única —la verdad de las sombras («Dice verdad quien dice sombra», verso 16).

El crítico hölderlinizante encuentra, transmitida «en las mismas palabras que se hunden», la confesión del mutismo que golpeó al «Hölderlin de nuestro tiempo». Es la lógica de un historiador de la literatura. Hölderlin no es de este tiempo. ¿Cómo podría la lengua, en el poema asociado, «hundirse» en el verso: «¡Al lado de la muerte! ¡Con vida!» (verso 15)? La vida se separa de las palabras que se han hundido. La hipótesis de la resurrección del poeta loco no tiene pertinencia alguna. El poema no dice esto. Mide una distancia. La huma-

93. En *Friedrich Hölderlins Sämtliche Werke*, Cotta, Stuttgart-Tübingen, 1896, vol. II, «Nachlaß und Biographie» (Hölderlins Leben), pp. 263-333.

94. Über Paul Celan, eit., p. 104. La equivalencia se reitera una y otra vez en el comentario de 1997, *Kommentar*, p. 122.

95. GW I, 135; OC 108.

96. El verso 5 dice: «Doch scheide das Nein nicht vom Ja» («Pero no separes el no del sí»). [N. de los T.]

97. Schwab, por otro lado, no señala esta reversibilidad; describe el efecto de pantalla que produce una ambigüedad o una ambivalencia que se asocia a esos sonidos ininteligibles, y que traduce para el interlocutor, según la situación, la aceptación o el rechazo.

98. Por lo que se refiere a la lengua que se endereza de nuevo, véanse los versos 18-20 del poema "A uno que estaba ante la puerta" ("Einem, der vor der Tür stand", GW I, 242; OC 172); véase el capítulo anterior «El hombrecillo de Treblinka y el Maharal de Praga», pp. 95-126.

nidad arcaica e inmemorial de los patriarcas que sobreviven en las odas no sobrevive en la lengua. Ésta se defiende contra lo inhumano replegándose y rehaciéndose en sus elementos primarios. La «edad de hierro» es de rancio abolengo.

10. La filiación por medio de la muerte

«Y lo desgarrador, aquí, lo difícil es tener que pensar que Celan eligió darse la muerte (este infinito más finito del don) lanzándose a las aguas del Sena»⁹⁹. Esto se dice, y se escribe, justo después de evocar «las aguas del Neckar» como el «vértigo» con el cual el poeta ha visto cómo se desvanecía la presencia de un presente, según Heidegger¹⁰⁰. La asociación puede parecer chocante. Esta idea fija guía la lectura. El objetivo es el de asociar, aunque sea por medio de la muerte, un poeta con el otro, y asegurar así la continuidad de un género noble y serio, que Celan rechazó en cada palabra, por la complicidad de dicho género con la historia, y por la utilización que ésta hizo del mismo. El poeta actual, al igual que el comulgante, tiene que haber reconocido al anciano como ancestro suyo y modelo¹⁰¹. Como ha ocurrido con el poema “Todtnauberg”¹⁰², aunque por motivos diferentes, también el poema “Tubinga, enero” ha sido separado del resto de la obra, con miras a la constitución de una estirpe de sublimidad germánica que engloba y aprisiona al martirio judío.

El vínculo occidental y germánico, con el sello de una naturaliza-

99. Ph. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, cit., pp. 32-33 (trad. castellana, p. 29).

100. *Ibid.*, p. 32 (trad. castellana, p. 29): «Pero si el poema, de este modo, dice —o intenta decir— la fuente, la dice como inaccesible, y, en cualquier caso, como no desvelada ‘por el mismo canto’, porque en lugar de la fuente, y de un modo también enigmático, hay ese vértigo, ese instante de ceguedad o deslumbramiento ante el espejo de las aguas del Neckar, la división de ios reflejos, la imagen de los visitantes engullidos. [...] Un vértigo puede sobrevenir, no adviene. O mejor dicho, en él, nada adviene. Es el puro suspenso dei advenir: cesura o síncope. [...] El vértigo es una experiencia de la nada: del (Ín)advenir, ‘en sentido propio’ como dice Heidegger, de la nada. Nada se ‘vive’ ahí, como ocurre en toda experienck, porque toda experiencia es experiencia de la nada. Y el vértigo lo es al igual que la angustia, descrita por Heidegger, o la risa de Bataille. O que el fulgurante reconocimiento del amor. Lo es como lo son en realidad todas las experiencias, infinitamente paradójicas, ‘imposibles’, de la muerte: de la desaparición en el presente». Para un análisis más profundo, véase más adelante el apartado «La experiencia del vértigo», pp. 213 ss.

101. S. Bogumil, entre otros, ha podido expresar netamente esta idea (véase «Celans Hölderlinlektüre im Gegenlicht des schlichten Wortes», cit., p. 98): «En este poema, Celan se considera de un modo muy claro como el discípulo dei eminente predecesor [als der Schüler des großen Vorgängers]».

102. GW II, 255; OC 321; véase, *infra*, «El Monte de la muerte», pp. 413-445.

ción suaba, sustituye todos los meridianos que se erigen en la obra y privilegian lo judeo-eslavo. El agua debe conservar una simbolización mortuoria inmediata. Uno se vio engullido por el Neckar, el otro se ahoga en el Sena. Mientras tanto, el poema habrá alcanzado la biografía contra todos los biografismos denunciados por los mismos hermeneutas, como lo hizo Gadamer contra Szondi. ¿Acaso el vértigo dionisiaco, en la fuente de los chorros verbales, no se abre a una muerte común, que engulle a los semejantes? Esta asimilación última es perfecta y nítida, y no hay que hacer muchos esfuerzos para entenderla ni pensarla. Es también grotesca, a pesar de las legitimaciones más escolares, y de un gusto muy dudoso. Pero no hay nada «desgarrador» en todo eso.

11. La divinización por medio de la epifanía

Bajo la óptica holderlinizante, el poema organizaría una epifanía. Böschenstein considera formalmente la eventualidad, y reduce su significación agregando la necesidad de una reticencia mayor¹⁰³. Para ello, remite a los versos de “A la fuente del Danubio”¹⁰⁴, donde el salto atrás de Roma a Grecia conduce hasta la tríada bíblica de los valles del Caucaso: paraíso, patriarcas y profetas (estrofa 4, versos 14-16); Celan sólo retendría el segundo término, el de los padres fundadores, a los que añadiría el poeta alemán, en el mismo horizonte mítico, al encontrar en él a otro «ancestro de la espera del dios»¹⁰⁵.

Vuelvo a plantear la pregunta, siempre con una cierta sorpresa: ¿una espera de qué dios, hoy en día? Sin duda sería menos falso situar a Hölderlin al lado de los «patriarcas», tal como Celan entiende la palabra. El corte que separa su propia poesía tanto de unos como del otro, ahí donde Celan los evoca, es radical. El mito lastra la interpretación. El crítico sin duda debe sospecharlo; si lo acepta, es porque los fenómenos de tradición teológica de la epifanía y del advenimiento permiten integrar un mensaje en un texto que no tiene en sí mismo nada de teológico, y construir a la fuerza una filiación. Ésta sólo existe en un sistema de asimilación que actúa por medio de temas desarrollados, y que desprecia la distancia y sus rupturas. Hölderlin —¿hay de repetirlo?— no es el «hombre» («ein Mensch»), sino la figura em-

103. Véase la frase de Böschenstein {Über Paul Celan, cit., p. 103}: «Si Hölderlin reapareciera, debería hablar de manera más velada, y más ciega todavía». La lengua de Celan no se inscribe en esa continuidad.

104. StA II, p. 128.

105. Über Paul Celan, cit., p. 103.

blemática de un universo que se denuncia¹⁰⁶. No conoce ninguna epifanía en ese texto. Sobreviven, a lo sumo, su desespero y su dolencia, en las sílabas que resuenan al unísono con un milenarismo a contrapelo. La catástrofe se abate sobre los espejos ennegrecidos del mito.

12. Emancipación y compromiso político

Desde un punto de vista aparentemente contrario, que se situaría en la izquierda, Marlies Janz¹⁰⁷ ha intentado encontrar de nuevo las tesis del mayo del 68 que ella misma defiende en su libro. Así pues, el patriarca representa un lenguaje teológico obsoleto¹⁰⁸. Hoy este lenguaje sólo puede derruirse a sí mismo y demostrar su inanidad por la reducción al absurdo. Por lo tanto, el tartamudeo debe expresar la ausencia de dios, su alejamiento. La lengua tradicional tenía sus fundamentos en la visión del dios. Por lo tanto, Celan le haría decir al dios su propia destitución, que tiene por contrapartida el nacimiento del hombre. La criatura —el hombre— se instalaría en el tartamudeo

106. El contexto —y casi también la sintaxis — lo prohíbe, y, sobre todo, si la palabra «Mensch», como lo sugiere acertadamente Böschenstein, está en relación con el término del que Hölderlin se sirvió tan a menudo en los últimos poemas. Sin embargo, el punto de vista es tenaz, y compartido por John Felstiner: «un Hölderlin 'convencido de ceguera' [talked into blindness] aparecía 'con / la barba de luz de ios / patriarcas'» (Poeta, p. 315; ed. orig., p. 229); y también por Klaus Voswinkel («"Die Niemandrose", eine Wiederbegegnung», en AA.W., Celan wiederlesen, Lyrik Kabinett, München, 1998, p. 34). Para Fioretos, en contrapartida, la desaparición evidente del sujeto en el poema permitiría leer en el «hombre» «una generalidad que no puede relacionarse con ninguna persona histórica determinable» («Nothing. History and Materiality in Celan», en íd. (ed.), Word Traces. Readings of Paul Celan, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1994, p. 318); la misma idea, más directamente heideggerizante, se puede identificar en Zbikowski («Schwimmende Hölderlintürme...», cit.) quien ve ahí «al hombre desnudo» («der bloße Mensch») de la posmodernidad. Finalmente podríamos asociar la visión más comprometida de Janz con la de Lefebvre: «El hombre que se supone que aparece, que nace, hoy, como hombre, en ios tiempos de lo inhumano, que sale de las tinieblas con la barba de luz, para inaugurar la luz plena de la palabra, sólo podría, para hablar de este mundo (y esto es lo que es la poesía: hablar de este mundo...), farfullar, barbullar, balbucir, 'lallen' como dice tan bien el alemán. En el manuscrito de la primera versión, este hombre era un niño, 'ein Kind'. Invocación, tal vez, de la infancia del río en "El Rin", y un emblema de la pureza, de la ingenuidad de una poesía que no estaría marcada por la historia. Estas dos 'funciones' son secundarias frente a la universalidad de 'ein Mensch'» («"Ich verulme, vendine"....», cit., p. 277). Sin embargo, la poesía se extravía cuando habla de este mundo.

107. Vom Engagement, pp. 139 ss,

108. Ibid., p. 140: «[...] la palabra patriarcal que, tradicionalmente, proviene del pneuma apostólico [...]. Parece que Janz intenta leer la frase como una alianza paradójica, que se concibe mal: «y que este hombre, por hombre que fuera [...].»

del patriarca, éste conocería un hipotético advenimiento en el presente. No es pues la teología la que, habiendo caducado, no tiene más remedio que balbucear; la vida misma, en su inmediatez, ha perdido su lengua ante lo inhumano de nuestro tiempo. En el fondo, según Janz la liberación de la humanidad respecto de la teología es excesiva —ya que acaba destruyendo. Convertida en demasiado humana y, con ello, en «inhumana», esa liberación debe forjarse una nueva lengua, y ésa sí que será «humana». La referencia a las negaciones históricas verificables se desdeña. El significado se transforma, puesto que se fundamenta en el «contenido» y no en la palabra. Marlies Janz propone leer los subjuntivos por acumulación, y superponer al valor eventual un valor optativo¹⁰⁹; el deseo utópico se inscribe en la letra, y en la gramática del texto. El advenimiento del hombre liberado puede ser tan mítico, ideológico y aplastante como el advenimiento del dios. Otro a priori conduce a Janz hacia una lectura positiva, rodeando «la barba de luz» de «una aureola de lenguaje divino». El nacimiento que ella imagina es el de un viejo «desfasado»¹¹⁰.

Janz lee el poema al revés. El hombre posee su lengua; encuentra en su corazón la cualidad de hombre al decir lo que tiene lugar en nuestro tiempo. La parábola del poema presentaría una adecuación fónica balbuceada por un enajenado. Esto podría ser cierto para Hölderlin, tal como se lo suele representar; pero quizás no se trate de una referencia tan directa como lo desearía Janz. La palabra «Pallaksch» no ofrece una transición que conduzca directamente al compromiso profano¹¹¹. Esto implica renunciar a relacionar lo inarticulado con el enderezamiento de una lengua que integra el acontecimiento histórico. Dicha lengua no se relaciona —en Janz tampoco— con la realidad germánica. La referencia al nazismo no se admitía demasiado, después de 1968, cuando la izquierda confundía el acontecimiento con el concepto general de «fascismo».

El foso cavado por Celan continúa abierto, infranqueable para cualquier inmediatez, nueva o antigua. Dios ya no tiene aquí ningún papel; sin embargo, de lo que se trata, en la historia, es del hombre, así como de los dioses que él creó. Los hombres no han sido menos

109. *Ibid.*, p. 139: «Aun comprendido de entrada como algo optativo, en este caso [...] el deseo del poema es [...] que un hombre venga».

110. O bien la barba es el signo de un lenguaje teológico caduco, o bien es el signo de la vejez *in statu nascendi*. Hay que escoger.

111. Véase la página 140. Janz analiza en este contexto la palabra «Pallaksch», y muestra que ésta se relaciona con el portavoz hipotético del patriarca («Pa-») y con su idioma («alla», y después «lallen»), aislando el «ruido» —prolongable— que produce, al final, la gutural seguida de una sibilante sorda.

hombres en el curso de esa historia. Existe un «racismo» con respecto al pasado. El lenguaje que los hombres han ido profiriendo contra sus opresores según Janz ya no se podría sostener.

13. El postulado de lo indecible

«El Hölderlin de nuestro tiempo [...], sus balbuceos transformarían cada no en sí, cada sí en no», escribe Böschenstein^{112 113}. Esa identificación, radical, neutraliza; no se aísla la particularidad de la transferencia, sino que generalmente ésta sirve de leitmotiv; de este modo, se preserva, con tenacidad, una representación tabú de Hölderlin. El alcance de la negación que Celan le dirige se atenúa con ello.

Como prueba se invocan una y otra vez los versos de “Habla también tú”, del libro *De umbral en umbral*ⁱⁿ, que funcionarían como paradigma de lo que se cree leer, utilizando la biografía de Schwab y el texto de Waiblinger¹¹⁴, por un lado, y los elementos de la biografía de Celan, por el otro —las lecturas de Hölderlin, las estancias en Tubinga, las referencias «evidentes» al poeta en la obra, que harían las veces de una confirmación a posteriori:

Sprich —	Habla —
Doch scheide das Nein nicht vom Ja.	Pero no separes el no del sí.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:	Dale también sentido a tu hablar:
gib ihm den Schatten.	dale la sombra.

La operación, ¿es realmente reversible? ¿Acaso todo se puede tomar tanto en un sentido como en otro¹¹⁵: «como la palabra del

112. B. Böschenstein, *Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan. Wirkung und Vergleich*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1977 (en adelante: *Leuchttürme*), p. 79. A pesar de su reconocimiento reciente del contenido crítico de la palabra, fijada como «concretización» final de la «involución» de la lengua organizada en el poema, que conduce a la zambullida en el abismo (estrofa 2) y a la silabización (estrofa 3), Böschenstein mantiene la indistinción y la opacidad, ahí donde, sin embargo, ya no se trataría de leer un sentido, aparejado al sentido que se supone en Hölderlin, sino las palabras de la negación pura y simple de la lengua himnica, y de su estado de deterioro final (véase el artículo citado *supra* en la nota 79; Böschenstein se apoya aquí, por ejemplo, en los materiales preparatorios de *El meridiano* y en la correspondencia con llana Schmueli).

113. GW I, 135; OC 108.

114. W. Waiblinger, *Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn*, Wurmelingen, 1830. Existe una traducción castellana: W. Waiblinger, *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin*, ed. de T. Santoro y A. Ferrer, Hiperión, Madrid, 1988.

115. Tal como podía pretenderlo D. Meinecke al escribir —con toda fidelidad a la asimilación hölderliniana en boga— que «Celan expone claramente [unmißverständlich] en estos versos la otra cara del supuesto entenebrecimiento mental de Hölderlin, que de hecho es una lucidez espiritual [...]. El ‘balbuco sobre este tiempo’ [cf. Bö-

loco, pallaksch podía significar tanto lo uno, como lo otro»¹¹⁶? Lo que prevalece, en Celan, por encima de todo, es el no, un.no que da sentido, que dice lo verdadero.

Más recientemente, Aris Fioretos, situándose en la línea de la desconstrucción de un Paul de Man, no sólo avala esta asimilación, sino que además la rebasa. La cita final, entre paréntesis, se toma como la vertiente contradictoria de la primera cita; la «no-palabra» de la locura viene después de los impulsos himnicos, y «representa el ruido de estas palabras que se zambullen en la profundidad superficial del lenguaje, de donde extraen su nombre»¹¹⁷. Ahora bien, este agregado de onomatopeyas, proferido en un adentro-y-afuera del poema, constituye, de todos modos, en tanto que residuo idiomático desubjerivado, la expresión de una «insoluble indecidibilidad—al significar ora sí, ora no». Si es intercambiable, es ininteligible. De hecho, estas no-palabras «nombran lo indecidible»¹¹⁸. El lenguaje, hipostasiado al rango de ídolo metafísico, ha tomado el relevo del sujeto abolido; quien recuerda es el lenguaje, en la ausencia notoria del «yo», librado al imposible ajuste de una palabra a «este tiempo», que se identifica de antemano con el «tiempo de penuria» de Hölderlin¹¹⁹. Como correlatos de las «palabras que se zambullen», de la segunda estrofa, estas onomatopeyas confieren a la palabra del hombre improbable —*infans senex*— una nueva significación: la incapacidad de

sclienstein] cubre incluso el corte tajante entre el sí y el no [...], en D. Meinecke, *Wort und Name* bet Paul Celan. *Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Gehlen, Bad Homburg, 1970 (en adelante: *Wort und Name*), p. 218.

116. Leuchttünne, p. 79; la afirmación atraviesa todos los artículos del intérprete, y ha dado lugar a toda una serie de emulaciones desde que éste la formuló por primera vez. A partir de 1970, han reiterado esa misma opción, sin aportar nada nuevo, desde D. Meinecke (*Wort und Name*, p. 218) hasta K. Voswinkel, recientemente («“Die Niemandrose”, eine Wiederbegegnung», cit., p. 133). De este modo vamos a parar, indefectiblemente, a lo «absurdo» o lo «paradójico» (véase D. Goltschnigg, «Das Zitat in Celans Dichtergedichten», en *Psalm und Hawdalal. Zum Werk Paul Celans. Jahrbuch für Internationale Germanistik A 20* [1985], pp. 50-63; véase p. 53; una opinión que Axel Gellhaus comparte en «Erinnerung an schwimmende Hölderlintürme. Paul Celan “Tübingen, Jänner”»: *Spuren 24* [1993], p. 12); o a lo «enigmático», lo «impuro», lo «idiomático» (j.-P. Lefebvre, «“Ich verulme, verulme”...», cit., p. 271; Ph. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, cit., p. 39, trad., p. 34).

117. A. Fioretos, «Nothing: History and Materiality in Celan», cit., pp. 295-341; véase p. 318. Lefebvre («“Ich verulme, verulme”...», cit., p. 276) adopta la misma postura y cita casi literalmente a Gellhaus: «[...] esto, ese pathos, esa grandilocuencia se degradará en Pallaksch, Pallaksch (que Paul Celan pronuncia rápidamente, con lo cual sí? parece al ruido del agua, a una onomatopeya)» (las cursivas son mías).

118. A. Fioretos, «Nothing: History and Materiality in Celan», cit., p. 318.

119. *Ibid.*, 317.

proferir una palabra que no sea un farfallo de sonidos incomprensibles¹²⁰, que se elabora a partir de la materia de algo ya dicho. El mismo enigma, si dejamos de lado una diferencia histórica («algo se produce en la transición de un texto al otro»)¹²¹, aumenta la dificultad de saber si se trata de un «sí» o de un «no», si Celan retoma la expresión de Hölderlin tal cual o si la corrige¹²². El tratamiento de la cita, cuyo contenido se fija de antemano como algo «indecidible», se ve investido de categorías que hacen de él un paradigma. El vínculo positivo es inquebrantable, une la palabra retomada con la historia literaria y reduce esta última a un epifenómeno de la esencia de la lengua misma. De la cita, que es uno de los procedimientos técnicos de confección del sentido, se pasa a su tematización (la «citacionalidad»), para deducir así, por fortuna, que dicha tematización le confiere un sentido al cual nos podemos sumar, un sentido disponible, que ya estaba guardado en la lengua. Ésta deja de ser un medio, o la materia de una lectura crítica. La positividad masiva de la determinación ontológica líquida, minándola, la toma de posición que se debería leer en ella en lugar de generalizarla. Asimismo, desde esta perspectiva temática, las citas, tanto la de la primera estrofa como la del «Pallaksch», se leen en el segundo plano de lo que decían en el comentario metafísico acordado para Hölderlin. Retomadas como tales, se volverían insolubles, reforzarían lo indecible inicial, mediante el incremento de la ambigüedad.

Así pues, este hombre nacido al final de su vida no podría hablar sin «repetir continuamente (es decir, citar) sus propias palabras, sobreviviendo a su propio tiempo a través de la indigente pero singular temporalidad del lenguaje»¹²³. Lo incomprensible, mediante el rodeo por toda una serie de justificaciones que se le arrebatarían a la obra, se conceptualiza dentro de un dispositivo de representaciones que le aportan un significado propio. La intertextualidad no tiene otra función que la de ser la matriz de un sentido positivo; así se fija el sentido de la negación, y ésta no puede deshacerse del juramento de fidelidad a la

120. J. Pérez de Tudela, «Sin elección», cit., p. 140: «ausencia de significación» (véase *supra*, nota 86).

121. A. Fioretos, «Nothing: History...», cit., p. 312. La fórmula se debe asociar con esta otra, en la que se dice, a propósito de «Tubinga, enero» («Tübingen, Jänner»; GW I, 226; OC 162) y de «Estrecho» («Engführung», GW I, 195; OC 114), que «el Holocausto concierne a ambos poemas» (p. 321). La elección del verbo {concerned} es explícita, tanto por lo que se refiere al papel que se le concede al acontecimiento histórico, como por lo que respecta a su neutralización simultánea.

122. *Ibid.*, p. 318.

123. *Ibid.*

labor esencial y común de la poesía. La escritura de Celan se encuentra de nuevo en Hölderlin. Se la ha considerado como un eje poetológico que se extrapola del poema citado, “Habla también tú” (De umbral en umbral); es el «sí» encerrado dialécticamente en el «no», y según esto se puede sostener con toda lógica lo siguiente: «Los vocablos zambullidos de Celan llevan a cabo lo que “Habla también tú” exige de un modo imperioso: ‘Habla — / Pero no separes el no del sí’»¹²⁴.

14. El sustituto realista de la referencia

El desciframiento también se ve bloqueado con la simple búsqueda de una referencia concreta. La lectura de las imágenes encuentra de nuevo la realidad del agua del Neckar, en este lugar, bajo esta torre que se refleja en ella, flotando en su superficie («nadando» es una metáfora, existen- otras). De este modo, se reduce el poema a su circunstancia. Se pasa del texto a lo real como a su causa eficiente, para leer ahí la fijación de una percepción que se encuentra reproducida en el poema, bajo las imágenes que lo constituyen. El «Jedermanns-Ansicht» (el parecer de cualquiera) que Gellhaus¹²⁵ evoca como punto de partida es ya un abuso en beneficio de la experiencia subjetiva del intérprete. Si efectivamente existe este punto de partida de una experiencia vivida, de un «encuentro», el poeta lo introduce de inmediato en la retícula semántica, que es anterior a la experiencia misma, y que invalida su generalización.

Y esa borrosidad [la de la sintaxis del poema] es a mi parecer lo que queda de la imagen que se ha visto, el recuerdo desdoblado de las torres de Hölderlin, el recuerdo flotante de las torres flotantes que se reflejan quizás en el Neckar, remolinos de gaviotas pionas que gritan alrededor de la imagen. El texto dice al menos esto, el recuerdo es el de los ojos¹²⁶.

124. Ibid. La idea preconcebida de la alegoría, que orienta la lectura, se expresa claramente en esta fórmula conclusiva que cita un texto de Paul de Man dedicado en parte a “Tubinga, enero”: «Se trata de una alegoría que sólo puede repetir ciegamente su modelo anterior, sin comprensión última [...]» revelando «la naturaleza paradójica de una estructura que hace de la poesía un enigma [sic] que no deja de implorar una respuesta imposible a su propio ciframiento [riddle]», *ibid.*, p. 319 (la frase de Paul de Man se ha tomado de «Lyric and Modernity», en *Id.*, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minneapolis Press, Minneapolis, 1982, p. 172).

125. A. Gellhaus, «Erinnerung an schwimmende Hölderlintürme», *cit.*, jñ. 8.

126. J.-P. Lefebvre, «“Ich verulme, verulme”...», *cit.*, p. 274.

Se ignora de este modo el lugar de la transferencia de los elementos líquidos. Tanto el mar como el agua de los poemas determinan una región de aflujo que se sitúa en la lengua, y hace correr las palabras, desde La arena de las urnas, e incluso antes. De un modo similar, por homología con la visualización, las significaciones tematizadas, como la epifanía, se detienen y clasifican: todo un arsenal de motivos comunes, así como de símbolos en acto, se identifican de antemano. Se establecen ecuaciones (Celan — Hölderlin): Ciertamente dichas ecuaciones existen; Celan ha utilizado estas palabras. Pero todo lo piensa de nuevo y, por lo tanto, lo desvía; el sentido sólo se desprende del estudio de la subversión. Sin ella, la lectura de la reutilización sigue siendo ficticia.

Para Lacoue-Labarthe este «discurso extenuado, deficiente, tartamudeante [...] no es un 'relato': no relata nada, y menos aún una visita a la Hölderlinturm de Tubinga»¹²⁷. Si se trata de un «discurso» —como él dice—, no es para nada «extenuado»; al contrario, es capaz de poseerse a sí mismo, en la plenitud de su poder de análisis. No tiene nada de «tartamudeante»; dice que es preciso reconstituir el lenguaje en sus elementos primarios, resemantizar la materia. Por tanto, se trata de todo lo contrario de lo que supone Lacoue-Labarthe. El poema se apoya en la reflexión, no en la afasia, que no «reproduce». La experiencia poética que ha tenido lugar no se puede separar de otra, que la corrige. Las frases de Hölderlin están cortadas: para decir así el corte, con toda franqueza¹²⁸. El relato es por entero el de una visita que se hace a la lengua de Hölderlin, en este lugar, mostrando qué materia ha aportado la lengua a ese visitante que habla en su nombre. ¿Ante qué expectativa estaría justificado precisar que «esto no relata nada», o preguntarse lo que «esto» relata? Esto lo «relata» todo, a saber: los años de una locura vivida por uno, que lo condujeron a vociferaciones proféticas mal llamadas «afasia», una retractación como involuntaria en la locura que, en el caso del otro, aporta la materia de una contra-lengua, lengua de la nada que domina a la nada, integrando lo que está por decir, contra los discursos complacientes con los campos de exterminio. Se transfiere el encuentro al delirio, en la extensión abstracta de una lengua de la muerte.

127. Ph. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, cit., p. 29 (trad. cit., p. 27).

128. B. Böschenstein, *Leuchttürme*, p. 79, piensa al contrario que el ritmo que se imprime mediante la disposición de las palabras en la página crea una traba que impide que el enunciado se desplace. También ahí se trata justamente de todo lo contrario: la forma permite, con toda libertad, que el análisis y la ruptura cobren su sentido, sin ningún tipo de traba.

15. La experiencia del vértigo

Los intérpretes han aducido el hecho concreto de la visita que Celan realizó, en una fecha conocida, a esta torre en la que Hölderlin vivió los últimos treinta y seis años de su vida, para enfatizar que el poema no relata tal suceso, como si alguien ya hubiera mencionado esta anécdota. La visita se habría hecho «en memoria de aquello» (que no es el caso), y, en consecuencia, sería: «nula o un puro no-evento»¹²⁹. Las dos posiciones —la de la visita a la torre y la que la descarta— son solidarias; y ambas son igualmente insostenibles. Vemos que, en primer lugar, se extrapola del texto esa «vivencia» (Erlebnis), contra las palabras, con estos «nombres», «el espejeo de las aguas del Neckar», una «división de los reflejos», una «imagen de los visitantes engullidos»¹³⁰ de la manera más visualizada¹³¹ posible; el poeta, debido al mensaje que se le ha impartido, tiene la misión de separarse de «lo ente» (Seiendes) dejándose arrastrar a lo lejos; es el «vértigo» nietzscheano; lo dionisiaco más global. A la «experiencia de la nada» se la concibe a la manera de Heidegger, y se la describe como un arrancamiento, como una «desaparición en el presente»¹³² —con miras a una presencia mucho más poderosa.

Se mantiene con fuerza lo real para que la diferencia resalte, como en la prédica: «No es como ustedes piensan». Pero el orador se traiciona a sí mismo: en más de un sentido, se trata en efecto de un acontecimiento, que no tiene, nada de anecdótico. La situación procede ciertamente de un encuentro; el visitante, por instruido que esté en la altura de los lugares, llega a ellos, en el poema que se escribe, como excluido, lejos de las celebraciones. Es excluido excluyéndose, exiliado, con el peso de un destino que lo separa de todo esto. Sin

129. Ph. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, cit., p. 31 (trad. dt., p. 28).

130. *Ibid.*, p. 145 (trad. castellana, p. 112): «25 de marzo de 1984 (Tubinga). Con R. L. al borde del Neckar, cerca de la torre». Una «visita», la suya.

131. ¿Por qué la frase (*ibid.*, p. 31; trad. cit., p. 28): «esta visita [de Celan], después de tantas otras, desde la visita del carpintero Zimmer, a la torre...», si es aquí donde fue acogido? Como consecuencia de esto, los «carpinteros» (del verso 10) se asimilan a los visitantes del pasado (el tropel de turistas): de este modo, la posibilidad de interpretar la inversión se ve engullida de una vez.

132. Vuelvo sobre un mismo párrafo (*ibid.*, p. 32; trad. castellana, p. 29): «El vértigo es una experiencia de la nada: del (in)advenir—‘en sentido propio’ como dice Heidegger— de la nada. Nada se ‘vive’ ahí, como ocurre en toda experiencia, porque toda experiencia es experiencia de la nada. Y el vértigo lo es al igual que la angustia, descrita por Heidegger, o la risa de Bataille. O que el fulgurante reconocimiento del amor. Lo es como lo son en realidad todas las experiencias, infinitamente paradójicas, ‘imposibles’, de la muerte: de la desaparición en el presente».

embargo, lo real subsiste en la transposición. El éxtasis se inscribe como una aguda penetración, una apertura a la nada. Se trata en efecto de una emoción, se diga lo que se diga¹³³, que posee su homólogo en la angustia, en la risa o en el delirio, incluso amoroso.

El vértigo, ¿cómo no tendría que existir, sea cual sea su nombre? Es inicial, inseparable de la materia en la que se instala, y, por eso mismo, es siempre soberano: los transportes vienen a situarse, a ponerse en su punto de mira. La embriaguez puede considerarse como algo primordial, sean cuales sean el origen, la bebida, el sueño o la locura: en ella fluyen las palabras, y la infinita variedad de las asociaciones. La libertad inventiva puede compararse con las experiencias surrealistas, y no es que el juego o el trance cuenten menos, aun cuando Celan se haya liberado de los principios de un Breton. El sentido que se le da a la historia imprime a estos principios su propia razón. La gratuidad es una condición, pero se la sobrepasa en el momento en que el poema se compone. Para Lacoue-Labarthe, se trataría de algo fundamentalmente contrario; el modelo se sitúa en la inspiración, el vértigo se une a un mensaje, y el poeta poseído se convierte en su portavoz, un mensajero del vértigo. Esto implica negar la instancia de reflexión, que emana de la persona y se apodera de su propio vértigo, si es que se los puede distinguir. Dicha reflexión no es el intermediario de nada más que su propio discurso y del sistema que se instaaura. Lo vivido se ancla ahí, en la textura de los signos que afluyen; todo se rehace en la lengua —sin que sea la lengua la que habla—, la torre y el río, Hölderlin y el Neckar, dicen en ella una inversión; dicen lo que son.

16. La palabra autoritaria

En lugar de descifrar la poesía situándola —con todo lo que ella dice de manera nueva— después de Auschwitz (como se repite invocando a Adorno), y, en primer lugar, situándola en relación con lo que se ha dicho antes de ella, se anula toda diferencia para poder continuar asimilándola a aquello de lo que ella se separa. El medio más eficaz será el de autenticar las producciones englobándolas bajo el signo de una aproximación tradicional a la lengua poética. A la singularidad, que Celan convierte en un principio absoluto de composición, se la anula en aras de toda una serie de posiciones, y a lo individual se lo ignora radicalmente. El poema deberá «hablar» la lengua del Ser y

abrirse «el camino de su propia fuente»¹³⁴. ¿Dónde está el «yo» de El meridiano: «yo busco al mismísimo Lenz, lo busco a él —la persona, busco su figura: porque voy en pos del lugar de la poesía, de la liberación, del paso»¹³⁵?

Aquello que viene de otra parte, de otro escrito, se abre un camino y atraviesa la lengua del poema. Sin embargo, a este movimiento Celan lo impulsa claramente para contradecirlo; ya en el momento en que se hace oír lo domina otro movimiento que le impone una significación secundaria. La soberanía del sujeto ocupa el lugar de esta voz suprapersonal, que los intérpretes quieren oír a cualquier precio. Pero no por ello deja de incluirse aquí una escucha. Si Celan se sintió alejado de esa escucha, prohibiéndose ese abandono de sí, no fue sólo por su maestría en el orden del arte, sino para ir precisamente contra las reivindicaciones que provienen de esta inmersión.

Celan conocía bien la poesía de la que habla Lacoue-Labarthe. Era su bestia negra; sin ella, él no sería, y lo que él es no la tolera. La niega hasta en sus ínfimas partículas, como a una herencia inaceptable. Así pues, los intérpretes reducen a Celan al polo que es el objeto constante de sus negaciones y del que saca la fuerza de su contradicción. El lector de Heidegger opta por la universalidad contra una obra que se quiere particular, e ignora al negador que se manifiesta a cada paso. Celan cuestiona el uso que él mismo hace de sus propios recursos, y no se detiene ante las legitimaciones de la tradición que él confronta con el hacer poético. No se opone menos a las falsas celebraciones críticas que vinieron después. Por tanto, no podemos decir de ninguna manera que el himno de Hölderlin sea la «fuente», o el «chorro» o el «enigma» del texto¹³⁶. Celan no hace aparecer nada más que el corte, sólo atestigua una imposibilidad que tuvo lugar aunque sólo fuera porque los textos se invocaron en circunstancias terribles. La vía de Hölderlin, en su mismo lugar y en su tiempo («en tiempos de penuria», “Pan y vino”), que se abre al poema que se escribe ahora («en este / tiempo», versos 18 y 19 de “Tubinga, enero”), se ha vuelto impracticable.

La afirmación según la cual «sería de todas maneras imposible llevar a término» el comentario¹³⁷ es la contrapartida de las negaciones precedentes. La reserva del intérprete no se podría rebatir si en sus palabras pudiera entenderse que la transparencia nunca es total,

134. *Ibid.*, p. 31 (trad. castellana, p. 29).

135. GW III, 194; OC 504.

136. Ph. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, cit., pp. 31s. (trad. castellana, pp. 29 s.).

137. *Ibid.*, p. 37 (trad. castellana, p. 33).

o difícilmente definitiva. Ahí radica el problema. Pero la declaración traduce de hecho una resolución feroz: la de rechazar el sentido de las palabras descifrables. Porque se oponen a las expectativas. El rechazo a priori del comentario, reiterado varias veces, es la contrapartida de un rechazo del sentido. Sirve para refrendar un montaje en el que los fragmentos que el intérprete retiene como significativos aportarán la fórmula balbuceada de sus prejuicios. Hacer a un lado el texto, cuando éste no es la «evidencia», autoriza la especulación; el cuerpo momificado del poema se convierte en portador de filosofemas. La identidad que se presta a la materia sirve de justificación del método utilizado, y lo que no se quiere comprender refrenda el pathos de la incomprensibilidad. De hecho, la oscuridad convertida en fetiche y erigida en manifestación objetiva de la dolencia es sólo signo de una disposición subjetiva. Congènita, se vuelve infranqueable. En las doce páginas (27-39; trad. cit., pp. 25-34) que Lacoue-Labarthe dedica al poema no encontramos ningún estudio de la construcción celaniana del sentido: el lugar que le correspondería se ve ocupado por las sentencias dogmáticas de una filosofía de la poesía que constantemente se legitima a sí misma. La transposición filosófica pretende consagrar el valor de la poesía.

17. Heidegger: echar tierra al asunto

Las tomas de posición de Heidegger a favor del movimiento nazi —que Celan conoció y descubrió en parte a través de la documentación reunida en los libros de Schneeberger publicados en los años sesenta¹³⁸, e incluso antes con su lectura de Lowith¹³⁹— serían, a ojos de Lacoue-Labarthe, un extravío menos grave y penoso que la cobardía de no haber tomado ninguna posición sobre sus implicaciones en el momento del exterminio organizado, o después de éste. Era como estar ante un silencio justificado por el bien de la razón filosófica y de su propagación. La estrecha relación entre el pensa-

138. G. Schneeberger, *Nachlese zu Heidegger. Dokumente zu seinem Leben und Denken*, Bern, 1962. El punto de vista que Schneeberger defiende aquí se justifica plenamente hoy, cuarenta años después, si bien disponemos de nuevas informaciones (en particular, el libro de E. Faye, *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie*, Albin Michel, Paris, 2005); todos estos datos nos permiten sopesar un compromiso político incondicional, que nunca fue objeto de retractación. La necesidad de poner en relación el contenido de las interpretaciones y lecturas de Heidegger con sus posicionamientos políticos se impone ahora de un modo aún mucho más imperioso.

139. Tai como muestra la «Cronología de las lecturas celanianas fechadas» de La bibliothèque philosophique (Éditions Rue d'Ulm, Paris, 2004, p. 764), Celan habría leído el libro de Karl Lowith *Heidegger. Denker in dürrtiger Zeit* en octubre de 1954.

miento y la actitud política que se expresa en esta continuidad es sin embargo evidente; una ha llevado a la otra. La orientación que dio a su pensamiento ha impuesto la acción o la inacción, aun cuando Heidegger hubiera pasado del activismo a la reserva, y de la solidaridad germánica a una forma de repliegue, más digno que solitario, y sobre todo helénico, nietzscheano y político, o más superiormente nihilista, más fiel a las posiciones iniciales del nacional-socialismo que el movimiento (la *Bewegung*), que avanzaba sin él hacia otra fatalidad. La íntima relación entre los fundamentos y el apocalipsis siempre deberá ponerse en un primer plano.

Para los miembros de la secta, lo que Heidegger ha escrito continúa siendo válido. No se cuestiona lo que hace decir a los textos, ya sean los de Heráclito o los de Hölderlin. Se actúa como si esto no estuviera marcado por el nazismo, como si no fuera necesario hacer de todo esto, muy pronto, una lectura distintiva, que muestre cuál es la parte que, en su obra, estaba de acuerdo con las ideas que han permitido, indirecta o abiertamente, la expansión del nazismo. Para no entrar en esto, lo que se hace en cambio es referirse a la grandeza institucional de un género que se resguarda cerrándose sobre sí mismo.

Ocurre otro tanto con Celan. Al intentar crear una relación de dependencia del poeta con el filósofo, se pasa por alto que Celan leyó a Heidegger por lo que pudo aprender y sacar de él para su propia reflexión, y quizás incluso, en la mayor independencia, para el trabajo sobre su lengua. No se duda en transferir un esquema ontológico que el poeta ha repudiado claramente. ¿Leerían a Celan si Heidegger no existiera? En Francia —y no sólo en Francia—, tanto los poetas como los críticos lo han leído durante mucho tiempo desde esa perspectiva, y han tomado como adhesión las lecturas que Celan hizo de Heidegger. Celan se abrió un camino. No aceptó a Heidegger por más de un motivo, pero tampoco lo rechazó —¿cómo podría hacerlo? Su obra lleva el testimonio de su distancia. Lo puso en su lugar, un lugar inaceptable, al asociarlo a una situación política, y a una conciencia depravada, que él podía encontrar allí incluso analizada. El dinamismo de la lengua de Celan es demasiado libre como para no dirigirse contra lo que integra; las rectificaciones se hacen con esta materia¹⁴⁰.

140. La forma presente de este estudio debe mucho a las relecturas profundas de Alexandre Breton y a las discusiones fructíferas a las que ha dado lugar.



RILKE EH LA POESÍA DE CELAN

Es fácil sostener que Celan no habría sido posible sin Rilke. Pero si se consideran los comienzos poéticos de Celan, se podría decir también, con todo derecho, que Celan no era posible con Rilke, o más aún: que, con Celan, Rilke ya no es posible.

La crítica literaria fabrica relaciones: entre Hölderlin y Celan, entre Trakl y Celan, y así sucesivamente. De ahí que sea casi imposible escapar a una petrificación del sentido, ya que al comparar siempre se corre el riesgo de apoyarse en una dependencia y, con ello, en una comprensión previa. Sin embargo, los poemas se defienden de esta tendencia. Más apropiado sería preguntarse acerca de lo que supuso la mirada de uno de los dos —la mirada del que vino más tarde— sobre el otro. ¿Qué podría representar, en un horizonte cultural, es decir, histórico y nuevo, el primogénito para el benjamín? ¿Cuáles eran los presupuestos de la lectura —y, por ende, de la refeción— del autor que se veía acogido en ese contexto?

El joven Celan, como tantos otros en la misma época, leyó a Rilke —y se sirvió a menudo de él— de una manera intensiva, extraliteraria y preliteraria, verdaderamente fundadora. Pero, ¿cómo señalar aquello que, entre todos estos ecos, es realmente una cita, es decir, una alusión a un contenido determinado, esté o no esté señalada por alguno de los giros familiares que aparecen en los poemas de Celan, como por ejemplo los «según oyeron» (so hörten sie) o también «lo que leímos» (das lasen wir)¹ La tradición poética que ha encontrado

1. Véanse los poemas "Había tierra en ellos" ("Es war Erde in ihnen", GW I, 211; OC 153) y "Tu transir" ("Dein Hinübersein", GW I, 218; OC 157).

una vía de acceso a la obra de Celan se articula en un libro único bastante parecido al de Mallarmé, en el que la enunciación de una verdad retoma una palabra ya dicha². En Celan, el hecho de retomar textos ajenos sólo conduce a un distanciamiento fuera del ámbito de la representación. Rilke no es uno de esos autores que se puedan distinguir de otros en el seno del libro (a decir verdad, no son muchos). La utilización multiforme que Celan hace de él es de otro tipo. Sería más correcto ver en su obra un fondo, un yacimiento de formas poéticas. Esto no reduce la importancia que tuvo Rilke para Celan, al contrario. La confrontación con la sensibilidad lingüística de Rilke constituye una parte esencial en la elaboración del idioma propio de Celan.

Desde una perspectiva actual, y extrayendo de la obra las cosas tal y como son, la primera tarea a realizar debería ser la reconstrucción de la lectura que Celan lleva a cabo, para aislar de este modo los elementos que en su lengua se convirtieron en una referencia semántica fundamental. Habría que captarlos, en primer lugar, incluso antes del proceso de torsión semántica al que fueron sometidos, y, después, en el curso mismo de este proceso. Para ello es preciso hacer una nueva lectura de Rilke, orientada hacia Celan, dado que el punto de vista de la herencia literaria anula el carácter particular de las posiciones a fin de recrear artificialmente, por medio de una extrapolación, algún aspecto común a ambos autores³. Ahora bien, es precisamente lo particular lo que está en juego cuando un autor de una cierta modernidad —caracterizada por su autodeterminación— se esfuerza por no sacrificar nada de su experiencia personal. A una reconstrucción semejante, podría oponérsele otra concepción, más tradicionalista y actual a la vez: la de la fuerza creadora que actúa en la lengua. Mi objetivo es descubrir cuáles son los elementos de la escritura de Rilke que Celan integra en su lengua poética. Este proceso ha transformado a Rilke en otra cosa, y le permitió a Celan encontrarse a sí mismo gracias a la confrontación con aquello que tenía ante sus ojos al comenzar a escribir. No se trata de citas, como en otros casos en los que remite a textos muy concretos. Y tampoco se trata en verdad de un enriquecimiento de su lengua, como en su lectura de Jean Paul⁴, lectura que ya se apoya en una dinámica propia

2. Acerca de la dinámica interna del libro de Mallarmé, véase, por ejemplo, J. Rancière, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Hachette, Paris, 1996, p. 104.

3. Tal es el caso, entre otros, de la estética de la recepción según Hans-Robert Jauss.

4. Véase B. Böschenstein, «Celan als Leser Hölderlins und Jean Pauls», en *Argumentum e silentio*, pp. 183-198.

muy elaborada, mientras que la influencia de Rilke permanece ligada, de una manera mucho más fuerte que la de otros autores, a una situación anterior. Si Rilke pudo tener una importancia semejante, es porque representaba algo más que su propia poesía, era el intermedio —a la manera de un médium— de una situación cultural que lo rebasaba.

A menudo Rilke debe a los demás una buena cantidad de sus ideas, así como gran parte de su concepción sobre el arte (y, quizás, hasta la misma concepción que él tenía de su propio arte): a Lou Andreas-Salomé, la materia psicoanalítica; a Rudolf Kassner, todo un lote de filosofemas de inspiración orientalizante; y tanto a unos como a otros, materias diversas. El mundo de sus ideas tiene algo de secundario, precisamente porque sólo las hace suyas en la esfera del lenguaje. Su capacidad de apropiación excepcional, casi adivinatoria, le permitió captar y registrar en abundancia. Se halla en dependencia no sólo de Freud, sino también de Nietzsche, como casi todos los que escribían en esta época⁵. Se trata de concepciones de las que no siempre habla él mismo, y cuyo origen a veces él mismo ignora; el significado de estos contenidos heredados es lo que confiere a su obra su ambigüedad particular, con una posición a medio camino entre la exactitud y la indeterminación. Las ideas de la época salen a la luz a través de una lengua que le es propia, pero que, en cierto sentido, no le pertenece. Es a la vez libre y tributaria de un género y del uso que se hace de él. Abierta por esencia, la lengua acoge e incluye; más allá de todas las dependencias, permanece independiente tanto de la actualidad como de la tradición. Al mismo tiempo, se encierra en las fronteras asignadas a toda actividad de asimilación: Rilke recoge un material extraño y lo integra, pero sin llegar a ocultar una cierta inseguridad típica del autodidacta. A su vez, esta inseguridad se ve integrada en la obra.

En ese aspecto, y a su manera, Rilke es hijo de su tiempo. A una situación cultural y social nueva, con todas las falsedades que conlleva, él da una respuesta lírica y, por tanto, no dogmática, impregnada de una religiosidad himnica, que, seguramente, bajo la figura y con el pathos de la pasividad, le ofrece un eco polimorfo en la esfera poética. Esta religiosidad libre se pone al servicio del énfasis. Y la época,

5. Sobre Nietzsche en Alemania, véase R. F. Krümmel, *Nietzsche und der deutsche Geist*, vol. II, De Gruyter, Berlin-New York, 1983, y, por lo que se refiere a la literatura, los volúmenes editados por B. Hillebrand, *Nietzsche und die deutsche Literatur*, Tübingen, 1978; en Francia, L. Pinto, *Les Neveux de Zarathoustra*, I y II (antes de 1914), Seuil, Paris, 1995; y J. Le Rider, *Nietzsche en France* (hasta hoy), PUF, Paris, 1999.

que se veía reflejada en sus producciones, lo acoge a su vez como a aquel que venía a liberarla de sus lazos demasiado exclusivos con la literatura y otras exigencias humanistas más elevadas, en cuyo nombre los partidarios de la tradición preferían seguir a Hofmannsthal⁶. Al comienzo sobre todo, Rilke sintió poco o ningún interés por la tradición; no se consideraba como un descendiente suyo; ésta no le había sido dada como legado. Ya desde muy temprano, puso el acento en ese aspecto anticultural de su poesía. Sin embargo, a continuación, fue en busca de la gran tradición poética; y valiéndose de lo aprendido, la acogió, ensanchando las fronteras de su mundo verbal. Un buen ejemplo de esta andadura lo ofrecería su relación con Petrarca, tal como él lo entendía. Desde su propia posición, podía apropiarse esta herencia, sin por ello «petrarquizar», mediante un proceso selectivo —una especie de ejercicio para virtuosos de la lírica— en el horizonte que había delimitado. Esta apropiación presupone una distinción, una separación inaugural. Sin que haya que ver en ello un nihilismo deliberado, Rilke establece una especie de punto cero como condición para la inclusión —en principio ilimitada— de temáticas actuales y tradicionales que permitían una explotación poética o se prestaban a ella. De esta manera creó para uso propio un nuevo canon, una cultura nueva, otorgando derecho de ciudadanía a ciertos elegidos, a los que promovió como miembros de la comunidad rilkeana, de Louise Labé a Maurice de Guérin, y decretando también muchas expulsiones⁷. Su libertad, su apertura no contradicen en ningún caso la limitación de la práctica, ni la renuncia impuesta o elegida.

El componente religioso sobrevive bajo otra forma y con una exigencia más grande en la lengua del período tardío —fuertemente impregnada de ontología. El fervor se incorporó a esta esfera más noble; pero la exigencia cultural subsistía, era parte integrante de un proceso de democratización, bajo cuya bandera Rilke aceptaba figurar. Había asimilado una tradición poética sub-romántica en una forma popular y, por lo tanto, más religiosa que cultural. El rechazo a la jerarquía, con la transposición del elemento hierático, profundizaba

6. A este respecto, y acerca de la reserva de Hofmannsthal hacia Rilke, véase la descripción, muy justa, de Rudolf Hirsch: «'Schwieriges Verhältnis'. Hofmannsthal und Rilke, und was nicht in ihrem Briefwechsel steht», en *Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals*, Fischer, Frankfurt a.M., 1995, pp. 337-343.

7. Conviene oponer al canon rilkeano, que es personal y, en cierto sentido, autodidacta (y cuya relación con la cultura es por eso mismo secundaria), el polo de una dependencia más fuerte con respecto a la tradición, como por ejemplo la de un Rudolf Borchardt. Véase E. Osterkamp (ed.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin-New York, 1997,

la distancia respecto de otras formas culturales, más exclusivas. De la misma manera que retomaba una tradición que él mismo elegía, podía retomar y transponer una forma de modernidad, de manera que una cierta vanguardia artística se veía sacralizada en él.

La importancia de Rilke para Celan también se comprende mejor si en lugar de considerar su obra como un corpus autónomo, interpretable y que pide ser interpretado, antepone a los poemas la lengua en que están escritos, para concebirla como un depósito ilimitado de libertades conquistadas, a partir de la esfera preverbal, gracias a la flexibilidad del sistema sensorial. Rilke se liberaba y tenía instinto para las rupturas. El principio de base es la ingenuidad, una ingenuidad casi metódica, que al comienzo permanece ligada al hombre más que al poeta, y tiene como efecto una revalorización de las palabras, incluso las más simples. A pesar de sus asociaciones tan poco selectivas y de que tiene en cuenta expectativas de un universo emotivo escindido y un tanto desarmado, el trabajo en curso en ese taller nos permite ver, por momentos, el arte de un maestro. A menudo, también, el intento falla; pero el fracaso forma parte de la tonalidad rilkeana.

Rilke tenía un estilo «joven», a la manera del *Ait nouveau* y del *Jugendstil*, que le era propio, y escribía con un estilo sexual y transexual para los jóvenes de uno y otro sexo ocupados en su crecimiento hacia la edad adulta, aunque escribía también para las angustias de los lectores que iban envejeciendo. No era un sacerdote, sino más bien un delegado de la angustia en el país del arte, que consideraba que su deber era ayudar a los demás, y, también, un delegado del arte en el reino de la ausencia de arte. ¿Qué posición correspondía pues al yo, en ese mundo en el que Rilke integraba todo lo que le parecía compatible con su experiencia y con su misión estético-religiosa? ¿Qué tipo de comunidad, qué tipo de soledad suponía?

Celan comenzó a leer a Rilke en el instituto; Rilke había muerto hacía una década. Estos textos lo ponían en relación con algo atractivo e inevitable. Dos aspectos se oponen: o bien al entrar en el espacio de una poesía nueva atenerse a lo que ya se ha hecho; o bien considerar aquello que, en ella, aparecía ya como algo a partir de ahora inaceptable, y rechazarlo. El camino va de una actitud a la otra. Se perfila dentro de la obra en sus comienzos; y se lo puede descifrar desde ahí⁸. No faltan testimonios sobre la lectura de Rilke por parte

8. Antes de la edición de la obra de juventud hecha por Barbara Wiedemann (véase *infra*, n.16) se podía acceder a una gran parte de los poemas de juventud gracias a la transcripción de un manuscrito en posesión de Ruth Kraft: P. Celan, *Gedichte*

del joven Celan⁹. Es posible establecer su existencia; y mucho más fácil aún reconstruirla, a partir de las reelaboraciones. Se revela ahí una irrupción y una metamorfosis. Rilke representa una forma muy precisa de poesía, a la vez moderna y abordable. Una elección así no tenía nada de raro para un estudiante de instituto de la época; en Czernowitz, el entorno institucional y personal había continuado siendo ampliamente germanofono.

Los textos tenían su lugar fuera de la escuela, en otra esfera, mucho más personal y emocionalmente diferente. Los poemas de Rilke se distinguen de toda una literatura anclada más fuertemente en el universo intelectual y erudito; relacionan de modo específico la vida privada y el arte —un arte vuelto hacia los problemas de la vida. Toman en consideración cuestiones para las cuales ni el teatro, ni tampoco la novela, tienen competencia; no eran filosofía, pero tampoco poesía, ni siquiera en el sentido de los poetas que, poco o mucho, se vinculaban con la estética de los simbolistas franceses. Se hacía estallar también aquel marco, el de todo un género. El aspecto religioso pasaba a un primer plano, con una lengua directa, inmediata, original, autodidacta y salvadora, por no decir soteriológica, cuando no escribía su propia historia santa. Rilke mostraba todo lo diferente que podía ser la poesía; al hacer esto, descubría una nueva radicalidad, conseguida al precio de una separación decisiva. ¿Cómo se vive

1938-1944, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985. Ahí se puede constatar la presencia asombrosamente abundante de elementos esenciales, que se descifran apoyándose en la obra posterior, así como la transferencia de la lengua poética tradicional a un dominio nuevo, histórico y propio del autor; véase por ejemplo la dialéctica de un poema como “De aquella mirada” (“Aus jenem Blick”; FW 81). Son intentos, logrados o fallidos, que siempre conllevan una penetración. Cf. Antschel Paul - Paul Celan, por ejemplo p. 68, sobre “Notturmo” (FW 54). No hay duda de que este último estudio, instructivo en muchos puntos, ha creado las bases para el trabajo sobre los poemas de juventud, publicados o inéditos. Pero la falta de una comprensión verdadera oscurece los méritos de la obra.

9. Véase I. Chalfen, *Paul Celan, Eine Biographie*, pp. 60, 65 (acerca de la admisión precoz, en particular por el Corneta), 68, 75 («eso muestra claramente hasta qué punto la confrontación con Růke lo ayudó a desarrollar sus facultades poéticas»), 99 («a los veinte años, Celan todavía ve en Rilke un modelo»). Cf. G. Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, Frankfurt a.M., 1986, p. 107 (Baumann tiene razón al indicar que *Los cuadernos de Malte* ejercieron una influencia más fuerte que los poemas, o al menos suscitaron un rechazo mucho menor; al respecto, véase *Vom Engagement*, pp. 212 s., n. 6, que remite a un texto anterior de Baumann; dada la situación política de la posguerra, la opinión según la cual *Los cuadernos de Malte* habrían pesado mucho en la decisión de Celan de viajar a París me parece muy poco pertinente. Véase también H. Beese, *Nachdichtung und Erinnerung. Allegorische Lektůre einiger Gedichte von Paul Celan*, Agra, Darmstadt, 1976 (en adelante: *Nachdichtung*), pp. 56-73.

con eso? ¿Qué puede hacer la poesía por el individuo¹⁰? Rilke había cruzado fronteras entre poesía y auxilio existencial; se creaba una zona intermedia, entre arte y religión; un Heidegger lo explotaría después. En el fondo, también la pasión juvenil de Celan por Rilke tuvo esta razón; sin duda le reservó un lugar particular entre sus lecturas.

En su vida hubo varias esferas que pudieron permanecer apartadas de esta influencia, o que no podían verse tocadas por ella, sea cual fuere la vida judía en general, o judía del este, o los movimientos juveniles de obediencia marxista o sionista. No es difícil hacerse una idea de la tensión existente entre un espacio autónomo de lo poético, con, por una parte, unos objetivos artísticos —y también extra-artísticos, como se ha visto—, y, por otra parte, con unos ideales casi enteramente independientes, no menos existenciales, culturalmente distintos. Hoy en día se puede afirmar que tanto unos como otros estaban muy alejados de Rilke, y que Celan se había visto obligado, en gran medida, a mantenerlos a distancia, puesto que no los habría podido integrar a su horizonte particular. En estas condiciones, los dos dominios debían existir paralelamente, sin ningún vínculo de necesidad, como puede ocurrir cuando se es joven. Esta tensión está presente en Celan, en la situación inicial de su poesía; se trataba de una mezcla de atracción y distanciamiento.

Desde el comienzo, Rilke tuvo que afirmarse en el universo de Celan contra el modelo de universos literarios concurrentes, contra Shakespeare y, ante todo, contra Baudelaire, a los que Celan leyó tanto en la escuela como fuera de ella. La poesía de Rilke constituía una instancia de recurso, cuya exigencia de inmediatez lingüística implicaba un modo de relación con la existencia. A través de Rilke, una vía tal vez privilegiada, Celan lograba una integración más fuerte en la lengua materna que era el alemán; al mismo tiempo, Rilke era el vector de una extranjería que no se debe subestimar. Es cierto que en Celan esta ambigüedad (entre integración y extranjería) estuvo presente bastante pronto, antes de su estancia de estudios en Francia, en 1938. Aun en ausencia de pruebas biográficas, los poemas de Celan permitirían deducir qué clase de lectura hacía de Rilke. La lengua de

10. Tenemos en mente tanto la maestría de una literatura de la consolación, renovada por medio de una aproximación terapéutico-existencial, en las *Cartas a una mujer joven* (trad. y notas de G. Massuh, prólogo de R. E. Modern, Editorial y Librería Goncourt, Buenos Aires, 1977), como sus innumerables lectores: estas cartas conocieron, en la edición de bolsillo de la época (*Inselbücherei*), una difusión notable, por no decir equivalente a la de las *Cartas a un joven poeta* (se imprimieron 250.000 ejemplares a comienzos de la guerra de 1940).

Rilke, el fondo lírico que representa, está presente desde el comienzo. No se trata exactamente de un material, son palabras aisladas, un enriquecimiento de la lengua.

¿A qué categoría pertenecen los versos en los que se transpara en la referencia a Rilke? Se trata de ejercicios, pero también, ya en ese entonces, de contra-referencias, en las que la cita es redefinición. Si vamos de Rilke a Celan, topamos con una infinidad de ejemplos en los que se reconoce la integración de un estrato primario en la lengua de Celan. Si se hace el camino en sentido inverso, de Celan a Rilke, reconocemos, en los poemas de Celan, a un Rilke ya celanizado. Una transferencia semántica ha tenido lugar muy pronto: se asienta sobre dos principios que se afirman y se imponen poco a poco a todo lo largo de los escritos de juventud. El primero tiene que ver con la utilización idiomática del vocabulario rilkeano; éste es más artístico, es decir, poético y lingüístico; se trata aquí de la distancia interior, inherente a las palabras, respecto de la realidad descrita, que hasta cierto punto está presente en toda poesía, pero que se encuentra llevada al absoluto en la poesía hermética. El segundo principio concierne al valor que toma la historia en la creación poética, es decir, a la posición que el sujeto lírico asume frente al acontecimiento de la persecución y del exterminio de los judíos en los campos alemanes. No existe medio alguno para demostrar si este acontecimiento ha determinado la estructura de la separación hermética, así como la renuncia a una lengua poética menos estrictamente idiomática, o si estos rasgos estaban ya esbozados antes del mismo. Es muy posible que el acontecimiento histórico se haya visto integrado a una forma poética ya imaginada, a la cual Celan aspiraba potencialmente desde el comienzo.

Había aquí una decisión importante, y sin duda singular en su radicalidad: no decir nada que no se opusiera al desencadenamiento de una violencia sacralizada. Esta decisión se apoyaba en la convicción de que el acontecimiento histórico ya estaba presente en la lengua poética tradicional, que estaba representado allí, y que no se lo podría extirpar fácilmente. Era necesario desenmascarar continuamente la violencia inherente a la lengua: ese era el único camino posible para sustraerse a su influencia en la poesía. La frase tan a menudo citada del poema "Fuga de muerte", «La muerte es un maestro que viene de Alemania» (*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*), se refiere a la poesía, a la música y al canto, y no directamente al efecto del exterminio; y vale también para la poesía de Rilke y para la lengua que Celan había retomado. Asesina, ella había venido de Alemania.

Hay en Rilke, en el polimorfismo de las tonalidades, unos trazos no enfáticos que se oponen al pathos lírico, y que para Celan no han contado menos que la energía lírica pura. Son versos en los que la experiencia poética, separándose de sí misma, toca los límites de las posibilidades expresivas —es decir, de lo decible—, y en los que se puede aprehender otro zócalo del lenguaje, tal vez totalmente diferente. El pathos se corta a sí mismo el camino, se socava, y no sólo en Los cuadernos de Malte Laurids Brigge. Ciertos análisis sobrios y duros, descripciones de la realidad, objetivas, fácticas, en la línea de Flaubert, podían aspirar a un rango en el que Celan normalmente no admitía sino a Kafka, a quien ponía muy por encima de Rilke¹¹.

Celan asumió de un modo muy particular esa renuncia a la celebración himnica (aun cuando esta última estuviera también profusamente representada en Rilke), y asumió también algo que se encuentra ya en Rilke —y que en él, en general, nunca se mantiene por mucho tiempo: la profundización del carácter auto-reflexivo de la lengua, un elemento de especulación lírica que se desarrolla en el terreno de la poesía, producido por un movimiento interno, y que no se puede introducir desde afuera. Entre otros elementos retomados, se encuentra también el componente gnómico, pero sin el vínculo, frecuente en Rilke, con la diatriba y la prédica laica. El aspecto moralista o moralizante era propio de la gran poesía desde mucho tiempo antes, y no está ausente en Celan, aun cuando en éste el apostrofe se dirija más bien al sujeto lírico (al tú) que al lector, lo cual equivale, de manera indirecta e irónica, ad se ipsum. Se conserva también el virtuosismo en la restitución de lo instantáneo y de la atmósfera, así como el arte de iluminar algún punto del poema mediante la transición. Este arte sobrevive incluso ahí donde está quebrado, cuando una primera realidad se halla atravesada y recubierta por una segunda realidad, que la niega. En esos momentos, lo que al principio no era más que un esbozo se retoma a continuación bajo una forma reducida y concentrada.

La grandeza de una obra que se ha dejado detrás de sí y que, en cierto modo, está superada, pervive. Puede ocurrir que muchos elementos, vueltos inaceptables por su origen y por el uso que otros han hecho de ellos, permanezcan intactos; la poesía anterior no se ve cuestionada en sí misma cuando se la retoma críticamente en una poesía que viene después de ella. Incluso subsiste la relación con una poesía de la que uno se ha separado y con la que ya no se es solidario. El

11. Sobre la lectura que Celan hace de Kafka, véanse las informaciones reunidas por E. Gönzel, *Das wandernde Zitat*, cit.

pasado atestigua también un proceso dinámico de superación, una transformación que se ha producido después. Habla por sí mismo.

A consecuencia de esta doble transferencia, que afecta tanto a la lengua como a su marco de referencia, aquello que en la poesía de Rilke todavía se daba como un proceso narrativo se convierte, en Celan, en un proceso lingüístico. En la transposición que él hace del *Corneta*¹¹, se trata de un «capitán del silencio» (*Herzog der Stille*)^{1*}, que espera ahora en el patio del castillo. Sin embargo, el proceso retomado y desplazado conserva su naturaleza guerrera. Al producirse en la esfera lingüística, debe abrirse camino a través de la lengua de la violencia, afirmándose contra un uso de las palabras que, antes de él, había tendido al exterminio, cuando no lo celebraba directamente. La violencia está instalada en la lengua. Los dos aspectos de la transferencia, guerra y canto, son solidarios.

12. Véase R. M. Rilke, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Sämtliche Werke*, ed. de E. Zinn, Insel, Frankfurt a.M., 1955, vol. 1, pp. 233-248. Existe una versión castellana (de momento, la única disponible) de Jesús Munárriz: *La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke*, ed. bilingüe, Hiperión, Madrid, 2ª ed. rev., 1994. En su nota «Sobre la traducción» (pp. 75-77), y por lo que se refiere al término «Cornet» (una grafía arcaica de *Kornett*, atestada también en otros lados), Jesús Munárriz explica su elección de «alférez», en lugar del acostumbrado «corneta» en las traducciones castellanas precedentes, diciendo que su equivalente en castellano es «portaestandarte» y no aquel que toca la «corneta» (el instrumento de viento), y que por eso, debido a su sonoridad, opta por «alférez». Es cierto que en el poema de Rilke se trata de un portaestandarte de la caballería del ejército imperial en la época de la guerra de los Treinta Años (entre los oficiales, éste era el grado inferior, por debajo del teniente). Ahora bien, el término «portaestandarte» existe como tal en alemán (*Fähnrich*, como sinónimo de *Cornet*), y existe igualmente el término «corneta» en castellano designando al «oficial que llevaba la corneta o estandarte de los dragones» (véase la sexta acepción en el *Diccionario de la Real Academia Española*), ya que la «corneta» es (en su tercera acepción) un estandarte o «bandera pequeña terminada en dos farpas y con una escotadura angular en medio de ellas, que usaban en el ejército los regimientos de los dragones». Además, en su cuarta acepción designa a la «antigua compañía de soldados de a caballo». Preferimos mantener, pues, «corneta», en lugar de «alférez» (*Leutnant* en alemán), ya que éste dice otra cosa. Por otro lado, el término «Cornet» posee su extrañeza en alemán, al ser un cargo que se ha perdido (como ocurre con el «corneta», su equivalente castellano), cosa que no sucede con el alférez.

13. Véase «En vano pintas corazones» (“*Umsonst malst du Herzen*”, *GW I*, 13), publicado por primera vez en *La arena de las urnas* (*Der Sand aus den Urnen*, *GW III*, 33); Celan escribió el poema, según sus indicaciones, en 1945 en Bucarest; cf. *FW 154 y 257*. La traducción literal «duque» (*OC 48 y 406*) vierte mal la palabra «Herzog» en ese contexto. Además, una etimología cratiliiana puede conducir a la palabra «corazón» (*Herz*).

Umsonst malst du Herzen ins Fenster: der Herzog der Stille
wirbt unten im Schloßhof Soldaten.
Sein Banner hißt er im Baum, ein Blatt, das ihm blaut, wenn es

[herbstet;

die Halme der Schwermut verteilt er im Heer und die Blumen

[der Zeit;

5 mit Vögeln im Haar geht er hin zu versenken die Schwerter.

Umsonst malst du Herzen ins Fenster: ein Gott ist unter den Scharen,
gehüllt in den Mantel, der einst von den Schultern dir sank auf der
[Treppe, zur Nachtzeit;
einst, als in Flammen das Schloß stand, als du sprachst wie die
[Menschen: Geliebte...

Er kennt nicht den Mantel und rief nicht den Stern an und folgt jenem
[Blatt; das vorausschwebt.

10 »O Halm«, vermeint er zu hören, »o Blume der Zeit«...

En vano pintas corazones en la ventana:
el capitán del silencio
recluta soldados abajo, en el patio del castillo.
iza su estandarte en el árbol —una hoja que se le vuelve azul cuando
[llega el otoño—;
entre la tropa reparte los cálamos de la melancolía y las flores del
[tiempo;
con pájaros en los cabellos se dirige a hundir las espadas.

En vano pintas corazones en la ventana: hay un Dios entre las huestes,
envuelto en el abrigo que antaño cayó de tus hombros por la escalera,
[en una hora nocturna;
antaño, cuando el castillo estaba en llamas, cuando decías como los
[humanos: amada...
Él no conoce el abrigo y no invocó la estrella y sigue aquella hoja
[que suspendida lo precede.
'Oh cálamo', cree oír él, 'oh flor del tiempo'.

Muy a menudo Celan retomó versos o giros de la obra de Rilke y los transformó de tal manera que el origen de los elementos reutilizados sigue siendo reconocible. Es el caso, sin duda alguna, del «corazón que martillea en la hondonada» (*hämmerndes Herz in der Mulde*)¹⁴, una secuencia verbal en la que no se puede dejar de oír un eco de las *Elegías de Duino*¹⁵. Esta construcción de Celan, más moderna,

14. "Bajo la lluvia" ("Im Regen", FW 51).

15. «Que de los martillos del corazón, de claro batir, ninguno falle»; «Daß von den klar geschlagenen Hämmern des Herzens / keiner versage [...]» (R. M. Rilke, *Werke*, ed. de E. Zinn, Insel, Frankfurt a.M., 1987 [en adelante: Zinn], 1.1., p. 721).

se haía a menudo en su primera poesía²⁶, y está muy cerca de una manera de hacer diferente, que se distingue por su ritmo, y que recordaría bastante a la lengua de Goethe en los poemas del Diván: «En los vientos, los cortantes, / rompes todas las arpas afables» (In die Winde, in die scharfen, / reißt du alle sanften Harfen)¹⁷. En ese poema de juventud, y en sus acentos religiosos, el Salvador exaltado por el cristianismo hace aparecer la verdad asesina de esos mismos acentos: «Sana mis ojos turbios» (Meine trüben Augen heile¹⁸). Semejante eclecticismo, en el que todavía podemos percibir la procedencia de elementos diversos, pertenece a la fase en la que se constituye la lengua de Celan. La materia utilizada, que no tardará en transformarse y verse negada, aparece aquí ai descubierto.

Se puede reconstruir a posteriori la forma en que Celan leía los textos, por ejemplo, el preludio de la tercera parte del Libro de horas, “De la pobreza y la muerte”¹⁹. Para nosotros, a partir del punto de vista de Celan, se constituye un sentido nuevo: «y tan profundo estoy» (und ich bin so tief²⁰): tendríamos ahí el abismo separador que se abre en la lengua, «[...] y toda cercanía se ha hecho piedra» ([...] und alle Nähe wurde Stein²¹): se trataría, para Celan, de las palabras que se unen en el poema. En los versos que siguen, unas palabras

El fragmento proviene de la Décima elegía, y se había desarrollado ya en la Novena (Zinn, p. 719). Se pueden consultar varias traducciones castellanas: *Elegías de Duino*, ed. y trad. de J. Talens, Hiperión, Madrid, 1999 [en adelante, Talens], pp. 98-99 y 104-105; véase también *Elegías de Duino - Los Sonetos a Orfeo*, ed. y trad. de E. Barjau [en adelante, Barjau] Cátedra, Madrid, 2001, pp. 113 y 116; o incluso la de J. Ferreiro Alemparte, tanto en Espasa Calpe como en Rialp. Esta cita de la Décima elegía de Rilke se retoma de un modo aún mucho más explícito en el poema “Coronado y ¡fuera!” {“Hinausgekrönt”, GW I, 271; OC 188}. Existe también una relación directa entre el final de “Estrecho” (“Engführung”): «Así / que hay templos todavía en pie» («Also / stehen noch Tempel», GW I, 204; OC 149), y la Séptima elegía: «No conoce ya templos» («Tempel kennt er nicht mehr», Zinn I, p. 711) = Talens, pp. 78-79 = Barjau, p. 102. Véase W. Wögerbauer, *La réfection du langage poétique dans l’œuvre de Paul Celan* (tesis de doctorado), Paris, 1993, pp. 366 ss.

16. Se trata del volumen VI de las GW (primera edición a cargo de B. Wiedemann como *Das Frühwerk* [FW]), inédito en castellano, y constituido mayoritariamente por los poemas de Rumania (I. Bucovina, II. Bucarest [poemas y prosas poéticas, algunos en rumano] y III. Viena).

17. “Corona negra” (“Schwarze Krone”, FW 50; versos 12-13).

18. *Ibid.*, verso 11.

19. Zinn I, pp. 343 ss.; «El libro de la pobreza y de la muerte», en R. M. Rilke, *Libro de horas*, trad. y prólogo de F. Bermúdez-Cañete, Hiperión, Madrid, 2005, pp. 171 ss.

20. R. M. Rilke, «El libro de la pobreza...», cit., pp. 170-171. De aquí en adelante, la cursiva es mía.

21. *Ibid.*

aisladas destacan del contexto como si ya pertenecieran al vocabulario celaniano: la «nieve» (Schnee) es la lengua que se ha hecho más adecuada, al encontrar su forma en un silencio sin gravedad; la «boca» (Mund) es el órgano de la palabra y la instancia poética en la que se realiza la refección; la «herida» (Wunde) hace referencia a la llaga que abre el acontecimiento del exterminio, y las «manos» (Hände) señalan el trabajo de la creación^{22 23}:

ewiger Schnee, in dem die Sterne lahmen

50 bin ich nicht mehr Herr in meinem Munde,
der nichts als zugehn will wie eine Wunde;
und meine Hände [...]»²³

[...] nieves
eternas, donde quedan rígidas las estrellas
[-]
pues yo no soy el dueño de mi boca,
que solamente quiere cerrarse como herida²⁴,
y mis manos [__]»²⁵

«Tú me obligas [...] a una hora extraña» (Du zwingst mich [...] zu einer fremden Stunde²⁶) —ahí puede verse todavía la lectura que Celan, buscándose a sí mismo, podía hacer de estas palabras. El tiempo del poema se abre en la distancia. A los dos términos, «fremden» (extraña) y «Stunde» (hora), se les atribuye un sentido nuevo.

Hay también un pasaje que se puede leer como si la separación entre el sujeto histórico, el «yo», y el «tú» sujeto de la escritura, ya hubiera tenido lugar: «tú eres la piedra» (du bist der Stein²⁷). El proceso muestra cómo las palabras de Rilke se convierten en palabras de Celan, cómo se celanizan. Rilke sigue presente con su espacio de palabra que Celan mantiene en su lugar, a pesar de toda la distancia. Se adopta un Rilke diferente, pero luego se lo transforma hasta volverlo ir recono cible. La obra de juventud de Celan podría brindarnos más

22. Véase por ejemplo el verso: «lugar de sacrificio de tus manos» («Opferstatt deiner Hände»), en el poema “De viaje” (“Auf Reisen”, GW I, 45 y III, 60; OC 65 y 422).

23. Zinn i, pp. 343 ss.

24. Para Celan, marcada por el acontecimiento.

25. R. M. Rilke, «El libro de la pobreza...», cit., pp. 171-173.

26. Ibid.

27. Ibid., pp. 192-193.

de un ejemplo de ello. Escojo el adjetivo «weh», en los versos del poema “Clair de lune”: «Wir triefen / von irgendeinem wehen Tau» («Chorreamos / un rocío dolorido cualquiera»)²⁸. Ahí podemos encontrar el punto de partida de una asociación entre «weh» (que hace daño, o hiriente) y «wehen» (soplar). Al verbo se le atribuye entonces, como étimo, un grito de dolor: «... nichts [...] als ein Wehn in den Rauten» («... nada más [...] que un soplo entre las rudas»), en el poema “Un guerrero” (“Ein Krieger”)²⁹ ³⁰. Se podría demostrar la existencia de un proceso análogo a propósito de la palabra «unsäglich» (inefable), tan típica de las Elegías de Duino⁰⁰. En la segunda estrofa del poema “Tulipanes” (“Tulpen”), en la que se encuentra de nuevo la palabra «weh» como adjetivo, Celan escribe, con un ritmo que es evidentemente el de los Sonetos a Orfeo:

Lo que en los cálices secretamente al estambre golpeó con brillo jura la rima inefable por tu compañero dolorido.	Was in den Kelchen geheim ein Staubblatt mit Schimmer befiehl, schwört den unsäglichen Reim für dein wehes Gespiel³¹.
--	--

Aparentemente, no siguió utilizando ese «unsäglich» (inefable). El segundo ejemplo atestigua una influencia rilkeana; el primero pertenece más bien ya a un Celan ocupado en buscarse a sí mismo tomando sus distancias.

Los poemas del primer período de Celan no son fáciles de leer. Hay que lograr entender la manera como él mismo leía, como se leía a sí mismo en ellos, para llegar a ser Celan. Debemos partir de la hipótesis de que ya era él mismo. Lo era y no lo era. De ahí que cedamos a la tentación —justificada— de leerlo como aún no podía leerse a sí mismo en el momento en que, metamorfoseando una lengua diferente, construía la suya, en una oscilación y una mediación entre préstamo y oposición.

El Corneta —para atenerme siempre a este ejemplo esclarecedor— recibió de Celan un significado que no tenía originariamente, cuando, durante su período escolar en el instituto, era capaz de recitar de memoria pasajes enteros de este libro. Los momentos de ilumi-

28. FW 47. [El título del poema de Celan está en francés en el original. (N. de los T.)]

29. “Ein Krieger”, perteneciente a *Der Sand aus den Urnen* {La arena de las urnas}, FW 100 y 250; GW III, 16; OC 398 (fechado el 2 de abril de 1943); cf. W. Wögerbauer, *La réflexion...*, cit., pp. 138-144.

30. Véase este pasaje de la Quinta elegía: «und dorten, / auf unsäglichem Teppich [...]» («y allí, / sobre inefable alfombra [...]); Talens, pp. 62-63; Barjau, p. 92.

31. “Tulipanes” (“Tulpen”, FW 101).

nación del relato y de su ritmo se retoman en la materialidad de la lengua³². El «cabalgar» en el poema se convierte en un cabalgar del

32. Marlies Janz subrayó el vínculo entre el Cometa y el poema “En vano pintas corazones” (GW I, 13 y III, 33; OC 48 y 406): «el castillo en llamas remite al amor carnal» (Vom Engagement, p. 50), y también hizo lo mismo, el mismo año, H. Beese {Nachdichtung und Erinnerung..., cit., p. 56}. Desde una perspectiva psicológica, Janz relacionaba el «tú», cuya acción no culmina, y el «capitán» (acerca de la traducción de esta palabra, véase, *supra*, p. 228, n. 13), con el sujeto disociado entre el «yo» y el ideal del yo, visto como el «receptáculo de las pulsiones de muerte» (cf. la cita de Freud, p. 219, n. 51). El poema, o la experiencia que se supone que éste relata, no dejan de plantear problemas a la autora, sobre todo si llegamos a suponer (¡cómo no!) que la separación permite acceder a la pura naturaleza y al «sentimiento inerme» {unbewaffnetes Gefühl, según Kurt Oppens en una obra de 1963, citado por Janz, p. 50}. Janz reduce la melancolía, y la universaliza para convertirla en una huida hacia la frialdad ante las emociones humanas, un acto que se mira a sí mismo críticamente, entre el culto al sentimiento y el culto a la naturaleza. Desde la perspectiva de Janz, ni la melancolía ni la inmovilidad están relacionadas con el poema, y la muerte a la que éste se refiere tampoco se relaciona con el acontecimiento que condiciona las transformaciones realizadas en el decorado del Cometa. Christoph Pereis, en un texto esencialmente descriptivo («Zeitlose und Kolchis, Zur Entwicklung eines Motivkomplexes bei Paul Celan»: Germanisch-romanische Momtschrift 60, nueva serie 29 [1979], pp. 47-74), distingue cuidadosamente un elemento narrativo, un motivo de base tornado de la poesía de las baladas con una ruptura final que corresponde a los acontecimientos de la noche y la tradición pos- o neo-romántica, y, en el último verso {«Oh, cálamo», cree oír él, ‘oh flor del tiempo’}, un contenido que se desvincula del resto: no llega a captar la estructura profunda, porque, contra el punto de vista de H. Burger {Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache, Zürich-München, 1974, p. 55}, entiende el «tú» como un apóstrofe a la mujer amada (lo cual es sin embargo difícil de conciliar con el giro: «[...] cuando decías como los humanos: amada...» («[...] als du sprachst wie die Menschen: Geliebte...»), es decir: «cuando recurrías a esa palabra de la lírica amorosa») y no como el sujeto lírico interpelado. De este modo, priva a Celan de la lengua nueva que se separa de esta poesía del pasado (ya que el dios está «envuelto en el abrigo que antaño cayó de tus hombros» y «él [dios] no conoce el abrigo»). No se trata de un «tú enmascarado» (p. 50), tras el que podría haber una persona, sino más bien del dios de los ejércitos en la palabra, que se somete al único contenido del reclamo vengativo de los muertos, y que encuentra de nuevo la misma voz, más allá del aniquilamiento, en una forma diferente y recompuesta: «‘Oh, cálamo’, cree oír él» («O Halm», vermeint er zu hören). Esto no puede querer decir sino una cosa: que ahí también se escribe y se compone, y que el tiempo abre flores en el poema; cf. el poema “Flor” (“Blume”, GW I, 164; OC 126). Barbara Wiedemann {Antschel Paul - Paul Celan, p. 201}, al igual que Ute Maria Oeímann, da más importancia al aspecto «poetológico» (el término tal vez no ha sido muy bien escogido, ya que puede provocar confusión, si es que se trata de la estructura poética de la lengua); Wiedemann ve, con razón, en los elementos del Cometa «un material que le permite a Celan mostrar la cuestión que le preocupa» (H. Beese escribe: «Un poema sobre el recuerdo que recuerda» [Nachdichtung und Erinnerung..., cit., p. 72]), pero el proceso no es el que ella describe cuando sostiene que la esfera abandonada es la de una «comunicación visual» y, como consecuencia, se sustrae al lenguaje (hay diferentes clases de lengua), mientras que «la poesía [...] finalmente, en el momento de la rememoración de la emoción experimentada», a pesar de todo consigue sus fines. ¿En qué se convierten en

poema³³. La poesía se extiende; se transforma en un proceso, al desarrollarse en una «estepa» que se abre, y se convierte en el proceso mismo de extensión³⁴. Cabalgar no conduce a la batalla sino a la muerte, a un reino de los muertos —un mundo de seres humanos asesinados. De este modo, en la obra posterior se puede continuar blandiendo el estandarte del Corneta, porque de ahora en adelante el dolor aparece en un canto que reconoce en ese dolor a su maestro, como en el poema “Un guerrero”³⁵, citado más arriba.

La lengua y la muerte caminan cogidas de la mano: «quedamente me enfrento a las lanzas» (leise begegn ich den Speeren³⁶). Se puede decir la verdad: «Verdadero es el cabalgar sin fin» (Wahr ist der endlose Ritt³⁷). El cabalgar es verdadero así como es verdadero algo que, en la palabra, se vuelve verdadero: «te hablo a ti, cuando [...] ellos multiplican el morir» (ich rede zu dir, wenn [...] sie das Sterben vermehren³⁸): el «tú» es quien escribe; «ellos», los asesinos actualizados por medio de la palabra. El «cabalgar» del Corneta se halla así traspuesto hasta la adecuación: «Justo es el casco» (Gerecht ist der Huf³⁹); así pues, podemos leer en “Vocipálido”: «ajustado para caer en ti, / ajustado para volar en ti» (fallgerecht in dir, / fluggerecht in dir⁴⁰). La «hermana» asesinada en los campos de exterminio (no es una hermana de sangre; la palabra designa a las mujeres en la comunidad de los asesinados, incluida la madre⁴¹) puede tomar el lugar de la prometida del Corneta en la noche del castillo en llamas: «Sangrando, pertenecio fiel a la extranjera, enigmáticamente íntima» (Blutend gehöri ich getreu der Fremden und rätselhaft Trauten⁴²). La melancolía que si-

este caso los «soldados» a los que se busca reclutar (y no «enrolar» como dice la traducción de las OC), así como las huestes (¿acaso la Wehrmacht que berrea sus cantos?), y la hermana sumida en el abismo de la melancolía (la figura etimológica, Schwester / Schwester, le asigna su lugar)? ¿Todo esto no sería nada más que una noche de amor transfigurada en el recuerdo: «una forma depurada [...] de emoción»? En el poema, el abrigo cubre otros hombros.

33. «Cabalgar, cabalgar, cabalgar, [...] Cabalgar, cabalgar, cabalgar» (Cometa, pp. 14-15).

34. Véanse los dos poemas: “Canto estepario” (“Steppenlied”, FW 55) y “De camino” (“Unterwegs”, FW 56).

35. GW III, 16; OC 398.

36. *Ibid.*, verso 3.

37. *Ibid.*, verso 4.

38. *Ibid.*, verso 2.

39. *Ibid.*, verso 4.

40. GW II, 307; OC 340. Véase, *infra*, «La herida y la justeza», pp. 498 ss.

41. Véase, por ejemplo, «tú, / la Hermanada a mí» (du, i mir [...] Ver-/schwister-te), en “Radix, Matrix” (GW I, 239-240; OC 170-171); véase, *supra*, «Un compromiso irrevocable», pp. 57-64.

42. “Un guerrero”, verso 6.

gue al acontecimiento crea en la lengua la proximidad con la extranjera, que es la mujer que se quedó en casa⁴³, a la que aman los asesinos, y que a través de la madre muerta y de los poemas escritos él siente como enigmáticamente cercana —es prácticamente imposible entender otra cosa. Con las palabras del Corneta y en el marco escénico rilkeano, un voto se expresa: «Me tengo en pie. Profeso. Llamo»⁴⁴. El desplazamiento ha tenido lugar, el contenido guerrero se convierte en un elemento de la poesía, se opone al éxtasis de la historia, formulado adrede con las mismas palabras, contra este mismo éxtasis. El voto portaba el estandarte de Celan, una resistencia que tomaba partido por los muertos.

Los elementos constitutivos de La canción de amor y muerte del corneta Christoph Rilke se desarticulan para adaptarse a una construcción nueva. La extensión que atravesaba la cabalgada pasa a ser el presupuesto de la poesía como tal. El desierto se presenta como alejamiento; trascendido, se transforma en exterioridad, condición de la separación del mundo de los sentidos. Tras las llamas de la noche de amor del Corneta se produce una liberación, una separación que tiene por escenario una noche diferente. En los primeros poemas de Celan, el amor no solamente está a la sombra de la muerte, sino que se ve absorbido por ella. El rechazo es definitivo. El lenguaje más inmediato del poema de amor no puede subsistir ante el único mundo verdadero del poema: no se lo puede separar de él⁴⁵. El destino sufrido por los muertos es un tema rilkeano; pero la transferencia no podía incluir eso. Ahora bien, esta transferencia en la lengua del poema se ha vuelto precisamente indispensable. La flor rojiza de la adormidera, empapada con la sangre del poeta que ama entre los asesinos, se convierte en espanto e infortunio para la mujer amada⁴⁶. Incluso

43. La prometida del Cometa y la Margarete de la "Fuga de muerte" se superponen.

44. *Ibid.*, verso 7 («Ich steh. Ich bekenne. Ich ruf»).

45. Véase el poema "Adormidera" ("Mohn") en *La arena de las urnas (Der Sand aus den Urnen, GW III, 17; FW 106 y 251; véase también OC 398)*, Este poema data también del mismo mes (20 de abril de 1943), y remite ciertamente, con su título, a la relación con el mundo de los muertos de los *Sonetos a Orfeo*: véase la segunda estrofa de I, 9: «Nur wer mit Toten vom Mohn aß [...]», Zinn I, p. 736 «Tan sólo aquel que comió con los muertos / la adormidera [...]», Barj'au, p. 142). A menudo, la palabra «Mohn» se ha traducido mal al castellano; no es «amapola» sino «adormidera» (como dice justamente Barjau en su traducción): se trata de la flor que representa el olvido y la dormición.

46. B. Wiedemann (*Antschel Paul -Paul Celan*, pp. 63-65) insiste sobre la influencia del esquema métrico de Stefan George; su descripción detallada y formal del contenido, y la increíble reticencia a nombrar o a considerar ese contenido, dan mues-

a las operaciones militares que constituyen el primer plano del Corneta, con el «me enfrento a las lanzas» (*begegn ich den Speeren*), se las relaciona con la historia del exterminio, con las campañas de la Wehrmacht en el frente del este, referencias que en adelante van a cubrir la narración. La «hoja» (*Blatt*), la palabra escrita, «suspendida lo precede» (*schwebt voraus*)⁴⁷. Lo que ha tenido lugar no se puede alcanzar de otro modo.

Ya no se puede lamentar la muerte de un modo elegíaco; la lamentación misma no se deja integrar en una tradición de «príncipes de las quejas» (*Klage-Fürsten*) como en la Décima elegía⁴⁸, ni en un sentido antropológico, según la vertiente de un existencialismo que se encuentra prefigurado como una actitud espiritual en Rilke, ni como género poético; los rituales han perdido su sentido. El pasado ha sido aniquilado y, con él, la posibilidad de una celebración en la que la muerte y la vida estaban igualmente dominadas bajo el signo del Uno primordial. Celan se ubicaba en la historia; ya no quería decir nada que no incluyera al acontecimiento tal y como había sido, y la manera como había ocurrido. Cualquier otra cosa no haría sino ponerlo entre paréntesis y lo desviaría. La frase «Justo es el casco» (*Gerecht ist der Huf*) enuncia este derecho, que es el de la historia. La palabra «justo» (*gerecht*) —y esto se debería haber entendido— remite a este juramento al cual Celan permaneció literalmente fiel; literalmente, es decir: en la creación verbal y en la resemantización, en su trabajo con el material verbal. Un único deseo se mantiene contra todos los cantos litúrgicos: «Me tengo en pie. Profeso. Llamo» (*Ich steh. Ich bekenne. Ich ruf*)⁴⁹. El joven judío, el sujeto histórico, dispone del poder de la gran poesía del pasado. Se apoya en ella, pero también la ha rebasado, porque ella ha contribuido, a su manera, al exterminio. En la lengua de esta poesía, el «yo» encuentra el medio

tras de una ceguera bastante frecuente en 1985 (y seguramente no es menor hoy en día). De este modo, su formalismo hace fracasar también la comparación con el poema de Rose Ausländer, “Ach, im Guß und Glanz der Stunde” (“Ah, en el flujo y fulgor de la hora”).

47, «El no conoce el abrigo y no invocó la estrella y sigue aquella hoja que suspendida lo precede» («*Er kennt nicht den Mantel und rief nicht den Stern an und folgt jenem Blatt, das vorausschwebt*»), en “En vano pintas corazones” (“*Umsonst malst du Herzen*”), *GW I*, 13 y *III*, 33; *OC 48 y 406*; véase *supra*, p. 229.

48, «... zeigt ihm [...] die Trümmer / jener Burgen, von wo Klage-Fürsten das Land / einstens weise beherrscht» le muestra [_____] las ruinas / de aquellas fortalezas desde donde / antaño los príncipes de las quejas dominaban sabiamente el país), *Zinn I*, p. 724 (*Talens*, pp. 108-109; *Barjau*, p. 121).

49, “Un guerrero”, verso 7 (*GW III*, 16; *OC 398*).

para decir la violencia sufrida. La inversión de la tradición es la perspectiva obligada de toda interpretación de los poemas de Celan.

Se ha relacionado el poema de juventud “Más allá” (“Jenseits”^{50 51}) con un texto en prosa de Rilke titulado “Erlebnis”⁵⁵, debido al verso «aquí: una rama» (hier: ein Ast⁵²); a partir de ahí, se lo ha leído a la luz de una problemática que sin lugar a dudas es muy ajena a Celan, como un intento de desenmascarar el supuesto hermetismo de Rilke^{53 54}. Pero, ¿qué puede querer decir, en verdad, el pasaje «en el país sin espejos» (ins spiegellose Land⁵⁴)? Por poco que consideremos el uso que hace Celan, en otras partes, del término «Spiegel», los espejos representan en ese poema la imposibilidad de la poesía, incluida la de Paul Antschel, frente a la violencia presente en la lengua, y a la que está expuesto quien escribe⁵⁵. La reducción a un núcleo elemental, sin espejos, permite hacer ver la violencia desnuda en acción. También el Corneta, tal como deberíamos leerlo ahora con Celan, daba la palabra a la brutalidad. Es eso lo que él repudia en la segunda estrofa de “Más allá” (versos 9-12):

Was vorher war ist nun von uns gesunken.

[.]
in deinen Spiegeln bin auch ich nicht mehr.

Lo que antes había, ahora se ha hundido, de nosotros cayó.

M
tampoco yo, sigo estando en tus espejos.

Se introduce a la muerte en una lengua muerta, desaparecida. Solidaria con los que han sido asesinados, esta lengua penetra en la matanza. Son los pasos de la muerte, el ritmo mecánico de los asesinados. Ese ritmo de repetición insistente: «pasos pasos pasos» (Schritte

50. FW 43 y 242 (publicado «según una versión mecanografiada en Bucovina, fechada al parecer en 1944», nos dice la editora).

51. Zinn VI, pp. 1036-1040, fechado en 1913 ([a falta de una traducción castellana, damos la referencia francesa] = “Moment vécu”, en R. M. Rilke, *Œuvres en prose*, ed. de C. David, Gallimard, Paris, 1993, pp. 605-609).

52. FW 43; verso 3: «Hier. Hier: ein Ast».

53. Antschel Paul - Paul Celan, pp. 69-71.

54. FW 43; verso 2.

55. Véase, por ejemplo, “Corona” (FW 209; GW I, 37 y III, 59; OC 62 y 421): «En el espejo es domingo, / en sueños se duerme, ! la boca dice la verdad» («Im Spiegel ist Sonntag, / im Traum wird geschlafen, / der Mund redet wahr»); o también, siempre en *Adormidera y memoria*, “Con la cuerna que suena en la niebla” (“Ins Nebelhorn”, GW I, 47; OC 66), “La fortificación” (“Die feste Burg”, GW I, 60; OC 71); y otro ejemplo, del último período, “Playtime” (GW II, 386; OC 378).

Schritte Schritte), «dagas dagas dagas» (Dolche Dolche Dolche)⁵⁶, logra recoger en sí mismo la dinámica de la violencia, cuyos golpes desenmascara.

En el Corneta de Rilke, el «silencio» (Stille) precede a la llamada desesperada que se dirige al portaestandarte («silencio: ¡Corneta!»; Stille: Comet!⁵⁷). En la reelaboración que hace Celan en su poema “En vano pintas corazones”⁵⁸, se le da la vuelta: «capitán del silencio» (Herzog der Stille⁵⁹). El silencio mora «entre las huestes» (unter den Scharen). En el poema “Un guerrero”, de 1943, leemos: «Callado, me proyecto una muerte; quedamente, me enfrento a las lanzas» (Schweigsam entwerfich mir Tod, leise begegn ich den Speer en). Los adverbios (schweigsam y leise⁶⁰) remiten a la transferencia decisiva en la lengua que se está reconstruyendo. El «capitán» es también un «dios» (ein Gott), lo que seguramente designa el alejamiento de la lengua poética después de la separación que se ha cumplido en ella. En el poema “Notturmo”⁶¹, el mundo se ha vuelto «un animal parturiento» (ein kreißendes Tier); su «aullido» (Heulen; es el sonido más espantoso) es Dios que se hace amo y maestro de la lengua⁶².

El «capitán» de Celan «recluta soldados abajo, en el patio del castillo» (wirbt unten im Schloßhof Soldaten⁶³). Sustituye a los amantes de Rilke. Bajo la figura del corneta, hay que ver aquí un equivalente genérico de la humanidad: «cuando decías como los hombres: amada [...]» (als du sprachst wie die Menschen: Geliebte [...]), de una lengua a la que se podría haber oído expresar el amor —«cuando el castillo estaba en llamas» (als in Flammen das Schloß stand)—, pero que ahora está al

56. FW 43; versos 13 y 14, respectivamente.

37. R. M. Rilke, *La canción de amor y muerte...*, cit., pp. 62-63 (véase supra, n. 12).

58. (GW I, 13; III, 33; OC 48 y 406). Véase supra, p. 229.

59. Como ya se ha dicho, supra, p. 228, n. 13, «Herzog» (capitán) debe entenderse en relación con la palabra «Herz» (corazón), aplicada al poeta, el cual ha acogido para siempre en sí mismo, en sus sensaciones, el silencio de la muerte.

60. Para evitar una pesadez excesiva, la traducción opta por transformar uno de los adverbios en adjetivo: «callado». [N. de los T.]

61. FW 54.

62. El «yo» se separa; tiene miedo del espanto que sabe describir dirigiéndose al «tú»: «El mundo es un animal parturiento / que se desliza, calvo, en la noche lunar, / Dios es su aullido. Yo / tengo miedo y frío» («Die Welt ist ein kreißendes Tier, / das kahl in die Mondnacht schlich. / Gott ist sein Heulen. Ich / fürchte mich und frier.»; “Notturmo”, FW 54, estrofa 3). Sobre la formulación, véase Antschel Paul - Paul Celan, p. 56, n. 116; y véase, en el Cometa, el aullido de los perros (Zinn I, p. 242; Munárriz, pp. 40-41).

63. “En vano pintas corazones” (“Umsonst malst du Herzen”, GW I, 13 y III, 33; OC 48 y 406).

servicio de la muerte. Su bandera (Sein Banner) es el «estandarte»; él lo «iza en el árbol» {hißt er im Baum). La verticalidad del árbol señala, como una estela, la muerte de los que han sido asesinados; «una hoja [...] azulea» {ein Blatt [...] blaut), se refiere a lo que está escrito en las palabras del poema, ajenas a todo referente celestial. Se está en el atardecer de una estación amarga, «cuando empieza a otoñar» {wenn es herbstet), en septiembre. Pensamos en el último verso del poema “Huhediblu” de La rosa de Nadie⁶⁴, en las palabras de Verlaine que se repiten dos veces en el poema (verso IB y luego 47); «entre la tropa reparte los cálamos de la melancolía y las flores del tiempo» (die Halme der Schwermut verteilt er im Heer und die Blumen der Zeit⁶⁵) : la melancolía sostiene las plumas que escriben, los cálamos {Halme}^{66 67}, y él va entre los soldados ejercitándose en la jerga de la soldadesca, para hacer florecer de nuevo sus palabras desde un abismo, a la hora de la profundización que es la del poema. Y ésas son ya, años antes del poema “Flor” (“Blume”) del libro Rejas del lenguaje, las «flores» de Mallarmé⁶⁷. El dios se desploma, no en la batalla, en medio de las espadas, sino en las profundidades, entre los suplicantes que, en la muerte misma, se aferran todavía a una palabra salvadora. Su queja se percibe como un eco. Es la «queja» {Klage) que percibe el dios en la lengua. De este modo el poema se ve en la boca de los muertos reproduciendo una espera lejana cuyo objeto es él mismo: «‘Oh cálamos’, cree oír él [el dios]» («O Halm», vermeint er zu hören [...]).

Los intérpretes han ignorado la distancia, y han querido pasar por alto las diferencias, como si Celan hubiera escrito en una lengua comparable a la de Rilke, y como si sus reelaboraciones autorizaran a tener en cuenta sólo el parecido. En estas condiciones, uno puede incluso usar a Rilke contra Celan, como lo ha intentado, por ejem-

64. GW I, 275; OC 190.

65. “En vano pintas corazones”, verso 5.

66. Ocurre lo mismo en el poema “Banquete para huéspedes” (“Das Gastmahl”), escrito en Bucarest (y que una indicación de Celan permite fechar en 1946), de La arena de las urnas (Der Sand aus den Urnen); lo encontramos de nuevo en Adormidera y memoria (Mohn und Gedächtnis), cf. FW 180 y 263; GW I, 25 y IH, 50; OC 54 y 415, donde la palabra «Halm» (cálamo) se refiere manifiestamente a la escritura: «Bajo los cielos venenosos otros cálamos son sin duda más pálidos» («Unter den giftigen Himmeln sind andere Halme wohl falber»), y en la triada «Halm / Herz / Blume» (cálamo / corazón / flor). Es la poesía, el pensamiento que recuerda, y la sangre llevada a florecer, en el poema “La fortificación” (“Die feste Burg”, GW I, 60; OC 71).

67. «je dis : une fleur! et, hors de l’oubli [...] se lève [...] l’absente de tous bouquets» (S. Mallarmé, Œuvres complètes II, ed. y notas de B. Marchai, Gallimard, Paris, 2003, p. 213).

pio, Richard Exner⁶⁸. Si a Rilke se lo convierte en una especie de norma, entonces el lector encontrará en Celan casi todo lo que le es familiar gracias a Rilke, bajo una forma adulterada, debilitada. Las rupturas que caracterizan el nuevo estilo, interpretadas psicológicamente (filogenéticamente) como un silencio impuesto, se transforman en una imperfección. Desde esta perspectiva, el «silencio» rinde testimonio, es signo de una renuncia, una incapacidad de hablar —señala la impotencia de aquellos a quienes la historia ha rechazado. Esta clase de juicio sobre Celan ha sido y sigue siendo corriente hoy en día en Alemania. Se dice que Celan, el pobre, no consiguió ir más lejos por la vía que Rilke había andado. Seguramente había ahí una especie de prohibición; ése no era un terreno para él⁶⁹. Nadie se pregunta qué clase de contexto, reflejado en la lengua, podría proporcionar una explicación de ese silencio como respuesta adecuada al acontecimiento. Uno puede precisamente amar a Rilke y no apreciar a Celan por razones comprensibles —justamente porque Celan no separa el acontecimiento histórico de la tradición poética, y llega incluso a hacer de esta tradición el origen mismo del acontecimiento.

La poesía en general, y especialmente Rilke, con el uso que se hizo de él durante la segunda guerra mundial, así como los rasgos que esta utilización ha sacado a la luz, tuvieron su parte en la preparación del acontecimiento. Se habían afinado con ese diapason. Se trata de la celebración de la fuerza, que uno encuentra también en

68. Richard Exner (germanista alemán que ha sido profesor en Estados Unidos) muestra a las mil maravillas cómo se puede sostener que todo está en todo y recíprocamente («Paul Celan's Atemwende: About the "Death of the Speech" and the "Hope of Silence": Sulfur [Los Angeles] 4 [1984], 2, pp. 71-81, véase p. 73). Rilke abre el cortejo de los Silenciosos (Sonetos a Orfeo, II, 20), seguido por Thomas Mann, Kafka (sic: alistado y digerido) y Hofmannsthal, y, para terminar, en compañía de Celan, «todo el contexto europeo» con Dante, Keats, Mallarmé y Mandelstam. En ese enjambre, Rilke marca el tono, ya que representa, para Exner, el tono de la poesía, que, al igual que para Nietzsche, lo da la música himnica. La imagen sería grotesca si no tuviera por objetivo disolver en una herencia poética común el compromiso personal del poeta, que Exner, cuando lo capta, lo maltrata, o lo toma con pinzas («the poetic traditions [...] and his own biography, phylogenesis [que comprenda quien pueda] and [era de esperar] ontogenesis» [«las tradiciones poéticas [...] y su propia biografía, filogénesis y ontogénesis»], p. 76). Lo que aquí se escribe sobre Celan, abiertamente dirigido en su contra, falsea y desvirtúa el sentido de las palabras; uno sólo puede protestar. No obstante, es necesario señalar que Rilke, en ese caos calificado de «contexto», se ve conminado a hacer de modelo: le era más fácil que a Celan, escribe Exner, «atravesar alegremente el curso de las aguas y alcanzar la otra orilla, donde la palabra está ausente». No tenía que enfrentarse con los mismos obstáculos «filogenéticos».

69. Véase la reseña de Sprachgitter (Rejas del lenguaje) que publica Günter Blocker en el diario de Berlín Tagesspiegel (11 de octubre de 1959); al respecto véase, supra, el capítulo «Nelly Sachs», p. 78 y n. 2.

Rilke. Él mismo hizo posible esa instrumentalización de su obra, cuando tanto la literatura como la poesía le hubieran podido proporcionar una posición justamente contraria. Ya en aquel momento se las podía haber entendido —en la línea de los simbolistas franceses, por ejemplo (y, por lo tanto, antes del acontecimiento)— en el sentido en que Celan las entendía. De acuerdo con una posición diferente de la responsabilidad del poeta, más política, y que Celan compartía, la poesía de Rilke tenía en sí algo inadecuado; tal vez no era poética en absoluto. En la metamorfosis que sufrió Rilke en el joven Celan durante los años de la guerra, él, el seductor, con toda su singularidad, y debido a su promiscuidad, hacía el papel de representante por excelencia de la poesía procedente de Alemania, de la actividad poética en lengua alemana. La problemática de Celan se manifiesta ahí de manera ejemplar. Se trata de la dificultad —por momentos rayana en la imposibilidad— de escribir, en tanto que poeta, en la lengua de los verdugos, así como de justificar en la tradición su amor por esta lengua. En ese contexto, Rilke no sólo se representaba a sí mismo, sino que además representaba la poesía tradicional; sin embargo, con la distancia de la historia, el estilo patético se ha vuelto definitivamente obsoleto. La crítica que lo tenía por objeto podía ponerse en relación con el horizonte poético propio de Rilke; quizás ésta incidía, en menor grado, sobre otros poetas, que escribían en lenguas extranjeras, y que el mismo Celan había vertido al alemán. Gracias a la forma de su arte, éstos se podían proteger mucho mejor de todas las desviaciones. Las configuraciones-difieren —o bien permiten las refecciones, o bien se oponen a ellas. Este efecto no tiene nada de fortuito. A esto se añadía, en tercer lugar, el hecho ya mencionado de la «posteridad» efectiva, el que la obra de Rilke, al igual que la de otros poetas —y tal vez contra su intención—, durante la guerra —y con vistas a ella—, haya sido objeto de deliberadas manipulaciones.

En los poemas de Celan hay pasajes que llevan con tanta claridad la impronta de Rilke que se los puede leer como un contra-proyecto que se opone a Rilke en la escritura. Uno piensa en el final de *La rosa de Nadie*, en las dos últimas estrofas del poema “En el aire”⁷⁰, en el que algunos giros rilkeanos se ven retomados y recubiertos, de un modo explícito, por una voz diferente. Los elementos rilkeanos originarios, resemantizados, se mezclan, en la aceleración rítmica, con unos elementos nuevos que los reemplazan, y se esfuerzan en superar todo lo que ha sido dicho. Es como si en ese punto tan destacado que es la conclusión del poema y del libro a la vez, Celan hubiera querido

70. “In der Luft” (GW I, 290; OC 203).

decirse a sí mismo —y a su lector—: «Lo que he intentado hacer desde el mismísimo comienzo, finalmente lo he conseguido. Me he podido imponer contra esta poesía, sin —no obstante— haber terminado jamás con ella». Era, pues, un punto de partida; Celan no eludía su tarea, que consistía en atravesar enteramente esta lengua del lirismo, porque era la etapa previa a la posibilidad de una palabra en la tradición lírica.

Si leemos el poema que abre la primera parte de los Nuevos poemas, “Apolo temprano”⁷¹, podemos captar de manera contundente la figura nueva que ha tomado en la lectura de Celan. La referencia a una luz más temprana, más primordial, se invierte. Después de las exacciones, «el fulgor / de todos los poemas»⁷² {der Glanz / aller Gedichte) se comprende literalmente como lo que dice que es: «mortal» {tödlich); y el dios, en la presencia que aquí tiene, puede asimilarse a ese fulgor. La segunda fase, en el ámbito de la noche, Celan la asocia a la verdad histórica. En esta transferencia, todas y cada una de las palabras se pueden conservar. El lector encuentra aquí una suerte de extracto —paradigmático en su configuración— del léxico celaniano. Es como si estuviéramos ante una cantera. Se trata de palabras muy simples, a las que Celan asigna un lugar central; la reutilización las ha cargado con una fuerza desconocida, y que, al mismo tiempo, ya estaba presente en ellas. Todo esto vale para las «sienes» {Schläfe), pero también para el «más tarde» {später), así como para las «rosas» {Rose«), los «pétalos» u «hojas» {Blätter), el «tronco» o la «estirpe» {Stamm) y el temblor de la «boca» (Mund). Aquí las fronteras son difíciles de determinar; hace falta estar acostumbrado a leer a Celan para entender cómo podía él leer estos textos.

Lo que, fuera de la lengua, une a Celan con el acontecimiento —es decir, el elemento histórico y personal— constituye el presupuesto de su escritura; por eso en él cada palabra remite al acontecimiento, remite a la experiencia tal y como le afectó personalmente, en tanto que judío, pero también tal y como ésta debió afectar —o debería haber afectado— a otros poetas, aunque fuera de un modo totalmente distinto. Así pues, si el exterminio se ha convertido de manera mediata en el principio de su poesía, es porque todo el material verbal está atravesado por él. Si no hubiera sido así, no podríamos deducir la lengua de los poemas de Celan de la reflexión

71. Zinn I, p. 481. Véase R. M. Rilke, *Nuevos poemas*, trad., introducción y notas de F. Bermúdez-Cañete, ed. bilingüe, Hiperión, Madrid, 1991, pp. 24-25.

72. Los versos dicen: «no hay nada que pueda impedir que el fulgor / de todos los poemas nos hiera casi mortalmente», en R. M. Rilke, *Nuevos poemas*, cit.

sobre la poesía que los acompaña permanentemente: la haríamos derivar, más directamente, del acontecimiento al que ella se refiere. También un Rilke o un George habrían podido poner como base de su poesía otras experiencias, menos culturales y por lo tanto más poéticas. Habrían escrito de otro modo, sobre otra cosa. Ya antes de ellos la dimensión histórica había sido central —piénsese por ejemplo en los poemas de Rimbaud sobre la Comuna.

El universo de Rilke obedece a una constelación ternaria; sus temas provienen de la esfera antropológica y psíquica, o psicológica. Uno encuentra, en primer lugar, la envoltura protectora de la infancia; luego el origen, el pasado, especialmente el de las familias y los linajes. Es el curso de la sangre que remonta los siglos y los rebasa, con rasgos aristocratizantes bien conocidos (los cuales —cabe decirlo— diferencian esta celebración del origen frente a concepciones racistas y más vulgares). En él, el elogio de los pobres y de la pobreza pertenece al mismo contexto del cristianismo medieval. A esto se añade, en tercer lugar, la frecuentación del mundo de los muertos, que tiene mucho que ver con una eliminación de las fronteras, expresada, de un modo ecléctico, con acentos fuertemente sub-románticos y naturalistas, que la estilización eleva al nivel de arte moderno. Los intereses de Lou Andreas-Salomé, su intuición y un cierto discernimiento que la llevó al psicoanálisis tuvieron su efecto; todo esto se conoce bien gracias a su intercambio epistolar, unas cartas que se publicaron no mucho tiempo después de la muerte de Rilke. Si comparamos este universo con la temática de Celan, podemos constatar que el primer ámbito —la exploración nostálgica de la vida psíquica del niño— en Celan está ausente casi por completo, y que por eso, en cierto sentido, lo rechaza. El niño, en los poemas de Celan, es siempre otro hombre. Las circunstancias de la melancolía poética deben asociarse cada vez con la experiencia de un instante concreto. El momento exaltado se separa; está en otro lado, forma parte de un encuentro; no es algo pasado, ninguna corriente torrencial lo arrastra. Viene al encuentro del adulto en el amor; el poeta adulto se reúne con él encarándose metódicamente, por medio de la poesía y con las armas del intelecto, a unos universos que son construcciones espirituales y no un reino de espíritus. Los espíritus son todos aquellos que murieron en las cámaras de gas.

En lo que concierne al segundo ámbito, el de las estructuras de poder, Celan, en total conformidad con su precoz interés por el marxismo, luchó al lado de los oprimidos, sin unirse a ninguna tradición de nobleza familiar. Ninguna mediación podría justificar la crueldad, ni siquiera en nombre de Nietzsche, a quien Rilke, de manera mitad

consciente, mitad inconsciente, se refiere en uno de los Sonetos a Orfeo:

Fern von dem Schauenden sei jeglicher Hauch des Bedauerns
[».]
Toten ist eine Gestalt unseres wandernden Trauerns...
Bein ist im heiteren Geist,
Was an uns selber geschieht⁷³.

Lejos de aquel que mira esté cualquier hábito de compasión,

Matar es una forma de nuestro duelo nómada,..
Puro es en el espíritu sereno
lo que a nosotros mismos nos sucede⁷⁴.

Rilke dice que todo lo que nosotros hacemos lo llevamos en nosotros desde siempre como un signo de nuestro modo de ser humanos. Estas frases eran ya espantosas en la época en que fueron escritas. Que no se las haya leído así da testimonio del espíritu de ese tiempo, que justamente no las encontró espantosas. Eran la prefiguración de las situaciones en las que, más tarde, los soldados de la Wehrmacht pudieron leerlas —uno los ve llevando en sus macutos el librito de las ediciones Insel, Esos soldados se adecuaban a las ideas expresadas en ese poema. Ni siquiera hace falta hablar del sentido que les dio la historia. «Pero también esto es justo» {Aber auch das ist im Recht⁷⁵} —la obra de Celan, desde sus comienzos, contradice esta frase: el giro «Justo es el casco» (Gerecht ist der Huf⁶) se encuentra en su transposición del Cometa. La adecuación, el derecho, está en el combate contra el asesinato perpetrado. Para Celan, las torres eran fortalezas que manifestaban la persistencia de un poder opresor. Al comienzo del Libro de horas de Rilke^{77 78} encontramos unos versos que marcan la extensión religiosa más absoluta a través de la historia: «Giro en torno de Dios, de la torre antiquísima, / durante miles de años voy girando». Celan se acordó sin duda de estos versos cuando escribió su poema «Le Périgord» (esta alusión se me escapó en Piedra de corazón^{76*}). La historia es una suma de dominaciones, de rebelio-

73. Zinn I, p. 758.

74. R. M. Rilke, *Sonetos a Orfeo* (II, 11), traducción modificada (véase Barjau, pp. 180-181).

75. R. M. Rilke, *ibid.*, verso 8.

76. Véase *supra*, p. 234.

77. R. M. Rilke, *Libro de horas*, cit., pp. 22-23.

78. J. Bollack, *Piedra de corazón. XJn poema póstumo de Paul Celan*, trad. de A. Pons, ampliada y revisada con el autor, Arena Libros, Madrid, 2002.

nés abortadas, y también, a pesar de todo, de esperanzas de liberación, de utopías.

Las diferencias que se constatan en Celan en relación con los descensos a la morada de los muertos, calificados a menudo de órficos, merecen igualmente una precisión. Los dominios de la existencia no se pueden relacionar con los del más allá; tampoco se pueden delimitar por oposición. Entre ellos no existe una frontera que se pueda suprimir o traspasar. La aniquilación que Celan ha situado en el centro de su obra significa una ruptura total con todas las concepciones y divisiones que habían tenido lugar hasta entonces. Lo que se mató ya no existe. El poema sabe al mismo tiempo que eso ha existido, y que ha sido aniquilado. Se abisma en el precipicio del no-ser; lo que resurge de ese precipicio no pertenece al mundo natural. Debe su existencia al poder de una lengua que conoce el no-ser y lo toma en consideración, así como a la rebelión intelectual de un sujeto que no acepta la aniquilación.

En Celan, los muertos deben su existencia a un pensamiento que no se separa del recuerdo⁷⁹. La relación que se puede establecer con este «mundo» histórico de la destrucción deriva de la intensidad de una concentración en la exacta medida en que el dominio de la lengua —en cuyo seno se realiza el despertar— es autónomo y se mantiene radicalmente separado.

En cada poema de Celan se construye un mundo diferente. No es jamás el mismo de un poema al otro. Se recompone de otro modo. La trascendencia de la lengua se logra como un aprendizaje idiomático, como una experiencia particular del sujeto, sin otro referente que la negación de las designaciones de lo real que él no asume como propias. El distanciamiento conduce a la abstracción; hace estallar los sentidos heredados y asigna a los elementos del conjunto descompuesto la referencia de acontecimientos históricos únicos, imposibles de ignorar. La abstracción estética y la refección de los sistemas semánticos que la acompaña aparecen entonces como una medida necesaria, la única capaz de oponerse a las distorsiones emocionales, incluso a las de Rilke, así como de combatir una violencia que se expresaba en una lengua sacralizada, incluso la de Rilke. Toda experiencia, aun inconsciente —onírica, por ejemplo—, desde el momento en que entra en la experimentación verbal, queda sometida al control de un sujeto histórico que mantiene su distancia en el seno de la creación poética. El trabajo formal sobre la lengua es autónomo; esta autonomía, a su vez,

79. Sobre esta imbricación, véase *supra* «El testamento de Ucrania», p. 69.

está sometida a una instancia externa. De este modo, a las visiones poéticas más osadas, se las presenta reflexivamente como tales, como las construcciones que un sujeto perceptor descubre en su propia esfera. Nada está fuera del tiempo; es necesario el tiempo del poema para crear el objeto. Una realidad percibida de otro modo, en el terreno de lo inexplorado, siempre puede ser descifrada; no hay nada en esta esfera que sea incomunicable, todo depende de la percepción en la lengua.

EL AZUL DEL OJO

IN MEMORIAM PAUL ELUARD

Leg dem Toten die Worte ins Grab,
die er sprach, um zu leben.
Bette sein Haupt zwischen sie,
5 laß ihn fühlen
die Zungen der Sehnsucht,
die Zangen.

Leg auf die Lider des Toten das Wort,
das er jenem verweigert,
10 der du zu ihm sagte,
das Wort,
an dem das Blut seines Herzens vorbeisprang,
als eine Hand, so nackt wie die seine,
jenen, der du zu ihm sagte,
15 in die Bäume der Zukunft knüpfte.

Leg ihm dies Wort auf die Lider:
vielleicht
tritt in sein Aug, das noch blau ist,
eine zweite, fremdere Bläue,
20 und jener, der du zu ihm sagte,
träumt mit ihm: Wir¹.

IN MEMORIAM PAUL ÉLUARD

Ponle ai muerto las palabras en la tumba,
las que pronunció para vivir.
Acuesta su cabeza entre eíias,
que sienta
las lenguas del anhelo,
las tenazas.

Pon en los párpados del muerto la palabra,
la que le negó a aquel
que le decía tú,
la palabra
que la sangre de su corazón evitó con un salto
cuando una mano, tan desnuda como la suya,
anudó a aquel que le decía tú
a los árboles del porvenir.

Ponle esa palabra en los párpados:
tal vez
entre en su ojo, todavía azul,
un segundo azul, más extraño,
y aquel que le decía tú
sueñe con él: Nosotros².

La «palabra» que se le niega a otro (estrofa 2) no está incluida entre las «palabras» que ai comienzo se ponen en la tumba, y que podrían ser las de los poemas que escribió el poeta muerto (estrofa 1). El título parece conducir al lector a suponer que el texto se escribió en el momento de las exequias de Paul Éluard, el 22 de noviembre de 1952. La primera versión del poema es del 21. Éluard murió el 18.

El espacio temporal viene delimitado por la publicación del libro *De umbral en umbral* en 1955. ¿Pero basta con ese dato para comprender y descifrar el sentido del poema? Ciertos comentarios del texto publicados treinta años después, en los ochenta, muestran que no es así, aun cuando se trate claramente de una palabra que se le rehusó a otro, en una situación de desamparo, analizada como tal. Ahora bien, al texto se lo ha leído como si fuera enigmático, y como si el sentido estuviera, por ello mismo, disponible.

2. Véanse también Jas otras traducciones disponibles: OC 105-106, y la de Jesús Munárriz (*De umbral en umbral*, Hiperión, Madrid, 2.^a ed. rev., 1994, p. 93).

Sin embargo, este «enigma» tiene dos caras. Si se trata de una referencia fáctica, biográfica u otra cualquiera, que no se reconoce porque se la desconoce, la cuestión es saber cómo el lector puede verse conducido hasta ella y, por lo tanto, constatarla. Dicha referencia puede ser anecdótica, y no obstante significativa y esencial. Son los rasgos propios del suceso. El lector familiarizado con la obra y la vida de Éluard lo identificará fácilmente; podrá decirse que se trata de una acción que Celan siguió de cerca, sobre todo desde su llegada a París, leyendo las revistas y los periódicos, como solía hacerlo; que dicha acción se sitúa entre 1948 y 1952, y que podía tomar un significado particular para él, como poeta y como refugiado de un país que venía de sufrir una dictadura comunista. Éluard, en Francia, se sometía a las directivas del partido. Todo esto es fácil de imaginar y permite encontrar la referencia precisa. No obstante, para ver cuál es el suceso designado, hay que suponer también que éste forma la materia de una historia traducida al lenguaje del poema, comentada y resituada en un mundo determinado por las obligaciones propias de la poesía. Es la otra cara del enigma, que requiere, en este caso, una familiaridad con la reflexión poética de Celan.

De este modo nos aproximamos a los hechos por dos vías diferentes. Leemos el texto dando a las palabras su sentido más literal; éstas descubren su propia traducción, los contornos de una circunstancia cercana a aquella que efectiva e históricamente el texto supone. El poema, gracias al sentido que da a la información, mediante el significado que ésta cobra, ofrece por sí mismo el impulso de la búsqueda, ya que aporta su propio testimonio. Se comprende que haga falta conocer los hechos para descifrar lo escrito. La interpretación inherente al texto conduce tanto a la referencia como a su objeto.

El poema es enigmático porque, sin nombrar, designa, y con tanta más fuerza cuanto que comenta su objeto sin hacerlo explícito. Forma de aposiopesis, el enigma es una figura que delimita un blanco: «la palabra» (verso 8), luego «esa palabra» (verso 16). Nombrando sin nombrar, lo no-dicho hace de este suceso una realidad (mucho más presente en tanto que no nombrada). Sin embargo, no sucede lo mismo en la producción poética de Éluard; en ella no hallamos «la palabra», «esa palabra» —que se relaciona con su vida pública— en los dos volúmenes de la «Bibliothèque de la Pléiade».

El muerto que se había dirigido a él es el historiador y poeta checo Závís Kalandra, condenado a muerte en junio de 1950 por el régimen de la «democracia popular», en Praga. Antes que lo ejecutaran, André Breton le pidió a Éluard que hiciera valer su influencia de militante comunista para intentar salvar a un hombre que había sido,

antes de la guerra, un camarada de lucha y también un amigo, y publicó una «Carta abierta a Paul Éluard». El poeta respondió en la revista *Action* rehusando intervenir³.

Dos años después del suceso, el poema que escribe Celan a raíz de la muerte de Éluard da testimonio de un abandono; recuerda el destino del hombre abandonado, pero no se trata solamente de una simple acusación. Celan dice que la poesía prohíbe semejante sumisión, incluso la poesía que Éluard, u otro cualquiera, representa: la poesía hace que la deslealtad sea intrínsecamente imposible, y que la postura política esté en contradicción con la obra.

La mediación se produce en el seno mismo del lenguaje. Ahí está la poesía de Éluard —con toda su fuerza, simple, elocuente y libertaria—; Celan la utiliza para denunciar la actitud que el hombre —afiliado al partido comunista francés, vasallo del partido soviético y desvirtuado ya desde 1942— había adoptado contra el poeta que él había sido. Las palabras en la tumba (verso 2), del lado de la muerte, restituidas a sí mismas, recobran su sentido liberador. La tumba las asocia de nuevo a las víctimas. Los versos del comienzo hablan del paso de un orden al otro, si «las palabras que pronunció para vivir», que captaban la vida y decían su amor por la vida, tienen suficiente fuerza para llevar más lejos, a lo lejos, hacia el otro, asociando a ello la carencia y la privación. Las palabras tienen su doble, su cara de ausencia —sus sombras que se reúnen y se condensan en la negación, ahora compacta, de un puro deseo {«del anhelo», verso 6}. No es sobre o encima de las palabras donde ha sido acostada la cabeza —su cabecilla⁴—, sino en los intervalos de ausencia que las separan, entre («zwischen sie», verso 4), en un lugar en el que ellas no son, teniendo en cuenta lo que, por sí mismas, son. La negatividad se impone ahí donde la carencia se hace sentir bajo la forma del anhelo («die Zungen der Sehnsucht», verso 6) y del dolor («die Zangen», verso 7). La palabra «Zangen» (tenazas) pone de relieve esta carencia en la que se posa la cabeza, a la que coge fuertemente —su manera de asir se agudiza con la aliteración de la z⁵.

3. Véase más adelante Anexo I, pp. 257 ss.

4. En su poema, Celan utiliza el término «Haupt» y no «Kopf» para designar la «cabeza». Hay que leer, pues, en yuxtaposición, las acepciones de «cabecilla», «jefe», «líder», «caudillo», etc. [N. de ío\$ T]

5. El efecto de la asociación fónica tiene un modelo en un poema de Rilke, "El ti vivo. Jardín du Luxembourg" ("Das Karussell. Jardin du Luxembourg"), perteneciente al primer volumen de los *Nuevos poemas* (*Neue Gedichte*)-, «dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge» («mientras muestra el león los dientes y la lengua»); véase R. M. Rilke, *Werke*, ed. de E. Zinn, Insel, Frankfurt a.M., 1987, 1.1., pp. 560 ss.; id.,

La poesía de Éluard, más allá de lo que ella es, puede conducir a otra cosa, hacia lo que ella también es. Siempre y cuando se disocien primero los diferentes niveles, no será descabellado entender también, después de eso, el «que pronunció» en este segundo sentido, que se aplica a la otra vida, animada por la ausencia, tal y como ahora ésta se podría condensar para él en el espacio de su muerte. La palabra dicha primero, pero negada por el poeta en tanto que hombre, precisamente cuando otro la esperaba, y que Celan no dice en su poema, conservando la gravidez de su ausencia, podría impulsar las palabras de los poemas de Éluard hacia un significado que el poeta les negó, aun cuando fuera el que les correspondía. Las repeticiones de la tercera estrofa (Leg, Wort, Lider) y la inversión en la repetición de la invitación de la segunda estrofa (Leg, Lider, Wort) ponen el acento en el objeto que cae con todo su peso sobre los párpados: la palabra, «esa palabra», en la cual, finalmente, el poema se concentra, reduciéndose. Éste se abre a una esperanza que se halla radicalmente en las antípodas de las promesas del discurso engañoso e inhumano. En este momento, en la inmediatez de un hic, el «esta» («dies Wort») se confunde con la potencialidad, no de un arrepentimiento, sino de un retorno que el anhelo del otro lleva a cabo. El rechazo se ha transformado en esa eventualidad (véase el «tal vez», verso 17). Los dos puntos en los que desemboca la insistencia traducen, al final, esta acción de la palabra librada a sí misma y a su fuerza, y que pesa en la tumba sobre el cuerpo —como no lo hacen los pétalos de rosa, en el epitafio que Rilke compuso para su tumba de Raron en el Valais⁶—, trascendiendo y franqueando con sus propias fuerzas la línea divisoria. La palabra que sirve de contraseña actúa por defecto (“Schibboleth” es el título del poema que viene después de éste, en el libro); sigue a la llamada a la que el poeta Éluard no respondió, y tiene por función hacer pasar a la otra orilla, a la orilla de lo otro, según el modelo del óbolo que se ponía bajo la lengua o entre los dientes del muerto, para que tuviera con qué pagar al barquero.

El ojo está ahí, debajo, bajo el párpado, y allí ve los ojos en la blancura del país de la muerte. «Tú, tú mismo» («Du, du selbst») destaca la última estrofa de un poema muy cercano, “Noche, un ala”⁷,

Nuevos poemas, trad., introducción y notas de F. Bermúdez-Cañete, ed. bilingüe, Heriperión, Madrid, 1991, p. 163. Celan primero había escrito: «Die Zangen der Sehnsucht», que luego desarrolló al profundizar la palabra: «die Zungen... die Zangen».

6. «[...] Niemandes Schlaf zu sein unter soviet / Lidern» («[...] el sueño de nadie bajo tantos / párpados»; “Grabschrift des Dichters” (“Epitafio del poeta”), en R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, ed. de E. Zinn, Insel, Frankfurt a.M., 1956, voi. 2, p. 185.

7. En el mismo libro (GW 1,128; OC 104; véase también *De umbral en umbral*, eit., p. 89).

separando el «tú» del «mismo» (verso 14), a los dos lados de una línea en la que la alteridad se desmarca. La insistencia iterativa produce una antítesis. El sí-mismo se constituye: tú eres verdaderamente tú, eres ese otro que de ti hace un tú (selbst):

Du, du selbst:	Tú, tú mismo:
15 in das fremde	acostado en el ojo
Auge gebettet, das dies	extraño, que esto
. überblickt.	abarca con su mirada.

Ese «esto» {dies, verso 16) no es menos deíctico —ni está menos producido por el verbo— que el «esa» del poema a Éluard: el blanco país que compone el poema “Noche, un ala” —un país de blancuras— puede ser abarcado correlativamente por la mirada nocturna de una noche ilimitada. El vistazo de ese ojo abarca, totaliza, como cuando tomamos posesión de un paisaje. Los valores del prefijo verbal «über-» se sobredeterminan recíprocamente: abarca pasando por encima («darüber hinweg»).

La triple orden del epitafio : «Ponle [...]», «Pon en [...]», «Ponle [...]», reproduce el gesto ritual y antiguo. La ofrenda se coloca al lado de los miembros del cuerpo. El difunto no entrará inerte en su nueva estancia. Estará acompañado por su propia poesía, de la cual Celan, el poeta, le hace don. La orden emana de un «yo», de la persona: Paul (Celan) le ordena al poeta que él mismo es, en un segundo tiempo, es decir al «tú», que gratifique al otro Paul (Éluard) con una poesía que les sería común a ambos, y que, en consecuencia, sería necesariamente una refección; para que sea de uno y de otro, una habrá sufrido la ley de la otra y habrá pasado por la criba de la otra.

La insistencia al inicio de cada estrofa {Lege, Leg, Leg, en el texto alemán) desarrolla la orden, no menos ritual, que, desde la persona, se dirige al sujeto lírico. La intervención que se le reclama concierne profundamente a la transformación de los elementos de la lengua, que consiste en una sustitución comparable al intercambio de las partes del cuerpo con Mandelstam en el poema “Todo es distinto” del último ciclo de La rosa de Nadie*. Los cantos de dicha se disipan en el vacío que separa las palabras en todos los intersticios. La palabra, en la pureza de una ausencia, se prepara para vivir la experiencia del sufrimiento y conocer las lenguas en el cuerpo de la lengua, que son «tenazas». ⁸

8. GW I, 284-286; OC 198-200. Véase, infra, «El traductor», p. 272, n. 16.

El viático es una abundancia que se va despojando progresivamente. Una cadena paradigmática viene a reducir la plenitud: «las palabras», «la palabra», «esa palabra». Una profusión se invierte, y se anula, hasta el punto en que unas palabras no dichas encuentran al final su verdad y se actualizan en una palabra que, antes de contradecirse, no había sido más que un simple no. Una no-palabra, una sola, entra en contradicción con el flujo «ininterrumpido»⁹ ¹⁰, la copia verborum, el brotar y la fluidez de una creación poética.

La palabra que no se pronunció no es objeto de un reproche; se la agrega, no ya como un rechazo brutal sino como una mutación, para que se la integre en la poesía toda, en ese elemento de la carencia, ahora desnudo, que le faltaba. El otro, al interpelar a Éluard, ha rehecho la poesía de Éluard, transfiriéndole y legándole un despojamiento en el cual él mismo ya se encontraba sin decirlo. De lo contrario, no habría sido poeta; el poeta no podría actuar como él lo hizo. La sangre que corre por las palabras se ha dado la vuelta con la ferocidad de una bestia (el salto sustituye al flujo, en el primer estado del poema: *vorbeiströmt*, luego *-floß*, y después *-sprang*TM).

A las palabras de los poemas de Éluard les faltó esa verdad que a él se le ofreció sin que lo quisiera, y tanto más imperiosamente cuanto que no la aceptó. Él se había abierto a una contradicción más esencial por medio de la contradicción de su negativa. La palabra (*das Wort*) contradice de manera radical todas las demás palabras (*die Worte*). La disociación que él practicaba privilegiando la vida en su dicción «viva» —y, de este modo, relegando la vida que la muerte produce— le resultó fatal. Esta distinción pone en evidencia la falsedad de una poesía que se conforma con esa partición porque acepta que una palabra pueda ser «poética» y actuar por ella misma sin incluir la experiencia de la persona.

El homenaje de Celan incluye dicha experiencia, y conduce afuera, pasa a otro orden poético, para mostrar mediante esa expansión que otro lenguaje, por más suave y persuasivo que sea, se amputó su propio poder y renegó de su aspiración cuando se «comprometió» sin comprometer los actos de su vida. El marco de la apelación circunscribe una situación concreta, los papeles se precisan. «Ei» (*er o ihn*), el otro, un «tercero» (versos 3 y 5), franquea la barrera; irrumpe desde lejos en el recinto protegido de la poesía.

La petición que se dirige al «tú» se sitúa en una relación menos de diálogo y de proximidad que de solidaridad ante el suceso. Decir

9. Piénsese en el título del poemario de Éluard, *Poésie ininterrompue*.

10. TOA, Von Schwelle zu Schwelle (2002), pp. 94-95 y 129.

«tú» es hablar en el lugar que ocupa el sujeto histórico en el marco que construyen los poemas celanianos. La palabra no se desgaja de la desgracia política, que es la misma de la poesía. El demostrativo del alejamiento, «aquel», confiere al personaje una presencia terrorífica (jenem, verso 9; jenen, verso 14; jener, verso 20; he aquí otro uso paradigmático poderoso)¹¹; sí, él está allá, del otro lado, en la indigencia. Está en Praga y, en el mundo de la ausencia, avista y acecha como un espectro de ultratumba, esperando a la persona en la poesía, esperando al individuo, a un sujeto libre en sus decisiones. El reencuentro se hará, sí es que debe hacerse, en el dominio de una superación en la que la ofrenda habrá tenido el poder de guiar la palabra. ¿Quién sabe? La poesía de Celan tiene estos recursos, sabe rehacerlo todo; y por lo tanto será capaz de asegurarle a Eluard, ultratumba, una existencia enmendada en lo absoluto. Al final, la agudeza irónica vuelve a trazar este destino arriesgado. Después de todo, ¿dónde podían «ponerse» los versos sino ahí?

La segunda estrofa dice el momento histórico, que de hecho es el mine de los poemas, la cosa situable, situada, sufrida, vivida. Es el momento que la poesía de Éluard no ha sabido captar porque dice «una vida», porque busca la vida cerrando los ojos ante la muerte que está a punto de golpear, pese a no cerrarlos para decir la muerte en su arte. Podemos decir que la falta que comete esa poesía es que no llega a salvar la vida debido a que le faltan las experiencias de las ausencias, aun cuando sea más cierto decir que sus faltas provienen de una incapacidad histórica.

La «mano» escribe. Y la «mano», en la lengua de los poemas de Celan, se relaciona esencialmente con la escritura. El lector que conozca la lengua, de entrada se quedará perplejo: la mano, aquí, mata (versos 13-15). El análisis hermenéutico aceptará la paradoja, sin suprimir la dificultad de la doble acepción. La mano que da la muerte tiene la misma desnudez que la mano del poeta en su tumba. El paso al reino del despojamiento nocturno se consume en el umbral de esta identidad. No separaremos semánticamente «nu» (desnudo) de «nuit» (noche): «nackt» de «Nacht». El que mata actúa de noche; actúa en ese más allá de la vida física ordinaria que la lengua restituye cuando recompone, en una extensión de la nada, a la vez que se empeña en decir el sitio y el destino de los muertos. Entregado a los verdugos, el amigo checo comunicó al poeta francés un conocimiento de este uni-

11. El énfasis, en la versión definitiva, circunscribe más bien la identidad de una persona. Celan había escrito primero, de un modo más definicional: «a uno que le había dicho tú» («einem, / der du zu ihm sagte»); TCA 94-95.

verso fraccionado de las sombras; y el «epitafio» que Celan escribe hace que Eluard penetre todavía hoy en ese universo, mejor de cuanto pudo hacerlo su propia muerte. El poder de destrucción unitario une a víctimas y verdugos.

Los árboles se yerguen, en los poemas de Adormidera y memoria, como letras verticales surgidas de las palabras que se vuelven a formar, del lado de la muerte. Ahí se estaba en el mundo de la memoria. A los árboles se los encuentra de nuevo en el ámbito de la utopía, en el ámbito de la promesa que mata. Todas las versiones anteriores del poema lo enunciaban sin rodeos: «patibulos del porvenir»¹², y, aún más claramente, son también verticales, «árboles» que se yerguen, uno a uno, para cada uno de los muertos. La supresión de la frase de relativo, «als eine Hand, die er drückte» («cuando la mano que él estrechó»), en el verso 12 de la variante¹³, responde igualmente a ese principio. El porvenir de la utopía comunista («des lendemains qui chantent»¹⁴) se carga del mismo horror que el pasado de las persecuciones. Captamos la filiación en los árboles de la muerte que se engalanan con la ofrenda de los cadáveres.

El azul se sitúa del lado de la noche, de la fidelidad a los muertos. Los colores tienen su valor propio, su significado. El azul funde en sí mismo todos los azules «poéticos», el cerúleo, pero asimismo el celeste o celestial, más religioso, en una noche que dice mucha más verdad y que le confiere al azul que está a lo lejos unas virtudes de transición. El segundo azul, antes de estar en la lejanía, está aquí, en la búsqueda que lleva a cabo el primero. El acceso a la extrañeza más grande, que un comparativo delimita {fremdere, «más extraño»), se apoya en un primer extrañamiento, que es la condición de la superación. El azul no se ha borrado: una ausencia se ha grabado en él; esa ausencia lo lleva más lejos, hacia una alteridad diferente¹⁵.

El ojo azul de Éluard, en la tumba, ¿no tiene acaso en ese instante de un «todavía» (verso 18) el color que lo predestinaba a este viaje, y que puede salvarlo? Su azul puede volverse azul. Arrancado a la vida, sobrevive, se ve proyectado en el no-ser. Su ser —el ser físico de su persona— no ha desaparecido, conserva el poder, en ese punto últi-

12. TCA 94-95.

13. TCA 95.

14. La expresión «des lendemains qui chantent» («mañanas que cantan») proviene de una fórmula que utilizó Gabriel Péri en la carta de despedida que escribió antes de que lo fusilaran los alemanes en 1941. Según él, el comunismo prepararía «mañanas que cantan». [N. de los T.]

15. El azul ha pasado, sin abandonar el recinto que el color delimita, de un «más profundo» («eine zweite, tiefere Bläue») a la libertad del alejamiento, con «más extraño» («[...] fremdere Bläue»), TCA 94-95.

mo, de unirse a otro ojo que, desde otro lado, desde más lejos aún (es decir: más cerca), fija los elementos de las palabras, y el suyo, fijo e inmóvil, lo mirará cara a cara, cara contra cara. Así pues, su ojo despojado, inerme, abandonado a sí mismo, se une al otro en su abandono, La negación se anula.

Al amigo de la alteridad, que le ofrecía el «tú» (verso 20), se lo volverá a encontrar en el seno de esta comunidad que se reúne en el alejamiento. El «sueño» (verso 21) está más radicalmente separado que en la escritura onírica de los surrealistas. La práctica se sitúa de nuevo en su origen, el éxtasis, y en la resistencia de una utopía. La ausencia no borra nada. Kalandra está muerto, abandonado. El poeta Eluard ahora está muerto, desnudo, sin defensa, en la gloria de las exequias. La solidaridad de un «nosotros» se reconstituye mediante la fuerza de una lengua de la ausencia.

En el poema de “Au rendez-vous allemand” dedicado a Gabriel Péri, comunista, animador de los Cahiers clandestins del partido, fusilado el 15 de diciembre de 1941 (ya quien el epitafio se refiere manifiestamente: «Un hombre ha muerto [...] Hay palabras que hacen vivir»), Éluard le ofrece el «tú» al mártir, y, a través de él, lo ofrece también a la colectividad, que ahí se reencuentra y reconoce:

Péri est mort pour ce qui nous fait vivre
Tutoyons-le [...]
[-3
Tutoyons-nous son espoir est vivant¹⁶.

Péri ha muerto por aquello que nos hace vivir
Tuteémosle [...]
[-]
Tuteémonos su esperanza está viva.

Celan descolectiviza: un individuo de aspiraciones libertarias, y al que los antiguos perseguidos condenan por lo que es, devuelve el «tú» a Éluard. En el poema de Celan, un «nosotros» se rehace entre Kalandra —ahora fusilado— y el poeta muerto en su tumba. Es probable que Celan haya interpretado los nombres, clasificando a Éluard del lado de los «elegidos»¹⁷, y a Péri del lado de los muertos, aquellos a los que una explotación política ha hecho «perecer»¹⁸.

16. P. Éluard, *Œuvres complètes*, ed. de M. Dumas y L. Scheler, Gallimard, Paris (en addante: *Œuvres*), t. II, 1968, p. 1262 ; véase *ibid.*, p. 1647.

17. «Élu» en francés es «elegido» (Élu-ard), [N. de los T.]

18. En francés, el apellido Péri se puede leer como «perecido». [N. de los T.]

Si esta verdad del drama se hubiera manifestado en otro momento, con ocasión de otro nunc, en vida de Éluard (y no a los pies de su tumba), se habría apoyado ya en la experiencia de la muerte: Éluard, incluso vivo, ya habría estado muerto. El título del poema, “In memoriam Paul Éluard” —si es que la memoria del poeta se perpetua en él, según el uso corriente, como en un «epitafio»—, asociaría el nombre del poeta con la historia de la contradicción que la infidelidad puso al descubierto. Se reconstituirá la «memoria»; éste será el efecto del acto mágico del homenaje de Celan. Las virtudes de un espacio que el poder de la poesía circunscribe virtualmente actuarán por medio del fallo histórico. No se conservará su memoria. La memoria de un nuevo Éluard la habrá abolido.

La recomposición libre de los miembros dispersos del cuerpo era uno de los juegos liberadores que practicaban los surrealistas, tanto en pintura como con las palabras. En el homenaje, el sistema fisiológico tiene su necesidad de ser; la redistribución que procede de ello es significativa. Primero es la cabeza, representativa, que adquiere un carácter oficial en la primera estrofa, celebrada y coronada en la tradición republicana de Victor Hugo {y llamada cabecilla con ironía). Las palabras se depositan al lado; tienen una vida autónoma, sus lenguas-pinzas (*Zungen-Zangen*), la coacción (*Zwang*) de las «tenazas» (*Zangen*). No es la lengua (*Zunge*) de la cabeza, la cual no tiene más que sus ojos, cantados tan a menudo por Éluard. Los párpados se hunden —hacia el interior. Los ojos cargan con el peso de la herida infligida, de una alteración de los canales cardíacos. Los sedimentos de la desgracia ponen ritmo a los latidos de la sangre, y orientan los pensamientos, modulan el pulso de las frases. Viciada, la sangre ha equivocado su ruta, ha abandonado el ritmo de la memoria. La visión introvertida del párpado descubre un espacio, que se podrá estructurar de nuevo, según las cadencias de otro «corazón».

ANEXOS

I. LAS CIRCUNSTANCIAS

En 1950, las autoridades checas elaboraron una acusación contra Závís Kalandra, un escritor checo que en 1933 había sido uno de los principales artífices de la maravillosa acogida que tuvieron André Breton y Éluard en Praga¹⁹. Lo procesaron porque descubrieron en él a un

19. Véase el artículo sobre Kalandra, redactado por Petr Král en el *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* (ed. de A. Biro y R. Passeron, Office du livre,

opositor potencial, de acuerdo con sus protestas, antes de la guerra, contra los procesos de Moscú. Ahora se lo presentaba como a un desviacionista trotskista²⁰.

Reproduzco aquí la nota que André Frénaud tuvo la gentileza de redactar de memoria para mí en 1985, cuando yo trabajaba en este poema y reunía las primeras informaciones que me permitirían comprenderlo. Esta nota atestigua el recuerdo que dejó y el efecto que produjo este asunto tan triste:

Un surrealista del grupo checo, no de los más conocidos, fue capturado y condenado a prisión o a muerte (no lo recuerdo), en el marco de las medidas agrupadas bajo el nombre de «proceso Slansky». Este surrealista era de los que habían recibido en Praga, con grandes honores, a Breton, Eluard y otros surrealistas franceses, antes de la guerra. Lo acusaron de trotskista, pro-nazi, qué sé yo. Breton, poco tiempo después (creo) de volver de América, planteó a través de la prensa la siguiente pregunta al Eluard comunista: (aproximadamente) «Paul, ¿realmente crees que aquel que nosotros conocimos tan bien fue un traidor, un nazi? Respóndeme, dime lo que piensas». Y tras unos días de reflexiones seguramente siniestras, Eluard acabó por responder también por la prensa, tal y como se lo pidió Breton, algo así como: «Si no me bastan los oídos para oír a los inocentes que claman su inocencia, ¿cómo iba a interesarme por los culpables que confiesan su culpabilidad?»²¹. Ya que supuestamente nuestro surrealista checo debía de haber confesado.

Frénaud me aconsejó consultar los periódicos de la época. Yo tenía la fotocopia de un recorte del diario *Combat* del 21 de junio de 1950, con el artículo de Louis Pauwels, «Entre los poetas los hay

Fribourg, 1982): «El destino de Z. K. parece sintetizar todo el drama del marxismo revolucionario». El carné del partido le fue retirado en 1936 debido a sus críticas a la política de Stalin.

20. Gracias a Petr Král sé que su arresto, que no ocurrió por azar, contenía un elemento fortuito: Kalandra se encontraba en el piso de un amigo en el momento en que la policía entró en casa de éste; y es así como, al encontrarlo en ese lugar, empezaron a interesarse por él.

21. Eluard había hecho publicar en el semanario comunista *Action* del 19 de junio: «Estoy demasiado ocupado con los inocentes que claman su inocencia como para ocuparme de los culpables que claman su culpabilidad». Jean-Charles Gateau, en su biografía de Eluard (*Paul Éluard ou le frère voyant*, Laffont, Paris, 1988) consigna (p. 349) que «[Éluard] discutió sobre ello con [su mujer] Dominique, y que, según su propio testimonio, fue ella quien le sugirió la fórmula —como si resumiera una opinión a la que ella no se adhería». Gateau enumera toda una serie de razones para explicar lo inexplicable e intenta disculparlo como sea. Tal vez sería mejor dejar las cosas en su lugar, tal y como son, o sea: inaceptables y, en cierto sentido, inexplicables.

‘cerdos’»^{22 23}. Previamente, Combat había publicado la carta de Breton del 13 de junio, reeditada en *La Clé des champs*¹¹. En el momento en que se publicó el artículo del 21 de junio, apareció la respuesta de Eluard. Kalandra fue condenado a muerte y ejecutado.

En 1933, cuando se produjo la visita de los surrealistas franceses a Praga, Kalandra era uno de los teóricos más importantes del partido comunista checo²⁴. Más tarde, tras la ocupación alemana y los años en los campos, y después del golpe de estado de 1948, Kalandra se reprochó el haber contribuido él mismo, en otro tiempo, con su acción en el seno del partido, a crear la situación política y el estado mental que lo rodeaban en el momento de su muerte^{25 26}.

II. LECTURAS

Un biografismo políticamente correcto

Si las hubiera buscado —o simplemente hubiera pensado que existían—, Karl Krolow²⁵ habría podido tener conocimiento en 1981 de las circunstancias sobre las que se apoya la reflexión del poema. Pero no tenía ni la menor idea de que tales circunstancias existieran, puesto que no leía hasta el punto en que un elemento faltante en el análisis del sentido conduce a la necesidad de la referencia. Cabe decir que dicha referencia era de dominio público, ya que había sido publi-

22. Gisèle Celan me procuró la copia de este artículo y me permitió comparar las dos versiones del poema: si no lo recuerdo mal, me dijo que pidió la copia a Guy Flandre, profesor de inglés en Montpellier, quien en esa época recibía las visitas de Celan y de sus amigos rumanos, Chiva y Moscovici.

23. El libro se publicó en 1953, en las Editions du Sagittaire; después, en 1979, en las Éditions Pauvert (pp. 235-237; pp. 288-290 en la edición de bolsillo).

24. Véase el libro de Gateau, pp. 214 ss. Kalandra es autor de un libro importante sobre las leyendas paganas de los siglos x y xt: *Ceske pohanství*, Praha, 1947. Después de la guerra, preparó un libro sobre el sueño (una tesis que tenía la intención de presentar en la Universidad de Brno: «La realidad en el sueño»). Se trata de análisis originales, llevados a cabo dentro de una perspectiva pavloviana. En 1968, antes de la entrada de las tropas soviéticas en Praga, se inició un proceso de rehabilitación de Kalandra. Más tarde se publicó una colección de artículos suyos bajo el título *La Revolución y los intelectuales* (Odèon, Praha, 1992).

25. Agradezco la ayuda que me han prestado Pierre Oster, Petr Král, Albert Marenèin —quien en otra ocasión tuvo la gentileza de brindar información a Sabine Bollack— y Karel Bartosek.

26. K. Krolow, «Eine Verweigerung», comentario del poema publicado en la serie «Frankfurter Anthologie» (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* del 25 de julio de 1981).

cada²⁷. En este caso el intérprete construye, por defecto, otra historia, a fin de poder meter ahí algunos elementos que se encuentran fuera de la coherencia del texto. Lo que leemos es, pues, esta construcción, es decir, una invención de Krolow: Paul Eluard fue un gran poeta surrealista; Celan, que lo admiraba, habría deseado mantener con él una relación, pero Eluard no quiso. Krolow no lo sabe con seguridad, pero lo da por sentado para poder establecer una filiación y una dependencia más²⁸. Esto le permite identificar al otro, en la segunda estrofa: el extranjero desconocido será Celan, a quien el poeta francés negó una palabra de amistad o un reconocimiento. Sin embargo, Celan le había ofrecido a Eluard el testimonio de una solidaridad, el don de un «tú».

Celan no era una persona fácil; lo que muchos consideraban como su «mal genio» se atribuía a sus decepciones o a sus expectativas desilusionadas. De este modo olvidaban lo que se tenían que reprochar a sí mismos.

El crítico no tenía ningún conocimiento preciso de la relación entre ambos poetas («la influencia sólo puede ser objeto de una conjetura» —de hecho, no se trata de eso; aun se puede ir más lejos); pero existía este homenaje que él quería interpretar como el epitafio de una amistad imposible. Krolow, poeta y ensayista, avanzaba a igual distancia de la precisión de una referencia y de la precisión de una lengua, cosa que comúnmente hacían en aquel entonces los críticos universitarios. Podemos concluir que todos ellos seguían los mismos modelos de representación. Celan, rechazado por la realidad, se veía relegado a algo imaginario²⁹. Le quedaba la alternativa de construir un «nosotros» (el de la estrofa 3) que le habría servido para asociar su nombre, entonces oscuro, con el del gran poeta francés, bajo la forma de un deseo imposible e insatisfecho. Se separa la negatividad de la contradicción, y se la vuelve a centrar en los registros tradicionales del alma.

Ute Maria Oelmann reconoce correctamente que el «tú» se refería a una llamada que emanaba de una persona en una situación de

27. Ahora los elementos necesarios para la comprensión son bien conocidos. La traducción al francés del libro *Von Schwelle zu Schwelle* que hizo Valérie Briet (*De seuil en seuil*, Christian Bourgois, Paris, 1991) los da a conocer en una nota al final del volumen (pp. 119 s.). Tenemos derecho a preguntarnos entonces acerca de lo que distingue esta información de otra que no se proporciona.

28. En cuanto a las filiaciones que se le atribuyen a Celan, véanse *supra* las interpretaciones propuestas para “Tubinga, enero” (“Tübingen, Jänner”; GW I, 226; OC 162) o para “Tú, sé como tú” (“Du sei wie du”, GW II, 327; OC 349), pp. 127-152 y 169-217.

29. Véase, *infra*, el capítulo «Celan y nosotros», pp. 521-543.

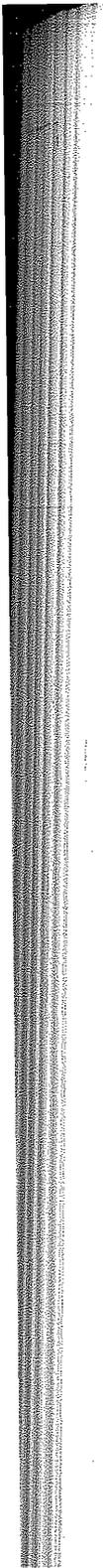
angustia³⁰: tal vez no se dé cuenta de que el pronombre circunscribe también a la «persona» que está dentro del poeta. Lo que nos resulta más difícil comprender es que no haya llevado más lejos su indagación, para intentar saber más sobre el tema. El rechazo de Eluard a intervenir a favor de Kalandra era al fin y al cabo algo conocido³¹. Recordando los textos más célebres de la Resistencia, Oelmann señala la contradicción existente entre una palabra de Éluard y otra dictada por una sumisión ciega³². Pero Celan —ya lo hemos demostrado antes— conduce la verdad de una experiencia trágica hasta una fuerza aún muchísimo más dialéctica, una fuerza que la poesía de Éluard apoyaba a regañadientes. El juicio de Pöggeler: «La modernidad de la literatura (sic) en París [a diferencia de Praga] no significa nada para él si ésta no se compromete a favor de aquellos que, por razones políticas, han sido anudados ‘a los árboles del porvenir’»³³ es falso en más de un sentido. Celan veía que el rechazo a su propia poesía, por muy parisina que fuera, provenía del odio a la poesía.

30. Deutsche poetologische Lyrik nach 2945. Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan, Heinz, Stuttgart, 1980, pp. 407*410.

31. Otto Pöggeler, en su artículo «Zur Lyrik Paul Celans», publicado en 1975, nombraba (algo vagamente) a «un poeta checo»; véase su obra *Spur des Worts*, p. 90; Pöggeler será mucho más preciso en un capítulo más reciente (véase *ibid.*, p. 251).

32. E. Hünnecke (*Poésie et poétique de Paul Celan*, tesis, Université de Aix-Marseille, 1987, pp. 269-281) hace las mismas asociaciones, que sin llevar a cabo un análisis hermenéutico no pueden conducir al sentido. El «nosotros» une finalmente, para ella, como para Krolow, a Celan y al poeta difunto en una forma de solidaridad colectiva, abietta por las posiciones «poetológicas del surrealismo francés» (p. 280).

33. *Spur des Worts*, p. 340.



EL TRADUCTOR

Paul Celan entró en la lengua alemana; le era más familiar que cualquiera de las que había oído hablar a su alrededor, en Czernowitz, esa capital de la Bucovina, tan alejada y tan próxima a Viena, en la que había nacido justo después del desmantelamiento del Imperio, apenas terminada la primera guerra mundial. El alemán era la lengua que su madre había elegido para hacérsela amar, distinguiéndola de todas las demás, aunque el hecho de elegir otro idioma de comunicación que el propio era algo natural en los círculos judíos deseosos de abrirse a la cultura dominante del país en que vivían, y de liberarse o desprenderse culturalmente de un tradicionalismo rígido.

La tradición más altanera se volvería pronto la más hostil y la más mortífera. Apenas salido de la infancia, el poeta se había convertido en malabarista de su propia muerte. El divorcio de la lengua amada, el idioma materno, era definitivo: el poeta viviría esa herida e ilustraría hasta el final el desgarrar del que era el heredero mortuorio. Las lenguas que había oído hablar y las otras, buscadas y aprendidas, no habían desaparecido; ni tampoco su apertura, su diversidad o su extrañeza. Todas estaban virtualmente presentes, Celan las había reunido en la poesía que escribía y en la lengua que se negaba a usar de nuevo sin transformarla radicalmente, adaptándola a los acontecimientos acaecidos. Esta transferencia interna del alemán era ya una retraducción, y era completa. No hay que confundirse: lo que él entendía por consumación mallarmeana¹ era sin duda una refección de la materia lingüística en sus partículas constitutivas. Ni un solo nom-

1. Véase *El meridiano* (GW III, 193; OC 503).

bre permanecía intacto. Se anulaba el valor de las palabras retomadas antes de llevarlo a otra esfera. Lo que leemos en sus textos es algo nuevo y, al leerlo, aprendemos a descifrarlo. En otro tiempo, esto no habría sido posible; pero el arte moderno le ofrecía sus recursos de nihilización. Para Celan, la libertad de reconstitución artística está puesta al servicio —en sus propios poemas— de una peculiar conformidad, de acuerdo con su realidad histórica y personal.

De ahí que para valorar sus traducciones de poetas de otras lenguas no podamos ignorar el trabajo que él hace en su propia lengua, con el que pretende arrancar las palabras de sus anclajes tradicionales. Él las vuelve a decir, y se retraduce a sí mismo al traducir a Shakespeare o a Rimbaud. Su obra como traductor, vista desde esta perspectiva, no se puede disociar de la suya propia. Celan se aventura hasta un fondo de desplazamiento del lenguaje en el que toda la materia se disloca y se reestructura. Ya no hay barreras. Las lenguas, al llegar a ese nivel de reducción a elementos, se superponen y se penetran, y de ese modo se enriquecen. El lector aprende que no hay nada que detenga al poeta. Se pasa por ejemplo de «Neige» a «Schnee» por medio del francés, pero esta transferencia sólo ha sido posible —y sólo resulta perceptible— por el valor nuevo que, en el movimiento de resemantización total, ha recibido «neige», en el país abstracto de una blanca refiguración².

El nombre de una flor, «Levkoje», se ve reducido, sin que se pierda jamás la referencia (el alhelí), a elementos que lo recomponen³. Así descubrimos, dentro de este mismo término, la palabra «lev», que dice el «corazón» en hebreo y también ese corazón celaniano moldeado para que diga la memoria; y, junto con las «cabinas» (Kojen), un vocablo que pertenece a un alemán marítimo por el que el poeta siente afecto, esta asociación (cabinas del corazón) crea así un recinto cerrado, que retraduce la anatomía (Herzkammer, las cavidades cardíacas), hasta designar el repliegue de una concentración involutiva.

Uno se mueve entre dos límites. Un texto, en la lengua de partida, ofrece virtualmente al traductor un sentido preestablecido, y si él se atiene al mismo y lo respeta, como Celan sabía hacerlo, con ciencia y virtuosismo, la proeza está en la fidelidad. Sus estudiantes, los alum-

2. Cuando Celan escribe la palabra alemana «Neige» (pendiente, declive, poso) incluye en ella, mediante una lectura fonológica que permite la transferencia, la palabra francesa «neige» (nieve), en alemán «Schnee». Véase por ejemplo su traducción de Jacques Dupin (GW IV, 745). [N. de los T.]

3. Véase el poema "Levkojen" del libro Parte de la nieve (Schneepart; GW II, 374; OC 372).

nos que él tenía en la *École Normale Supérieure*, se acuerdan de la exactitud y la precisión asombrosas de las equivalencias que él les proponía cuando corregía los ejercicios de traducción dedicados a páginas clásicas de la prosa francesa. La naturaleza de ciertos textos, como *Feuillets d'Hypnos* de René Char, un diario escrito durante la Resistencia, no se prestaba a ninguna transposición⁴ 5. Había que decir, por tanto, el contenido inalterado en la otra lengua. Pero volver a decir significaba también explotar las posibilidades que las palabras ofrecían y hacerles decir otra cosa radicalmente distinta, y aun contraria a su significado original. He encontrado una impresionante aplicación de este principio de refección negadora en la traducción del poema de Paul Éluard “*Nous avons fait la nuit*” (“Hemos hecho la noche”), en la cual, pasando de una experiencia nocturna a otra, los órdenes se desplazan, de tal manera que la epifanía soberana, que en el poema de Éluard es el triunfo de la mujer amada, se funde con la memoria de las masacres, inseparables de las noches de la muerte.

El poder que tiene Celan de transformar el sentido de las palabras es tal que es capaz de conducir dicho sentido al significado opuesto y contradecirlo. El lector que lee una traducción de Celan oye su voz, y ésta ciertamente restituye: sin perder de vista su objeto, al mismo tiempo se aleja de él, toma distancia para situarse en otra parte, lejos del texto traducido, y señalar así su diferencia. La posición de Celan se deja captar del modo más incontestable en esos momentos de reescritura que recusan lo que al mismo tiempo hacen ser. El poeta no se abandona a la libertad del significante, tan celebrada por los teóricos modernos; si lo hiciera, se entregaría a una lengua incontrolada, que se expresaría a través de él contra su voluntad; pero no por ello el poeta deja de medir la magnitud de su poder; su talento exige que la lengua fluya, y explora sus recursos, mientras que las estructuras semánticas que va situando —simétrica y, de hecho, indiscerniblemente— sirven de regulación. De esta manera ha podido —o mejor dicho, ha sabido— acogerlo todo; los dos gruesos volúmenes de la obra traducida dan fe de ello⁵. Celan siempre trata la materia como si fuera suya, y como si primeramente se tratara de él, administrador de una palabra que había venido a ocupar un lugar en el seno de la poesía universal.

Aspiraba a esa supremacía solitaria, y ya desde el principio se mostró feliz de poder demostrarlo, como cuando se le pidió, en los

4. Véase la traducción que hace Celan: *Hypnos. Aufzeichnungen aus dem Maquis* (1943-44) [*Hipnos. Notas del maquis* (1943-44)]; GW IV, 436-561.

5. GW IV y V.

años cincuenta, que tradujera poetas—él había elegido, entre otros, a Fernando Pessoa y Emily Dickinson—, debido al reconocimiento de su maestría y de su nuevo modo de hacer, y por el reconocimiento que él, a su vez, otorgaba a la materia al redistribuir sus momentos álgidos y neutros. Ciertas traducciones tienen, seguramente, un carácter ocasional, mientras que otras son el testimonio de una amistad.

Dos acciones destacan, sin embargo, por su amplitud y por el significado que Celan les confirió de un modo casi estratégico. Intentó adaptar la poesía acmeísta, o revolucionaria, o perseguida por la revolución. Se adhería a una exterioridad lejana, no occidental, artística, que arbitraba, con sus valores utópicos propios, entre las aspiraciones del arte. Los poetas simbolistas franceses, por otra parte, ocupan un primer lugar. Crearon una tradición poética, reservando en el seno de la poesía un espacio de libertad que trascendía a la vez la literatura y el compromiso político. Esta tradición desempeñó sin duda un papel importante en la elección que Celan hizo de París, incluso antes de haber elegido vivir allí. Las traducciones, en el centro de su obra, del “Bateau ivre” de Rimbaud, de “El desdichado” de Nerval, de la “Jeune Parque” de Valéry, son verdaderas hazañas; son tanto proezas como puertas forzadas, que conducen a un país que todavía se encuentra lejos de Alemania, e incluso de Francia, y que Celan exploró previamente para instalar en él un nuevo modo de expresión. Podía ennoblecer “La mort des pauvres” de Las flores del mal⁶ en su propio tiempo, el suyo, con las flores glaciales de otro mal que él conservaba intacto.

Mallarmé no ocupa un lugar central. No es necesariamente un indicio que apunte a la factura. Tampoco a Baudelaire lo tradujo mucho más, a pesar de su importancia. Pero nada prohíbe evocar las dificultades (no la imposibilidad, sin duda) que se presentan cuando se trata de dar la retraducción de las palabras, inherente a las composiciones originales.

I. DOS TRADUCCIONES DE ÉLUARD

Lo que resulta extraño es, antes de la traducción propiamente dicha, la traducción que Celan introduce en la lengua en la cual escribe para oponerse a ella —una traducción que él ha sabido introducir, y que ha podido introducir, gracias a la hospitalidad del alemán. Una traducción al francés (o a otro idioma) de sus traducciones debería po-

der conservar esa dualidad y esa división primera, que debe verse como una traducción previa generadora de una materia prima en el seno de la lengua poética, tal como ésta existía, y por medio de la cual el poeta se constituye un idioma con estatuto propio, a través de la ruptura de sus elementos formales.

El problema que plantea la restitución del sentido de los poemas de Celan en otra lengua se debe a esta división interna, y a fronteras claramente marcadas, que dirigen la redistribución de los valores propios de la refección, toda la retícula de la retraducción interna dentro de la lengua de origen; ello supondría, por parte de los traductores futuros, un trabajo considerable de reconstrucción. A fin de cuentas, podría imponerse la creación de un sistema autónomo que optaría por una libertad más próxima al sentido transferido. La literalidad descuida el nivel de la reinterpretación. En muchas palabras, un valor primero, fijado por el uso, se ve modificado, y el neologismo semántico que deriva de ello no está en un segundo plano. Las traducciones que yo mismo he publicado se presentan acompañadas de la interpretación escrita que hice de ellas. Pero el poema se interpreta a sí mismo en sus palabras; la reescritura interna es ya un comentario.

El poema de Éluard

Nous avons fait la nuit je tiens ta main je veille
 Je te soutiens de toutes mes forces
 Je grave sur un roc l'étoile de tes forces
 Sillons profonds où la bonté, de ton corps germera
 5 Je me répète ta voix cachée ta voix publique
 Je ris encore de l'orgueilleuse
 Que tu traites comme une mendiante
 Des fous que tu respectes des simples où tu te baignes
 Et dans ma tête qui se met doucement d'accord avec la tienne avec la nuit
 10 Je m'émerveille de l'inconnue que tu deviens
 Une inconnue semblable à toi semblable à tout ce que j'aime
 Qui est toujours nouveau⁷

[Hemos hecho la noche sostengo tu mano me mantengo en vela
 Te respaldo con todas mis fuerzas
 Gravo en la roca la estrella de tus fuerzas
 Surcos profundos en los que germinará la bondad de tu cuerpo
 Me repito tu voz oculta tu voz pública
 Me río aún de la orgullosa
 a la que tratas como una mendiga

7. P. Éluard, *Les yeux fertiles* (1936), en *Œuvres complètes*, ed. de M. Dumas y L. Scheler, Gallimard, Paris, t. I, 1968, pp. 465 s.

De los locos a los que respetas de los simples en los que te bañas
Y en mi cabeza que lentamente se pone de acuerdo con la tuya con
[la noche
Me maravillo con la desconocida en la que te conviertes
Una desconocida semejante a ti semejante a todo lo que quiero
Que es siempre nuevo®]

La traducción de Celan

Nous AVONS FAIT LA NUIT

Die Nacht ist begangen, ich halt deine Hand,
ich wache, ich stütz dich
mit all meinen Kräften.
5 Ich grabe, tiefes Gefurch, deiner Kräfte
Stern in den Stein: deines Körpers
Gütigsein — hier
soll es keimen und aufgehn.
Ich sage mir deine
10 Stimmen vor, beide, die heimliche und
die von allen gehörte.
Ich lache, ich sehe dich,
der Stolzen begegnen, als bettelte sie, ich seh dich, du bringst
den Umnachteten Ehrfurcht entgegen, du gehst
15 zu den Einfachen hin — du badest.
Leise
stimm ich die Stirn jetzt ab auf die deine, stimm sie
in eins mit der Nacht, fühl jetzt
das Wunder dahinter: du wirst mir
20 zur Unbekannt-Fremden, du gleichst dir, du gleichst
allem Geliebten, du bist
anders von Mal zu Mal^{8 9}.

Una traducción de la traducción

Nous AVONS FAIT LA NUIT

La noche ya está hecha, sostengo tu mano,
me mantengo en vela, te • espaldo
con todas mis fuerzas.
Cavo, surcos profundos, de tus fuerzas
la estrella en la piedra: de tu cuerpo

8. Hemos decidido aportar una traducción del poema de Éluard para que el lector pueda comparar más fácilmente los desplazamientos de Celan. [N. de los T.]

9. GWIV, 813.

las bondades — aquí
 deben germinar y crecer.
 Me dicto tus
 voces, ambas, la secreta y
 la que todos oyen.
 Me río, te veo
 ir al encuentro de la orgullosa, como si mendigara, te veo, muestras
 tu profundo respeto a los entenebrecidos, vas
 hacia los simples — te bañas.
 Lentamente
 afinó ahora mi frente con la tuya, la afinó
 al unísono con la noche, ahora siento
 el milagro detrás: te conviertes, para mí,
 en la desconocida-extraña, te pareces a ti, te pareces
 a todo lo amado, te haces
 otra, cada vez.

II. EL AMOR EN LAS PALABRAS

El título alemán está en francés, se trata de unas palabras extraídas del incipit; separado del poema de Eluard, hace las veces de cita; se sitúa, con la diferencia que distingue a las citas. El hecho de reproducir una parte del texto francés implica una reescritura, que se puede retraducir. Sería algo como: juntos, yo y tú —tú, el poeta, con mi ayuda—, hemos producido la noche, de la que nace la palabra.

La transferencia ya viene prefigurada en el poema de Éluard. La lectura de Celan se deja reconstituir, pues, en el poema original: el mantenerse en vela, el cuerpo de la mujer dormida que se reproduce en el desdoblamiento de una inscripción-escritura (versos 1-4 de Éluard), el paso de la experiencia íntima, ya semi-pública, a las virtudes sociales de la amiga perfecta (versos 5-8), y a su transfiguración, en el orden de la metamorfosis insaciable (versos 9-12).

Celan, en su traducción, priva a la pareja de la relación amorosa; ya no se trata del hombre maravillado, que canta a la mujer, ni tampoco de un juego de amantes. La transposición es radical. La primera publicación de esta traducción en el almanaque del año 1959 de la editorial Insel no es bilingüe, como otras. Celan quiso insistir seguramente en el carácter independiente del texto reescrito. Si el lector se apoya en lo que ya experimentó con el desciframiento de los poemas de Celan, entonces puede reconocer en el «yo» de esta traducción a la persona (no al poeta), la persona de Paul Celan, que existe fuera de la lengua que se constituye en el poema; y, en el «tú», al poeta a quien esta persona se dirige, hablándose a sí misma como si fuera otro. Se

trata al principio de una hipótesis, que luego se ve confirmada. La relación amorosa del texto francés se transfiere al orden de otro poder, y se convierte en objeto de una indagación poética. La mujer amada será lo lejano que atrae al otro, al «tú», y que orienta su búsqueda en su propio campo, en el universo de las palabras^{10 11}. Al final, en el milagro de la reencarnación del «yo», el «tú» del poeta que escribe no se distinguirá ya de la «desconocida-extraña» que lo guía. El otro se habrá confundido con su propia alteridad. La transformación del texto francés conduce a una transferencia; el respaldo que la persona, en la vida realmente vivida, da a su pareja en poesía puede ser tan perfecto que una fusión lleva a otra. El propio sujeto poético se transforma correlativamente en objeto múltiple de su deseo.

1. La noche se ha consumado. Es el lugar de un paso obligado, lugar de la abolición de los valores combatidos. Allí, en el lugar de una crisis (en sentido etimológico), el «yo» que acompaña al poeta fuera del poema (la disociación es aquí total), con su experiencia particular, imposible de universalizar, viene a secundar la alteridad: «sostengo tu mano» —tu mano que escribe; la palabra «mano» toma este sentido en la lengua (idiomática) de Celan. Junto con el poeta que se mantiene en vela —pensemos en las «vigilias» de “Kolon” y “La Contrescarpe” en La rosa de Nadieⁿ—, él también «se mantiene en vela» con su propia intensidad, fuera del poema, «con todas [sus] fuerzas» —podríamos decir humanas, si las oponemos a la potencia poética. El sujeto hablante, aun cuando no habla, se ve moldeado por las estructuras inherentes al sistema de la lengua, aunque en contra de esta estructura heredada; si la pone a prueba puede servirse de

10. La cronología de la Correspondance Paul Celan / Gisèle Celan-Lestrange, ed. y comentario de B. Badiou, con la colaboración de E. Celan, Seuil, Paris, 2001, vol. II, pp. 508 s., aporta una indicación sobre la fecha (una primera versión, quizás, en abril o mayo de 1956; la finalización, el 24 de diciembre de 1957). El trabajo estaba ligado a Ingèborg Bachmann, con quien Celan se encontró en Munich, del 7 al 9 diciembre de 1957, y a quien mandó, en otro momento, una copia de su traducción, hecha expresamente para ella, lo que no impide que también pudiera dedicar este poema a su mujer Gisèle. Véase U. Harbusch, *Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*, Wallstein, Göttingen, 2005, pp. 127-129; la autora se imagina —no sin cierta ingenuidad— que la intervención en el texto (añadir «Fremde», extraña, a «Unbekannte», desconocida, en el verso 10) atestigua una preferencia por su esposa (en alusión a su apellido Lestrange), como si el mismo homenaje no pudiera servir dos veces y para dos partidos concurrentes, igualmente «únicos». Además, la transferencia de la alcoba a la lengua poética decide la orientación y conserva toda su significación. «Fremde», ya lo fue Bachmann, antes de Gisèle, según el poema “En Egipto” (“In Ägypten”, GW I, 46; OC 65).

11. GW I, 265 y 282-283; OC 185 y 196-197.

ella, rebelarse en su'contra y sustituirla por una contrahechura interna. La disociación de los dos sujetos, del «yo» y del «tú», indica el paso a esa dualidad en la lengua, a una exterioridad que da fe de una división interna. La refección (de Éluard, si se quiere), en el seno de la lengua, no prescinde del polo externo, que el poeta sitúa fuera de la esfera en la cual se compone el poema. De otro modo, él mismo se vería llevado por la lengua y sus estructuras. Pero el otro, el sujeto histórico, «se mantiene en vela» desde fuera.

2. Él hace el trabajo por el poeta, en su lugar, como si fuera él, cosa que en realidad nunca puede ser. Se trata de un juego. Todas las palabras, en esta segunda frase, están relacionadas con esa transferencia y con el aprendizaje: él cava el suelo y hace de sepulturero en las profundidades de la lengua (véase el poema “Había tierra en ellos” de La rosa de Nadie¹²), pero no extrae de ahí cualquier cosa; la profusión reaparecerá al final de la transferencia, con la omnipotencia verbal, que se transfiere a la desconocida. Lo que en esta fase se está uniendo son las dos figuras directrices —dos puntos cardinales—, y, también, en el espacio que se abre, la «estrella», que surge de la noche abstracta, brillando como un oriente sobre el cuerpo de las palabras, sobre la «piedra» que pesa¹³. Son las armas del «tú», de la poesía, «de tus fuerzas», que la persona del «yo» graba para el otro en su propia piedra. Las vuelve a inscribir con miras a una actualización maravillosa («aquí», y luego «ahora»), que es la epifanía producida por la unión de los dos sujetos, fuera del poema y en él, como en la aretología del poema de Éluard. No se invoca sino el bien, la bondad, todo lo benévolo que éste puede abrigar en la corporeidad del verbo, pues hay, en ese cuerpo, recursos hostiles, las fuerzas de la réplica y ía amenaza. Siguiendo el modelo, aquí sólo se trata de las cualidades de la amada, y su epifanía es la que requiere esta concentración: nihil nisi bonum.

3. La entrada del «yo» en el «tú» se efectúa en las dos lenguas, la oculta (oscura) y la pública. ¿Quién sabe si las palabras del texto francés («ta voix cachée ta voix publique» [«tu voz oculta tu voz pública»]) no han estado ya en el origen de esta relectura, que se ha anclado en ellas? La contra-lengua íntima es la idiomática, es la «celaniana», la secreta, la hermética¹⁴, la que el lector debe aprender; la otra, la de

12. GW 1,211; OC 153.

13. Véase el estudio de esta palabra en mi libro *Piedra de corazón. Un poema póstumo de Paul Celan*, trad. de A. Pons, texto revisado y ampliado con el autor, Arena Libros, Madrid, 2002, pp. 44-45.

14. Por lo que se refiere al «secreto», *ibid.*; pp. 86-89.

antes de la refección, es la que se divulga. Partiendo de lo conocido y alejándose de ello, el camino conduce de una voz («voz» como en el poema “Voces”, “Stimmen”, de Rejas del lenguaje¹⁵) a la otra, que se abre y busca ante sí misma, en pleno desgarró. La separación inicial de las dos voces crea la distancia inherente a la lengua del poema.

4. La escena reproduce una acción mágica. Las identidades se intercambian, se reencarnan. El «yo» se convierte en su propio doble, el «tú». El júbilo está en una visión; es el poder visionario de las palabras que ven. El poeta que las maneja extrae de ellas su libertad. Metamorfosado en sujeto lírico, el otro, el «yo», se ríe ahora con las palabras (de ebriedad, como Zaratustra), contemplando su poder (la amada de Éluard vuelve a surgir en la lengua). El rechazo de la altura, el reconocimiento del delirio y, por último, la solidaridad con la gente sencilla constituyen la tríada de un evangelio de la lucha que el poeta emprende contra las dominaciones, del lado de las víctimas de la represión. Se puede admitir que el baño en el que él la ve entrar es el aflujo de las palabras, en armonía con la aspiración, que viene a ajustarse a los temas de la utopía.

5. La última fase aclara la razón del desvío que se le impone al amor. El desenlace restablece el vínculo con el texto «de partida». Hay un «yo» y un «tú» que se han convertido en algo radicalmente distinto en el punto de llegada; pero el «tú», por un «milagro» acaecido en los bastidores de la noche, se asimila a su deseo y se transforma en la amada; la pasión amorosa se vuelve a encontrar desmultiplicada en la búsqueda poética, en las mismas palabras: «Una desconocida semejante a ti...». Es verdad que el logro de la repetición es en sí mismo milagroso. El «yo» tenía que sufrir esta transformación para poder amar. El amor es uno.

Anticipando el trueque de las identidades verbales que Celan aplica a Mandelstam a fuerza de transformaciones en La rosa de Nadie¹⁶, el «yo» logra aquí un prodigio parecido, al asimilarse a su doble, tan fuertemente disociado; era necesaria la noche como mediadora para que se pusieran de acuerdo. Las figuras se pueden intercambiar. Una frente toma el lugar de la otra, tan estelar como ella {Stirn por Stern}¹⁷.

15. GW I, 147-149; OC 117-118.

16. Véase por ejemplo “Y con el libro de Tarusä” (“Und mit dem Buch aus Tarusä”, GW I, 287-289; OC 200-203).

17. Bollack se refiere a la paronomasia entre «Stirn» (frente) y «Stern» (estrella), recurrente en Celan. [N. de los T.]

La separación se anula en un cuasi-silencio como por sorpresa, bajo el manto de las tinieblas.

La metamorfosis precede a la fusión. No hay lugar para tres. La poesía se había convertido en el «tú» de la amada; se abre ahora para incorporar las formas más poderosas y más alejadas de su búsqueda. El «tú» se asimila a su propio dinamismo, en el rostro de la extraña, de la desconocida. Lo que se puede amar está en la palabra poética, en lo que anima las palabras en cada uno de sus pasos y sus superaciones.

1. El estatuto de un ejercicio de refección

La traducción de Celan podría leerse como un poema independiente³⁸. Se encuadra en una larga serie de diálogos entre el «yo» y el «tú», que van variando de manera casi indefinida, entre la persona y su disociación. Poder distinguir una «persona», separada de su doble en poesía, aclara muchos poemas, que permanecen ininteligibles si a esa otra «persona» no se la tiene en cuenta. Dicha distinción se vincula además con la importancia más general de los pronombres. En sentido inverso, el texto de Celan no puede considerarse como un poema suyo. La composición, a pesar de todo, no es tan libre ni tan condensada. Falta el enigma, el desarrollo es transparente. La poesía de Celan no se deja traducir fácilmente, pero es fácil retraducir sus traducciones. La reescritura del otro texto, por parte de Celan, sigue siendo determinante, y requiere un grado de esclarecimiento que por lo general los poemas no tienen. Se acepta el desafío: poder hacer «eso» con el material —las palabras— y la materia temática de la amada, la cual se transforma en todo lo amado. En este sentido, no deja de ser una traducción, una relectura del texto-fuente en su lengua (y dentro del sistema lingüístico), el punto límite de una diferencia. Hay que leer los dos textos en paralelo, en yuxtaposición; su sentido es tanto más claro si se tienen en cuenta ambas partes, ya que éstas se hablan y se contradicen.

2. La transferencia del sentido en la lengua

La virtuosidad aparece, prodigiosa; el material de un poema de amor se ha podido preservar casi por completo, redispuesto y repensado en el seno de una estructura propia; se lo ha podido conducir a su nueva significación, transformándose en un autorretrato poético (o metapoético), en una reflexión sobre el tema del encuentro de uno ¹⁸

18. Celan publicó su traducción sin el original francés al lado (cf. *Insel Almanach*, 1959, pp. 32 s.).

mismo con el otro de uno mismo. La relectura entra en una estructura totalmente constituida, para descomponerla en unidades menores¹⁹ 20, y disponerlas de nuevo desde dentro. El procedimiento no tiene nada de transformacionista. El original no produce otro texto; el corte semántico es radical.

El sentido del texto francés permanece intacto, el alemán (si bien la transposición —casi— podría haberse llevado a cabo en francés) lo presupone. Desde esta distancia, el homenaje de la «traducción», por la postura que dicha «traducción» toma prestada (debemos ver ahí una puesta en escena), se dirige a Éluard, al poeta, tal vez al surrealismo y a una práctica de la escritura que Celan experimenta, atraviesa e integra a su poesía: «Haces hablar a la lengua, como si nada». Para evitarlo, primero es necesario la separación, aunque se estuviera tentado de suprimirla para encontrar de nuevo a la amada, a lo lejos. Pero tal encuentro se daría aún dentro de los límites de una separación.

III. LA UTOPIA EN LAS PALABRAS

Éluard

Trois chevaux aigus
Sauf vers le nord
Trois routes perdues
Sauf vers l'auroreTM.

pTres caballos agudos
Salvo hacia el norte
Tres caminos perdidos
Salvo hacia la aurora.]

19. Los puntos de ruptura no se perciben a primera vista. En los esbozos encontramos frases que siguen mucho más de cerca el desarrollo del texto francés. Así, en los versos 5-8, el poeta había escrito en un primer tiempo y en un idioma con una menor transposición: «Die tiefen Furchen, die dein sanfter Körper keimt» por: «Sillons où la bonté de ton corps germera», antes de remodelar dividiendo.

La iteración no autonomiza menos. «Je ris encore...», en una primera versión, se redistribuía en «Auch jetzt noch lach ich... / Lach ich über... / Über»; en la segunda, el verbo se desdobra (para aislar mejor el objeto: «Ich lache, ich seh dich» por «Je ris», verso 12), y el segundo momento se repite destacando de este modo el primero y distinguiendo poderosamente los tres tiempos de la acción: «Ich lache, ich seh dich, du bringst... / ... du gehst / ... » (versos 12-15).

20. El poema de Éluard aparece en *Œuvres*, t. I, p. 865.

Celan

Drei scharfe Rappen
 Außer gen Norden
 Drei Straßen v'erloren
 Außer gen Morgen²¹.

[Tres afilados corceles²²
 Salvo hacia el norte
 Tres caminos perdidos
 Salvo hacia el alba.]

La inversión dialéctica del cuarteto de Eluard puede aplicarse, por su concisión, al curso contradictorio de la historia. Los impulsos se lanzan en todas las direcciones, evitando el polo que orienta su marcha hacia la salvación, señalado en el último verso del mismo libro *Chanson complète* (1939): «... cette étoile rouge / Qui gagne malgré tout du terrain sur l'horreur» («... esta estrella roja / Que a pesar de todo gana terreno al horror»). El movimiento se invierte: el astro evitado reaparece en el horizonte.

Esta traducción muy literal parece a primera vista de una gran fidelidad. Reproduce la forma y el ritmo. En cambio, el sentido que aloja se ha transformado por completo. Podemos leer en ella (y sin duda hay que hacerlo) una transferencia a la otra lengua, hacia un sistema que relaciona el valor de las palabras con el idioma poético.

Tres corceles negros (el cabalgar guerrero del lenguaje, su fuerza concentrada —los ejemplos no faltan en otros textos—) se lanzan a partir de un dominio protegido, en una dirección más justa de la lengua («verdad del norte» en un poema de Giro del aliento²³). Van hacia el afuera, contra las amenazas de otra lengua —la «común». Las tres sendas que se abren nuevamente ahí dentro, en el espacio propio del poema, dicen la pérdida (versos 1 y 2); dicen la verdad (versos 3 y 4). La vuelta al acontecimiento es lo único que tiene poder para fundar un porvenir.

La condensación de un conjunto tan reducido no impide que las palabras se vuelvan a codificar, ni que el lector identifique una división semántica mayor en un minúsculo ejercicio. El dõgma implícito se abandona en beneficio de una subordinación personalizada; las

21. Debo este esbozo a la amabilidad de Gisèle Celan, quien me habló de este texto o borrador en 1985, cuando yo estaba estudiando otras traducciones del francés.

22. El término alemán «Rappe» designa un caballo de color negro. [N. de ios T.]

23. GW II, 28; OC 213.

mismas palabras se transfieren a la órbita de la lengua preestructurada. Se ha mantenido la utopía, pero ha cambiado de sentido.

La traducción interpreta: aleja, se apoya y se libera. El traductor se afirma, aporta su sistema semántico de referencia. El nuevo sentido no se encuentra en la transformación, no se inventa; se impone contra el texto «primero», sirviéndose de su materia como de una textualidad que se ha constituido en su traducción de esta manera, aunque podría ser de otra. Es un caso de separación que no tiene nada de gratuito ni de incontrolado, sea cual fuere el modo de formación o el grado de separación respecto al texto de origen.

La traducción poética, más libre que otra en la recomposición, permite comprender la escritura poética, precisamente allí donde afronta el obstáculo de otro texto, ya escrito, que ella no se limita a retomar o a citar implícitamente, como lo hace (más o menos sensiblemente) el poema. A la materia se la trabaja, es cierto; los signos se desplazan, se deshacen y reaparecen, según los principios que, libremente, en el inconsciente, rigen el movimiento, y que posibilitan la transformación y la redistribución; los signos producen el sentido, pero sólo por el modo en que se disponen.

Lo que se actualiza en la reconversión libre no es libre; no se trata de una producción pura. La diferencia de significación se orienta apoyándose en una configuración intelectual independiente, que impone su estructura significante. El texto traducido puede, en su logro formal, reconstituirse, y las palabras pueden haber cambiado de valor totalmente en función de esta estructura que lo atraviesa. La traición no está culturalmente determinada, aun cuando siempre lo esté también (pero ése es otro problema); la traición forma parte del juego, se basa en la diferencia de miras que controla el uso diferente de la lengua.

En ninguna parte aparece mejor la distancia que allí donde las apariencias se oponen a ella. El texto nuevo resurge diferente, en la otra lengua o, mejor aún, se afirma como otro, se afirma en su alteridad, doblemente situado, frente al texto traducido —el cual se deja en su sitio y se vuelve, él mismo, diferente, ante la refección que lo interpreta por su diferencia—, y frente a los principios estéticos de la reestructuración, a los cuales el traductor se ha sometido al traducir, y que son principios históricos y personales en el caso de Celan.

Hay tres posibilidades:

1) O bien se interpreta antes, Se traduce un sentido encontrado de antemano, delimitado fuera de la traducción.

2) O bien se interpreta al traducir; es un recurso de la traducción. Se corre el riesgo de perder el sentido, para encontrar otra cosa (no se sabe qué).

3) O bien se muestra por medio de una interpretación nueva que la traducción es interpretación, o se muestra que no se interpreta y que la traducción produce una cosa diferente del texto original.

La posibilidad 3 aporta la demostración de 2 por el paso al límite. La diferencia radical se afirma contra la alteración.

Si se considera la traducción como un medio de conocimiento, entonces ilumina primero el texto de partida en su diferencia, quizás en su imposibilidad de ser traducido y, en un segundo tiempo, ilumina la lengua de llegada, a saber, las condiciones en las que se puede introducir lo que en dicha lengua no se puede decir fácilmente.

Si se trata de una «creación» poética, se pasará de una poesía a otra, en la otra lengua, a una equivalencia estética, en un marco transformacionista.

Las traducciones no traducen, como lo lamenta Henri Meschonnic²⁴, pero eso no es tanto por falta de traductores, ni por la falta de acogida que se le da a lo extraño, sino más bien porque a la materia no se la conoce verdaderamente.

El verdadero problema que se plantea a los traductores de obras difíciles es el de la búsqueda del sentido de las frases por traducir (y, sin duda alguna, el de su aceptación). La traducción procede de una tradición explicativa que ha tomado sus distancias para con una obra que ya había tomado distancias de otra índole.

Como el traductor se aproxima a una meta sin poder alcanzarla, o tiende a una meta al tiempo que se aleja de ella, el poeta, frente a sus palabras, utiliza al escribir valores existentes, o los reinterpreta, descomponiéndolos en alemán muy a menudo, para luego recomponerlos. El traductor de Celan, en mayor medida que su intérprete, se halla entre los dos polos de esta dualidad; debe elegir entre la norma establecida y la literalidad liberada. No se trata indudablemente de

24. Véanse, por ejemplo, sus libros: *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Gallimard, Paris, 1973; *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999.

una elección abierta, ya que depende del sistema global que el traductor se ve obligado a imponerse; es difícil mantener o reconstruir, en la lengua de llegada, la tensión semántica original. Si en el poema “Radix, Matrix”²⁵, para el término alemán «Fruchtboden», que corresponde a la acepción botánica del «receptáculo fructífero» o «receptáculo seminífero» (que es el tejido formativo de la hoja carpelar de una flor sobre el cual se desarrollan uno o varios rudimentos seminales), se traduce «sol à fruits» (suelo con frutos), como lo hace Martine Broda²⁶, o «tierra labrantía», como lo hace José Luis Reina Palazón²⁷, se agrega con «suelo» o «tierra» una idea que no está en el texto alemán, y se pierde así la cohesión del poema, la referencia más importante al órgano de una fecundación. El caso del término «Wundenmal» del poema “Stehen”^{28 29} (“Tenerse en pie”) podría parecer que se opone a lo dicho. El traductor puede también sentirse tentado por el uso que le viene dado por el léxico habitual y preferir el término «cicatriz» (la huella dejada por la herida, de ahí el «estigma»); pero es necesario tener en cuenta que «Wunde» (herida), en la lengua de Celan, es un elemento básico, y que la refección, al situar en el aire que respiramos una señal que, como la piedra, perpetúa las heridas (con la asociación semántica de «Denkmal» [monumento conmemorativo], «Mahnmal» [monumento de recuerdo], etc.), es por tanto primordial, y entonces se debe preferir «la estela de las heridas» al uso corriente de «estigma»²⁵, «llaga» o «cicatriz»³⁰. A fin de cuentas, la dinámica procede de las estructuras idiomáticas más que del inventario del léxico.

La interpretación traduce ya la frase (2), de un modo más o menos completo; no agota la retícula de las significaciones, como tampoco lo hace la traducción (3) que virtualmente realiza; decide una orientación. Esta traducción previa a la traducción a menudo se desvanece; su anterioridad es útil porque representa la traducción que constituye al texto, y podría servir para defenderla (1).

Una traducción no plantea, en un sentido —es uno de los términos—, ninguna dificultad verdadera al traductor, si es que quiere

25. GW 1,239; OC 170. Véase, *supra*, el capítulo «Un compromiso irrevocable», pp. 57-64.

26. Véase su traducción de *Die Niemandrose*: P. Celan, *La Rose de personne* (ed. bilingüe), Le Nouveau Commerce, Paris, 2002, p. 67.

27. OC 171.

28. GW II, 23; OC 211; véase, *infra*, «La vertical inexpugnable», pp. 485-491.

29. Es la opción de las OC 211.

30. Es la opción de Jean-Pierre Lefebvre en *Choix de poèmes*, Gallimard, Paris, 1998, p. 233.

traducir y no se esfuerza por satisfacerse en una creatividad más libre. Aquello ya está «traducido». Es decir, interpretado. Habrá que restituirlo.

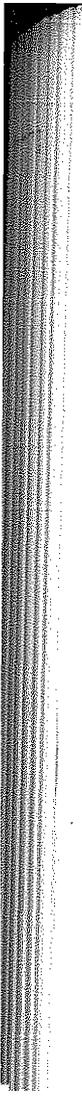
El sentido strictu sensu no permite la producción de otro sentido en la otra lengua. El traductor está atado por la traducción que se ha hecho ya en la lengua de origen, y que ahora se descifra. El texto de origen extrae de ahí su precisión. El traductor se encuentra ante este sistema, complejo y estratificado.

Se puede llevar hasta el final la diferencia entre el trabajo de comprensión y el trabajo de escritura, incluso en el caso de que fueran concomitantes.

La otra lengua remite a la primera. Al volver sobre una traducción, descubrimos que el sentido que se había dado por bueno no lo era, descubrimos que no funciona. El retorno al texto conduce al primer movimiento de lectura, del que nunca podemos prescindir.

Cuarta Parte

LOS ENCUENTROS



LA ENIGMATIZACIÓN

La comprensión del poema “Matojo errante”^{1 2}, el primero del libro postumo inconcluso *Zeitgehöft* (Patios de tiempo)¹, ha sido dificultosa. Durante mucho tiempo busqué su significación y, por lo tanto, primeramente su sentido. El azar de una lectura me condujo, también esta vez, al lugar, designado por el poeta, de un encuentro literario —lector de un libro dentro de su propio libro. Comprendí que Celan abordaba el tema de sus lejanos ancestros, del aedo y del rapsoda. El libro en cuestión era el de Wolfgang Schadewaldt, *Homero, su mundo y su obra*³. El aedo-compone acompañando su canto con la lira; el rapsoda recita apoyándose en su bastón, distinguido por la autoridad que le confiere el objeto. Las razones de las que dispongo

1. “Wanderstaude”, GW III, 69 ; OC 427. Véase la traducción francesa del compuesto, que hace las veces de título, propuesta por Celan a su mujer (en un envío del 25 de febrero de 1969): “Arbuste itinerant” (“Arbusto itinerante”), en *Correspondance Paul Celan* Gisèle Celan-Lestrange (en adelante: *Correspondance*), vol. I, Seuil, Paris, p. 658. Se trata de traducciones-guía y traducciones-calco, que deben orientar simplemente la lectura del texto alemán,

2. Por lo que se refiere a la traducción castellana, *Patios de tiempo*, del título *Zeitgehöft*, véase el análisis del compuesto en mi libro *Piedra de corazón*. Un poema postumo de Paul Celan, trad. de A. Pons, revisada y ampliada junto con el autor, Arena Libros, Madrid, 2002, pp. 83-85. Esta edición actualizada ha sido obviada en LPP 370.

3. Cuando consulté los esbozos del poema, la asociación con Schadewaldt se impuso. Véase su *Von Homers Welt und Werk* (en adelante: *Von Homers Welt*) ; 1.ª ed., Leipzig, 1944; 2.ª ed. aumentada, Stuttgart, 1951; 3.ª ed., 1959. Mis citas siguen la segunda edición. El capítulo en cuestión (pp. 54-86) se escribió en 1943. El autor, miembro del partido nazi, era decano de la Facultad de Filosofía de Leipzig.

para identificar la materia de un sub-texto, que pertenece, en este caso, a una técnica poética, poseen su propia evidencia. Además, no existe la menor duda de que al instante mismo del acto, justo en el momento de la captura, si es que se trata de una cacería, se lo retiene y describe como tal en los dos primeros versos (que conforman la primera estrofa).

En una hoja con anotaciones de puño y letra de Celan⁴, se pueden leer varias expresiones, a veces bastante desarrolladas, que me han llevado a pensar que él había hecho una lectura del capítulo «Die Gestalt des homerischen Sängers»⁵ del libro de Schadewaldt. Pude confirmar esta hipótesis de inmediato⁶. Parece ser que el libro no estaba en su biblioteca, aunque pudo haberlo leído en la École Normale, o bien habérmelo pedido prestado (no lo recuerdo, pero es posible)⁷; la lectura se limita a algunas páginas. Schadewaldt escribe: «Pindaro habla de los Homéridas en tanto que ‘cantores de versos cosidos’» («Pindar kennt die Homeriden als ‘Sänger genähter Verse’⁸), de acuerdo con una comprensión de la palabra «rapsoda» a partir de «coser», y no de «bastón». Celan anota: «Pindar: ‘Sänger genähter Verse: Rhapsode’» («Pindaro: ‘Cantor de versos cosidos: rapsoda’»). Y en la misma página, escribe para sí mismo que «Chiton» (kbitón, la túnica del rapsoda en un vaso pintado) es «camisa» (Hemd).

El otro análisis de la palabra «rapsoda», que Pindaro conocía, se

4. Agradezco a Axel Gellhaus y a Rolf Bücher, los editores de la edición crítica de Bonn, el haberme informado de los esbozos del poema.

5. «La figura del cantor homérico». [N. de los T.].

6. En su edición anotada (P. Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2003) Barbara Wiedemann (p. 866) prescinde por completo de mi presente análisis, así como de las anotaciones de Celan {que debería conocer, puesto que tiene todos los medios a su alcance para ello), y establece una relación judaizante y vinculante entre el poema y la efeméride de la muerte de Moisés, a partir de la fecha de redacción de la variante del poema (25 de febrero de 1969) que coincide con dicha efeméride (7 de Adar) en el calendario judío. ¿Por qué no comenta nada de la dualidad entre la «lira» (Leier) y el «bastón» (Stab) que aparecen en la variante a la que remite? ¿Se trataría acaso de un Moisés griego y poeta a la vez? Wiedemann se escuda tras una supuesta neutralidad científica para poder introducir lo que se le antoja y conducir de este modo la lectura de los poemas. Aquí le toca el turno a un judaísmo supeditado a una ideología propia de santoral católico.

7. Parece que Jean-Pierre Lefebvre, después de haber leído mi presente interpretación, se haya acordado de haber asistido a un curso en el que Celan utilizó el libro de Schadewaldt para sus ejercicios de traducción, y haya verificado a posteriori las anotaciones de Celan en el ejemplar de la École Normale. Véase P. Celan, *La bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek*, catálogo razonado de las anotaciones a cargo de A. Richter, P. Alac y B. Badiou, prefacio de J.-P. Lefebvre, Éditions Rue d’Ulm, Paris, 2004, pp. XIV-XV.

8. Von Homers Welt, p. 56.

halla también en esta misma página. «La interpretación familiar a Pindaro f... es la del ‘cantor con bastón’ y ésta seguramente es la correcta» («dem Pindar vertraute Deutung [...] als des ‘Sängers zum Stabe’ und diese ist wohl auch die richtige»). Celan anota: «Rhapsode: Sänger zum Stabe» («Rapsoda: cantor con bastón»)⁹.

Una «idea» (se trata de las anotaciones que Celan señalaba con una «—i—»): «Si uno canta, libremente, con el bastón [venerable] que ha roto la lira, / mucho antes de cegarse, él y todos los demás» («wenn einer zum [achtbaren] Stab, der die Leier zerschlug, singt, frei, / lang vor der Blendung seiner und aller»). El epíteto «venerable» (achtbar) se encuentra en Schadewaldt cuando evoca el don de una rama de laurel que las Musas, en el poema de la Teogonía de Hesíodo, «[...] han puesto en su mano como un ‘bastón venerable’» («[...] gaben es ihm als ‘achtbaren Stab’ in die Hand [...]»)¹⁰.

Schadewaldt recuerda los juegos funerarios (Leichenspiele, literalmente: «juegos de cadáveres») como la ocasión de los certámenes poéticos¹¹ ¹². Celan retiene la expresión «juegos funerarios», y desarrolla dos «ideas»; por un lado, «cuando paralicé el juego de cadáveres» («als ich das Leichenspiel lähmte»), y, por otro lado, «el láser arcaizante» («der altertümelnde Laser»¹¹, ambas cursivas son mías). Schadewaldt había escrito, a propósito de la posición que se le otorgaba a Homero: «porque Homero a veces arcaíza» («weil Homer wohl manchmal altertümelt»¹³), y añadía que «era propio de la manera de Homero acentuar ocasionalmente los rasgos arcaizantes» («wobei, wie es homerische Art ist, die altertümlichen Züge gelegentlich wohl verstärkt [wurden]»)¹⁴).

Finalmente, en relación con la aparición de las Musas en el prólogo de la Teogonía de Hesíodo, Celan anota la palabra «Hirtenstab» (cayado de pastor) y la traduce al francés como «houlette», aproximándola tal vez a la palabra «houle» (marejada), oleaje verbal.

En realidad, aun cuando los etimólogos indiquen con razón una formación a partir del verbo «coser» («que cose —para reunir— los

9. En Schadewaldt, la preposición «zu» tiene el sentido de un acompañamiento («con»), aunque puede entenderse, en otro contexto, como indicativa de un destinatario («a»); véase, infra, el poema de Celan.

10. Von Homers Welt, p. 58.

11. Ibid., pp. 57-59.

12. ¿«Laser» (láser) en lugar de «Leser» (lector)? En francés, según el diccionario Robert, la palabra «laser» está en uso desde 1960. También se encuentra en el Diccionario de la Real Academia Española.

13. Von Homers Welt, p. 59.

14. Ibid., p. 61.

cantos»¹⁵, la palabra «rapsoda» se podría vincular sin embargo —según la interpretación que Schadewaldt retiene— a rhabdos, «vara», «bastón», por sustitución o por superposición.

Schadewaldt presenta las dos funciones en su diferencia: la composición poética (la invención) y la interpretación en un recital, y se remonta hasta el aedo¹⁶, diferenciado del rapsoda; pero al mismo tiempo presenta al hombre provisto de bastón, el rapsoda, como un equivalente del aedo, el hombre de la lira; pensaba que también el hombre con bastón, al igual que el aedo, debía ser una figura del cantor creador en la tradición épica¹⁷, más antigua que el mismo rapsoda tal como aparece en la representación común. Quizás se trataría de una invención del autor de la litada: «Seduca pensar que Homero fue el primero en apoderarse del bastón»¹⁸ —el bastón le confería una dignidad particular, y lo autorizaba a hablar en nombre de la comunidad.

Al distinguir pues, según la tradición, el estatuto y la función del aedo creador por un lado, y los rapsodas que reproducen el repertorio por el otro, Schadewaldt anula esas diferencias, ya que resalta mucho más el tipo inferior, considerado menos noble, invocando la consagración del poeta por las Musas en la Teogonía de Hesíodo.

Celan no lo sigue exactamente en este punto, ya que distingue radicalmente los dos estados; sitúa al rapsoda por encima del aedo, el poeta de los himnos; transfiere las significaciones y acentúa al máximo las diferencias entre la lira y el bastón. La recta de una muleta, vara o estaca, la vertical de una letra (Buchstaben) es un elemento del análisis que él mismo hace de su escritura. Encontramos también el «bastón del ciego» (Blindenstab)¹⁹. Es «Stab» (bastón) contra «Gesänge» (cantos)²⁰. Los cantos del poeta ciego, eternos y eternamente retomados, están en pedazos, los ha destrozado otro (el «tú» de los poemas), quien ve por los ojos de un nuevo cegamiento, seguramen-

15. G. Nagy, *Poetry as performance. Homer and beyond*, Cambridge, 1996, pp. 61 ss., según M. Durante (1976) y R. Schmitt (1967), quienes se apoyan en primer lugar en un pasaje de la Segunda Oda Nemeana de Píndaro (versos 1-3). Véanse asimismo los diccionarios etimológicos de H. Frisk (1996) y P. Chantraine (1977), con el sentido general «que compone».

16. Von Homers Welt, pp. 54 s., 61.

17. En un momento que no precede en mucho a la composición de las epepeyas, el cantor ha «cambiado su lira por el bastón» (ibid., p. 59).

18. Ibid., p. 61.

19. GW II, 142; OC 275.

20. En un primer momento era el «bastón» (Stab) contra la «lira» (Leier), tal como lo muestra una variante, acompañada de su traducción palabra a palabra al francés, de puño y letra de Celan; véase *Correspondance*, pp. 658.

te desconocido. De un cegamiento a otro, verdadero o falso —uno verdadero, el otro falso—, uno puede contradecirse a fondo. El «ahora» (jetzt) no se refiere a un hoy general, sino a la ocurrencia particular del encuentro literario: en las páginas que Celan lee en aquel momento, todo ciega de otro modo; la claridad mata cualquier oscuridad, por medio de una evidencia inquebrantable, sin réplica posible. Es el final de toda poesía:

Matojo errante, te capturas
uno de los discursos,

el aster abjurado
viene a unirse aquí,

si uno que
rompió los cantos
ahora hablara al bastón,
ni él ni todos los demás
llegarían
a cegarse.

Wanderstaude, du fängst dir
eine der Reden,

die abgeschworene Astei'
stößt hier hinzu,

wenn einer, der
die Gesänge zerschlug,
jetzt spräche zum Stab,
seine und aller
Blendung
bliebe aus.

Ei poeta no se dirige a un bastón de viaje (Wanderstab o -stock) sino a un matojo errante (Wanderstaude), es su instrumento, camina con él, pero sin dejar de distinguirse de él en sus migraciones, trazadas —y previamente trazadas— por el meridiano²¹; es como si ese ramaje se proveyera de antenas: «te capturas / uno de los discursos» —un discurso como los que se mantienen y se oyen alrededor de uno mismo, «eine der Reden». El término «discurso» es deliberado. No se trata de la lengua de los poemas, tampoco de la palabra formada, ni de «Sprache» (lengua o lenguaje) ni de «Spruch» (dicho, proverbio o versículo), sino más bien del contenido de un discurso cualquiera en bruto, preexistente a la transformación, aún no recompuesto. A pesar de todo, es una captura. A los ojos del «yo cronista», la caza aporta al «tú» una presa de poesía (un animal, pájaro o pez). Esto atañe al otro: «du [...] dir». El «yo» puede ver, con una cierta ironía—en este caso macabra y desengañada—, cómo evoluciona su acólito en su dominio predilecto.

La primera lectura resulta de un encuentro casi fortuito; la segunda —la que hace la mano al escribir— es obligada, casi necesaria. La negación, aplicada inicialmente a todas las formas convenidas de la poesía, tiene su lugar, y enseñada viene a unirse al grupo («stößt

21. Cf. «[der] Sprecher zum Stabe» («[el] que habla con el bastón»), «[ein] wandernder» («[un] caminante»), en *Von Homers Welt*, p. 59; cf. p. 55: «Sie führen ein Wanderleben» («Llevan una vida nómada»), remitiendo al *Ion* de Platón (541 b 8).

[] hinzu»)²² —«aquí» {hier}, en ese encuentro. Se trata siempre de pequeñas escenas, de sketches. El arte menor es el gran arte de la modernidad. Se abjura del astro-flor, cada vez de nuevo, se lo deshoja, se lo despoja —nada impide oír «die abgeschworene Aster» también de esta segunda manera {abgeschworen como abgeschoren, «rapado»}. Si a la estrella {Stem} se la designa con el nombre de la flor {Aster}, posiblemente es a causa de las sílabas que suenan mal, y que hacen pensar en la «carroña» (Aas), y, quizás, debido al paso interpretativo por el francés, que nos da el «terror» {ter}; las palabras se deshacen, se descomponen y hieden, después se vuelven a componer, pero no de cualquier modo.

La palabra crea su referente verbal, que le es propio. También los sinónimos aparentes divergen dos veces entre sí, primero en el uso corriente o poético, y luego en el color que se les atribuye de nuevo, y que aporta el sentido. La «estrella» no es el «astro». De este modo, Celan sigue en su camino a su propia estrella {Stem}, que indiscutiblemente tiene para él una tonalidad judía en alemán. Al lado, está la flor, el «aster», que lleva el nombre, no de la estrella como «Tausendgüldenkraut-Sternchen» por ejemplo²³, sino el de otro astro, que sería algo así como el concentrado de la poesía himnica, combatida como todas las celebraciones litúrgicas y rituales. Es este mundo de la exaltación, simbolizado por la flor, que él juró apartar para siempre²⁴ ²⁵, Me parece que hay un acento aterrador en las sílabas de la palabra alemana «Aster», y tal vez es preciso que uno haya redescubierto ante sí esa carroña para lograr la expresión adecuada de la naturaleza de los cantos de triunfo, ya sea ingenuos, o cristianos.

El conflicto se puede actualizar «ahora» {jetzt, verso 7) —faltaba el nunc después del hic, el «hier» (aquí) del verso 4—; los adversarios salen a la palestra. Se vuelve al primer dato del texto leído, al poder que el bastón confería al poeta al igual que a los reyes. «Si uno hablara al bastón...»: el mismo uso de un indefinido determinado y definicional {einer, «uno») designa, mediante su valor fuerte de unicidad en Celan, al doble que un día fue introducido en la lengua alemana, engrosada con todas estas monstruosidades, en el poema “A uno que estaba ante la puerta”²³; el mismo uso que desempeña el hombre {ein

22. El verbo «hinzustoßen» significa «unirse a», «agregarse a» un grupo de personas, por ejemplo. [N. de los T.]

23. “Kermorvan”, GW I, 263; OC 184.

24. No se excluye una alusión crítica al poema “Kleine Aster” de Gottfried Benn (*Gesammelte Werke, vol. I, Klett-Cotta, Stuttgart, 1986, p. 11).

25. “Einem, der vor der Tür stand”, GW I, 242; OC 172. Véase, *supra*, el capítulo «El hombrecillo de Treblinka y el Maharal de Praga», pp. 95-126. El uso distintivo

Mensch), en “Tubinga, enero”, si se encontrara uno que hoy quisiera hablar como Hölderlin, y cayera en el balbuceo²⁶. Incluso el aedo de los tiempos antiguos se vería despojado del genio de su ceguera. Ya no habría poeta ciego como lo hay en el poema ^W“El cantor ciego” de Hölderlin²⁷. Ya no se extrae ninguna luz de esa noche. El personaje, identificado mediante su función, se parece mucho al «tú» del poema («du [...] dir»); esa dualidad distingue su cegamiento construido y singular del de toda la tradición («seine und aller / Blendung / bliebe aus»; «ni él [por un lado] ni todos los demás [por el otro] / llegarían / a cegarse»)²⁸; esta dualidad apenas se distingue del combate emprendido por la poesía —singularmente ciega— contra todas las demás poesías, que se ciegan de otro modo, de una manera más esencial y dogmática. La tercera estrofa culmina con esa agudeza anuladora. La lucha encarnizada contra los lenguajes que se han vuelto imposibles, y que aquí se esboza como un ejercicio puramente virtual, está condenada a no tener lugar en absoluto. El diálogo poético finalmente acabaría extinguiéndose. La crítica es corrosiva. El aedo del que se trata en el libro, convertido en héroe, habita la nada. Ahora no produciría nada, no habría nada, y, por ello mismo, nada que contradecir.

del «uno» en ambos poemas se pierde en la traducción castellana (la cursiva es mía): «A UNO que estaba ante la puerta» y «si *aquel* que / destrozó los cánticos» (OC 172 y 427), seguramente al intentar aplicar, en el segundo caso, una locución más usual. Por otro lado, la elección de un término excesivamente científico para «Stauede», como «Frutice» {sic, sin acento), carga el texto dónde no debería («Stauede» es de uso frecuente, y con diferentes acepciones, tanto para plantas vivaces como leñosas). Sin embargo, el término «Stauede» (en el compuesto «Opferstauede») es traducido como «arbusto» y no como «frutice» en la versión del poema “Den verkieselten Spruch” de las OC 240. También la traducción de «Gesänge» por «cánticos» plantea problemas.

26. “Tübingen, Jänner”. GW í, 226; OC 162; véase, supra, el capítulo «Hölderlin», pp. 169-217.

27. “Der blinde Sänger”, en F. Hölderlin, *Werke und Briefe*, 3 vols., ed. de F. Beissner y J. Schmidt, Insel, Frankfurt a.M., 1969, vol. I., pp. 88-90. Existen dos versiones castellanas disponibles: F. Hölderlin, *Odas*, trad. y notas de T. Santoro con un texto de V. Eurí Careaga y una nota introductoria de A. Ferrer, Hiperión, Madrid, 1999, pp. 206-211. Y también: F. Hölderlin, *Antología*, ed. bilingüe y trad. de F. Bermúdez-Cañete, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 148-151.

28. Los tres últimos versos se han comprendido mal en OC 427: «su ceguera / y la de todos / cesaría». Por un lado, «Blendung» no es «ceguera» (en alemán *Blindheit*), sino el acto de cegarse, la mutilación de los ojos; también el «deslumbramiento». En mis traducciones de Edipo utilizo el término «mutilación», puesto que se sobreentiende que se trata de los ojos. El francés «aveuglement» (cegamiento), que no coincide siempre con «cécité» (ceguera), es el término que Celan escoge en su traducción-calco del poema (*Correspondance*, p. 658). Por otro lado, no es que la «ceguera [...] cesaría», sino que no tendría lugar el acto de cegarse, que es muy distinto (Celan traduce: «son aveuglement et celui de tous / n'auraient pas lieu», *ibid.*).

Otra referencia importante, la aporta el libro *Literatura europea y Edad Media latina* de Ernst Robert Curtius, que acababa de publicarse cuando Celan llegó a París. Este libro sí figura en la biblioteca del «Nachlaß» en Marbach²⁹. Para las presentes reflexiones, me apoyo en la hipótesis verosímil de que el poema “Cristal”, de Adornideira y memoria, es anterior a esta lectura³⁰.

La obra de Curtius pertenece más bien a la categoría de los libros de consulta. La he hojeado recientemente para conocer la opinión del autor sobre el origen polémico de la palabra «rima». En esta misma página³¹, encontré un pasaje sobre la función y los sistemas de las formas que me llamó la atención. Para Curtius, el espíritu (Geist) se encarna en la forma, y accede de este modo a la vida. Las estructuras son necesarias; los fenómenos del espíritu —escribe— «se hacen visibles y palpables»³². Curtius evoca los círculos y las cruces de luz en Dante, y seguidamente pasa al ejemplo tan celaniano del «cristal», definido por unas «rejas espaciales» (Raumgitter)³³, el espacio en el que se concentran y disponen los electrones y núcleos atómicos. El papel que se le asigna a ese concepto y a su imagen en matemáticas, o en óptica, le permite formular lo siguiente en el ámbito que le importa, el estético:

Las formas literarias desempeñan la función de esas rejas. Así como la luz difusa viene a reunirse en una lente, así como los cristales «se cristalizan», así también se cristaliza (anschießen en alemán) la sustancia poética en un esquema formal. ¡Y añada los dos nombres que se les da en inglés a las formas dotadas de ese poder, pattern o el neologismo inscape creado por Hopkins.]

29. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern, 1948-. Celan tenía en su biblioteca personal la segunda edición revisada de 1954. Anotó como fecha de adquisición del libro abril de 1956. Es la época en que empieza a trabajar en los poemas de Rejas del lenguaje. Véase la edición castellana en dos volúmenes: E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, FCE, Madrid, 1955.

30. “Kristall”, GW 1,52; OC 68. Véase asimismo J. Seng, *Auf den Kreiswegen der Dichtung. Die zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis “Sprachgitter”*, Winter, Heidelberg, 1998, p. 135.

31. Cf. p. 394 de la edición alemana; en francés: *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, PUE, Paris, 1956, pp. 482-483; en castellano, *Literatura europea*, cit., vol. 2, pp. 558-559.

32. *Ibid.*, p. 559: «Las formas son configuraciones y sistemas de configuraciones en los cuales se hacen visibles y palpables ciertos fenómenos de orden espiritual».

33. El término «Raumgitter» designa la estructura reticular espacial de los cristales y suele traducirse como «malla cristalina», aunque también podría traducirse como «red espacial»; por tanto, el compuesto «Sprachgitter» {que da título al poemario de Celan} podría traducirse literalmente como «red lingüística» o «malla lingüística».

Me parece que ño hay ninguna duda de que tenemos aquí, en este estudio concentrado, esencializado, el texto que ha podido servir de apoyo a la reflexión estética de Celan, en curso de elaboración, hasta llevar al poeta a tomar una conciencia más aguda y precisa de los primeros datos de su arte. Las formas, en el modelo del cristal, que responden a los electrones, eran para él puramente lingüísticas; en otra parte, yo mismo he hablado de microelementos de la materia verbal^{34 35 36}.

Los poemas de Celan se dan como construcciones; y, como tales, tienen una existencia en segundo grado. El análisis de un acto de estructuración semántica no sería posible sin los elementos de un lenguaje apropiado, pre-estructurado a su vez. Son totalidades precarias, totalidades artificiales y libres, construidas libremente. Como consecuencia de ello, las estructuras no se dejan desconstruir. Estaríamos desconstruyendo un montaje, no quedaría nada.

A partir de la lectura y de la reflexión que ha suscitado, se comprende que el compuesto «rejas del lenguaje», que dio el nombre al libro de poemas, aporta una corrección esencial a la definición que Celan leyó en Curtius, como si dijera: «Sí, están esas rejas, que son en efecto la condición de la formación de las estructuras cristalinas, pero hay que transferirlas a la lengua misma». La explicación de la palabra «Sprachgitter» según Jean Paul³³, y, por tanto, la referencia a unas rejas de locutorio en un convento de clausura, o a las pestañas de la amada, ¿acaso no serían adecuadas? Al menos habría que decir que dichas referencias ya no serían primordiales, puesto que ya habían sido interpretadas, aun cuando la idea de una separación pueda —o deba— asociarse a la representación mineralógica de una topografía estructurada e interconectada³⁰. El verbo «anschießen», que se utiliza

34. Véase, supra, «Una historia de la poesía», pp. 16 ss.

35. Según el diccionario de Grimm, que consigna los usos propios y el valor figurado, frecuente en Jean Paul, por ejemplo en *Das Kampaner Tal*. Cf. TCA, *Sprachgitter*, p. 40.

36. Seng {*Auf den Kreiswegen...*, cit., pp. 172 ss.) ha estudiado, por su parte, el modelo cristalográfico y ha subrayado su importancia. Por un lado, se apoyó en los recuerdos publicados por Christoph Schwerin, que en esa época era lector de la editorial Fischer: «Bitterer Brunnen des Herzens. Erinnerung an Paul Celan»: *Der Monat* 279 (1981), pp. 73-81, y en las entrevistas que tuvo con él; Schwerin había tenido en cuenta toda una serie de lecturas de manuales científicos. Por otro lado, estudió la correspondencia con Rudolf Hirsch (quien entonces era director de edición) cuando se publicó el libro; véanse las cartas, conservadas en los archivos de la casa Fischer, del 26 de julio y del 4 de agosto de 1958. En su defensa del título elegido, Celan reunía—no sin haber llevado a cabo una cierta investigación, a mi entender— dos aspectos; uno más «existencial!», y el otro más poético y estructural, y nombraba la comunicación («die Schwierigkeit alles [Zueinander-] Sprechens») y «ai mismo tiempo» la estructura (que asociaba con el tema mineralógico de *Raumgitter*), pensando {ad hominem} que

para la integración de las partículas (cristalizar), y que a pesar de todo es muy específico, Celan lo retomó en tres contextos diferentes en los que se hacen explícitas las condiciones de una organización espacial, así como la ubicación de los elementos³⁷. Podríamos decir sin duda —y no sin razón— que el término pudo haberle sido proporcionado por los diccionarios, por el Grimm o algún otro, más técnico, o por un tratado de cristalografía, pero pienso que la asociación con las «rejas», la «red» o la «retícula» constitutiva de los cristales y sus componentes es determinante en el marco de una precisión teórica aplicada —después de Curtius— a la factura poética³⁸. La aplicación, junto con la corrección, se haría abiertamente. Celan pone al lector en situación de leer su lectura.

La estructura puede no referirse a un encuentro y ser puramente inventada, imaginaria y reflexiva, y remitir con la mayor frecuencia al acto mismo de escribir; las dificultades son entonces de orden interno, y requieren del lector que tenga la intuición de una proyección libre, a menudo compleja. Puede haber un diálogo simple con una referencia única: aquella que ha podido suscitar la existencia del texto —es el caso de “Matojo errante”. A veces prevalece la composición, interrelación sorprendente de referencias dispares en un haz unitario, como en el poema “En uno”³⁹ o en “Shibboleth”⁴⁰, los episodios reunidos de “De Lichtenberg, las doce”⁴³ o “Fráncfort, septiembre”⁴², y tantos otros que serían ininteligibles si no se cuenta con el conocimiento de una coyuntura cualquiera, aunque precisa, de tipo biográfico o bibliográfico. El libro está hecho con los libros, pero también con la vida convertida en libro, ininteligible sin el conocimiento del idioma de Celan y de la organización semántica específica —las rejas o la retícula.

En la práctica, uno se convence rápidamente de la importancia que reviste la identificación de todas estas referencias. Éstas se en-

así la impresión «anfibológica» —el doble registro— se veía descartada por una precisión que englobaba y refundía también lo dialógico (véase, *infra*, p. 388, n. 28).

37. Seng subraya la presencia del cristal en los tres poemas “Abajo” (“Unten”), “Lecho de nieve” (“Schneebett”) y “Estrecho” (“Engführung”) del poemario *Rejas del lenguaje* (*Sprachgitter*). He privilegiado aquí el uso de un verbo que denota la integración, que a mi entender tiene un estatuto particular.

38. Las lecturas técnicas que, de todos modos, Celan llevaba a cabo en todos los dominios, le permitieron profundizar, expandir y precisar una incitación literaria, que además él ya tenía.

39. “In eins”, GW I, 270; OC 187.

40. “Schibboleth”, GW I, 131; OC 106.

41. “Lichtenbergs zwölf”, GW II, 91-92; OC 246-247.

42. “Frankfurt, September”, GW H, 114; OC 261.

cuentran designadas en el poema; se trata de reconocerlas. Es la consecuencia de la soberanía acordada en teoría —y también políticamente— a la experiencia del individuo. El objeto, una vez conocido, ilumina: o bien confirma, o bien invalida una hipótesis de lectura. El mismo texto se presta como materia para la interpretación, y presenta —o supone—, con este propósito, un objeto respecto del cual se ha situado a sí mismo y ha tomado posición. Es el elemento decisivo. Posteriormente, el lector lee, de ese modo, en el poema, una interpretación consumada.

Las rejas captan y transforman; están constituidas por elementos del lenguaje, y entran en diálogo con otros sistemas preexistentes, ellos mismos a menudo menos contruidos, más ingenuamente líricos. Que Celan los adopte y los parodie no tiene relevancia. Dos materias se superponen. ¿Qué lleva a descubrir la referencia, que nada tiene de clave, aun cuando sea cierto que la ciencia es evidentemente la condición primera de la lectura adecuada de una poesía erudita? Hay una gran cantidad de textos en los que la indicación viene dada —casi sin ningún tipo de ocultación. Se sabe cuál es la procedencia del «sueño de escarabajos» en “Fráncfort, septiembre”⁴³. En otros casos, basta con conocerla (y reconocer que existe). Podría poner como ejemplo el poema —uno de los últimos— que reúne notas escritas sobre los tres últimos libros que yo dediqué al filósofo Empédocles, y que aparecieron en 1969⁴⁴. El lector —lo quiera o no— queda en deuda con las observaciones que otros lectores comunican; por desgracia, un buen número de asociaciones son fantasiosas. La lógica existe. La materia referencial puede ser cualquier cosa, un encuentro —necesariamente fortuito—, con tal que sea el que tuvo lugar, del que efectivamente se trata, pues de lo contrario estropearía la comprensión del texto.

Al final de Rejas del lenguaje, en “Estrecho”⁴⁵, la culminación del libro, los dos compañeros, el «yo» y el «tú», no son menos distintos ni están menos separados que en otras partes: el «yo» en su dominio con sus competencias, y el «tú» con las tuyas, doctorado en lengua-y-poesía, si bien el viaje los lleva juntos (es el «nosotros») a un lugar fundador, a ese lugar de ceniza donde la piedra (der Stein) se hace oír en el corazón del impulso, y lanza el movimiento expresivo. Es «ella» (er)⁴⁶,

43. Véase C. Pereis, «Zu Paul Celans Gedicht “Frankfurt, September”»: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 54, nueva serie 23 (1973), pp. 56-57.

44. “Ortswechsel”, *GW* III, 118; *OC* 449. Véase, *infra*, el capítulo «Empedocles», pp. 305-317.

45. *GW* I, 197-204; *OC* 144-149.

46. En alemán, «Stein» (piedra) es masculino; «er» es «él». [N. de los T.]

pero ella absorbe enseguida, por medio de una mutación en la que se le confiere la autoridad de un «eso» o de un «aquello» («—: er, es / [...] es / sprach, / [...]»)⁴⁷, todas las asociaciones imaginables, todo el poder procedente de los aflujos del inconsciente. Es una potencia-pura, «un edificio de poros» —poroso y permeable. La fuerza de una negatividad inaudita acoge al mundo —no es el mundo que creemos conocer, ni el de los físicos, tampoco es el mundo de la poesía, sino aquel que se construye, en cada poema de Celan, cada vez distinto. Este mundo es el cristal (e inversamente también) —un cristal de miles, «Tausendkristall», que surge de lo ilimitado. La cifra «mil» {tausend} tiene el valor de una totalidad absoluta, ligada a la tonalidad de la palabra alemana, que proporciona el polo opuesto de la unidad singular, rica de todos los mundos por hacer, y que se encuentra integrada, en el poema “Estrecho”, en la voz que se eleva sobre ese terreno, fundador. Tal vez cabe poner ese mil en relación con el Tercer Reich, que debía tener esa duración de mil años {tausendjährig}, seguramente sin fin, un mil de miles. De ahí que fuera necesario oponerse a él en la misma materia de la que la réplica dispone. La palabra «anschießen», casi fatídica, seguramente mágica y propia de la integración cristalina, surge en ese momento demiúrgico (onomatúrgico) cuatro veces seguidas: «schoß an, schoß an», dos veces en el texto, luego dos veces a modo de eco en la respuesta (o estribillo), como un contrapunto que acosa —como un disparo⁴⁸. La réplica dispara.

Otro texto de Rejas del lenguaje, uno de los poemas en tres tiempos, “Abajo”⁴⁹, forma el modelo de una categoría tipo. Tiene tres movimientos, con una transformación de los lugares y un cambio de decorado; la forma, a menudo, se retoma posteriormente. Los dos compañeros se conocen bien, el «yo» y su «tú»; los vemos reunidos al comienzo. Están ligados, pero sin embargo son distintos, y hasta pueden tener sus momentos de rivalidad; se albergan, y se oyen. Se trata de las conversaciones de una hospitalidad ocular («das Gast-Gespräch unsrer / [...] Augen») en el país en que el olvido arrastra hacia otro mundo —aquel que se hace ser con el decir. Es necesario reconocer, en el ojo, el centro del trabajo de semantización, que crea su comunidad; es el que hace el «nosotros»; sin embargo, en la palabra alemana

47. «—: ella, aquello / [...] aquello / hablaba, / [...]». [N. de los T.]

48. El verbo «anschießen», aparte de la acepción química (cristalizar), significa «herir levemente con un disparo» o «disparar sobre algo». Bollack señala aquí el uso polisémico e intencionado por parte de Celan. [N. de los T.]

49. “Unten”, GW I, 157; OC 121.

para la «conversación», «Gespräch», está la lengua, «Sprache», reservada casi exclusivamente al «tú». Adivinamos que ellos se han dicho lo que hace falta para componer el conjunto, es decir, recomponer. El «tú» no se va a privar de hacerlo (estrofa 2), se entrega a ello con el corazón gozoso. Alcanza la mesa de juego en la que se puede explorar lo fortuito, y arroja los dados del azar con virtuosismo. El «yo» no participa de la prestidigitación; se queda solo con su pobre «discurso» {Rede}-, nada tiene salvo una alta marea que desborda y sumerge, y así cubre el silencio (estrofa 3). La agudeza del poema radica en esta anulación. El «yo» es como el último mono (o el último de los últimos monos), siempre superfluo, que se ha puesto al lado de un pequeño cristal que ha tomado forma, y se estructura sobre un fondo de lengua verdadera. Él no ha sido integrado (angeschossen); carece de homogeneidad; tiene un lugar reservado, muy próximo (angelagert), lugar, empero, que lo hace callar definitivamente.

Celan confirmó a Esther Cameron que él había utilizado la palabra «Tracht», al final (verso 10), con el valor —que ella había sospechado con acierto— de las proporciones de tamaño que se constituyen entre las superficies planas en mineralogía, y que en castellano se llama «hábito» cristalino⁵⁰. Afortunadamente en este caso contamos con ese dato⁵¹. El pasaje es tanto más interesante por cuanto ilustra una vez más la enorme —y yo diría increíble— precisión sintáctica. De hecho, el complemento aquí no puede sino remitir al lugar mismo, al lecho de silencio en que se instala el discurso —reducido al mutismo («angelagert [...] in der Tracht [...]»), de golpe, se trata forzosa y doblemente del valor mineralógico).

El término «anschießen» ha sido retomado con la misma acepción en otros dos poemas. El acento continúa recayendo en la composición. La negatividad de la lágrima de Kafka, en “Fráncfort, septiembre”⁵², se inserta en la frente de Freud. Ante ella, el psicoanálisis se abre y se devana. La cristalización se forma; el sentido aparece cuando los elementos compuestos se integran y ocupan su lugar en el

50. Véase O. Medenbach y C. Sussieck-Fornefeld, *Minerales*, trad. de F. Streich, Blume, Barcelona, 1983, pp. 17-19. De este modo, se habla de «hábito tabular», «hábito isométrico», «hábito prismático», etc. Véase también V. de Michele, *Diccionario } Atlas de Mineralogía*, trad. de F. Gil, Instituto Geográfico de Agostini, Teide, Barcelona, 21978, p. 126. La palabra castellana «hábito» conserva dos de las acepciones del alemán «Tracht», que a su vez es una adaptación del latín «habitus».

51. «Erinnerung an Paul Celan»: PARK. Zeitschrift für neue Literatur 10 (1986), 27/28, 50-52; retomado en W. Hamacher y W. Menninghaus (eds.), *Paul Celan. Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1988, pp. 338-342.

52. El segundo poema, ya citado, del primer ciclo de Soles de hilo (GW II, 114; OC 261).

seno de una estructura reflexiva en ía que se hacen explícitas la manera y, con ella, la estética y la teoría, mediante la exposición abierta de los medios que se toman en consideración.

En la otra ocurrencia (véase: “El dicho vuelto guijarro” en Giro del aliento⁵¹), el análisis se efectúa por la vía negativa. Los elementos composicionales a menudo están presentes como puras virtualidades; unos signos de puntuación —o puntos suspensivos— pueden poner ritmo a una ausencia. Se va esbozando un conjunto, al desnudo y en él vacío. El «hálito» (Hauch) se apodera de él, es «único»; no es capaz de diversificarse y reunirse. El poeta está en posición de tener —en esa escena que se ejecuta de esa manera—, como le corresponde, un dicho que se ha vuelto un guijarro en su puño cerrado. Su mano ha tomado esa forma combativa, el «puño» (Faust) que se cierra sobre sí mismo. El poema no se escribe. El obstáculo se deja nombrar. De entrada se dice que el «tú» —quien cumple con su deber de escribir— olvida que olvida. Probablemente se trate de cólera. Una pugna le impide mantenerse en estado de concentración; se atiene a su divisa; las fases de la composición se desarrollan, se observan, aunque inútilmente. Oímos cómo falla y traquetea la máquina mientras se agarrota. El pronombre «os» (euch) es problemático; el contexto fuerza a reconocer que el «tú» se une a los signos, que se encuentran agarrados, todos juntos, por el hálito autocrático^{53 54}.

En una entrevista programada justo después de la publicación de Schibboleth⁵⁵ en 1986, Jacques Derrida volvió sobre el estatuto del lenguaje poético de Celan. ¿Acaso estaba preocupado por la libertad que él mismo se había tomado con el valor de las palabras idiomáticas? Es poco probable. Lo cierto es que Derrida llega a reconocer la singularidad y el carácter particular de ese lenguaje sirviéndose de un desvío, a decir verdad, más generalizador, al evocar «el deseo, en quienquiera que hable o escriba, de signar de manera idiomática, es decir, irremplazable»⁵⁶, pero enseguida borra esta dimensión, puesto

53. “Den verkieselten Spruch”, GW II, 79; OC 240. No he conservado el término geológico «silicificado» (verkieselten).

54. Véase mi comentario del poema en el artículo «Mémoire / Oubli» [Memoria / Olvido]: *Vocabulaire Européen des Philosophies*, dir. de B. Cassin, Seuil-Le Robert, París, 2004, pp. 773-774.

55. J. Derrida, *Schibboleth. Pour Paul Celan*. Galilée, París, 1986. Existe versión castellana de J. Pérez de Tudeia (Schibboleth. Para Paul Celan, Arena Libros, Madrid, 2002).

56. «Il n’y a pas le narcissisme», en J. Derrida, *Points de suspension*, entrevistas editadas por E. Weber, Galilée, París, 1992, pp. 209*228, véase p. 213: «Ahora, usted ha dicho: idioma. Sí, pero tampoco creo en los idiomas puros. Creo que existe

que piensa que el idioma no consigue sustraerse a las normas de la generalidad (sus leyes y sus reglas) que continúan envolviéndolo y alcanzándolo; de este modo, las desviaciones de sentido de las frases idiomáticas pueden verse revertidas de nuevo a la lengua común. Derrida prefiere ignorar que las nuevas palabras están determinadas de un modo muy deliberado, no contra la lengua común como tal, fuera de cualquier situación concreta, sino más bien contra aquellos sentidos que previamente han sido fijados en ella, aunque sean los más generales, y contra las asociaciones semánticas relacionadas con ella. La operación es más lingüística que hermenéutica en el sentido gadameriano. Para Celan, sólo la réplica viene a inscribirse en un texto anterior claro. Además, Derrida cree que el sentido mismo que encontramos es arbitrario y ficticio, como si los intérpretes se entregaran a un pasatiempo propio de «universitarios», dispuestos a punzar y rasgar sombras en los bastidores de las obras. Por el contrario, él tendría que haberles reprochado que no lo buscaran más a fondo. Esto estaría más de acuerdo con la realidad intelectual y social.

Hermenéuticamente, en el sentido del arte de la comprensión del texto, un poema de Celan es un interpretandum; una lectura ha tenido lugar, la del autor que toma posición y se sitúa refutando una significación dada; toda la dimensión crítica está en ese trazo. Derrida cree poder evacuar el problema de la referencia —de «eso respecto de lo que» las cosas se dicen en segundo lugar— oponiéndole la idea de un «cálculo» del autor, que él rechaza, el oscurecimiento voluntario hecho en honor -de un público de exégetas especializados. Los mecanismos del lenguaje se presentan —según él— espontáneamente de manera críptica (a saber, polisémica e inasible); niega de este modo la doble función del idioma: poder decir sin estar marcado por el lenguaje común y poder analizar, aunque sea satíricamente, lo que ese lenguaje «común» dice verdaderamente. Las dos opciones de Derrida —por un lado, recurrir a un deseo general de expresión idiomática, no determinada y reintegrable a la lengua común, y, por otro lado, borrar la fijación histórica no evolutiva— son igualmente fatales para la definición exacta de la producción artística, así como para el trabajo de elucidación de las aplicaciones en cada caso particulares y fortuitas. Lo que evoluciona no es el tiempo en el que ha entrado la poesía y que ella se ha organizado inscribiéndose en él, sino nuestra relación, próxima o lejana, con ella.

LOS ENCUENTROS

LYON, LES ARCHERS

Der Eisenstachel, gebäumt,
in der Ziegelsteinnische:
das Neben-Jahrtausend
5 fremdet sich ein, unbezwingbar,
folgt
deinen fahrenden Augen,

jetzt,
mit herbeigewürfelten Blicken,
10 weckst du, die neben dir ist,
sie wird schwerer,
schwerer,

auch du, mit allem
Eingefremdeten in dir,
15 fremdest dich ein,
tiefer,

die Eine
Sehne
spannt ihren Schmerz unter euch,
20 das verschollene Ziel
strahlt, Bogen'⁷,

LYON, LES ARCHERS

La punta de hierro, enarbolada,
en el nicho de ladrillos:
el milenio de al lado,
inexpugnable, integra lo extranjero,
sigue
a tus ojos viajeros,

ahora,
con miradas que han traído los dados lanzados,
despiertas a aquella que está a tu lado,
ella se vuelve más pesada,
y aún más pesada,

también tú, con todo
lo extranjero que integraste en tu interior,

57. GW II, 130. Ei poema figura en el primer ciclo de Soles de hilo {Fadensonnen), publicado en 1968.

integras en ti lo extranjero,
hondamente,

la cuerda
Unica
tensa su dolor por debajo de vosotros,

el blanco desaparecido
irradia, arco⁵⁸.

El poema fue escrito en Lyon. Pertenece a aquel grupo de poemas en los que figura, en su título, el nombre de una ciudad. Aparecen ya bastante pronto. “Colonia, Am Hof”⁵⁹ en *Rejas del lenguaje* localiza una calle; “Tubinga, enero”⁶⁰ en *La rosa de Nadie* sitúa y fecha. Los lugares se persiguen y se responden en serie en el primer ciclo de *Soles de hilo*: “Fráncfort, septiembre”⁶¹; “Hendaya”⁶²; “Pau, de noche”⁶³; “Pau, más tarde”⁶⁴. Al igual que “Lyon, Les Archers”, los tres últimos fueron escritos durante un viaje al Mediodía francés. Una nota en el diario de Celan lo señala de un modo explícito.

El plural del título se refiere a los arqueros conocidos por los historiadores de la ciudad. Esculpidos en la piedra, adornan la entrada de un antiguo hotel en la calle del mismo nombre. Al mismo tiempo, el arquero pertenece a Celan, como algo propio. El se reconoce en ese lugar, se encuentra a sí mismo. El sagitario del zodiaco era su signo⁶⁵; el arquero de sus poemas rivaliza con Apolo y con los arcabuces. Juntos disparan sus flechas, los arqueros de la calle de Lyon y él mismo.

El «tú», el poeta, está presente dos veces: al final de la primera estrofa y al final de la segunda estrofa, y tres veces en la tercera estrofa con un crescendo. En las estrofas 4 y 5, los protagonistas de la escena que se está desarrollando formarán una pareja (vosotros). ¿Quiénes son? La cuestión es saber si, para tomar en cuenta esta composición, no es necesario comenzar por describir el drama detalladamente. Un «yo» que no se define de otro modo (lo conocemos) hace de narrador; su papel es el del observador cronista; un testigo ocular mira la escena; espía lo que pasa, «lo que ve».

58. Véase también OC 269.

59. “Köln, Am Hof”, GW I, 177; OC 133.

60. “Tübingen, Jänner”, GW I, 226; OC 162.

61. “Frankfurt, September”, GW II, 114; OC 261.

62. GW II, 124; OC 266.

63. “Pau, nachts” GW II, 125; OC 267.

64. “Pau, später” GW II, 126; OC 267. Acerca de este poema, véase infra,

pp. 503 ss..

65. Celan nació el 23 de noviembre de 1920.

La primera estrofa nos lleva al lugar dei acontecimiento, al actor principal que es el poeta (el «tú» y el muro con los arqueros, entre las ventanas del café), y permite reconocer ya, por medio de este desvío, los términos de la refección y la metamorfosis que se consuma. La punta de hierro sirve de emblema. La insignia, realizada hacia finales del siglo XIX, en el horizonte de los rearmes industriales, es primeramente local, ancestral, medieval y militar. Todo está contenido en ese hierro duro que hiere; un hierro que somete y rebaja. El «árbol» (presente en «enarbolada») está del lado de los muertos. También está del lado de la poesía; es su emblema, el símbolo de la presencia de los muertos en sus palabras. El árbol {Baum} se enarbola {bäumt sich}. La asimilación y la apropiación se preparan. Al arma de tortura se le asigna un lugar de repliegue defensivo y de concentración, dedicado al recogimiento de la memoria (el «nicho de ladrillos», tierras cocidas, quemadas). La «piedra» de la composición poética {Stein en Ziegelstein} orienta, se refiere por sí misma a la quemadura {Brand}. La transformación se consuma en un camino que va del objeto presente y visible a su forma interiorizada y segunda (Erinnerung —el recuerdo interiorizado). El distanciamiento y el extrañamiento se vuelven a encontrar en la figura del arma.

Se trata de unas preliminares, que crean las condiciones (véanse los dos puntos). Después emerge en ese lugar una contra-historia que incluye los sufrimientos de todas las represiones, y que se apodera del símbolo de la violencia que está al alcance de las dominaciones. El milenio de víctimas, «al lado» {>daneben}, poblado por la masa de los desposeídos y de todos los excluidos, ha encontrado un lugar en esa hora, en la extrañeza de ese texto (pensamos en el contra-milenio del poema “Le Périgord”⁶⁶). Son «los mil años» de una lengua que desafía, que tiene la fuerza necesaria para rehacer la historia.

La inversión toma posesión, contra un pasado de dominación; también el territorio conquistado es «inexpugnable» {unbezwingbar}-. la contra-palabra resiste en sus elementos ante la potencia de las for-

66. Véase “Le Périgord” (GN 96 s.; LPP 100); yo mismo publiqué este poema por primera vez y lo comenté en *Pierre de cœur*; véase la edición castellana ampliada y actualizada con Arnau Pons: *Piedra de corazón*, cit., pp. 22-23, concretamente los últimos versos de la segunda estrofa: «La torre y los mil años / a tu lado resisten, se yerguen / por sí solos» («Turm und Jahrtausend / neben dir stehn / für sich»), y el comentario, pp. 24 ss. A la represión se la mantiene separada, muy cerca, en su lugar. La traducción castellana de este poema (LPP 370) va en contra de mi comentario; los tres primeros versos de su versión son incomprensibles: ¿acaso el «enebro» tiene «esporas»? En *Piedra de corazón* ya analizaba la dualidad del término «Sporen» (en *Wacholdersporen*), que debe leerse como «espuelas»: se monta al animal, se lo cabalga y se lo abreva.

taiezas (Zwingburgen). La palabra reúne los fracasos, se nutre de las desesperaciones y saca de allí su fuerza. Los siglos se alinean como si estuvieran imantados; ahora siguen el poder de una resemantización mágica que —lo sabemos— reside en los «ojos». El poema remonta el tiempo a su voluntad; no encuentra resistencia alguna. Los viajes están trazados, más estelares que terrestres, y siguen esta línea de la elevación verbal, que surge del instante. Los cuerpos celestes de la poesía surcan el espacio. El verbo «viajar» {fahren) remite a esa dinámica, como ocurre en otros lados, en la lengua de Celan⁶⁷.

El «yo» no está ausente; mira de lejos; reconoce el vínculo que se establece entre el emblema y la persona del poeta. Nos preguntamos si debemos considerar además una lectura erótica. La connotación quedaría limitada en todo caso a la referencia sexual, asociada normalmente en Celan a una idea de resistencia viril. El sentido queda ligado a un aura circunscrita con claridad.

Al asociar las «miradas» (estrofa 2) de los «ojos» con la resemantización (estrofa 1), distinguimos la llegada de las miradas perdidas en la historia («herbei»: a todas ellas se las trae «hacia acá»), las de los torturados y los ahorcados. La exploración de los recursos del azar es una hazaña inaudita. El ensamblaje es siempre azaroso, y se conquista con el poder combinatorio de las palabras, el resultado de los «datos»⁶⁸. Las posibilidades de la inflexión impresa en el uso practicado transforman la materia verbal; son ilimitadas.

La concentración apela a la actualidad. Un lugar se crea en el momento, en la temporalidad, soberano, inalienable en la alienación. El hic ha encontrado su nunc (ahora, jetzt); la irrupción fulminante de una corriente se libera. Es el logro de un acto de magia pura que se lleva a cabo ante el testigo. El libro que la muchacha —sentada al lado, en una mesa contigua— tiene en la mano lleva el nombre de la mutación que acaba de cumplirse. Se trata de un retorno a la materia verbal. Lo precedente era la praeparatio. El «al lado» de todo un

67. Sorprende enormemente esta aplicación de las trayectorias de las conquistas liberadoras a una «astralidad» verbal. La navegación se une a la balística. A título de ejemplo, podemos tomar dos textos de Atemwende (Giro del aliento) que se corresponden entre sí: "Con mástiles cantados apuntando hacia la tierra" y "Palos sibilantes" (GW II, 20 y 67; OC 210 y 233). Los «naufragios del cielo» («die Himmelwracks»; ¿por qué «los derrelictos del cielo» en la traducción castellana?) poseen, en la contraliturgia del canto, unos «mástiles» que los conducen a una región terrestre (GW II, 20; OC 210). «Sibilantes» como flechas, los «palos» lanzados al recinto enemigo de la luz dan en el blanco; la «verdad», oscura, se da a conocer (GW II, 67; OC 233).

68. Véase OC 269: se borra ía referencia a los «datos» (gewürfelten), una palabra del idioma, mediante una perífrasis de uso totalmente ordinario: «con miradas lanzadas al azar».

milenio se concretiza y se muestra por completo en una verdad muy cercana. Ya se dijo «al lado» en relación con los siglos de represión: ahora el «al lado» está ahí, justo al lado. La operación previa, que emana del «tú», ha hecho surgir milagrosamente una presencia efectiva; ésta venía a proporcionar una prueba viviente del logro de un acto taumatúrgico. «¡Lo veis!»: el título del libro de Albert Camus, *L'Étranger*⁶⁹, tomaba de pronto una significación inesperada⁷⁰, que se construía de nuevo, y al sentido del título se lo desviaba una vez más, se lo conducía a confirmar otra cosa. La figura simbólica se designa. De todo eso, ¿podríamos haber deducido algo sin nada de adivinación, si Celan no hubiese consignado en su cuaderno: «Lyon, 27.10.1965 [...] Café Les Archers, la muchacha / que lee *L'Étranger*»⁷¹, y si esta indicación no se hubiera comunicado en 1991 a los lectores en la edición crítica⁷²? A la figura se la puede llamar perfectamente a la vida, como si hubiera venido de muy lejos, como si hubiera estado muerta desde hacía mucho tiempo, para acoger en ella, en esa palabra, todos los crímenes de la historia, que afluyen en este punto como las sombras en la escena del descenso a los Infiernos, en el canto XI de la *Odisea*. Un cuerpo sin sustancia posee la facultad superior y alucinatoria de acoger la aniquilación, lo cual le permite a la poesía anular los crímenes retroactivamente. La figura adquiere una pesadez muy particular, sin gravedad, cargada con la levedad de todos los duelos. La acumulación condensa la aflicción y acrecienta la ausencia...

En este juego, el «tú» no tiene dificultades para interpretar su parte. El «tú» (auch du, también tú) establece una relación, no entre la elegida desconocida y el mismo tú, sino —de un modo más lógico— entre el tiempo de la historia, designado por el arma, entre las alabardas, y él. Tiene cierta ventaja. Su poder se extiende sobre la hazaña de la extranjerización de las épocas pasadas, pero también sobre su propio desdoblamiento, debido a su incorporación en la materia poética. La dualidad y la negación están en la base de su

69. El extranjero, la novela de Albert Camus. [N. de los T.]

70. El verbo inventado «sich einfremden», en el poema de Celan, puede entenderse como «integrar lo extraño —o lo extranjero— en uno mismo». En OC 269 se prescinde del virtuosismo artístico de Celan y de la referencia a Camus (identificable desde 1991), y se opta por un simple «enajenarse», cuando el verbo alemán no remite en ningún caso a la enajenación.

71. «Café Les Archers, das Mädchen, / das PÉtranger liest.»

72. Véase HKA VIII/2, p. 72 (1991). O también: *Fadensonnen. Vorstufen. Textgenese. Endfassung*, ed. de j. Wertheimer, con la colaboración de H. Schmull, M. Heumann y Ch. Wittkop, Subrkamp, Frankfurt a.M., 2000, p. 39.

lengua; con la inmensidad de «todo» este peso «en su interior», se ha hecho extranjero él mismo, y no tiene problemas en unirse, en el abismo del no-ser, a su compañera de extranjería; sólo que él cae más abajo que ella, su caída se ha adelantado a la suya.

Las etapas se encadenan para divisar la verticalidad. La acción del emblema (estrofa 1) sobre la figura que se mostrará (estrofa 2) va seguida de la acción del alter ego sobre sí mismo (estrofa 3). Debajo de una, y luego debajo de la otra, de modo abismal, siguiendo el movimiento de la verticalidad, se alza en lo alto la cuerda única del arco (estrofa 4)⁷³. Esa cuerda pone en relación la historia con sus atrocidades y la aniquilación reciente de los judíos. Una queda integrada en la otra; juntas se van relevando; una representa a la otra. «La cuerda / Unica / tensa su dolor por debajo de vosotros»; sus sondas se han reunido: extranjera, la lionesa representa todas las épocas —pero él representa siempre la suya.

El poema en una sola frase va progresando de escalón en escalón. Y, al final, del «arco» hasta el «blanco» (estrofa 5). La agudeza no carece de ironía. El arco, ¿qué es sino el pensamiento que se acuerda de los muertos? ¿De qué acordarse si no es de las desapariciones? ¿A qué blanco puede apuntar que no haya, él mismo, «desaparecido» (verso 20)? Apunta, pues, a la nada, y consume la abolición de la experiencia, la proeza de unos en la historia, y la proeza del otro, del extranjero, que consiste en la reencarnación de aquéllos en el tiempo presente.

73. Véase OC 269 (las cursivas son mías): «ese / único / tendón / tensa su dolor entre vosotros». No hay lugar a dudas de que aquí se trata de la «cuerda» {*Sehne*} tensada del «arco» {*Bogen*}. En cambio, se ha optado curiosamente por «cuerda» en OC 210 para el poema “Beim Hagelkorn” (GW II, 22), en el que debe leerse —precisamente— el «tendón» del corazón que se usa para lanzar la flecha de escritura. El cruce intriga.

EMPÉDOCLES

Ortswechsel bei den Substanzen:
geh du zu dir, schließ dich an,
bei verschollenem
Erdlicht,

5 ich höre, wir waren
ein Himmelsgewächs,
das bleibt zu beweisen, von
obenher, an
unsem Wurzeln entlang,

10 zwei Sonnen gibts, hörst du,
zwei,
nicht eine —
ja undif¹.

Cambio de lugar entre substancias:
ve a ti mismOj y adhiérete,
bajo la desaparecida
luz terrestre,

oigo que éramos
una planta celeste,
eso queda por demostrar, desde
arriba, a lo
largo de nuestras raíces,

hay dos soles —¿oyes?—,
 dos,
 no uno —
 ¿y qué?².

La apertura del poema “Cambio de lugar” se refiere a una fase esencial en la física de Empédocles³. Las partículas elementales pueden desprenderse de su unidad natural (no hay, como en Aristóteles, lugares naturales) para entrar en combinaciones heterogéneas, o bien pueden separarse de éstas para reunirse con la unidad primera mediante una «atracción de semejantes». Celan escogió este desplazamiento⁴.

En la génesis del mundo de Empédocles, los cuatro elementos se reagrupan, al término de una primera evolución, en cuatro masas compactas. El cumplimiento de un movimiento de separación en las esferas concéntricas encajadas unas en otras es el resultado de la atracción de los semejantes: el amor de lo mismo. En un segundo tiempo, esas masas se ven llevadas a mezclarse; abandonan sus primeros lugares, su «domicilio», es decir, la entidad homogénea que forman, para dar nacimiento a ios ensamblajes de los compuestos. Es el «cambio de lugar» {Ortswechsel}.

La transposición conduce a los «lugares» propios y trascendentes de la creación verbal. En el universo poético, la lengua del «tú» forma un dominio claramente circunscrito, en el que la atracción de lo semejante se lleva a cabo en la repartición de los papeles del sujeto que escribe, diferente del «yo», en el plazo que él mismo se fija, de tú a tú. Se atenderá al amor de lo mismo, aunque después de la transmuta-

2. Véase también OC 449,

3. Los tres volúmenes de mi Empédocles, con Los orígenes, se publicaron en 1969 (Empédocle, Les Origines, vols. II; III, 1 y III, 2, Minuit, Paris; reimp. Gallimard, Paris, 1992). Se los regalé a Paul Celan, aunque creo recordar que se los di dos veces, ya que en esa época él tenía sus libros en varios sitios. A comienzos de 1970, los vi, junto con otros pocos objetos, en la habitación donde trabajaba, en la calle Émile Zola, dispuestos en las estanterías de una biblioteca tan vacía como la vacuidad sombría que reinaba en aquel apartamento.

4. En su edición anotada y comentada (véase P. Celan, Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2003, pp. 877-878), Barbara Wiedemann aporta la fecha de redacción del poema, 8 de febrero de 1970; solamente se limita a enumerar ios últimos poemas que Celan mandó a llana Schmueli. Esto es todo. No menciona ningún pasaje de mis comentarios publicados hasta entonces, que, por otro lado, están disponibles desde 1984. Una de dos: o bien los datos que ofrezco no le sirven para iluminar el poema, o bien ha preferido no comunicarlos al lector. En este último caso, se trataría del testimonio de una curiosa actitud.

ción, de la superación de las mezclas en un lugar ajeno; se trata de volver hacia atrás: la permutación es completa⁵.

Por lo que se refiere a la relación de identidad, podríamos citar, casi al azar, la traducción de "Nous avons fait la nuit" de Paul Éluard: «du gleichst dir» («te pareces a ti») en el verso 20⁶; o bien, en el segundo ciclo de este mismo libro *Zeitgehöft* (Patios de tiempo)^{1 7}, ya sea el primer texto, en los versos 3 y 5: «dich [...] dich» («a ti [...] a ti») ⁸, ya sea el penúltimo, en las estrofas 2 y 3⁹.

Si se ha retenido la palabra «substancia», en lugar de «elementos», es porque se presta a que se la analice dos veces, en el orden del lenguaje, según la figura etimológica, que designa en primer lugar «lo que se yergue debajo» {substare), «lo que se vuelve a poner en pie», según el valor que Celan ha dado a la palabra «stehen»¹⁰; son también cantos: «estancias», lo que se subvierte. Esta materia poética se pone en movimiento para reunirse con su lugar trascendente: es el momento, para el «tú», de desplazarse hacia este mismo lugar, que es el suyo, para acogerla. Ahí el «tú» acoge —no hay que ignorar la distinción— un movimiento que ya se ha puesto de camino en el momento en que el «tú» se alcanza a sí mismo. Se trata de dos instantes simultáneos. Reafirmando su identidad, llama esta materia hacia él. Sólo queda adherirse, seguir las palabras en el país distante de la desaparición.

La lectura de Empédocles se impone de nuevo. En su sistema del mundo, la luz difusa del éter, captada y proyectada por la redondez central de la tierra, se concentra en un lugar. El sol que vemos, que nos ilumina y nos calienta*— es pues el reflejo, proyectado sobre la bóveda cristalina del cielo, de esa concentración de fuego. Allí había, en el cosmos que yo reconstruía, «una luz terrestre»¹¹. La tierra por sí misma produce, debido a su forma, la energía que la hace vivir. Celan vuelve a conducir la palabra «luz» hacia la verdad que ella puede asumir en el universo que él construye.

Los dos últimos versos de la primera estrofa («en la desaparecida / luz terrestre») señalan el abismo, las profundidades de la tierra:

5. Véase, sobre la unidad, «La grande articulation», «Le tournant», en *Les Origines*, III, 1, pp. 195 ss.

6. GW IV, 812 ss. Véase, *supra*, «El traductor», pp. 263-279.

7. En cuanto a la traducción castellana del título *Zeitgehöft* como *Patios de tiempo*, remito de nuevo a mi libro *Piedra de corazón. Un poema postumo de Paul Celan*, trad. de A. Pons, Arena Libros, Madrid, 2002, pp. 83-85.

S. GW III, 95; OC 439.

9. GW III, 113; OC 446.

10. Respecto a esto véase, *infra*, «La vertical inexpugnable», pp. 485-491.

11. Véase mi esquema en *Les Origines III, commentaire 1*, Minuit, Paris, 1969; reimpr. Gallimard, Paris, 1992, p. 270.

de la desaparición de la luz que ahí se produce surge un empuje ascensional. El fuego que este empuje hace brillar es el candelabro de la muerte. El trabajo de refección semántica con las sílabas heladas por el abismo se hace a la luz de este fuego. Si se tiene en cuenta el valor original que se ha subvertido, es como decir: «mi tierra está allá, en el fondo de ese abismo, y ella produce ahí su sol, ese sol». La palabra «desaparecida» (*verschollenem*) en alemán sitúa aquella luz en una última lejanía, en la que «ya no se tienen noticias» de ella (*verschollen*)¹²; es el lugar, en la transmutación realizada por Celan, donde la nada se ha petrificado y se hace sonora («*scholl / Schall*»)^{12 13}. Los dos polos de esta nueva cosmología poética (la realidad y su negación) continúan ligados gracias a un corte, que lleva a la desaparición del destello terrestre. Esta negación es mediadora: el «primero» de los soles, según la estrofa 3 («*bei verschollenem / Erdlicht*»), no es la extinción (el sol, aquí, no brilla menos), sino más bien el logro de una pérdida, la desaparición en un país de hielo, en el lugar de una mutación nocturna.

En la segunda estrofa, el «yo» toma la palabra, con su experiencia de sujeto histórico, fuera de la lengua poética, frente al «tú», en una materia que es de su incumbencia. Se dirige al otro. Ahora no se trata de la composición del poema, ya no es un asunto de palabras que se vuelven a forjar; es la experiencia histórica más bruta. En la parte final del *Timeo* de Platón¹⁴, al hombre anterior a la caída en la generación se lo llama «planta celeste»¹⁵; lejos de la animalidad, vive en

12. Por lo que se refiere a la calidad de la palabra «*verschollen*», podemos citar un verso de “Naturaleza muerta” {“*Stilleben*”; GW I, 114; véase además la traducción de J. Munárriz, *De umbral en umbral*, Hiperión, Madrid, ²1994, p. 67; en OC 98 se ofrece una interpretación: «perdido»), verso con el que empieza la última estrofa, y que ofrece una definición importante de la relación entre la boca que habla y la lengua que afluye (con el mar y su hielo): «Y todavía esto, desaparecido en la sordez: / [...]» («*Und dies noch, verschollen im Tauben: / [...]*»).

13. La palabra «*verschollen*» (desaparecido) debe asociarse etimológicamente con el verbo «*schallen*» (sonar o resonar): quien ha desaparecido no da más noticias —y, por tanto, no emite ningún sonido, no «suenan». «*Schall*» es «eco», «sonido», etc. [N. de los T.]

14. *Timeo*, 90 a.

15. «Debemos pensar que dios nos otorgó a cada uno la especie más importante en nosotros como algo divino, y sostenemos con absoluta corrección que aquello de lo que decimos que habita en la cúspide de nuestro cuerpo nos eleva hacia la familia celeste desde la tierra, como si fuéramos una planta no terrestre, sino celeste. Pues de allí, de donde nació la primera generación del alma, io divino cuelga nuestra cabeza y raíz y pone todo nuestro cuerpo en posición erecta» (*ibid.*). Véase Platón, *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, trads., introducciones y notas de M.^a A. Duran y F. Lisi, Gredos, Madrid, 1992, p. 258.

simbiosis con lo vegetal; pero su verticalidad natural ha sido invertida: tiene sus raíces en la cabeza. Sus reflexiones se nutren del movimiento circular de los astros. Celan leía también esta expresión en el libro, es decir, en *Los orígenes de Empédocles*: es el «oigo», que se retomará una vez más, como ocurre en otros poemas suyos. Esa referencia se introduce, como tal, en el desarrollo del texto. La definición tuvo una recepción muy afortunada en las tradiciones contemporáneas, la neoplatónica, aunque también la cristiana y la judía, y simbolizaba un grado supremo de espiritualización de la carne. Toda una tradición surge de ella.

Plutarco, en los *Oráculos de la Pitia* (capítulo 12, 400 b), a propósito de un verso de Empédocles (el fragmento 328), interpreta la expresión de manera alegórica: la figura solar del hombre estaba vuelta hacia el cielo, «con sus raíces por encima de la cabeza» (fragmento 327). Se asociaba «la luz del cielo» (uranion phós), la luz que se concentra para hacer el sol en Empédocles, con el hombre (phós), jugando con la homofonía existente en griego entre las dos palabras (hombre o luz)¹⁶.

En el poema se cuestiona existencialmente esa definición celeste. El «nosotros», como sucede a menudo en la obra, designa la comunidad de los judíos y sus comunes adversidades en la historia. De este modo, el texto no recuerda precisamente la afirmación («oigo decir que nosotros éramos») sino un período de la historia («oigo: decían que nosotros éramos esto») - ¿Cómo se podía conciliar eso con las persecuciones, tan remotas? La ironía se impone. Los filósofos son maestros de la demostración. ¿Qué diría Platón (u otro) ante esta experiencia? El pasado no se ha abolido. Todavía queda, y ahora queda por demostrar (das bleibt zu beweisen) que este pasado no ha tenido lugar. La fórmula del *Timeo* recubre la experiencia histórica real, la destruye. Para poder volver a ella, es preciso invertir la inversión que Platon había llevado a cabo. Esta demostración se deja llevar a término.

Si sabe que tiene el abismo por cielo, el hombre, «como un yo devuelto a su extrañeza», experimenta la desazón de Lenz en el relato de Büchner que cito. El meridiano de Celan: «... sólo que a veces le desagradaba no poder caminar cabeza abajo»¹⁷, estar al revés de como está uno mismo —para ser uno mismo.

16. Véase el comentario del texto en *Empédocle III, 1, Les Origines*, cit., p. 268.

17. GW III, 195. En OC 504 se dice: «... le desagradaba a veces no poder andar con la cabeza». ¿Qué significa «andar con la cabeza»? La locución «auf dem Kopf», sin verbo, es normal en alemán (la recogen todos los diccionarios) y significa lo mismo que el «cabeza abajo» castellano, tanto en el sentido físico como en el figurado. En los diccio-

El hombre, según Platón, se ha visto gratificado entre los animales con la posición erecta para poder estar en condiciones de erguirse y contemplar los astros —de someterse al orden, y no sólo al del mundo. Para decir la «verdad» (con la «sombra»), no bastaría con invertir la relación, con «bajar» del cielo en lugar de subir a él; los dos movimientos reunidos, no combinados, sino contrarios, lo dirían de un modo más justo en su antagonismo irreductible: a la autoridad de un «cielo» se la niega a lo largo de un camino —el largo camino a lo largo de nuestras raíces («an / unseren Wurzeln entlang») —, mientras al mismo tiempo, a saber en un «tiempo» que no es el mismo, desde arriba, a saber, desde abajo. La inversión (más total), que está en el principio de la poesía de Celan, se encuentra expresada en varios poemas, por ejemplo aquel que abre el libro *De umbral en umbral*. «Vi que mi álamo bajaba [...] / vi sus raíces contra el cielo implorando noche» («Ich sah meine Pappel hinabgehn [...] / [...] ich sah ihre Wurzeln gen Himmel um Nacht flehn») ¹⁸. La demostración que «queda por hacer» se debería inscribir en la lógica de una contradicción que sabe que el echar raíces se ha producido en la historia de arriba abajo, en sentido contrario a una elevación natural, y que se le debe asociar además el sufrimiento de un devenir. Este devenir no tiene, en su cielo, nada de «celeste» —a menos que en ese concepto incluyamos una de las opresiones, la religiosa, que se han apropiado de esta dimensión «celeste».

La anarquía tiene sus raíces en la historia. Basta con reconocer que la fórmula está al servicio de un poder ancestral de represión ¹⁹. Conducido hacia las alturas del cielo, el pensamiento enmascara la miseria que se ha extendido en nombre del cielo. Nuestras largas «raíces» están ahí (lo dice por «nosotros», a saber, por los judíos) en el fondo del abismo en el que se amontonan las desgracias padecidas. Sería arbitrario otorgarle al pronombre una aplicación más amplia. No es que no existan otras desgracias. Celan habla de las suyas porque

narios bilingües aparece la expresión «auf dem Kopf stehen» como «estar cabeza abajo»; en realidad, se puede ir cambiando el verbo y formar diferentes expresiones, al igual que en castellano. De hecho, fue Büchner quien acuñó por primera vez la expresión «auf dem Kopf gehen»: «caminar cabeza abajo» (de ahí ía celebridad de la frase en alemán: los diccionarios especializados remiten a Büchner). Hoy en día está totalmente integrada, y es propia del uso ordinario. Celan aiude otra vez a este «caminar sobre las manos» en su poema «Stimmen» (“Voces”, *Rejas del lenguaje*; GW I, 147; OC 117).

IS. “Oí decir”, GW I, S5, versos 6-8; OC S3; véase también la traducción de J. Munárriz, cit., p. 11. Y además la serie a ía cual nos vemos conducidos por medio de las ocurrencias de la palabra «Wurzel» (raíz), con el poema “Radix, matrix” en el centro.

19. Véase, *supra* j «Una historia de ía poesía», pp. 13-25.

ha elegido hacerlas suyas (lo ha elegido y no lo ha elegido —¿quién hablaría de ellas si él no lo hiciera?). Uno no puede hablar sino de las suyas; por ellas conoce las otras.

Tras la defensa, mediante el sentido, de la historia vivida, se produce el retorno al orden de la lengua en la tercera estrofa. Esta se hace con una nueva referencia que esta vez concierne al otro, al «tú». Quien tiene que «oír» ahora es él. Se podría decir, a fin de continuar con la ironía macabra de este final, que esa ironía concierne al amigo poeta. El sol negro, eso lo conoce bien. Es uno de los ultimísimos poemas que Celan escribió. Al capítulo sobre la fuente difusa de los rayos que la forma de la tierra ayuda a unificar, yo lo había titulado «Los dos soles»²⁰.

En el mundo, tal como éste se forma en Empedocles bajo la empresa del Amor (y por el poder del fuego), que se impone contra las fuerzas del Odio, la tierra refleja la luz difusa del hemisferio sobre la bóveda de las estrellas fijas, que encierra al mundo. Esa luz irradia, reflejada, concentrada. A una luz de tierra responde otra luz en el cielo, creada por ella, así como también «ella pone la noche»²¹. «Nosotros», «los hombres», diría Empédocles, la llamamos «sol», sin saber que existe otro más vasto «antes» que él, de un tamaño igual a todo el espacio del cielo. La teoría se explica en *Los orígenes*, en las páginas que preceden precisamente a la cita del *Timeo*, reconsiderada y corregida en la segunda estrofa²².

La última estrofa sigue otra vía, no reinterpreta, no conduce la fórmula a una verdad; la inversión se expresa más directamente por medio de una simple constatación («hay dos soles»), de tan verdadera como es la fórmula, diga lo que diga. La insistencia («hay dos soles —¿oyes?—, / dos») señala lo extraordinario de la visión física a fin de remitir enseguida a una evidencia menos mítica («¿y qué?»). La alegoría abstracta de Celan permanece en la órbita de los tropos

20. Cuando uno juega al juego de las asociaciones, raramente encuentra el texto en cuestión. Hay una necesidad. Lo fortuito se transforma, insertándose en el ámbito de la obra. Elizabeth Petuchowski («Bilingual and Multilingual Wortspiele in the Poetry of Paul Celan»: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 52 [1978], 635-651; véase p. 647) asocia de un modo bastante gratuito un giro hebreo que encuentra en un poema de Bialik. A la hora del crepúsculo se la llama «entre los soles» (beiti ha-shemashot). En Celan, la «cita» tendría la función de ironizar sobre la existencia de un tiempo de la misericordia divina, que, en Bialik, está implicada en el contexto.

21. Véase el fragmento 341 y el comentario en *Empedocle III, Les Origines*, cit., pp. 278 ss.

22. *Empédocle III, Les Origines*, cit., pp. 263-270 (con la figura, p. 270); véase también *Empédocle I, Introduction à l'ancienne physique*, Minuit, Paris, 1965, pp. 187 ss.

habituales de la contra-lengua. El desdoblamiento de la luz (física o metafísica) no produce la alteridad de lo verdadero —el sonido «siempre segundo» en las cavernas de la palabra²³. La blancura, esa blancura inmensa, está de un lado —es decir del otro. Se la busca enterrada bajo —o tras— esa «luz terrestre» que vemos, porque no es —ni mucho menos— ese sol, ni antes ni después de su reflexión.

Para Celan, la dualidad es división. Rompe las armonías construidas antiguamente. No se puede hacer otra cosa sino decir la rotura que ha tenido lugar, y servirse de los añicos, que uno recoge y rehace. Se los lleva hasta ese brillo sobre fondo de muerte que ya la primera estrofa nombra de otro modo. La teoría física se deja decir otra vez en el orden verbal —el «dos» encuentra su fuerza, su cara de sombra. «¿Decías dos? No me sorprende en nada. Nosotros conocemos eso.» También a Empedocles se lo puede decir a la manera judía, hasta en el tono (con un *na und*, super-ídish), que no tiene nada, realmente nada de hölderliniano.

Del lado de la historia y del resurgimiento del abismo, el yo se subleva: «Oigo». Del lado de la extensión y la apertura —de la superación—, yo es el otro, y éste transfiere: «¿Oyes?». Ambos elementos, en los dos polos, son partes constitutivas —es decir, constituidas— de ese lenguaje particular por medio del cual otro lenguaje se transforma. ¿Desde dónde se oye, desde qué otro lugar, presente o pasado? ¿Escrito por quién²⁴?

La lectura de esta lectura-no-lectura es bastante clara. Queda por comprender el significado de una toma de posición, siempre particular, en la larga serie de los rechazos que reitera. Celan a menudo me veía trabajar en la reconstitución de los poemas de Empédocles cuando venía a mi casa; a veces mostró un interés muy vivo; creo que se refería antes que nada a la precisión del sentido que yo intentaba encontrar en un texto. ¿Veía en ello un apego judío a la letra? Llegó incluso a proponerme la traducción de algunas partes al alemán. Pero la cosa en su totalidad no le atraía, y la naturaleza tampoco. Aislaba elementos que le permitían poner en evidencia la superación que él había llevado a cabo en su poesía, interrogando de nuevo el sentido de las palabras en el marco de un quiebre completo. Quizás el home-

23. GW II, 198, versos 7-9; OC 299. Todo el campo semántico del desdoblamiento está en la obra: «zwei», «zweite», «zwie», «beide», etcétera.

24. Basta con relacionar: «Ich höre, es wird [...]» (GW II, líe, verso 13; OC 262), «ich höre [...]» (con una cuádruple anáfora, GW II, 342; OC 338), que vienen después de «Ich hörte sagen», el poema que abre *De umbral en umbral* (GW I, 85; OC 83), y el «[...] hörst du [...]» de *La rosa de Nadie* (GW I, 213 o 237; OC 154 o .169). El «tú» fija un destinatario.

naje de esta negación, fijada en una repetición in verba, debía de haberme hecho comprender que yo también habría podido hacer un trabajo semejante con sus propios libros, con lo que él había publicado. Sólo fui capaz de ello varios años después de su muerte, seguramente porque me había preparado para ello con mis trabajos anteriores.

¿Qué sentido puede liberar el texto, si las referencias externas no se conocen? Difícilmente podría descubrirse sólo a partir del horizonte semántico, por más que en éste repose enteramente la contradicción. Pero si el horizonte referencial del texto citado se integra en el texto que cita, entonces el conflicto portará el sentido en el que se oponen una representación filosófica del pasado y la experiencia histórica que ya la contradecía incluso antes que se hubiera vuelto imposible.

Cuando redacté la primera versión de este estudio en 1985, no me ocupé de las variantes del poema. Estas ofrecen una abundante cosecha. Por un momento Celan pensó en incluir otras tres o cuatro referencias más²¹.

En el momento en que retoma el primer esbozo del comienzo, introduce los dos puntos al final del verso 1, y añade los versos 3 y 4, primero bajo la forma:

de cautiva
luz terrestre,

aus gefangenem
Erdlicht,

y después:

en la desaparecida
luz terrestre.

tm verschollenen
Erdlicht²⁵ 26.

La referencia apunta a los fuegos subterráneos en el sistema de Empédocles, sobre los cuales hemos conservado una cita textual del poema²⁷. Se trata de masas de fuego que han quedado presas en las profundidades de la tierra. La luz ha sido enterrada.

La segunda estrofa, cuyo comienzo figuraba desde el principio en su último estado («ich höre, wir waren, / [...]»), en un segundo tiempo de la elaboración estaba precedida de una ampliación:

25. Hay dos hojas con fragmentos propiamente manuscritos: un primer esbozo del conjunto, tres desarrollos parciales. El resto de la documentación (que Gisèle Celan me comunicó) contiene la versión mecanografiada.

26. Véase el fragmento 226 (testimonio de Séneca): «[...] fuegos que la tierra mantiene ocultos» {Empédocle II, *Les Origines*, cit., pp. 88 s.}.

27. Véase el comentario de los fragmentos 226 y 227, en Empédocle III, *Les Origines*, cit., pp. 227 ss.

nosotros, nosotros,
[como el mundo] pronto deslarvados
enlarvados,
[con nuestra
voz de tipejos-que*no-tienen-nada]

wir, wir,
[wie die Welt]²⁸ zeitig Entlarvten
Verlangten,
[mit unsrer
Habenichtsstimme,]

Los versos fijan uno de los estadios de la antropogonía; unos «esbozos» en bruto —masas compactas de futuras figuras humanas— salen de la tierra; todavía no tienen voz, que será un rasgo distintivo de su humanidad: «[...] / Ni la voz, que es el miembro propio de la especie de los hombres» (fragmento 510)^{28 29}.

Efectivamente son «larvas». Celan redispone los elementos, compone y retraduce. Estas criaturas son él y son aquel al que hace hablar; simultáneamente, se despojan de sus envolturas y se vuelven a cubrir con ellas para hundirse de nuevo en el fondo de la tierra y nacer durante la noche con voces de pordioseros que han traído de su estancia diurna (hay que oír por sobreimpresión, además del valor zoológico, el valor de «máscara» y de «espíritu, fantasma»³⁰, en conexión con «larvas» y con «lares»: «Laren»).

Es el texto casi completo de un pequeño poema de la última manera, que se injerta en un fragmento del episodio crucial de la epopeya de la naturaleza de Empédocles. La historia, una vez más, se impone:

Nosotros dos, juntos, ¿qué somos? Nos han vuelto a transformar en larvas, algo cadavéricas, provistas de una voz de indigencia, que es la ganancia de los descamisados, de «tipejos-que-no-tienen-nada».

El esbozo toma forma y desaparece en un marco cosmológico muy diferente, de instantaneidades sucesivas. El proceso se cumple, «a la hora justa», a saber en una temporalidad precoz (zeitig), como la composición aterradora de un «mundo»: «Han arrancado la forma

28. Pongo entre corchetes aquellas palabras que Celan tachó en la versión manuscrita.

29. Véase también el final del fragmento 482; Empédocle II, Les Origines, cit., p. 172, y el comentario, III, p. 407.

30. En alemán, la palabra «Larve» designa la «máscara» o «antifaz» y también la «larva». En francés, al igual que en castellano, existe además el sentido de «fantasma» o «espíritu», al que se refiere Bollack cuando habla de sobreimpresión. [N, de los T.]

que nos enmascara; nos la restituyen de veras, henos aquí mortuoriamente disfrazados para siempre ('verlarvt')». Lo que ahora forma el verso 7 y una parte del verso 8 estaba dispuesto de otro modo: «Das bleibt / zu beweisen, / von oben her, / [...]» («Eso queda / por demostrar, / desde ahí arriba, / [...]»). Celan desarrolla y aclara: «Das bleibt zu beweisen, von / obenher, an / unsern Wurzeln entlang, / [...]» («Esto queda por demostrar, desde / arriba, a lo / largo de nuestras raíces, / [...]»).

En ese lugar añadió un paréntesis:

(¿Dónde, del cielo,
la derecha, dónde
su izquierda?)

(Wo ist des Himmels
Rechte, wo
seine Linke?)

Aquí la referencia conduce a una página de mi comentario en la que mostraba, por lo que se refiere al fragmento 339, que el sol aparente dividía el espacio a su paso por el cielo, y constituía con su trayectoria una dualidad significativa y diferenciada³¹. Para este episodio no existen versos transmitidos; el testimonio es un resumen doxográfico; sin embargo Celan subrayó el pasaje en su manuscrito, señalándolo como una cita; además anotó al margen el nombre de Empedocles, destacándolo también (Empedokles), como si quisiera dar a comprender a un lector por qué las palabras, que en definitiva no conservará, están en cursiva. Después, borró estas huellas volviendo a los caracteres normales.

Esas palabras se pueden oír como un grito sarcástico de desesperación. Si el cielo es el lugar hacia el cual los hombres se han vuelto con la expectativa de sus creencias, la pregunta sobre el lugar sin lugares cobra su sentido pleno: si no hay derecha, tampoco hay rodeo dialéctico. La negación surgirá del abismo, del sol ahogado en las tinieblas. Empedocles se ve como reconstituido en esta frase con el fin de volverlo a decir bajo un interrogante. La oposición no se reparte. Se localiza en una migración. De lo contrario, no habría ya meridiano.

DOS REINSERCIÓNES TEOLÓGICAS

Destacando la dualidad, pero sin aceptar situarla en el orden del lenguaje, el proyecto de Otto Pöggeler viene a reconstituir a la fuerza en

31. «El sol, ai dirigirse hacia el oeste, crea su propia derecha y su propia izquierda» (Empédocle III, Les Origines, ck., p. 227).

(y mediante) Celan una nueva estirpe «noble» de motivos teológicos³². Pöggeler asocia el poema con Isaías 60, 19: «El sol no será más tu luz de día [...] sino que Yahvé será para ti luz eterna», y también lo asocia, en la continuidad del tema —como suelen hacer los catedráticos—, con los Himnos a la noche de Novalis. De Isaías a Celan pasando por Novalis, según el itinerario que se elija.

Para poder llegar a ese destino, Pöggeler contrae el texto hasta el punto que los movimientos —sin embargo tan diferentes— de las dos primeras estrofas se confunden en uno solo, de manera que de la primera retiene la desaparición de la luz terrestre («das Erdlicht ist verschollen»), mientras que de la segunda retiene el «tema» concomitante, la «planta celeste», que él asimila al árbol de la vida «de la mística judía», en un sincretismo esencial al pensamiento religioso (el conjunto forma «una luz celeste»); a su vez, a la pregunta de la tercera estrofa («¿y qué?») la pone en relación con esta reducción: una vez ha desaparecido la «luz terrestre», todavía queda el segundo sol, que será por principio la verdad del Señor; en Celan (según la interpretación de otros poemas), se trataría del astro (igualmente de la salvación) que surge de la noche invencible.

¿Qué adviene, pues, si a la estrella se la pone «en el lugar» del sol (del segundo sol), del desdoblamiento? ¿Por qué «dos»? ¿Qué sentido toma la pregunta insolente del final: «¿y qué?» («ja und?»), en la que desemboca el poema después de la repetición anafórica de los versos 10 y 11 («zwei [...], zwei [...]), y después de la litote tan insistente «no uno» («nicht eine», verso 12), cuando sólo se ve ahí la distancia entre dos «símbolos»: «astro» en lugar de «sol»? ¿Qué significa la diferencia entre los dos soles, allí donde la pregunta («¿y qué?») remite a la afirmación de una dualidad en un contexto tan lejano como el cosmológico, o más lejano que cualquier otro? ¿De qué soles se trata? El poeta conoce demasiado bien esa dualidad bajo una forma personal, de él mismo a él mismo (verso 2), como para no demarcarse con ironía de su transferencia a un orden físico. ¿Acaso no se ve que él se está burlando de una ilustración cosmológica y teológica? «Los conozco de sobra, a esos dos soles.» La voluntad de apropiación y la asimilación de Pöggeler pasan como una apisonadora por encima del menor distanciamiento.

32. Ciro a partir del texto que Otto Pöggeler distribuyó a los participantes de los cuatro seminarios que él y yo dirigimos en la Universidad de Bochum, el 1 y 2 de julio de 1985 («Europäische Lyrik und kulturelle Zentren»); véase la exposición IV de Pöggeler, «Petraismus: Nerval - Celan» (retomada parcialmente en *Spur des Worts*, pp. 366-369; la referencia a “Ortswechsel” no aparece ahí).

Por su parte, la interpretación que Ulrich Konietzny³³ propone se podría pasar por alto —tal vez aun más que otras—, de tan rebuscada como es; de pronto se le ocurre que Celan compone el poema para responder a la reseña que Joachim Günther escribió sobre “Soles de hilo”³⁴. Lo que merece cierta atención es que ese tal Günther encontró la fórmula exacta para caracterizar la poesía de Celan, una poesía que, sin embargo, él no apreciaba. Lo que llama «Ser nuevo» (Neues Sein) responde perfectamente —excepto la palabra «Ser» y la idea ontológica que conlleva— a la trascendencia del idioma. ¿Acaso se puede decir algo más justo —si no fuera por el tono insoportable de la presentación? Su definición evoca «un suelo (reencontrado) en el aire de la lengua [véase el poema “Flor”]³⁵, más allá de la realidad tangible». Es exactamente eso. Konietzny permaneció insensible a la naturaleza del debate (lo que habría sido interesante estudiar son las razones ontológicas y teológicas de su rechazo)³⁶. Evidentemente no existe la menor —hay que insistir: ni la menor— relación entre estas líneas de Günther (una crítica sin demasiado interés) y el poema que Celan escribió en 1970. ¿Qué idea se hacen de esta poesía los intérpretes? Es incomprensible que al leer el poema se haya llegado a pensar que una crítica tan superficial como la de Günther hubiera podido ser objeto de una retraducción por parte del poeta, cuando se sabe hasta qué punto los «¿oyes?», «oigo», etc., remiten a textos importantes y bien conocidos de la literatura. Celan no se desmarca de algo que no valga la pena.

33. Die Bedeutung von Intention und Rezeption beim Verständnis der Lyrik Paul Celans (tesis), Repro SOL, Utrecht, 1987, pp. 125-127.

34. Neue Deutsche Hefte 15 (1968), pp. 126-129.

35. GW I, 164; OC 126.

36. En el poema (no en el libro) “Soles de hilo” (en Giro del aliento-, GW II, 26; OC 212), Günther reconocía una figuración de la nada, en el horizonte de una utopía («de esperanzas negativas»), aunque se veía remitido a pesar de todo (no era algo absurdo) al caos que precede a la creación, según el Génesis (1, 1-5), en un contexto poético general, que podía incluir la «respuesta» del Prólogo del evangelio de san Juan. Y no decía nada más que esto; Konietzny extrapoló, de esa alusión, que la luz del logos, opuesta al sol, permitía comprender «los dos soles»... ¿Qué queda entonces de una estructura, sea cual sea?



BIOGRAFISMOS

I. INICIACIÓN Y EXPERIENCIA GENERAL

En su crítica al último artículo que escribió Peter Szondi¹, Gadamer confrontó las «informaciones» que el testimonio del amigo aportaba sobre la génesis del poema “Du liegst” (“Estás acostado”)² en 1967 con lo que se podría extraer de la mera lectura, si no se dispusiera de ellas.

Se trata de un paseo por Berlín, iluminado por la fiesta de Navidad, y de la lectura de un libro sobre el asesinato de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg. ¿En qué medida la comprensión del poema exige el conocimiento de este material³? Gadamer defiende una forma de autonomía y, con ella, los derechos de una interpretación que no dependería de una «documentación» siempre aleatoria; en consecuen-

1. Véase P. Szondi, *Estudios sobre Celan*, prefacios y apéndice de J. Bollack, trad. de A. Pons, Trotta, Madrid, 2005, pp. 103-114 (en adelante: *Estudios sobre Celan*). [Texto original: «Eden», en P. Szondi, «Celan-Studien», *Schriften* II, pp. 390-397, publicado por primera vez en *L'Éphémère* 19/20 (1972-1973), Paris, pp. 416-423, trad. francesa de J. Bollack y M. Bollack.] En cuanto al cuestionamiento de Gadamer, véase: H.-G. Gadamer, ¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a “Cristal de aliento” de Paul Celan, trad. de A. Kovacsics, Herder, Barcelona, 1999, pp. 124-134 (en adelante: *¿Quién soy yo?*). (Texto original: H.-G. Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du? Kommentar zu Celans “Atemkristall”*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1986 [1.^a ed., 1973]; el epílogo retoma los argumentos que se desarrollaron por primera vez en un artículo de la *Neue Zürcher Zeitung* del 5 de noviembre de 1972.)

2. “Du liegst”; *GW* II, 334; véase también *OC* 353-354.

3. ¿Quién soy yo?: «este material real proveniente de la experiencia» (p. 124); «Dies reale Erlebnismaterial» (p. 125).

cia, descarta, mediante una frontera de legitimidad casi moral, lo que Szondi enseña en su artículo «Edén» sobre las circunstancias que han dado lugar al poema. Gadamer distingue un ámbito, llamado «privado», y lo opone a lo que se supone que el poema «dice» (y además «por sí solo»), tomando partido —como crítico, y bajo el signo de la «hermenéutica»— por el lector no informado, o no «iniciado».

Du *liegst* im großen Gelausche,
umbuscht, umflockt.

Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,
5 zu den roten Äppelstaken
aus Schweden —

Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden —

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
10 mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden —

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt.

Estás acostado en ese inmenso escuchar,
rodeado de arbustos, arropado de copos.

Ve tú al Spree, ve luego al Havel,
ve hacia los ganchos de carnicero, ve
hacia las manzanas en sus rojos palos
que desde Suecia se venden —

Llega la mesa con sus regalos,
y gira en torno a un Edén —

El hombre quedó hecho un colador, la mujer,
la cerda, nadando se tuvo que ver,
por sí misma, por nadie, por todos —

El canal de Landwehr ya no va a murmurar.
Nada
se estanca.

Desde la muerte de Szondi, la historia de la lectura ha mostrado que el problema planteado era crucial, y la clarificación, difícil. El problema, por lo que se refiere a las lecturas, estaba realmente ahí: en la voluntad de trazar un límite —como lo hace Gadamer cuando orienta en una dirección precisa las informaciones que, según él, bloquean la comprensión, a fin de que éstas aparezcan como algo exterior al texto, sin pertinencia alguna ni necesidad. Situadas en un afuera, se mezclan, debido a su fatal imprecisión, con el impresionismo azaroso de la subjetividad. Cuando Gadamer habla de «privado», en realidad quiere decir «esotérico» (como opuesto a «exotérico»), puesto que pone en duda la necesidad de conocimientos factuales para la lectura. Sin embargo, las referencias son presupuestos necesarios para la comprensión filológica; según las reglas de la hermenéutica, la dificultad tiene como función dar a conocer las condiciones de su comprensión.

Habría que definir, entonces, la naturaleza de la iniciación, más pública tal vez y, al mismo tiempo, más precisa que el tipo de publicidad que Gadamer reivindica. El lector «ideal», según él, actúa con el texto, y con los conocimientos que, de todas maneras, aporta de antemano: su propio «horizonte», sin que tenga que preocuparse demasiado por las referencias, que no se deben conocer necesariamente. Ahora bien, esta carencia—la laguna en el horizonte del lector— no implica que tales referencias no sean importantes en el proceso de la comprensión. El hermetismo de estos poemas no construye un ámbito privado inaccesible a los «no iniciados», y reservado solamente a los poseedores de informaciones, sino que cubre aparentemente una cosa a fin de que se la tenga que descubrir —a lo cual da sentido. En definitiva, retraduce datos muy concretos. La referencia es tan particular y está tan determinada históricamente como precisa y particular es la lengua que la interpreta. El estudio de Szondi, al informar sobre lo vivido —de lo que fue testigo—, no reduce el poema a una serie de relaciones personales ni a sus circunstancias. Por otra parte, Gadamer reconoce que, con las informaciones aportadas, Szondi no pretendía reemplazar la interpretación propuesta. Es cierto que Szondi no dejó de ver que el poema crea para sí mismo una preexistencia en la experiencia, a partir de la cual decide constituirse, de manera que lo biográfico no se puede descartar, como si se tratara de un ámbito accesorio e inessential, que Gadamer califica de anecdótico.

Lo que importa al «hermeneuta» heideggeriano es poder rebasar lo particular para acceder a lo esencial, a pesar de que esta poesía diga en cada página que la esencia está en el acontecimiento irreducible. La contradicción que dicha poesía fija procede de la experien-

cia individual. Gadamer admite que el poema hace surgir un lugar; las aguas —Spree y Havel— están ahí para evocar la ciudad de Berlín, y no discute, después de haber leído a Szondi, que el canal (Landwehrkanal) deba ponerse en relación con los asesinatos a los que se hace referencia en la penúltima estrofa, ni que conduzca hasta los personajes de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg, asesinados en dicha ciudad en 1919, y lanzados a esta agua. Pero todo esto no son más que concesiones en el orden de lo particular que Gadamer no tiene demasiados problemas en hacer, ya que enseñuida reduce su dimensión en beneficio de un significado fenomenológico general. Según él, los imperativos («ve...») no invitarían tanto a que «se vaya allá» —a estos lugares de tortura de 1919 y 1944 que se nombran, el canal y la sala de ejecución de Plötzensee—, cuanto más bien a que se descubra una verdad general en un juego de tensión entre contrarios. Lo que realmente cuenta ya se sabe. Y, para Gadamer, lo que cuenta es la oposición que cohabita⁴, y que permite decir que «todo ello coexiste. Todo eso está: el terror y la alegría, Edén y Edén»⁵. La coexistencia continúa. Gadamer extrae de los hechos una significación global y conocida que los trasciende, los anula y los neutraliza. Szondi mostró en su estudio que Celan se aferra a lo particular, significativo y terrorífico, que Celan solicita el testimonio, precisamente para combatir la posición de Gadamer, porque esta otra significación particular, unida a lo que ha ocurrido, está en peligro de desaparecer en el discurso general que la suplanta.

Las diversas aplicaciones, que cada lector adapta libremente a su propia lectura, reclamaban en este caso, para preservarse, un marco de generalidad que sobrepasa al acontecimiento y que, al sobrepasarlo, lo achata. Ahora bien, su radicalidad emana de una experiencia. Esta no tiene nada que ver con la lección general, más bien irrelevante, a la que se reduce la simple afirmación —en el presente caso— de una coincidencia de la alegría con el duelo. La fiesta de Navidad, que no es cualquier fiesta, se ha «vivido» antes que Celan hubiera visitado Berlín. El tema de la destrucción, que el nazismo celebra, se articula con el de la Natividad, en el que lo religioso seguramente se funde con lo económico, excluyendo cualquier otro contenido.

4. *¿Quién soy yo?*, p. 128: «La secuencia de imperativos [...] exhorta más bien a tomar conciencia de cómo se juntan los opuestos» (ed. orig., p. 130).

5. *Ibid.*

II. EL ANÁLISIS DEL POEMA

El artículo de Peter Szondi está inconcluso. Pero se puede captar lo esencial: separa lo biográfico —sin renegar de ello, estableciendo su valor en el orden de la génesis del poema⁶— y lo psicológico por un lado, del ámbito propio de la interpretación por el otro; la lógica del encadenamiento de los motivos que se percibe debe encontrarse fuera de lo empírico, dicha lógica debe mostrar que el encuentro con lo vivido confirma una experiencia fundamental de la inconsciencia y de la indiferencia, y que el testimonio que la lengua aporta es histórico en sí mismo. Es cierto que el análisis del poema falta en este fragmento que dejó; y esta ausencia ha alimentado los malentendidos.

Las rimas y los catorce versos (si contamos dos versos en la ruptura de las dos últimas palabras: «Nichts / stockt.») acercan el poema a un soneto quebrado⁷. El aislamiento y la autonomía de cada estrofa están aún mucho más marcados, lo cual permite que la primera y la última estrofas se respondan y encierren el resto. Al principio y al final (versos 1 y 2, y versos 12,13 y 14), la palabra poética aporta el tema. Un acontecimiento actualizado («Llega...», verso 7) ocupa el centro del texto, de acuerdo con el rito navideño que se ve atravesado por el suplicio de los resistentes alemanes del 20 de julio de 1944, y contrasta con esa lucha demasiado tardía, oponiéndole el episodio de los asesinatos de 1919, ligado al origen del nazismo. Al final, una significación se desprende.

El esquema sería, pues, el siguiente:

1. La lengua («[...] Gelausche, / umbuscht, umflockt»).
2. Las ejecuciones de 1944 y la Navidad.
3. La actualización («Es kommt») y 1919 (Eden).
4. Los asesinatos de 1919 (Luxemburg y Liebknecht).
5. La lengua («[...] nicht rauschen. / Nichts / stockt»).

Las estrofas 3 y 4, entre guiones, marcan tres paradas, a medida que se va profundizando mediante la superposición (por tanto, estas estrofas no subrayan solamente la «vertical» de los finales rimados: «Schweden — [...] Eden — [...] jeden —»)⁸. «Suecia» no deja de relacionarse con los otros dos términos. Con toda razón se puede reprochar a Gadamer el no haber considerado esta indicación con-

6. «Pensar que se dispone de una explicación para esta dialéctica demuestra la poca seriedad con la que uno se toma la vida y la poesía de Celan, igual que si se cierran los ojos ante dicha dialéctica» (Estudios sobre Celan, p. 113).

7. K. Manger, «Wir müssen's wohl leiden. Zu Paul Celans Gedicht "Du liegst im großen Gelausche"»: *Euphorion* 73 (1979), pp. 237-244; véanse pp. 240 ss.

8. Como lo indica Marlies Janz en *Vom Engagement*.

creta (y sin embargo centrai) en su lectura. El detalle es accesorio sólo si consideramos la procedencia sueca de los objetos en el mercadillo de Navidad como algo anecdótico, según las informaciones del estudio de Szondi. Pero si le restituimos, al contrario, su propia lógica, de entrada fortuita, llegaremos hasta el significado que cobra la palabra «Suecia»; de este modo, se va más allá de la mera anécdota.

Según una interpretación política de tendencia izquierdista (post-mayo del 68), Suecia se convierte en un contra-paraiso democrático, el contra-modelo —pervertido por la sociedad de consumo— de la utopía socialista, por la cual Liebknecht y Rosa Luxemburg dieron su vida; al verso «y gira en torno a un Edén», se lo relaciona con el ideal político, traicionado por una imitación fraudulenta. ¿Cómo comprender entonces el indefinido «un» («un Edén»)? ¿Será que la imitación «gira en torno a» un ideal que de todos modos la ata a su propia mentira? ¿O acaso lo que «gira en torno» —es decir, lo que «evita» o «traiciona» el ideal abandonado— es la antítesis de lo verdadero? Para Marlies Janz, la tesis de la liberación social es el objeto de los poemas de Celan y la justificación de su propio trabajo, de un modo tan manifiesto que ella misma hace de la conformidad a estos principios políticos no solamente la condición de todas las emancipaciones futuras del hombre y la mujer, sino también el criterio del logro estético, y no ve que al cargar los textos con un contenido positivo fijado anteriormente bloquea la interpretación del mismo modo que Gadamer, cuyas posiciones, por otra parte, ella combate con ahínco. Si Gadamer busca una coherencia, abierta o polivalente, imposible de encontrar porque es contraria al uso efectivo del lenguaje poético, y, por lo tanto, impuesta arbitrariamente, Janz imprime a priori en el texto un alcance conforme a una expectativa unilateral —no menos arbitraria.

«Edén» es, de entrada, el hotel en el que se reunieron los verdugos contra-revolucionarios en 1919, después es el apartment house, situado en el mismo lugar, que Celan vio en diciembre de 1967, pero es sobre todo la palabra, y sólo ella, en su materia verbal renovable, cargada de un significado revelador del sentido. La actualización conduce la palabra a su verdad. Dicha palabra clausura el paraíso, pero su valor apodeíctico, según la figura estilística de la etimología, coincide aquí con el uso puramente epideíctico del nombre de un edificio —cuando dicho uso ignoraba sus implicaciones. La transformación lingüística expresa el sentido que el suceso recobra —y el encuentro con el suceso.

Al decir Edén, se dice Adán y Eva. Marlies Janz reconoce que Liebknecht es el hombre y Rosa Luxemburg la mujer. Pero al partir

de una construcción que precede a la interpretación, Janz se corta el camino que ella misma se había trazado, ya que ve en el Berlín oeste de 1967 un anti-paraiso, a causa de los sucesos producidos por lo que en aquel entonces, entre los comunistas, se llamaba «fascismo», y ve en Suecia —un país que, a pesar de todas sus medias tintas, que después salieron a la luz, no estuvo muy directamente implicado en la opresión, ya que salvó a los judíos de Dinamarca⁹— el prototipo de la sociedad depravada.

El «rojo», que no podemos separar de los «ganchos de carnicero» en los que se colgó a las víctimas del 20 de julio de 1944, no es el color de la bandera de los revolucionarios, sino el de la sangre. Se sabe que Celan prefería el negro de los anarquistas: «ni Dios ni amo...». Tanto si es el color de los frutos caramelizados (Janz), como si es el de la corona de madera sobre la cual se colocan aquellos frutos (Szondi), fijados en sus palos, el rojo dice, a través del objeto del rito cristiano, lo que la oposición entre la «manzana» (de Eva) y el «palo» —en la alianza del compuesto «Appelstaken»— designa finalmente, o incluso de entrada: una pareja de judíos acosados y expulsados del paraíso, a los que después se inmola salvajemente derramando su sangre.

¿Qué es entonces Suecia, tan íntimamente ligada al destino embrollado de un hombre y una mujer, si seguimos la línea de esta inversión? Realmente, una tierra de nieves del Septentrión, una blancura de ultra-mundo al que la memoria se fija dentro de una vacuidad. Lo que puede parecer fortuito, el elemento más anecdótico, el lugar de procedencia de un producto, se ha retenido a causa del poder transformacionaí del nombre propio, «Schw-eden». El proceso genético se puede reconstituir. Al título que figuraba en la primera publicación¹⁰, “Poema de invierno” (“Wintergedicht”), no se lo puede invocar como un vestigio más de una «alegoría de las estaciones»¹¹, porque, de ser así, habría que proceder a una transformación radical del ciclo. El invierno no es la estación que responde al verano.

Sorprendida por la iteración del imperativo «ve» (versos 3 y 4), Marlies Janz ha visto en ello la parodia de los anuncios publicitarios que se dirigen al paseante —un rasgo suplementario de la crítica social. El poeta, para ella, denuncia una forma de deshumanización propia del mundo moderno, del mismo modo que la vertical de las rimas «aus Schweden, ein Eden, für jeden» imita una fórmula publicitaria. Pero más bien sucede lo contrario: los publicistas hojean las

9. Véase el poema “Frihed” (GW II, 77; OC 23S).

10. En Otto F. Best (ed.), *Hommage für Peter Hühchel*, München, 1968.

11. K. Manger, «Wir müssen wohl leiden...», eit., p. 240.

antologías de poesía en busca de invenciones verbales. ¿Por qué la invitación dirigida al «tú» («Estás acostado [...] ve»), que designa sin equívoco alguno a la persona del poeta como destinatario privilegiado de una palabra dialogada, no sería acuciante, ante el anuncio de una aparición maravillosa? No existe, por sobreimpresión, ningún compañero ocasional, ni, tras éste, la víctima, Rosa Luxemburg. «Un tú sin nombre, que solamente reconoceremos a lo largo del poema», dice Janz; de este modo, el tú desembocaría en el otro, en Rosa Luxemburg. La invitación tampoco se dirige a todos y cada uno («jeden») —una exhortación lanzada a cada uno, según Gadamer—¹², a menos que este «cada uno» se identifique con el «tú», tan eminentemente individual, y menos aún si la exhortación va unida al contenido de sabiduría que Gadamer le presta («tomar consciencia de cómo se juntan aquí los opuestos»)¹³.

El adviento acoge el prodigio de un lugar de ofrendas, la mesa maravillosa de los cuentos de hadas, milagrosamente preparada y adornada, algo parecido a las teoxenias¹⁴ hölderlinianas. El compuesto de la lengua corriente: la «mesa de los regalos» (Gabentisch¹⁵) se descompone en sus elementos, y se ennoblece: la mesa con los regalos traídos de Oriente, como en el día de la Epifanía. En estas fechas, la gente anda atareada con la preparación de los regalos que se colocarán debajo del árbol navideño; ha «llegado» otra «mesa»; está ahí, cubierta con los obsequios que ella misma trae, ha dado un «giro en torno a un Edén» —un «paraíso» destruido por un derramamiento de sangre. Por medio del «llega», al adviento se le une la adoración de los Reyes Magos, como en la Navidad que se celebra actualmente; aquí no tiene cabida, además, la mesa de la última cena, que muestra otra comida. La Epifanía se cumple en el mismo instante, en la visión despojada y condenada de un lugar —el hotel de la masacre. Ésta se describe en la documentación del libro que Celan estaba leyendo¹⁶. El lugar del actual edificio recubre el otro, y no lo recubre; sólo queda su nombre para decir la desgracia de la pareja de revolucionarios asesinados.

12. ¿Quién soy yo?, p. 127: «Según nos enteramos por el relato de Szondi, el propio poeta fue 'al Havel' y a ver los garabatos de carnicero de Plötzensee. No obstante, estamos de acuerdo: esto no debe utilizarse como hecho biográfico. El imperativo 've' lo confirma. Exhorta a cada cual a verlo todo» (ed. orig., p. 129).

13. ¿Quién soy yo?, p. 128 (ed. orig., p. 130).

14. Teoxenias: dones de la hospitalidad divina [N. de los T.J.

15. El compuesto aparece en el Duden: «Gabentisch, der: 'Mesa sobre la cual (en Navidad, en el cumpleaños de alguien u otros) se colocan los regalos'». [N. de los T.]

16. E. Hannover-Drück y H. Hannover, *Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. Dokumentation eines politischen Verbrechens*, Frankfurt a.M., 1967.

Si en el «girar» («gira en torno a.,») se apresura uno a reconocer una «inversión» del poema¹⁷, el texto se pliega como un papel siguiendo la línea de puntos, y con ello marca una antítesis. El movimiento es más complejo. Un coche ha conducido al poeta en torno al edificio. Otro automóvil es el del suplicio, que en 1919, según relata el libro, llevó a las víctimas hasta el canal de la muerte. Como cuando se evita un mojón, ese coche ha dado un giro en torno a un «paraíso» —aquel mismo paraíso, el de ellos. El futuro edénico, la promesa de una vida menos injusta, a la búsqueda de un «paraíso perdido», es el camino que Liebkecht y Luxemburg recorrieron; este giro los ha entregado finalmente a los torturadores. El adviento conduce otra vez al pasado, el poema, mientras avanza, se hunde y se asegura en la memoria.

Los recortes de prensa y los testimonios del juicio relatan los sucesos del calvario, reunidos en el libro, a la manera de una crónica, y restituyen cada uno de los días, resaltando que el hombre fue acribillado como un «colador», y que a la mujer los soldados la llamaron «cerda» —transposición de la escena de la flagelación y la corona de espinas.

En el poema de Celan se trata, efectivamente, de «citas» de este libro —pese a lo que Gadamer diga para tratar de evitar lo que cumple la función de referencia intermediaria en la transmisión del saber, a fin de poder echar mano directamente de las fuentes de la lengua común— y de la experiencia que esta lengua supone y autoriza. Sin embargo, este «libro», la crónica de un martirio, publicado el mismo año, es efectivamente la referencia del poema, al igual que el Evangelio. La elección de la forma bíblica del pretérito «ward» («quedó hecho»; verso 9) es altamente explícita. Alas expresiones citadas, como «colador» o «cerda» (Sieb o Sau), a las «palabras», se les restituye su sentido y su coherencia. Al hombre de este Edén, nuevo Adán de la masacre, hombre de la modernidad, se lo ha transformado en un colador, que deja pasar el agua. No es que el agua del canal haya sido filtrada y ahora se purifique hasta el punto de no conservar ningún recuerdo¹⁸. La mujer, que como él fue arrojada al canal, debe nadar en él; ha padecido históricamente esa siniestra coacción, y en ella nadaba; el otro, al lado, acribillado por las balas, ya no tiene cuerpo. Rosa, la mujer, avanza sola en los espacios de la muerte. La palabra «cerda» es efectivamente el insulto (die Judensau)¹⁹, pero es también

17. B. Böschenstein, en *L'Acte critique* (ci. infra, Fuentes [14]), pp. 250 s.

18. Como cree M. Janz, *Vom Engagement*, p. 192.

19. «Cerde judía», insulto muy enraizado en la Alemania nazi y anterior al nazismo. [N. de los T.]

la mujer que ama y que se ofrece, que se entrega. El término no es simétrico con el de «colador», sino más bien antitético. El hombre y la mujer corren suertes diferentes.

«Por sí misma, por nadie, por todos.» Dentro de la lógica de sus opciones, Marlies Janz piensa que los tres términos interrogan la finalidad programática de la resistencia de Rosa Luxemburg. Y privilegia el tercero, «por todos», el más universal, «en interés de la humanidad»²⁰. Sigue la misma línea para el segundo, «por nadie», que le permite comprender el primero; «por sí misma» significa, según ella, «por ninguna persona en concreto». De este modo, no duda en restringir el alcance de la separación. La universalidad que el sujeto adquiere no resulta de una singularización completa —esto sería, para Janz, un acto de solipsismo. No: ta la fuerza tiene que ser la resistencia social de Rosa Luxemburg contra las formas políticas y sociales del fascismo naciente! La anexión reduce fuertemente la tensión dialéctica inherente a la tríada.

Al nadar, la mujer está en la muerte, sola en la memoria de cada uno, un individuo en la mente de un individuo für jeden). Con ella, alcanzamos su muerte, al pensar en ella. La distinción sólo es total en la muerte {für sich)-, en la «vida» se adquiere esa distinción al poner la mente en este afuera en el que sobreviven, en el pensamiento, las víctimas —como Rosa Luxemburg. La ausencia que abre la libertad de una ruptura crea el poder de una ligazón mediatizada por la nada.

El imperativo «ve» es distintivo. El «yo» también podría ir allá. Pero delega, envía; dice al otro que allí hay algo que puede atraerlo (véase la estrofa 3). Si nos atenemos a las condiciones gracias a las cuales la aparición puede producirse en la lengua, parece que es preciso tener en cuenta la sexualidad, al igual que en otros lugares de la obra. Los ríos están en femenino²¹; es agua, como el aflujo de palabras; son mujeres, una Spree y una Havel, que desvelan su secreto. Concomitantemente, el gancho y la flecha que traspasa no se pueden separar del miembro viril que se yergue contra (que resiste, según el uso recurrente del verbo stehen). La venganza contra los asesinos se prepara ahí, en el coito, con la carne que hay en «Fleisch», aunque se consuma también con las «manzanas». La lengua se desprende de la mujer. La verga, al volverse «gancho» (Haken), se convierte en una cruz gamada, gancho y cruz (Haken y Kreuz), luego en bastón erguido, que puede ser dirigido como la flecha del arquero, y convierte, mediante el «st-» de «stehen», «Haken» en «Staken». El

20. Vom Engagement, p. 195.

21. En alemán, como en francés, la palabra «río» es femenina. [N. de los T.]

hecho de que este bastón venga de Suecia permite ver, como por un acto de magia anticipadora, el peso del «paraíso» al que los encuentros acabarán por dar una existencia. Un país de gravedad (schwer) conduce hasta allí: lo que encierra (-eden) «llega...».

Vemos, pues, lo que son los «regalos»: lo que la lengua ha sabido identificar y guardar. La «mesa» que se prepara en derredor, en los mercadillos de Navidad, es la del poeta, que la usa para escribir. El valor de la palabra deriva de un uso idiomático. Los heideggerianos como Gadamer niegan, en lo concreto, las acepciones léxicas, aunque no negarían, al menos en principio, que es preciso conocer el uso particular para poder leer. Los «regalos» se definirán, consecuentemente, por medio de este lugar tan específico, que se reserva al trabajo en la lengua; la mesa es móvil, va donde le plazca. Se asienta en el coche —en aquel que llevó a los torturados, en aquel que lleva al poeta y le descubre una fecha en la otra. La mesa gira para evitar un «Edén», el que se celebra, aquel en el que se cree, el que se reivindica, para encontrar otro más verdadero, en su mismo lugar, en el centro de la brutalidad. El «quedó hecho así» (ward)¹² será pues el nuevo Evangelio, pero para serlo tendrá que haber surgido de «la mesa» del poeta en este día de diciembre de 1967.

Los dos términos «por nadie, por todos» también se pueden asociar en el seno de la tríada, como un par. El desgarramiento del individuo es la condición de una solidaridad, siempre virtual, que depende de la independencia. Pero si —como ocurre en el poema— dicha solidaridad es cosa de «cada uno» (für jeden), ninguna postura política y utópica se la puede anexionar, pues daría lugar a un enunciado como éste:

El modo de un «por-sí» subjetivo, que el arte autónomo —tal como Celan lo concibe— preconiza, encuentra su justificación bajo la forma de una resistencia práctica a favor de los intereses de una humanidad que intenta realizarse a sí misma^{22 23}.

Esta justificación puede ser aceptada por la autora, aunque no piense como el poeta. La anexión que se hace en interés de una humanidad acaba por imponerse. La subjetividad es sospechosa como posición absoluta; el arte es sospechoso por su misma autonomía, siempre aparece el mismo prejuicio contra el hermetismo de la lengua. El «por sí

22. Con «ward», Bollack se refiere a un giro común, en alemán, del Nuevo Testamento; este pretérito («ward» sería algo así como: «y así se hizo») en el poema ha sido vertido por «quedó hecho un colador». [N. de los T.]

23. Vont Engagement, p. 195.

misma» del poema se convierte en un «por la humanidad»²⁴. La expectativa triunfa sobre cualquier lectura capaz de cuestionarla.

III. «NADA SE ESTANCA»

Ni Gadamer ni Janz consideran el «murmullar» como una palabra del lenguaje celaniano; del mismo modo, al compuesto formado por tres términos, «Landwehrkanal», sólo lo analizan (no pueden hacer otra cosa) como un elemento topográfico y una superficie líquida. En la tradición romántica, el agua se considera como un acompañante impasible: ahoga lo ocurrido sin inmutarse, y aumenta su horror. «Todo sigue su curso, como el flujo tranquilo del canal Landwehr»²⁵. Esto es descriptivo y sentimental. Sin embargo, Gadamer estará, pese a todo, mucho más cerca de una lectura adecuada cuando convierte la pasividad en el contraste que aumenta el terror del suceso particular, mientras que, en Janz, al significado de éste se lo frustra de manera dogmática en tanto se lo sacrifica en el altar de la causa política. Lo que cuenta es «la realización de una sociedad humana»²⁶: si el canal «ya no va a murmurar» es porque, según ella, la causa de una resistencia encuentra oídos sordos en el mundo. Janz no menciona la muerte. Hay que objetar que ninguna causa —diga lo que diga Janz— ata de entrada al poeta, ni lo vincula de un modo más particular a una víctima, sea cual sea por otro lado su solidaridad con ella, personal e indefectible, más allá de la muerte.

La víctima está «nadando»; su voz aspira a hablar. «Murmullar», entonces, no indica solamente el ruido de un agua —cuya ausencia expresa el olvido—, sino un murmullo vocal, un movimiento de la voz, que traduce la llamada de una mujer. Una mujer que está en un agua, y no ante el hombre con sus armas. Esa agua, debido a su casta, no puede responderle, habida cuenta de lo que ella es: una pobre e insignificante judía del este, y habida cuenta de lo que él —el canal— es en plena Prusia: una obra que lleva el nombre de un cuerpo armado, la defensa popular prusiana, la «Landwehr». El canal no habla la misma lengua que ella. Hay que leer también la ironía acerba, bajo la certidumbre de una orden, cuando se dice «ya no va a murmurar...».

Asimismo, se debe leer el nombre propio²⁷. La «defensa del país»

24. *Ibid.*, p. 196; con las reservas e incertidumbres añadidas.

25. ¿Quién soy yo?, p. 127 (ed. orig., p. 129).

26. *Vom Engagement*, p. 197.

27. Durante el paseo realizado por el Berlín nocturno, en un paisaje de nieve, Celan, en el momento en que el conductor del coche le indicaba el canal de la «Land-

que designa el primer término (Landwehr), a su vez compuesto (Landwehr), ya sea bajo la forma de las obras de fortificación o de la tropa de soldados de la reserva²⁸, se hace inseparable del aflujo controlado del «agua», en el ámbito de la creación verbal. Esta agua, canalizada, defiende ahí una tierra conquistada, en el espacio protegido de las transferencias y las refecciones; se trataría de la reinterpretación ajustada de una realidad prusiana.

La resurrección de las dos víctimas se hace según las reglas del paso de la lengua ordinaria y vulgar al orden de la refección de las citas. Se reparten los papeles. El hombre se transforma en colador, acoge y rechaza, selecciona; tiene a la mujer delante de él; ella debe plegarse; la lengua se reforma cuando se «nada» con ella —es el poema que se escribe con la mujer y se hace con las palabras más indecentes; ella entra con el hombre, para tenderse ahí, en la lengua de sus verdugos, que la han tratado de «cerda» —es decir, «cerda judía» (Judentau); de un modo muy accesorio, eí insulto evoca el amor que se hace en los antros.

Al relacionar estrechamente la frase formada por los dos versos escalonados («Nichts / stockt») con la precedente («Der Landwehrkanal nicht rauschen»), Gadamer ha otorgado a estos dos versos finales el sentido que cree identificar en la frase anterior (a saber, la denuncia de una continuidad escandalosa), para poder considerar, en un segundo tiempo, la ruptura de estos dos últimos versos²⁹. Según él, la «nada» se encuentra substantivada, y se confunde con el flujo de una prosecución imposible. La nada de la huida de las cosas, que todo lo engulle, simbolizada por el agua, i acaso no acabaría por estancarse y dejaría de ser la nada ante tanto horror³⁰? De este modo, «Nichts / stockt» sería un grito de espanto, en el marco de la tradición retórica. Los intérpretes se han visto alentados a seguir esta vía

wehr», le corrigió con un «Landweh» (dolor de país). La descomposición que practica el poeta hace hablar los términos; se pasa de la «Wehrmacht» (el ejército al servicio del nazismo) a «Weh» (dolor); véase también p. 232. En cuanto al dato, véase M. Janz, «'... noch nichts Interkurrierendes'. Paul Celan in Berlin im Dezember 1967»: *Celan-Jahrbuch* 8 (2001/2002), p. 341.

28. Véase el término «Wehr» en R. J. Slaby, R. Grossmann y C. Iilig, *Diccionario de las lenguas española y alemana*, Herder, Barcelona, 1994, t. II, p. 1230. [N. de los T.]

29. ¿Quién soy yo?, pp. 127-128 (ed. orig., p. 129).

30. *Ibid.*: «¿Quiere decirse, en última instancia, que la nada inherente a que las cosas sigan su curso se atasca —o debería atascarse— en vista de la monstruosidad?» («Ist am Ende gemeint, daß das Nichts des Weitergehens angesichts des Ungeheuren ins Stocken kommt —oder zum Stocken kommen sollte?»). Este análisis de Gadamer no es posible según la sintaxis del poema.

gracias a la asociación entre un pasaje efectivamente iluminador de La muerte de Danton de Georg Büchner (del que se desprenden las palabras «alles stockt») y los dos últimos versos del poema («Nichts / stockt»)³¹. Se trata del discurso que Lucile pronuncia después de la muerte de su amado (acto IV, escena 8)³².

Según Janz, el verbo «stockt» («se estanca» o «se atasca»)³³ intenta oponer las palabras del poema al agua del canal. Probablemente esta transferencia posee algo de legitimidad, pero la ambivalencia o el doble sentido que construye al superponer «nada se atasca» en el poema y «no queda nada de Rosa Luxemburg en el recuerdo»³⁴ proviene de un tanteo, que conduce a una interpretación errónea de la frase anterior (verso 12).

El sentido de «nada se estanca» en el lenguaje, en ese lenguaje, designa sin duda una positividad. De hecho, el estancamiento debería producirse en el curso de la génesis del texto. Por el hecho de continuar, el poema parecería mostrar que ese atascamiento no se ha producido. Sin embargo, el «se estanca», expulsado a la siguiente línea («[...] / stockt»), introduce un oxímoron: el poema no se hace, y el poema permite, a pesar de todo, el estancamiento —o la coagulación— de la nada: «Nada / se estanca».

Si el «Landwehrkanal» es la poesía alemana, entonces el poema dictamina su silencio: «ya no va a murmurar»³⁵, justo después de eso,

31. Véase Vom Engagement, pp. 192 s. Es Janz quien ha descubierto la referencia a Büchner (p. 195), antes que Manger (pp. 242-244).

32. G. Büchner, «La muerte de Danton», en Obras completas, introducción de K. Forssmann y J. Jané, trad. de C. Gauger, Trotta, Madrid, 1992, p. 133 (modificamos ligeramente la traducción para mostrar el intertexto): «*ucil e*: Hay algo como serio en ello. Voy a reflexionar un momento. Comienzo a entender algo. Morir. Morir. Todo tiene derecho a la vida. Todo, este pequeño mosquito, ese pájaro. ¿Y él por qué no? El caudal de la vida tendría que estancarse [stocken\ cuando se derrama una sola gota. El golpe tendría que producir una herida en la tierra. Todo se mueve, los relojes marchan, las campanas tañen, la gente camina, el agua fluye y todo así hasta, hasta... ahí; ¡No! ¡No!, eso no puede ser, ino! Voy a sentarme en el suelo y a gritar, que todo se pare, asustado, que todo se estanque [alles stockt], que nada se mueva. (Se sienta en el suelo, se tapa los ojos y lanza un grito. Tras una pausa, se levanta.) No sirve de nada, todo está como antes, las casas, la calle, el viento sopla, las nubes pasan. Tendremos que soportarlo. [...]».

33. En su traducción del poema, Adan Kovacsics también se decide por «atascar»: «Nada / se atasca»; véase ¿Quién soy yo?, p. 125.

34. A saber, «dieses Nichts», «das Nichtsein [...] der Erinnerung an Rosa Luxemburg» (Vom Engagement, p. 193).

35. La palabra «murmurar» (rauschen), asociada a realidades acuáticas (las «fuentes», el «canal»), es indisoluble, en la poesía de Celan, de un movimiento que impone su ritmo a las palabras. Debemos recordar el último verso del poema programático «Cristal»: «Siete rosas más tarde, se oye el murmullo de la fuente», GW I, 52 (véase también

la nada se cristaliza en el poema como un copo (stockt viene determinado por flockt).

Existen en sí dos lecturas posibles: la corrección del «alles stockt» [«qué todo se estanque»] de Lucile, quien verifica por sí misma que esto no ha servido de nada, ya que «todo está como antes», y la evocación de «una nada» (Nichts) que «se estanca» (stockt) en sí misma y de un modo absoluto («Nichts / stockt»).

La ausencia de reacción, el silencio cómplice, que los intérpretes extraen del «ya no va a murmurar», sería justamente lo último que se tendría que esperar. Marlies Janz piensa, en verdad, que el canal, en el lugar del crimen, debería encontrar una resistencia y «atascarse», y, por lo tanto, producir olas y «murmullos». La relación de ambos movimientos es totalmente diferente: el río alemán ya no rugirá; la nada de la historia que ha tenido lugar se estancará. Y el poema no se hará. La dialéctica es de una gran precisión: apunta a un fracaso, más poderoso que el decir.

El hombre es un colador, y la mujer es una cerda —sin que nada se produzca. Ambos continúan siendo la pura condición de una transformación, que por lo tanto no se realiza. Son la poesía misma, pero ningún poema se hace. Es preciso dejar que den testimonio de lo vivido, del nombre del canal y de su muerte. Así es más fuerte. Ésta es la fuerza de la poesía, según Celan, en lugar de suponer que la poesía es, en primer lugar, el acontecimiento fundador, no superable e indecible. El final del poema se vuelve —creo yo— límpido de este modo. Con la verdad en bruto, permanecer más acá. Ante la brutalidad, era preciso significar que la poesía no se hace contra sino en el seno de la brutalidad.

Una ficha que Szondi dejó³⁶ ha incitado a algunos autores a suponer que el poema crea un silencio más allá de sí mismo. Su silencio «habla», la interrupción «habla»³⁷. Se comprende que Szondi se haya visto inducido a leer así, según el método que él mismo sigue en «Poética de la constancia»: «un poema que ya no trata de sí mismo, sino que es aquello de lo que trata»³⁸, aunque no es nada seguro que

OC 68). Ahora, en el poema “Du liegst”, señala la gran tradición poética alemana; ésta «ya no va a murmurar» («[...] wird nicht rauschen»); subrayo la negación).

36. Estudios sobre Celan, «Edén», p. 121: «(en un trozo de papel:) // Por el hecho de que nada se estanca, se estanca el poema. / Que nada se estanque, estanca el poema» (P. Szondi, *Schriften II*, cit., p. 429), unas notas que Manger recuerda («Wir müssen's wohl leiden...», cit., p. 244, n. 49).

37. Para la discusión sobre este tema entre Derrida y Fries, véase *UActe critique*, pp. 237 y 240.

38. «Poética de la constancia», en *Estudios sobre Celan*, cit., p. 46.

Szondi hubiera llegado a oír, más allá del poema, un espacio de estancamiento. El sentido se buscaría fuera del poema, en un después. Ahora bien, si el canal hiciera ese «ruido», entonces haría también un silencio como Lucile³⁹; sin embargo, el poema no lanza un grito, puesto que no es el órgano de la rebelión, ni tampoco calla. La palabra inversa a la rebelión de Lucile (alles stockt) se impone al final: «Nichts / stockt». La ruptura, en esta cita invertida, permite la consumación de la nada.

IV. LA SEGUNDA PERSONA

Marlies Janz asocia de entrada el «escuchar» del principio con los sucesos que se evocan a continuación, siguiendo la lógica que le impone el tema. Es verdad que la relación fónica entre «Gelausche» y «rauschen» es importante; sin embargo, si se la introduce en la interpretación antes de indicar las etapas del poema, se borra toda su progresión. La primera estrofa, con su «Estás acostado», es una obertura que sirve de «preparación». Las condiciones de una exploración se cumplen en el recogimiento de un «trance» que obliga a ir más allá y que es «transitivo»; el epíteto «inmenso» permite ampliar ese trance a la escala de una consciencia histórica que incluye una percepción verbal trascendente, en el país de los muertos en el que reina la nieve, en el que la nieve transporta⁴⁰. La interioridad acoge la subversión; el cerco («rodeado») presenta el cierre como una condición de la concentración. A la obertura se le da una dirección, que la orienta hacia la atrocidad. El «tú» se libera, se prepara para partir, para «ir allá». El «tú» de la segunda estrofa, en el primero de los imperativos («Geh du...»), puntúa, como contrapunto, después del «tú» de «[tú] estás acostado», el vuelo hacia los lugares vistos, los lugares identificados y reconocidos, y que ahora se visitarán de nuevo en el poema.

Se está en tierra extranjera, en el país alemán. En un primer tiempo, el de la preparación, el «tú» está acostado como un yacente. Una identificación horizontal con los muertos precede a la posición de la resistencia, en pie (steh), bajo la forma, aquí, de una visita (geh). Todas estas acciones están coordinadas, así como también lo está «ese inmenso escuchar», una escucha de todas las cosas alemanas y de su murmullo poético (rauschen), que es negado al final. Se puede (y

39. K. Manger, «Wir müssen's wohl leiden...», cit., pp. 242 s.

40. No es, pues, «un silencio que escucha hacia dentro», como cree religiosamente Gadamer: *¿Quién soy yo?*, p. 126 (ed. orig., p. 127).

seguramente se debe) llegar hasta la germanidad que se encarna en la sílaba hecha carne con el verbo, y que viene traducida por el prefijo «ge-» (Ge-lausche). La escucha es inmensa, se ajusta a la escala de los mundos tan invocados en los «libros» leídos⁴¹, y encuentra aquí un centro que se deja reconstruir si se reúnen los puntos: los papeles que han representado las creencias, con los asesinatos que éstas toleran y producen en nombre de la cruz, el asesinato de la utopía política en el odio a los judíos liberadores, y la autodestrucción en tiempos de catastrofismo desencadenado. Los «arbustos» y los «copos» forman una zona de protección, la muralla de una cindadela circular desde la cual actuar, levantada con los elementos de un lenguaje templado en el espesor del silencio. Será el lugar en el que se tendrá que situar la finalidad a la que apuntan los «copos». En este poema, en terreno extranjero, la nada se espesa. La segunda de las dos correspondencias rimadas en los dos extremos (flockt, stockt) lo muestra claramente (véase supra, pp. 332 s.).

Al «tú» se lo presenta como a un interlocutor⁴²; según la lógica escogida por los intérpretes, no se lo puede identificar⁴³; la cuestión debe permanecer abierta, indecidible y, por lo tanto, susceptible de apropiación —como tantas otras. Sin embargo, el «tú» es realmente la misma persona, a la cual se dirige un «sí mismo», a la cual el «yo» habla, en el poema; y él a su vez habla, dirigiéndose a sí mismo como si fuera otro, como a un compañero familiar. Las auto-citas cobran así toda su dimensión. La distancia que dice el «tú», situado en la lengua poética, no excluye la familiaridad, ni el acceso así reservado a cualquier lector en una relación, clara y fijada, vivida en el momento de ese texto. El lector se une al «tú» por medio de ese desdobra-

41. Uno de ramos ejemplos lo ofrece el verso de “Estrecho”: «nosotros / lo leímos en el libro» (“Engführung”, GW I, 200; también OC 146).

42. K. Manger, «Wir müssen’s wohl leiden...», ck., p. 240.

43. ¿Quién soy yo? (pp. 13-14): «El tú es el interpelado puro y simple. Ésta es su función semántica general, y habrá que preguntarse cómo el movimiento del sentido del discurso poético cumple esta función. ¿Cabe preguntar quién es este tú? Por ejemplo, en el sentido siguiente: ¿es una persona cercana a mí? ¿Es mi prójimo? ¿O es el más próximo y más lejano: Dios? Es imposible saberlo. Es imposible aclarar la cuestión de quién es ese tú porque no está claro» (ed. orig., p. 12). El profesor José M. Cuesta Abad desarrollará aún más estas mismas elucubraciones, apostando por la acumulación; véase su libro *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*, Trotta, Madrid, 2001, p. 64: «¿Quién es ese Tú que no responde, que se hace presente en el silencio de lo nombrado e interpelado por el poema? Tiene sentido pensar que ese Tú poemático se refiere al lector, que en cada caso sigue siendo anónimo y desconocido para sí frente a la interpelación del poema, e incluso podría ser [...] un Yo poético alterado o extrañado. [...] En otro sentido, puede decirse también que el Tu corresponde al ausente en la muerte o al dios silencioso y escondido».

miento, que convierte al locutor —sin que aquí se nombre a sí mismo— en compañero, y en testigo del «otro», a quien habla, y que es aquel que habla. El pronombre posee un tono, un valor semántico y estilístico. Se le pueden prestar al «otro» —situado ante el «yo» que habla sin nombrarse— cualidades distintas, diferenciando los niveles que son menos de consciencia que de relación o de lenguaje; se trata de dos exterioridades diferentes. Para ello haría falta reconocer en la constatación inicial —«Estás acostado», al igual que en la llamada que le sigue— este diálogo, instaurado entre «uno mismo» y «uno mismo», entre dos camaradas que se conocen. El «tú» no surge para perderse progresivamente en una «objetividad»⁴⁴; desde el principio, y hasta el final, al lector sólo se lo interpela a través de ese otro del «yo», que hace el poema, a quien se dirige el yo⁴⁵. El «despertar» de la escucha se puede afinar en —y mediante— el dormir. ¿Acaso ese dormir no se encuentra integrado aquí en una atención global que atraviesa al sujeto, una vigilia impuesta por la masa compacta del silencio en la noche de invierno?

V. EL ESCÁNDALO DE LA INDIFERENCIA

Las dos estrofas con la doble rima al principio y al final engarzan las etapas de un movimiento. La última estrofa no aporta a la escucha —como se ha creído— el «mensaje» de una indiferencia⁴⁶. El mensaje ha llegado; la última palabra responde al principio del poema como una pura ausencia de poema, la respuesta de una no-respuesta. El advenimiento que está en el centro suena como una epifanía poética. La «llegada» («Llega la mesa,...») se ve retrasada por una orden y un itinerario. Los nuevos Reyes Magos del Adviento van hacia un encuentro⁴⁷. La evocación del acontecimiento que ha tenido lugar sustituye a toda la celebración programada. No se trata del Niño Jesús, ni siquiera del Hombre salvador, sino del nacimiento de los hombres, del hombre y la mujer en la especie de un hombre y una mujer. Poseen una historia, su propio «destino», que no son motivo de ninguna fiesta, como la Navidad, sino que corren el riesgo de verse tapados, devorados por el olvido, y borrados por las fiestas. La matanza se instaló

44. T. Fries, en *L'Acte critique*, p. 233.

45. Véase la pregunta de Derrida, *ibid.*, p. 240.

46. K. Manger, «Wir müssen's wohl leiden...», cit., p. 241.

47. Véanse los imperativos repetidos, con la enumeración acumulativa de ios lugares y los objetos —el inventario como figura.

en el corazón del futuro, como una espera o una promesa. La referencia a la espera del Nacimiento es, en ese punto, la más inmediata.

La antítesis no proviene de una crítica social, como cree Janz; la oposición se encuentra ligada de un modo más fundamental a la producción del acontecimiento. La fiesta de Navidad no forma solamente un contraste intolerable o escandaloso, sino que se la denuncia como origen. Con ello se va mucho más lejos.

Existe la misión, la auto-delegación, después el encuentro de una promesa —que sería más bien un advenimiento, un advenimiento y, finalmente, si se quiere, una consumación desviada. Tales son las etapas de esta historia reelaborada de la salvación. A la alegoría cristiana del hombre entregado a la muerte —según Walter Benjamin⁴⁸—, Klaus Manger la reemplaza por un temor ante la nada⁴⁹ sirviéndose del último poema de Lichtzwang (Luz a la fuerza)⁵⁰. Esta asociación no constituye prueba alguna. La «duda» integral que Manger encuentra en el poema, en cuanto a la salvación, y que él sitúa en una «historia de las ideas», por fundada que esté en la obra, no es sino otro instrumento más que se usa para cosificar el sentido; fija prematuramente la escritura, deteniendo su andar e impidiendo sus descubrimientos. Y en el caso de que se expresara la idea de una expectativa frustrada, el poema le daría la vuelta, o cuando menos situaría un enunciado en referencia a ella y a lo que ella ha sido —con o contra ella.

En este caso, la contradicción es manifiesta. Si, en el plano formal, se reconstituyen efectivamente las estaciones de una historia de la salvación, no se puede, en cuanto al fondo, llegar a afirmar, en primer lugar, una experiencia poética que precisamente se aleja de esa historia de la salvación de una manera tan radical. La negación es inseparable de lo que niega. No hay duda alguna sobre el escándalo que representa un rito que continúa como si nada hubiese sucedido.

Es posible distinguir los estratos referenciales, aunque manteniéndose en el exterior de la factura del texto: la realidad del entorno inmediato, otra realidad más alejada de la ciudad, en el mismo presente; los sucesos históricos, los hechos de creencia religiosa, la refe-

48. W. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, en *Gesammelte Schriften*, vol. 1/1, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1974; reimp., 1991, p. 343; véase W. Benjamin, Origen del drama barroco alemán, trad. de J. Muñoz Millanes, Taurus, Madrid, 1990, p. 159.

49. K. Manger, «Wir müssen's wohl leiden...», cit., p. 242, n. 26; Manger sigue aquí a Böschenstein-Schäfer, «Allegorische Züge in der Dichtung Paul Celans»: *Études Gernaniques* 3 (1970), pp. 251 ss.

50. Se trata del «durchgründet vom Nichts» («trasfundado por la nada»), GW II, 328; también OC 349.

renda literaria⁵¹. Si, en el vasto espado de la llanura, los jardines de la Academia de las Artes en la que Celan se alojaba se alejan primeramente de los otros lugares, y de los otros nombres, es porque estos elementos próximos forman la envoltura de un descenso en la memoria. El sujeto surge de ahí, despierto, dispuesto a identificar los elementos y a reescribirlos. Todos los demás estratos entran, junto con el resto, en la esfera conflictiva de la historia.

Estos sucesos que «han dejado fecha» (como quien dice «dejar huella») nadan a contracorriente en el poema; en aquel entonces no estaban inscritos en los anales; por eso luchan para no verse arrastrados por la fluencia de las cosas y la influencia de lo sensible. El curso natural de las cosas tiene su historia de violencia, que se diferencia poco de la otra —es decir, de la historia tan desgarrada de las guerras y las revoluciones—; casi se podría decir que la primera produce la segunda. Lo inverso es igualmente cierto; se ha celebrado la violencia. Las palabras de la lengua poética devuelven a una su significado a través de lo anodino de la otra. ¿Hay algo más anodino que llamar a un hotel «Edén»?

El Hotel Eden dice otro nacimiento, niega la fiesta que lo rodea al designarse irónicamente como un paraíso que ha servido a las masacres.

El poema, en su propia actualidad, va al encuentro de las fechas. Se trata de las dos masacres berlinesas de 1919 y 1944 —un principio y un final en la crónica de un tiempo de horror; la lengua se delega, actualiza un advenimiento situándolo en esa fecha de diciembre de 1967, haciéndolo surgir. El día se inscribe tan profundamente en el encuentro que se pierde en el cuerpo del texto, en el que la actualidad viene marcada por otros términos⁵². A la experiencia vivida durante la visita a la ciudad⁵³ se la traspone en un adviento.

VI. REHACER LA LENGUA

Szondi evocaba «la indiferencia de la historia y de los seres humanos»⁵⁴. Dicha indiferencia se reflejaría en la lengua que dice lo verdadero, al nombrar indiferentemente por medio de la palabra Edén tanto el hotel como el lugar de tortura. La Navidad es también indisolublemente el tiempo de los asesinos⁵⁵. Szondi no confunde al verdu-

51. K. Manger, «Wir müssen's wohl leiden...», cit., p. 241.

52. Estudios sobre Celan, pp. 105-108 (Schriften II, cit., pp. 390-392).

53. Véase también Vom Engagement, pp. 191 s.; cf. *ibid.* p. 235, n. 214.

54. Estudios sobre Celan, p. 113 (Schriften II, cit., p. 397).

55. Estudios sobre Celan, pp. 113 s. (Schriften II, cit., pp. 397 s.).

go con la víctima; lo que intentaba mostrar es que se puede hacer decir a la lengua lo inaceptable, a saber: una intolerable indiferencia. Pero de ahí se ha concluido que «a partir de las antítesis del poema, él [Szondi] piensa que [...] el paraíso y los infiernos, el bien y el mal, hasta los asesinados y sus asesinos, se relacionaban indistintamente y arbitrariamente (cf. *gleichgültig*) con la experiencia primera de una indiferencia, y de este modo invierte la intención del poeta»; el lector tiene derecho a interrogarse acerca de la naturaleza del sentimiento que ha podido inspirar semejante equivocación o mala lectura⁵⁰, con la cual se consigue invertir la intención de Szondi. Lo que está en juego no es poco. Además del estatuto de la lengua, lo que se pone en tela de juicio es algo diferente de la comprensión de este poema.

Generalmente, al ensayo de Szondi se le reconoce —como si fuera su mayor significación— el mérito de haber revelado los hechos, llamados reales, de los que fue testigo en Berlín en el momento de la composición del poema, así como de haber demostrado de una manera brillante su importancia para el desciframiento. En realidad, lo que hizo fue, más bien, presentar la cualidad de la percepción y la selección que ésta lleva a cabo en la realidad como un hecho de orden intelectual, que procede de una disposición y que emana de unos presupuestos, pre-estructurados y estructurantes. Hace más de treinta años que se lo promueve como el representante de la «interpretación biográfica». Su punto de vista se habría podido caracterizar de una manera radicalmente contraria: al defender la experiencia, Szondi defendía también unapre-estructuración personal (del lado de las «rejas del lenguaje»); al defender lo vivido, defendía también la forma.

Al final de su ensayo sobre la traducción del soneto 105 de Shakespeare, titulado «Poética de la constancia», en sus *Estudios sobre Celan*, la poesía de Celan se ve apartada de la tradición poética de los simbolistas^{56 57}: consecuente con la «lectura» que hace de “*Strette*”⁵⁸, Szondi propone leer: «un poema que ya no trata de sí mismo, sino que es aquello de lo que trata»⁵⁹. Esto era insuficiente, si tenemos en

56. *Spur des Worts*, p. 119.

57. *Estudios sobre Celan*, p. 46: «Partiendo de la concepción que los simbolistas tenían de la poesía, según la cual ella misma se vuelve objeto y según la cual ella misma se afirma y se describe como símbolo, y siguiendo a su vez al Mallarmé tardío en tanto que contemporáneo y observador atento de la lingüística moderna, de la filosofía del lenguaje y de la estética, Celan ha sabido extraer sus propias consecuencias» (cf. P. Szondi, *Schriften II*, cit., p. 344).

58. Se trata del poema “*Engführung*” {GW I, 195-204; OC 144-149) en la traducción francesa de Jean Daive, titulada “*Strette*”, como corresponde al término musical, en castellano “*Estrecho*” o “*Stretto*”. [N. de los T.]

59. *Estudios sobre Celan*, p. 46; el párrafo dice: «En la traducción de un poema

cuenta el papel que se le asigna al lenguaje, pero era por lo menos un primer paso, que conducía a la comprensión de un lenguaje idiomático. El poema, según la concepción de Szondi, podía seguir confundiendo con el acto de decir, al decir la cosa, sin que el objeto fuera la poesía misma. La última frase es clara: «Un poema que ya no habla de sí mismo, sino cuyo lenguaje está protegido en lo que se le atribuye a su objeto, en lo que se atribuye a sí mismo: en la constancia»⁶⁰; esta constancia —el objeto en el texto traducido— es también el lugar que reúne la lengua que la dice. A pesar de que se trate de una distinción, tal vez arbitraria, establecida con las experiencias mallarmeanas, la fórmula no significa que el poema no es otra cosa que él mismo, con exclusión de toda referencia a la realidad histórica, sino que las palabras no designan directamente algo, no sirven para significar los referentes. No es sólo un rasgo decisivo del sistema lingüístico de Celan y, más ampliamente, de la poesía moderna: con frecuencia se hace explícito, más bien enigmatizado en los poemas, que, sin este presupuesto poetológico, permanecen estrictamente incomprensibles.

cuyo objeto es precisamente aquella constancia que, según la definición de Jakobson, y al estar proyectada del eje de lo paradigmático, del cual es constitutiva, al eje de lo sintagmático, distingue en ésta la secuencia poética de la secuencia prosaica, Celan —tal vez sin conocer el teorema de Jakobson— ha puesto en el lugar del poema simbolista tradicional que trata de sí mismo, que se tiene a sí mismo como objeto, un poema que ya no trata de sí mismo, sino que es aquello de lo que trata» (cf. P. Szondi, *Schriften II*, cit., p. 344).

60. *Ibid.*

INGEBORG BACHMANN¹

La cantidad de textos que se refieren al encuentro de los dos poetas en sus respectivas obras es asombrosa y muestra la importancia de su relación. Confieso que al principio, cuando empecé a trabajar sobre Celan, no me había percatado de su magnitud.

Hace ya algún tiempo, leyendo los dos poemarios de Ingeborg Bachmann, *El tiempo postergado* {*Die gestundete Zeit*}, de 1953, y la *Invocación a la Osa Mayor* {*Anrufung des Großen Bären*}, de 1957², comprendí que allí se oía un diálogo muy particular, inherente a esos poemas. Dos voces se responden. Una exigencia algo así como extraña y que actúa críticamente en un segundo tiempo, venida de afuera, se encuentra con una entrega que parece más natural, más abierta a otras formas, más libre. De este modo, un debate halla una expresión poética o, si se quiere, metapoética. Descubrimos ahí la clave de una

1. Este capítulo retoma el texto de una ponencia que impartí en octubre de 1994 en el marco de un coloquio organizado por la Universidad de Zúrich, bajo el título *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Begegnung - Intertextualität - historische Konstellation*, dedicado exclusivamente a la relación entre los dos poetas. La editora Sigrid Weigel se negó a incluir mi texto en la publicación de las ponencias: B. Böschenstein y S. Weigel (eds.), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1997 (en adelante: *Poetische Korrespondenzen*).

2. I. Bachmann, *Werke* (ed. a cargo de C. Koschei, I. von Weidenbaum y C. Münster, Piper, München, 1982) I, *Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*. Aquí utilizaremos las traducciones castellanas existentes: *Invocación a la Osa Mayor*, trad. y prefacio de C. Drey Müller y C. García, ed. bilingüe, Hiperión, Madrid, 2001; *Últimos poemas*, trad. y prefacio de C. Drey Müller y C. García, ed. bilingüe, Hiperión, Madrid, 1999.

renuncia bastante precoz, si no definitiva, al menos mucho más marcada que en la prosa. Ingeborg Bachmann casi no escribió poemas o bien lo hizo esporádicamente después de haber cumplido los treinta años, tras la aparición del poemario de 1957. En los poemas de Celan escritos antes de su llegada a Viena, es cierto que el «tú» se refería a la mujer amada, que se distinguía así de las muertas. El poeta se encontraba a sí mismo y se fortalecía en la alteridad amorosa. Esta función confiada al otro, constitutiva de una identidad distinta en el recinto del yo, presenta una gran constancia en la obra de Celan³ 4. Ese papel se transfiere a Ingeborg Bachmann en los últimos poemas del primer ciclo de *Adormidera y memoria*⁵, siguiendo el ritmo de un constante retomar lo que ya está escrito⁶, en una continuidad muy pronunciada con los anteriores textos de Rumania. El corte apenas se ve, y quizás ni se pueda notar. Ingeborg Bachmann sustituye a otras mujeres. Sin embargo, ella permitió un cambio mucho más importante: con ese encuentro algo se cumplía, y se producía a la vez una superación decisiva. Ella encarnaba el «tú» de manera perfecta, era la amada perfecta. E igual importancia tenía el hecho de que ella misma fuera poeta. En eso se apoya la hipótesis de que todos los poemas de esa estancia vienesa estén dedicados a ella, o, mejor aún, que conciernan a la naturaleza de su relación, y que ésta no se pueda separar del trabajo creador, virtualmente compartido. Y es más: sean cuales fueren sus aventuras personales y las experiencias amorosas que ambos tuvieran, y que en parte se conocen. Esta hipótesis halla una confirmación casi directa en la culminación de su aventura amorosa. Los comienzos tan atronadores de la relación de los dos amantes, unidos en la conquista de un más allá, y luego la evolución de su amor, recíproca, separada y común, tras el drama de su ruptura, se van precisando a lo largo del tercer ciclo de *Adormidera y memoria*⁷. Dicha ruptura llevaba simultánea y alternativamente a un desprendi-

3. En su edición de los textos y materiales líricos de los años 1963-1965 (*Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1998, p. 12), Hans Holler relativiza el alejamiento de Bachmann de la lírica, y explica esta impresión por el hecho de que los críticos, durante mucho tiempo, la hubieran considerado esencialmente como una poeta.

4. Véase el desdoblamiento fundador del sujeto en mi libro *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, PUF, Paris, 2003, pp. 3-24.

5. *La arena de las urnas* {*Der Sand aus den Urnen*, GW I, 9-37 y Ili, 7-64; OC 47-62 y 393-424}.

6. La relación entre las dos instancias del diálogo ha sido estudiada en profundidad por Werner Wögerbauer, «Zur strukturbildenden Funktion der Liebesbeziehung in der Dichtung Paul Celans»: *Celan-Jahrbuch* 6 (1995), pp. 161-172.

7. *Contraluz* (*Gegenlicht*, GW I, 43-78; OC 65-72).

miento tal vez fatal, justo cuando se estaba iniciando una fusión. El «yo» del poeta va hacia la mujer, luego la abandona, y sin embargo no la abandona. No se alejaba de la alteridad que se había construido para sí mismo. La palabra del poeta se libera para encarnarse en el otro, en ese lugar ocupado, luego abandonado, y —en un segundo tiempo— para no hablar más que de esta instancia autónoma separada de su «yo». La invectiva «¿pero qué estás diciendo?», se la dirigirá entonces a sí mismo. Habla a ese otro «tú» que constituye el sujeto lírico. Si seguimos esta línea, tal como se perfila al final del encuentro, la figura de la amada se impone aparente y paradójicamente, con autoridad, en un libro de poemas, que, sin embargo, no está dedicado a ella. El segundo libro, *De umbral en umbral*, publicado en 1955, llevará la dedicatoria: «Para Gisèle». Pienso que hay que leer ahí la negación implícita: «no es para Ingeborg», y reconocer que el lugar que se había otorgado primero a una se le reservó finalmente a la otra, que venía a ocupar el papel de la excluida o de la ausente voluntaria.

Era una relación de amor intensa, pero muy particular, que se confunde con una profunda colaboración o, más bien, con una cohabitación poética: una mutua penetración de lenguajes. Esta conjunción no volvió a darse nunca más para Celan. Es en sí completamente excepcional, única en la vida del poeta, si uno opta por considerarla arbitrariamente bajo este ángulo, es decir, el suyo. No se la comprende bien si uno se atiene solamente al suceso biográfico, que es ciertamente importante. Dicho suceso ha encontrado su traducción singular y, por ende, una transposición en los textos, tanto de una parte como de la otra. Se trataba de un todo o nada cuasi lingüístico. La pasión se consumaba y se deshacía en la materialidad de las palabras, para él y para ella, pero primordialmente para Celan, que intentó marcar la pauta y probablemente se vio obligado a imponerse otra en una retirada forzada. Ella no estuvo sin embargo menos enamorada que él ni menos expuesta a la violencia del deseo y sus paroxismos sexuales por el hecho de haber estado tan profundamente marcada por las implicaciones políticas y culturales de una situación imposible.

¿Cómo proceder? Las informaciones de que dispongo son amplias y restringidas a la vez; son las que tiene todo el mundo⁸. Conoz-

8. En el momento en que redacté este texto, las informaciones sobre la relación amorosa entre los dos poetas apenas se limitaban a constatar su existencia. La primera indicación fue aportada por W. Wögerbauer, «Begegnung, ost-westlich. Zu Paul Celans Gedicht "Bahndämme, Ödplatze, Wegränder, Schutt"»: *Celan-Jahrbuch* 4 (1991), pp. 55-68. Desde entonces, la documentación ha ido aumentando considerablemente; véase M. Albrecht y D. Götsche (eds.), *Bachmann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Metzler, Stuttgart, 2002.

co bastante bien a uno de los protagonistas. Aunque, a fin de cuentas, esto no tiene demasiada importancia. Antes yo no sabía nada o casi nada de este asunto. Su amante se me hizo casi tan familiar como él a lo largo de mis lecturas preparatorias. Las motivaciones o los impulsos personales —acaso pasionales— no son menos históricos que todo lo demás, es decir, que la situación y el lugar en los que se inscriben —en un punto emblemático a mitad de camino entre Czernowitz y París—, si es que resultan, en general, analizables. Se pueden intuir muchas cosas que se diluyen en la opacidad y que los textos aclaran. La letra capta la cosa a la que hace desaparecer para designarla. Transferido, el suceso se reproduce en la materia; no es sólo que se traduzca o se refleje. El texto comenta, explica y profundiza; a fin de poder comentarlo, lo designa, pues, de manera muy intensa.

La pasión no es más que uno de los aspectos. ¡Y cuán abrumador! El encuentro con Alemania, a través del amor de una mujer alemana, en esas circunstancias debía presentarse como una expectativa casi irrealizable. Hay que tener en cuenta este hecho e ir descubriéndolo cuando se leen los poemas a partir de la paradoja. ¿La atracción de lo prohibido? Abordamos la historia de ambos poetas a través de los textos, y los de Bachmann no son menos elocuentes, aunque más secundarios, literalmente. Revelan las huellas de una reacción compleja, mezcla de terror y seducción. Supongo que se trató muy pronto de una suerte de alianza, de un pacto, si no estrictamente en los términos de un contrato, sí por lo menos en los hechos y los intercambios. Lo que el amante extranjero, venido de tan lejos, le propone a la amada es que ella comparta con él su distancia, en el más estricto sentido de una división, que implicaba separarse radicalmente del mundo. En esas condiciones, ella se encontraba con su amante en el lejano recinto en el que él vivía y desde el cual hablaba, escribía y componía. El pacto no podía sino basarse en una condición inicial y existencial de esta índole. Era la única que Celan —tal como uno se lo representa— podía imaginar, o parecerle aceptable. El llegaba como huérfano, comprometido con el juramento que se había hecho desde el corazón de la tormenta⁹. Hacía poco que había finalizado la guerra y muy poco que se tenía conocimiento de las atrocidades. El acababa de cruzar una frontera. Nada más podía contar para él, extranjero en todas partes. Allá, en la tierra alemana y germanofona que era Austria, estaba rodeado de unas gentes que siempre serían «extrañas» para él. En este caso, esta palabra quería decir más bien «enemigos»

9. Véase el poema "Copos negros" ("Schwarze Flocken"; GW III, 25; OC 402), y *supra* pp. 65-74.

{enemigos de los suyos)¹⁰. El pacto de su poesía era el odio. No escribía sino persuadiéndose de que permanecía fiel a su proyecto¹¹.

No podía proponerle a ella más que un solo tipo de acuerdo, ya que el encuentro se había producido, y de manera tan violenta: asociar sus extrañezas, por diferentes que fueran. Bachmann reconocería la de ella misma, y se volvería doblemente diferente. Era distinta de él, pero esa extrañeza, en el marco de su unión, le permitiría ser otra con él y,

10. Véase el poema "Rayo de noche" ("Nachtstrahi"; GW I, 31 y III, 54; OC 58 y 418); los dos últimos versos impresionan: «Soy más liviano: / canto ante extraños» («Ich bin leichter: / ich singe vor Fremden»).

11. Salvando las distancias, que son inmensas, entre Paul Celan y Aharon Appelfeld, ambos de Czernowitz, conviene sacar a colación la significación de términos tales como «odio» y «venganza», en el seno de unos proyectos literarios forjados en el contexto inmediato al exterminio, sobre todo después de una reseña como la que Cecilia Dreytmüller publicó en el suplemento «Babelia» (El País, 22 de enero 2005) a raíz de la traducción al castellano de una novela de Appelfeld. Dreytmüller expresa su malestar ante una obra de «planteamientos maniqueístas»; es importante citar el final de su texto (las cursivas son mías): «La bondad y la rectitud se asocian exclusivamente con los judíos —en gran parte fieles a la fe de sus antepasados, ideal que es añorado incluso por los no creyentes—, mientras la ruindad, o al menos una actitud suspicaz hacia los judíos, se atribuye a los no judíos. De ahí que los lectores no pertenecientes al pueblo judío, en su intento de comprender la problemática del protagonista, de repente se vean colocados en el lado de los no judíos, con todo lo que esta etiqueta conlleva según la lógica de la novela. Lo que consiga Siegelbaum con su venganza y su recopilación de los tesoros judíos lo entenderán, por tanto, los lectores implicados; el resto de la humanidad, ios no judíos, queda fuera de.la argumentación del libro». No se trata de defender aquí la obra de Appelfeld, sino de analizar los presupuestos «éticos» de los que Dreytmüller se vale en su necesidad de juzgar los «rígidos parámetros morales» del autor, sin estudiar paralelamente las condiciones históricas que han dado lugar a una obra semejante. Lo que ella denuncia con pasión es la memoria, la obligación de que los alemanes tengan que reconocer su pasado. Nada la podría situar en lo que fueron aquellos años. De todos modos, uno se pregunta si se le podría llegar a hacer percibir a la periodista lo que rezuma tras sus palabras. La cultura del odio y de la exclusión fue, ante todo, la alemana. Los nazis no fueron sino su culminación. Los judíos, fueran cuales fuesen, representaban el enemigo que se tenía que exterminar, y que se exterminaba, en toda Europa. Los crímenes y la inmensa obra de odio han sido ocultados durante mucho tiempo, y no sólo en Alemania. Si ahora estamos más informados, es gracias a que los historiadores e intelectuales más jóvenes han hecho un trabajo de desocultación muy loable, y hay que decir que muchos de ellos son alemanes. Christoph König ha mostrado, por ejemplo, como la inmensa mayoría de los germanistas alemanes se afiliaron enseguida al partido nazi (véase Internationales Germanistenlexikon 1800-1950, ed. de Chr. König, en colaboración con B. Wägenbaur et al., 3 vols, y 1 CD-ROM, De Gruyter, Berlin-New York, 2003). Hasta ahora Dreytmüller ha evitado reconocer en Celan al autor y al promotor de unas distinciones que ella considera inhumanas, a diferencia de Levi y de Kertész. Celan sabía que el nazismo había sido una empresa colectiva y cultural. Concernía a la poesía. Y no sólo a ella. Seguramente para Dreytmüller los poemas de Celan deben permanecer intactos y ofrecerse a todas las recuperaciones posibles.

por ende, también respecto de los suyos, los alemanes (o los austríacos)¹². Se trata de lengua. Ella había encontrado a un hombre que era más que una víctima. El se había comprometido totalmente con su arte. Daba fe de los sentimientos que ella había podido tener antes de conocerlo¹³, aunque dichos sentimientos estaban muy lejos todavía de lo que él podía esperar de ella ahora. Le exigía que se desarraigara para él del mundo y del pasado que ella conocía, y que le hiciera entrega total de ellos. No intentaba convertirla en una «hermana»; no podía serlo. Ése no era su bando. Al contrario, él habría querido que ella fuera o siguiera siendo alemana hasta el final, para él, en su diferencia moldeada por las instituciones tradicionales, con el talento que a ella le había tocado. Ésos eran los dones que él le exigía, junto con toda su germanidad innata. La Margarete de la “Fuga de muerte”¹⁴ era ella, reencontrada por completo. ¿Acaso ella no podía redimirse como persona asistiéndolo? Pienso que podemos —o que debemos— expresarnos así. Él luchaba contra la avidez de un sentimiento de culpabilidad y se libraba de eso gracias a la certidumbre de una contraofensiva.

Bachmann lo secundaría mejor que nadie en la travesía de la lengua del crimen, esa lengua que se había templado en la abominación y que sobrevivía tal cual en boca de la gente. No había otro alemán que ése, un alemán más involucrado que corrompido. La poesía, gracias a su poder de contradicción, producía la negación de esa lengua. La amada podría ser, si no una aliada, al menos sí una asistente en el laboratorio de la alquimia infernal en el que se preparaba la reproducción del horror. Ella lo proveería maravillosamente bien y, al mismo tiempo, ayudaría a rehacer las palabras. Ser alemana así como él era judío, simétricamente. ¿Acaso no era esto el «ser-para-la-muerte», el «Sein-zum-Tode» de Heidegger, que le habían explicado a ella en la universidad?¹⁵; era preciso franquear el

12. En el monográfico que la revista *Europe* dedica a Ingeborg Bachmann (892-893 (2003), p. 125, n. 1), Françoise Rétif se sorprende abiertamente de que yo haya transferido una identidad alemana a Bachmann. Se sabe que la construcción de la identidad austríaca después de la guerra se basó ampliamente en la negación de la implicación nazi del país. En realidad, lo que sorprende es que una germanista francesa pueda apoyar todavía hoy la *Lebenslüge* («la mentira fundadora») de la segunda república austríaca.

13. Véase *Poetische Korrespondenzen*, pp. 23-28 (especialmente pp. 24 y 26), donde se corrige la leyenda que construyó Bachmann en 1971 (en una entrevista) sobre el trauma infantil que según ella sufrió en 1938 en el momento de la anexión de Austria a Alemania (el *Anschluß*).

14. Véase, supra, el capítulo «La música de los campos», pp. 29-56.

15. Heidegger era el tema de su tesis de doctorado, *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* [La recepción crítica de la filosofía existencial de Martin Heidegger] presentada en 1950 y publicada en Piper, München, 1985.

umbral de la muerte y penetrar en el imperio de las esencias no mortales aunque mortuorias, detenidas orficamente. Allí mismo, donde la palabra se liberaba de las ataduras del devenir, se descubrían y se modelaban los proto-elementos filtrados de la lengua. En ese lugar, ellos podían encontrarse y amarse bajo la mirada de Saturno. Tai vez no lo comprendamos fácilmente hoy en día, pero a decir verdad lo que él le proponía o simplemente le llevaba a hacer arrastrándola, para salvarla y salvarse con ella en el fondo mortuorio de una aventura erótica, era en efecto un viaje al más allá de la muerte. Todo eso se puede vislumbrar en lo que Bachmann escribió. Uno siente en sus versos que ella ponía tal vez en el éxtasis infernal un mayor arrebato y una mayor embriaguez que Celan, y que dominaba la onomaturgia con verdadera maestría. Quizás el delirio sólo tenía de dionisiaco el impulso, y no la finalidad última, más metódica y política. El poeta la ponía a prueba; le imponía un modo de liberación ideado por él. Celan revelaba así su magia y le pedía a Bachmann que le diera su saber y su destreza, para que ella, en un movimiento catártico, aprendiera a renegar de lo que había pretendido hacer o se sentía impulsada a hacer de manera natural. Pienso que ella siempre intentó librarse de esa iniciación. Comprendió todo lo que implicaba y le dio miedo; la evitó como pudo. Bachmann quedó visiblemente marcada —y de un modo muy duradero— por su deserción, iba y venía entre esos dos deseos, el suyo propio y aquel que le imponía un papel en la lógica del otro.

La «arena» (La arena de las urnas), al otro lado (“Drüben”)¹⁶, en el reino de los muertos que es el reino de las palabras, dispone enteramente de la mujer amada. El poema de Bachmann que ha dado título a su primer libro, El tiempo postergado (Die gestundete Zeit), se refiere a elio de un modo muy claro:

Al otro lado, en la arena se te hunde la amada,
la arena asciende rodeando sus cabellos ondulantes,
le corta la palabra,
le ordena que calle,
la encuentra mortal
y decidida al adiós
después de cada abrazo¹⁷.

16. “Al otro lado” es el título del primer poema de *La arena de las urnas* (Der Sand aus den Urnen, GW III, 11; OC 395): «Sólo más allá de los castaños está el mundo» («Erst jenseits der Kastanien ist die Welt»),

17. Se trata de la segunda estrofa. Véase I. Bachmann, *Werke*, cit., I, p. 37. Traducción de A. Pons.

Con ello, Bachmann le dice a Celan que la está perdiendo «al otro lado», en los rigores de su poesía. La arena hace con ella lo que se le antoja, la rodea con su aliento, se apodera de su mortalidad humana, le impone el adiós y lo imprime en el corazón del abrazo. ¿Acaso no vive ella gracias a él? Son las habilidades del maestro de la lengua. A ella, lo que le toca son las arenas; allí, ella le pertenece, o le habrá pertenecido; de allí, ella resurge; la lengua se apodera de los cuerpos. Hay un aquí en ese otro mundo, y ese aquí se llama «al otro lado»; es allí donde el amor se ha encontrado a sí mismo, en la muerte. Y hay otro aquí, en el presente del poema, un lugar «vital» más verdadero para ella. Se comprende fácilmente que el triunfo de la separación puesta al descubierto, y por la cual ella se ha decidido, al optar por uno de los dos mundos, ha prevalecido sobre el otro amor, construido por medio de la división.

Ahora le toca a ella hacerle entender a su amante que ha llegado la hora de retractarse y desligarse. Ella no es ese poeta, esa poetisa, o quizás lo es de otro modo, a su manera, tal vez inferior (ella no lo niega), menos rigurosa, menos absoluta, menos mortuoria. Que él llame, pues, a su jauría: la caza toca a su fin cuando la presa ya no se presta a la persecución. Es el tema de la réplica que Bachmann desarrolla en el poema “El tiempo postergado”.

Vienen días más duros.
 El tiempo postergado hasta nuevo aviso
 se hace visible en el horizonte.
 Pronto tendrás que atarte el zapato
 y mandar los perros de vuelta a los cortijos del llano.
 Porque las vísceras de los peces
 se han enfriado al viento.
 Pobre arde la luz de los altramuces.
 Tu mirada rastrea en la niebla:
 el tiempo postergado hasta nuevo aviso
 se hace visible en el horizonte¹⁸.

El razonamiento tiene su fuerza: la verdad misma es un juego que requiere de los actores que estén dispuestos a jugarlo. Si el poema ha dado título al libro, es porque da cuenta de la ruptura y pone en equilibrio, de un lado, el don inquebrantable, y, del otro, el precio exorbitante que se paga cuando la flaqueza es inevitable. Tal como la presenta Bachmann, la ruptura es cosa de ella. «Ahora tienes que irte. Ya nada te retiene.» Con este poema, ella reescribe a su manera, con ¹⁸

18. Se trata de la primera estrofa del poema. Traducción de A. Pons.

rudeza, la situación de despedida que aparece en el poema de Celan “De viaje”¹⁹, que es anterior. Las horas abolidas en lo atemporal han sido aplazadas, «postergadas», pero no de manera definitiva; pueden restituirse a una temporalidad fugitiva. El desafío es brutal. La amante lo despide. Ingeborg es lo bastante filósofa como para saber que tiene ese poder de hacer surgir imperiosamente, «en el horizonte», un final doloroso. Ella sabe defender personalmente sus derechos ante el tribunal de su existencia poética. Es otra Bachmann.

Los términos del debate están claramente definidos a cada lado de una línea de demarcación, entre un concepto de vida y otro. Celan, como buen judío, no reconoce otra vida que la de la letra. El poema terrible “El tiempo postergado”, mucho más terrible de lo que se ha pensado hasta ahora, responde a la exhortación que se le hizo a Bachmann al final del ciclo de poemas sobre su amor en *Adormidera y memoria*, cuyo final es “Corona”²⁰. Este poema de Celan no es una exaltación, a pesar de la enumeración de bienes exaltantes que él había propuesto como base de su unión y de su complicidad. Aquí los retoma uno a uno²¹. Pero Bachmann hace otro tanto en su réplica (inmediata o más tardía, no lo sé; ios textos pueden responderse a una cierta distancia, literariamente): «Ya lo ves, lo he intentado todo, y precisamente eso lo ha matado todo»²². Reconocemos aquí el momento de una reacción. Celan había repetido los términos, es decir, en qué consistía la ruptura: «Ya lo ves, una vez más —sabiendo que es la última vez y que no servirá de nada—, he resumido las condiciones de nuestro compromiso: profesarlo públicamente es lo que exijo de ti». Lo que Celan le exigía no es que ella lo amara como lo había hecho y como él se lo había pedido a su manera, sino que esperaba de ella que, a largo plazo, y lejos de todo éxtasis pasajero, lo siguiera paso a paso en su venganza, que entrara en su universo y que adoptara su estrategia, por muy delirante que pareciera, y que, de este modo, lo ayudara a escribir los poemas que ella tanto admiraba. La negativa de Bachmann a seguirlo implica una negación tanto de la persona como de su arte, oculta en lo más profundo de su ser. Con esta negativa, Bachmann no hacía sino replegarse sobre sí misma, y esto la conducía a los orígenes privados de los recursos del lenguaje,

19. “Auf Reisen” (GW I, 45 y III, 60; OC 65 y 422).

20. Publicado por primera vez en *Der Sand aus den Urnen*, en 1948, en Vietia (GW III, 59; OC 421), y retomado en *Mohn und Gedächtnis* en 1952 (GW I, 37; OC 62).

21. Véase la tercera estrofa de “Corona” (GW I, 37; OC 62).

22. Bachmann sopesa su relación con Celan; el resultado es un más allá sin porvenir.

unos orígenes públicamente inconfesables; no hacía sino renegar de una convención, renegar de lo que ella sentía y no aceptaba. Quizás ya no entendía que ella misma hubiera podido querer ese pacto. Bachmann tenía entonces veintiuno o veintidós años; en cuanto a Celan, tenía muchos más de los que correspondían a su edad (y probablemente ella también).

Celan había escrito, celebrando la verdad de la división: «Una red atrapó una red: nos separamos abrazados»²³. Y finalmente en “Corona”: «Estamos de pie, en la ventana, abrazados»²⁴. Falta la contrapartida. Ambos están juntos en la ventana, expuestos a la mirada de todos, de los otros (los «ellos» del poema). No es un asunto de alcoba. A ella le toca ahora cumplir públicamente con su papel. Ha llegado el momento. «Tiempo es de que se sepa», ya es hora de que los poemas den a conocer su compromiso común. El acuerdo más íntimo y secreto será el más público. El «se» de «que se sepa» se refiere a todo el mundo. El papel que Bachmann tiene que desempeñar es el de la alemana que se presenta ante los alemanes en brazos del judío. Lo que para ella ha provocado el fin de la relación es el postulado de ese tiempo, casi escatológico, el tiempo final que está implícito en el verbo, el instante último: «Es ist Zeit». Celan insiste como sabe hacerlo; con los grandes órganos que acompañan a las cantatas del siglo xviii. Ha llegado ese tiempo. «Tiempo es» (y ahí casi se podría escuchar, paralelamente, un «sí, hija mía») «de que la piedra», que es la poesía de la que ella se ha impregnado y que sabe hacer, y que se supone que ha aprendido de nuevo con él, «tiempo es» de que esa poesía se digne «florecer». Ahí se percibe y se anticipa un eco lejano de los versos de Verlaine y de sus avatares en “Huhediblu” de La rosa de Nadie²⁵. Tiempo es de que «a la inquietud le palpite un corazón»²⁶ —y que palpita a la medida del esfuerzo que exige la rememoración, en la conciencia impuesta al inconsciente.

Entendemos lo que significa esta llamada: se refería a un grado de concentración vedado al otro. Uno se pregunta al mismo tiempo adonde quería llegar Celan al recordar la intensidad de sus amores en

23. «Ein Garn fing ein Garn ein: / wir scheiden umschlungen», véase el poema “Elogio de la lejanía” (“Lob der Ferne”, versos 13 s.; GW I, 33 y III, 56; OC 59-60 y 419).

24. «Wir stehen umschlungen im Fenster», véase el poema “Corona”, verso 13 {GW L 37 y III, 59}. En OC 62 y 421 (verso 13) se pierde el inter texto —y el nexo esencial— entre ambos poemas, al traducir «umschlungen» por «enlazados» y «abrazados» respectivamente (se podría haber escogido tanto uno como otro, siempre que se mantuviera la ligazón entre los textos).

25. GW I, 275-277; OC 190-192.

26. “Corona”, verso 17: «daß der Unrast ein Herz schlägt».

la tercera estrofa de “Corona”: ¿acaso no quería con esto expresar una renuncia suya, quizás desesperada? Al evocar unos deseos tan ardientes, anticipaba el no-cumplimiento por parte de Bachmann del compromiso al cual la exhortaba al final del poema.

«Tiempo es de que sea tiempo.» ¿Cuál es ese tiempo? En la tradición del tiempo bíblico se trataría de un advenimiento, de la realización de una palabra profética e inspirada. «MÍ ojo desciende al sexo de la amada» (verso 8 de la tercera estrofa). Se hace el amor en un descenso a los infiernos, con un fondo de negrura. La fecundación por medio del espíritu no se distinguirá del legado de una palabra. La unión amorosa obliga a actualizar la verdad de la historia, a relegar olvidos y dilaciones fuera de este tiempo de la aceptación. Se ha padecido una ofensa, el exterminio ha tenido lugar; ambos sobreviven bajo una forma coactiva.

La separación es un hecho consumado; no es que la disociación esté en su punto más álgido y que triunfe como encarnación del amor físico. La diferencia que se produce no es la que Celan había concebido y casi programado. Cada uno de los amantes dice la ruptura a su manera, sin que nunca sea definitiva. Cada uno, en el futuro, irá de una ruptura a otra; Celan, de un destinatario a otro, sin jamás abandonar su acción política en el ámbito de la lengua; Bachmann pasará de la separación poética compartida durante un tiempo a otra, más existencial, y basada en un rechazo.

De entrada, para marcar con fuerza lo inevitable de la ruptura, Celan, en el libro que está elaborando {Adormidera y memoria), impone a su relación con Ingeborg —tai como él la está recomponiendo— una dirección precisa. Introduce la “Fuga de muerte” justo después del primer ciclo, en ese lugar escogido; el poema ocupa una sección por sí solo: la segunda del libro. Los poemarios de Celan están organizados, muy frecuentemente, y cada vez más, según el principio genético y cronológico. Pero la disposición en sí misma sigue los incidentes de la vida; esto se entiende aún mejor si a este principio se lo formula en sentido contrario. Los acontecimientos se someten a la lógica de un texto continuo, que se vive, y cuya progresión temporal resulta de una composición y de una clarificación, sin las cuales dicho texto no se entendería. No se encuentra nada comparable en Bachmann; o tal vez sí, pero muy parcialmente. A este principio se le añade una preocupación de otro orden cuando la manera en que se disponen los textos les confiere a éstos, a posteriori, una significación adicional, más estática e independiente de la progresión genética. Los textos se redistribuyen como si se los interpretara de nuevo, retrospectivamente. Lo mismo ocurre con los dos o tres poe-

mas rumanos, sabiamente resituados y asociados a la serie de los poemas del encuentro vienés²⁷.

Entendemos por qué se le asignó ese lugar a la “Fuga de muerte” si admitimos que tanto la capacidad de matar como la voluptuosidad del crimen se ven imputadas, mucho más atrás en el tiempo —y quizás intencionadamente pensando en su amante—, a toda la tradición cultural de Alemania, así como al arte del «Kirchenlied», o del Fausto, o a la Walkiria y al Oro del Rin. La muerte, que es el «maestro», es maestro de canto. Se ha aprendido a amar gracias al arte, matando a la judía. ¿Cómo hablar de la muerte de la hermana sin conocer el fondo asesino que hay en los cantos que la han matado? El poema fundador de 1945, manipulado tan a menudo, se ha resituado entre la amarga constatación de un fracaso (“Corona”) y los adioses de una partida (“De viaje”) al comienzo del tercer ciclo. La deducción a la que llegamos es terrible. Lo que Ingeborg no quiso hacer, lo hizo él por ella, con ella. En el poema siguiente, “En Egipto”²⁸, el poeta acabará por devolver a la vida a las «hermanas» en el mismo amor que, juntos, vivieron en Viena.

Los adioses del poema “De viaje” son atroces. La separación se traduce en la transferencia del «tú» de la amada a la propia persona del poeta; la alteridad le pertenecerá propiamente, en un terreno menos movedido. Me parece que «la cabellera» se refiere a una lengua que es la del amor, a la textura de un poema amoroso. Esta lengua querría hacerse escuchar, ceder al aliento de la inspiración, quizás querría expresar el drama del desgarrar. El «tú» de «cuando tú partas» («wenn du fährst»)²⁹, como un ave migratoria o un astro, siguiendo la huella de un proyectil de palabras, es la voz del poeta. El viaje es una continuación, no simplemente una partida, o bien es una «partida» en sentido superlativo, y no un mero irse. No, esta libertad gratuita del ondear de los cabellos le está prohibida. Es alemán puro: «Das ist ihm [dem Haar] verboten». El «los que se quedan» del último verso requiere una interpretación. Se podría pensar que la tercera persona («los que...») confunde a la mujer dejada atrás junto con otros, un grupo de amigos. Pero también se puede referir a la gente que los mira desde la calle, al final de “Corona”. Ellos «no saben»; ¿cómo podrían ellos saber por qué no se le concede a ella la libertad de que sus cabellos ondeen como la cabellera del canto rumano “Tus cabe-

27. Se trata, por ejemplo, de “Recuerdo de Francia” (“Erinnerung an Frankreich”, GW I, 28; OC 57) y de “La vida entera” (“Das ganze Leben”, GW I, 34; OC 60).

28. “in Ägypten” (GW I, 46; OC 65).

29. “Auf Reisen” (GW I, 45; OC 65 y 422), verso 6.

líos sobre el mar”^{30 31}? Pues porque ella no le dijo lo que él esperaba. ¿Cómo podían saber los demás que él le había encomendado a ella una misión? Por eso, a él no le quedaba más remedio que replegarse sobre sí mismo y dejar que el polvo lo escoltara. La parada en Viena era una estación de sufrimiento. Era también regresar al punto de partida.

Él había atravesado la tierra de exilio por excelencia, había sufrido la servidumbre de Érets Mitsráyim[^], el país de los buitres (el griego *gyps*) si se descompone la palabra bastante pavorosa *A-gyp-ten* en sus elementos silábicos. En el poema siguiente, “En Egipto” (“In Ägypten”)³², el poeta está acostado al lado de la extranjera, para redimir a sus hermanas asesinadas, todas las Ruths, las Noemís y las Miriams. Ellas reviven en el amor que él hace con ía enemiga.

Ingeborg lo escuchaba. Él decía a las hermanas muertas: «¡Mirad, yo duermo junto a ella!»³³, al lado de la extranjera. Las otras están con él. La conversión se ha consumado. Ha recogido en ese lecho el arma de una venganza perfecta. Es como si, remontándose hacia arriba, en la órbita de la muerte, hubiera podido anular su muerte. «Debes decir a ía extranjera: / ¡Mira, dormí junto a éstas»³⁴. Son las muertas. «No junto a ti. Tú te has convertido en ellas.» Muerte por muerte. Aún estamos en “Elogio de la lejanía”³⁵, pero como si estuviéramos fuera del marco que este poema traza. El pacto se ha roto. El poeta se ha replegado sobre sí mismo, y da fe de la ruptura. No se dirige sino a sí mismo, a su «tú».

Lo ha hecho a pesar suyo, contra su corazón; hay amargura en su exceso, cuando, empujado por una culpabilidad profunda, se convence a sí mismo de que ha traicionado a sus amigas, convertidas en humo, herido en lo más profundo de su ser por haber sido traicionado por una amante a quien había ofrecido el testimonio supremo de su propia traición. Analizando los textos se puede deducir que la había amado, que la seguía amando profundamente, hasta el punto de haber intentado la realización imposible de una cohabitación sa-

30. “Dein Haar überm Meer” (GW I, 18; OC 51).

31. En hebreo, Egipto significa literalmente «Tierra de estrechez» [N. de los T.]

32. Como la sección que constituye “Fuga de muerte” (“Todesfuge”) se intercala entre “Corona” y el tercer ciclo, *Contraluz* {*Gegenlicht*}, que comienza con el poema “De viaje” (“Auf Reisen”), encontramos, a ambos lados de la referencia introducida, las dos caras de la separación. Se la anuncia, y acto seguido se la consume.

33. “En Egipto” (“In Ägypten”, GW I, 46; OC 65), verso 8: «Seht, ich schlaf bei ihr!».

34. Versos 11 s.: «Du sollst zur Fremden sagen: / Sieh, ich schlief bei diesen!».

35. “Lob der Ferne” (GW I, 33; OC 59).

turniana. Era la única solución. Ella no lo había amado menos, y lo había seguido bastante lejos, *outside*, franqueando con él el umbral de la muerte. Se habían sumergido juntos en las aguas heladas del Aquerón. Así pues, se comprende perfectamente que, a pesar de todo, el amor haya sobrevivido durante un tiempo. Él se había atrincherao en su aislamiento, de manera que su relación y su amor pudieron durar más allá de una ruptura tan violenta e incluso aún después de su matrimonio con Gisèle en 1952, La experiencia había sido demasiado fuerte y demasiado singular. El desapego y el deseo, el amor y el odio, pueden coexistir. ¿Qué no coexistirá cuando la aventura es imposible? Ahora comprendemos el *non possum* de Ingeborg—bien porque la exigencia fuera demasiado dura en sí, o bien porque ella no tuviera ni la fuerza ni la conciencia necesarias para ello. Quizás ninguno de los dos se recuperó del todo. Me interno en un terreno azaroso, pero sigo siempre la misma pista. Por lo que se refiere a Ingeborg, podemos estar seguros de que la experiencia de la disociación nunca la abandonó, aunque a decir verdad la rehuera, ya que temía los recursos que ésta conllevaba, unos recursos que la atraían y a los que ella se oponía con fuerza. Pero conservaba ese mundo, negro y maravilloso, a su lado, en su alejamiento. Se sentía rechazada, como cuando uno se encuentra frente a una verdad inaceptable que reconoce y que no puede dominar.

Hay momentos en que se hace visible la distancia que uno toma frente a los propios compromisos, e incluso frente a la propia rebelión. Es en 1960 cuando Ingeborg Bachmann alcanza el punto culminante de su integración al mundo que combatía Celan. Seguramente la escandalizaron las sospechas del poeta con respecto a Nelly Sachs. Bachmann las percibía muy bien, pero la poetisa venida de Suecia no se había dado cuenta de ello durante la famosa cena del 26 de mayo de 1960 en el restaurante Kronenhalle de Zürich, con el crítico Hilty, la familia Celan y Max Frisch, el compañero de Ingeborg³⁶. Ella misma había tenido que afrontar sospechas semejantes. Celan atravesaba un período difícil. El motivo no era ya su relación personal; lo que quedaba de esa relación, y todo lo que Celan veía de manera tan perspicaz, corría el peligro de verse devorado, en el momento del «caso Goll» (en que sufría las acusaciones de plagio), por una misma sospecha, total y metódica. El poema “Zürich, Hostal de la Cigüeña”³⁷, dedicado a Nelly Sachs y publicado unos meses después del

36. N. Sachs, *Briefe*, ed. de R. Dinesen y H. Müssener, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1984, carta 162, p. 247; véase *supra*, p. 83.

37. GW I, 214-215; OC 154-155.

encuentro con ella en la *Neue Zürcher Zeitung* (7 de agosto de 1960), suscito una violenta respuesta por parte de Ingeborg Bachmann. Ella sabía leer. Hay que reconocer que Bachmann se esforzaba más en descifrar los poemas que otros lectores que vinieron después. No es que asumiera la defensa de la pobre Nelly Sachs. Se sentía tocada, herida, y con razón; pero ella, en el contra-poema que le publicó Enzensberger al año siguiente en un volumen de homenajes a Nelly Sachs³⁸, prefirió hacer como si la gravedad de lo que estaba en juego se le escapara: la significación no era tanto anti-religiosa como acusadora de la religión. La postura de Celan, tan radical y tan despiadada, le resultaba insoportable como tal. En esta ocasión, ella se compromete con todas sus fuerzas; exclama: «¡Basta ya!», y se inventa un estilo para decirlo. Hay algo de Büchner, pero también de Hölderlin, en esa Bachmann; mucho de Brecht también. Ella habla en voz alta: «Dejad, digo, dejad» (yo, la *goy*³⁹, entiendo de eso). «Laßt, sag'ich, laßt»⁴⁰. «¡Basta ya! Sí, sois judíos, y os están persiguiendo; tenéis cosas más importantes que hacer antes que llevar a la luz pública vuestra disputa (¿acaso... talmúdica). Ya estoy harta; en la vida hay algo más que palabras. ¿Qué?: hay otras vidas además de la muerte.» El «músculo corazón» tiene otras tareas, más inmediatas, y tal vez más naturales-germánicas, ¿o no?

Con esto, Ingeborg Bachmann se desfogó. Es anti-celianiano hasta la médula. Probablemente ella recuerda la calle, en el poema de Viena, en la cual se le ordenaba que revelara públicamente qué bando había escogido: una conversión a la verdad de la palabra, comparable a una elección religiosa. ¿Por qué motivo Celan tenía que exhibir ese desacuerdo en un periódico? Ahora es ella quien habla y toma la palabra para dar órdenes. Imperativos. No cuchicheos como en la sinagoga. «Seguidme» («mir nach»)⁴¹. El final del poema es por completo una negación del programa de Celan; no ataca en particular nada de lo que Celan haya dicho o contradicho, sino que presenta el

38. H.-M. Enzensberger (ed.), *Nelly Sachs zu Ehren* [En homenaje a Nelly Sachs], Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1961, pp. 9 s. Véase I. Bachmann, *Werke I*, cit., pp. 162 s. (disponemos de una traducción castellana de C. Dreymüller y C. García: *Últimos poemas*, Hiperión, Madrid, 1999, pp. 54-57): "Ihr Worte" ("Vosotras, palabras"), con el epígrafe: «Para Nelly Sachs, la amiga, la poeta, con veneración». Se trata de una defensa de la acusada.

39. *Goy* (en el hebreo bíblico, «nación»; el plural, *goyim*) es un término que por extensión designa, entre personas judías, al no-judío. Salvando las distancias, sería el equivalente de la palabra «payo» en el caló gitano. [Ni de los T.]

40. "ihr Worte" {"Vosotras, palabras"}, estrofa 6, pp. 56-57 de la traducción castellana.

41. Estrofas 1 y 7.

poder de las palabras como un terrible discurso generador de discurso. La fe en la palabra la atemoriza y la horroriza. Ella se va abriendo su propia vía, que se situará en el punto medio, lejos de todo exceso. También ella designa y denuncia, pero —a diferencia de él— no condena sin apelación. De este modo, llevará las cosas a la luz tanto como él, pero lo hará en el orden de lo vivo. Se trata de «signos». Celan los llamaría metafóricos porque son el resultado de un traslado inconsciente de un orden a otro. Ella reduce el horizonte, y pasa del plural al singular, dirigiéndose sólo a Nelly Sachs, aunque apuntando —para curarla— al poeta loco que Nelly adora, y que ella, Ingeborg, ahora ejecuta; «Al oído supremo no, / digo yo, y susurre nada, / que sobre la muerte no se te ocurra nada⁴²», que es como si dijera: «Escucha lo que te digo: manten tu espíritu alejado de la muerte». Es un verdadero ajuste de cuentas. No, un libro como *Rejas del lenguaje*, ella no lo puede aceptar: es un «vacío retumbar / de sílabas»⁴³. Bachmann capta el valor de las palabras, y ataca sin piedad. Son las piedras —las piedras de ellos— lo que ella desmorona, toda esa rocalla⁴⁴. Juega con las palabras contra las palabras («Ihr Worte»), volviendo la iconoclasia contra ella misma: «la imagen / en la urdimbre del polvo»⁴⁵. También con estas palabras sabe perfectamente que está tocando la fibra más sensible del poeta. Su rechazo se transforma en repugnancia, y se hace aún más tajante: ya no quiero escuchar ni una palabra más, son todas palabras de agonía («Sterbenswörter»⁴⁶). Bachmann lanza gritos de delirio contra el delirio que ve propagarse a su alrededor, un delirio del que se siente y se sabe poseída. Estos son algunos de los últimos versos que escribió (si exceptuamos una última fase, durante su estadía en Berlín)⁴⁷. Había dejado la poesía

42. «Ins höchste Ohr nicht, / nichts, sag'ich, geflüstert, / zum Tod fali dir nichts ein»; véase la traducción castellana; *Últimos poemas*, cit., pp. 56-57.

43. «leeres Geröll / von Silben», *ibid.*

44. Véase el poema de Celan: "Veredicto de verano" ("Sommerbericht", GW I, 192; OC 141) de *Rejas del lenguaje*, en el que encontramos el término «Steinschlag», «desprendimiento de piedras», literalmente «golpe de piedra». La estrofa en la que aparece resalta por su dureza sonora: «Wieder Begegnungen mit / vereinzelt Worten wie: / Steinschlag, Hartgräser, Zeit».

45. «das Bild / im Staubgespinst» (*Últimos poemas*, cit., pp. 56-57). La construcción evoca el compuesto de uso común «Lügengespinst», «sarta de mentiras».

46. La ironía de Bachmann es refinada: si bien el compuesto «Sterbenswort» significa en sí «palabra de agonía», la exhortación que ella usa en la última estrofa, «Kein Sterbenswort», significa «¡No digas nada a nadie!».

47. "Ihr Worte" es el último poema de la cuarta sección de las *Werke* [Obras], que corresponde al período de 1957-1961. Una quinta sección, de 1964-1967, reagrupa otros seis poemas. Véanse los *Últimos poemas*, cit.

para poder escapar del modelo celaniano y ahora escribía de otro modo, «al lado», ya no «al otro lado» («drüben»), sino de este lado, y preferentemente en prosa, para librarse de una sujeción —era capaz de hacerlo—, y, de este modo, poder encontrarse a sí misma. Pero volvía a toparse una y otra vez con la imagen prohibida.

La atracción había sido tan fuerte y profunda para ambos que, después de la ruptura, se hizo evidente tanto la doble huida —que nada detuvo— como, por lo que se refiere a Bachmann, la repulsión. Se ejercía una forma de terror y se padecía una forma de terror. Si ella se defendió es porque tuvo que hacerlo. Al pasar de una posición —casi una identificación— a otra, lo que en realidad hizo fue extirpar aquella parte de sí misma que no podía soportar a la otra. Ella vive y analiza ese divorcio interior; nosotros lo podemos describir al reconstituir las fases de una historia tan accidentada. Bachmann encontró otra manera de huir de sí misma tomando su «propio» partido y separándose de esa parte incómoda; no se había implicado menos al situarse lejos de sí misma, del lado del otro. Las dos partes se combatieron, aunque pudieron fundirse, como lo hacen los contrarios, por un breve lapso de tiempo. Fue en ese momento cuando estuvo cerca de la razón contradictora que Celan perseguía en la letra. Sin embargo, la mayor parte de las veces siguió la inclinación que le era natural, persuadiéndose de que no estaba hecha para esa aventura a dos, una aventura que hasta entonces quizás nadie había intentado, ni se veía preparada para someterse al rigor de un principio “tan alienador como delirante. Ahora bien, hay que decir igualmente que, a pesar de todo, fue ella quien entendió a Celan mejor que nadie. Pero no hay que confundirse: se dejó arrastrar por un impulso menos íntegro, menos radical, menos sistemático y menos unitario que el de Celan. Los poemas de Bachmann tienen una densidad desigual. Ella se abría también a las tradiciones culturales, sin cuestionarlas —como lo hacía Celan—, queriéndose libre; pero, como resultado, su arte se convertía en algo más arbitrario y, por ende, en algo más ecléctico y polimorfo. Tenía perfecta conciencia de lo que no podía realmente hacer en ese orden de la creación literaria. Era ella y, en ese sentido, podía crear de este modo, pero al mismo tiempo, si lo hacía, no era ella. Se abandona, pero a veces también se repliega, volviendo a lo que eran más bien sus actos lúcidos. Por momentos —y en ciertos puntos que se perciben claramente (algo así como unas transferencias parciales que habrían sobrevivido al rechazo global)—, Bachmann encuentra de nuevo sus tensiones vibratorias, que provienen de la aventura común y de las interrogaciones nocturnas.

Ingeborg Bachmann se encontraba en París, en el Hôtel de la Paix, en la calle Blainvillie del Barrio Latino, a finales de 1956⁴⁸. Escribió y dio por acabados varios de sus poemas parisinos, que forman un «ciclo», en un breve lapso de tiempo (estos mismos poemas fueron leídos en una emisora de radio alemana el 1 de febrero de 1957). Son pues posteriores a la publicación de la Invocación a la Osa Mayor y forman parte de la sección «Poemas 1957-1961»⁴⁹, en la que seguramente tienen un estatuto propio.

Los libros de Bachmann siguen de cerca a los de Celan: su primer libro, *El tiempo postergado*, de 1953, sigue a *Adormidera y memoria*, de 1952; el segundo, *Invocación a la Osa Mayor*, de 1956, sigue a *De umbral en umbral*, de 1955. Ella prefirió no integrar los poemas de París en la *Invocación*, pero tampoco los metió en un cajón; les dio una publicidad a medias, o a cuartos. Son, si se quiere, textos íntimos; hay que conocer mínimamente su biografía para entender lo que ella está diciendo; pero cuando uno ha captado el sentido, descubre que tal conocimiento no era necesario, o sólo apenas, ya que habla sin cifrar el contenido. Es posible que antes Paul y ella se hubieran visto mucho; se hicieron mucho daño, ella lo dice. La obertura se titula, con algo de agresividad, “*Bruderschaft*” (“*Hermandad*”⁵⁰):

Hermandad

Todo es abrir heridas,
y nadie perdonó a nadie.
Herida como tú e hiriendo,
hacia ti encaminada vivía yo.

El puro, el espiritual contacto,
por cada tacto incrementado,
lo experimentamos envejeciendo,
al más frío silencio retirados.

48. Véase S. Weigel, *Ingeborg Bachmann, Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Zsolnay, Wien, 1999, p. 370, n. 39.

49. I. Bachmann, *Werke* 1, cit., pp. 149-164 (trad. cast.: *Últimos poemas*, cit., pp. 27-57); véase C. Caduff, «*Erinnerung an Frankreich - Paris - Hôtel de la Paix: Die Paris-Gedichte im Geheimnis der Begegnung*», en *Poetische Korrespondenzen*, pp. 151-166, pp. 162-164; véase también en la revista *DU*, en el número dedicado a Ingeborg Bachmann: *Das Lächeln der Sphinx* 9 (1994), «*Chronik von Leben und Werk*» (en adelante: «*Chronik*»), p. 82.

50. Las traductoras Cecilia Dreyer Müller y Concha García (Últimos poemas, p. 29) han operado por el uso del masculino, como si el yo lírico fuera un hombre; en el original, el género no viene determinado. Seguimos aquí su traducción, pero usando el femenino, según el contexto del poema.

Los cuartetos están escritos en un estilo digno y severo, con algo de goetheano o rilkeano, a una meditada distancia de Celan. La guerra es dura. Bachmann intenta decir lo que está pasando, y busca la serenidad de una superación. (¿Acaso eran hermanos? Ella sabía que no; o acaso lo eran por medio de las armas con las que se asestaban los golpes.) Eran hermanos de armas en este sentido particular: «hermanos de armas enemigos» —es una punzante confesión—; es como si le dijera: «Aún herida e hiriendo, eras la razón de mi vida» («Verletzt [...] / lebte ich auf dich hin»). Se basa en la amargura de una evidencia: «lo que sabemos hacer es herirnos uno al otro, estamos heridos, los dos, sin perdonarnos nunca nada. Que hablen las armas, después vendrá el acuerdo».

La segunda estrofa hace hablar a la filosofía. ¿Acaso no podían ponerse de acuerdo de un modo más clásico para que reinara el espíritu y para acercarse uno al otro bajo este signo? Bachmann crea una palabra para ello: «Geistberührung» («el espiritual contacto»). No se trata del cuerpo sino del espíritu: si uno se decide por este último, ¿acaso no abarca todo el resto; todos los demás contactos de la carne y del alma? Bachmann no escribió esto para convencer a Celan. Ella se deja guiar por sus dotes y su naturaleza; también por su cultura. Sus versos toman prestados los acentos de una sabiduría goetheana (ya lo ha hecho otras veces): «wir erfahren sie alternd, / ins kälteste Schweigen gekehrt» («lo experimentamos envejeciendo, / al más frío silencio retirados»). De hecho, se lo pasa en grande y se divierte, se subleva contra la trascendencia material de la poesía que Celan le había impuesto, contra la conquista apasionada de una negrura «más negra que lo negro»⁵¹, que es la de Celan. Ella se refiere así, mediante la antifrase de la ironía, a una negrura esencial. ¿No es acaso esta negrura lo que nos habita y nos devora?

Los Hoteles de la Paz en París (los hay en cantidad) toman su nombre de uno de tantos acuerdos de paz —como aquel al que se refiere “Fiesta de la Paz”, el poema de Hölderlin redescubierto en 1954. Uno de los poemas de Bachmann que se inscribe en la historia de su relación con Celan lleva ese mismo nombre: “Hôtel de la Paix”. Está fechado en 1957. En la habitación todo se desploma: las rosas, seguramente de papel pintado, son arrastradas en la caída. El lector familiarizado con la poesía de Celan sabe que las rosas son los poemas⁵², pero el abismo que se abre bajo el entarimado no es el de

51. Véase el poema de Celan “Lob der Ferne” (“Elogio de la lejanía”); GW I, 33; OC 59 y 419): «schwärzer im Schwarz, bin ich nackter» («cuanto más negro en lo negro, más desnudo estoy»).

52. Véase por ejemplo el poema “Kristall” (GW I, 52; OC 68).

Celan. No se trata de un paso obligado por la nada, que todo lo engulle; sólo aparece el suelo desnudo, el fondo («Grund und Boden») que la alfombra agujereada deja ver. La lámpara no sabe cuidar su «corazón de luz» («das Lichtherz»); este término tiene toda la pinta de parodiar un compuesto celanizado tanto por la asociación de palabras como por lo que significa. Bachmann devuelve irónicamente a las palabras su función de describir los fenómenos, lejos de la transferencia a la verbalidad pura. Se ha fundido una bombilla. La de la lámpara de la mesita de noche. Ya no funciona nada, todo se estropea. Con los ojos de Celan, tendríamos aquí la iluminación súbita de un pensamiento que surge de las palabras. En el poema, la habitación está simplemente a oscuras. Oscuridad total. Se oyen pasos en el corredor. Este corto poema se puede transformar fácilmente en una narración, en una escena, o en un sketch. Corren el pestillo para estar tranquilos. ¿O no querrá decir con ello que juntos, entre las sábanas, pueden apartar la sempiterna muerte? Sí de lo que se trata es de amarse, lo hacen como todas las parejas. ¿No han dejado acaso en el corredor toda la maquinaria de la poesía y, junto con ella, la muerte que la usa haciéndola resonar? Los «pasos» de afuera son también una cita⁵³. La ironía mordaz del último verso introduce un matiz triunfante y sarcástico. ¿Por qué están en la habitación? La amada se anota un punto decisivo. Tal vez se esté riendo socarronamente: ¿para qué tantas historias si podemos besarnos sin más? Cualquiera respondería: por supuesto. El texto, que no deja de ser extraordinario, merecía quizás algo mejor que figurar en esta sección, simplemente para que París esté presente en la obra de Bachmann⁵⁴. La similitud con los poemas “¡Silencio!”⁵⁵ y “Corona” no se hace evidente sin una interpretación y sin una reflexión sobre su sentido. La intertextualidad forma parte de él, pero no lo sustituye. De lo contrario, se trataría de un trabajo mecánico.

En la página siguiente, el poema titulado “Exilio”⁵⁶ dibuja con garbo un retrato de Celan. Ella se pone en la piel de él.

Exilio

Un muerto soy que deambula
no inscrito ya en parte alguna

53. Véase el poema “Jenseits”, citado *supra*, p. 237 y n. 50.

54. S. Weigel, *Ingeborg Bachmann...*, cit., p. 370.

55. *GW I*, 75; *OC* 78; véase S. Weigel, *Ingeborg Bachmann...*, cit., p. 424.

56. Véanse los Últimos poemas, cit., pp. 34-35. Damos la traducción de Drey-müller y García.

desconocido en el reino del prefecto
que sobra en las ciudades de oro
y en el campo y su verdor

desechado hace ya tiempo
y provisto de nada

Sólo con viento con tiempo y con sonos

que entre los hombres no sé vivir

Yo con la lengua alemana
envuelto en esta nube
que tengo como casa
floto a través de todas las lenguas

Oh, cómo se ensombrece ella
los oscuros los tonos de lluvia
sólo caen muy pocos

Hacia zonas más claras elevará ella entonces al muerto.

Es una sátira, al estilo del cabaret expresionista. El comediante se presenta, siguiendo la fórmula convenida: «Buenas noches, soy...». Le hacen preguntas: «Dinos qué sabes hacer». Oímos que responde: «Un muerto soy que deambula [...] Sólo con viento, con tiempo y con sonos / que entre los hombres no sé vivir». Bachmann vuelve contra Celan el uso —tan enfático en ese entonces— que él hacía de la palabra «hombres» («Menschen») al reservarla a las víctimas judías⁵⁷. ¿Entenderá Celan el tono que le da ella a esta palabra y que es inconciliable con el suyo? Ella toca la cuerda del pathos de la amante sublevada. Puesto que él la ama, ella puede permitírsele todo, incluso el sadismo. ¿Acaso los hombres no son aquellos que están vivos? ¿Qué pretendes con tu necromanía? La guasa no acaba aquí. El ritmo aristofanesco del poema empuja más lejos al personaje que está en escena y que ahora sigue evocando sus proezas. Hace una nube de la lengua alemana que tiene como casa; habita una fantasmagoría, al igual que el poeta de Las aves habla de Cucópolis de las Nubes o Nubicucópolis (en alemán, «Wölkenkuckucksheim»)⁵⁸, y con esa pe-

57. Véase "Mandorla" (GW I, 244; OC 173). En cuanto a la tonalidad judía de ciertas palabras en Celan, véase mi libro *Vécrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, cit., p. 136.

58. Aristófanes, *Las avispas - La paz - Las aves - Lisistrata*, ed. y trad. de F. Rodríguez Adrados, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 181-248, en especial, p. 219.

queña barquilla flota a través de todas las lenguas. El sketch que ella inventa es gracioso. Tiene gancho. Bachmann le hace decir a su arlequín: «Soy un cosmopolita, un apátrida (traduzco el sentido) y, sin embargo, tengo esta casa: la lengua alemana {die Sprache, das Haus des Seins⁵⁹) que me permite tener una morada en todas partes». Pronto llega la demostración: «¡Mira!». El personaje sabe producir tinieblas, sabe hacer llover y luego extraer algunas gotas negras que resuenan como es debido. Son esas gotas las que producen las espectaculares ascensiones. La lengua —siempre la alemana— sabe elevar al muerto, al mago, hacia zonas más claras. «¿Es así o no?» Una vez más ella tiene la última palabra; la acompaña la impertinencia del cabaret, el público se troncha de risa; se lo ha metido en el bolsillo. Bachmann destroza a su víctima, levantando el sombrero de copa. Conoce el juego, y entrega su presa al escarnio, «Mira lo que hago con tu exilio, como en el circo, ¡payaso!». ¿No ha orquestado acaso una especie de resurrección, en un modo menor y burlesco?

¿Qué son las zonas más claras? ¿Horas más bellas? Podríamos haberlo sabido leyéndola. Hasta tal punto la verdad de lo sublime se va abriendo paso tras la parodia y lo grotesco, inflamados por el despecho: «¿Pero qué quieres de mí? ¿Te has mirado al espejo, tú?». La cosa podía haber acabado así. A fin de cuentas era una simple caricatura. Pero aún hacía falta que el juego se entendiera. Se trataba de un primer número de streaptease. Cae el telón.

Sigrid Weigel hace una presentación del poema⁶⁰, aunque no podemos decir que se trate de una lectura. Bachmann habría pasado de los lugares «que no implican necesariamente una referencia real», situados en el «atlas poético» que dibujan sus primeros poemas, a la lengua, «lugar del habitar metafórico por excelencia» (!), y ahí mismo habría elegido la «metáfora absoluta» del exilio. Weigel no da ninguna referencia, no precisa nada. Consulta las variantes del poema, difíciles de leer, y ve en ellas la confirmación del paso «problemático» de un lugar concreto e histórico a lo universal metafórico. En uno de los borradores, el poema llevaba el título de “El judío errante” (“Der ewige Jude”), según Weigel una «metáfora mítica»; después, tuvo otro muy distinto: “En una esquina de la calle” (“An einer Straßenecke”), «una metáfora existencial que pertenece al repertorio de la modernidad». ¿Mítico? ¿O existencial? Con este juego, la lectura de un poema se limita a seleccionar una etiqueta.

59. «La lengua, la casa del Ser» es la famosísima fórmula de Heidegger. [N. de los T.]

60. S. Weigel, Ingeborg Bachmann..., eit., pp. 241 ss.

A menudo desearíamos saber, a propósito de los poemas más antiguos, en qué momento de la tormentosa relación se escribieron los poemas que no se incluyeron en el primer libro, *El tiempo postergado*, y cuáles son, en ese mismo libro, los que datan quizás del mismo período. Lo que se lee es lo que viene dado por los mismos textos. No se entiende por qué siempre —o muy a menudo— los intérpretes parecen borrar la experiencia particular en beneficio de esquemas explicativos generales, sean éstos teológicos o más bien políticos, e incluso otros; una etiología sustituye a la verdad histórica. La utopía puede formar parte de ello. Sin embargo, muchos versos son incomprensibles si se obvia la referencia personal, que no resulta tan difícil de captar. Hasta ahora, la hermenéutica ha eludido la cuestión. No obstante, los versos no hablan sino a través de la referencia personal, comprendida de manera diferente; los poemas comentan, glosan, parodian. La tendencia antibiográfica caracteriza en conjunto el espíritu de un período cultural y, en particular, la historia de los estudios literarios.

Hay que decir que Bachmann a veces se dejó influir por esquemas de lectura impuestos, como les ocurrió a otros. Ella cuenta que los germanistas la emprendieron en su contra porque defendía la literatura y su poder utópico⁶¹. Es cierto que el estudio de su función social revelaba a menudo, entre sus detractores, una notable aversión hacia el sentido de los textos; ahora bien, un análisis distinto del poder crítico de la literatura habría afectado, en más de un punto, a su propia manera de hablar sobre ello. El fenómeno de la «literatura» exige un tratamiento particular, lejos de los prejuicios que los autores que escriben sobre ella contribuyen a provocar. Seguramente lo más perjudicial es pensar que los artistas, a causa de su talento, no deben someter los textos a un análisis.

Un día, en 1952, después de su primer encuentro en Viena, Bachmann escribe en el poema “¿Cómo debo llamarme?”:

quiero escapar de la flecha de esta culpa
que me busca en el grano de arena y en el pato salvaje⁶².

Si ella pasa de una identidad a otra, polimorfa e inasible, es porque la culpa la persigue. Y, sin embargo, en su interior resiste un deseo que se subleva contra la huida perpetua. Ella piensa —y dice— haber visto lo que sucedió en su valle de Carintia y haber sufrido por

61. I. Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, ed. de C. Koschei e I. von Weidenbaum, Piper, München, 1983, pp. 138 s.

62. “Wie soll ich mich nennen?” (I. Bachmann, *Werke*, ck., I, p. 20).

ello; podía no haber tenido que declararse culpable tal como su amigo le exigía. A pesar de ello, se siente perseguida y se oculta. Tal vez un día querrá decidirse y, como dice en el poema, «conocerse»: la «paloma» (¿acaso será «ella»?) como una «piedra que rueda» (¿ser como «él»?)⁶³. ¿Cómo conocerse? ¿Cómo salir de la culpabilidad si no es más que una cuestión de lenguaje?

iSólo falta una palabra! (Cómo debo llamarme,
sin estar en otra lengua?

¿Debemos acaso entender con ello que la decisión no le pertenecía? El enigma puede resolverse. Si la indecisión resulta fatal para ella, entonces la culpa será inevitable. Ella no se separará de la lengua que habla aquel del que huye. ¿No pertenece acaso la flecha al arco que mata? No es tanto la lucidez lo que es de admirar en ella, sino la franqueza con la que fija los términos de la ley que se le impone, entre una identidad y otra. No se puede transigir.

No es posible leer el poema de amor, tan bello, que viene a continuación, titulado “Los puertos estaban abiertos”⁶⁴, sin leer a la vez la lectura que ella ha hecho de los poemas de Celan y comprender a qué actualización ha llegado en la lengua del «otro», que ha hecho suya.

LOS PUERTOS ESTABAN ABIERTOS

Los puertos estaban abiertos. Nos embarcamos,
las velas hacia delante, el sueño por la borda,
acero en las rodillas y risas alrededor de los cabellos,
pues nuestros remos llegaron al mar más rápido que Dios.

Nuestros remos golpearon las palas de Dios y partieron las aguas;
delante estaba el día, y detrás quedaron las noches,
arriba estaba nuestra estrella, y abajo se hundieron las demás,
fuera enmudeció la tormenta y dentro creció nuestro puño.

Sólo cuando se encendió una lluvia volvimos a escuchar;
lanzas se precipitaron hacia abajo y aparecieron ángeles,

63. La sintaxis del poema es difícil. No es que el sujeto deba conocerse mediante una elección entre dos identidades alternativas: como «paloma» o como «piedra que rueda», sino que, tratándose de una «paloma», ésta se pregunta si no será acaso una «piedra que rueda»: «Tal vez un día me pueda conocer, / paloma la piedra que rueda...» (versos 17 y 18),

64. “Die Häfen waren geöffnet” (I. Bachmann, *Werke*, cit., I, p. 21).

clavaron ojos más negros en nuestros ojos negros.
Exterminados, permanecíamos allí, Nuestro blasón voló por los aires:

Una cruz en la sangre y un barco más grande por encima del corazón“.

La unión es perfecta y el ritmo embriagado, hasta un punto en el que se produce una parada y una vuelta hacia atrás, en la que una contra-negrura vence a la negrura del amor. El ángel justiciero viene y clava «ojos más negros» en sus «ojos negros». Es la hora de la lucidez. La verdad se hace más honda en las palabras de “Elogio de la lejanía”, el poema del amigo⁶⁵ ⁶⁶. Se vuelve a la clarividencia después del éxtasis. El final no es menos enigmático. El blasón se divide en dos. ¿Qué queda del paso a la otra orilla? Esa cruz, ¿es la cruz del Señor resplandeciendo en la sangre que los asesinos han derramado, antes de “Tenebrae” y “Salmo”, de Rejas del lenguaje y de La rosa de Nadie⁶⁷ respectivamente? ¿No se refiere acaso, siguiendo la misma lógica, a su vía crucis personal, o a su tortura, más bien? Al final lo que queda —por encima de todo— es una potencia expresiva mucho más grande que el navio que, en el amor, arrastraba a su «corazón», el cual no se confunde con la memoria. El análisis es fuerte⁶⁸.

El año de su muerte, en 1973, Bachmann aceptó una invitación del Instituto Austríaco de Varsovia; habló en varias ciudades de Polonia y visitó, en esa ocasión, los campos de exterminio de Auschwitz y Birkenau⁶⁹. Fue a los polacos a quienes les tocó la desgracia. Bachmann tiene razón cuando, en Polonia, durante su entrevista con Karol Sauerland (judío y marxista), recuerda la atrocidad de los sufrimientos que padecieron los polacos. Sus palabras podían ser debidas a la situación⁷⁰, pero sorprende enormemente percibir que le molesta hablar de los judíos —es algo que se percibe a menudo. Es como si no pudiera vencer un bloqueo interno y como si —a la inversa— el impacto recibido hubiera seguido siendo demasiado fuerte. Se trata de ambas cosas.

En una toma de posición más general, que se asemeja a una declaración, Sigrid Weigel, adhiriéndose a la larga cadena de adversa-

65. Traducción de Y. Langelia y A. Pons.

66. GW 1,33; OC 59.

67. GW 1,163 y 225; OC 125 y 161.

68. Véase el agudo análisis de Arnau Pons que muestra el in ter texto del poema de Celan “Arroja el año solar” (“Wirf das Sonnenjahr”, GW II, 203; OC 301) con ese poema de Bachmann: «Arnau Pons tria Ingeborg Bachmann i Paul Celan»: Caràcters 27 (2004).

69. Werke, dt., IV, Essays, Reden, Vermischte Schriften, p. 423. M. Albrecht y D. Götsche (eds.), Bachmann-Handbuch..., cit., p. 20.

70. I. Bachmann, Wir müssen wahre Sätze finden..., cit., p. 142.

rios gadamerianos (y otros) dei biografismo⁷¹, retoma, para cortar por lo sano, la expresión de El meridiano de Celan, «en lo secreto del encuentro»⁷², para producir un desplazamiento hacia «las correspondencias literarias»⁷³. Weigel sitúa así el encuentro en una práctica intertextual —la única que puede, según ella, percibirse y ser objeto de estudio. No pretendemos en absoluto discutir la existencia de tales correspondencias, pero nos vemos obligados a corregir dos errores concomitantes y decisivos. En primer lugar, los elementos pertenecientes a la vida real, fuera de la literatura, que Celan realza y que constituyen la experiencia del «yo» (el sujeto histórico, que no escribe) no se ven eliminados sino que conservan su estatuto de referencia, primero independiente y luego seleccionada, transformada e interpretada por el «tú» del poeta (el sujeto lírico)⁷⁴. Por otra parte, «lo secreto» se sitúa dentro del marco de una obra y, por lo tanto, de una producción poética siempre particular. La manera de Celan no es la de Bachmann, y tampoco lo es el estatuto de la aparición del «otro» del que estamos hablando. En Celan, esta aparición no se sale del horizonte del lenguaje, recreado cada vez, y que se abre a todo, dentro de este límite. No se trata de un «encuentro intertextual» que

71. Véase el capítulo precedente «Biografismos».

72. «im Geheimnis der Begegnung» (GW III, 198; en cursiva en Celan). Hay que insistir en que la traducción de esa locución tan citada por los comentaristas puede ser también «en lo secreto del encuentro»; véase OC 506.

73. S. Weigel, Ingeborg Bachmann..., cit., p. 411.

74. En las «Fechas biográficas» de las Obras de Bachmann (Werke, cit., IV, pp. 418-423), el nombre de Celan no figura. Es poco probable que esta decisión haya sido tomada por las editoras. Por su parte, tal como ha mostrado Arnau Pons (véase «Un silencio que no cesa»: Raíces 61 [2004/2005] en una respuesta reciente [en mi defensa] a dos artículos ambiguos de Cecilia Dreytmüller publicados en el suplemento «Babelia» de El País [25 de septiembre de 2004]), la periodista y traductora, en los prólogos a sus propias traducciones castellanas de los poemas de Bachmann (Invocación a la Osa Mayor y Últimos poemas), menciona simplemente a Celan como otro poeta señero del siglo XX en lengua alemana; no señala sin embargo la relación poética, fundamental, que ambos mantuvieron, si bien resalta dependencias entre la obra de Bachmann y la de otros poetas, escritores y filósofos, que sí habrían contado para la autora (como Ajmátova, Wittgenstein, Heidegger, Adorno, Nelly Sachs, Ernst Bloch...). El encubrimiento tendrá sus razones. Dreytmüller resta validez «a una lectura que tenga en consideración tanto la vida del sujeto como el contexto histórico en su sentido más grave» (A. Pons, *ibid.*, pp. 20-21); cito también del prólogo: «Algunos intérpretes quisieron ver en estos desenlaces [amorosos] la explicación para la retirada de la autora de la poesía, una lectura muy superficial que confunde además, como le pasó a menudo a Ingeborg Bachmann, los personajes ficcionales con la persona de la autora». De ahí que el silencio de Dreytmüller sobre la muerte en los campos de exterminio aflore de un modo inevitable: «el acontecimiento sólo aparecerá abiertamente cuando se trate de comentar la obra de autores judíos fatalmente concernidos» (*ibid.*).

ocupa el lugar de otro encuentro, más «real». Tanto de una parte como de la otra, los poemas, al inscribirse en la materia poética de un encuentro, que va del éxtasis a la lucha fratricida, se han prolongado y perpetuado en nuevas ocasiones, hasta en lugares en los que no esperamos encontrar dicha materia. Lo que se abre es todo el recorrido —parcialmente obstaculizado o impedido— de una verdadera lectura literaria de la experiencia íntima y pública de ambos poetas.

El relato «Los secretos de la princesa de Kagran» destaca en la composición de la novela *Malina*, publicada en 1971. Está impreso en cursiva⁷⁵. Cuando se enteró del suicidio del que había sido su amigo, en abril de 1970, Bachmann retocó y desarrolló considerablemente la leyenda de la princesa de Kagran, y la envió por separado al editor en otoño de 1970, después de haber mandado las otras partes del libro⁷⁶. En esa circunstancia eligió una forma deliberadamente realzada, insólita y maravillosa, para introducir, del modo más verdadero, una figura que estaba ya parcialmente presente —aunque mucho menos diferenciada— en Ivan, uno de los protagonistas de la novela. En un primer tiempo, la leyenda se presenta como una prehistoria, más que como un origen. La princesa corre con su corcel negro por propia voluntad. La mueve el impulso de su lengua. Pero la cabalgada se interrumpe. Detienen a la princesa, la cercan con la amenaza de una presión ejercida por la violencia del orden social. Le quitan su corcel, lo que significa arrebatarle su identidad, la libertad de un deseo expresivo. Advirtiéndolo su sentimiento de impotencia, surge, liberadora, la voz de la alteridad pura. Dicha voz anuncia una ruptura inminente producida por la figura del extraño: la princesa no entiende ni una sola palabra, pero sabe que no necesita entender las palabras. Un ritmo musical se manifiesta; se transforma y adquiere los contornos de una aparición nocturna: es «él», quizás «él mismo» («er selbst»)⁷⁷, un objetivo para ella, un «adónde ir», separado y suficientemente acogedor como para que se haya podido concentrar en una pura orientación y una encarnación. Ahora ella se dirige hacia esa figura personificada. La liberación de la princesa está relacionada con una transferencia. El miedo que ella proyecta sobre el viejo rey

75. Véase *Werke*, cit., III, *Todesarten: Malina und unvollendete Romane*, Véase además la traducción castellana, reeditada recientemente: I. Bachmann, *Malina*, trad. de J. J. del Solar Bardelli, Akal, Madrid, 2003 (la primera edición era de 1986); concretamente la leyenda, allí traducida como «Los misterios de la princesa de Kagran», pp. 58 ss.

76. I. Bachmann, «Todesarten-Projekt, vol. 3.2: *Malina*, ed. de M. Albrecht y D. Götsche, Piper, München, 1995, p. 856.

77. El meridiano, GW III, 193; OC, 503.

de los hunos, más amenazador que lujurioso, se ve transferido al gesto envolvente de su joven protector, y, de este modo, anulado. Los términos de la sustitución seguirán ejerciendo su antagonismo. La leyenda recuerda lejana —pero muy claramente— el poema “Con el ruido de los cascos de la noche”⁷⁸, escrito anteriormente, poco después de su encuentro con Celan. El viaje entra ahora en su «fase nueva. La cabalgada de la leyenda se divide. La velocidad espontánea y abierta de la primera etapa desemboca en la supresión de la angustia; la reemplaza la búsqueda de una liberación y una emancipación, cuyo término ha sido determinado por la visita nocturna. Éste se sitúa a otro nivel de lenguaje, o al menos se trata de otro modo de determinarse respecto de él. Entramos en una dimensión cosmológica. Un mundo se crea. La mujer a caballo se mezcla con una construcción autónoma, lucha contra los elementos y los atraviesa intrépida, progresando hasta la indiferenciación original de las composiciones verbales.

Ella remonta el tiempo sin cesar hasta quedar agotada. Se trata de rehacer la historia que precede al pasado, todo aquel tiempo situado por fuera del tiempo que los cuentos fijan. Era la única que penetraba ese mundo, pero no perdió de vista la silueta que la restituía a sí misma, recobrando en todo momento una identidad más pura. Este proceso la conduce al país de los otros, así como Ulises, en su «Descenso a los Infiernos» {Odisea, Canto XI}, alcanza el límite del mundo, el lugar donde se efectúa el reparto. En su noche, que no es el reverso del día sino el país de los sonidos y de las palabras, la princesa ve abrirse las puertas del imperio de la muerte. En la estructura de los cuentos de iniciación, se produce —siempre durante la última prueba— ese momento de espanto en la espera, justo antes del milagro. La luz surge en el corazón mismo de las tinieblas, es una luz espectral; al fin y al cabo, es un juego. La flor roja se despliega en su diferencia verbal, sin raíz. Es la segunda tematización de la salvación, en la homología de los tiempos del relato. Primero hubo la elección; ella había seguido la «preparación» y el largo recorrido de las anulaciones trascendentes. El camino de las conquistas y la lucha, con sus negaciones desmultiplicadas, conduce a la revelación del poder mágico, el símbolo mallarmeano de las concreciones lingüísticas supremas: «la flor».

El encuentro tiene lugar. El misterio se cumple; se lo representa de manera teatral. Toda la seducción del mundo, las risas de las mimbreras pasan al rostro del extraño, inaprehensible y anónimo, lejano

78. “Beim Hufschlag der Nacht...” (I. Bachmann, Werke, cit., I, p. 16).

y tan presente a la vez. Las manos se tocan: se trata de «la mano» del poeta; en la acepción que Celan da a esa palabra, «la mano» designa el acto poético. La unión amorosa se hace bajo este signo. Lo mismo vale para la «arena» que acoge a la princesa. Ella se hunde en los brazos del extraño, sobre la arena de las urnas. La flor anuncia el abrazo, y brilla; el extraño acaba poniendo esa flor en el pecho de la princesa —como si fuera una muerta. En esa brecha gigante ellos se unen, capturados en un contra-mundo, un don de ultratumba. Con este relato, Bachmann ha intentado decir —creo yo—, mucho más plenamente que en ninguna otra parte, lo que podría haber sido la experiencia del placer cuando se ha dejado atrás la naturaleza, a la cual uno se acomoda normalmente. Y lo revela después de la muerte de Celan, aunque ya lo había expresado con anterioridad. El amor se intensifica con el dominio de un lenguaje. Gracias al alejamiento òrfico, ellos acrecientan mutuamente su poder, al desprenderse del mundo. La salida, la hacen juntos. Es una figura del doble dominio del abandono que podemos descifrar con nitidez en muchos poemas de Celan, el iniciador, pero también en muchos de Bachmann.

En esta leyenda, la organización del relato traza de nuevo la iniciación de una mujer que sucumbe a la visión de unas maravillas. Ella va hacia el extraño, se prepara para el encuentro; luego se marcha, pero sabe dónde encontrarlo. Quedará hechizada por la sonrisa del mago, maestro de la atemporalidad y del despertar trascendente. Él la llama, a la hora del destello de un meridiano lunar; la conduce a las realidades nocturnas olvidadas. La flor era «más roja que el rojo», el mago «más negro que lo negro»⁷⁹, según las palabras del poema de Celan, “Elogio de la lejanía”⁸⁰. La leyenda —es más que evidente— está plagada de citas de los poemas de Celan y de los suyos. La densidad aumenta aún más con el contenido; él mismo la produce. Los dos cómplices disponen de la mitad de un día para hablarse, para intercambiar sin trabas sus partes de sonrisa de una iniciación compartida y confiarse sus identidades después del amor, como lo hacen

79. Véase *Malina*, trad. ck., p. 64.

80. Como dice el verso de ía tercera estrofa: «cuanto más negro en lo negro, más desnudo estoy» («schwärzer im Schwarz, bin ich nackter»; GW I, 33 y III, 56; OC 59 y 419). Las negruras se diferencian. La atracción se basa en este espesor de ía noche. Sigrid Weigel establece una lista de citas en *Malina*, tanto de poemas de Celan como de Bachmann (*Europe* 892-893, dt., pp. 84-103). Desafortunadamente, esta lista no es muy útil, ya que el método empleado es discutible, a ía vez antihermenéutico y anticrítico. ¿De qué sirve la comparación sin un análisis profundo de la función que cumple el elemento citado en la estructura del texto que se escribe? Se trata simplemente de «evidencias», familiares para los lectores de los poemas, que se iluminan y sitúan gracias al contexto.

los amantes. El extraño había depositado la flor sobre ella, y luego había tendido su abrigo negro sobre ambos; gracias a su dominio de la división, él sabía unir en una connivencia única la división misma de dos entidades desunidas.

Al atardecer, «antes que se pusiera el sol» —ésa es la hora de los poemas (¿cómo podría eso no ser una referencia personal?)— la división se volverá a imponer. El corcel de la «princesa» —ausente tanto en el momento de su unión con el extraño, como durante la primera etapa en el campamento— ahora se despierta; el espanto reaparece, como entonces, en su «corazón» («Sie erschrak bis in ihr tiefstes Herz»)⁸¹ Es un sobresalto que pone fin a algo. Ese episodio, por más extraordinario que haya sido en su momento, ahora parece menos importante en sí que la experiencia vivida, o tal vez que el rechazo que ella tuvo que soportar. Hay que seguir adelante. Ella le pide que la acompañe. Le toca a él, ahora, seguir a la mujer. Si lo hace, el amor entre ellos se entenderá de otro modo. Si no puede, ¿no será acaso porque lo retiene su «pueblo»? La sinceridad de la pregunta, con su toque de impertinencia, tiene mucho de lucidez y de franqueza. ¿Se lo impide su pertenencia étnica? ¿Qué es lo que la distingue de todas las demás etnias? La leyenda se transforma en un cuento filosófico o en un diálogo jocosos. Celan no hubiera aceptado fácilmente la respuesta que Bachmann pone en boca del «extraño»: el suyo es el más antiguo de todos los pueblos de la Tierra y se halla disperso a los cuatro vientos. La princesa le replica como un buen sofista que, si está disperso, nada le impide a él ir donde le plazca y, por lo tanto, seguirla. ¿O no?

La palabra «Schmerz»⁸² (dolor), semánticamente central y fundadora, muestra que el drama encuentra su nudo y se exaspera en ese instante crucial. El extraño remite a la princesa a las visiones del sueño de ultratumba que ella misma tuvo. El no le responde como un ser humano. Es poseedor de una verdad a la cual ella nada tiene que oponer —si no es que ella no tiene la naturaleza necesaria para aceptarla. Ella no es capaz de adecuarse a lo que ha vivido. Un abismo los separa. Pero él la ha dejado para siempre partida en dos. Ella ya no discutirá, sino que recitará la lección aprendida para mostrar que se

81. Werke, dt., III, p. 68. Véase la traducción castellana de Malina, p. 65: «Se estremeció hasta lo más hondo de su ser y dijo [...]»; sin duda la palabra «corazón» —en lugar de «ser»— es más esencial; véase en particular «las espinas en el corazón» que el extraño le clava: «cuando me hundas las espinas en el corazón» y «pues él ya le había hundido la primera espina en el corazón» (p. 66).

82. Véase Malina (trad. cit., p. 65) y el poema de Celan “Die Silbe Schmerz” (GW I, 280-281; OC 194-196).

la sabe de memoria. Ella se encuentra en una encrucijada: o bien irse y ser ella misma, o bien decir con él lo que él dice y le ha enseñado.

No hay motivos para no seguir esta vía interpretativa. Con ella se llega directamente al sentido. No se trata de biografismo, ni mucho menos⁸³. La narradora cuenta una parábola inventada con la cual intenta explicarse a sí misma sus propios desdoblamientos y sus disociaciones. El mismo texto se convierte en intérprete; se autocomenta. «Será lejos» («weiter»)⁸⁴. No existe ningún «lejos». «Sí es así, jugaremos a este juego, tal y como tú quieres.» Ella entrará formalmente en la lógica onírica, aceptando la ley de una visión segunda (tal y como Celan entiende la palabra «segundo»). Es puro teatro. La mirada que la princesa de Kagran arroja sobre «la flor apagada que empezaba a marchitarse» le servirá de apoyo. El amor ahora está muerto. El la ama pero no quiere renunciar a la ciencia que le ha enseñado a ella. Pues «tú sabes, tú sabes muy bien»⁸⁵. Y ella asiente: «Sé», La docilidad es una- pose —hacen la comedia, tanto ella como él, pero ella es más verdadera y más despiadada en su puesta en escena—; en esa farsa siniestra, el papel que le toca es el de pitonisa.

El epílogo, más trágico, no abandona el tema. La demostración se hace en dos tiempos. Ella sabe, en su fuero interno, que lo que él quiere ante todo son sus besos. ¿Qué puede él responder? «Pues será pronto»⁸⁶. Ella va directamente a la motivación primera, al principio de realidad⁸⁷: nos lo hemos pasado bien⁸⁸ (de momento, ella habla aún con las palabras de los poemas de Celan, pero su parodia subvierte esas mismas palabras de una manera completamente distinta de la refección lírica que practica Celan); una vez satisfechos sus deseos, él le plantea unas condiciones drásticas y la expone ante los demás como si tuviera derecho sobre ella. Las cosas se estropean cuando ella sitúa a su interlocutor ante la escena de la ventana de “Corona”⁸⁹. Es como si él le dijera: «¿De qué calle hablas?»⁹⁰. Ahora sólo se

83. Pese a lo que piense Cecilia Drey Müller, véase la nota 74.

84. Véase *Malina*, trad. cit., p. 65.

85. *Ibid.*

86. Véase *Malina*, trad. cit., p. 66.

87. Véase *supra*, la escena del “Hôtel de la Paix”, pp. 359 s.

88. Véase *Malina*, trad. cit., p. 65: «cuando uno hablaba, el otro sonreía».

89. De hecho Bachmatin también introduce una alusión a “Recuerdo de Francia” (GW I, 28; OC 57): «jugaremos a las cartas, yo perderé mis ojos, en el espejo será domingo» (véase *Malina*, trad. cit., p. 66), cuando poco antes ya había aludido directamente a “Corona”, el poema que reclama la exhibición de su amor: «será hora de que vengas y me beses».

90. Véase *Malina*, trad. cit., p. 66: «¿Qué es una ciudad? ¿Qué es una calle?, preguntó el forastero extrañado». La traducción castellana usa «forastero» (para «Fremde») donde nosotros usamos «extraño».

ven flores; no se han marchitado. Hay un amor para cada siglo. ¿Qué puede retener aquella construcción hecha con palabras que vencen el paso de los siglos?

Ella vuelve al punto de partida: ¿Qué puede la «arena»? No es nada, apenas un momento de fluidez: mira cómo la dejo escurrirse entre mis dedos. Ella opta por el amor, contra la fuerza de resistencia —seguramente fálica— que Celan manifiesta poética y públicamente, la cual, a su vez —según él—, se ve fortalecida por el amor de las mujeres. La reivindicación de Bachmann es algo más que audacia: es desfachatez. Sabe lo que le espera: la castigarán las Erinias; las fuerzas del imperio de la muerte —que ella conoce bien por la impertinencia de su blasfemia— acabarán por fustigarla. Sabe lo que dice cuando compara los acontecimientos que han vivido, cada uno, con los tiempos de la migración de los pueblos. Los antagonismos resucitan. Ella vuelve a montar su corcel y sufre un colapso al llegar al patio de su castillo, devuelta a otra temporalidad. Con ello, Bachmann se refiere al uso que hace Celan del Corneta de Rilke⁹¹: la cabalgada, el castillo y el encuentro. Desde sus primeros poemas de Rumania, Celan había reconvertido y adaptado esa cabalgada a los ritmos de su combate contra la persecución. La leyenda de Kagran se inscribe también ahí; marca una contradicción. Su sublevación reconoce de manera concomitante la profundidad de su adhesión. ¿De qué otra cosa, ¡si no, hablaría esa leyenda? La princesa ha dicho no, y sucumbe a ese no. La violencia provoca una contra-violencia. Ahí está el desdoblamiento. La narradora se reconoce en la disociación, en el contra-efecto de un encuentro prodigioso y combatido. Ella ha hecho existir ese encuentro y ahora reniega de él. Con mi lectura, voy de la princesa al «yo» del relato y a la autora. Bachmann no era judía. Después de todo, no tenía por qué convertirse. Según ella, la extranjería podía, en todo caso, ser existencial y teológica, pero nunca étnica ni absoluta. Nada podía obligarla a ello. ¿Acaso no había vivido un misterio, el espejismo de una seducción?

Pero cuando acaba convenciéndose de ello, surge la imagen contraria, resultante de la adhesión a los imperativos de la historia. Otro episodio (anterior en la génesis de la obra) en la secuencia de las visiones oníricas de Malina, da testimonio de ello en la segunda parte, «El tercer hombre»⁹². El camión de la deportación espera abajo, en la calle

91. Véase *supra*, pp. 232-236.

92. *Werke*, cit., III, pp. 192-195 (véase el párrafo correspondiente en la traducción castellana, pp. 194-197). W. Emmerich. (Paul Celan, Rowohlt, Hamburg, 1999, pp. 75 ss.) ilustra la relación Bachmann-Celan a partir del personaje de Trotta en el relato «Tres caminos hacia el lago»; Sigrid Weigel renuncia a ello en el capítulo de su libro *(Ingeborg*

—siempre la calle (como en “Corona”). Este episodio es una retractación. Bachmann sabe de qué está hablando; deja traslucir una verdad que uno acaba por vislumbrar a través de sus denegaciones y de sus reticencias sucesivas. Ella sólo logra esbozar un réquiem en la alucinación. El delirio se manifiesta en la precipitación, jadeando allí donde se suceden los fundidos y las sustituciones cinematográficos. ¿Cómo hablar del muerto que la ha amado en la muerte y que sigue recordándole todas las promesas mortuorias que ella hizo? Ahí, en ese momento de superación, onírico y visionario, límpido a fuerza de opacidad, ella misma se hace judía, al final, *post festum*. Hay que reconocer que esto era mucho más excepcional hace treinta años que hoy en día. En todo caso, para ella era mucho más difícil. Ya nada es imposible en ese momento único; maldice en sí misma lo que ella nombra con la palabra «padre», algo que le ha impedido, si no convertirse en judía, al menos sí serlo, como si hiciera falta esta lucha última consigo misma para hacer ser lo- que no fue, y que sin duda alguna no podía ser. Son páginas magníficas, seguramente entre las más logradas de la obra, construidas a base de alusiones internas y de respuestas aportadas por las citas y las repeticiones. El abrigo se ha reunido con su dueño⁹³. Se oyen los acentos de “Todo es distinto”, de *La rosa de Nadie*⁹⁴: la judeidad ha sido reencontrada, con su Siberia, con las lejanías de un far east y las deportaciones. Has venido de muy lejos («Ein weither Gekommener»)⁹⁵. Una confesión final aclara y borra las retractaciones, desmintiendo las anteriores confesiones.

El biografismo es lá"bestia negra. Si seguimos la argumentación de Sigrid Weigel, Bachmann, en el «sueño» sobre la deportación que relata en *Malina*, habría evitado hacer de los campos de exterminio y de las víctimas un tema o un objeto⁹⁶. Sostener esto implica negar expresamente un proyecto literario como el de Bachmann o como el del mismo Celan. En primer lugar, hay que decir que Bachmann hace

Bachmann..., cit., p. 409). El estudio de esta transposición del personaje de Trotta exigiría un análisis complejo.

93. Se trata del «abrigo siberiano de los judíos» (véase *Malina*, trad, cit., p. 194).

94. Versos 20-21, GW I, 284-286; OC 198-200.

95. Véase el poema “Le Périgord” en mi libro *Piedra de corazón. Un poema postumo de Paul Celan*, trad, de A. Pons, Arena Libros, Madrid, 2002, pp. 22-23.

96. S. Weigel, *Ingeborg Bachmann...*, cit., p. 417: «Si la muerte en el río [...] aparece caracterizada como una consecuencia tardía de las persecuciones padecidas, al mismo tiempo el texto evita, a pesar de todo, hacer de Auschwitz o de las víctimas su tema o su objeto. Sólo las ausencias combinadas del nombre del autor, de la cita y de la fecha, hacen de la novela de Bachmann un criptograma, es decir, un texto en el que el duelo y la memoria están escondidos [sic], por tanto, un escrito memorial [jugamos a las paradojas], más allá de los rituales y de los monumentos conmemorativos».

de los campos un objeto, un tema, ya que habla de la deportación, usando términos muy claros (esto es suficiente). ¿Por qué deberían figurar allí los nombres de esos lugares, si, de todos modos, todo el mundo piensa en ellos, y pasarlos por alto incluso los enfatiza? En segundo lugar, Bachmann no tiene ninguna necesidad de mencionar explícitamente a Celan en su novela, ya que la identidad del poeta es fácilmente identificable.

En su comentario, Weigel se sirve del «criptograma» porque no acepta ni la memoria ni la conmemoración, sino un recuerdo oscuro e indiferenciado, seguramente suprapersonal, que emerge de lo indistinto —sin responsabilidad ni autoacusación. Además habría que hacerle notar a la teórica Sigrig Weigel que un «sueño», como cualquier otra forma artística, puede emanar también de un principio de composición, artificial y estudiado.

Con la novela *Malina*, Bachmann vuelve a sus primeros amores: la Sagrada Familia de Nelly Sachs (Paul, Gisèle, Éric) con el añadido de François, el niño muerto; y los manda a todos a la muerte, incluyendo también a su familia y a su propio deseo materno, como si el niño muerto hubiera renacido de sus propias entrañas. Es la fiebre de la excitación, una agitación de antaño —despertada en el delirio del sueño. Ella encuentra a su lado, en su amante, al antiguo maestro de sus concentraciones lunares en el país de la memoria. La felicidad inicial fue común a ambos, así como los unieron también los tratamientos psiquiátricos posteriores, lo que suavizó los altercados.

Con el «sueño», Bachmann también cierra un círculo, tanto hacia atrás (con Rumania) como hacia delante (con París), La deportación descrita en *Malina* —el inicio de una ruta hacia los campos de exterminio— evoca el camino del exilio que Celan tomó para huir de Rumania en 1947 atravesando Hungría, de ahí los términos: «Ungarn»⁹⁷, «Ungargasse» en Viena, donde vivía Bachmann⁹⁸ y «Ungargassenland»⁹⁹. Y el agua en la que él se ahogó es la del Danubio, y ya no lo es, es la del Sena («... ich ritt es über die Seine») ¹⁰⁰. El lector se acuerda de los poemas en los que Celan había intentado afrancesar a

97. «Hungría» en alemán. [N. de los T.]

98. «Ungargasse» es la calle de Viena donde había vivido Ingeborg Bachmann (literalmente significa «callejón húngaro»), y es también donde se aloja la narradora de *Malina*; véase la presentación de los personajes: «Ich: [...] wohnhaft Ungargasse 6, Wien III» (*Werke*, cit., III, p. 12); «Yo: [...] domiciliada en la Ungargasse 6, Viena III» (trad. cit., p. 6).

99. Literalmente «Tierra de callejones húngaros». [N. de los T.]

100. Véanse el poema de Celan “Y con el libro de Tanisa” (“Und mit dem Buch ans Tarussa”; GW I, 287-289; OC 200-203), “Le pont Mirabeau” de Apollinaire y el poema “Los puentes” (“Die Brücken”) de Ingeborg Bachmann, en *El tiempo postergado*.

su amiga Ingeborg, guiándola hacia el París de los poetas¹⁰¹. Fue un fracaso: ¡ella siguió siendo tan profundamente austríaca! La germanidad (el «ge-») no se borra, y Celan lo sabía. Más original y desgarrador aún es el recuerdo de su primer encuentro, en los prados («Auen»), no del Sena —claro que no—, sino del Danubio. Y los ecos inevitables de un poema como “Terraplenes, bordes de camino, soledumbres, escombros” de Rejas del lenguaje¹⁰². De este modo, el río del «sueño» le proporciona a Bachmann su última palabra, la que debía protegerla contra el olvido. Pero no hay ningún después. En el «sueño» él zozobra en las aguas. Sin embargo, resurge bajo la forma de un doble, portador de un mensaje de ultratumba, dirigido a «la princesa» (él sabe decir su nombre: «la princesa de Kagran»)¹⁰³. Esto se debió agregar después de la composición de la leyenda.

Un arrepentimiento se apoderó de ella, una angustia totalmente nueva. La contradicción se instala de nuevo en el espesor del relato. Pero al final esa contradicción se resuelve; los sueños, aún delirantes, son así. Llega por último el mensajero que le muestra la «hoja seca» de su primer encuentro, como el signo de una connivencia. Esta le permitió a Bachmann decir aquello que al final logró hacer, contra ella misma: decir *Ío* indecible, decir lo que él fue para ella —«la vida entera»¹⁰⁴—, y lo que no fue¹⁰⁵,

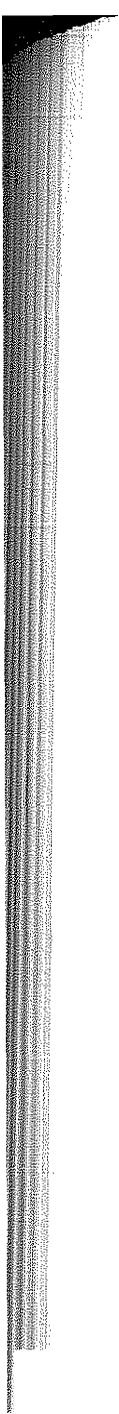
101. “Recuerdo de Francia” (“Erinnerung an Frankreich”; GW I, 28 y III, 53; OC 57 y 418).

102. La planicie dei Marchfeld y_ la zona pantanosa (véase el poema de Bachmann, “Große Landschaft bei Wien”, “Gran paisaje cerca de Viena”, de *El tiempo postergado*; I. Bachmann, *Werke*, cit., I, pp. 59-61) han desempeñado un papel muy importante en el momento de su encuentro, como lo muestra el poema de Celan (GW I, 194; OC 143); véase W. Wögerbauer, «Begegnung ost-westlich...», cit., pp. 55-68.

103. Véase Malina, trad, cit., pp. 196-197.

104. *Ibid*: «y él era mi vida. Lo amaba más que a mi vida». Hay que recordar aquí el poema “La vida entera” de Celan (GW I, 34 y III, 57; OC 60 y 420).

105. La conferencia que sirvió de base al presente capítulo suscitó una reacción en la *Neue Zürcher Zeitung* del 12 de octubre de 1994, de la que extraigo algún fragmento para mostrar lo mucho que ha cambiado desde entonces el panorama. Así pues, en su artículo titulado «Umgekehrte Flaschenpost. Ein Bachmann/Celan-Symposium an der Universität Zürich» [«La inversión del mensaje en la botella. Un simposio Bachmann/Celan en la Universidad de Zurich»], Roman Bucheli sostuvo lo siguiente: «La estrecha relación que Ingeborg Bachmann y Paul Celan mantuvieron durante más de diez años es en gran parte una terra incognita. Esto se debe, de entrada, al hecho de que la discreción de ambos y el acceso prohibido a sus cartas —al menos hasta que hayan transcurrido unos decenios— han impedido que se pudiera hacer una investigación biográfica. Por un lado, esta laguna representa la ocasión de que se identifiquen las huellas sin prejuicio alguno, para así llevar a cabo un análisis filológico de las mismas en las obras de ambos. Por otro lado, esto implica el peligro de perseguir fantasmas. Es una lástima y una decepción que el mismísimo Jean Bollack haya cedido ante esta tentación». El periodista sólo vio en mi conferencia una «mezcla polémica de reconstrucciones biográficas carentes de fundamento y reminiscencias literarias».



LA BARRERA DE PESTAÑAS

SPBACHGJTTER

Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid
rudert nach oben,
5 gibt einen Bück frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:
der Himmel, herzgrau, muß nah sein.

Schräg, in der eisernen Tülle,
der blakende Span.
10 Am Lichtsinn
errätst du die Seele.

(War ich wie du. Wärst du wie ich.
Standen wir nicht
unter einem Passat?
15 Wir sind Fremde.)

Die Fliesen. Darauf,
dicht beieinander, die beiden
herzgrauen Lachen:
zwei
20 Mundvoll Schweigen

REJAS DEL LENGUAJE

Redondez de ojo entre barrotes.

Animal ciliado, el párpado
rema hacia arriba,
libera una mirada.

Iris, la nadadora, sombría y sin sueños:
el cielo, de un gris corazón, debe estar cerca.

Inclinada, en la arandela de hierro,
la viruta humeante.
Por el sentido de la luz
adivinas el alma.

(Si yo fuera como tú. Si tú fueras como yo.
¿No nos hemos mantenido en pie
bajo un aliso?
Somos extraños.)

Las losas. Encima,
inseparablemente juntos, los dos
charcos de un gris corazón:
dos
bocanadas llenas de silencio².

El poema convierte en tema el término fundamental de la composición poética y profundiza en él; señala el fondo y la superficie, la constitución de la retícula, la enigmatización. Pero a su vez las «rejas» se pueden volver a interpretar; ya no sólo seleccionan sino que además separan. El juego se puede jugar siguiendo el modo trágico. Se pasará así del estudio de los medios primarios de la significación a la historia de un encuentro vivido y de un fracaso. La dimensión biográfica, tan visible y patéticamente presente en el texto, se ilumina de este modo. La dualidad está en la materia; todo se hace con ella. Esa dualidad habría podido conducir a la formación de un dúo insospechado (véase el capítulo precedente sobre Ingeborg Bachmann). Lo que este canto común podría haber sido no se distingue en nada de un análisis estructural de la composición artística —y ese análisis anticipa el desacuerdo (este último es el principio de la composición)³.

2. Véase también OC 128.

3. Es bastante fácil —y cómodo— supeditar cada poema a una imagen acongojadora de la deportación o del exterminio, como lo hace Giuseppe Bevilacqua, para

I. LA LECTURA

La primera estrofa, reducida a tres términos agrupados en una sola línea, da nacimiento a un círculo cercado por verticales. El título *Rejas del lenguaje* ya es de por sí suficiente como para evitar una visualización identificadora inmediata. Las palabras están figuradas, prefiguradas; las figuras revisten un sentido. De la estructuración del espacio mediante el trazado de signos diferenciados, nacen formas que marcan un primer nivel de significación, anterior a la fijación de palabras en un sistema lingüístico. El compuesto «Augenrund» (redondez de ojo), distinto de «Rundaug»⁴, que se reserva a los ojos redondos (de los Cíclopes), hace surgir una circularidad que solamente se verá ocupada por la palabra en un segundo tiempo. Se trata de todo aquello circular, hecho de ojo, o hecho para el ojo, una redondez ocular —forma privilegiada. La «palabra» extraerá de ello, en el lenguaje que se crea y se recrea, la atribución de una dignidad particular; el «ojo» se carga con la perfección que está inscrita en su forma.

La alternancia de los redondeles y los bastones (los «barrotes») lleva a retener, desde ese estadio (primero) de la significación, la distinción de los elementos masculino y femenino. El lenguaje es andrógino en su estrato más íntimo. El juego de los signos, el dinamismo inherente a su desarrollo espacial, produce una profunda diferenciación. Las barras primeramente se distinguen unas de otras, se imponen por separado contra el espacio devorador, afirmando su verticalidad: separadas unas de otras, dividen una expansión, la articulan con ausencias, la espacializan con los «blancos», con intervalos y vacancias, prefiguraciones de una blancura total. Detrás, en el espacio intermedio, en el vacío que está entre ellas, otras líneas se encorvan, se redondean y se vuelven a cerrar, como si el espacio, articulado por los trazos que se suceden en su huida vertical, tuviera ahí, gracias a estas limitaciones, el poder de producir una figura particular, menos abierta, menos dinámica, más acabada; los signos, al surgir de una

este poema, en el prólogo a su traducción de la *Poesía completa* de Celan: «Eros - Nostos - Thanatos: la parábola di Paul Celan» (*Poesie*, Mondadori, Milano, 1998, pp. LII-LVI); el ojo redondo entre barrotes es el del prisionero en el vagón: «el mudo mensaje de quien sólo puede implorar ayuda con su mirada» (p. LV). Sin embargo, «*Rejas del lenguaje*» es un poema escrito pensando en Ingeborg Bachmann, la alteridad en poesía. El exterminio está ahí, pero de un modo mucho más sutil —y no por eso menos demoledor— de lo que cree Bevilacqua.

4. Véase el Grimm¹, «Rundaug»: «Aquel que posee un ojo redondo»; cf. «rundaugig».

diferenciación abismal, no entran en un sistema de puro antagonismo; uno —con su movimiento suspendido, y anulándose en la cerrazón de su forma— se transforma, para el otro, en un polo de atracción situado en el campo de su negación.

La diferencia en los trazos crea el sistema de «letras» (Buchstaben)⁵ que transporta la lengua al estructurar las palabras. El antagonismo se inscribe, se graba en la escritura, de manera que la cerrazón de las consonantes se distingue de los blancos y de las aberturas vocálicas; —se trata también, en el trazado que los anota, de la diferencia entre bucles y bastones.

Antes de la articulación de la palabra, el espacio significativo se organiza con sus rupturas, en el seno de las «rejas»; los elementos masculinos, las runas, se dispersan; cuando se asientan, se crean un más allá; se libran de una hondura de la que surgen formas de otro tipo. Lo masculino y lo femenino no se combinan entre sí uno a uno, frente al infinito. La dualidad se orienta de un modo diferente; procede de un ritmo que, deportado, diferido, escalona los píanos.

El ojo, a lo lejos, se anima. Eso, allá, la palabra única —nombre de todas las palabras— se desdobla. Las etapas del poema no marcan los estadios en la evolución de una entidad preexistente; anotan los instantes de una formación —anotaciones genéticas de un observador no visualizado que dice las palabras con las palabras que ve constituirse. Los principios contrarios, lo masculino y lo femenino, que se disocian primero en regiones contrastadas, se aproximan después. Las estrofas 2 y 3 —productos del ojo— descubren a los componentes de la pareja en su encuentro. Por un lado, con el «párpado» ciliado, una movilidad primera, humedecida por el mundo de los infusorios o los protozoos. Una propulsión más primitivamente animal que el vuelo o el caminar va desplazando un organismo, el cual, indistintamente, se propaga y se procrea, forma de una animalidad invertibrada, en tanto que es esencial, y que sobrevive en el ser humano en la alienación liberadora de la sexualidad.

La apertura se hace ahí, en aquel lecho del lenguaje en el que los movimientos asociativos de los fonemas se confunden con las pulsiones del deseo. Tanto el «animal ciliado» (Flimmertier) como el «remar» frudern, que contrasta con «nadar», schwimmen se sitúan en el

5. Véase *infra*, p. 389, n. 29. El término «Stab» (palo) se usaba para designar los trazos verticales, grabados en la madera o en la piedra, «Buchstabe» (palo de libro) para designar las letras de los libros; véase Kluge-Götze (17.^a ed.; 1957) s.v. «Buchstabe»: «Casi todas las runas llevan un trazo vertical dominante, el 'Stab' [palo] que, por extensión, designa todo el signo. A diferencia de las runas, los signos latinos de la escritura, utilizados en los libros, se llaman en alto alemán antiguo 'buohstap'».

ámbito de la evasión, en la retícula poética del éxtasis erótico en particular⁶. El animal se desplaza, «rema»; su dirección le es impuesta por la verticalidad primitiva de los «barrotes»; la aspiración lo arrastra «hacia arriba» (y no en un sentido cualquiera), por irreductible que sea la ascensión en su particularidad. Esta altura es distinta de todas aquellas que han sido objeto de celebraciones: se trata de una pulsión ascensional en bruto, núcleo de un diferente «zieht uns hinan»^{7 8}, que atraviesa todos los avatares. La vección se orienta «hacia» (;nach); intenta volver a decir y contradecir. La vista que se abre, al término de la migración ascensional, solamente ocupa el lugar del «cielo», una homología en el orden de la organización espacial, que «orienta» y redistribuye los significados.

Allí, en el espacio de una vista liberada, con la «mirada» arrancada a la opacidad, el órgano se reduce, en este momento, al iris. El párpado se ha ido lejos; el ojo se ha «abierto». El iris ahora lo releva; el resto del camino será recorrido por él {con él}.

Iris es la parte del órgano ocular (Regenbogenhaut*); el término se «retraduce» y se reconvierte de tal modo que en él aparezca —personificada, feminizada— la mensajera de la mitología⁹, la conductora en

6. Véase en La rosa de Nadie el poema “Árbol ciliado” (“Flimmerbaum”, GW I, 233; OC 167); concretamente los versos 8 y 9: «era / una libertad» («es war / eine Freiheit»).

7. Véase el último verso del Segundo Fausto: «lo Eterno-Femenino / nos atrae a lo alto» («das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan») (J. W. Goethe, Fausto [Final de la H Parte], ed. de M. J. González y M. A. Vega, trad. de J. Roviralta, Cátedra, Madrid, 2004, p. 435).

8. «Regenbogenhaut» es el término alemán que designa también el iris, literalmente significa «piel —o membrana— del arco de la lluvia», con «arco de la lluvia» (Regenbogen) se designa al «arco iris». [N. de los T.]

9. Los intérpretes del poema han invocado ampliamente la figura de la mitología griega, cada vez según una orientación fijada de antemano. Para Jerry Glenn («Celan's Transformation of Benn's 'Sudwort': An Interpretation of the Poem "Sprachgitter" [en adelante: «Celan's Transformation»]: German Life and Letters [nueva serie] 21 [1967], pp. 11-17), la diosa se introduce en el poema para ilustrar mejor la pérdida del poder de comunicación, y el arco iris que designa su nombre como un símbolo de promesa «en la tradición judeocristiana», y como un puente entre la tierra y el cielo, no es más que el signo de una ausencia (p. 13). Para Alfred Kellertat («Accesus zu Celans "Sprachgitter"»: Der Deutschbitnterricht 18 [1966], pp. 94-110, retomado en D. Meinecke [ed.], Über Paul Celan, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1970, pp. 113-137), que adopta la tesis formalmente opuesta, la personificación del arco iris, «la vertiente femenina de Hermes», rebasando la indicación anatómica, debe representar, en lugar de la ausencia del cielo, su proximidad, es decir, un poder de visión «interior», transterrestre (p. 123). Para Marlies Janz (Vom Engagement, p. 91), movida por un objetivo realmente diferente, Iris tiene la misma función de simbolizar el poder (para ella obsacualizado por la sociedad) del ojo, ya no trascendente, sino por el contrario ávido de

lo húmedo, en el agua no irisada de las lágrimas. Ella «nada» por iniciativa propia¹⁰. Ahí mismo, en la aposición del nominativo («Iris, Schwimmerin», verso 6), está la atribución esencial que dice lo que ella es: la que cruza a nado. Lleva con ella el color de la monotonía, los términos borrosos e incoloros de las aguas turbulentas que surca. El médium es específico, la mediadora se adapta a las extensiones exploradas, visiones desprovistas de animación, más allá de lo sensible y más allá incluso de las figuras del sueño. Es la anunciadora de una tercera transformación semántica de la redondez inicial; en ese punto, ella es «cielo» (verso 7), un último aspecto de esa palabra, que se puede asimilar al «blanco» del ojo, y verse figurada por él. No se abandonará, durante todo este viaje, la palabra «ojo» (Auge): es eso lo que dice —e inversamente, diciendo, es «ojo» lo que se dice, con toda aquella estratificación que le otorga la refección, y con la grisalla al final, diciendo más verdad, mediante una forma de iconoclasia lingüística. Se reniega de los colores que la lengua —nutrida por las lenguas poéticas (o religiosas)— ha asociado tradicionalmente con la extensión «celestial» del «firmamento», con lo «cerúleo», así como con los azules místicos. El «azul», en la refección, ya no es ese azul¹¹.

plenitud sensual; Iris es la madre del Amor, y el «alma» es el otro miembro de la pareja (cf. A. Kellertat, «Accesus...», cit., p. 123: «El 'ojo' es también a menudo en Celan el símbolo de la relación amorosa» [«Oft ist 'Auge' bei Celan auch Symbol der Liebesbeziehung»]). J. E. Jackson (La Question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne. T. S. Eliot, Paul Celan, Yves Bonnefoy, Neuchâtel, La Baconnière, 1978 [en adelante: La Question du moi], p. 181, n. 6) se atiene a la ruptura de Glenn y de otros; véase, infra, el análisis de la interpretación.

10. Por lo que se refiere a las connotaciones del verbo «nadar», véase el mismo poema «Árbol ciliado» (“Flimmerbaum”, GW I, 233; OC 167); versos 10,13, 14, 20, 21 y 22.

11. En la versión mecanografiada que me ha comunicado amablemente Rolf Bücher (TCA, Sprachgitter, p. 41), las tres primeras estrofas no se diferenciaban (y sólo había cuatro en total). La separación acentúa y autonomiza los estadios de la transformación: a) El verso 7 primero se dividía en dos: «Der Himmel, herzgrau, / muß nah sein»; b) La disposición actual de la tercera estrofa en un dístico, sin la división anterior, asocia los ritmos, alargados, a una travesía y a su destino; el objetivo, mediatizado de un modo más fuerte por el metro, entra en el horizonte de una expectativa reflexiva. En el verso 9, la coma agregada en la versión impresa, después de «schräg» c), destaca, con la palabra, la línea oblicua; tal vez refuerza también la relación entre ésta y la materia, el hierro. El paréntesis que enmarca la actual estrofa 5 no aparece en la primera versión d) (véase infra, p. 386, nn. 23 ss.). En la última estrofa, la división introducida después de «Lachen» (primero había: «[...] Lachen: zwei») acentúa el número «dos», que ocupa el solo una línea, pero establece al mismo tiempo una correspondencia fonética y semántica entre «Lachen» y «Schweigen» e). En cuanto a las variantes, concretamente al verso 14, Celan primero había escrito: «unterm gleichen Passat» («bajo un idéntico aliso»), y después corrigió con tinta: «unterm selben Passau»

Una lengua diferente modela la lengua, y se inscribe en ella, contra ella, con los mismos elementos, desplegados de nuevo siguiendo nuevas estructuras de significación. A las palabras no se las rehace como de costumbre —tal y como han hecho siempre los poetas, y según los sistemas de pensamiento (ya desde los presocráticos, e incluso antes de ellos)—, sino que aquí el poema mismo muestra cómo se las rehace; se rehacen, pues, templadas de nuevo, a fin de reestructurarse en su propia génesis. Si el «habla» (en términos saussurianos) es la utilización distinta y particular de un sistema de signos preexistente, no es menos lengua que la lengua, hecha de lenguas, a saber, hecha de hablas anteriormente distintas, reintegradas después, en las que se inscribe nuevamente. Sólo tiene la posibilidad de imponerse contra ellas, y de ser más «justa», convirtiendo en tema su diferencia —más que su novedad— en el análisis de su propio decir. La refeción catártica de las palabras se basa en una reconstitución.

El poema “Rejas del lenguaje”, que ha dado título al libro, se remonta hasta aquellos elementos de los que se compone la palabra como una entidad de significación, sin referirse de manera directa ni exclusiva a un significado en el mundo de las cosas. Como en los otros poemarios, la palabra del título se refiere a un uso hecho en el libro anterior. La vista que, en un recinto autónomo, despeja «más allá» la apertura que se ha ganado a «remo» no es una mirada que se podría llevar hasta allí. El transporte es anterior. La exploración está al final de un recorrido interno a la cosa significante que «allá», tras los barrotes que se escriben, se puede ver cómo se reconstituye, conforme al objeto que, de otro modo, sin remodelación, no se llegaría a poder decir. El «cielo» no se puede ni denunciar ni denegar en los términos de las creencias que han contribuido a producir las masacres. En el ojo que está en frente de él, el cielo ha encontrado de nuevo otro color, un gris corazón, que atrae a los corazones acogedores del gris que van en busca de este cielo. Ninguna «etimología» podría ya decir un sentido más verdadero³² si el lenguaje no se regenerara en sus mismos fundamentos, como lo hace también cada poema, con la salvedad de que “Rejas del lenguaje” reproduce los hitos del proceso, siguiendo los estadios de la regeneración; el ojo está ahí, ya de entrada, orientando la procreación —no es lo cifrado de una consciencia que se proyecta en el cielo.

(«bajo un mismo aliso»), para conservar finalmente «unter einem Passat» («bajo un aliso») /)

12. Boliack se refiere al sentido de la palabra «etimología»: *etymos* (verdadero) y *logos* (discurso): decir el significado verdadero de una palabra. [N. de los T.]

Sería arbitrario admitir que «Üegado a este punto, el poema se desvía sin transición de su primer objeto»; el objeto que es el poema no se desvía de sí mismo, hacia algo otro: la mecha —o la viruta— que humea. No se pueden aislar las cosas para, una vez visualizadas, extraer de ellas una indicación simbólica y concomitante en el desarrollo de una historia¹³. En primer lugar, es poco probable que antes de la interrupción, marcada en la estrofa siguiente, se abandone la esfera del ojo; los términos se iluminan a partir de una significación que ellos mismos llevan consigo. La imagen y la fuerza simbólica emanan de la palabra que «ve», motivada por la potencia significante. El adjetivo «eisern» (de hierro) se debe interrogar debido a que posee un valor en sí. El hierro, en Adormidera y memoria, dice, de un uso al otro, la guerra que subyace en la armadura, con la lengua de la violencia y la destrucción, en el seno de una contra-lengua en formación. Es la armadura de los caballeros alemanes, de la horda de soldados¹⁴. El alemán es la lengua de todos ellos.

Contrariamente, la arandela (Tülle) que contiene una llama en la extremidad de sus brazos, dice de por sí el candelabro, la menorá. La alianza de las «palabras» expresa lo inconciliable —lo no reconciliable¹⁵. No es una «figura», a menos que «figure» la tensión irreductible. De hecho, en el seno de la alianza, los términos están contaminados: ¿acaso la «arandela» no es también el «casquete» de una bala¹⁶? ¿Cómo hacer si no, para decir la matanza en la lengua de los asesinos¹⁷?

13. Véase, *infra*, el análisis de las interpretaciones. Jackson {La Question du moi, p. 182} no es el único que priva a todos estos términos de su fuerza reavivada para convertirlos en simples accesorios escénicos, y que los reduce sólo a eso, esbozando el decorado (hipotético) del drama: «[*] el mechero de una lámpara de aceite que alumbraba tal vez la conversación. La humareda indica sin duda la extinción [...] y, por ende, el final de dicha conversación».

14. «Cabeza descubierta, emerge del follaje el caballero» («Barhaupt ragt aus dem Blattwerk der Reiter»), verso 4 del poema “Un crujir de zapatos de hierro en el cerezo” (“Ein Knirschen von eisernen Schuh”, GW I, 24 y III, 48; OC 54 y 414); con el hierro al comienzo (verso 1), retomado, en el ámbito de la «lengua» («las manos» que escriben), hacia el final (verso 10); «zapatos de hierro abrochados a las frágiles manos» («eiserne Schuhe geschnallt an die schwächtigen Hände»).

15. No es porque el adjetivo se use en su valor pacífico (cf. Grimm, s.v. «Tülle», col. 1699) por lo que la asociación no está cargada aquí con la tensión que opone la luz a la violencia.

16. Éste sería un ejemplo de ese tipo de asociaciones contradictorias; A. Kellelat, «Accesus...», cit., p. 119, al ver ahí la «figura» clave, no ha podido pensar en ello. El choque está en la mira interna de las palabras antes de toda retórica poética.

17. Sobre el tema de la subversión de la lengua por medio de la lengua que se instala en ella, véase, *supra*, mi estudio del poema “A uno que estaba ante la puerta” (“Einem, der vor der Tür stand”, GW I, 242; OC 172): «El hombrecillo de Treblinka y el Maharal de Praga», pp. 95-126.

Ahí, en ese «retorno» de la ascension, en el meollo de lo paradójico, el ojo se hace ver en una cuarta «alegoría». El brillo negro de la pupila está en el centro de todo el sistema, el sí-mismo con su «otro», la alteridad; la diferencia se impone en el seno de la alienación de la lengua de los otros, contra los que se dice lo «otro», el crimen y lo indecible. La viruta que resplandece, ínfima, lo que sobrevive de la llama (la ramita, menos que un pabilo), eleva su humo desde la humareda de los campos de la muerte: «blakend» —es un hápax en la obra— no está menos determinado como semantema, del lado de las víctimas, que «eisern», más recurrente, del lado de los verdugos. Reducida a ese punto —testigo indestructible, encerrada en el cañón de un hablar ajeno, enajenante—, la lengua del ojo sólo puede defender lo contrario de un modo «inclinado». La pupila «sesga»; la posición de la viruta es «oblicua»: siguiendo el cañón, y evadiéndose de él, sobre una línea deportada¹⁸.

El alma prisionera, que intenta escaparse del calabozo (o de la tumba) del cuerpo, es un tema de la tradición platonizante (o pitagorizante), que se traspone aquí hasta aquel principio que, al animar la lengua, la restituye a sí misma¹⁹. La frase con «errätst du» («adivinas», verso 11) se puede leer como una referencia: ¿no es así como había que decirlo? La aspiración a la luz crea el alma, pero ese poder de trascender se encuentra obstaculizado. La luz (Liebt) no es esa «altura» teológica (oben) que estaría por encima de la «arandela» (Tülle); ninguna llama espiritual arde, en ella. El «cielo» gris (del verso 6) se ha abierto a otra ascensión (versos 3-7). La homología entre «gris» e «inclinada» es manifiesta. Es la vección que se imprime al fulgor, en el sentido de esa otra claridad, hacia la cual la pupila dirige la mirada.

Si el deseo tiene un «sentido», que va de una persona a la otra y, en primer lugar, del «yo» al «tú» («Wär ich...», verso 12), es que el otro posee una superioridad, que no puede ser sino la de ser «otro», ligado a las sombras «... como tú» —es decir: tal y como tú estás hecho, o: tal y como tú estás hecha. La alteridad une también, en los dos sentidos, la mujer al hombre: «tú... como yo», entonces, igualmente unido y libre. Si bien los movimientos son simétricos, perma-

18. La «geometrización» se ha descrito formalmente como una imagen abstracta (véase *infra*, p. 397, n. 57). Ahora bien, aquélla se compone de formas que tienen su «sentido» propio, sus coordenadas, al igual que los números o los colores —tanto la vertical y la horizontal como la diagonal.

19. Los autores como Kelletat (véase, *infra*, el análisis), que han hecho de ello el principio de su interpretación, borran la distancia, y, por lo tanto, la transformación inherente a la refección absoluta de los «temas». Todo está ahí; y nada está ahí, según el antojo de cada uno.

neceo distintos en tanto que la unión se logra en —y gracias a— la identidad, o sea, la tensión del otro.

Los dos deseos se completan y se contradicen a la vez. Los dos versos siguientes (versos 13 s.) aportan una superación: antes de descubrirse uno al otro, los dos miembros de la pareja se hallan juntos bajo un único viento —«un» es enfático—, que los ha «hecho pasar» hacia la misma alteridad²⁰. La apertura en cada uno se basa en la experiencia de un rebasamiento común, así como de una extrañeza. Transferidos a la lengua de la sombra, se trata de los vientos tórridos de gran circulación, a escala oceánica, que poseen la fuerza de hacer pasar de un «mundo» a otro²¹. «Standen» no indica simplemente el lugar, sino la resistencia —así como «mantenerse en pie» o «erguirse» (sieben) lo hace en otros lugares, cuando no por doquier, según parece—, el no-decaimiento. Se resiste en la tormenta. El aliso no es pues aquí el viento favorable solamente, el empuje que permite llegar a buen puerto; uno se ve arrastrado por él, y es preciso «soportarlo»²². La prueba iniciática del «pasaje» crea los «extraños» que uno y otro son ahora, enfáticamente, en correlación con «standen», no por haber padecido el destino despiadado (de las víctimas), sino por haberlo asumido, hasta el punto de reivindicar el título de víctima (y la solidaridad con ellas).

La penúltima estrofa está entre paréntesis, con lo cual marca una ruptura (la transformación ha llegado a un término)²³. Su contenido no forma parte directamente de la dimensión que han abierto las transformaciones de la palabra poética; al establecer una correspondencia aparte (personalizada)²⁴, dicho contenido hace que el análisis llegue a

20. He podido percibir esta instancia antes de conocer la variante del poema (véanse *supra*, pp. 245 s.) que impulsa la similitud hacia la identidad, y después hacia la unicidad.

21. La palabra «Passat» se ha interpretado como un símbolo de la felicidad ligada a la travesía que los vientos favorecen y que la extrañeza del siguiente verso hace ilusoria (cf. A. Kelletat, «Accesus...», cit., pp. 126 s.), a menos que se incluya en ella la historia, a saber, el «pasado» (passé según el francés; B. Böschenstein apud J. E. Jackson, *La Question du moi*, p. 182, n. 7: «¿Acaso no hemos compartido la misma historia?»). Los intérpretes divagan tanto que no llegan a considerar las estructuras semánticas constitutivas, que conducen aquí a las «transgresiones».

22. «Se mantienen en pie, separados en el mundo» («Sie stehen getrennt in der Welt»; GW I, 125; OC 103, verso 15), o bien convertido en tema, de un modo más intenso, en un contexto de intercambio de «tensiones», como en el poema “Se mantenia” (“Es stand”; GW III, 96; OC 439, versos 1, 3-, 5, 8).

23. Esta estrofa se añadió más tarde, de manera que la progresión lineal se interrumpe gráficamente y, al mismo tiempo, el último movimiento se relaciona con la antepenúltima estrofa.

24. Esta correspondencia es ciertamente «biográfica» (y alusiva en el sentido de la

una conclusión. Cabe decir que este análisis que no se habría podido desarrollar en su propia lógica sin una intervención «personal»²⁵.

El decir se compone, se descompone y se recompone; se libera, avanza (de la estrofa 1 a la 3); permanece prisionero de lo que lo contradice, pero lo atraviesa en busca de un espacio propio (estrofa 4). Transporta su contradicción, su contra-lengua, en la evasión misma, al no poder decir nunca si no es incluyendo en el decir un no-decir más adecuado, que responde al peso de las lágrimas en el ojo. Las «losas» cubren, sellan el espacio mortuario en el fondo (Fliesen se enriquece aquí —cabe admitirlo— con un valor más corriente en el castellano losas: sepulcros)²⁶. La horizontal responde a la ascensión; la vertical en lo alto, como una cerrazón a la apertura. No son dos polos.

Asimismo no hay nada por decir —para decir (efectivamente) el horror. Eí ojo, ahora en su dualidad, ya no está presente sino en las lágrimas en las que se unen, en las que se han unido, el «yo» y el «tú». Es la réplica de la expansión liberadora, húmeda como las aguas que atraviesa la mensajera en lo alto, con la misma naturaleza y el mismo color sombrío (véase la repetición del compuesto *berzgrau* o *herzgrauen*, versos 7 y 18, tanto para el «cielo» como páralos «charcos»), aunque lisa e inmóvil, como el suelo de las «piedras» sobre las que ella se posa —charcos sobre las losas, «lágrima» sobre «piedra»; y desdoblada al mismo tiempo. La unión tácita, sin palabras, la rememoración que lleva a cabo el «corazón» condensa tan fuertemente una conformidad del lenguaje con aquello, que las lágrimas se acercan entre sí («*dicht beieinander*», verso 17), en una proximidad que no sería capaz de establecer ningún diálogo, y que permanece como un intercambio de diferencias, aun cuando las palabras intercambiadas sean las mismas. Dos pesos de mutismo por uno solo de palabra (y otro tanto de cesuras...) producen, pues, las «lágrimas». La repetición no es solamente enfática, «*zwei*» (verso 19) no equivale a «*die beiden*» (verso 17). El desdoblamiento ha surgido en primer lugar de la proximidad que se expresa en la asociación fónica: («*beieinander*»,

«experiencia vivida»); ahora bien, sólo recobra su verdadera significación si se establece y se hace explícita la relación del lenguaje con la vida del «sujeto» histórico, y la relación de los «elegidos» (en este caso, Bachmann) con la «vida» del lenguaje.

25. Véase infra la corrección que se introduce en la concepción de un «yo», frente a los textos de Gottfried Benn.

26. Véase «losa» en el Diccionario de la Real Academia (tercera acepción). «Fliesen» responde a «losas», que a su vez responden a «Grabplatten» (Grimm, 1862, s.v. «Fliesen», no menciona este uso); cf. “Conversación en la montaña” (“*Gespräch im Gebirg*”, GW III, 172; OC 485): «losas de piedra» (Steinfliesen).

«die beiden»); bocanadas llenas de silencio («zwei / Mundvoll Schweigen») es dos veces una bocanada de decir^{27 28}.

La lengua no se puede separar de sí misma si el «tú» que se busca en ella se encuentra en ella. El valor de la palabra «Gitter» (rejas) se puede determinar por medio de la interpretación global del texto, del cual es una pieza. El compuesto (con Sprach-)^{2*} no se utiliza en otros lugares; evidentemente ésta no es una razón para no considerar los usos del termino simple, menos aún cuando existen muchas posibilidades para que la aplicación particular dirigida a la textura del lenguaje en el compuesto materialice una prolongación implícita. El valor primero viene marcado en verdad por los barrotes y los cercos y por todos los «internamientos» tras los alambres de púas. Sólo que el aislamiento, por solidario que sea con los encarcelamientos, no es la ausencia de vínculo con los otros, a menos que se confine la «comunicación» en el recinto de la lengua común y corrompida de la que el poeta «se separa». El atrincheramiento del «sujeto», del «yo» histórico, está en el origen de los cortes que se introducen en el lenguaje para hacerlo «hablar» de un modo más justo, en adecuación con las prisiones de una experiencia poética. Las rejas materializan la separación original en el poema “Schibboleth”: la primera estrofa circunscribe su recinto; uno se encuentra separado del «mercado», transportado al orden de las palabras, las «piedras», en una tonalidad y siguiendo un ritmo que la división escande:

27. Por lo que se refiere al silencio, plenitud del «decir», véase *infra* «Humor blanco», pp. 449-483.

28. El hecho de convertirla en una «forma paralela» de «Sprechgitter» (rejas de locutorio) (*La Question du moi*, p. 179) orienta ya la lectura, y desvía el desciframiento al sustituir la lengua —en tanto que estructura en la que se organizan los recursos expresivos— por el acto de una palabra obstaculizada. Celan distinguió este compuesto del otro en una carta a Rudolf Hirsch en el momento en que decidía el título del libro (26 de julio de 1958). Ahí defiende *Sprachgitter*, no sin vacilación (una vacilación un poco actuada, por cortesía, a fin de tener en cuenta una objeción, y sopesarla). El aspecto «existencial» (que vale para el libro) del intercambio de la palabra, afirmado contra el esoterismo, se asocia claramente a la estructura de la lengua. He aquí un extracto de esta carta, que debo a la amabilidad de Gisèle Celan: «Entiendo demasiado bien sus objeciones contra el título “Sprachgitter”; este título es, sin duda alguna, ambivalente, por no decir polivalente (fíjese que no digo “Sprech-” [rejas de locutorio] sino “Sprachgitter” [rejas del lenguaje]). Además, tiene algo eminentemente ‘poético’, al menos a primera vista, pero ésta no era ciertamente para nada mi intención. El esoterismo no es cosa mía... Pero a la vez me digo que en “Sprachgitter” habla también lo existencial, la dificultad de todo hablar (de uno con otro), e igualmente su estructura (como en la palabra «Raumgitter» [red espacial]); de este modo se puede atenuar lo que en un principio tenía un aspecto anfíbio. Como puede ver, todavía dudo. Por ahora me parece que el título del ciclo que cierra el libro (“Engführung”) podría ser más adecuado para el conjunto —por favor, dígame cuál es su opinión».

Mitsamt meinen Steinen,
den groß geweinten
hinter den Gittern,

schleiften sie mich
/ - F -

Junto con mis piedras,
que el llanto hace crecer
tras las rejas,

ellos me arrastraron

La separación inicial se reproduce indefinidamente en las configuraciones remodeladas de las palabras que han surgido de la división, como otras tantas capturas —todos los muertos, retenidos en el enrejado, presos: «Enrejado eso también por la nasa»^{29 30}.

Aunque Celan haya utilizado las «rejas», incluso antes de este poema, como una de sus «palabras», el papel que desempeñan en las definiciones poetológicas de Gottfried Benn se puede tomar perfectamente en consideración. La palabra se interpreta, iluminada por la luz de unos datos establecidos, de unas indagaciones ya logradas. Benn asocia la creatividad verbal con el «yo», cosa que Celan, tal como él lo entiende, no pretendería rechazar; sin embargo, para que la diferencia entre ese «yo», concebido de este modo, y la materia verbal, en la que él se expresa, se borre, Sprachgitter se puede leer como una diferenciación frente al «Ich-Gitter» (yo-rejas) de Benn³¹. Las rejas son el yo, pero este yo, por determinado que esté históricamente, no tiene otro lugar donde comunicarse que la lengua. La prodigiosa exploración que intenta ese poema —seguramente más que ningún otro—, a fin de fijar las condiciones primordiales de la significación en el dinamismo de su «geometría»³² progresiva y conquistadora, no rebasa los límites ni del yo, con las tensiones que lo constituyen (al contrario, dicha exploración extrae de ellas su sentido), ni de la adecuación a los acontecimientos históricos, mediatizados gracias a las fuerzas de renovación que el verbo contiene.

29. GW I, 131-132; OC 106-107. En el poema “Con la cuerna que suena en la niebla” (“Ins Nebelhorn”, GW I, 47; OC 66), el barrote de las rejas (Gitterstab) que coge la mano del poeta convierte el gesto, el puño que se agarra, en la huella depositada en todas las letras. «Buchstaben», «Gitterstäbe».

30. “Hacia la isla” (“Inselhin”, GW I, 141; OC 113, verso 12). Véase también P. Celan, *De umbral en umbral*, trad. y notas de J. Munárriz, Hiperión, Madrid, 21994, p. 115.

31. Que Enrique Ocaña traduce por «yo-rejilla»; véase «Problemas de la lírica» de 1951, en G. Benn, *El yo moderno*, Pre-textos, Valencia, 1999, p. 191. Véase también *infra* el análisis de las interpretaciones. Jackson rechaza erróneamente la asociación [La Question du moi, p. 181, n. 6).

32. La cual, si no se asocia con la producción sucesiva del sentido, de una estrofa a otra, sólo se podría reducir a su aspecto más formal y «exterior»; véase *infra*, p. 398, n. 57, pp. 402 s.

Con la palabra del título “Sprachgitter”, se entra en la lectura de la lengua y su doble estatuto de ruptura con los demás (el «mercado» en el poema “Schibboleth”) y de apertura a lo otro —en sí mismo y más allá de sí mismo. Las rejas abren y cierran. La palabra «Gitter» se reinterpreta, y ya no responde demasiado a la situación de angustia que se construye a partir de su acepción concreta³³ confundiendo el lugar que ocupa ella y, con ella, todas las violencias padecidas, en la constitución de un lenguaje liberador. Quien está «tras» las rejas no es menos «libre», sino todo lo contrario. No se deplora la soledad. Y el cara a cara no se esquivo. No obstante, nada impide que, debido a la profunda homología existente, se puedan considerar los usos figurados que hace Jean Paul de esa misma palabra³⁴: o bien la pantalla situada entre las presencias demasiado inmediatas de la consciencia diurna y el sueño (con sus «traspasos» que conducen hasta el ámbito de los espíritus y los muertos); o bien las «pestañas» de la amada (las «pestañas-rejas», situadas delante del brillo que desprende el lenguaje del ojo)³⁵.

Puesto que el traspaso marca de manera constante las formaciones lingüísticas —siempre extraídas de lo oscuro y desviadas, deportadas—, las rejas, en tanto que figura de ese traspaso, se enriquecen con la acepción geológica o cristalográfica de una «estructura». En el

33. Y para la cual se ha buscado una motivación (u «ocasión») biográfica; véase *La Question du moi*, p. 180: «Es absolutamente verosímil que este poema tenga como origen un episodio vivido», con la nota 5. Si LeStrange estaba en relación con «Fremde», en el verso 15, ¿no se habría podido intentar reconocer en la calidad del nombre un signo de elección, más que «la vanidad» del «deseo» (p. 183)?

34. Que Kelletat recuerda, apelando al Grimm, «Accesus...», cit., pp. 116 s., y también J. E. Jackson, *La Question du moi*, p. 179; contra las restricciones que Janz formula, a propósito de la utilización del material verbal (*Vom Engagement*, p. 224, n. 105), véase la relación detallada y exhaustiva del término que aporta la obra de Jean Paul, en la contribución de B. Böschstein en el coloquio de Seattle: «Paul Celan als Leser Jean Pauls und Hölderlins», en *Argumentum e silentio*, pp. 183-198; cf. p. 191; por lo que se refiere a “Sprachgitter”, las asociaciones señaladas en «Umrisse zu drei Kapiteln einer Wirkungsgeschichte Jean Pauls: Büchner - George - Celan» (conferencia expuesta en el coloquio de Bayreuth [1975] en *Leuchttürme*, pp. 175 ss.) detienen el análisis del poema; el testimonio personal («Celan me dio a entender la dimensión restrictiva») concierne a una evidencia que solamente cobraría su sentido en el marco de una lectura.

35. Según Kelletat («Accesus...», cit., p. 117) el término «Sprachgitter» debe entenderse figuradamente como el lenguaje del ojo que fluye entre las pestañas de la amada. En Jean Paul el término aparece a menudo asociado con un léxico que incluso podríamos llamar celaniano. Por su parte, J. F. Elvira-Hernández, quien ya en ios años setenta tradujo íntegramente ios libros *Sprachgitter* y *Die Niemandsrose* (véase en este caso P. Celan, *Rejas de lenguaje*, trad. y prólogo de J. F. Elvira-Hernández, Sexifirmo, Piedrahíta, 1974, pp. lis.) aporta las diferentes significaciones de Kelletat.

poema “Lecho de nieve” —que viene a continuación en el libro— ese uso preciso estaría incluido en la forma de un participio; «Kristall um Kristall, / zeittief gegittert [...]» («Cristal tras cristal, / reticulados en lo más hondo del tiempo f...»)36. A medida que los sucesos se presentan, el tiempo imprime su ritmo a las palabras, y estructura su diseño. Estas se reúnen tal y como el ritmo las escande en el “Lecho de nieve”, en las caídas y las muertes; «[...] caemos, / caemos y yacemos y caemos». Y otra vez; «Caemos» (así como se ama). Aquí se trataría de una «red» o «retícula» de la caída, como quien dice una «estructura», pero hay que evitar ver en «Rejas del lenguaje» una estructura tectónica particular que caracterizaría a estos poemas37 (como si el libro estuviera designado por una forma particular, del tipo del «arte de la fuga» o de los «poemas estáticos»); sólo son figuras del ensamblaje o del reticulado si la separación se impulsa hasta su término, y, en lugar de ver en ellas un adorno38 39, se descubren los movimientos que resisten y sobreviven a la aniquilación.

Para poder mantener el sentido concreto de unas «rejas de locutorio que separan a los religiosos»33 —un sentido considerado «fundamental para la comprensión del poema»40—, aceptando a la vez que estas rejas puedan estar también dentro del mismo lenguaje, se supone que el poeta escogió el término «Sprachgitter» debido a su

36. GW I, 168; OC 128-129, versos 13 ss.; véanse las expresiones como «Kristallgitter» (red cristalina) o «Gitterstruktur» (estructura reticulada). O todavía el compuesto «Raumgitter» (red espacial), citado por Celan en su carta a Hirsch; véase *supra*, p. 388, n. 28. [En castellano, la palabra «Gitter» puede dar «rejas», «red», «retícula», etc., según los contextos. (N. de los T.)]

37. Como lo hace, en un momento determinado («zunächst»), Kelletat; «como marca estructural, como una ley de construcción» («als Strukturbezeichnung, als ein Baugesetz»; «Accesus...», cit., p. 118 y n. 8), sin sacar ningún partido de ello en su interpretación.

38. «Como adorno, como figura» («Als Ornament, als Figur») (A. Kelletat, «Accesus...», cit., p. 117).

39. Y no necesariamente religiosos; véase por ejemplo la novela *Hesperus* (Jean Paul, "Werke, sección I, vol. I, Hanser, München, *1989, p. 979), en la que el compuesto «Sprachgitter» designa —en un pasaje— el velo negro que cubre el rostro (soñado) de una mujer en duelo: «Y cuando la imaginación abrió, tras el enrejado del duelo, los dos grandes ojos de ella, que otras veces habían escondido, bajo ese mismo enrejado, las lágrimas de un corazón rechazado, y cuando él hizo hablar de nuevo la voz lejana tras aquellas rejas de locutorio hechas de hilos de sombra [...]».

40. Véase *La Question du moi*, p. 179, y también *infra* el análisis de las interpretaciones. Pero no hay que equivocarse; Jackson no toma el término, tal y como se podría pensar, por la textura generadora y liberadora de la lengua (las rejas que ésta constituye), sino como un instrumento de distanciamiento que separa la «consciencia» (¿producida por ella?) del «mundo que ésta percibe». La representación no es neutra; marcada todavía ahí por un dualismo más implícito que justificado (véase *infra*).

polisemia. Pero la polisemia, allí donde existe, responde a una dualidad o a una pluralidad analizables semánticamente, las cuales, en su estructura signifiante, no son en sí mismas «polisémicas», ni abiertas, ni acumulativas. La polisemia —al igual que la ambivalencia— tiene su oriente, que se revela «unívoco».

Las rejas de la separación sostienen a aquellos que las siguen. Las huellas, ¿pueden acaso perderse?, ¿los signos ocultarse? En todo caso, lo que puede ocurrir, en un momento de disfunción, es que el «yo» no sea capaz de «reconocer» ya al otro con sus «rejas», o que éstas lo excluyan; de manera que es preciso, para hablarle, abandonar las «rejas», como podemos leer en un poema (terrible) de farte de la nieve, con la «piedra» que se ha despojado por sí misma de ese enrejado (selbstentgittert)⁴¹.

La relación entre el análisis de la creación que el poeta lleva a cabo y la unión de éste con una mujer se me hizo evidente cuando identifiqué, hace unos quince años, el papel de Ingeborg Bachmann en algunos poemas, algo que se me había escapado anteriormente. La forma misma del paréntesis (estrofa 5) podría haberse escogido para señalar la correspondencia entre dos dominios: el del amor y el de las palabras.

La mujer puede ocupar aquí el lugar del «tú» porque ella misma escribe, y porque, en la situación amorosa, el hombre —es decir, Celan— ha transformado a la mujer, y la ha arrastrado incluso hasta ese distanciamiento. El momento saturnal que ellos viven podría conducir más lejos. Ahí, entre paréntesis, se hace oír la voz en off (como en el poema de Cristal de aliento, dedicado a Gisèle la grabadora, “Te conozco”)^{41 42}, que sitúa de nuevo el encuentro en su historia, una historia que aporta una referencia más verdadera⁴³. Como si, en lo que él ha producido ahora, el día de este poema, mostrase lo que habría podido ser y no fue, nueve años atrás en la misma ciudad de Viena⁴⁴, aunque ya se hubiesen dado las condiciones para ello. Se ha producido una proximidad tan intensa como la que ya había tenido lugar; para los amantes eso no es nada nuevo; viven su encuentro como una puesta en escena, porque saben que no tendrá consecuen-

41. “Mido a zancadas” (“Ich schreite”, GW II, 401; OC 384-385). Véase *infra*, p. 514. Y véase también: «a través de lo que sin rejas» («durchs Unvergitterte»; GW II, 94; OC 248-249, verso 2).

42. GW II, 30; OC 213.

43. Véase *supra* «Ingeborg Bachmann», pp. 341-375.

44. Un esbozo del poema “Sprachgitter”, redactado en Viena, lleva la fecha del 14 de junio de 1957 (TCA, Sprachgitter, p. 41).

cias y que la colaborador! no se producirá. La humareda de una llama medio ahogada en su estuche representa el emblema de esta relación. La línea oblicua reproduce, como la resultante de dos movimientos opuestos, todo lo alemán, lo más crudo y más asesino, así como toda la contradicción que lo atraviesa.

«Si yo fuera como tú. Si tú fueras como yo» («War ich [...]»): el condicional marca un porvenir irreal en el pasado, con el doble sentido de una simetría perfecta. Habría sido necesaria una doble identificación, «yo como tú, tú como yo», para que una forma de asociación, seguramente singular, se pudiese realizar. El segundo tiempo retiene la experiencia que los marcó, a ambos, en 1948, cuando juntos permanecieron de pie bajo el viento «que pasa» y que diferencia. Tal vez decir que esa experiencia les fue común es decir poco; es mejor decir que era muy particular, y que estaba ligada a dos destinos inconciliables. Puesto que no fueron hasta el final, donde sus diferencias se habrían podido reunir, sólo subsiste la extrañeza. El presente «somos» (verso 15), existencial y durativo, posee toda su fuerza: el hecho que subsiste es solamente una división.

El recuerdo de su historia marca una ruptura. Se regresa a la otra historia, la del acontecimiento, que habría podido unir sus diferencias. Se trata de las losas de los barracones y las fábricas de la muerte, sobre las que están acostados otra vez, inseparablemente juntos, uno al lado del otro, como lo estaban los yacentes, pero separados por ellos. Dos charcos de lágrimas distintos. Tú y yo. Todo lo que uno habrá podido obtener del otro es que la separación se ha hecho visible, como consumada por el amor. Al fin y al cabo, lo que provocaba la separación de los amantes vivos era la presencia de los muertos y la relación diferente que cada uno de ellos mantenía con esos muertos; la amiga no reconocía ante el poeta la causa de su separación. La división triunfa, y se ríe socarronamente con su triunfo; la palabra «charcos» (Lachen) dice también las «risas» (jachen) —las más negras. La frase también se puede leer de otro modo, a la manera de una farsa grotesca: desfiguradas, «dos risas de un gris corazón» estallan al contemplar los charcos. Entonces no pueden hacer nada más que rellenar sus bocas con un espeso silencio de poetas, aun cuando el silencio no sea el mismo. Esto habrá obtenido él de ella.

Las losas cubren un pasado enterrado. Es un asunto entre dos personas, casi privado, relegado a un paréntesis. Era necesario tener un conocimiento profundo de los poemas anteriores para captarlo. Sobre la tumba se ve, en señal de duelo, el epitafio de dos charcos que están hechos de lágrimas, pero también de risa (Lachen en un sentido, y Lachen en otro sentido). El yo ha reconquistado a su tú para

incorporarlo a su identidad. Están a una gran proximidad el uno del otro, casi similares, a punto de confundirse. Se trata de la alteridad, pero interna y sin alteración. Están cubiertos por el mismo color, un gris corazón. El sufrimiento del individuo se condensa, tiene toda la plenitud de lo que, en el ámbito de la palabra, siempre queda por decir. El «yo», por medio de su experiencia, ha alcanzado al «tú» en una similitud perfecta, hasta en las risas que los reconfortan ante las decepciones. Forman una pareja de charcos de lágrimas que casi se tocan y se sostienen.

Es muy posible, y quizás con más razón, como me lo han hecho notar los traductores de este libro, Arnau Pons y Werner Wögerbauer*, que el paréntesis de la quinta estrofa corresponda, en la composición de la historia de alcoba entre los dos poetas, a la amada, quien aboga dialécticamente por una unión basada en la diferencia. «Como tú», a saber: diferente de cómo soy; «como yo», a saber: diferente de cómo eres. Las armas están cruzadas, bajo un viento lo suficientemente fuerte como para mezclar las alteridades. Sería una especie de respuesta, cantada a modo de eco o alternancia. La extrañeza misma —aunque fuera bajo esta forma intercambiable— los reuniría. La última estrofa, que a su vez responde al paréntesis, insistiría en la separación, más comunicativa (en las risas) o más aislante (en los llantos), por cercana que sea.

En las alturas, el remo encuentra a la nadadora. Son un hombre y una mujer, ambos poetas, un judío y una alemana (austríaca), una mujer que casi se la hizo él mismo —podríamos decir— para encontrarla en su lengua. Lo deducimos en primer lugar a partir de la ascensión que se impone el hombre, elevándose a la altitud requerida; como en la montaña⁴⁵. También lo podemos deducir a partir del nombre de la muchacha, Iris, que no tiene nada de divino. Si es portadora de un mensaje, como la diosa en la Iliada, consistirá en llevar una lengua de un dominio al otro. Aquí no hay ni canto ni himno. La mensajera está separada del mundo de los sueños, es huraña y sombría. Como si, tal cual la encuentra, ella se hubiese dejado domesticar de antemano, y se le presentara bajo el rostro de la melancolía. Esto puede parecer sorprendente. Seguramente la tristeza, aunque secundaria, debida a que el entendimiento no se ha producido, aporta, a través de ese rodeo, su propio diezmo, y contribuye a fortificar la salida que ella no había preparado. El cielo forma parte de su feudo.

* W. Wögerbauer es quien se encarga de la traducción alemana, de próxima aparición en Wallstein. [N. del E.]

45. Véase «Conversación en la montaña», GW III, 169 ss., OC 483 ss.

Allí donde ella esté, el cielo no estará muy lejos. Es su país. Captamos la ironía, el «¿o no?». Y su estado presente, en esta hora, reproduce el color que conviene, sin que ella lo sepa, entre negrura y luz.

El encuentro, en todo caso, se hace en dos tiempos. Si sucede en el amor, hay dos movimientos —el primero produce el segundo. En el «párpado» (Lid), en el cual suena y resuena el «canto» (Lied), hay un nombre dado, exactamente igual que para iris. Juntos forman una pareja: «Lid» e «Iris». Podemos oír la sílaba «yid»⁴⁶ en «Lid»; vemos las espadas en el ámbito de la muchacha-flor (Schwert-)*⁷. El párpado migratorio es un agente de la resemantización global, de esa instancia que el ojo crea en el afuera; se encarna en el animal doméstico que lleva este nombre: se trata de dos neutros, «das Lid, das Tier», que obedecen a las medidas de la escansión que pone ritmo a los movimientos del remo. En cuanto al animal que se yergue, podemos o debemos decirnos que es el miembro del hombre (como en “Radix, Matrix”)⁴⁸, y que al mismo tiempo se mueve como un protozoo, propulsado por las vibraciones de una percepción más fundamental, que reúne unos rasgos elementales⁴⁹.

En «Flimmer-» (ciliado) está «immer» (siempre), la marca de una eternidad clásica, arrastrada hasta las esferas de una redistribución radical —es probable que este vuelo venga determinado al principio por «FÜ-» (a partir de fliegen, «volar»), a pesar de la vocal breve—, y hasta la mujer reencontrada que nada (Schwimmerin); ahí, ese mismo «immer», que conserva su coloración poética inicial (la cual lo relaciona con «Himmel»), se tiñe de negro en el encuentro (Schw- a partir de schwarz)⁵⁰.

Un emblema sobre la mesita de noche, candela o tintero, muestra que la transformación ha tenido lugar, bajo la forma descrita, gracias a la tristeza que difunde un no-lugar. Se lo podría definir, en términos de heráldica, como un cilindro cruzado por una diagonal, que delimitaría oblicuamente dos campos, uno de negrura, otro de luz. El objeto es un tubo, o la arandela de un candelabro donde humea la viruta de un duelo persistente, formado por una embocadura o el cañón de un obús. La refección, al retener el crimen, se inscribe —im-

46. Palabra despectiva para «judío» en Europa central. [N. de los T.]

47. El término designa a la vez, según el contexto, la «espada» y el «gladiolo». [N. de los T.]

48. GW I, 239; OC 170.

49. Véase “Árbol ciliado” (“Flimmerbaum”; GW I, 233; OC 167).

50. Véanse los valores de «schwarz» («negro») en “Fuga de muerte” (“Todesfuge”; GW I, 39 y III, 61; OC 63 y 423) o “Copos negros” (“Schwarze Flocken”; GW III, 25; OC 402), *supra*, pp. 65*74.

prime su forma— en la materia de la lengua que mata (ha matado y mata), aportada por la mensajera. La palabra alemana se debe leer también desde el francés; traduce de este modo la determinación de una venganza: «Tülle», «tue-le» (mátalo)^{51 52}. El «Du» es un «tú» (un tue^{sl}) también en la palabra alemana. Es aquel, de entre los «tú», que el encuentro del poema ha hecho surgir. Ha invitado a que se considerara en la flecha la tensión de una vibración extrema. La diagonal reproduce la línea de una travesía total, que no deja nada sin tocar. El movimiento ascensional se ve deportado, torcido hasta en sus impulsos más ínfimos por lo que atraviesa. La orientación de la flecha tiene su origen en el abismo en el que vibra el «alma». La luz es una contranegrura. El sentido del enigma está ahí, en el desciframiento de este lugar: «errätst» (adivinas) es como decir que la enigmatización ha empapado el cielo dentro del desastre que se ha producido, y entonces «er-rätst» será asimismo, si le damos al prefijo «er-» el valor resuitativo: «produces el enigma» (Rätsel) que a su vez es el alma de los muertos («errätst du die Seele», verso 11). La luz es puro negro.

Se trata de una zona constituida por la lengua transformada, defendida contra la otra, la no transformada, a la que constantemente encuentra, en la que penetra de nuevo y de la que se impregna, el título del poema es muy claro; los barrotes protegen una red idiomática que se ha constituido y se constituye de nuevo.

El verso de la primera estrofa, bajo la forma de un prólogo, fija un marco para la historia medianamente compleja que se va a desarrollar. Se trata de los presupuestos de una escena que se interpreta. Las verticales son varias cosas en la obra; en el poema se precisarán: son los bastones de una resistencia, la osamenta de una literalidad (Buchstaben), al hilo de una verticalidad anclada en la nada. Y detrás está, en la plenitud de las formas conseguidas, toda la poesía alemana nunca escrita; cada una de las lenguas poéticas se ve representada por su ojo, como principio que regula su organización semántica particular; brillan juntos en esta única redondez —insolente o amenazadora— de una luna llena, que no franqueará el umbral de las líneas rectas.

«¿Qué debe saber el lector?» —para retomar la famosa pregunta de Gadamer⁵³. Se debe saber que en horticultura un amplio grupo de bellas variedades de iris lleva el nombre de Iris germanica, y que en

51. Véase "Rojecenasfló" ("Huhediblu"; GW I, 275 s.; OC 190).

52. Un «mata». [N. de los T.]

53. H.-G. Gadamer, *Poema y diálogo*, trad. de D. Najmías y J. Navarro, Gedisa, Barcelona, 1993, pp. 100 ss.

los libros de botánica se traduce por «deutsche Schwertlilie»⁵⁴. No se puede ser más explícito. Llegamos a ello sin saberlo; pero cuando uno lo piensa o lo descubre, se siente fortalecido. Se trata de palabras tras las palabras o bajo las palabras, en la verticalidad. La espada florece en la lengua. Basta con traducir «iris» al alemán, y a partir de este momento, al abrir un libro de botánica, encontramos la denominación adecuada.

II. LA INTERPRETACIÓN ANALIZADA

1. La no-comunicación

Los críticos han advertido que la palabra «ojo» se encuentra asociada con frecuencia a elementos pertenecientes a la esfera del lenguaje⁵⁵; también se han sorprendido —por separado— ante la geometrización en la descripción del órgano⁵⁶. Estas dos observaciones han apor-

54. Literalmente: «Gladiolo alemán». Además, como ya se ha dicho, «Schwert» es «espada»; es como si se dijera «lirio en espada alemán». [N, de losT.]

55. «Celan's Transformation», p. 13; J. K. Lyon, «The Poetry of Paul Celan: An Approach»: *Germanic Review* 39 (1964), pp. 50-67; véase especialmente p. 59. O D. Meinecke, *Wort and Name bei Paul Celan*, Gehlen, Bad Homburg, p. 137.

56. Véase en primer lugar la aproximación tan discutible de C. Heselhaus, «Paul Celans "Sprachgitter"», en Id., *Deutsche Lyrik der Moderne, Von Nietzsche bis Vvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*, 1.ª ed., Düsseldorf, 1961; 2.ª ed., 1962, pp. 430-437. Heselhaus toma las «palabras» y las «cosas» conocidas por «unidades de medida». No formula ni la más mínima idea —ni siquiera fugitiva— de transposición. A falta de algo mejor, y ante la oscuridad del poema, se limita a describir figuras insólitas —un nuevo microcosmos de figuras geométricas, alimentado por una afluencia inmediata de imágenes. En su artículo no se sabe qué es más falso y deformador, si: 1) la «oscuridad» primordial, desviada de su significado, y asimilada —de manera malintencionada— a la pérdida de un sentido o al no-sentido; 2) las «imágenes» («da sensación de la vista»: la vista en bruto, más acá de los símbolos y las metáforas), que Celan negó; 3) la utilización del lenguaje «conocido», o 4) las «rejas» que se superponen a ío lejos en esa caótica profusión. Son las consecuencias extremas, las más «sinceras» (en su presentación patológica), del no-reconocimiento de las estructuras de transferencia lingüística, y de la negación que se opone ai derecho de negación del poeta. La «oscuridad» entendida de este modo (contra la obscuritas hermética), a saber, como un diagnóstico fatal, no puede set total si se la puede iluminar. De este modo, a la condensa se le añade una acción de salvamento; cf. «Celan's Transformation», p. 17, n. 7: ¡«Celan's imagery, while often obscure, is to some degree consistent!»! [¡«la imaginaria de Celan, aunque a menudo oscura, tiene cierta consistencia!»!]. Véase también *Vom Engagement*, pp. 89 ss. E incluso *La Question du moi*, p. 181: «Lo que hay aquí es [...] la forma geométrica de un ojo Geometria dei órgano, geometría de las figuras.

tado la base para un desciframiento; ambas se pueden verificar ya desde el primer verso, cuando se lo lee a la luz del título. Sin embargo los críticos continuaban ligados a una utilización formal —a saber, exterior, descriptiva— del lenguaje, lo cual ha modelado ampliamente la acogida que se le ha dado a esta poesía. En lugar de tomar la «forma» que desconcertaba como el medio para penetrar en su extrañeza —una extrañeza que la misma forma produce como significación separada, y separada en tanto que singular—, lo que se hacía es agregar esa visión de la extrañeza a una aproximación completamente diferente. La visualización lo ha precedido todo, fuera de la «lectura». La imagen de las «rejas» —y no la «palabra» que las designa—, asociada al «ojo» que éstas encierran, ha sugerido la visión de un calabozo que, tras los barrotes, separa una mirada del resto del mundo o de los demás seres humanos. De este modo, el desciframiento se ha visto bloqueado por la construcción de una «situación», extrapolada a su vez a partir de una o dos palabras arbitrariamente aisladas y privilegiadas. Esta situación traduciría un «sentido» más abstracto, a la manera de un símbolo: impedido de ir hacia el otro, el ojo simbolizaría el deseo de comunicar, mientras que las rejas simbolizarían la barrera. He aquí el presupuesto de casi todas las interpretaciones propuestas, independientemente del «mensaje» con el que cada una de ellas carga el texto, según las orientaciones elegidas⁵⁷. La

57. Es posible aligerar la desesperación de la prisión con una nota de optimismo. Según R. N. Maier (*Das moderne Gedicht*, Düsseldorf, 1959, p. 148), lo que se desarrolla en el poema es el «drama de la alma humana, que vive su soledad tras las rejas, desde donde mira hacia afuera, hacia el cielo velado y hacia el tú que le es ajeno», sin embargo, no ha perdido la esperanza: «Su situación no es desesperanzada» («Ihre Lage ist nicht hoffnungslos»). La pizca de esperanza no proviene ni del cielo ni de los hombres, sino de las cosas más humildes y anodinas, dos charcos silenciosos a nuestros pies: «La salvación yace a nuestros pies» («Das Heile liegt zu unsern Füßen»). Por su parte, Marlies Janz (*Vom Engagement*, pp. 89-93) ofrece otra alternativa: reduce este texto —separándolo de su intención lingüística, como hace con otros— a una lucha contra la represión de los sentidos. La luz, para ella, no tiene nada de metafísico (véase *infra* el apartado titulado «La prisión del alma»), sino que será, para el ojo de la sensación, el polo de atracción que, en el amor «liberado», le aporta la posibilidad de una liberación: «Luz en la que la sensualidad de los sujetos surge de su cautividad» («Licht, wo die Sinnlichkeit der Subjekte aus ihrer Gefangenschaft hervorkommt», p. 91). La interpretación particularmente violenta, sometida a la atracción de una idea emancipadora, renuncia a la continuidad de una progresión: el ojo (a saber, los «sentidos») en primer lugar es inanimado (y se encuentra reprimido y cautivo); una vez despierto, se encuentra en la realidad microcósmica de una lágrima (estrofa 2) que permite la transición a la proyección macroscópica (estrofa 3) de una nadadora ávida de contacto en la vacuidad de un cielo despoblado, llamada Iris, «madre del amor», una genealogía de la frustración que desemboca en un inicio de «comunicación» bajo el signo de Eros (estrofa 4). Todo esto por lo que se refiere a la línea ascendente, pronto interrumpida. El sujeto lírico (el

negativa a entrar en la retícula semántica propia y en su progresión tiene como corolario esta reducción cargada de significado, como secundariamente y por defecto.

Este presupuesto se retoma, sin siquiera reconsiderarlo, de una interpretación a otra, tanto si se citan entre sí como si no.

2. La prisión del alma

Kelletat reconstruye un encuentro «místico» (plotiniano o goetheano) del ojo consigo mismo, a saber, con el mundo, una mirada del intelecto. El «tú» es el mundo (Welt) una vez más. Se trata del acontecimiento original (Urereignis) de esta apertura del ojo, de su acceso a la visión que el poema evoca⁵⁸. Se pensará que se está muy lejos de la ruptura con la comunicación. Sin embargo, Kelletat continúa profundamente ligado a la misma representación, que él incorpora, para superarla o «sublimarla» asociando la temática a valores durables y positivos. La «modernidad» sólo está en la forma, en las «rejas». Al fin y al cabo se la puede descuidar. El alma tiene sus necesidades que la llevan hacia sus alimentos celestiales, según las tradiciones interpretativas. A los versos 10 y 11, «Am Lichtsinn / errätst du die Seele» («Por el sentido de la luz, / adivinas el alma») se los lee formalmente como una sentencia⁵⁹, cuyo contenido lleva a una revelación. Más allá

«yo», como no consigne romper sus cadenas —el paréntesis de la estrofa 4—, simboliza la cárcel en la que se encuentra confinado) no logra alcanzar al otro, el «tú» de su pareja, la mujer liberada, que no estaba bajo el mismo aliso —sólo era de su misma naturaleza—, el sujeto no ha sabido aprovechar las ventajas de la situación: «Mientras que el tú está superando su extrañamiento de la realidad sensible» («Während das Du im Begriff ist, seine Entfremdung von der sinnlichen Realität aufzuheben», p. 92); el movimiento de liberación se ve anulado. El texto sólo tiene validez desde el principio hasta su parte central, hasta que se despiertan los sentidos en el amor; las lágrimas, encerradas en las «rejas» de las losas, finalmente contradicen eso, un fracaso que el poeta seguramente habrá sentido personalmente. Janz menciona en efecto, refiriéndose a no se sabe qué comentario del poeta (Vö/h Engagement, pp. 92 ss.), una retractación implícita en el texto: «De este modo la declaración posterior de Celan —según la cual en el fondo sólo le importaba el ‘sentido de la luz’— debe entenderse como una auto-crítica cifrada» («Von hier aus erklärt sich Celans spätere Äußerung, es sei ihm eigentlich nur auf den ‘Lichtsinn’ angekommen, als verschlüsselte Selbstkritik»). Efectivamente, al final del poema, Janz identifica algo así como una aprobación del fracaso por parte del poeta.

58. A. Kelletat, «Accesus...», cit., p. 122; a Kelletat lo ha seguido M. Herrmann, *Die Büchner-Preis-Rede und das Sprachgitter*. Untersuchungen zur Strukturierung der lyrischen Sprache durch Paul Celan, tesis doctoral, Erlangen, 1975, p. 167.

59. La imagen de la viruta apela, en el centro del poema, al enunciado central: «apela [...] a una fórmula sentenciosa que se manifiesta de un modo radiante con su precisión clara y gnómica» («es rufc [...] eine spruchhafte Fügung herbei, die herausbricht in ihrer hellen gnomischen Prägnanz [...]» [A. Kelletat, «Accesus...cit.», p. 125]).

de lo líquido (estrofa 3), sombrío y crepuscular (en la estrofa 4), el texto se inflama, «elevándose hasta su última finalidad moral» —según las normas clásicas de la celebración pedagógica (de hace un cuarto de siglo, o acaso más). Estamos en la liberación, en la iluminación⁶⁰. La «prisión» —el objeto de los sarcasmos de Kelletat— no está menos presente en él que en los demás intérpretes, pero ni siquiera se da cuenta⁶¹. El ojo, al comienzo, en la primera estrofa, está escondido, estriado por los barrotes que forman las pestañas⁶²; por otro lado, la ausencia de comunicación aporta el contenido de un afuera-del-texto en la estrofa 5, con el tono de una confidencia «personal»; la experiencia «personal»⁶³, localizada, y confinada en lo «vivido» —de lo que el sujeto se defiende mal— reduce el fracaso de una búsqueda de la felicidad a la «identificación» imposible del «yo en el tú». Entonces el verso «Somos extraños» ya sólo se puede entender, a pesar de todos los usos de la «palabra» en la obra, como una proximidad prohibida a los amantes, allí donde —si nos atenemos a ios términos— sería justamente la extrañeza lo que los une.

En Marlies Janz, la crítica ideológica de este dualismo llega exactamente a la misma conclusión, con la salvedad de que los amantes no tienen otro lugar para unirse que el de su alienación común⁶⁴. En su opinión, ellos no se han encontrado con el mismo aliso⁶⁵, y ni siquiera sus destinos se han cruzado. El final de la alienación solamente ha sido percibido por el alma del otro (para ello hace falta, en el verso 11, no reconocer el alma en tanto que alma, sino en tanto que el alma del «tú», totalmente particular y distinta; lo cual es difícil). Una semejante distinción aparta irremediabilmente de la orientación y del sen-

60. Del mismo modo, con una diferencia notable en el *pathos*, «Celan's Transformation», p. 14: «El ojo es tradicionalmente el espejo del alma, y aquí, también, la condición del alma se ve reflejada por el 'sentido de la luz' del ojo» («The eye is traditionally the mirror of the soul, and here, too, the condition of the soul is reflected by the 'Licht-sinn' of the eye»). Según la idea elegida, el alma sólo es el residuo del antiguo destello. Sin embargo, si el «fulgor» (Glanz) es una imagen del verbo, ligada al lenguaje (véase *supra*), ¿qué es lo que provoca su extinción? La «ausencia de luz» es un simple postulado que se introduce a consecuencia de la tesis, la «ausencia de comunicación».

61. Véase «Accesus...», cit., sección III, pp. 128-130, con la crítica de experiencias escolares que él señala.

62. La anécdota no logra abandonar el lugar de la imagen y transferirse al orden de la lengua: *ibid.*, p. 121: «Los 'barrotes' son las pestañas que medio recubren la redondez» («Die 'Stäbe' sind die Wimpern, die das Rund noch überdecken»); «aquí está la redondez medio presa entre los barrotes» («hier liegt das Rund noch gefangen zwischen den Stäben»).

63. *Ibid.*, p. 126.

64. Vom Engagement, p. 92.

65. Véase *supra*, p. 398, n. 57.

rido abierto por el «paso». La mirada sería «libre» según Janz cuando se ha separado de la alienación⁶⁶; sin embargo, la mirada se «libera» justamente en la alienación, mediante el verbo: «Así reman los extraños y libres» («So rudern die Fremden und Freien»)⁶⁷.

La prisión es la del «cuerpo-tumba», según la tradición pitagórica establecida por el Gorgias⁶⁸. El dualismo, con sus postulados espiritualistas propios de la trascendencia, orienta la lectura y la bloquee. A todos los elementos del lenguaje que, en el texto, se recrean para componer y estructurar el espacio expresivo —o para elucidar a partir de ellos la disposición en su autonomía—, se los pone en relación con la materialidad inmediata, anatómica del ojo; a los «barrotes» (verso 2) se los identifica con las pestañas, y lo mismo ocurre con el resto, los párpados, el iris, etc., y hasta las células del cerebro⁶⁹; lo que ocurre es que la visión dualista, en la que se basa esta representación, requiere que se mantenga plenamente lo sensible en su realidad huidiza a fin de que el paso hacia lo inteligible se pueda cumplir de un «mundo» al otro⁷⁰, no en la lengua, sino más allá de las palabras. El ojo se ve rebasado por el símbolo visible de la vista intelectual, «imagen» de una penetración, apertura a otro mundo, pero a la vez símbolo por homología del estatuto de una lengua, que conduce la materia fónica hasta las operaciones inmateriales de la significación («[...] de físicos, los fenómenos pasan a ser manifestaciones del espíritu y del alma. Una transferencia igualmente misteriosa [...] se efectúa entre la dimensión sensible y la dimensión semántica de la palabra»). El ojo no es una «palabra»; la palabra «ojo», la vista, no es una facultad del lenguaje. Las «rejas» dependerán lógicamente del dualismo, como una expresión y como un instrumento de la superación. Pero la travesía no se efectúa en la lengua, las rejas se reducen a «figuras» de estilo en las que se traduce el misterio; materializan la contradic-

66. Vom Engagement, p. 92.

67. GW I, 141; OC 113.

68. Gorgiäs, 493 a; cf. Cratilo, 400 c.

69. A. Kelietat, «Accesus...», cit., p. 122: «A uno le gustaría poder disponer del asesoramiento de un oftalmólogo». Por su parte, J. P. J. Maassen («Tiefimschnee. Zur Lyrik Paul Celans»: *Neophilologus* 55 [1972], pp. 188-200; véase p. 191) no se contenta con esto: «Es sorprendente cómo los intérpretes —por lo que se refiere a la estrofa 4— abandonan la vía [de la disección del órgano]. «Para nosotros, ahí el poeta se vuelve hacia el centro, la pupila», y como prueba: «gibt einen Blick frei». Agregando a ello el argumento biográfico: ¿acaso Celan no hizo estudios de medicina antes de la guerra?

70. Véanse los giros del tipo: «la primera relación con el mundo» («des ersten Welt-Verhältnisses»), aplicados para la estrofa 2, conastada con la estrofa 3.

ción de enunciados en los que lo inteligible se ve obligado a decirse en lo sensible. La estrechez intolerable del mundo estalla en la imaginación entregada a la paradoja y llamada «poética»⁷¹.

La lógica de la interpretación se desvela fácilmente en el dualismo de la idea defendida; la lógica interna es más difícil de resumir porque es «contradictoria» de otro modo. La lengua en su esencia es dialógica, se dirige aun «tú»; este deseo de la lengua se ve estorbado por las «rejas», por obstáculos de los que no se ve dónde, en qué Orden de cosas, se deben situar. Al mismo tiempo, la lengua sería ella misma unas «rejas», aunque no en la realidad (lingüística) que ella forma, sino al contrario: por medio de una potencia extralingüística (¿un es freudiano?⁷²) que, a través de ella, se expresa, venida de otro lado (¿del inconsciente?). Por lo tanto se debería entender que la lengua poética es el obstáculo que se alza contra su propio despliegue (por medio de una parte incontrolable de impureza)⁷³. Sin embargo, el intérprete no puede establecer, según sus premisas, una verdadera distinción entre los estratos (lo encontrado y lo descartado), contra los cuales un lenguaje se abre una vía en la poesía. Finalmente, si por simple adición, el intérprete también comprende las «rejas» como una forma singular, interior a la utilización particular del idioma, es decir, de la disposición paradójica de los giros⁷⁴, entonces usará el mismo término de «rejas» con un valor peyorativo («tal vez sólo podemos hablar de una manera imperfecta»)⁷⁵, y, no obstante, le hará designar la proeza poética que es objeto de una celebración ritual —a la vez profesoral y teológica. La división humana aspira a una unión —que sabe que le está prohibida, y prometida, como una certeza (¿para qué, si no, el «alma» y el «cielo»?)⁷⁶. La figura de las «rejas» reproduce y fija un límite, aspiración y desgarramiento que provoca lo inaccesible.

3. La formalization

Lo que se convierte en objeto de una «interpretación» no es el texto, sino aquella materia que es producto de la visualización, impuesta a partir de las palabras contra las palabras, con «restos», las lagunas y

71. A. Kelletat, «Accesus...», cit., p. 130. No se permanece en la poesía. La historia de la paradoja se extiende a todo el pensamiento occidental: «En todas partes donde el pensamiento humano avanzaba dialécticamente» (pp. 130-132).

72. En alemán, «es» es un pronombre neutro impersonal. [N. de los T.]

73. A. Kelletat, «Accesus...», cit., p. 120.

74. *Ibid.*; cf. p. 130: «El cruce de elementos inconciliables».

75. *Ibid.*, pp. 120 ss.

76. *Ibid.*, p. 127.

los callejones sin salida. Los elementos liberados se vierten de nuevo en los sistemas explicativos contradictorios, según las orientaciones de los intérpretes y los «temas» importados y defendidos. La idea preconcebida de la representación inicial está directamente relacionada con la experiencia de penuria que se espera ver expresada en el texto. Queda sin embargo una estructura, el emplazamiento de las unidades verbales, que, puesto que no se las descifra por sí mismas, en el espacio autónomo de la significación que se crea en ellas, no dejan de percibirse en su dualidad de forma, indescifrables como tales. A la oscuridad, en lugar de aceptarla como materia hermética y descodificable, se la toma como tal, como la expresión de una impotencia y de una experiencia no controlada puesto que no es posible controlarla —a saber: «trágica». El abandono psicológico —o lógico— puede perfectamente ir acompañado de una descripción formal en el vacío, como un cuadro abstracto o un discurso estético menor. A la oscuridad se la engalanará con un diseño sin que por ello se vuelva transparente bajo la formalización. La dificultad de comprender, incluso la no-comprensión, se tematiza en el desespero de una renuncia a los recursos del sentido; la oscuridad es impenetrable; pero la belleza del poema queda intacta, se la encuentra en el fracaso que ella misma traduce de un modo perfecto. Glenn formula la paradoja de la manera más clara y más ingenua⁷⁷. La «renuncia» del intérprete se proyecta en el texto, le presta un sentido —el sentido de un «no-sentido», acomodado a una «forma».

La aproximación descriptiva no entra en la textura del lenguaje que se hace, y que, con todas sus discontinuidades y sus hiatos, inscribe una única unidad semántica. La abstracción de Celan no es el resultado de una técnica del corte. La acomodación de la mirada a las imágenes engendra elementos heteróclitos de los que se busca el equivalente en lo inconexo de la pintura surrealista. La modernidad estaría en ese arte onírico. Siguiendo esta vía, se admite que habría diversos puntos de partida en un mismo poema^{78 79}.

4. Benn: un auténtico desafío, una falsa oposición

Tanto Kelletat⁷³ como Glenn en su artículo⁸⁰ han valorado la relación del poeta con determinados textos teóricos (y poetológicos) de

77. «Célan's Transformation», p. 16.

78. Véase D. Meinecke, *Wort und Name...*, cit., p. 18.

79. A. Keiletat, «Accesus...», cit., pp. 133 ss.

80. «Célan's Transformation», p. 12.

Gottfried Benn. La asociación se ha fundado en el uso común de algunas palabras, en primer lugar Gitter (rejas), en la frase «Das lyrische ich ist ein durchbrochenes Ich, ein Gitter-Ich, fluchterfahren, trauergeweihet» («El yo lírico es un yo agujereado, un yo-rejas, experto en huidas, consagrado al duelo»)⁸¹; esta frase viene a continuación de otra en la que se habla precisamente de esos filamentos sensitivos, de la pelusa que rodea a determinados protozoos, unas «pestañas vibrátiles» (Flimmerhaare) que representan una sensibilidad totalmente onomatúrgica, ligada a las «horas»^{82 83}. En sus Problemas de la lírica (discurso de Marburgo de 1951), Benn retomaba una comparación que utilizó en un texto publicado en 1923 sobre el “Yo lírico”: el sujeto lírico podía tomar la forma de un ser cubierto con estos cilios sensoriales («von solchen Flimmerhaaren bedeckt») [«cubierto de semejantes pestañas vibrátiles»]⁸⁴, Kelletat renuncia a sacar de ahí una conclusión para la poética (de hecho, se equivoca en lo que se refiere al alcance del texto de Benn⁸⁴, y, por lo tanto, tampoco puede desprender nada en lo que respecta a Celan). Glenn, que es quien establece el nexo con Benn, se aventura a ello; reconoce en Gitter (rejas) un símbolo de no-comunicación según la lectura imperante de la obra de Celan, aunque el uso conduzca a una pista diferente en las frases que aquél reproduce; la asociación Benn-Celan se basa en el análisis de la palabra «Sprachgitter»: el término «lenguaje», lejos de circunscribir la ampliación de la poesía por medio de su idioma, se toma en el sentido del idioma del que la poesía se libera, de manera que, contradictoriamente, se supone que Celan sigue a Benn al adoptar el valor de «cárcel» para las «rejas», pero al mismo tiempo le replica al reafirmar que «la demolición de la realidad [...] crea libertad para el poema —por medio de palabras»⁸⁵ *. El lenguaje no es el mismo por lo

81. La traducción de Enrique Ocaña dice: «El yo lírico es un yo perforado, un yo-rejilla, avezado alas fugas, consagrado al duelo» (G. Benn, *El yo moderno*, cit., p. 191).

82. «[...] ihre Reizbemerkung scharf isoliert: sie gilt dem Wort» («[...] su percepción de estímulos agudamente aislada: apunta a la palabra»), e *infra*: «Nicht immer sind diese Flimmerhaare tätig, sie haben ihre Stunde» («Estas pestañas vibrátiles no siempre están en actividad, tienen sus horas»); «Probleme der Lyrik», en G. Benn, *Gesammelte Werke*, 5 vols., ed. de D. Weilershoff, Wiesbaden, 1960-1968, vol. IV, pp. 1058-1096; por lo que se refiere a las frases citadas, pp. 1075 s. En la traducción de Enrique Ocaña citada véanse pp. 190-191.

83. «Epilog und lyrisches Ich», en G. Benn, *Gesammelte Werke*, cit., vol. Vili, p. 1878.

84. Véase *infra*, p. 407, n. 95.

85. «[...] das heißt die Wirklichkeitszertrümmerung, vollzogen werden kann, die Freiheit schafft für das Gedicht —durch Worte» («Probleme der Lyrik», cit., p. 1075 [trad. cit., p. 191: «se consuma la fragmentación de la realidad, gracias a la cual, mediante palabras, se crea libertad para el poema»]).

que se refiere a la separación en ambos poetas (Wallwgtswert*⁶ o Rauschwert*⁷ son palabras muy ajenas a Celan, al igual que lo serían otras tantas), aunque el principio de separación es el mismo. Los «cilios», al captar las palabras, las palpan y las aspiran en la oscuridad^{86 87 88}, a la que la conciencia ordinaria no tiene acceso. La diferencia entre las dos actitudes poéticas—que llega hasta la negación por parte de Celan del «valor» que Benn da a la palabra «azul» (Blau), el «azul» del mar (palabra por excelencia, según él), en beneficio del gris (Grau)— no se encuentra en la liberación —frei vale por frei—, solamente se puede identificar en el seno de una estructura del lenguaje en la que se refleja la naturaleza del «yo» con su «tú» y con su propio destino, así como las búsquedas que ellos predeterminan⁸⁹. Lo que en uno es una afirmación, que el otro rechaza porque se ha vuelto imposible —aunque sólo fuera por el uso que hicieron de ella poetas como Benn—, ¿acaso no es una profesión de fe a favor de la «comunicación» contra el mutismo, cosa que no encontramos en Celan? No es en esos términos como se oponen. La diferencia se refiere a la potencia de la negación liberadora, ante el lenguaje ordinario, si bien es cierto que el rechazo no se detiene en Celan en el umbral de palabras tal y como resurgen en Benn «de la nada», teñidas de embriaguez con los colores de la experiencia sensible. La nada se ha vuelto diferente, y el corte radical.

Excluyendo aquello que se toma «prestado», se construye una «polémica» en torno a una apuesta doblemente ficticia. Uno no afirma, y el otro no combate do" que se les hace decir. El terreno del enfrentamiento les es común: el lenguaje «poético» en su especificidad. Sólo las palabras pueden ser objeto de una confrontación, en su «materialidad», redichas, rehechas y contradichas. El «azul»⁹⁰ ahora

86. «Valor de efervescencia.» [N. de los T.]

87. «Valor de embriaguez.» [N. de los T.]

88. «Worte [...], dem Klaren noch nicht bemerkbar, aber die Flimmerhaare tasten es heran» («palabras todavía imperceptibles para la conciencia, pero las pestañas vibrátiles se las acercan palpando.»), en G. Benn, *Gesammelte Werke*, cit., vol. IV, p. 1076 (trad. cit., p. 191).

89. A un giro (de 1927) como: «Poder de la hora, desde la cual irrumpen las imágenes bajo la violencia de la nada que exige formas» («Macht der Stunde, aus der die Gebilde drängen unter der formfordernenden Gewalt des Nichts») (*Gesammelte Werke*, cit., voi. II i, p. I SSO —que trata de la «hora», de la que se desprenden las palabras—, no se lo puede rechazar en su principio, aun cuando sí se lo pueda rechazar en su referencia, con sus asociaciones propias).

90. «[...] das Südwort schlechthin, der Exponent des 'ligurischen Komplexes'» («[...] la palabra del Sur por excelencia, el exponente del 'complejo ligurino'»), según Benn, en «Probleme der Lyrik», cit., pp. 1058-1096; véase pp. 1075 s. (trad. cit.,

está del lado de la noche, el color surge de esa noche, y no de ultramar, sino de ultramundo.

S. La lengua agujereada

A la dimensión lingüística, aunque indicada en el título, se la ha reducido al extremo, al limitarla al objeto de las rejas de un locutorio que separan a los interlocutores, o, de otro modo, al tomarla como símbolo de un confinamiento y de la ruptura de la comunicación.

Incluso cuando al proyecto (lingüístico) se lo toma en consideración, y se lo presenta como tal mediante fórmulas programáticas de una ambición radical (como hace Kelle tat⁹¹ cuando convierte el término «Rejas del lenguaje» en el tema y la forma del poema, un poema que sería, él mismo, unas rejas del lenguaje), el alcance de ese proyecto se ve considerablemente amputado, y prácticamente anulado, si el «lenguaje» continúa siendo aquel que se conoce y se cree identificar tal y como se lo utiliza, siendo solamente las «rejas» una figura de estilo —un símbolo meramente formal de lo incomunicable, en el uso de la lengua ordinaria, «una concentración extrema en la paradoja»⁹², y si el aparato del ojo, que hace (o del cual se hace) el poema, se toma como una vasta metáfora. Al aparato del ojo se lo muestra y demuestra mediante una homología misteriosa entre la mirada y la palabra, lo cual permite hacer transposiciones —o de hecho confiarse en las especulaciones más usuales sobre la afinidad innata entre la mirada y su objeto («Si el ojo no fuera solar, ¿cómo podríamos ver la luz?»⁹³). La homología nunca está fundada, una cosa toma el lugar de otra. La tentativa es sólo formal.

Pero incluso cuando se ha reconocido, más directamente, la lengua en las «rejas», no se trata de la estructura interna de la palabra poética, tal y como se desprende en ese poema, sino más bien de la lengua existente en la que el poeta se mueve, y que él siente como una «red» o como un «calabozo» (tal es el caso de

p. 191.) Cuando Glenn escribe («Celan's Transformation», p. 14): «El 'cielo [azul] de Zanzibar' de Benn ya no es azul, el color de la vida y la esperanza: es gris, el color de la indiferencia y la desesperación» («Benn's '[blauer] Himmel von Sansibar' is no longer blue, the colour of life and hope; it is grey, the colour of indifference and despair»; véase además p. 16), se tendría que precisar que no son los colores los que se oponen, sea cual sea la acepción del «gris», sino sus respectivos valores. El «azul» también puede ser «gris».

91. A. Kelletat, «Accesus...», cit., p. 121.

92. *Ibid.*, p. 124.

93. *Ibid.*, p. 125: «War nicht das Auge sonnenhaft, / Wie könnten wir das Licht erblicken?». Se trata de un poema de Goethe ("Zur Farbenlehre").

Weinrich)⁹⁴, de manera que se separa de la textura de las combinaciones fijas para privilegiar el término aislado. Esta exposición no deja de ser contradictoria. Las «rejas» son la lengua «puesta sobre el mundo que nosotros experimentamos», y, a la vez, en su tejido, un cierto número de palabras aisladas, tales como «flor —una palabra de ciegos»⁹⁵ o «agua: menuda / palabra»⁹⁶, pero esas palabras no serían tanto las unidades de una lengua recreada como los signos de un distanciamiento sorprendido, como si «ciego», en lugar de decir lo verdadero (es el mismo error que comete Kelletat con «extraño»)⁹⁷, señalara la alienación ordinaria de los seres humanos —¿a qué viene esto?— en lugar de apuntar hacia la extrañeza en la que se inscriben las palabras de Celan y de la que éstas extraen su sentido. La no-comunicación permanece en el centro («el tú y el yo ya no tienen nombre»)⁹⁸: los errores continúan siendo los mismos en el seno de una representación más decididamente —y, por eso mismo, en su principio más justamente— lingüística y «metapoética». Nunca las palabras —en cada uno de los poemas— son el montón de desechos, «la arena de palabras en el país del no-entender, de Kannitverstan»⁹⁹. La desesperación ante el lenguaje («Verzweiflung an der Sprache») no es posterior a la refección, que

94. H. Weinrich, «Kontraktionen. Paul Celans Lyrik und ihre Atemwende»: *Neue Rundschau* 79 (1968), pp. 112-121; retomado en D. Meinecke (ed.), *Über Paul Celan*, cit., pp. 214-225; véase p. 218: «Das lyrische Bewußtsein fängt sich im Netz, im Gitter, im Käfig der Worte, der Wörter». («La conciencia lírica cae presa en la red, en las rejas, en la jaula de las palabras, de los vocablos»). La misma dualidad entre la estructura de la lengua y la situación de aislamiento está en el centro del estudio de D. Bansk, «Paul Celans "Sprachgitter": Eine Interpretation»; *Seminar* (Toronto) 12 (1976), pp. 26-27; véase pp. 29 ss. El ojo es la muchacha, la amada, así como la percepción de otras realidades, en la esfera del «espíritu» (según los modelos evocados por Kelletat). Lo que los elementos reunidos podrían aportar en el ámbito de la realidad lingüística se ve comprometido cuando a ésta se la presenta como un objeto de rechazo, en una inhumanidad que el poema se afanaría en deplorar. «La aparición [y esto se escribe para distinguir a Celan de Benn] de la palabra ya no consigue hacer estallar la desolación del mundo, ésta sigue en su poder, y se transforma en su expresión.» El error es doble. El verbo en Celan no se ve desposeído de su poder de evasión, y no se abandona a la angustia, sino que la atraviesa y dice la inhumanidad, la denuncia diciéndola. Un buen número de frases de este artículo se podrían defender si los criterios se hubieran definido previamente.

95. "Flor" ("Blume", GW I, 164, verso 10; OC 126).

96. "Arriba, sin ruido" ("Oben, geräuschlos", GW I, 188, versos 13-14; OC 139-MO).

97. A. Kelletat, «Accesus...», cit., p. 126 ss.

98. H. Weinrich, «Kontraktionen...», cit., p. 219.

99. *Ibid.*; en cuanto al sentido que toma la palabra «arena», véase *infra* «Humor bianco», pp. 449-483.

triunfa sobre él en la desolación. Weinrich descubre ahí erróneamente los signos del deterioro, un aislamiento de las palabras: insociables, remiten en primer lugar a sí mismas; la definición sería aceptable si no señalase de entrada (y primordialmente) la ruptura de los vínculos, la pérdida de comunicación —lo cual se opone totalmente a un lenguaje poético que se define por medio de la búsqueda del otro¹⁰⁰.

¿«Ojo» sería acaso una de esas palabras? Weinrich la convierte más bien en la cifra de una capacidad estética propia, el diseño quebrado, la desaparición de las palabras, visualizable en su quiebre, más que fónicamente dada —una no-oralidad (defendida contra Friedrich Kemp, quien había creído poder o deber demostrar la indigencia de esta lengua, en su libro *Dichtung als Sprache*, borrando las divisiones, para someterla a la expectativa de las estructuras sonoras tradicionales)¹⁰¹. No quedaría nada más que estas «rejas de verso» (yersgitter)) ofrecidas al ojo, que solamente se ofusca con ellas según las normas heredadas: «Debemos reconocerle al poeta lírico su derecho a instituir el ojo como órgano de la percepción lírica», a tal punto que Weinrich llega a preguntarse si el intercambio de ojos en el poema “Noche”: «Augentausch, endlich, zur Unzeit»¹⁰² («Intercambio de ojos, finalmente, fuera de tiempo») no designaría acaso (¿saliéndose del contexto?) esta reducción a lo visible. ¿Pero no es acaso la imagen (visible) aquello que se evita, en la lengua y por medio de la lengua, para ir a la abstracción, desde donde la imagen se «ilumina», cuando, por otra parte, se vuelve sobre ella? ¿No es además el ritmo (unidades verbales que emergen del silencio) lo que precede a todo lo demás, e imprime a las palabras la división que se visualiza allí oralmente, antes de inscribirse en la página? La escucha «ve» —incluso «antes» que el ojo «escuche». Podríamos citar el poema “Lo sé”: el batir de alas en la noche, «¡lo oigo —no lo veo!»¹⁰³.

6. La separación como fracaso

Se supone que la experiencia del sufrimiento separa al poeta de los demás seres humanos; la penuria o la rebelión lo separan de su propia lengua; el conflicto se traduce hasta en la disposición de los versos (v. 5). Sin embargo, lo propio de la transformación que se lleva a cabo en la poesía lírica no es eso. Sin fijarse anacrónicamente en el

100. *Ibid.*, pp. 218 s.

101. *Ibid.*

102. GW I, 170, verso 4; OC 130.

103. GW I, 119, versos 5 ss.; OC 101.

género, del que puede decirse que abarca virtualmente a todos los demás, se vacilará en adoptar un punto de vista de puro abandono y destitución que, si fuera el correcto, proporcionaría el principio de una poesía satírica.-Kelletat pone el fracaso en primer plano, al igual que Weinrich; el «tú» escapa al «yo», que cree captarlo. El deseo de proximidad es equívoco, la unión prometida por una «estación biográfica» es una ilusión que se transforma al final en la amargura de una «despiadada extrañeza»¹⁰⁴. Ahora bien, el «lector» no puede ignorar que esta extrañeza sería, opuestamente, ese punto de convergencia alejado gracias al cual la «identificación» tendría una oportunidad de lograr su fin. El tú se conquista contra una presencia falaz. La palabra «extraño» se asocia a la libertad¹⁰⁵, «libre» significa liberado de las cosas de este mundo, el alejamiento: «Und setze dich frei»¹⁰⁶. El exilio de sí mismo, que restituye el «sí mismo», es el único «lugar» suficientemente deportado y desplazado para «arrancar» unos acentos de certeza y triunfo siguiendo el modo parodiado de las celebraciones líricas¹⁰⁷. Lo falso son las proximidades (de una comunicación inmediata); la conquista está del lado de la extrañeza, en la negación de las «imágenes», en sentido tanto propio como metafórico. Todas las palabras que se utilizan de nuevo poseen esta orientación inscrita en su materia dividida, puesto que deportada. El ojo está lejos del ojo que «ve», es el no-ojo en el órgano que del ojo hace la cosa y la palabra.

Las palabras no están aisladas, yuxtapuestas y alejadas unas de otras, un aislamiento que los críticos acentuaron aún más con la publicación de Rejas del lenguaje, porque, según ellos, esta poesía no utilizaría sino ciertas reducciones del discurso completo¹⁰⁸, en el umbral del mutismo¹⁰⁹. En realidad, se trata de los elementos de una

104. A. Kelletat, «Accesus...», cit., p. 127.

105. En el poema "Hacia la isla" ("Inseihin"), citado supra (GW I, 141, verso 6; OC 113).

106. El meridiano, GW III, 200, líneas 11-12; OC 508, línea 13; véanse además: 193, líneas 27-30 (OC 503, líneas 38-40); 196, líneas 6-7 (OC 505, líneas 17-19).

107. Véase el poema "Después del mediodía, con circo y cindadela" ("Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle", GW I, 261, verso 11; OC 183); o "Kermorvan" (GW I, 263, versos 4 s.; OC 184), etcétera.

108. H. Weinrich, «Kontraktionen...», cit., p. 219: «Todo discurso es un 'exceso'» («Alle Rede ist ein 'Zuviel'»).

109. Weinrich retoma aquí los términos del poema "Abajo" ("Unten", GW I, 157; OC 121). Por lo que se refiere a esta inversión tendenciosa (cuando no, mal intencionada), que transforma la reflexión sobre la esencia del lenguaje poético, junto con su aplicación, en el precio que se paga por el exceso de oscuridad, ligado a la dolencia física, y padecido como una contrapartida de ello, véase supra «Biografismos», pp. 319-340.

lengua que se recompone cerca de un silencio más original^{110 111}, en el espacio de una conquista, y cuyas palabras, en su refección, llevan sus huellas. No solamente se ven «liberadas» de una coherencia semántica dada, como piensa Weinrich³¹¹; esta impresión es engañosa. Libres ya de sometimiento y funcionalidad, se vuelven a disponer, según un ritmo propio que no es el estallido de las estructuras existentes.

7. El retomo a la lengua común

A falta de definir los principios de lectura, las aproximaciones se han quedado en la descripción (unas —como la de Weinrich— ciertamente más pertinentes que otras), y han alzado ante ellas el obstáculo de sus expectativas, para luego interpretar su propia decepción. Un cierto prejuicio antimallarmeano ha sido la causa del desconocimiento del trabajo de Celan en —y no sólo contra— la lengua, que posee su léxico propio (Weinrich elabora la lista de este léxico por lo que se refiere a *De umbral en umbral*, según la evolución que presenta de un libro a otro —ojo, piedra, arena—, pero para considerar esas palabras como «motivos» y no como vocablos de la «metalengua»; sin embargo, Weinrich admite que la metalengua se constituye)¹¹². Allora bien, los poemas tienen como tema y objeto esta «lengua», que se afirma y se busca a sí misma; dialogan con lo que ellos mismos están diciendo, lo cual siempre desconcertará si a esta lengua no se le otorga el estatuto de idioma. El desciframiento semántico habría requerido, por parte de los «lingüistas», una lectura y no una descripción, un análisis hermenéutico ajustado y «libre», que no estuviera cargado de presupuestos (heideggerianos u otros), de los que con toda la razón los poemas se apartan.

La interpretación de las interpretaciones permite construir un sistema en el que los nombres de los intérpretes no hacen más que representar las diferentes posiciones de la crítica, con sus intereses propios y sus presupuestos. ¿Cuál es la relación entre la historia de las interpretaciones, que se perfila como un paratexto, y el texto? Uno podría preguntárselo, puesto que este aparato doxográfico se

110. Sobre este punto, véase *infra*, «Humor blanco», pp. 449-483, así como los aspectos aclarados por G.-M. Schulz, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, «Das Schweigen», Niemeyer, Tübingen, 1977, pp. 10-96.

111. H. Weinrich, «Kontraktionen...», *cit.*, p. 219.

112. *Ibid.*, p. 217. Al explicar el poema «Lo sé» («Ich weiß», GW I, 119; OC 101) y la presencia de la muerte reforzada por la referencia que el título implica, deja de lado el «ojo» de la estrofa 4. ¿Por qué abandonar abruptamente la «trascendencia nocturna» con estos ojos que buscan, allá abajo, ai tú del poema: «Y ojos que te buscan»?

construye sobre algo erróneo, y puesto que los argumentos de los intérpretes a menudo se parafrasean (en mis análisis) únicamente para delimitar lo erróneo como tal, y para mostrar lo vacío de las lecturas.

La respuesta la aportará una inversión de los puntos de vista. Tan lejos está el paratexto de aclarar el poema alrededor del cual se constituye, que el texto es, con mayor razón, el único que ofrece la posibilidad de estructurar un sistema para sus propias interpretaciones, de manera que la elaboración de este sistema y su dinamismo interno aportan una prueba indirecta de la validez de la referencia. De este modo, las dificultades a partir de las cuales se organizan tanto la escritura como la lectura se pueden identificar ya, como una imagen en negativo, en el fracaso de las opiniones. Comprender lo falso guía en la búsqueda de lo verdadero. Ahora bien, solamente se pueden analizar las diferentes estrategias de defensa —que cubren y envuelven el objeto, el poema mismo— a partir de un sentido sólido. ¿Acaso se puede mostrar el sentido a partir de lo erróneo? ¿Existe un camino que va de la doxografía al desciframiento? Basta reducir lo falso a su estatuto de producción determinada para que, al mismo tiempo, se afirme y se precise contra ello el objeto no deformado.



EL MONTE DE LA MUERTE:
EL SENTIDO DE UN ENCUENTRO
ENTRE CELAN Y HEIDEGGER¹

TODTNAUBERG

Amika, Augentrost, der
Trunk aus dem Brunnen mit dem
Stemwürfel drauf,

5 in der
Hütte,

die in das Buch
— wessen Namen nahms auf
vor dem meinen? —,

10 die in dies Buch
geschriebene Zeile von
einer Hoffnung, heute,
auf eines Denkenden
kommendes

15 Wort
im Herzen,

Waldwasen, uneingeebnet,
Orchis und Orchis, einzeln,

Krudes, später, im Fahren,
20 deutlich,

1. La traducción de este capítulo, que apareció —casi íntegra— en la revista *Quimera* (191), es de Ana Nuño y Arnau Pons. El texto pertenece al libro *La Grèce de personne* (Seuil, Paris, 1997, pp. 349-376 y pp. 457-461), y se ha incluido en la presente edición por deseo del autor.

LOS ENCUENTROS

der uns fährt, der Mensch,
der³s mit anhört,

die halb-
beschrifteten Knüppel-
25 pfade im Hochmoor,

Feuchtes,
vieP.

TODTNAUBERG

Arnica, eufrasia —consuelo de ojos—, el
trago de la fuente con el
dado-estrella encima,

en ia
cabaña,

y en el libro
—¿qué nombres acogió
antes del mío?—,
y en ese libro,
la línea escrita desde
una esperanza, que hoy,
en el corazón,
está puesta en la
palabra
venidera
de uno que piensa,

tremedal de los bosques, no allanado,
orquis y orquis, únicas,

lo crudo, más tarde, en el viaje,
muy claro,

quien nos conduce, el hombre,
también lo escucha,

a medio
pisar, los garrotes
trazan sendas en los pantanos de los altos,

lo húmedo,
mucho³.

2. GW 11,255.

3. Véase también OC 321.

I. EL POEMA

El nombre de «Todtnauberg», el paraje de la Selva Negra que da título al poema, debe descomponerse en cada una de sus sílabas. Este análisis puede arrojar «Toten-Au»: el «prado de los muertos», y la «montaña» (Berg) puede asociarse al verbo «bergen», que aquí más bien se refiere a la acción de proteger y preservar que a la de ocultar solamente. Esta lectura tampoco excluye que la primera sílaba «Todt» se pueda relacionar con la organización nazi homónima, de la que los padres de Celan fueron probablemente víctimas⁴, y que la sílaba «au» restituya la presencia del campo de exterminio de Auschwitz⁵.

Los nombres hablan, por poco que queramos oír lo que dicen, como las palabras, si aceptamos que con ellas se hagan «nombres». El lugar, retomado en el título, anuncia la apertura que se efectúa en el lenguaje. La montaña (-berg) guarda, produce y esconde, protege y conserva el «prado de los muertos» de un descenso a los Infiernos (Todtnau, Totenau), el lugar de un destino inevitable, el de una catábasis moderna. En este lugar infernal, Heidegger, el anfitrión de la cabaña, será conducido por Celan, su visitante, descifrador de los pantanos. El poeta está plenamente acreditado para guiarlo; todo está dispuesto, incluso el barquero —guía y testigo—, encargado de transportarlos juntos. Para esto se habrán subido al coche.

II. -LA ENTRADA

Árnica, eufrasia —consuelo de ojos—, el
trago de la fuente con el
dado-estrella encima,

en la
cabaña,

La primera estrofa puede considerarse como el prólogo de la aventura lírica. Se trata, en realidad, de una pequeña epopeya: un forastero

4. Del nombre de su fundador, Fritz Todt (1891-1942), quien fue posteriormente ministro de Armamento del Reich. La «Organización Todt» se encargaba sobre todo de las obras estratégicas de ingeniería civil en los países ocupados por los alemanes. Véase también I. Chalfen, Paul Celan. *Eine Biographie*, p. 124.

5. Los paquetes que se mandaban desde los campos de exterminio a Alemania (y que contenían cabellos, por ejemplo) llevaban escritas unas letras de identificación: AU, cuando el campo de origen era Auschwitz. El dato se observa en el documental de Alain Resnais (*Noche y niebla*, 1956), cuyo texto en off, de Jean Cayrol, fue traducido por Celan (*Nacht und Nebel*, GW IV, 76-99).

llega a una cabaña solitaria, como Ulises cuando llega al chamizo de Eumeo; justo después, el viaje conducirá a los Infiernos. Como en un poema homérico, los preliminares del suceso narrativo se enuncian ya de entrada. El pasado histórico viene en primer lugar, con la estrella de la flor amarilla que designa la mácula de la judeidad. Al lado de esta referencia, otro nombre de flor encarna la lengua de la poesía, aquella que ha demostrado ser capaz de tener en consideración dichos acontecimientos. La palabra «Augentrost» (*Solacium oculorum*)⁶ se presta al análisis: los ojos, como instancia del sentido, han impreso en la materia verbal una réplica a la experiencia de la desaparición. Es un don de ojos. El consuelo no es algo que íes sea dado por la planta curativa, sino que son ellos mismos los que saben prodigarlo. Con esos instrumentos de una visión abstracta podremos extraer agua de las profundidades del pozo. El trago tomado de la fuente tiende un cerco entorno al aflujo de una materia oscura; y con la tirada de dados ésta se organiza según el orden preciso, orientada por la estrella. El dado es estelar. Las profundidades del abismo tienen como contrapunto esa cima de una vertical, que ellas mismas lanzan hacia las alturas. La lengua se encuentra en este lugar, donde se descifra y se lee.

La montaña ha entregado su secreto al visitante enviando sus signos desde las primeras palabras. Las flores son los mensajeros de las profundidades ctónicas: la estrella amarilla, primeramente, del lado de la historia, la suya, la historia de los judíos, y, después, del lado de la muerte, la eufrasia, saludable para el ojo, en el que la poesía se revivifica a la luz de una nueva mirada. Ella puede decir lo que ha sido esta historia. La marca de un color —la flor amarilla— tiene su contrapartida en los beneficios que la palabra ofrece. El ojo desbroza, lejos de los himnos heredados —y en su seno—, los sentidos ajustados a la mancha de la infamia. El bálsamo de otra luz, que surge de

6. El hecho de optar, en la traducción del poema, por una designación más literal del nombre común de la planta, «Augentrost» en alemán (y «eufrasia» en castellano, aunque literalmente sería «consuelo de ojos»), tal como lo muestra la traducción francesa de Bertrand Badiou («délíce-des-yeux» [delicia-de-los-ojos]) o la castellana de J. L. Reina Palazón («alegría de los ojos»), ilustra un problema general de traducción. El trabajo de reconstitución del sentido, en muchos casos más sutil, que pide que el lector tome una distancia entre dos niveles de precisión, se puede mantener efectivamente con la yuxtaposición de ambos términos (lengua contra lengua); ahora bien, es importante entrar en la red de resemantización, en la que el término «Trost» (consuelo) tiene su acepción particular; véanse, por ejemplo, los compuestos «bocado de consuelo» («Trosthappen») en “De la frente de la ballena que se hunde” (“Von der sinkenden Walstirn”, GW III, 72; OC 429) y «consuelo de nieve» («Schneetrost») en “Los polos” (“Die Pole”, GW IH, 105; OC, 443).

los prados mortuorios (Totenau), se transforma en «eufrasia» {Augentrost}. La lengua se apodera de la topografía, rehace el lugar, lo recubre, muestra cómo ella lo cubre o lo descubre, dejándolo a su vez cubierto con su inicial opacidad.

El problema del biografismo, de la referencia, en primer lugar anecdótica —la realidad reencontrada y dejada en su lugar, después interpretada y devuelta a su sentido—, halla su solución estética en el doble movimiento de una reconstitución y de una superación que se encuentran y se excluyen. El país de Heidegger es el terror de la Selva Negra. La celebración de esta naturaleza pangermánica ante los estudiantes de 1933 tizna para siempre la pseudo-poesía; un poeta vino a presentarle al filósofo su bosque, y aún más: a imponerle la verdad de un lugar, rehaciéndola de profundis. Lo sensible se disipa ante la verdad de las palabras. El «dado» será la figura que adorna el pozo, pero se habrá transformado en la estrella que continuamente guía al poeta, de poema en poema, dando forma al azar biográfico, a sus tiradas de dado, en un nuevo ajuste. Estaremos en un país conocido. La fuente será la buena, y la misma del poema "... se oye el murmullo de la fuente"⁷. La primera flor era también la buena, la de buen augurio, la familiar: Arnika, la flor amarilla, recuerda las persecuciones y perpetúa la presencia de las víctimas, perpetúa la desgracia contra el olvido de los muertos.

El agua que corre y que bebemos está hecha de palabras. El poema bebe de otra fuente. El gesto se deja interpretar; se presta a la interpretación: «Lo que mo véis hacer tiene su propio sentido, que quizás se os escape; aunque lo que vengo a preguntar, al aceptar beber de esta agua, la vuestra, es obvio. La respuesta esperada me será negada, sin duda. Es de temer. Pero no nos engañemos: ya la habré obtenido durante mi visita. Habré transformado la negativa en provecho». Los intérpretes se han equivocado o no lo han querido leer, porque no aceptaban ver en la visita algo tan mortuorio: un poema que es la respuesta de Celan a una negación del asesinato por parte de Heidegger.

Como en los otros poemas, la relación de la organización lingüística con la realidad externa transferida, menos reproducida que reconstituida, es problemática. El pozo se encuentra realmente cerca de la cabaña de Heidegger, y la figura tallada en la madera de la fuente es la de una estrella inscrita en un dado. La precisión en la evocación de los objetos no constituye un obstáculo para esta remodelación integral. La segunda escena se desarrolla en la casa, estamos en la «caba-

7. Véase el poema "... rauscht der Brunnen" (GW I, 237; OC 169).

ña», la Hütte⁸. El giro preposicional tiene un poder expresivo particular en un entorno puramente sustantivo, a lo largo de las ocho estrofas del candelabro. El énfasis de las dos sílabas repetidas: «in der / Hütte» envuelve todo el prólogo con un ambiente propio, y significa que Celan se ha hecho dueño de la instalación doméstica al introducir en ella su lengua. Dispone de una palanca mágica que le permite levantar las más vastas lejanías. Las potencias nombradas en el prólogo se instalan enteramente en este lugar, en el dominio nocturno de la cabaña.

y en el libro
—¿qué nombres acogió
antes del mío?—,
y en ese libro,
la línea escrita desde
una esperanza, que hoy,
en el corazón,
está puesta en la
palabra
venidera
de uno que piensa,

La esfera interna de la morada, también por esta razón, puede verse representada por un libro. En primer lugar, se trata efectivamente del libro como tal, lugar y objeto que acoge lo que está inscrito, así como hablamos de la Biblia, o así como Mallarmé habla de su proyecto inacabable. Pero en un segundo tiempo, que se aclara en los guiones parentéticos, el libro se convierte en otro, muy especial, que sólo se abre en este poema. En la realidad anecdótica se trata de un álbum (un libro de visitas) en el que Celan dejó su nombre. Conocemos la frase que inscribió⁹. En ella, Celan hace una distinción entre las líneas que él escribió y las de los demás huéspedes de la casa, junto a quienes, en otro lugar, no habría aceptado dejar su firma. Pero en este lugar su presencia era importante y significativa; delimitaba un horizonte intelectual y político.

¿Dónde nos bailamos ahora? ¿En el chalé del filósofo, que recibía el nombre de «Hütte», o bien en otro lugar, en la cabaña de las utopías («Paz a las cabañas!»), a la que Celan se refiere después de ^S.

S. A veces se ha usado, en francés, el término «hutte» (casa de madera y tabique a estilo suizo), para el chalé de Heidegger; de hecho, se trata de un calco; el término tiene su ideología.

9. Reproducida, junto con el poema, en el libro de R. Martin (ed.), *Martin Heidegger und das Dritte Reich*, Darmstadt, 1989, pp. 143-144.

Büchner¹⁰? El paso por la utopía conduce sin lugar a dudas a esa «esperanza» del poeta, inscrita en el libro, antes ya de la imposición de los muertos, la esperanza en un porvenir que moldee la fidelidad a la memoria de las víctimas. El libro no será pues el simple objeto en el que los visitantes inscriben su nombre, se habrá transformado en virtud de la línea que en él ha trazado el poeta. Él tiene el poder de transformarlo, tal cual es, a pesar de todo lo que contiene «ese libro»: precisamente el que ha de abrirse a su propio pasado integrado y a un porvenir de libertad que se fundará sobre esta memoria. ¿Qué hace el poeta desde siempre sino reconvertir el alemán judaizándolo? El otro, el pensador, ya podrá callar lo que todos esperan de él; esto se habrá dicho de todos modos en su lugar y en el lugar de una espera. El porvenir se formula e inscribe para siempre en un «pensamiento» que se niega a sustraerse al recuerdo (*Gedenken*), a partir del momento en que aspira a ser «pensamiento» (*Denken*) y «palabra» (*Wort*), a petición de un «corazón»¹¹. La palabra del horror aparece; se la conduce hacia este advenimiento que la espera lleva en sí misma.

El texto poético que comentamos está escrito con claridad, sin rodeos ni ambigüedades, sin escapatoria posible. La esperanza, en el momento de la escritura («hoy»), se nutre de una espera. Aquello que el pensamiento no debería negarse a ser se realiza con ella en un circui-

to. G. Büchner, *Der hessische Landbote* (1834), en *id.*, *Schriften, Briefe, Dokumente*, ed. de H. Poschmann, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M., 1999, p. 53. Véase la edición castellana: «El mensajero de Hesse. Primer mensaje», en G. Buchner, *Obras completas*, trad. de C. Gauger, Trotta, Madrid, 1992, pp. 63-75. Como dice la introducción de K. Forssmann y J. Jané: «Este panfleto de ocho páginas adopta como lema la consigna de los jacobinos durante la Revolución Francesa: '¡Paz a las chozas! ¡Guerra a los palacios!' ['Friede den Hütten! Krieg den Palästen!']; véase además, *ibid.*, p. 65, n. 1: «Guerre aux châteaux! Paix aux chaumières! Eslogan [...] del escritor francés Chamfort».

11. Los traductores (*passim*) no vinculan, como el sentido lo requiere y la sintaxis lo exige, «en el corazón» con «esperanza» (véase la traducción de las OC 321-322; el desarrollo sintáctico es elocuente). Así pues, «von einer Hoffnung [...] im Herzen» forma, pese al hiato, una sola expresión unitaria, abierta al objeto de una espera {auf...}. El análisis incorrecto de la sintaxis no es, por lo demás, privativo de los traductores, y también se ha impuesto como por necesidad en Alemania, por ejemplo en Otto Pogge-ler {*Spur des Worts*, pp. 264-265}. Pöggeler discute las dos posibles construcciones sintácticas e invoca, como argumento de mayor peso para defender su propia solución, la importancia para la tradición teológica de la «palabra en el corazón». Es probable que Heidegger incorporase este giro a su propia filosofía; según Pöggeler, Celan lo habría seguido en homenaje. Pero resulta que Celan escribe en su propia lengua y con sus propias palabras. Por otra parte, la sobredeterminación de «Wort» ai final del poema resulta inverosímil, si la comparamos con el circuito que el lector establece de manera natural entre «esperanza» y «corazón».

to ya trazado. El acompañante, conductor del vehículo, asume también —como el libro— el papel de testigo que el contexto le asigna. Conductor mientras dura el paseo, se convierte en el guía involuntario de un viaje infernal. La paronomasia «Namen / nahms» («nombres / acogió») no subraya la realidad de las firmas, sino que se refiere a la transferencia de este universo de inscritos en el libro, de las brigadas perseguidoras, al registro del Juicio final, cuya redacción prosigue aquí. Los nombres han de figurar antes del suyo porque él es su contrapeso, en virtud del sentido que da a la inscripción de su nombre. Un acto de resistencia real se vincula a una persona. El nombre: el «mío» (¿junto a qué otros?) implica una vecindad comprometedora. La pregunta que dirige al libro designa también el lugar mismo de la poesía, lugar habitual y constante, constitutivo de la liberación. La cohabitación es vivida como algo siempre impuesto —imposible pero impuesto.

Los versos siguientes reproducen, con algunas significativas diferencias, la frase del libro, escrita ocho días antes que el poema. Frase que se sustrae y se revela. A primera vista, el lector superficial leerá en ella un homenaje amistoso del poeta a su anfitrión. Y es de este modo como a menudo se la ha querido interpretar. Pero este tipo de lectura supone que obviemos por completo el valor de las palabras. En realidad, la relación entre los dos niveles de lenguaje es comparable con la que puede haber entre el dado estelar esculpido y la función que éste adquiere en su contexto. Así, la palabra «Denkendes»¹² («uno que piensa») puede evocar al pensador Heidegger, pero Celan, en su obra, reserva su uso a la rememoración y a la conmemoración. Otro tanto sucede con la palabra «corazón», concebido insistentemente como órgano del recuerdo, y esta orientación semántica de-

12. En castellano el término «pensador» es adjetivo y sustantivo a la vez. Ahora bien, «Denkendes» es un adjetivo sustantivado (el sustantivo es «Denker») —algo que puede mantener el francés («un pensant»), pero no el castellano—, y nos recuerda la famosa frase de Heidegger: «Die Sprache ist das Hans des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch. Die Denkenden und Dichtenden sind die Wächter dieser Behausung» (M. Heidegger, «Brief über den 'Humanismus'», en *id.*, *Wegmarken*, Kiostermann, Frankfurt a.M., 1975, p. 311). Las traducciones castellanas existentes se ciñen a la normativa y borran las diferencias; la de Gutiérrez Girardot (*Carta sobre el humanismo*, Taurus, Madrid, 1959, p. 7) dice: «El lenguaje es la casa del ser. En su vivienda mora el hombre. Los pensadores y los poetas son los vigilantes de esta vivienda»; y la reciente de Helena Cortés y Arturo Leyte: «El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada» («Carta sobre el 'Humanismo'», en M. Heidegger, *Hitos*, Alianza, Madrid, 2001, p. 259). Siempre se puede intentar una mayor literalidad que permita conservar el juego de alusiones: «El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los que piensan y los que hacen poesía son los guardianes de esa morada». Celan lo tomaría seguramente de ahí para transferirlo a su lengua, sopesándolo a la vez. [N. de los T.]

termina el sentido de las otras palabras: la esperanza —si nos ceñimos al instante constituido— se apoya en la asunción de una distancia ante todo aquello que representan los nombres inscritos en el libro de visitas, y permanece ligada al «hoy»; a su vez, el presente remite a aquello en lo que el libro se ha convertido en este texto: este libro escrito, reescrito.

Por último, el epíteto «venidera» (kommendes) concierne menos a la palabra del porvenir que a un enunciado a punto de actualizarse, «advenir», y dirigirse hacia su destinatario. La espera formulada por Celan no se realizará, pero no es menos importante para la comprensión del poema que consideremos el hecho de que se la ha expresado. Por este medio el poeta plasma la no-acción: el filósofo no dirá aquello que el poeta podría haber venido a pedirle que dijera, aquello que le sugiere que diga, a sabiendas de que no lo hará. A esa ausencia responderá, en la segunda parte del texto, una confirmación de los motivos que le impiden hacerlo. La palabra se actualiza en la confesión abierta revelando la continuidad de un apego al pasado.

tremedal de los bosques, no allanado,
orquis y orquis, únicas,

lo crudo, más tarde, en el viaje,
muy claro,

quien nos conduce, el hombre,
también lo escucha,

a medio
pisar, los garrotes
trazan sendas en los pantanos de los altos,

lo húmedo,
mucho.

El siguiente episodio se desarrolla afuera, en el exterior de la casa. El paseo a través de la Selva Negra respondía a un guión determinado —y preparado de antemano. Un joven, Gerhard Neumann, entonces asistente de un profesor de literatura alemana en Friburgo, conducía a los dos hombres, en su propio coche. El circuito estaba organizado de tal manera que formaba parte ya del poema antes de que éste se escribiera. La percepción adopta esta forma selectiva.

Las cinco estaciones de la excursión componen un descenso a los infiernos. Visitan primero, en plena Selva Negra, los lugares de tortura, y sus tumbas. La confesión arrancada al pensador sigue al retorno hacia el pasado. Primero se habrá ido al reino de los muertos. Era

preciso un testigo que escuchara lo inconfesable confesado, la cosa que el poeta logró que el pensador dijera. Y después del juicio infernal se regresa a la superficie de la tierra, y la confesión se vuelve ofrenda a las víctimas de los campos de exterminio. Sólo quedará por mostrar, con las lágrimas, la escena ritual del duelo.

El rito iniciático de la impregnación forzada (estrofas 5 y 6) implica un movimiento de partida y de arrebato, tal vez turbulento. Los círculos se abren al abismo. Esta escena está rodeada por otras dos visiones más horizontales, con trazos de idéntico estancamiento. La apertura (estrofa 4) es una preparación al viaje. Los invocados están ahí: el alma de cada uno de los muertos florece por sí sola, individualmente, con su pequeño y propio candelabro, con su poder de resistencia, una fuerza viril concentrada en los tubérculos de la orquis («la hierba de los muchachos», Knabenkraut) en forma de testículos. Una legión se subleva, innumerable, y cada uno con su sexo. La dominación parece irreprimible. El viaje, pues, tendrá lugar, tiene posibilidades de llegar a su término.

El contenido del texto parece justificar la hipótesis de una transposición, en el título de Celan, del título de la novela *La montaña mágica* de Thomas Mann, al menos en la palabra «Berg»: se trata, en efecto, bajo una forma subvertida, de un *Zauberberg*, del lugar oscuro de un «desvelamiento», mediante una operación de magia negra —tan negra como la Selva celebrada por Heidegger. Se sabe de gentes que no volvieron allí nunca más.

III. EL TRIBUNAL DE LOS MUERTOS

Muchos campos de exterminio se instalaron en regiones cenagosas^{13 14}. Los prados no son únicamente tremedales (Wasen)¹⁴, son también

13. El compuesto «Hochmoor» (verso 25) se resemantiza; ya no designa la «turbera alta» (el término científico de la edafología); más bien subyace, en «Moor», algo de la famosa canción que se oyó en muchos campos, «Das Lied von den Moor Soldaten» («Los soldados del pantano»). Véase además el poema de Celan «Piensa en ello» («Denk dir»; GW II, 227; OC 310).

14. «Waldwasen» es un compuesto creado por Celan. El término «Wasen» es poco usual; lo encontramos en un poema de Stefan George: «Hexenreihen» («Filas de brujas»), *Der Siebente Ring* (El séptimo anillo); estrofa 6 (la última; las cursivas son mías): «Am wasen der kafiller, / Im giftigen fosforschiller / Sehn wir das wasen klar» (*Gesamtausgabe der Werke*, VI-VII, 1931, pp. 50-51); en él se evocan las visiones de unas brujas que se afirman contra el entorpecimiento humano. Este poema está como predestinado a surgir en el horizonte de los pantanos de la Selva Negra. Las brujas celebran su sábat junto a las ciénagas: «Cerca del tremedal de los descuartizadores / En las irisaciones venenosas del fósforo / Vemos la esencia en su claridad». Los des-

cementerios en los que se ven túmulos, tumbas que sobreviven en la memoria, una al lado de otra¹⁵ y cada una con su señal, en forma de candelabro de orquídeas. Las flores son fuegos, arden. La naturaleza se hace inteligencia, se ve obligada a recordar.

Un lector avisado, guiado por su memoria o el azar, descubrirá al mismo tiempo, en el horizonte de una intertextualidad insospechada, la muy audible —si no explícita— negación del clásico allanamiento de los cementerios, que puede leerse como una prefiguración terrible, una parábola de las futuras destrucciones de cementerios judíos. En *Las afinidades electivas* de Goethe, Charlotte decide sustituir la desigualdad de las tumbas por un arriate de tréboles y suprimir así las diferencias que los túmulos de tierra, los bordillos y las piedras establecen entre los muertos. Aquí se evoca el episodio de la controversia, al comienzo de la segunda parte de la novela (capítulo I)¹⁶. En cierto sentido, esta discusión le permite a Celan tomar partido contra el partido al cual el arquitecto, que ejerce de árbitro en la novela, y quizás también Goethe, otorgan su preferencia. «No allanado» en lugar de «allanado» opone un «no»: no es como quiere y lo impone Charlotte (en contra del vecino y su abogado: «El resto del terreno [alrededor de la iglesia] había sido allanado»¹⁷). La visión histórica extraída de la realidad, reescrita con un «césped húmedo» (*Wasen*), dice lo contrario. El ocultamiento por medio de una unificación violenta en el anonimato no tendrá lugar («no, no se trata de esa igualación, un-ein-ge-eb-net»).

El diálogo rememorado-se reconstituye, adopta el cariz de una rebelión trágica. Celan relee las palabras, son las suyas, en Goethe. Las recobra en la boca del joven erudito, jurista letrado, defensor del cementerio: primero, «nadie», que conocemos por *El meridiano* y

cuardzadores se llaman también «*Wasenmeister*», desolladores. El tremedal designa el lugar en el que se lleva a cabo su tarea mortuoria, y, para las brujas, que no retroceden ante ninguna violencia, es ahí donde la verdadera naturaleza —es decir, la «esencia» (*Wesen*), tan apreciada por Heidegger— se les aparece en la descomposición de los seres. Se impone, pues, la asociación entre «*Wasen*» y «*Wesen*». El término «*Waldwasen*» adquiere una tonalidad archi-heideggeriana y tenebrosa. En la traducción de «*Todtnaenberg*» se opta por unir dos acepciones del *Duden* para «*Wasen*»: «prado» y «suelo húmedo», mediante el término «tremedal», terreno pantanoso, abundante en turba, cubierto de césped, que retiembla cuando se anda sobre él.

15. El sentido mortuorio también está atestiguado en el *Diccionario* de Grimm (vol. 27, col. 2282).

16. Véase J. W. Goethe, *Las afinidades electivas*; trad. de H. Cortés Gabaudán, Alianza, Madrid, 2000, especialmente pp. 170-173.

17. «*Der übrige Raum war geebnet*» O. W. Goethe, *Sämtliche Werke*, Frankfurt a.M., 1994, vol. I, 8, p. 395). Véase también *Goethes Werke* (Hamburger Ausgabe), München (10.ª ed.), vol. VI, p. 361. Así como la trad. cast. cit., p. 170.

que le ha permitido reinterpretar de manera semejante el «sí mismo» (er selbst) de El nacimiento de la tragedia de Nietzsche¹⁸, y después, también, «presencia» (Gegenwart) de los desaparecidos. La presencia se transfiere al orden del lenguaje. En Goethe, los supervivientes se reúnen «como alrededor de un hito» (el alemán es muy elocuente: «wie um einen Markstein»¹⁹), y alejan a los enemigos de esta señal de reunión. Si hubiese que demostrar la legitimidad (o necesidad) de esta comparación, la hallaríamos primero en la importancia que se otorga al recinto que diferencia, y también en la cita, en la primera versión del poema, del adjetivo «ungesäumt»²⁰. El lector de Celan pasa espontáneamente del sentido de «sin tardanza» —o «cuanto antes»— al de «sin reborde»²¹. La lectura de Las afinidades electivas, donde el arquitecto utiliza la palabra en la conversación («[...] ungesäumt vergleiche»²²; una comparación en la igualación y la no-diferenciación), permite alcanzar el fondo del ocultamiento nihilista en la palabra del filósofo. En cualquier caso, a Goethe se nos lo presenta como a un antepasado de esta despersonalización. Se adivina el interés y la ironía del interlocutor, capaz de «hacer hablar», ante la profesión de fe goetheana del germanista de Friburgo²³.

Si leemos los dos versos de la estrofa 4 a través de las rejas de los materiales de que disponemos, hallamos, por una parte, lo húmedo, signo de la abundancia verbal, estructurada de antemano en la lágrima (véase el poema “Flor”²⁴), y, frente a la materia, con la orquídea, hallamos la hierba macho, la flor de los testículos, que representa la rebelión que le queda a cada uno de los muertos. Cada uno en la muerte está por sí mismo, y combate —incluso desde su misma aniquilación— sólo para él, fuera de las creencias y las convenciones que lo hicieron morir.

18. He encontrado una confirmación a mi asociación con Nietzsche en los extractos de «El 'libro de los amigos' de Paul Celan», que se recogen al final de *La bibliothèque philosophique*, Éditions Rue d'Ulm, Paris, 2004, p. 724.

19. Trad. cast. cit., p. 172: «como un emblema».

20. J. W. Goethe, *Sämtliche Werke*, cit., p. 363 (trad. cast. cit.: «cuanto antes», p. 173). Véase más adelante, en nuestro comentario, la presentación de las variantes del poema. Por otra parte, la palabra «Augentrost», en *Las afinidades electivas*, se aplica a Ottilie, lo cual proporciona una confirmación suplementaria: «Dadurch ward sie den Männern [...] ein wahrer Augentrost», *ibid.*, p. 283 («Ast pues se convirtió para los hombres [...] en un auténtico consuelo para los ojos», trad. cit., p. 71).

21. El término «ungesäumt» puede ser adverbio («sin tardanza», «sin demora», «cuanto antes») o adjetivo («sin reborde», «sin orla»), [N. de los T.]

22. La traducción castellana dice (p. 173): «igualar todo cuanto antes»,

23. Véase G. Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, Frankfurt a.M., 1986, p. 102.

24. “Blume” (GW I, 164; OC 126).

Al cavar bajo las tumbas se descubre la raíz de dichas creencias. Las proclamas condujeron al crimen. Conversando en el coche con el filósofo, Celan, tras esta visita a los muertos, remonta hasta el origen. El viaje conduce al fondo del abismo. La palabra «später» («más tarde», o también «tardío») sitúa, en la lengua de Celan, un habla que, en el horizonte de una verdad, es vecina de las sombras y la muerte²⁵. La violencia de las palabras proferidas «más tarde», ajustadas a una exactitud sanguinaria y abisal, indica el escandaloso objeto de la conversación, durante la cual Heidegger fue llevado por el poeta a hablar «con claridad» (deutlich) de los asesinatos, puesto que sus declaraciones eran todo lo precisas que podía desear su interlocutor.

Pienso que la expresión «muy claro» (deutlich) debe asimismo analizarse. No se trata sólo de «un modo preciso», ya que el vocablo alemán incluye en este lugar los rasgos de la exégesis (deuten). Así pues, el sufijo «-lieh» podría tomar un valor siniestro, como en otros lugares de la obra de Celan²⁶, y acercarse así a la palabra que en alemán designa el cadáver (Leiche²⁷). Los rodeos cercaban ese objeto. El camino del discurso filosófico se interpreta y, así, se «desvela».

En los prados, entre las charcas, el poeta inicia a sus acompañantes, y los conduce de la espiritualidad terrestre a las tonalidades de las verdades tardías (véase la expresión «siete rosas más tarde», en el poema “Cristal”²⁸), extrayendo hábilmente de las profundidades los acentos precisos de la crueldad —a medida que se acelera el circuito infernal. La transmisión ha hecho su obra. Los signos hablaban con claridad y el filósofo no ha podido dejar de reconocerlos, no ha podido permanecer ileso ante la evidencia que se ha desplegado a su alrededor. El intermediario, conductor del vehículo, «el hombre» (der Mensch), investido de una suprema autoridad por su mera presencia en medio de las tumbas, ofrece un testimonio casi jurídico y compulsivo. El guía escucha lo que hacía falta que oyera en el curso del viaje iniciático; la fuerza mágica del ritual lo ha convertido en el garante de lo que el otro, de ser interrogado, jamás podrá negar sin cometer perjurio.

El encuentro con la «poesía» (Dichtung), tan frecuentemente cele-

25. Cf. «Flecha tardía, lanzada con brío desde el alma» («Später Pfeil, der von der Seele schnellte»), en el poema “Bajo una imagen” (“Unter ein Bild”, GW I, 155; OC 120).

26. Pienso por ejemplo en «bläulich» (azulada), en el poema “Algo con apariencia de mano” (“Einiges Handähnliche”, GW I, 236; OC 168).

27. Cf. «König- / liehe», en el poema “Quimica” (“Chymisch”, GW I, 227-228; OC 163-164).

28. “Kristall” (GW I, 52; OC 68).

brado, tiene este poder y estos efectos ineluctables, como las aguas de la Estigia mitológica²⁹. Nada podrá ya protegerle, si no reconoce que pronunció estas palabras delante de un testigo. Según los términos expresos del poema, sigue condenado a la maldición, entregado al iniciador de la palabra. La ordalia se cumple en presencia del acompañante, hombre en tierra de inhumanidad. El conductor representa, en este viaje, a una comunidad de supervivientes a la que se dirige el mensaje de la confesión. El testigo «escucha» (anhört) lo que se dice, él «también», con (mit: «al mismo tiempo que») los otros; el adverbio tiene aquí este peso específico, su función es registrar la palabra monstruosa.

IV. EL DESCENSO

En esta situación concreta, «quien nos conduce» (der uns fährt) sería esta persona, el conductor del coche, el acompañante cuya identidad nos es conocida. Esto no basta, evidentemente. El punto de partida real se ha mantenido, y se ha transferido a otro ámbito, donde puede abrirse en la dimensión de la palabra. Un viaje ha llevado, pues, a otro viaje, de manera que el paseo se ha alejado rápidamente de las planicies del bosque. El huésped ha arrastrado al habitante de la cabaña hasta el reino de las tinieblas. Ambos han sido escoltados, en su descenso o viaje («viaje al Hades», «Hadesfahrt», o «viaje a los Infiernos», «Unterwelts/h&rí», etc.), y en su exploración, por un ser que tiene nombre de hombre. Ni sacerdote ni Dios ni poeta, sino hombre (Mensch), una figura de la humanidad corriente, que enseña el camino entre las víctimas de la inhumanidad.

El uso transitivo de «fährt» (conduce) no describe la situación concreta del coche conducido por Gerhard Neumann, sino el viaje, como Índica la transposición poética. Es importante la diferencia entre «Fahrer» y «der uns fährt» (después de «im Fahren» en la estrofa anterior). El acento recae sobre la carga transportada (y recuerda el sustantivo «die Fuhre»), el cargamento que lleva un cochero o ñau clero maravilloso. Celan explicó a André du Bouchet que el término francés «voiturier» (transportar, vehicular) sería su verdadero equivalente³⁰; el

29. Que revela el perjurio de los dioses. Véase el episodio de la Teogonía de Hesíodo, w. 775-S06; cf. J. Bollack, «Styx et serments», en *id.*, *Ta Grèce de personne*, Seuil, Paris, 1997, p. 277.

30. Según una nota al final de *Poèmes de Paul Celan* (trad. de A. du Bouchet, Paris, 1978: «La traducción de “Todtnauberg” se llevó a cabo a partir de la primera

sentido y la orientación de la palabra son evidentes. El cochero está encargado de conducir a lo lejos —hasta donde ha de llegar— el peso de la conversación entre los dos pasajeros. Al mismo tiempo, mantiene el contacto con la otra orilla, ya que es hombre. Su papel es seguir siéndolo en el dominio de lo inhumano. En esta aventura se desprende el pronombre «nos» (uns), y genera un él y un yo únicos (einzeln), de un modo tan irreconciliable como las orquídeas. Celan habla desde su lado, escucha lo que le dice el interlocutor desde el lugar en el que él mismo se halla, y en el que se ha situado; como lo hizo en 1960 ante Martin Buber, en mi presencia, cuando ambos fuimos a visitarlo en un hotel de París, y como lo hizo también ante Nelly Sachs, ese mismo año³¹. El mismo procedimiento practicado tres veces. Hablar sin miramientos, para hacer hablar al otro —y registrar su respuesta. Que haga lo que se espera que haga.

En su primera aparición (im Fahren), el dinamismo de la interlengua —interna como la intertextualidad— pone en movimiento las grandes migraciones de astros o de aves. Una partida, en el orden de la imaginación verbal, el ímpetu de una aceleración sin freno³². Nada se resiste, todo sale a la luz, emerge de la noche gracias a esta elevación. Todo lo contrario de lo que se ha escrito la mayoría de las veces. Hans-Georg Gadamer, en especial, no puede imaginar que las palabras demasiado brutales del maestro apuntaran a una evidencia inadmisibles: debía tratarse forzosamente de alguna profundidad que Celan no habría empezado a comprender sino más tarde, «al volver a su casa»³³. Para Gadamer-, la escena tenía que encajar en la tradición del peregrinaje.

Ahora bien, el mago aquí es Celan, quien cumple una misión, la suya, la que se ha fijado, y logra, con las artes de un mago, la confirmación que esperaba.

versión del poema, fechada 'Francfort del Meno, 1 de agosto de 1967'. De una traducción literal propuesta por Celan, retengo: 'qui nous voiture' para 'der uns fährt')).

31. Véase *supra* el capítulo «Nelly Sachs», pp. 77-94.

32. La palabra «Fahren» y sus derivados tienen efectivamente este valor y este tono extáticos, como en el poema "Arbol ciliado": «Abierta / te me ponías delante / del alma viajera» («Offen / lagst du mir vor / der fahrenden Seele» ("Flimmerbaum", GW I, 234; en OC 167-168 se elige otra solución), o en el poema "Colon": «¡por / cuánta cantidad de lo separado y ya no unible / lo vuelves a armar para el viaje: al lecho / memoria!»; «für / wieviel Vonsammengeschiedenes / rütest du's wieder zur Fahrt: das Bett / Gedächtnis!» ("Kolon", GW I, 265; véase también OC 185).

33. H.-G. Gadamer, «Le rayonnement de Heidegger», en Martin Heidegger («Cahiers de L'Herne», 1983, pp. 138-144; véase p. 143.

V. EL RETORNO A LAS VISIONES DE LA MEMORIA

Al tremedal de los bosques responden ahora los pantanos de los altos. Son los lugares del crimen. En la composición circular de la segunda parte (estrofas 4 a 8), el poeta, tras la conversación infernal, recupera su propio lenguaje; las «sendas» (Pfade) son los caminos que van abriéndose en sus poemas. Y que conducen a los caminos hechos de garrotes (Knüppel-/ pfade); los prisioneros eran golpeados con estos palos. Permanecemos en el recinto de la constitución del idioma. Las palabras llevan las marcas de los golpes.

Cuando ya ha ocurrido el descenso, nos detenemos en una estación que no conduce de nuevo al mundo de los muertos, sino más atrás, a los lugares del sufrimiento y las torturas, a las tierras cenagosas donde los campos fueron instalados. Los garrotes sobre los que se avanza para no hundirse en el barro recuerdan aquel trato brutal; se avanza poniendo los pies en el sufrimiento, hollándolo «a medio / pisar» (halb-/ beschrittenen), para dejar en él el propio peso, como una bandera «a media asta» (auf Halbmast). Abandonando la hora, entregándola a la verdad de las lágrimas (estrofa 8).

Ahora son cuatro (Gerhart Baumann se ha sumado al grupo); han dado ya algunos pasos sobre una trocha de palos en la linde oriental del pantano. Celan no se había calzado de manera adecuada, para la humedad que subía del suelo. Interrumpieron el paseo^{34 35}; pero lo importante es que estuvieron allí. El detalle concreto responde con precisión al acontecimiento, tal como se produjo y fue leído poéticamente, es decir, dispuesto de nuevo para ser leído. Adquiere su sentido, es transferido con exactitud al universo semántico adecuado.

De nuevo aparece el eterno asunto del biografismo, planteado por Gadamer y otros hermeneutas que —de acuerdo con la lógica de los presupuestos fenomenológicos— hace ya más de treinta años combaten la interpretación que Peter Szondi hizo del poema “Estás acostado”[^]. Sabemos que la lluvia interrumpió el paseo por las trochas del pantano. De este modo, el «a medio pisar» (halb-/ beschrittenen) queda explicado; ahora bien, este saber es inútil (inesencial, «de entre bastidores» [Hintergrundwissen], según Otto Pöggeler, no menos heideggeriano³⁶). No obstante, la transposición, si se basa en un

34. G. Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, cit., p. 70.

35. “Du liegst” {GW II, 334; OC 353}. Véase supra el capítulo «Biografismos», pp. 319-340.

36. O. Pöggeler, «Kontroverses zur Ästhetik Paul Celans (1920-1970)»: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1980), p. 255 {Hintergrundwissen}.

hecho, presupone otro hecho, inherente a la lengua, ciertamente, pero no por ello menos histórico; la referencia inicial, constitutiva, es, de entrada, biográfica. No hay diferencia alguna, en principio, entre el hotel Eden de Berlín en el poema "Estás acostado" y el hecho de retomar un pasaje de Maestro Eckhart en "Tú, sé como tú"³⁷, o, aquí, la interrupción de una caminata. Una significación primera, por más factual que sea, adquiere un sentido que es primero de otro modo; tal es el caso de «a medias» («a medio / pisar»), elevado -a rango de señal de reunión, y provisto de una nueva significación, todavía no admitida. Aquí se juega en serio al enigma.

Los intérpretes de este poema admiten la precisión en la medida en que contribuya al inventario de la realidad, pero la descartan cuando permite captar una referencia que suscite la reflexión en poesía. Se prefiere, pues, pasar al «símbolo», conocido universalmente; los pantanos son agua, y así pues se dirá que en la obra de Celan ese agua representa una poética «agua vital»³⁸. Se pretende eliminar cualquier divergencia entre lo que se espera que diga el poema y la lectura. Los horizontes «se funden». Pero el problema de la relación entre los elementos del acontecer y la interpretación que de ellos da el texto permanece intacto. El paseo puede haberse visto interrumpido a causa de la lluvia, pero el «a medias» nos da a comprender que los pasos han sido transportados del lado de la sombra, así como «en los [...] altos» (irrt Hoch-) marca un punto en una línea ascendente: cuanto más alejado es el fondo al que el viaje nos ha conducido, más poderosa será la fuerza que anime la nueva representación de aquello que tuvo lugar. El pantano se levanta hacia lo alto. Del mismo modo, las lágrimas hacen que crezcan las palabras; como en el poema "Flor", son inagotables. Su masa está contenida en el elemento compacto de lo húmedo. El agua de los tremedales y pantanos ha sido transferida a este neutro: «Feuchtes» (lo húmedo).

37. "Du sei wie du" (GW II, 327; OC 349). Véase *supra* el capítulo «La ironía en hebreo», pp. 127-152.

38. También se ha atribuido esa misma función «vital» a las aguas del río Neckar en "Tubinga, enero" (GW I, 226; OC 162), otro poema clave de la interpretación heideggeriana tanto en Francia como en Alemania (véase *supra* el capítulo «Hölderlin», pp. 169-217). Una representación igualmente vitalista orienta la interpretación de Sieghild Bogumil («Todtnauberg»: Celan-Jahrbuch 2 [1988], pp. 37-51). El autor se libera alegremente de las obligaciones de la lógica verbal y abraza una concepción propiamente metafísica del agua, símbolo de un origen indiferenciado que permite resolver todas las contradicciones. Lo indistinto no se puede distinguir, ni por lo tanto la historia, ni la naturaleza. El recurso a lo abierto ilimitado permite que se reconozca, como por obligación, el compromiso de Celan con la memoria, pero aboliendo muy solapadamente sus consecuencias en una estructura ontológica de signo contrario. Se lo dice y no se lo dice a la vez.

VI. LOS DOCUMENTOS

Anoto aquí con emoción el contenido del legajo de fotocopias que Gisèle Celan tuvo la amabilidad de preparar para mí en 1981 en relación a este poema, y de completarlo más tarde, después de una conversación sobre las apropiaciones abusivas de este texto, que yo descubría. Esto se daba en el momento en que empezaba a trabajar sobre la obra de Paul Celan (cartas de acompañamiento de Gisèle Celan de los días 14 y 23 de enero de 1981):

1. Varios estados del manuscrito (incluidas también las páginas preparatorias de la edición crítica, que entonces enviaron Rolf Bücher y Stefan Reichert³⁹).

2. La correspondencia de Gisèle Celan con Hermann Heidegger, el hijo del filósofo, a propósito de la frase del libro de visitas, la petición dirigida el 8 (o el 10) de noviembre, así como la respuesta del 10 de diciembre de 1980.

3. Una lista elaborada por Celan de catorce personas a las que entregó un ejemplar de la edición separada de ese poema, que apareció en Vaduz (Bruñidor), en 1968; dicha lista iba acompañada de algunas respuestas (Kostas Axelos, Heidegger).

4. Cartas de Gerhard Neumann (del 17 de octubre de 1967 y del 16 de enero de 1968) y de Robert Altmann (del 5 de febrero de 1968). Altmann es el editor de la publicación (fuera de venta) de Vaduz, con un tiraje de cincuenta ejemplares (de Altmann, además, una réplica a Beda Allemann, publicada el 17 de abril de 1977 en un diario del principado de Liechtenstein⁴⁰).

5. Las traducciones francesas de Jean Daive, en *Études Germaniques* 25 (1970), pp. 246 s., y en *Terriers* (1979), pp. 9 s.; de André du Bouchet, *Poèmes de Paul Celan, Ouvrages*, 1978 (después en *Poèmes*, Mercure de France, 1986, pp. 28 s.); véase también Marc B. de Launay, más adelante.

6. Algunos estudios, que aparecieron más tarde en francés, del lado de los heideggerianos: Philippe Lacoue-Labarthe, *Misère de la littérature*, Bourgois, 1978, pp. 67-69; una plaqueta: *Todtnauberg*, par Pruínas (nombre del lugar en el que se encuentra la casa de Du

39. Véase P. Celan, *Lichtzwang. Vorstufen - Textgenese - Endfassung*, edición de Tubinga, a cargo de H. Schmuil, con la colaboración de M. Heilmann y Chr. Wittkop, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2001, pp. 48-51 y 193.

40. *Liechtensteinisches Volksblatt*, reproducido también en Ph. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgois, Paris, 1986, pp. 150-153; véase su edición castellana; *La poesía como experiencia*, trad. de J. F. Megías, Arena Libros, Madrid, 2005, pp. 117-118.

Bouchet); *Les Fleurs* por Jean-Michel Reynard y Thierry Bouchard (eds.), Losne, 1982 (4 páginas, 11-14, entre el texto alemán y la traducción de Du Bouchet); Hans-Georg Gadamer, «Le rayonnement de Heidegger», con una traducción del poema por Marc B. de Lau-nay, en el *Cahier de UHerne* dedicado a Heidegger (45 [1983], Paris, pp. 138-144).

VII. LA APORIA, CON MIRAS A SU SOLUCIÓN

Hice bien en esperar cerca de quince años para publicar mi interpretación. No porque no hubiera visto enseguida que había que interpretar y devolver a su significación intelectual los elementos del entorno, ni porque no hubiera sabido cómo hacerlo. Pero antes de finales de los años ochenta todavía no había superado la idea de que Celan —tal y como nos lo había hecho creer o decir un poco— esperaba una toma de posición por parte de Heidegger. Para poder comprender el poema era preciso llegar al centro de un análisis de la constitución y del poder de la lengua. La presente comprensión, revisada en 1991, la expuse en el seminario que Gerald Stieg dirigió en el Instituto Austríaco de París, el 8 de enero de 1992.

Celan había venido a verme antes de su viaje a Friburgo. Me informó que coincidiría con Heidegger en una lectura. Pensaba que esta noticia me causaría decepción o sorpresa, tras las conversaciones que habíamos mantenido a propósito de Heidegger durante los meses y semanas anteriores. «Estará obligado a [to «Lo obligaré a»?] hablarme.» Yo le dije que no lo haría. Me refería a que no le sacaría una explicación sobre su comportamiento durante el período nazi, tal y como otros habían intentado ya obtenerla. Celan debía de compartir mi escepticismo, pero no me reveló su plan. Yo no imaginaba qué recursos había concebido para hacerle hablar. A su regreso de Alemania, no tardó en venir a decirme que en efecto lo había visto, y que, en realidad, él mismo no había «hecho nada». Entiéndase: nada de lo que yo podía pensar; tampoco me dijo que hubiera hecho otra cosa. Tardé en comprender lo que había sucedido, a pesar de otros precedentes que ya conocía. Era preciso tomar la magia del arte al pie de la letra. Hacer que la palabra hable proporciona una fuerza terrible. Y yo sabía que de ninguna manera había ido a rendirle homenaje⁴¹.

41. Renate Böschstein-Schäfer me recordó (el 10 de octubre de 1994) que había conocido a Celan poco después de la visita de éste a Heidegger. Recordaba haber manifestado su sorpresa, ya que, por otra parte, ío veía tan despiadado con el compor-

VIZI. LAS CIRCUNSTANCIAS DEL ENCUENTRO

Gerhart Baumann proporciona todos los elementos de la estrategia en su crónica de la estancia. Es necesario haber entendido el poema para reconocer el juego que se jugó en parte sin que el protagonista y los testigos cómplices se dieran cuenta de ello. No extrapolamos nada, ni del poema ni de la crónica semiinconsciente, que revela y oculta. Cuando en la primavera de 1968 Celan entregó a Baumann en París un ejemplar de la edición de Vaduz, había añadido: «Se lo ruego, léalo enseguida. Recibirá una sorpresa»⁴². Sabía que no se lo leería de inmediato. Baumann no estaba preparado para comprender.

El cronista relaciona el contenido con un diálogo que se habría podido desarrollar pero que no tuvo lugar entre dos genios, cuyas contradicciones había que respetar, sobre todo en provecho del profesor de Friburgo. Estas les pertenecen, dan prueba de su grandeza incommunicable. El acontecimiento no tiene ningún punto de apoyo en esta dialéctica del espíritu. Bien pensado, el nihilismo filosófico abarca la historia del nazismo y la sitúa en su necesidad. Además, se arguye que es difícil comprender hoy en día lo que pudo ser aquel momento en el que los profesores alemanes tomaron sus lamentables decisiones y en el que los judíos fueron expulsados de sus cátedras. Se juzga a distancia. «¿Se tiene razón, por eso?»⁴³. La misma historia, que revela, se ve despojada de su razón. Y se sale del paso como se puede.

La crónica da cuenta de todas las manifestaciones expresas y públicas de la distancia que Celan tenía en mente guardar. No quería que le hicieran una foto con Heidegger. «Las reticencias continuaban siendo insuperables»⁴⁴; «No podía olvidar el pasado de este hombre»⁴⁵. Y eso teniendo en cuenta que antes nadie lo había informado al respecto. Le reprochaba igualmente la confianza que le había depositado, en otro tiempo, al leerlo sin saber la verdad. La relación entre la obra y su pasado se le apareció más tarde. Baumann no puede entenderlo. Mediante un reproche, tal vez mal fundado en este

tamiento de la gente durante el nazismo. Celan, ante la sorpresa, y sin duda la indignación de su interlocutora, agregó: «Quería simplemente ver lo que decía [Ich wollte ja nur sehen, wie er so redet]; por lo demás, he hecho un poema sobre este asunto; se lo enviaré» (cosa que hizo). Por supuesto, no es una frase que reste importancia a su visita; pese a las apariencias, es todo lo contrario: la respuesta se ajustaba perfectamente a su estrategia.

42. G. Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, cit., p. 73.

43. *Ibid.*, p. 76.

44. *Ibid.*, p. 69.

45. *Ibid.*, p. 68.

caso, ve «resistencias» y «rencor»⁴⁶ por parte de Celan. Eligió su lado. La historia no podía tener ese peso.

Al mismo tiempo, Celan aceptaba los homenajes del filósofo y entabló conversación sobre temas que les eran comunes, sobre el paisaje, las plantas y los animales de la Selva Negra⁴⁷. Era totalmente necesario que hubiera una cierta libertad y confianza, la apariencia de una buena convivencia, para que su propósito llegara a buen término. Y, después, todo ya había sido dicho. Celan se sentía libre. Se había liberado. Aunque al mismo tiempo, como para situar su decisión, enseguida expresaba su remordimiento por la misma. Franqueaba una prohibición y lo hacía saber. También pudo haber tenido algunas dudas por lo que se refiere al resultado de su acto. Hay una perfecta lógica en la contradicción de los dos movimientos sucesivos del sí que es un no y del no de veras. Expresaba en profundidad la dualidad de la empresa.

¿Acaso no se debe entrar en la psicología de las víctimas? La presencia del pensador había disipado por un momento las reticencias; el poeta se había rendido a la evidencia de una fuerza, tal y como Baumann se la representaba; tales reticencias se reafirmaban después, y se rehacían. Baumann no podía explicarse las buenas disposiciones pasajeras de otro modo que mediante el efecto padecido, aun cuando él mismo mostrara sus límites. El poeta, según él, había sido lanzado a sus antiguas adversidades, y dejaba de verse confrontado a la dureza del granito. «¿Cuántas veces no ha recorrido Celan el doloroso camino desde la “Fuga de mu'erté” hasta “Todtnauberg” sin alcanzar el fin?», escribe Baumann sin ambigüedad alguna, tal cual⁴⁸. Aquí hay que entender: desde los campos de exterminio hasta la grandeza y la profundidad germánicas. La errancia y el fracaso le estaban reservados al poeta judío; no eran asunto de los alemanes, elegidos para otro destino. Ante esta convicción, Celan no tuvo más remedio que sucumbir.

El poeta expresó el deseo de ver los pantanos cercanos a la cabaña. Se le propuso el de Horbach. La visita podía estar precedida de un desvío por la legendaria casa de Todtnauberg. Se ve que Celan había establecido de antemano la secuencia de las dos etapas. Sabía adonde iba y adonde habría de llevar después a Heidegger, sin im-

46. *Ibid.*, p. 79.

47. *Ibid.*, p. 70.

48. *Ibid.*, p. 79. Se dispone de pocas frases tan explícitas de la verdadera lectura que se ha hecho en Alemania. El telón de acero estaba cerrado ante todas las tomas de posición.

previstos. Baumann no fue testigo de la conversación de la cabaña. Se les unió más tarde en la mañana, para la visita al pantano; llegó en su propio auto, lo cual explica que no fuera testigo de la segunda y más decisiva conversación entre Celan y Heidegger en el coche de Neumann, «quien los conducía». En cambio, gracias a él, contamos con el relato del paseo interrumpido en los caminos de estacas⁴⁹.

El argumento estaba programado. Las brumas germánicas y la negra nube se pusieron de parte de Celan, como por arte de magia⁵⁰. Celan había llegado a su objetivo; se hallaba visiblemente satisfecho del desarrollo de su acción. Su éxito tenía el poder de hacerle abandonar su melancolía habitual. Baumann se sintió impresionado por su serenidad cuando encontró a los dos hombres en la aldea de Sankt Blasien, a medio camino, en un valle de la Selva Negra. Era ya después de la visita a la casa de Heidegger⁵¹. Se sintió sorprendido, como también lo estuvo Marie Luise Kaschnitz, en Fráncfort, donde Celan escribió el poema algunos días más tarde; no lo reconocía, a tal punto lo encontró revigorizado^{52 53}. Ella tampoco sabía por qué —no imaginaba que era a causa de una acción que había logrado su objetivo, de una adecuación del acontecimiento a su verdad profunda.

IX. EL TESTIGO

En la primera de las cartas que envió a Celan más de dos meses después del encuentro, Gerhard Neumann evoca, de manera algo convencional, las declaraciones que se hicieron en el coche en presencia suya (carta del 17 de octubre de 1967). Mientras tanto Celan había hablado con él por teléfono; se había referido, según parece, al poema que había escrito, y, por tanto, indirectamente también al papel que le había asignado en el argumento infernal; era una distinción cuyo sentido el joven Neumann⁵⁵ no podía comprender. Responde enfáticamente: «Nunca olvidaré esa conversación; algo así sólo se

49. *Ibid.*, p. 70.

50. «Un gris de luz escasa y largos velos deshilaclados de nubes» («Lichtarmes Grau und langgeschwänzte Wolkenschwaden»), *ibid.*

51. «Von Celan war alle Schwere gewichen», *ibid.*

52. *Ibid.*, p. 72. Según otra interpretación diametralmente opuesta, Celan estaba desesperado, había fracasado (véase Ph. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience...*, cit., p. 133; trad. cast., p. 102). Con su poema, Celan mostraba la verdadera negrura del fondo, o la proeza poética y política, según el momento, y según el interlocutor.

53. Actualmente profesor de literatura alemana en Múnich.

produce una vez en el curso de varias decenas de años». A pesar de ello añade una referencia más precisa a los sucesos del pasado, aun cuando no deja de ser particularmente vaga —quizás incómoda. «Hice un examen de conciencia sobre el hecho de haber podido asistir a esa conversación; créame, trato de continuar ese examen dentro de mí mismo.» Dicho examen debe llevarse a cabo mediante una transferencia, interponiendo su propia persona, como si Celan le hubiera exigido que dirigiera la acusación contra sí mismo. Cuando, más tarde, recibe el libro de Vaduz con el poema, su reacción es todavía en un sentido de mayor embarazo:

Me he sentido profundamente turbado {en el verdadero sentido del término), y me doy cuenta de que la llamada que se formula en el poema se dirige también a mí [cosa que no venía al caso, no de esa manera]’, tengo razones que me hacen temer que no estoy a la altura de esta llamada [que sí era el caso]. Le pido indulgencia, manténgase benevolente conmigo.

Parece pedir permiso para retirarse, y para sustraerse a las consecuencias de un asunto en el que no deseaba verse involucrado⁵⁴.

En sus recuerdos^{55 56}, Baumann refiere que en un encuentro con el poeta, que tuvo lugar el 24 de marzo de 1970, poco antes de su muerte, Celan lamentaba no haber recibido de Neumann el artículo que éste había escrito sobre la «metáfora absoluta»⁵⁰. Tenía curiosidad. A decir verdad, estaba alerta. Es comprensible que Celan, más tarde, durante la velada, hubiera sido presa de una cólera negra y furibunda cuando se enteró del contenido del texto de Neumann. En él se decía que en su poesía el estallido metafórico no llegaba a captar lo real; el autor pensaba en una realidad tan depravada que escapaba a la posibilidad de una comprensión significativa. El estallido verbal traducía la descomposición del mundo. Neumann creía encontrar, en una de sus variadas manifestaciones, la doctrina de la degradación tecnológica, tan intensamente presente en Heidegger, y pensaba que podía apoyarse en ella. Dicha doctrina había dominado todo un sec-

54. Neumann había asistido a la escena completa, representando al hombre en tanto que hombre. La palabra «Mensch» reviste así un fuerte valor cualitativo, en un sentido infranqueable. Para S. Bogumil («Todtnauberg», cit., p. 51), designa al destinatario anónimo, en el horizonte de un significado abierto. Para Celan, se trataba de una reivindicación que, tal como él pensaba, la persona presente y aludida no podía esquivar.

55. *Ibid.*, pp. 85-86.

56. «Die “absolute” Metapher, Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stephane Mailarmes und Paul Celans»: *Poetica* 3 (1970), pp. 188-225.

tor de las interpretaciones de la obra de Celan. Las relaciones entre Celan y Neumann se echaron a perder irremediabilmente a partir de ese momento. La incomprensión revelaba una falta de solidaridad. «El hombre» del poema no era pues un hombre; no era la encarnación de lo no-inhumano. Al presentar el incidente, Baumann toma partido implícitamente por su joven asistente: en su estudio había puesto el dedo en el carácter ininteligible de un arte al que el pobre poeta permanecía sujeto. La descomposición que él retraducía era la expresión de su absurdo destino. Era preciso conservar el misterio. Es otra tendencia más de la historia de la recepción que se le reserva a Celan. El poeta había intentado decir lo indecible con mayor o menor fortuna. Su enfermedad proporciona el testimonio de una transgresión. El misterio no se deja negar.

X. VARIANTES

Si, en una de las variantes, Celan volvió a «piedra» (Steinwürfel) en lugar de «estrella» (Sternwürfel), era para marcar de una manera más global y clara el tránsito al orden de la poesía (respecto a ese uso, véase por ejemplo el poema “Errática”⁵⁷). La estrella es un elemento del sistema; el astro que guía al viajero, la marca infamante. La «piedra» de los poemas traduce la transferencia a las palabras. Con «Sten», que Celan había escrito, sin la r, la elección quedaba todavía por hacer.

Al conducir al advenimiento de una palabra de futuro, mediante la integración del crimen, la operación se hacía explícita en una primera versión con la añadidura de un paréntesis:

kommendes (un-
gesäumt kommendes)
Wort

El hic et nunc de una palabra que sustituye a la ausencia de otra se veía acentuado. La variante, de nuevo, apoya una interpretación que es necesario haber hecho para poder apreciarla, y que se hace sin ella. Se sigue la vía de un sentido.

El adverbio «ungesäumt» («sin demora» o «cuanto antes») no significa sin ninguna duda (como lo creyó Baumann⁵⁸) que una toma de

57. «La piedra, / que un día estuvo cerca de las sienas, aquí se abre» («Der Stein, / schläffennah einst, tut sich hier auf»; “Erratisch”, GW I, 235; OC 168).

58. G. Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, cit., pp. 75, 77, 78.

posición por parte de Heidegger le hubiera parecido, en algún momento, probable o inminente. Por sobreimpresión respecto de «sin tardanza», se puede entender: sin bordillo, sin cercado, abiertamente {a partir de Saum, y no a partir de säumen, «demorar»). Celan sabía lo que iba a hacer y a obtener. Lo que meditaba no tenía ni final ni obstáculo⁵⁹.

XI. LA FRASE INSCRITA EN EL LIBRO
Y SU RECOMPOSICIÓN EN EL POEMA

Se puede leer la frase que Celan escribió efectivamente el 25 de julio de 1967 en el libro de visitas que Heidegger presentaba a sus huéspedes. El poeta se refiere a ella ocho días más tarde, en el poema que fecha en Fráncfort, el primero de agosto:

En el libro de la cabaña, con la mirada puesta en la estrella de la fuente, con, en el corazón, la esperanza de una palabra venidera. 25 de julio de 1967, Paul Celan⁶⁰.

La escritura poética se transfiere a la esfera de la miseria económica, de la represión y de la insurrección. Para él, «el libro de la cabaña» es eso («paz a las cabañas», «Friede den Hütten»⁶¹). La frase se inscribe en ese libro, es su primer movimiento (ins), antes de invocar el apoyo del arte (mit). La mirada se lleva entonces afuera, hacia la vertical que se eleva desde las tinieblas de la fuente y se yergue hasta su otro polo,

59. Véase la traducción de André du Bouchet:

une attente, aujourd'hui,	una espera, hoy,
de qui méditera (à	de quien meditará (por
venir, in-	venir, in-
cessamment venir)	cesantemente venir)
un mot	una palabra
du cœur	del corazón

(La sintaxis de la traducción de André du Bouchet presenta algunos problemas: el corazón es el lugar de la espera por el lado del destinatario —y la variante «ungesäumt» se debe comprender desde una confesión involuntaria que no se hará esperar, y que no tendrá lindero.)

60. «Ins Hüttenbuch, mit dem Blick auf dem Brunnenstern, mit einer Hoffnung auf ein kommendes Wort im Herzen. Am 25. Juli 1967 / Paul Celan.» El texto se reproduce aquí a partir de la carta de Hermann Heidegger del 10 de diciembre de 1980.

61. Véase el final del poema “Todo en uno” en La rosa de Nadie (“In eins”, GW I, 270; OC 187). La cita de Büchner, señalada como tal, forma, por sí sola, la cuarta estrofa.

que surge de la noche. Es ya el lugar del encuentro que vendrá a continuación y el resplandor de la estrella bajo la cual éste se verá situado. El poeta se asegura de la presencia de ese presupuesto, de un objeto real, que se encuentra ahí y favorece la transposición.

La memoria hace lo demás. El corazón recuerda. Tiene ya fuerza para ello. La esperanza se apoya en él; no puede abstraerse de una continuidad. La palabra sube, surge en el horizonte de su lengua, «en la esperanza del corazón»; tiene la virtud de abrirse al advenimiento (ein kommendes Wort). Si nos atenemos a esta lógica, no puede tratarse de la espera de una toma de posición, o de una justificación cualquiera por parte del anfitrión. Más bien anticipa la confesión que se arrancará. La supervivencia del pasado, de la acción primera, sugiere una contradicción implícita, por el simple hecho de haber sido proferida. La confesión-confirmación servirá como palanca para la producción de una terrible denegación. Nada se describe simplemente. Todo se transfiere. Las descripciones implican un paso dentro de la lengua, que impide la negación de los valores que, en ese lugar, se les asocian. Como el libro y el corazón que rememora, la cabaña y su fuente vuelven a decirse.

En el poema los tiempos se distribuyen, diferenciados: la fuente primero, afuera, después el espacio de la cabaña, que se organiza, hasta el punto de confundirse con el libro, y la línea trazada en ese libro. La inscripción que se había hecho ahí cede ahora su lugar, con la distancia narrativa del poema, al gesto de una presentación y de un desdoblamiento. El libro es siempre el suyo, se escribe de un poema a otro, de una anotación a otra; pero se enriquece de nuevo, en país enemigo, con los nombres y con la lengua del adversario, por las vías de una incursión, que se ha programado desde siempre. Deslizarse bajo la piel del animal. El libro será ese libro, con todos los nombres de los nazis.

El hecho de retomar la frase del libro de visitas —una forma de intertextualidad auto-interpretativa— introduce el tiempo presente de una recolección. Es el presente de este día, «hoy», puesto de relieve. Este día heute, ...) se inscribe la relación del encuentro, relación que se ha extendido a los criminales presentes en el libro, en país de muerte, de manera que el «pensador» de la Selva Negra se ha puesto a pensar, contra su voluntad, la memoria que él rechaza. Cuanto más rechaza, menos reniega, y más su pensamiento se ve conducido a extraer de sí la fuerza para volverse contra sí mismo. En la contralengua, el «pensador» se ha convertido en otro. El nihilismo se ha transformado en memoria del aniquilamiento. El futuro se abrirá si es depositario de esta historia.

XII. LECTURAS

Beda Allemann alejaba metódicamente lejos de sí todas las referencias políticas o ligadas a los sucesos históricos. Veía en «la esperanza» una espera escatológica, la llegada del poeta del futuro que Kleist evoca en una carta a su hermana Ulrike, del 5 de octubre de 1803^a. Era el triunfo de la positividad doctrinaria. El editor Robert Altmann reintrodujo la dimensión política, pero fue incapaz de ver que la esperanza de una explicación manifestaba aún una reacción demasiado positiva, respetuosa y casi suplicante^{62 63}. Para él, la tristeza de los pantanos mostraba la duda que persistía en Celan⁶⁴. El encuentro entre dos grandes mentes, entre dos lenguajes igualmente «absolutos» {!}, debía forzosamente permanecer alojado en el centro del poema, para el bien de la literatura. Lo demás era un sobreañadido. De no ser así, ¿qué sentido habría tenido todo eso, y además tan bellamente aderezado? El lugar de la botella arrojada al mar, grato a tantos lectores e intérpretes, ¿no sería más bien el desciframiento más profundo, todavía por venir? El hecho de que Celan hubiese distribuido los ejemplares de su poema uno a uno, sin pasar por el correo y cuando la ocasión se presentara, reserva el sentido a un porvenir abierto. Cada destinatario podría hacer con él lo que quisiera.

Mi amigo Kostas Axelos, cuyas ideas fueron poderosamente influidas por las de Heidegger (es uno de los destinatarios de la edición de Vaduz), asistió en el Instituto Austríaco, en 1992, a la interpretación que aquí se ofrece; y admitió que era de una gran coherencia. Pero no por ello dejó de pensar que podía haber otras, tan coherentes como ésta. El porvenir está abierto, y era imprescindible mantener esa posibilidad por principio. En este caso, la construcción no tendría la misma necesidad o, más precisamente, sólo sería una «construcción» más sólida que otras. Aquí reside el problema. La lectura se abre, en busca de un sentido que puede siempre precisarse y ahondarse pero nunca intercambiarse, a menos que sea erróneo. Si no, se trataría sólo de un juego; y se concibe que para algunos lo sea.

Heidegger, como lo muestra su propia carta del 30 de enero de 1968, o no comprendió nada o no quiso comprender: «¿Mis deseos?

62. B. Allemann, «Heidegger und die Poesie»: *Neue Zürcher Zeitung* (15 de abril de 1977).

63. *Liechtensteinisches Volksblatt*, véase *supra*, n. 26.

64. Philippe Lacoue-Labarthe sostiene una posición similar (*La poésie comme expérience...*, cit., p. 58; trad. cast., p. 48).

Que en buena hora escuche usted la lengua en la que la poesía que está por hacerse se dirigirá a usted»⁶⁵. Es fácil ver aquí una muestra de insensibilidad, pero también (¿acaso es diferente?) de impertinencia, una respuesta a la frase del libro de visitas. Celan se había vengado de antemano. En su conferencia de Atenas del mismo año de 1967⁶⁶, Heidegger cita una frase de Nietzsche: «el hombre es el animal aún no fijado»⁶⁷, de lo que deduce que la existencia del hombre es insegura. Celan, durante su conversación, le hizo decir lo inhumano delante de un representante de la especie hombre.

Philippe Lacoue-Labarthe sostiene que el diálogo con Heidegger «[...] ai menos en lo que se refiere a la cuestión de la esencia de la poesía» (das Wesen der Dichtung), fue «decisivo» para Celan, y que por esta razón aquel encuentro «revistió [...] tanta importancia»⁶⁸. ¿Pero cuándo ha estado para Celan «la poesía», en su más ínfima sílaba, separada de la persecución de los judíos? El ensañamiento con el que se pretende borrar la oposición, el foso siempre cavado de nuevo entre los dos mundos, es tan infinito como el abismo.

Algunos lectores hablan de la espera del poeta como si se tratara de una condición de la experiencia ineluctable de un fracaso. No pueden negar que existe una llamada, pero tampoco pueden encontrar directamente, sin el rodeo de un deseo insatisfecho, el homenaje que se desearía. Leen entonces ahí una confesión «que desgarrar el

65. «Und meine Wünsche? Daß Sie zur gegebenen Stunde die Sprache hören, in der sich Ihnen das zu Dichtende zusagt.»

66. M. Heidegger, «Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens», en Id., *Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart*, ed. de P. Jaeger y R. Lütke, Würzburg, 1983, pp. 11-22; véase p. 17.

67. F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*, introd., trad. y notas de A. Sanchez Pascual, Alianza, Madrid, 2003, p. 94. El original dice: «[...] dass der Mensch das noch nicht festgestellte Thier ist» (véase F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, citado a partir de *Sämtliche Werke. Studienausgabe*, ed. de G. Colli y M. Montinari, München, 1980, vol. V, p. 81); la frase se ha traducido de múltiples maneras: «aún no confirmado», «definido», «establecido», «fijado», etcétera.

68. *La poésie comme expérience...*, dt., p. 150; trad. cast., p. 117. Habría que entenderse respecto de ese «decisivo». De la esencia (Wesen) se pasa ai tremedal (Wasen), y a Waldwasen, el tremedal de los bosques, que dice a lo que ha conducido la invocación de los espíritus del bosque de Bode (véase supra, nota 14). Igualmente Andrea Zanzotto («Ecrire dans la langue de l'ennemi»: *Le Monde des livres* [13 de julio de 1992]) supone que la conversación trató de cuestiones poéticas. Tal vez, al contrario, Celan evitó ese tema. Había ido por una razón diferente. Sobre todo si su interlocutor se había cerrado, «casi ai borde del autismo», como Andrea Zanzotto cree. El texto de Celan prohíbe hablar de su «tortura» personal, y más todavía de «incerddumbre». Su determinación era total.

horizonte del mundo⁶⁹». Pueden comprender el dolor del judío —la palabra «judío» apenas se pronuncia—; se la suele evitar; se prefiere «extranjero» o «venido .de lejos». El judío no puede comprender que el pensador alemán haya querido permanecer fiel a su origen y a su patria⁷⁰, cargar solo con el peso de su compromiso pasado, sin dar cuenta de ello ante nadie⁷¹, y preservar la lógica de su obra, que no debía cuestionarse debido a su conducta personal. Ante una misión como ésta, los judíos son cosa de poco peso. Heidegger no actuó en beneficio propio, sino al servicio de una causa, por una razón superior y, por tanto, transhistórica⁷². La pregunta que Celan planteó no podía obtener respuesta. Quizás lo intuyó él mismo oscuramente. Esa pregunta no concierne al pasado ni tampoco al porvenir, y ha de apuntar hacia una apertura; por esencia, no puede llegar a ningún resultado⁷³. El silencio de Heidegger atestigua una experiencia de esencia superior que se encarna en el pensamiento alemán. Es una verdad de otro orden. No podemos dejar de reconocer que el encuentro que se celebra no tuvo lugar. Debido a una divergencia fundamental, que determina el estatuto de la historia y de la memoria, las interpretaciones seguirán condenadas a moverse en un vacío. Celan, en esta confrontación, aporta el testimonio de su dolencia.

69. La frase pertenece a Baumann {Errimrungen an Paul Celan, cit., p. 74}. La apreciación general del poema que se presenta en esta página ofrece una muestra de lo vago y hueco que puede ser un ditrambo de germanista.

70. «Para siempre atado al paisaje de sus orígenes» mit der Landschaft seines Herkommens bleibend verknüpft», *ibid.*, p. 75. Es necesario saber lo que la palabra «paisaje», y aún más Landschaft, implica a los ojos de los historiadores conservadores.

71. «Sin tan siquiera dar cuenta de ello» («Ohne darüber ein Wort zu verlieren»), *ibid.*

72. *Ibid.*, p. 74. Ei credo se encuentra anclado ahí, en la misión que lo excusa todo. La indulgencia más ingenua de Altmann no está tan alejada de esto. Sólo tuve conocimiento del suplemento al libro de recuerdos, *Erinnerungen*, de Baumann, en la edición de bolsillo (1992), ya después de haber acabado este artículo en 1996, gracias a la emisión radiofónica de Stefan Krass en mayo de 1997. El autor corrige ahí la descripción que él había hecho; pero la interpretación que ofrece del mutismo de Celan sigue siendo en mi opinión inadecuada e incluso fuera de lugar. Da prueba de una distancia considerable. En este suplemento descubrí igualmente el post-scriptum de Heidegger, su «última palabra», en verso, titulado «Prefacio» (Vorwort) —quizás para él mismo, para situar su pensamiento en las alturas y cubrir el texto de Celan. Estos versos exigen por su parte un comentario crítico.

73. «[...] eine Frage, die ins Offene weist», *ibid.*

XIII. LA PAZ DEL ALMA

Todo puede convertirse en eufemismo, y ser edulcorado. La desgracia le sobreviene constantemente a Celan, quien nada edulcora, sin embargo. Celan escribe poesía; nadie espera, por tanto, hallar en él algo tan poco poético. Ya puede Christoph Schwerin valerse de la decepción que el poeta experimentó durante su visita⁷⁴. Sólo eufemiza de un extremo al otro. La palabra «judío» no se pronuncia, tampoco aquí.

Nos envuelve la luz de la reconciliación. Al final del trayecto, una de las flores es para la salud del cuerpo, y la otra, para la curación del alma. Es el «apaciguamiento» que el poeta enfermo esperaba encontrar, y que fue a buscar allí. Los papeles se han intercambiado. La cabaña es La Meca: quería «reconciliarse con su propio pasado». En el agua de la fuente encontró ese otro «tú» al que se dirige con tanta frecuencia... Testimonio terrible de una lectura obligada, dialógica e interiorizada. Un remordimiento conduce al perdón, y el perdón a la salvación. Pero el intento fracasó.

El poeta habría llegado imbuido de buenos sentimientos, para hacer las paces. Y aquello no funcionó. En el coche, Heidegger se entrega, habla con jovialidad. Borra la conversación anterior, más seria, en la cabaña [el poema, sin embargo, no dice nada al respecto]. Celan, en la segunda parte, durante este trayecto, anota algunas impresiones de la Selva Negra, como antídoto para sobreponerse al asco que le produce tanta desenvoltura. Impresiones que quedarán fijas y le servirán de refugio, debido a su función consoladora. Se había abusado de la buena voluntad del poeta. Que había venido a hacer las paces.

Es quizás éste el lugar indicado para señalar que, según el testimonio de su hijo, al parecer Heidegger ignoraba que Celan era judío. Es difícil dar crédito a esto, pero después de todo es algo posible, y ofrece un testimonio de insensibilidad, de no reconocimiento y de rechazo de la identidad: «Mi padre, tal como me lo contó mi madre, no supo sino hasta después de la muerte de su marido que él era judío y qué destino familiar había sufrido» («welches Familienschicksal er erlitten hatte», en su carta a Gisèle Celan, del 10 de diciembre de 1980, citada más arriba).

74. «Bitterer Brunnen des Herzens. Erinnerungen an Paul Celan»: *Der Monat* 2 (1981), pp. 73-81; véase p. 80.

XIV. LA ESCUELA DE LA DUREZA

La idea de reconciliación es totalmente ajena al espíritu de Celan. Al menos el proyecto conserva un elemento de la historia, y se ve pasar la sombra de un fracaso a través de la ofensa recibida, sin que sea necesario elevarlo, como hace Baumann, al rango de una necesidad inevitable. Son muchos los que han rehabilitado al hombre y al peregrinaje.

Para Otto Pöggeler —pero esto también se aplica a Lacoue-Labarthe—, Celan se limita a desarrollar o aclarar las afirmaciones de Heidegger. Así, según Pöggeler, mediante una proyección fácilmente analizable, si bien incomprensible en sí, los caminos de palos, que en verdad son de garrotes, indicarían la vía trazada por el filósofo. A quien Celan sigue. Heidegger le ha enseñado a caminar sobre ellos, a buscar el peligro y a soportarlo. La doctrina, en 1980, goza de buena salud: «buscar» el peligro —nos gustaría saber cómo. «Donde está el peligro, crece también lo que salva» («Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch»: este Hölderlin se lee como si fuera Ernst Jünger). Cito: «Es con este fin, para preparar esta resistencia, que el pensamiento de Heidegger se había atravesado en su camino». Bien es cierto que el encuentro se interrumpió a medio camino. La razón resulta ser ahora que el poeta no tenía la fuerza para soportar el lenguaje del filósofo, demasiado crudo y rudo para su dolor. De igual modo, Pöggeler oye a Heidegger dando una intensa lección de filosofía existencial: «Durante el paseo, que es al mismo tiempo (etimológicamente) una experiencia común [hay que frotarse los ojos], toma cuerpo una crudeza familiar»; el alumno escucha al maestro⁷⁵. «El agua vital», pese a todo, evoca el pantano, y la tonalidad de la palabra «Moor» tiene algo «mortal y amenazador»⁷⁶: se trata, una vez más, del mismo peligro, al que Heidegger nos habrá enseñado a exponernos sin temor.

La atmósfera deseada debe bañarlo todo; todo ha de volver al orden alemán. Las flores forman parte de la ermita del pensador; están, de hecho, en los humedales. Si las orquídeas aparecen singularizadas, ello significa que la observación botánica es precisa (¿por qué no habría de serlo?). Si salen palabras chocantes de la boca del pensador, no es más que la crudeza habitual de sus escritos —crudeza que Paul Celan, durante la conversación en el coche, «ha debido so-

75. O. Pöggeler, «Kontroverses...», cit., pp. 234 s.: «Im Fahren, das zugleich ein gemeinsames Erfahren ist, wird 'Krudes' (wie es aus Heideggers Veröffentlichungen bekannt ist) deutlich».

76. *Ibid.*, p. 235: «[...] in dunkler und tödlicher Bedrohung».

portar», como otros de sus lectores e interlocutores. No se permite que nada adquiriera otro sentido, no queda nada por encontrar. Todo se conoce, «hermenéuticamente»: tanto las plantas como las ideas de aquellos tiempos y de todos los tiempos.

El dado-estrella sobre la fuente «reúne los contrarios», recuerda Pöggeler. La profundidad está controlada. No se le ocurre que la figura que guía a Celan en sus poemas pueda evocar la estrella de David o aquella estrella amarilla que se obligó a los judíos a llevar; no, en estos parajes no había estas cosas, estas alturas no las reclamaban. Esto podía ser cierto en los alrededores, ahí donde vivían los judíos. Tampoco se le ocurre que la flor amarilla pueda evocar esta realidad. Ni que el dado pueda ser otra cosa. La palabra «Würfel» designa efectivamente un cubo que es también el dado mallarmeano que se lanza y que indica el número.

En un artículo de 1988 titulado «El paseo por el pantano»⁷⁷, Pöggeler retoma este enfoque. Pero ahora escribe con más claridad —después de mi explicación del texto que nos ocupa en el seminario-coloquio organizado por él mismo en Bochum, el 2 de julio de 1985: «Heidegger no albergaba la menor sospecha acerca de las ideas que habían podido surgir en la mente de Celan a medida que iban adentrándose en el pantano». No dice (y no ve) lo que esas ideas representan, pero admite que existe un foso. «La palabra debía hablar ai mismo tiempo [al mismo tiempo que otra cosa] de 1933». Yo había dicho que el claro [die Lichtung], que para Heidegger es la figura del no-ocultamiento del Ser, era sustituido, con «Waldwasen», por el lugar del suplicio que contiene los restos de los muertos.

En este artículo, Pöggeler utiliza parcialmente y con malhadada parcialidad algunos elementos que yo mismo había reunido y relacionado a fin de oponerme a su interpretación. Finalmente, pudo integrarlos; «nada se estanca», como indica el final del poema “Du liegst”⁷⁸. Probablemente él considera que la rectificación que otro aporta se admite apropiándose de sus motivos. Esta forma de «eternidad» carece de escrúpulos a la hora de acoger una verdad incluso diferente, más adecuada.

El agua era vida; pero puede asimismo ser el signo de catástrofes, siempre y cuando se las englobe a todas en un gran cataclismo, a imagen de la naturaleza universal. La lluvia trae del cielo una humedad adicional. «La tierra y las turberas la necesitan; pero un exceso

77. «Der Gang ins Moor. Celans Begegnung mit Heidegger»: «Literatur und Kunst», supl. de la Neue Zürcher Zeitung (2 de diciembre de 1988).

78. GW II, 334; OC 353. Véase supra el capítulo «Biografismos», pp. 319-340.

de agua recuerda el diluvio, e incluso las lluvias de azufre de Sodoma y la ‘marea amarilla’⁷⁹, ha tenido Pöggeler la bondad de aclararnos en el seminario de 1984⁷³. Así, todo queda ahogado, la vida en la muerte, la muerte en las amenazas cósmicas⁸⁰.

79. La expresión «marea amarilla» (Gelbflut) procede de un poema de Giro del aliento, “Ruh aus in deinen Wunden” (GW II, 103; OC 254-255). En otra parte {*Spur des Worts*, p. 235}, Pöggeler la compara, con razón, a la estrella amarilla que llevaban los judíos en la época de los nazis. Habría que añadir el amarillo de la traición que para Celan representaba el hecho de no reconocer los sucesos que tuvieron lugar.

80. Los ataques malévolos y erróneos de Hadrien France-Lanord contra mi interpretación del poema, en su libro *Paul Celan et Martin Heidegger; le sens d’un dialogue* (Fayard, Paris, 2004) («erróneos» es un eufemismo, France-Lanord no tiene ningún escrúpulo en invertir el sentido de las frases que he escrito —la cita que hace [p. 102] de la página 353 de *La Grèce de personne* no se refiere a lo que debería hacer el intérprete, sino a lo que hace el poeta con las palabras; el sentido es claro, de ahí que la estrategia utilizada sea pérfida—, ni en tildar mi trabajo de «terrorismo hermenéutico»), estos ataques malévolos y erróneos, digo, tienen su razón de ser, puesto que derivan de la toma de posición de un defensor feroz del filósofo nazi. Decir que Celan lo admiró es ofenderlo. He reunido los elementos (según France-Lanord se tratará sin duda de elementos «pseudofilológicos») que muestran lo que en verdad se dio, en mi conferencia «Celan frente a Heidegger», pronunciada en la Université Européenne de la Recherche en mayo de 2004, y que pronto aparecerá en forma de publicación.

France-Lanord dedica todo un capítulo de su libro, titulado «La première rencontre et le poème Todtnaueberg» [«El primer encuentro y el poema Todtnaueberg»] (pp. 101-106), a rebatir mi lectura. El sentido que intenta darle al «diálogo» entre Celan y Heidegger se opone totalmente a mi análisis del texto. Su estudio apologético se nutre de los estereotipos más usados, que no cuestiona ni discute. Elimina de golpe la posibilidad de un rechazo y de una polémica por parte del poeta. El diálogo—judeocristiano, por supuesto— es esencial, «wesentlich»; «debe hacernos pensar» («zu denken»); véase p. 137, n. 2. Ahora bien, para Celan este «pensamiento» tiene un objeto, y éste no tiene nada de ontológico. Las barreras son infranqueables. Allí donde Celan declara (en una entrevista) que pronto dejó de «transfigurar», lo que significa que renuncia a cualquier forma de énfasis y de sublimación no crítica, France-Lanord aplica este término a la construcción semántica que se puede leer y hacer explícita («erklärt»), es decir: clarificar. Es preciso que el diálogo exista a toda costa, pero nunca el sentido del texto. Desde esta perspectiva, se pueden invocar, pues, dentro del orden del «acontecimiento» (Ereignis), otros encuentros más anodinos entre el poeta y el filósofo. I o que no ve France-Lanord es que estos encuentros no contradicen en nada «lo que se dijo» en la cabaña y en el bosque; esto mismo anula las elucubraciones de su capítulo titulado: «Ce que dit Todtnaueberg» [«Lo que Todtnaueberg dice»] (pp. 169-164). La presencia de Heidegger tenía que ser encandiladora; la figura no se prestaba, efectivamente, a hacer de interlocutor en un «diálogo». Este diálogo se concentra en las palabras que se oyen y que no se oyen, y que el poema graba y guarda para siempre.

Celan no podía tener en vida un conocimiento de la dimensión del compromiso político de Heidegger, pero lo que ya sabía en aquel entonces le bastaba para ponerlo enfermo. Las oposiciones entre ambos no son solamente políticas; existen de un modo más fundamental —insisto— en lo que uno y otro han llamado «pensamiento».

Quinta Parte

ARTE MENOR

Quinta Parte
ARTE MENOR



HUMOR BLANCO

Las condiciones de lectura del poema “No más arte de arena” (un texto que ha intrigado a los intérpretes hasta captar su atención de un modo más que evidente) se han visto modificadas a fondo con las informaciones que ha aportado el rastreo de las notas de lectura en los libros de la biblioteca del poeta. La referencia a la geomancia —a la que conduce una anotación comunicada por Bertrand Badiou— es convincente³. Disponemos de aquello que el texto integra y traspone; y nos vemos llevados a preguntarnos de qué modo los lectores hubieran podido descubrir e-so-mismo por sí solos. Tarde o temprano, quizás, la referencia habría sido identificada.

La otra información importante apareció indirectamente en las discusiones de la crítica^{1 2 3}. Se trata de una cita interna a la obra misma. La cifra 17 de “No más arte de arena” remite a los «diez y siete» cántaros del poema “El umbral del sueño”³ —donde también se habla de arena—, perteneciente al libro de 1948, *La arena de las urnas*. Sin embargo, Peter Mayer, quien entonces hizo la asociación, buscó

1. P. Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, ed. y notas de B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2003, pp. 728-729 y 572. Se trata de un libro editado por Gerhard Eis, con el título *Wahrsagetexte des Spätmittelalters. Aus Handschriften und Inkunabeln* [Textos oraculares de la Edad Media tardía. A partir de manuscritos e incunables] (Berlin/Bielefeld/München, 1956), con la fecha de adquisición: 12 de mayo de 1958.

2. Véase *infra*, pp. 459 s.

3. Véase el verso 3: «[...] llenos están ya diez y siete cántaros» («[...] gefüllt sind nun siebenzehn Krüge» [“Die Schwelle des Traumes”, GW III, 26; OC 403]). La cifra aparece escrita de la misma manera (Siebenzehn en lugar de Siebzehn) en ambos poemas.

una referencia más simbólica y diferente del simple recuento (éste cobra todo su sentido en el orden mismo de la elaboración de la obra y de su composición). La pista había sido detectada sin que por tanto se la hubiera comprendido verdaderamente. En este caso se disponía ya de un indicio, y éste tenía una naturaleza auto-referencial.

Sólo las palabras como «arte» o «maestro» parecen evocar en realidad el problema de la escritura poética, fuera del ejercicio particular de una consulta mántica sobre el futuro. La pregunta sobre la relación entre esos dos ámbitos —entre el arte, tal y como se define en poesía, y la orientación singular que toma en este texto— debe plantearse, inevitablemente. ¿Qué es lo que lo religa a la exploración del futuro? Yo mismo esbozo más adelante una respuesta a esta pregunta, puesto que ahora, a partir de estos nuevos datos, se está en condiciones de encontrarla.

Muy a menudo los críticos se han dejado guiar por la insistencia de la negación («Keine [...], kein [...], keine [...]. Nichts [...]»), y de este modo han supuesto que se encontraban ante una forma de retractación o de ruptura por parte del poeta. Frente a esta tesis, he señalado insistentemente en una primera parte de mi lectura los principios en los que se apoya la unidad de la obra, asociando los términos del poema con una reflexión sobre la creación poética. En una segunda parte he intentado, pues, delimitar los contornos de la superación inesperada de esta transferencia.

Keine Sandkunst mehr, kein Sandbuck, keine Meister,

Nichts erwärfelt. Wieviel
Stumme?
Siebenzehn.

5 Deine Frage — deine Antwort.
Dein Gesang, was weiß er?

7 Tiefimschnee,
iefimnee,
I — i — e\

No más arte de arena, no más libro de arena ni maestros.

Nada con los dados. ¿Cuántos
mudos?
Diez y siete.

ei espectro de consonancias (suscitadas por la palabra urna)¹, la «arena» de las playas —como lugar de paso que se le ha asignado al poder de transgresión del lenguaje— se sitúa del lado de la piedra y su erosión, Si se le añade la connotación del «tiempo», no es tanto por su naturaleza huidiza, inaprehensible, como por el arte que lo domina con la medida (de un reloj de arena), en las horas de plenitud.

El ritmo se inscribe desde el comienzo, con todas sus rupturas, en una continuidad, sean cuales sean las fallas que lo abren, quiebres y síncopas. Por tanto, el «arte» se aplica a la escritura ordinaria de los poemas —y es «particular» porque sabe trabajar habilidosamente con la «arena». El «libro» no es sino entonces un libro cualquiera, una de tantas obras leídas, en prosa o en poesía, que aportan al arte una «materia» de «arena»⁸. Del mismo modo, la tirada de dados da lugar a la proliferación azarosa de palabras, como en Mallarmé⁹. La refe-

7. La arena de las urnas (Der Sand aus den Urnen) es el título del primer libro —retirado de la venta— de 1948; después lo será de la primera sección de *Adormidera y memoria (Mohn und Gedächtnis)*, de 1952. En esta asociación con «las urnas», la palabra «arena» no puede designar la huida del tiempo. ¿0 es que simplemente debemos renunciar a establecer una relación entre todos estos textos? Se trata efectivamente de las palabras hechas de ceniza, tal como se juntan, sobre fondo blanco. Véase *infra*, pp. 477-479.

8. «Libro» es una palabra mallarmeana. Cabe recordar que J. Scherer publicó los fragmentos del Libro a partir de los borradores del poeta {Le «Livre» de Mallarmé, Gallimard, Paris, 1957; la nueva edición, con el mismo título, es de 1977}, y que, como muestra la sección «Quant au livre» [«En cuanto al libro»], con el artículo «Le livre, instrument spirituel» [«El libro, instrumento espiritual»] {*Œuvres complètes*, ed. de H. Mondor, Paris, 1945, pp. 369-387}, la palabra «libro» va más allá del género lírico y de todos los géneros (véase H. P. Lund, *L'itinéraire de Mallarmé, Revue romane* 3 (n.º esp.), Copenhague, 1969, pp. 168 s.). A esta «transposición», que «conduce el hecho a su más allá», «Mallarmé no dudará en soñar que podría situarla hasta la vulgaridad del mismo diario» (J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, 1961; en adelante *L'Univers imaginaire*, p. 557). Existe una edición castellana de los Fragmentos sobre el libro (Colección de Arquitectura 39, ed. de J. López Albaladejo, presentación de F. Jarauta, trad. de J. Gregorio, Murcia, 2002), que es una traducción de la edición francesa *Écrits sur le livre (choix de textes)*, Éditions de l'Éclat, Alençon, 1985.

9. «Azarosa» no designa aquí sino el juego de los significantes y no el principio opuesto a la necesidad (véase «Proses diverses», «Notes», en *Œuvres complètes*, cit., pp. 851-856), sin considerar las diferentes posiciones de Mallarmé a lo largo de su vida sobre las leyes de la escritura poética, conducida por el lenguaje o que restaura su gratuidad, y sin tener en cuenta tampoco el valor de la tirada de dados en los textos. En Celan, la palabra «Würfel», con una connotación diferente de la del «dado», se encuentra estrechamente unida a la situación lúdica de una mesa de cantina, y, en el orden del lenguaje, al crecimiento inicial de la creación verbal, de las germinaciones que se yerguen en el placer, antes de tomar cuerpo según la dirección que se les asigna. No se recurre menos a los recursos de la escritura automática por el hecho de que a ésta no se

renda no es menos interna a la obra de Celan como io probarían de sobra las demás citas de versos anteriores, en este mismo libro de Giro del aliento.

Ante todo se tendría que decir que la segunda estrofa no opone el mutismo al «dado» de las asociaciones y combinaciones verbales. El silencio, en efecto, según numerosos poemas, es el elemento de base del lenguaje.

la haya erigido como principio creador. De ahí que «Würfel» se asocie con la relación paradigmática que se da entre el amor y la invención verbal; véase, entre otros ejemplos, el verso 7 del poema “El banquete para huéspedes” (“Das Gastmahl”, GW I, 25; OC 54-55): «wo wir würfeln um Lust» («donde a los dados nos jugamos el placer»), o los versos 7 y 8 del poema “Puerto” (“Hafen”) en Giro del aliento {Atemwende, GW II, 51; OC 222-223): «— würfet / mein Glück zurecht, Meerhaar» («— echa / los dados de mi suerte con justeza, cabellera de mar»); la «cabellera de mar» orienta el lance hacia lo «justo» —justeza y justicia. La asociación más libre puede estar preformada, es decir, puede hacerse el amor con los muertos, como en el poema “De a dos” (“Zu zweiten”, GW I, 101, versos 8 s.; OC 92): «Du wirf deinen Würfel noch einmal/ und tauch in ein Auge der Zwei» («Echa tu dado otra vez, / y en un ojo de los dos zambúllete»). Los dados de la lengua llevan en ellos mismos una imantación, son «ciegos de día», como leemos en el poema “Abajo” (“Unten”, GW I, 157, verso 6; OC 121). En “El tambor del saltimbanqui” (“Die Gauklertrummel”, GW II, 60, versos 8 s.; OC 228-229), la «imagen» del loco —del juego de cartas— echa al yo y al tú como dos dados al interior del cubilete, su «casa», y anula el juego: «tu das zum Bild, / das uns heim würfelt in / den Becher, in dem ich bei dir lieg, / un ausspielbar» («añade esto a la imagen de la carta / que nos echa como dos dados a casa, dentro del cubilete, en el que yazgo junto a ti, / sin que se me pueda usar ya para el juego»); un movimiento Inverso se da en el poema “Abajo”, las sílabas se encuentran «en casa» cuando el movimiento se despliega (“Unten”, GW I, 157, versos 2 y 5; OC 121). En “Inmenso” (“Riesiges”, GW II, 157, versos 2-5; OC 282) la mano que escribe es un terreno marcado por la muerte, por todas las tiradas de dados que en él forman «árboles». En “Todtnauberg” (GW II, 255, verso 4; OC 321) el dado esculpido en forma de estrella (el Sternwürfel o «dado estelar»), que corona la fuente situada cerca de la casa de Heidegger en la Selva Negra, orienta, hacia el exterminio, las palabras de las que se hace el poema. A las estrellas, como al agua que sale de la fuente, se las transporta en el lenguaje hacia el olvido de este mundo de la Selva Negra. La estrella no es pues el cielo (como cree Ph. Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Christian Bourgois, Paris, 1986, pp. 53 s.; trad. castellana, pp. 45 s.), sino la muerte. «Würfel» (dado) representa el lenguaje, y «Stern» (estrella) los espacios de la aniquilación. La tirada se hace en el sentido del uno (el número que hay en el dado), de la reducción y del silencio, como en “Todtnauberg” y también en “Oleoso y en silencio” (“Ölig stili”, GW II, 194, verso 2; OC 297): «die Würfel-Eins» («el uno del dado»). En otro poema de Giro del aliento, “Desde la orquis” {Atemwende, “Von der Orchis her”), en el que se ve cómo aparecen unos extraños jugando a los dados «con lo que / nosotros dos todavía poseemos / de lengua, de destino» (GW II, 64, versos 17-23; véase también OC 231-232), la «lengua» está fijada a su idiolecto individual cuando se ve desdoblada por un destino que da a la orientación su carácter necesario.

2. Contra la hipótesis de una ruptura con Mallarmé

«Arte», «libro», «maestros» son palabras que circunscriben el universo poético de Mallarmé, como los «dados» de la segunda estrofa. La referencia es clara, pero ninguna es nunca tan directa como para indicar solamente la cosa en sí; no obstante, esto se admite cuando se piensa que Celan finalmente abandona una manera de hacer que las palabras «arte», «libro» y «maestros» designan, y, a través de ellas, el nombre de Mallarmé. La hipótesis es en sí misma inverosímil; además, ¿cómo admitir una ruptura vivida de un modo tan dramático, sin interpretarla biográficamente, y aún en un sentido diferente del que la crítica rechaza con ahínco —a menos que el origen de las dos reacciones no sea común¹⁰? El nombre de Mallarmé, ¿acaso puede simbolizar para Celan una escritura combatida y, a la vez, su propia manera de escribir desde La arena de las urnas¹¹?

El postulado de una designación polémica conduce a un triple callejón sin salida:

1. Se da a todas estas palabras —tales como «libro» o «maestro», que circunscriben, tanto para Celan como para Mallarmé, la esfera de la práctica poética— un valor peyorativo, en contradicción con la forma de arte ilustrada en este texto, y en los demás.

2. La hipótesis que asimila a los dos poetas, para un primer período, conduce a que se le dé ad hoc a «arena» —aunque la palabra, en el léxico de Celan, sea uno de los elementos más «personales», y más nuevos— un valor que se estima esencial para la noción misma de «libro», de «maestro» o de «arte». Debería calificar el arte mallarmeano en tanto que arte condenable.

3. «No más», contra el principio —planteado por los mismos críticos— de la naturaleza «puntual» de los enunciados, se extiende

10. A la enfermedad y al suicidio del poeta se los pone en relación con una culpa y, de un modo más o menos explícito, con un sentimiento de culpabilidad, cuyo rastro se busca sin ningún tapujo en la creación literaria, y, en un grado superior, en la consciencia de las flaquezas que la justificación teórica traiciona. A estas extrapolaciones malintencionadas, ya sean de tendencia médica o psicológica, se las puede denunciar —tanto para el caso de Peter Szondi como para el de Celan— a través de ios principios de lectura y del modo de discurso que ellas mismas determinan. Esta cuestión también se ha abordado en el estudio de las deformaciones a las que han sido sometidas las tesis que Szondi defendió en su ensayo inconcluso (véase «Edén», en P. Szondi, *Estudios sobre Celan*, prefacios y apéndice de J. Bollack, trad. de A. Pons, Trotta, Madrid, 2005). La posición «hermenéutica» proyecta su desconcierto ante el objeto que se apropia según sus expectativas exegéticas (véase *infra*, p. 465).

11. La aporía se desarrolla más adelante en la discusión sobre las aproximaciones de la crítica.

artificialmente a una profesión que atañe al futuro, y que afecta a la duración de todas las producciones venideras; es una consecuencia de la interpretación «programática».

Las palabras califican ciertamente la escritura de Celan antes de Giro de aliento y en los demás poemas que escribirá después, pero también la factura de este poema, que traduce en los términos del arte la experiencia particular de la vacancia. Se puede pensar que ésta no comunica simplemente una ausencia, sino que alienta el trabajo sobre la enunciación hasta que hace aparecer la «presencia» de este elemento, una transverbalidad más original, sin habla en el fondo del había.

Si, como se debe admitir al principio, el momento que el «no más...» circunscribe se aplica a la situación excepcional e irreductible de una no-estructuración verbal (sin embargo inherente al verbo, y que el verbo transmite, «aquí, a esa hora»), si se trata, por lo tanto, del «arte» ordinario, tal como se ha afinado de un poema a otro, entonces «arena» toma necesariamente un valor distintivo; la palabra «arena», repetida con «libro», después de «arte» (no con «maestros», véase infra), califica la aplicación específica de los medios distintivos, puestos a la luz en Mallarmé, con una intención diferente; y si el arte celaniano, que la «arena» caracteriza, es evocado aquí —en este contexto, y para esta experiencia— en los términos del «maestro» —en el momento en que la habilidad, debido a su carencia, sólo llega a producir la nada—, es porque el poema, al relacionar el enunciado poético con sus orígenes, no sitúa ese enunciado solamente en la tradición literaria, de la que necesariamente procede (en tanto que expresión literaria), por profunda que sea su transformación: el texto, en el que la blancura se profundiza, reconstituye una experimentación demostrativa, homologa a la experiencia poética de la nada en Mallarmé¹². La referencia a Mallarmé cobra su sentido (de «referencia»): los nombres calificativos (arena, libro, maestros) atribuyen aquí

12. Las analogías, tanto para la experiencia poética de la nada como para el lugar del silencio en el lenguaje, son numerosas. Al igual que para la ruptura de la realidad describible y representable (véase G. Regn, *Konflikt der Interpretationen*, Fink, München, 1978, pp. 149-168, a propósito del poema "Autre éventail"). J.-P. Richard analiza el draina de la realización del Ser a través del No-Ser (*L'Univers imaginaire*, p. 184), la disolución concreta en la ficción, que ofrece su soporte a la realidad y que se consume en la mirada que muere (*ibid.*, pp. 195-198), seguida por el giro del menos al más (pp. 198-208). La transferencia del más al menos es más radical y menos experimental en Celan, en el que el acontecimiento histórico del exterminio ha venido a dar a la negatividad una verdad determinada de otro modo que por la negación de lo sensible, aunque la transformación del Romanticismo en la poesía de Mallarmé indica las vías lingüísticas de la superación.

la escritura poética al ámbito del arte por el arte, que puede ser «situado» tal y como lo es —porque la actualización particular impulsa su aplicación hasta la negación, a saber la no-aplicación, y por tanto hasta el origen de una contradicción, de una no-afirmación, que justifica (o salva) la práctica de un arte, al que siempre se lo contraría en los espacios desérticos de la arena. La blancura no hace convergir sintéticamente los movimientos; aparece en su descomposición.

3. La aposiopesis

El primer elemento del compuesto, «Sand-», ¿debe oírse también junto con «Meister»? El plural excluye esa lectura si «arena» caracteriza una materia «mineral», singular y nueva. Además, el número plantea en sí mismo un problema. Los maestros —si en ellos vemos a otros autores, modelos o «rivales»—, ¿entrarían (indirectamente) en el «libro», que, en el sentido mallarmeano del término, se escribe de un poemario a otro¹³? Otra dificultad: ¿acaso la comprensión no conduce a eliminar sin razón al «maestro» que Celan sería si tenemos en cuenta su maestría? Es difícil aceptar que la palabra se pueda aplicar a la vez a él y a los demás. Podemos servirnos de la ausencia de calificativo (Sand-) al mismo tiempo que del plural (keine Meister), para encontrar en este tercer término una clarificación de los dos primeros. La maestría es habilidad. Por tanto, el término de maestro designaría la técnica poética, la obra misma, cuya finalidad estética ejerce una coacción. Esta perspectiva, ciertamente extrema y anárquica, opone el arte al arte: lo que, en la práctica de Celan, tan circunspecta, se opone al arte. La palabra misma, que en otros lugares designa al artista que trabaja en su obra, pintor o poeta (véase infra), aquí puede relacionarse —más allá del uso mallarmeano— con su origen mítico, y definirse de nuevo. No se trata de una «ambivalencia», sino de una corrección que interpreta la acepción sacralizadora. Soberanía por soberanía, la maestría puede verse despojada de su despotismo «artístico»¹⁴.

13. Sea cual sea la significación de la palabra «libro» (véase *supra*, p. 452, n. 8). Se trata de la literatura bajo todas sus formas, pero también de la Obra que anticipan todos los poemas y, a través de éstos, del hecho literario. Es así no menos para Celan que para Mallarmé.

14. El sentido mallarmeano de «maestro», hombre armado de saber y habilidad, técnico y mago, en la tradición del poeta *sophós*, existe en Celan como valor primero; en él, el dominio se basa en el conocimiento de la muerte; la historia se ha inscrito en la ausencia. El poeta es «un maestro de mazmorras y de torres» (GW I, 76, verso 25; OC 78-79), es uno de los «extraños», de los «libres», uno de los «maestros del hielo y

El orden, en la sucesión de los tres términos de este primer movimiento, se ilumina. Lo que este poema, a esta hora, intenta decir es una aposiopesi absoluta. De ahí que los famosos «maestros» lleguen en último lugar. Se va hasta un punto en que se puede decir lo que adviene cuando el arte está deliberadamente trabado, y cuando se le impide a la obra, al avanzar a contrapelo, contra sí, que ejerza su tiranía. No hay nada más que decir —y, por tanto, nada incluso que contradecir. La contradicción afecta al proyecto mismo, contrariando el decir. Por este rodeo, la improductividad de los dados se entiende aún mejor: el cubilete «está en paro», no produce nada, al no estar en ninguna «mano» de virtuoso. El agotamiento es de una riqueza inagotable.

Si el azar de los «dados» es la no-significancia, que desmienten los acontecimientos de la «vida», encontramos la indistinción del enunciado {extraída de la autonomía de los significantes, véase infra} en «Nichts erwürfelt» (verso 2), que se interpreta como si los dados no dieran lo que se espera de ellos; al mismo tiempo, no sin incoherencia, se renunciaría a hacer uso de ellos¹⁵. Si lo que se encuentra, pero no se saca en el juego (véase nada), es la felicidad, entonces la ausencia misma de todo cumplimiento es lo que determina las suertes de este juego¹⁶. Los intérpretes tantean entre el éxito y el fracaso, entre la perfección y el fallo que resulta de una vana búsqueda de la perfección (véase infra, por lo que respecta al número «diez y siete»).

También aquí la palabra «nada» es precisa en su ambivalencia sin gratuidad, en virtud de su poder semántico propio: «nada» no es el objetivo fallido (lo que no se saca), o la expectativa decepcionada, sino un resultado positivo, igual que una unidad numérica cualquiera. Si, en lugar de considerar la mera representación de un «juego» de

de la piedra» (GW I, 141, versos 6 s.; OC 113). Las balizas que dispone guían hacia una noche diferente de la del cielo (GW II, 244, versos 8 s.; OC 317). El uso más conocido es el de la "Fuga de muerte" ("Todesfuge", GW 1,41, versos 24, 28, 30,34; OC 63-64), donde la muerte misma es el maestro de Alemania, que escribe el poema, en el lugar del poeta. Lo que se ha producido, el exterminio, estaba ya en los sueños de un hombre, como si éste fuera uno de los muchos relevos en la larga cadena de la tradición; gracias a este intermediario activo, gracias a este «maestro», se transmite una materia de muerte. Sin embargo, en el ciclo israelí de Patios de tiempo (.Zeitgehöft; GW III, 110, verso 9; OC 445), los maestros son los muertos ante los cuales se presentan los amantes; por tanto, aquí, los maestros no están directamente conchabados con la muerte, lo cual muestra perfectamente la independencia de todos los pasajes entre sí. Las concordancias solamente fijan virtualidades de sentido.

15. O. Pöggeler, «Kontroversen zur Ästhetik Paul Celans (1920-1970)»: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1980), pp. 202-243; véase en especial p. 213; retomado en *Spur des Worts*, pp. 106-164.

16. Véase incluso Pöggeler, quien aporta esta conjetura (*Spur des Worts*, p. 116).

azar con referencias múltiples y abiertas ad libitum, según el punto de vista que adopta la exégesis «hermenéutica» clásica, se supone de entrada, en un contexto «metapoético» (se lo llame así o no), que el «juego» está determinado, y que concierne al ensamblaje de las unidades verbales, a saber la «invención», según las teorías de la retórica, tal como lo confirma el uso de la palabra, entonces «nada» es la ausencia de palabras (cero palabras) y, por tanto, también «la nada», que puede ser la mejor de todas las tiradas. Lo será si el rechazo de decir algo de lo que no se tendría que decir, pero que no se puede evitar decir «tal y como se lo dice», en su imperfección, es la más justa de las palabras. Así pues, la tirada se invierte, se gira contra sí misma. La negatividad obtiene por casualidad un número («¿Cuántos...»). La intensidad en la nada produce una felicidad diferente del «siete», el número que Mallarmé buscaba¹⁷. El diez, en esta fecundidad sin límites, se añadirá al siete.

La cifra «Siebenzehn» debe interpretarse como una «palabra»¹⁸, determinada doblemente por el uso que se establece en la lengua poética y por el contexto que ilumina este mismo uso (y que él, por su parte, también ilumina). Si el «azar» que sale del cubilete no es la intrusión aí leñadora de una lengua destructora que perturba la organización personal¹⁹, ni la etiqueta de una estética rechazada y simbolizada por la tirada de dados mallarmeana²⁰, entonces la cifra debe traducir la posibilidad de una plenitud. ¿No bastaría, pues, con eliminar las numeraciones demasiado «fortuitas», como la de Peter Mayer²¹, quien

17. Véase el reflejo de las siete estrellas de la Osa Mayor en el espejo del "Sonnet allégorique de lui-même" ["Soneto alegórico de sí mismo"]: «décor / De l'absence, sinon que sur la glace encor / De scintillations le septuor se fixe» {«decorado / De la ausencia, sino que aún en el espejo / De centelleos el septuor se fija»} (versos 12-14, primera versión enviada a Henry Cazalis, y reproducida en la edición de 1945, pp. 148 s. [ed. de Marchai, p. 131]); véase Documents Stéphane Mallarmé, presentados por C. P. Barbier, vol. IV, Nizet, Paris, 1973 (en adelante: Documents S. M.), pp. 39-41. Y en *Un coup de dés jamais...* (Una tirada de dados jamás...) el «Septentrion» aparece en el cielo del naufragio (Éd. de la Pléiade, p. 477, con las siete sílabas de «una constelación»). El papel de este número (que presenta j.-P. Richard, *L'Univers imaginaire*, pp. 572 s., además de otros) se podría comparar de manera fecunda con el de los elementos numéricos en el lenguaje poético de Celan.

18. La forma habitual en alemán es «Siebzehn»; se aprecia el despliegue de los dos números que forman la cifra: «Sieben» (7) y «Zehn» (10). [N. de los X.]

19. Véase J. P. J. Maassen, «Tiefinschnee. Zur Lyrik Paul Celans»: *Neophilologus* 55 (1972), pp. 196 s.

20. K. Voswinkel, Paul Celan. *Verweigerter Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung*, Stiehm, Heidelberg, 1974, pp. 200 s.

21. P. Mayer, «Alle Dichter sind Juden. Zur Lyrik Paul Celans»: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 54 (1973), pp. 32-55; véase p. 32; J. Glenn, Paul Celan,

encuentra aquí la plegaria de las dieciocho bendiciones (Shemoné esté)²²: dieciocho, menos una, puesto que el rezo no se ha realizado. Mayer remite a la vez a un poema de La arena de las urnas, “El umbral del sueño”²³, donde se dice: «llenos están ya diez y siete cántaros»²⁴ y «quedó vacío el último, el cántaro decimotavo, del que cayó la flor de los prados»²⁵. En efecto, las cifras se pueden relacionar: se han llenado diecisiete cántaros, y un decimotavo queda vacío. Sea cual fuere la significación (correcta o incorrecta) que se le atribuye a los números en las diferentes tradiciones, dicha significación se rehace en cada poema, como ocurre con las demás palabras. El sentido no se puede deducir de un rito, por más que se aluda a él. Este poema de juventud tiene que interpretarse en primer lugar por sí mismo, antes que la asociación pueda volverse pertinente. Tal vez de ahí se obtendría una sorprendente homología: diecisiete cántaros de silencio, y un último para el habla.

Por su parte, Maassen cuenta los blancos entre las palabras, a partir del verso 2 (véase infra). Para John E. Jackson²⁶, la cifra podría hacer corresponder hipotéticamente una realidad biográfica (diecisiete años, desde la llegada a Francia, en 1948, hasta la supuesta fecha de composición del poema, 1965) a una realidad bíblica, el exilio de José en Egipto —hipótesis gratuita y sin ninguna conexión con el texto.

Pero se descartará también la interpretación de Voswinckel²⁷, según la cual la curiosa asociación del término «Siebenzehn» (en lugar de «Siebzehn») señala sin duda el absurdo, en un contexto de rechazo. Según él, son dos números contrarios, de manera que el compuesto «Siebenzehn» es maravilloso, como en un cuento o en un mito (märchenhaft-mythisch), y a la vez absurdo (widersinnig). Cabe decir que

Twayne, New York, 1973, pp. 142 s; E. Petuchowski, «A New Approach to Paul Celan's "Argumentum e silencio"»: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 52 (1978), pp. 111-136.

22. Plegaria del rito judío que de hecho consta de diecinueve bendiciones (una bendición se agregó a las dieciocho iniciales en la época rabínica, sin que con ello se cambiara el nombre del conjunto) y que constituye la *Amidá* (que se recita de pie, tres veces al día). [N. de los T.]

23. “Die Schwelle des Traumes”, GW III, 26; OC 403.

24. Verso 3 (la cursiva es mía): «gefüllt sind nun siebenzehn Krüge» (GW III, 26; OC 403).

25. Verso 5: «leer blieb der letzte, der achtzehnte Krug, dem die Blume der Wiesen entfiel» (*ibid.*).

26. J. E. Jackson, *La Question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne*. T. S. Eliot, Paul Celan, Yves Bonnefoy, La Baconnière, Neuchâtel, 1978 [en adelante: *La Question du moi*], p. 219.

27. *Ibid.*, p. 200.

Pöggeler también considera esta hipótesis²⁸: «Una palabra que no existiera que se condena a sí misma, cuando se reúnen siete y diez...», con lo cual piensa en un extravío —el precio que debe pagar el poeta en su búsqueda de perfección, un crimen de esteticismo mallarmeizador.

Los «mudos» representarían el fracaso. Pero si su pandilla, a diferencia de los «hablantes», atestigua una conformidad más perfecta a lo que hay que decir, entonces es preciso añadir además la perfección de cada una de las dos cifras plenas (la Menorá y el minyán²⁹). «Siebenzehn» no es, pues, una forma arcaica para «diecisiete», sino una asociación maravillosa dispuesta a decir la reunión de innumerables testigos silenciosos del silencio, cuyo acontecimiento ha sido recubierto y ocultado³⁰. Pöggeler piensa que el poeta dudaba de la pureza de su poesía, sin poder decir de qué «peca» ésta realmente; traicionaba a los muertos con su tráfico verbal (objeto de remordimiento); la «pureza», la conformidad misma a la que el poeta apunta, es verbal, en la tradición judía; él la coloca en el mismísimo corazón de las palabras, en la lengua, cuando el arte la ha rehecho, con sus «sombras»³¹.

28. *Spur des Worts*, p. 116.

29. La «menorá» es el candelabro de siete brazos; símbolo tradicional del judaísmo. El «minyán» es el *quòrum* de diez personas judías adultas, imprescindible para que se realicen servicios religiosos públicos en ía congregación {varones según la corriente ortodoxa}. [N. de los T.]

30. El texto objeto del presente estudio tiene su unicidad, en relación con la reflexión mallarmeana sobre el silencio como centro de la musicalidad, en homología con la blancura de la página y los blancos entre las sílabas, pero dado el número de referencias a este tema, casi en cada página de los poemarios —basta con citar “Abajo” (“Unten”, *GW*I, 157; *OC* 121), o “Argumentum e silentio” {*GW*I, 138; *OC* 110)—, es difícil admitir que aquí se lo haya ignorado (véase el importante análisis que se encuentra en la primera parte, «Das Schweigen», del libro de G.-M. Schulz, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Tübingen, 1977). Buscando una solución a los enigmas del texto en el ritual judío, E. Petuchowski encuentra un modelo en una forma de plegaria, hiperbólica (el *nishmat*), que Celan ajustaría aquí a su objeto, mediante el silencio, a saber «de modo prosaico» («A New Approach...», cit., p. 121: «... posits a God whose attributes merit silence» sitúa un dios cuyos atributos reivindican el silencio); Petuchowski excluye que el dios pueda no ser un objeto de alabanza; según ella, el silencio solamente puede corregir la hipérbole inútil. Pero el silencio es una cualidad del lenguaje; no se lo valoriza mediante ninguna otra conformidad si no es la de la justeza del decir, sin que le sea asignado objeto alguno. Es cuando menos arbitrario dar a las vocales-vestigios del final una significación que no sea la de su desnudamiento, y descifrar el anagrama cruzado de las consonantes suprimidas para reencontrar en hebreo el «alma del muerto» (*nishmat*); y es también arbitrario interpretar el verso central (v. 5) a partir de otro elemento de la misma plegaria («¿quién es como tú, quién te iguala?») —y otras tantas trabas y apropiaciones.

31. La sombra —lo sabemos: se trata también de las sombras— da la verdad al decir, y no sólo para Celan; véase en particular “Habla también tú” (“Sprich auch du”; *GW* I, 135; *OC* IOS-109), con, en la estrofa 4, el milagro invertido de la vida que

4. El equilibrio de un% pura contradicción

Jackson convierte los «dados» del arte en «hipótesis formales»³²: ya no son productivos en la «nueva» experiencia poética, más apropiada, y que renuncia a la «duración». A la pregunta de la tercera estrofa se la entiende como un cuestionamiento del poema, que ahora se «reduce» a no ser sino una estupefacción (según Jackson, de su poder, ante todo; según Pöggeler³³, del contenido no expresado). Superponiendo los enunciados³⁴, se desdeñan las equivalencias («— tu respuesta») que conlleva la iteración de «— tu» y «tu» («Deine [...] deine [...] / Dein...»). El posesivo, en el sentido fuerte del término, orienta la pregunta, situándola en el ámbito de la ausencia, de la presencia de lo otro en otras partes; definida por el mismo pronombre, la «respuesta» no diverge de la pregunta, pero el acuerdo, por su parte, sitúa el encuentro en un lugar de alteridad en que el vuelo y la consumación coinciden.

De este modo, el «canto», en la plenitud (o la altura) de la palabra (Gesang, y no Lied), se realiza en una conformidad a lo otro —un despojamiento, su propia purificación mediante la eliminación de cualquier referencia parcial y aproximativa. El poema tiene su plena significación en la negación. De este centro, hacia el cual siempre se orienta, extrae su poder negador, que lo convierte en canto contra los cantos, en una blancura perfecta³⁵. Es lo contrario —me parece a mí— de una «antífrasis», tal como lo entiende Jackson³⁶. Ala «nobleza» no se la dice para, a continuación, «confesar» mejor su «destitución»: la nobleza estaría más bien en la facultad de destituir el decir constituido. No se avanza hasta el término de la destrucción, como en Mallarmé, para acceder después a lo inmutable. A Mallarmé se lo «contradice» en términos mallarmeños (no se le contesta, sino que se lo contradice)³⁷. El canto es contradicción. Nada se reconstruye

surge de la muerte: «Dice verdad quien dice las sombras» («Wahr spricht, wer Schatten spricht»; verso 16).

32. La Question du moi, p. 219.

33. Spur des Worts, p. 116.

34. La Question du moi, p. 219: «Esta pregunta se repite explícitamente en el siguiente verso».

35. A pesar de la analogía formal que corresponde seguramente a una búsqueda, la respuesta no está incluida en la pregunta, ni se la prejuzga, ni se confunde con ella en los límites del círculo hermenéutico heideggeriano, tal como lo describe a su vez Jean-Luc Nancy en *Le Partage des voix*, Galilée, Paris, 1982, pp. 23-39.

36. La Question du moi, p. 220.

37. Lo inmutable celaniano es la muerte y su memoria en el olvido de lo sensible. Véase supra, p. 455, n. 12, sobre las diferencias con las dialécticas que Mallarmé tanteó.

más puro, tras la muerte, que el paisaje mismo de la muerte. El canto se destruye en su «esencia», en la muerte, que lo anima.

El silencio no «amenaza» las palabras, es su término (cualquier «conocimiento decible» se nutre de él). No se trata, pues, de un nuevo arte de la reducción o del «estrecho» musical; el arte de la «arena» se caracteriza justamente por esta «reducción» que despoja, desde los comienzos, y sin ruptura. Sólo hay «progresión» en un perfeccionamiento, en el arte de las rupturas, en el que ningún gesto «simboliza» ni «simbolizaba». Las vocales, al final, la última reducción, no forman «un último recurso» «frente al silencio» («una última conminación al mundo»)³⁸; el punto de vista debe invertirse. La palabra se descompone en la vía de su significación. De entrada, tres vocablos se juntan (Tiefimschnee), se aglutinan en un compuesto —combinación molecular—, como para fundirse defendiéndose contra la disolución. Su consistencia —imagen semántica grabada en ellos— los relaciona con el «no-ser», los entrega a él. El compuesto está como predisuesto por su materia verbal a despojarse progresivamente de su esqueleto consonántico. «Dicen» la nada que los imanta antes de deshacerse, revelando la negación en la sustancia de sus letras.

II. LA CRÍTICA

1. La metapoesía como descripción formal del lenguaje, sin consideración del semantismo

Al reconocer, desde la publicación de Giro del aliento (Atemwende), el sistema de autonomía lingüística, Harald Weinrich³⁹ abría el camino a una lectura más adecuada; y hay que decirlo: lo que se ha rechazado con violencia, de manera diversa, según la posición de los críticos, es el principio del uso de la lengua tomado como el objeto de la lengua en poesía.

Para comprender las sílabas del final del poema, la «descomposición» verbal, Weinrich plantea un poder propio del lenguaje como imitación del mundo en la tradición de Humboldt⁴⁰. Es el desorden

38. La Question du moi, p. 220.

39. H. Weinrich, «Kontraktionen. Paul Celans Lyrik und ihre Atemwende»: Neue Rundschau 79 (1968), pp. 112-121, retomado en D. Meinecke (ed.), Über Paul Celan, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1973, pp. 214-225.

40. En *ibid.*, p. 224: «... die Theorie von der poetischen Relevanz der Sprache als Mimesis der Welt» [«... la teoría de la relevancia poética del lenguaje como mimesis del mundo»].

que el poema dice, pues, «mimèticamente», de acuerdo con la desestructuración del universo. De ahí deduce que los fonemas del final arrancan a la lengua la expresión y la definición de su propia insuficiencia de «no-lengua» (Un-sprache)⁴¹: «El poema muestra en sí mismo la insuficiencia de su propio lenguaje».

El error es doble. En primer lugar, al establecer la desarticulación por medio de una correspondencia inicial entre el idioma y su objeto («el mundo»), Weinrich asigna a la lengua poética una intención de expresión que le es exterior y que le es impuesta de un modo teórico por la práctica lingüística, quitándole toda su fuerza al principio mismo de la autonomía del lenguaje: en buena doctrina cabalística, y también mallarmeana, «hace ser» las «cosas» (y no las «imita», como si preexistieran)⁴².

Al mismo tiempo esto supone descartar la posibilidad de una verdadera interpretación. El principio mismo de autonomía sobre el que la lectura se podría apoyar dificulta el desciframiento tal y como Weinrich lo concibe, y le impone la finalidad de un contenido arbitraria y previamente asociado. Las nuevas modalidades y los recursos de un decir no forman de entrada los contenidos del poema, aun cuando se encuentren aplicados en él.

Los principios de una lectura metalingüística y metapoética habrían podido aportar la base de un verdadero hacer hermenéutico, incluyendo la reflexión sobre la naturaleza de la expresión, pero las posiciones eran inconciliables; una, de orientación lingüística, se limitaba a un análisis formal, aunque no sin relacionar con él un «contenido» de orden «hermenéutico», definido a partir de sus posiciones lingüísticas; otra, acostumbrada a una práctica de la exégesis, estaba tanto menos dispuesta aún a retomar sus propios presupuestos, igualmente «lingüísticos», no reconsiderados, cuanto que la posición adversa, tal como se la practicaba, le ofrecía la imagen de lo arbitrario, y le impedía ver que ella caía en lo mismo cuando rechazaba el principio de la otra.

41. Ibid., p. 225: «Das Gedicht zeigt an sich selber die Unzulänglichkeit seiner eigenen Sprache».

42. Villiers de L'Isle-Adam, gran iniciador para Mallarmé, escribe con fecha del 11 de septiembre de 1866: «¿Cuándo aparecerá el Tratado de las Piedras preciosas? Tengo más confianza en vuestra alquimia que en la de Auriol Théophraste Bombaste, llamado el divino Paracelso. Sin embargo le indicaré los Dogmas y Rituales de alta magia de Eliphaz Lévy...» (en S. Mallarmé, *Correspondance I, 1862-1871*, ed. de H. Mondor, Gallimard, Paris, 1959, p. 231, n. 1).[^]

2. Un salto afuera de la lengua, en la consideración del idioma

Así Peter Horst Neumann, discutiendo este punto de vista⁴³, rechaza el término de «metapoesía» porque ve en él la puesta en práctica de un principio puramente formal, que no distingue entre la dimensión teórica y el hecho poético; a fin de cuentas, sólo denuncia la ilustración abusiva (en Weinrich y otros); al no diferenciar, él mismo, entre la posibilidad tradicional de la poesía —y no solamente lírica— de escogerse como su propio objeto («una poesía como [...] la de Hölderlin sería en este sentido 'metapoesía'»; ¿acaso Pindaro no?), y la forma nueva y específica de una práctica, aísla en la obra zonas «metapoéticas» (en las que el poema de Celan habla de «sí mismo») sin poder asociarlas al uso global que sin embargo sólo se hace comprender a través de ellas. Por tanto, para determinar unos contenidos (que Weinrich desdeña) se sirve de la noción de «cifras», en el horizonte de una utopía, a saber «del poema absoluto»; así «nieve» y «hielo» serían para él las «cifras» imantadas de la afasia o del silencio (algo que, bajo esta forma, sin duda no se puede mantener; son valores más precisos que esto, elementos constitutivos de un lenguaje recompuesto y descompuesto, de un «paisaje» lingüístico). De hecho, al añadir que el final del poema es «gestual» a la vez que «cifrado» («En tanto que gesto, [la poesía] asume ella misma la cifra para trasponerla de la lengua inteligible a aquello de lo que habla la palabra 'Sumido-en-la-nieve'»), interpreta efectivamente según la «metapoesía», pero supone que la «lengua», inteligible, a saber ligada a una representación, en este caso el silencio, realiza un salto que la lleva fuera de sí misma, de manera que se pierde en la «cosa» significada.

De hecho, el poema, que no puede comprenderse sino en su conjunto, analiza de un extremo a otro —instalándose en la «negación»— las condiciones y la consumación de un hacer constante que se busca y se encuentra (o se reencuentra) de un texto a otro, siempre diferente y matizado.

3. Una réplica polémica contra la incomprensión de su poesía

Marlies Janz⁴⁴ retoma la interrogación estupefacta de Weinrich («¿adonde lleva esto?»). Las vocales del final marcan positivamente el no-sentido. No se trata de dadaísmo. Según ella, Celan utiliza el proceder surrealista porque conduce su lengua —en general «significan-

43. P. H. Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans*, Göttingen, 1968, pp. 98 s.

44. *Vom Engagement*, pp. 186 s.

te» {sin que la naturaleza de la «significación» nunca llegue a definirse claramente)— a una no-significación intencionada. La comunicación, al menos en ciertos poemas de los últimos libros, se interrumpe⁴⁵. Como no se pueden hallar las razones de esta automutilación, Janz busca una motivación externa, biográfica. Una vez más, la «sociedad» actúa en el seno de la producción del autor, que sucumbe a ella⁴⁶, y por la incomprensión que le opone, lo empujaría a esta forma de «polémica»⁴⁷. El encadenamiento que se supone no es fácil de reconstruir; parece que, para Janz, en toda una serie de poemas, de los que éste sería algo así como el prototipo, el poeta, excedido por los ataques que ha sufrido, renuncia deliberadamente, por reacción y por debilidad, a la inteligibilidad a la que, por otro lado, aspira con todo derecho. Esta contradicción tiene un origen en la violencia que se le hizo («la incomprensión de su obra por la mayoría de intérpretes»⁴⁸) —de hecho, el desconocimiento de los principios que ella misma plantea.

La finalidad es política. El poeta está investido de una misión «social» («Celan estuvo convencido hasta el final de que su arte tenía una misión social»)⁴⁹. No hay duda de que se trata de «poesía absoluta»; sin embargo, Celan sólo recurre a esta forma de arte debido a la servidumbre de los hombres en una sociedad alienada que los hace vivir para «los demás» y para «lo otro»; el cerco del lenguaje tiene una función liberadora; el «para-sí» del poema guía de nuevo al individuo hacia su «para-sí» natural, que en el estado actual de las sociedades se encuentra alterado. Sólo que la autonomía del lenguaje absoluto y cerrado corre el peligro de afirmarse —más allá de esta intención social que es la única que la justifica—, y de volverse a su vez mucho más autónomo, ya en un segundo grado, liberándose de estos enclaves protectores del arte. De ahí la hipótesis necesaria de una dolencia del poeta-sujeto, extraviado lejos de su misión de «poeta» —socialmente responsable, aun en su atrincheramiento y en su cerrazón.

A la hermenéutica también aquí se la evacua, al mismo tiempo que a la posición ideológica de los «hermeneutas» gadamerianos. O bien el intérprete llega a descifrar los poemas, más o menos según sus

45. *Ibid.* El poema se forzaría a manifestarse como un para-sí lanzándose de este modo, por el rodeo de lo absoluto, en una lucha por el para-sí de los sujetos (la única lucha que se justifica).

46. Véanse *supra* mis observaciones en «Biografismos», pp. 319-340.

47. *Vom Engagement*, p. 187.

48. *Ibid.*, p. 186.

49. *Ibid.*, p. 187: «Vom sozialen Mandat seiner Kunst war Celan bis zum Schluß überzeugt»; una frase que, con toda seguridad, merecería una matización.

propias premisas, o bien no lo consigue —¿cómo lo conseguiría si dichas premisas son arbitrarias?—, y lo que se cuestiona entonces es la inteligibilidad. La opción «funciona» o no. Enseguida los resultados se proyectan sobre la obra, como una división objetiva y como una tara, de la que el poeta aquí, en el poema “No más arte de arena”, se haría eco él mismo, con rabia.

4. Una ruptura en la que se expresa un profundo desconcierto

Mientras arremete—y, parcialmente, con buenos argumentos—contra algunos de los prejuicios que arrastra consigo la posición «hermenéutica» y heideggeriana de Gadamer o Pöggeler⁵⁰, Marlies Janz —hay que resaltarlo— actúa como ellos, cargando las frases con una referencia y una finalidad exteriores. A la pregunta «Tu canto, ¿qué sabrá él?» no se la relaciona con lo que el canto es en ese contexto específico; se la relaciona por sí sola con una voluntad autodestructora o castigadora, una voluntad de no decir nada, de no ser «canto» —algo que pediría ser comprendido según la lógica del texto.

Pöggeler⁵¹ piensa —a primera vista, de manera menos aberrante— que la pregunta que el poema se plantea sobre su significación —de hecho sobre su «saber» {was weiß er?}, que él relaciona como por fuerza con unos méritos «espirituales» y con «verdades últimas» {Poeta theologus)— queda aquí sin respuesta y se responde bajo su forma de pregunta (el poema «reintroduce la respuesta que esta poesía encuentra a sus preguntas en el seno de la pregunta que, al permanecer abierta, remite a un más allá de sí misma»)⁵². Se trata todavía de un rechazo, no de comunicar, como para Janz, sino de comunicar un saber. Según Pöggeler, el poeta diría con su rechazo que no se le puede pedir que entregue ese saber. La pregunta se vuelve entonces un lamento más intenso; los últimos versos reproducen su eco roto. Pero la nieve en la que se hunde (Tiefimseebnee), si es «metáfora de la muerte», ¿es en realidad un elemento de la pregunta —como lo entiende Pöggeler— y no de una respuesta? El problema está mal planteado.

50. Vom Engagement, pp. 122-127 (discusión con Pöggeler a propósito de El ?neridiano)\ pp. 196-200 (discusión con Gadamer sobre su interpretación del poema “Du liegst...”).

51. O. Pöggeler, «Kontroverses...», cit., p. 209.

52. Vom Engagement, p. 94; O. Pöggeler, «Kontroverses...», p. 209; para Neumann, la pregunta cifra el silencio: véase supra, p. 464.

5. La lucha desesperada de la poesía contra la ligereza de los discursos

El rechazo o la renuncia, tal como se los interpreta al final del poema (/—i—e), no se pueden trasponer a otro orden o a otro nivel de sentido; seguramente no se pueden suscitar «respuestas» menos evasivas que las de Pöggeler a las preguntas que los mismos críticos plantean; por ejemplo, cita el final de un poema de La rosa de Nadie: «el hielo resucitará / antes que la hora se cierre»⁵³. Sin embargo, pareciera que a la interrupción no se la pudiera convertir en tema; de ahí que se hayan leído las dos primeras estrofas como si se tratara de una forma de retractación —de una mirada crítica que el poeta dirige a su propia obra. Lo que lo irritaba no era, como en Janz, el público hostil; era la gravedad del contenido, el peso de la muerte, lo que lo abrumaba y le obligaba a elegir un mutismo que, en este texto, encontraba una expresión programática.

La palinodia no implicaba de por sí que a las maneras que se creía que el poeta abandonó se las debiera relacionar con el nombre de Mallarmé. De este modo, el poeta se recusaría sin recusar a Mallarmé. Si el poema es uno de los documentos incluidos en el archivo de las relaciones Celan-Mallarmé, es por el vocabulario, debido a la serie «arte», «libro», «maestros», en el primer verso, y, sobre todo, debido a la palabra «dado» (en erwürfelt), en el segundo verso (véase supra). Puesto que sobre todo son los últimos versos los que han sido «interpretados»⁵⁴, se ha buscado _a continuación en el comienzo del poema una confirmación de la experiencia negativa que se leía ahí mismo (fuera cual fuera su naturaleza). Para Maassen, la «arena» misma, lejos de caracterizar la lengua de Celan, evoca la ligereza, o la ruina (como se dice de un edificio que está construido «sobre arena»), y el «dado» evoca el azar (del que es importante sustraerse). El poema, según Maassen, habla de sí mismo; él ve la solución en la factura «metapoética», en el texto que se hace. Partiendo de la idea que en sí es muy defendible de que la lengua poética («que funda la posibilidad de la existencia humana») se afirma contra otra lengua, Maassen cuenta aquí diecisiete espacios que separan las palabras (del verso 2 al 9; el primer verso «no cuenta»), otros tantos mutismos vencidos para que el poema pueda en primer lugar separarse de las

53. Se trata de los versos 12 y 13 del poema "Hielo, Edén" ("Eis, Eden", GW I, 224; véase también OC Ièi).

54. Véase supra, pp. 457 s., y la observación de Maassen, «Tiefenschnee...», cit., p. 196.

influencias perniciosas, antes de que sucumba a ellas; la lengua se ve ahogada por la lengua pervertida⁵⁵. La reducción a vocales señala la desesperanza. No hay rastro de (ni lugar para) este doble o triple movimiento en el texto. La posición «metapoética» presenta por sí misma una imagen completamente caricaturesca; la aplicación es mecánica. La interpretación, que se descarta por completo, va contra el sentido de todas las palabras, a no ser que se trate del sentido de la suspensión, que desemboca en el silencio —y apenas puede traducir el ahogo de un impulso, la victoria de la chachara.

6. La incertidumbre ante la pérdida de lo real
producida por el juego de los significantes

La intención de Jackson es doble. Sea cual fuere el vínculo que construye entre los dos aspectos que trata, éstos se deben contemplar separadamente; su alcance no es comparable. Por un lado, sostiene, como Pöggeler, que el poema traduce una voluntad de cambio, una retractación programática. Aunque la hipótesis de un rechazo sea inverosímil en sí misma, se pueden desarrollar al respecto varias objeciones muy precisas:

a) Si en el período en relación al cual ahora, con Giro del aliento, se supone que ha tomado sus distancias, el poeta permanece encerrado en «el juego en espejo de los significantes» en que la realidad se anula, ¿cómo podría abandonarse lo que forma propiamente su lengua y que se constituye de un texto a otro, en su autonomía, en provecho de una «incertidumbre»? ¿Acaso el arte de Celan no es su lengua, una lengua que no es ni más ni menos «consciente de sí misma» y que no está ni más ni menos entregada a sí misma antes o después del poema “No más arte de arena”? El distanciamiento por medio del lenguaje, el desmarcarse inherente a la poesía, no es diferente en Mallarmé o en Celan, sea cual sea la «realidad» que, en el nuevo idioma, se construye⁵⁶. Si fuera cierto que para Celan «la realidad —a diferencia de Mallarmé— no es el lugar de una abolición necesaria»⁵⁷, la distinción no afecta a la naturaleza o al tipo de lenguaje

55. Parafrasea: «Sumida en la nieve del discurso vacío y de las palabras sin sentido, la voz enmudece» («Tief im Schnee des Geredes und der sinnentleerten Worte verstummt die Stimme» (ibid., p. 197).

56. Véase *La Question du moi*, p. 221. Siguiendo a Gerhard Neumann («Die absolute Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmé und Paul Celans»: *Poetica* 3 [1970], pp. 188-225), Jackson diferencia mejor, en ese punto, entre el lenguaje y la finalidad que rige su uso.

57. Ibid.

poético, marcado por la autonomía, sino a su estructuración interna, que únicamente varía en función de la finalidad, el uso que se ha hecho de él, en la autonomía, y no el principio de ésta. El «lugar de coincidencia» nuevamente buscado entre las dos instancias del lenguaje y del mundo⁵⁸ sólo se concibe como encuentro de elementos homogéneos. El «lugar de significación»⁵⁹ es ahí igualmente independiente en su principio. No hay, no puede haber corte alguno en el uso de una lengua ya elaborada, a lo sumo en el uso acrecentado de las contracciones, condensaciones, referencias implícitas, etcétera.

b) El poema —este poema—, si precisamente se inscribe en la discontinuidad, y si con ello triunfa, manteniéndose contra su pérdida, no solamente en los intervalos entre las palabras o los versos, sino, en el instante del ensamblaje de las palabras, como una unidad precaria, que extrae su fuerza del vacío contra el cual se afirma, traduce la experiencia particular de uno de sus modos de ser, y no es pues demasiado apto para formular un «programa» para obras venideras cuya lógica compositiva no será menos puntual (la «tesis», aquí, está en contradicción con los principios que el mismo Jackson formula). No creo que existan poéticas programáticas —tal y como eso se entiende— en los poemas de Celan, se trata más bien de «experiencias», que son personales, y, por lo tanto, lingüísticas. El arte, con sus «reglas», se afirma en ellas y se niega en ellas, se afirma negándose, deshaciéndose.

c) La «reducción» que, según Jackson, se volvería a instituir es de hecho inseparable de la «ambición poética». A lo sumo esta reducción se ha podido acentuar. En Celan nunca ha existido un «discurso de la armonía» tal y como cree Jackson (por tanto no hay una separación de la armonía). Al menos en su factura su idioma se ha constituido contra todas las lenguas de la armonía existentes. El poeta ha reconocido el idioma como suyo y se ha reconocido en él porque se ha hecho en él («ante el papel, el artista se hace», escribía Mallarmé a Eugène Lefébure en 1865)⁶⁰. A esta hipótesis de una ruptura la contradice la premisa de la reducción, si es cierto que la palabra, según Jackson, «se funda» en el vado —de hecho, nace de su poder negador.

Además, «la temporalidad homogénea» supuesta (y supuestamente rechazada) no es la herencia de la «armonía». El poema vive de una

58. Ibidp. 226.

59. Ibid., p. 222.

60. Stéphane Mallarmé, *Correspondance I, 1862-1871*, p. 134. Mallarmé subraya «se hace» (Paul Celan tenía los tres primeros de los once volúmenes de la *Correspondance* —que se habían publicado en vida suya— en su biblioteca).

unidad verbal, que él mismo afirma —por breve que sea, aunque fuera para negarla.

d) Para Jackson, las vocales del final del poema manifiestan la presencia del lenguaje dentro del régimen simbólico, «un último recurso» (lingüístico), «el último lugar de la realidad», llamado «canto». La naturaleza de su saber nuevo: «un significante» —¿pero tampoco es autónomo⁶¹? ¿Se impone este canto contra otro «canto», o se vería simplemente engullido, amenazado por el silencio glacial? ¿Es ésta la relación que el silencio sostiene con la palabra; no se trata más bien de un origen, y el resultado más justo? El silencio es lo que efectivamente entra en las palabras, y les da «sentido», su sentido (Jackson, por otro lado, dice claramente que la «realidad» es «la pérdida [...] que da su sentido al acto poético»)⁶².

7. Celan y Mallarmé: la autarquía de un lenguaje al servicio de la historia

La relación de Celan con «la herencia mallarmeana» conduce más lejos⁶³. Jackson intenta definir sus términos, no sin hipotecar la exégesis del poema. Cierto es que «la abolición de lo real» se cumple en Mallarmé en un grado absoluto, y obtiene como resultado la recreación de un mundo que no tiene su equivalente en Celan⁶⁴. Por incomparable que sea el proyecto (la «intención») de uno y otro, ligado al «recuerdo» de la muerte (o de los muertos, en el caso de Celan), la diferencia no afecta al estatuto de la significación de las palabras. La frase de *El meridiano* —tan a menudo citada contra su sentido—, sobre el arte (mallarmeano) y sobre su «cuestionamiento»⁶⁵, debe situarse en los límites de un pensamiento radical de los límites del lenguaje⁶⁶. Lo que Celan cuestiona de nuevo es el estatuto del arte como un «dato» (previo) y como un absoluto (que preexiste en una anterioridad), no el

61. Véase *supra*, pp. 461 s.

62. *La Question du moi*, p. 221.

63. *ibid.*, pp. 221-223.

64. La divisa de Mallarmé según Charles Morice, «Dotar de autenticidad la naturaleza» (véanse los *Documents S. AL*, vol. III, Paris, 1971, p. 360) puede interpretarse, si se quiere, en un sentido celaniano.

65. Sobre el pensar hasta el final en la lógica de Mallarmé, véase también *infra*, «La herida y la justeza», pp. 493-501; la frase de *El meridiano* dice así: «... para expresarlo de un modo mucho más concreto, ¡ debemos ante todo pensar —digamos— a Mallarmé consecuentemente hasta el final!», *GW III*, 193; véase también *OC* 503.

66. «[...] bajo el signo de una individuación sin duda radical, pero que al mismo tiempo también recuerda siempre los límites que le marca el lenguaje, las posibilidades que le abre el lenguaje» (*El meridiano [Der Meridian]*, *GW III*, 197; *OC* 506).

«artificio» del lenguaje (artístico), si la individuación se actualiza en el artificio, si por medio del artificio el lenguaje se separa⁶⁷. .

Las declaraciones que refiere Gerhart Baumann⁶⁸ indican con precisión lo que diferencia radicalmente a ambos poetas en la intención, en el seno de una misma forma de arte, de grandes similitudes:

Por mucho que dé la sensación de que se parecen cuando remiten a las posibilidades del lenguaje, a la polisemia infinita y al silencio que en última instancia se impone, los presupuestos y las intenciones continúan siendo muy diferentes⁶⁹.

La polivalencia de los significantes se orienta hacia el silencio. El diálogo y la reflexión sobre los «recursos» liberados y distintos del lenguaje pasan por el simbolismo; puesto que dichos recursos «atravesan» el país de Mallarmé, es muy importante marcar las diferencias y separar el uso de la intención que se le asocia y no le es inherente: la belleza de una forma absoluta, la autarquía de los símbolos, la consciencia que el lenguaje tiene de sí mismo. Sin embargo, a la realidad «sensible» se la anula en las palabras, también en Celan. La «atención» del poema no es la sensibilidad óptica, una conquista más del «ojo», que rivaliza con los aparatos⁷⁰. En su uso distinto tanto del ojo como de los aparatos, el sujeto (el yo) se encuentra, se pierde para encontrarse. Pero las palabras así «hechas» y así «rehechas» no se separan —en su autonomía— del acontecimiento ni de la historia. La autonomía no es cerrazón; no la estructura de antemano ninguna «réplica» ordenada de las cosas. La apertura, única en orientarla, no va en contra suya.

No hay nada más tendencioso y arbitrario que confundir los dos planos (lengua e historia), reduciendo uno de ellos a algo gratuito, para deducir de ahí el rechazo de la historia, y después considerar al

67. «[...] un lenguaje actualizado, liberado bajo el signo de una individuación sin duda radical, pero [...]», en la frase de *El meridiano* citada en la nota anterior.

68. G. Baumann, «... Durchgründet vom Nichts...»: *Études germaniques* 25 (1970), pp. 277-290.

69. *Ibid.*, p. 287: «So ähnlich manches anmute im Abheben auf die Möglichkeiten der Sprache, auf das unabschließbar Vieldeutige und zuletzt Verschweigende [...]».

70. Según la frase de *El meridiano*, que opone las conquistas de la concentración —fiel a la memoria de sus fechas— a las del ojo que compite con instrumentos cada vez más perfectos (o que se une a ellos con ahínco), GW Iil 198: «La atención que el poema intenta dedicar a todo lo que sale a su encuentro, su sentido más agudo para el detalle, para el contorno, para la estructura, para el color, pero también para las 'convulsiones' y las 'insinuaciones', todo esto no es —creo yo— ninguna conquista del ojo que rivaliza (o sintoniza) con aparatos cada día más perfectos, es más bien una concentración que recuerda siempre todas nuestras fechas». Véase también OC 507.

mismísimo poeta como garante de dicha asimilación, desviando de su sentido la frase de El meridiano: «Sobre Mallarmé, Celan se expresó de una manera que excluye la interpretación que siguen por Wein rich y otros muchos»⁷¹. La afirmación es perentoria, pero insostenible. La libertad de decir es el principio mismo del compromiso en la historia.

Las costumbres «hermenéuticas» impiden ver que «el arte» ha cortado sus vínculos referenciales ordinarios con el lenguaje, sin ligarse por eso a un dogma del Arte.

Según Jackson o Pöggeler, la poesía celaniana de esa «nueva etapa» que corresponde a Giro del aliento (Atemwende) no oscila entre una función «transitiva» («la relación con una realidad extralingüística») y la «consciencia de sí» (en el sentido mallarmeano). Siguiendo los términos de esta oposición, la apertura mediatizada sobre «la temporalidad» se realiza en la consciencia de sí, tal como ésta se reafirma en el lenguaje y de la cual el poeta nunca se aleja⁷². Transferida, la poesía no se anula sino que se redescubre llena de significado. Al «arte» se lo gira hacia el acontecimiento, con lo cual se lo reorienta, en «la pura puntualidad de un proyecto sin fin» y «en la afirmación de sí del sujeto»⁷³. La unicidad de la referencia histórica (que Jackson llama «ocasión única»), con lo absoluto de una afirmación de sí, y la percepción de lo inmediato, no están en contradicción con el reconocimiento del lenguaje en tanto que realidad «última y primera», sino que dicha unicidad se expresa en el lenguaje, percibida como el objeto de una conquista —si se quiere—, y se confunde con las rejas «obsesivas» del recuerdo. La virtud «transitiva» emerge del «medio de significación», y se fortifica en él, Jackson no ignora el «deseo adámico de recreación»⁷⁴;

71. El grave error de Pöggeler, «Kontroverses...», cit. (Spur des Worts, p. 121), es que confunde los dos planos, hasta el punto de escribir que el poeta habría rechazado una interpretación como la de Weinrich (y en este rechazo a priori de la esfera lingüística por parte de Pöggeler podemos obviar las reservas que yo mismo he formulado más arriba sobre Weinrich): «Zu Mallarmé [...] hat Celan sich [...] in einer Weise geäußert, die eine Interpretation in der Art Weinrichs und vieler anderer ansschließt». El malentendido transforma el significado de la declaración transmitida. Sobre sus motivaciones, véase *supra* «Biografismos», pp. 319-340.

72. Véase *La Question du moi* pp. 221-226.

73. *Ibid.*, p. 223: «Porque si el libro marca un paso hacia el reconocimiento del lenguaje como una realidad a la vez última y primera, también marca una especie de absoluto, incluso desesperado, en la afirmación de sí del sujeto».

74. *Ibid.*, p. 226: «Incluso en sus momentos más negros, la poesía de Celan nunca ha olvidado la dimensión adámica de la palabra —lo que *El meridiano* llama 'la luz de la utopía'. Inversamente, este deseo (adámico) de recreación se manifiesta de un modo más claro allí donde se ve obstaculizado. En otras palabras, la intención utópica le asegura un horizonte al poema, cuyo lugar propio es justamente lo contrario de la utopía».

pero ¿por qué admitir entonces que allí donde se ve obstaculizado es donde se manifiesta más claramente? El «lugar propio» del poema no es lo contrario de la utopía, si «la intención utópica» hace la lengua. ¿Puede el poema estar fuera de su lengua?

8. Los prejuicios culturales con respecto a la autarquía semántica

En un cierto entorno cultural alemán, el término «maestro» puede inducir a que se piense en el poeta Stefan George, quien, en su círculo, era llamado «der Meister»⁷⁵, un título al cual él mismo aspiraba. Pöggeler⁷⁶, en relación con la connotación que se desprende del primer verso (*keine Meister*), empieza por situar a Celan y a su relación ambigua con el poeta alemán dentro de una misma esfera⁷⁷. La ambivalencia de esta apreciación se puede extender así de George a Mallarmé, como si éste fuera un representante del sacerdocio y de la consagración del arte, por su contenido y no por el trabajo efectuado sobre el lenguaje poético. La falta de reconocimiento de la aventura intelectual de Mallarmé se debe parcialmente a la desvalorización que sufren las experiencias lingüísticas del poeta, y a las formas que toma la admiración hacia él. Pöggeler cita por su parte una respuesta de Celan a propósito de su traducción de “La Jeune Parque” de Valéry⁷⁸ (del primero de noviembre de 1960): «Usted me ha preguntado [...] por qué he hecho esta traducción, y ahora lo sé: para tener el derecho de hablar contra el arte». Pero lo que Celan condenaba con esta frase no era el arte de decir artísticamente, sino las facilidades y lo artificial cuando se ponen al servicio del arte. ¿Qué sería la maestría —visible en la traducción de este texto cerca-

75. Se les decía «maestro» tanto a George como a Mallarmé. Por su parte, George tomaba a Mallarmé como ejemplo en cuanto a esoterismo. Pero ni el uso ni el efecto que buscaban —o producían— son comparables. Es preciso aclarar que los miembros de la Academia de la Lengua ostentan en Francia este título, y que a Mallarmé se le llamaba así tanto por oposición a lo oficial como por su papel de artista, de «maestro» de taller, como en el caso de Manet o Rodin. Ahora bien, en Alemania el sentido que primaba era seguramente el de modelo absoluto y de guía soberano.

76. O. Pöggeler, «Kontroverses...», cit. (*Spur des Worts*, p. 121).

77. La filiación con George y el reconocimiento de su poesía deben mantenerse contra viento y marea: «A un poema de juventud como “Una canción en el desierto” (OC 47 y 405) no le era del todo ajena la dicción de George» («Der Diktion Georges war ein frühes Gedicht wie “Ein Lied in der Wüste” [GW I, 11; III, 31] nicht ganz fremd gewesen»). ¿Qué se quiere decir con esto? No hay conexión alguna entre ambos. Por lo que a mí concierne, siempre oí hablar a Celan de este arte y de estas pretensiones con horror.

78. GW IV, 114-163.

no a Mallarmé— si no testimoniara la determinación de sustraer a toda costa el virtuosismo al sacerdocio estético («etwas gegen die Kunst zu sagen»)⁷⁹?

Las consecuencias de esta confusión son grandes. Viene determinada por la naturaleza y la calidad de la «recepción» que se le ha dado a la obra de Mallarmé en Alemania, en determinados círculos culturalmente dominantes (Heidegger comentó poemas de George)⁸⁰, con la selección particular que allí se ha hecho, y que la autoidad de los usuarios ha impuesto. Esta recepción es del todo diferente en otros medios que se han constituido más recientemente en Alemania, marcados por una reflexión teórica más o menos influenciada por la crítica francesa, en la que el estudio de los aspectos lingüísticos predomina, imponiéndose contra el «ideal». Partiendo de discusiones de teoría literaria sobre el estatuto y la función del significante, Jackson defiende este último punto de vista, si bien depende aún de costumbres interpretativas más clásicas, en una tradición filosófica filtrada de otro modo; en su crítica de «la unidad del decir» en Gadamer⁸¹ ni siquiera llega a plantear los presupuestos que fundamentan sus propias opciones. El hecho de asimilar, en Mallarmé, el esteticismo intemporal y ahistórico —considerado como algo característico de su arte— con la manera de escribir ha creado, para empezar, un malentendido sobre la naturaleza del lenguaje poético de Celan, ya que en este poema se le atribuye un juicio negativo sobre un modo de hacer que en realidad le ha permitido —como ocurrió con Mallarmé— ser Celan. Tildando de esteticismo programático (desvalorizado de entrada por la carga ideológica que se le adjudicó en el pasado) el estudio formal de los medios lingüísticos (en relación con las transformaciones semánticas del contenido), Poggeler llega a desvirtuar por completo la intención de Celan cuando comenta, bajo el signo de Jakobson, el ensayo que Szondi escribió sobre la traducción del soneto 105 de Shakespeare⁸², y extrae de las antítesis que se desprenden de la textura del poema berlinés “Estás

79. O. Poggeler, «Kontroverses...», cit. (Spur des Worts, p. 121).

80. Véase en M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, 1959, el ensayo fechado en 1958 «Das Wort», pp. 217-238; versión cast. de Y. Zimmermann: M. Heidegger, «La palabra», en Id., *De camino al habla*, Serbal, Barcelona, 2.ª ed. rev., 1990, pp. 197-214. El poema de George con el mismo título ilustra el enigma de la palabra poética.

81. *La Question du moi*, p. 224.

82. Véase la definición de la función poética que Szondi cita en su ensayo «Poética de la constancia», en P. Szondi, *Estudios sobre Celan*, cit., pp. 43-46 (Schriften II, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1978, pp. 341-344).

acostado” (“Du liegst”)⁸³ la idea de la no-diferencia entre el bien y el mal. Es exactamente lo contrario de lo que Szondi pudo pensar o escribir, o querer decir. Esta incompreensión ilustra perfectamente el prejuicio que ignora un cierto uso autónomo del material lingüístico, cuyo principio, sin embargo, ha sido enunciado por el mismo Pöggeler⁸⁴, aunque a la vez insiste —como sostiene Voswinckel— en aquello que puede anular su alcance. Un elemento reflexivo «nuevo» {ein neues Reflexionsmoment) se introduciría en el seno de la autonomía: la dolencia que Celan, a diferencia de un Mallarmé, de un Valéry o de un Benn, padecería en el verbo (se lo ve cautivo, tras las «rejas del lenguaje»⁸⁵, como en una jaula o en una mazmorra) no concuerda, para Pöggeler, con la transmisión de un mensaje como el lamento, el tema obligado (el recuerdo «obsesivo», según Jackson). Las categorías imaginarias producen dictámenes muy drásticos: «El lamento pertenece tan íntimamente a la poesía de Celan que la vía de Mallarmé le está prohibida». La lamentación es un asunto demasiado grave como para que pueda avenirse totalmente con el «arte»⁸⁶.

9. El principio del arrepentimiento: la inadaptación de la autonomía al mensaje de un dolor colectivo

Sin embargo, este arte, Celan lo practicó hasta los poemas de Giro del aliento {Atemwende), una parte que, por otro lado, se considera como la cúspide de su obra. Pero se habría arrepentido de ello, en un giro (una Kehre), lamentándose por haber escrito poesía con lo efímero⁸⁷, y pagando quizás con un agotamiento (el mutismo) lo que se le habría aparecido después como una traición. Lo inmutable le está prohibido —su lengua se ha liberado de ello, renunciando a «la poesía pura». Por otro lado, lo efímero no es la materia apropiada, después de los campos de exterminio. El culpable es castigado con la afasia.

83. Sobre este poema (GW II, 334; OC 353), véase el estudio de Peter Szondi, «Edén», en Id., Estudios sobre Celan, cit., pp. 103-114 (Schriften II, cit., pp. 390-398), y supra «Biografismos», pp. 319-340.

84. O. Pöggeler, «Kontroverses...», cit. (Spur des Worts, p. 124).

85. Para el estudio de la palabra «rejas» (Gitter), en su relación con la estructura lingüística, véase supra «La barrera de pestañas», pp. 377-411. Lejos de referirse a una prisión que sería la lengua no reformada, tal y como existe, la palabra «Gitter» señala la cerrazón liberadora, una separación que está en el origen del lenguaje nuevo (véase “Schibboieth”, GW I, 131, verso 4; OC 106).

86. La lamentación no cuadra con Mallarmé —demasiado «artista» como para tener la suficiente gravedad: «Die Klage [...] gehört [...] so zu Celans Lyrik, dass der Weg Mallarmé's ausgeschlossen ist» (O. Pöggeler, «Kontroverses...», cit. [Spur des Worts, p. 120]).

87. Ibid., pp. 114 s.; La Question du moi, p. 218.

Si bien los críticos han resaltado los términos tomados directamente de vocabularios especializados de geología, mineralogía o cristalografía, metáforas mineras cuya proveniencia se puede identificar⁸⁸, hay que tener en cuenta que una división semejante es seguramente arbitraria. En Celan, la reutilización implica, de todos modos, una transferencia semántica, e incluso cuando el carácter de esta reutilización es menos «alusivo» —y más evidentemente neológico— no deja de ser lo que es: una transferencia. Según Pöggeler⁸⁹, anularíamos los esfuerzos del poeta (¿se refiere a ios esfuerzos que él hace para renovar el lenguaje?), si convirtiéramos sus poemas en «literatura, nacida de literatura». De ahí se deriva inmediatamente que una poesía como ésta, debido a la gravedad de los acontecimientos que ella misma testimonia, intenta trascender su propia textura poética, y por lo tanto «literaria» (sin embargo, es innegable que la textura «literaria» estructura a fondo esa poesía), y que es literaria sólo a pesar suyo, para poder convertirse así en un instrumento adecuado al exterminio. Esto lleva a pensar que otra forma de expresión estaría virtualmente más adaptada a lo que los poemas comunican, como si una tensión en movimiento los empujara a salir de sí mismos y a trascender su propio ser. Así pues, cuando Pöggeler escribe: «[Celan] no quería aportar una contribución a la literatura, sino salir de la vida para que la palabra volviera a entrar en la vida»⁹⁰, en realidad lo cierto es justamente lo contrario. La vida está en la «letra» de las palabras, antes de que esté en la «vida» —y es precisamente ahí donde es más verídica, y no sólo según Mallarmé, lo es tanto o más según la tradición judía. Y finalmente, en tercer lugar: el hecho de que la literatura pueda nacer de la literatura no la desvaloriza en absoluto. Si bien no deja de acumular un sinfín de «referencias» (muy útiles, por cierto), Pöggeler las recusa aquí porque lo que le importa es liberar el «mensaje» de lo que se le presenta como un límite, cuando en realidad el poeta se inscribe constantemente —y con un prodigioso virtuosismo— en y contra una tradición «docta», para asociarse a ella negándola —o para negarla asociándose a ella.

88. Para un cierto número de estos términos, véase la segunda parte del libro de Joachim Schulze *Celan und die Mystiker*, Bonn, 1976, pp. 61-112.

89. Mallarmé estaría del lado de una «literatura» sin contenido: «Celan se somete a las exigencias de Mallarmé para definir el acto poético de un modo diferente de cómo lo hace Mallarmé» (O. Pöggeler, «Kontroverses...», cit., p. 204). Para que esta frase pudiera tener un sentido, debería distinguir entre el arte y el cuestionamiento de las aspiraciones estéticas relacionadas con él. Ejercer la poesía con tales pretensiones conduce a la artificialidad del «contenido»; Pöggeler querría en cambio que Celan hubiera mantenido esas pretensiones contra Mallarmé.

90. *Spur des Worts*, p. 122.

10. Sobre el uso de la palabra «arena»

«Arena» es una palabra de la lengua del poeta. Se podría mostrar, en una veintena de ejemplos, su vínculo estrecho con una reflexión sobre la constitución de esta misma lengua. Antes de afirmar que designa un aspecto, el más huidizo, del tiempo⁹¹, y las impresiones de los sentidos, sería preciso asegurarse al menos que ningún texto se opone a ello, en la lógica misma de una fijación del sentido por medio de este símbolo tradicional. Hay refección del sentido en cada caso, a partir de una orientación inicial, que no es el tiempo, sino más bien lo contrario, el triunfo sobre el tiempo gracias a la memoria. El tiempo —o uno de sus nombres, como «Zeit» (tiempo) o «Stunden» (horas)— aparece a menudo en el mismo contexto que la «arena»⁹², lo cual sería precisamente una razón para no asimilar los términos y situarlos en la esfera de la creación literaria.

La arena ha surgido de la noche, de otro lugar, de más allá de las playas, del desierto de la muerte. A diferencia de la «piedra», que pesa sobre los corazones, tiene la liviandad de lo que vuela, que afluje cuando se erosiona⁹³, y no permite trascender la división. Califica el tipo de lengua que se elabora en los poemas, fraccionada por la memoria de los muertos, polvo que la nada dispersa⁹⁴.

91. *Ibid.*, p. 114: «símbolo de lo efímero», «sin duda de la vida efímera se puede obtener arte» («Symbol der Vergänglichkeit», «aus dem vergänglichen Leben freilich kann man Kunst gewinnen»), — —

92. «[Las tinieblas] escrutan la arena de tus horas [...], “Sueño y sustento”; («sie [die Finsternis] lauscht deinen Stunden den Sand ab [...]), “Schlaf und Speise”, GW I, 65, verso 7; OC 73); «El tiempo, de fina arena, canta en mis brazos», “Oleaje” («Die Zeit, aus feinem Sande, singt in meinen Armen», “Brandung”, GW I, 69, verso 3; OC 74); o también, yuxtapuestos, el juramento de la arena: «Juramos ante el mundo los sagrados juramentos de la arena», “Tarde, profundamente” («Wir schwören der Welt die heiligen Schwüre des Sandes», GW I, 35, verso 10; OC 61), y la cabellera blanca del tiempo: «y agitamos la blanca cabellera del tiempo...» («und schwenken das Weisshaar der Zeit...», verso 13).

93. Véase el comienzo de “Oleaje” (“Brandung”), citado *supra*: «Tú, hora, aleteas por las dunas» («Du, Stunde, flügelst in den Dünen», GW I, 69, verso 1; OC 74). O en “Hoy y mañana” (“Heute und Morgen”): «Lavadas/ por arenas voladoras [...],» («Von Flugsand / ausgewaschen [...], GW I, 158, versos 3 s.; OC 122) en correlación con el «ojo alado» («Flügelaug», verso 11).

94. En cuanto al lugar semejante que ocupa la palabra «polvo» {Staub}, véase en el mismo poema “Tarde, profundamente”: «Juramos por Cristo el Nuevo desposar el polvo con el polvo» («Wir schwören bei Christus dem Neuen, den Staub zu vermählen dem Staube», “Spät und tief”, GW I, 35, verso 6; OC 61), y, unas páginas más adelante, en *Adormidera y memoria* (Mohn und Gedächtnis): «Hay una hora que hace del polvo tu escolta» («Es ist eine Stunde, die macht dir den Staub zum Gefolge», “Auf Reisen”, GW I, 45, verso 2; OC 65). El polvo apunta a la ceniza, al final del camino,

Así, en “También este atardecer” del libro *De umbral en umbral*⁹⁵, el intercambio no se hace —como dice Pöggeler— entre la gravedad de la muerte, simbolizada por el hielo, y el curso ordinario de la vida efímera, hecha de «arena»⁹⁶, sino entre la muerte y las palabras que se reúnen en el poema: «Arena / reclamas por ello». ¿Quién es aquí el «tú» sino la persona de aquel que hace —y podría no hacer— este poema? El desdoblamiento no instaura ningún diálogo interior, arroja al sí mismo hasta dentro de la nada⁹⁷. Si el bloque de hielo que se ha congelado con la muerte de François, el primer hijo del poeta⁹⁸, se ha enriquecido con un nuevo fulgor al borde de un mar⁹⁹ diferente del mar Negro, las cestas, si van a la ciudad —y al mercado, lugar del intercambio¹⁰⁰—, es porque las palabras, tal y como tienen curso en la ciudad, cargadas de este brillo, traerán una cantidad considerable de lenguaje, el poema.

La segunda estrofa marca este retorno de las palabras a su lugar, de la ciudad a un lugar propio, «en casa» —un «daheim» que también ha hecho suyo el afuera. «La última / de las rosas» no puede ser el símbolo de la muerte, como se piensa (sólo sería una figura más, al lado de la «nieve» y del «hielo», que también se tendrán que diferenciar), sino más bien de una concentración de las fuerzas vivas que florecen. La intensidad de la existencia emerge del no-ser. La nega-

a la arena, a las playas desérticas y a la erosión de las rocas, en un mismo país, que la claridad nocturna de los nombres ilumina. El exorcismo en el poema “Salmo” (“Psalm”) de *La rosa de Nadie*, uno de los más comentados, «nadie conjura nuestro polvo» («niemand bespricht unsern Staub», GW I, 225, verso 3; OC 161), se aplica a la materia que da vida, en el verbo (véase también «Staubfaden», «el filamento del polen», que se analiza de la misma manera, verso 17).

95. “Auch heute abend”, GW I, 109; OC 95; véase también la traducción de J. Munárriz, *Hiperión*, Aáadrid, 1994, p. 57.

96. «De la muerte se obtiene vida efímera» («Vom Tod her wird vergängliches Leben gewonnen» [Spur des Worts, p. 115]). ¿Es esto cierto de por sí, bajo esta forma, para esta poesía?

97. Véase, entre otros, el poema “Vocipálido” (“Fahlstimmig”; GW II, 307; OC 340), e infra «La herida y la justeza», pp. 493-501.

98. Véase el epitafio “Grabschrift für François”, que abre el segundo ciclo del poemario *De umbral en umbral* (Von Schwelle zu Schwelle), de octubre de 1953, así como los poemas que vienen a continuación.

99. En el momento del viaje a Italia; véase el poema “Asís” (“Assisi”, GW I, 108; OC 94).

100. El «mercado» en “Schibboieth” (a cuyo centro «me arrastraron»: «schleiften sie mich», GW I, 131; versos 5 s.; OC 106) y la «ciudad» en “Tus cabellos sobre el mar” («[...] la ciudad donde al final fui arrastrado hacia el sur»: «der Stadt, wo zu letzt ich geschleift ward gen Süden», “Dein Haar überm Meer”, GW I, 18, versos 4 s.; OC 51) se oponen a la «casa» que es la lengua propia, reconquistada.

ción tiene sus «nombres»; la fuerza, sus sombras¹⁰¹. En este realce que aporta una mayor presencia de la nada, una proximidad del abismo —incitando a la flor a que florezca¹⁰²—, la imagen expresa la plenitud de lo que, a través de ella, se nombra, sean cuales sean los enriquecimientos provenientes de otras tradiciones culturales {más literarias o más místicas) que, según los contextos, integra en su aura. El poema devuelve «a la rosa» lo que es suyo, la alimenta hasta su forma «última». La hora se distingue de aquellas que han sido engullidas¹⁰³; extrae de su propio flujo {aus rieselnder Stunde) el ritmo que escande. Los granos de arena salen de ahí. La hora no es la expresión de una fluidez, rechazada por ser demasiado armoniosa¹⁰⁴, es ya de entrada discontinua, dividida; las cosas emergen a imagen suya, y dei destello de la nada: el habla también encuentra ahí su ritmo al afirmarse contra su suspensión.

Semejante es el intercambio en “Sueño y sustento”^{105 106} entre el movimiento de entrada fragmentario, y su retorno ritmado. Las tinieblas «escrutan la arena de tus horas y la ponen ante tí» («[...] lauscht deinen Stunden den Sand ab und setzt ihn dir vor»). Abiertas a la polaridad, las «horas» dejan paso a las palabras, dividen su ensamblaje, hacen eclosionar la materia.

El uso no es menos neto en “Les Globes” de La rosa de Nadiem_i en que la arena viene acompañada de una asociación explícita: «la arena de las palabras» (Wortsand), debido a la antítesis entre la escritura, «Schrift», y el habla del poema.

101. Se ha creído que la polaridad caracterizaba esencialmente a la «rosa»; es el caso de Winfried Menninghaus (Paul Celan. *Magie der Form*, Frankfurt a.M., 1980, p. 126), para quien se trataría de «una estructura de significación [...] que es polar en sí» («ein [...] in sich polares Bedeutungsgefüge»): «La rosa es la metáfora de un deseo de unión, en el que siempre permanece inscrito el recuerdo de una realidad todavía sin reconciliar» («Die Rose [...] ist Metapher [...] eines Veremigungswunsches, dem [...] stets die Erinnerung einer noch nicht versöhnten Wirklichkeit eingeschrieben bleibt»). La definición, excesivamente formal, desplaza el hogar nocturno: la eclosión pasa por la noche, no es reversible.

102. He aquí un punto en el que la lectura (en el verdadero sentido del término, a saber crítica) de Ser y tiempo (Sein und Zeit) y de otras obras de Heidegger por parte de Celan podría ser muy provechosa.

103. El estudio de «último» (letzter o zuletzt) mostraría que el valor no es necesariamente el de último en una serie cronológica, sino que se aplica al rebasamiento inás radical del que se alimenta la plenitud, siempre última.

104. La Question du moi, p. 218.

105. “Schlaf und Speise”, GW I, 65; OC 73.

106. GW I, 274; OC 190.

III. UNA SEGUNDA LECTURA DEL POEMA

La edición anotada de todos los poemas (*Die Gedichte*, 2003) nos informa que en la biblioteca del poeta existe el libro titulado *Wahrsggetexte des Spätmittelalters*¹⁰⁷, con algunas marcas de lectura¹⁰⁸; es evidente que Celan extrajo de ahí sus informaciones sobre la forma geomántica de la adivinación; ahora bien, cabe plantearse la pregunta del estatuto de este libro por lo que concierne al poema. No hay razón alguna para deducir que el poeta, en su elección del término «arena» —ya desde el poemario no difundido de Viena^{109 110}—, hubiera tenido una influencia de la práctica de la geomancia, ni siquiera que se refiera a ello de un modo directo o exclusivo en este poema. El arte geomántico, con las directivas que enseñan las reglas que se deben seguir, y las figuras que aparecen, a las que se les llama «maestros», cuando al final salen del suelo o de la arena del desierto, a modo de respuestas oraculares que aporta el elemento, iluminan la poesía misma, en los diferentes estados de su estructura: ahí se encuentra consigo misma y se reconoce a sí misma. Hay una parte de azar en la disposición de los puntos en la arena; en la transferencia que hace el poeta se trata de los encuentros fortuitos, del potencial de las asociaciones que el dado prodiga (véase la segunda estrofa), y, después, de las reglas de la composición semántica alrededor de una organización que se fija y que tiene como resultado la constitución de figuras estabilizadas que tienen el poder de «responder» (*deine Antwort*).

El juego oracular anticipa los encuentros textuales, y concierne a una estructura de repliegue primordial, que se hunde en el distanciamiento. Un movimiento reflexivo muy particular hace que un diálogo plenamente interior se preste, de este modo, a liberar el dinamismo de la involución y a emplazarlo en una actualización poética. Celan trató a menudo el tema de la involución en los “Materiales” de *El meridiano*^{no}. Encontramos una asociación iluminadora entre escritura e involución en la nota 379: «El poema está consigo mismo» («*Das Gedicht ist bei sich selber*»). Es un apud se ipsum, el repliegue absoluto: «incluso ha retirado el canto, que antes había probado —>

107. Textos oraculares de la Edad Media tardía. Véase supra, n. 1. [N. de los X.]

108. P. Celan, *Die Gedichte*, cit., pp. 728-729; Bertrand Badiou ha comunicado esta información a Barbara Wiedemann para sus notas.

109. La arena de las timas de 1948 (*Der Sand aus den Urnen*, GW III, 7-64; OC 393-424).

110. Véase la sección «Giro del aliento» de la TCA, nn. 375-380, p. 124.

pliegue —> involución» («es hat auch den Gesang, den es bewiesen hat, zurückgenommen —> Faltung —> Involution»). Una flecha, en la nota, conduce al «pliegue» geológico, y a continuación otra flecha apunta al movimiento concernido de la «involución».

La editora Barbara Wiedemann se refiere además al poema “El umbral del sueño” —aunque sin citar a Mayer¹³¹—, recordando que el primer ciclo, “Ante las puertas” (“An den Toren”)^{111 112}, de *La arena de las urnas* (un ciclo que Celan no recogió en el primer libro reconocido como tal), posee diecisiete poemas. Esta referencia tiene tanta más pertinencia cuanto que el poema dieciséis, “El umbral del sueño”, incluye a su vez el último, “En la última puerta”, que viene a continuación (de ahí el verso que dice: «líenos están diez y siete cántaros»), y cuanto que hace mención, en la segunda estrofa, a una progresión en el silencio (el poema decimotercero no se escribió, o al menos no se tradujo en palabras sonoras y audibles). Asistimos a una entrada común en un más allá, en el escenario mortuorio de un erotismo exasperado, de un marchitamiento que amarillea, en el ámbito lejano de «la guirnalda azul». La «última puerta» conduce a otro mundo, más final en su naturaleza que un poema formulado, fuera éste el «último». Los «diez y siete» poemas «mudos» de este ciclo —no retenidos en *Adormidera* y *memoria*— forman un más acá. Es como si la poesía comenzara, de un modo más verdadero y conforme, tras esta andadura, que era un aprendizaje de la nada y una iniciación a unos accesos más fértiles que conducen hasta ella.

El mutismo que surge al término de “No más arte de arena” como un finale, más absoluto y casi definitivo, contiene un anuncio y como una profesión de fe. La poesía sólo podrá afirmarse o legitimarse si se presenta como portavoz de todas las vías ahogadas, de todo lo que en el pasado ha sido acallado a la fuerza. La obtención de la nada —que cae del cubilete como un último logro— permite ir al encuentro de las censuras seculares. La contradicción se concentra sin traba alguna en un lugar, en los reductos de un silencio más estructurado que cualquier otra cosa.

Parece, efectivamente, que el poema “La nada” de *Pacios de tiempo*¹¹³ remite de un modo explícito a “No más arte de arena”: lo que se designa es la nada, que surge de la práctica mántica ante los amantes en *Jerusaién*, rodeados y protegidos por el silencio de los maestros («ante los / maestros / que nos envuelven con su mutismo, / en

111. P. Celan, *Die Gedichte*, eit., p. 729.

112. GW III, 9-27; OC 395-404.

113. “Das Nichts”, *Zeitgehöft*, GW III, 110; OC 445.

lo inseparable»¹¹⁴). Los maestros son sin duda las «figuras» perfectas que surgen en el repliegue del lenguaje, durante este intercambio particular dentro de sí-mismo, iluminado (en el centro de una ausencia) por una luz que le es propia. Se trata del «sentido de la luz» que permite adivinar «el alma», circunscrito en el poema “Rejas del lenguaje”¹¹⁵, y que otra reflexión de los “Materiales” de El meridiano sitúa en la involución: «la criatura como horizonte del poema»¹¹⁶. El poema no se separa, pues, de lo que es mortal ni de su mortalidad.

La fuerza de condensación singular del silencio hace que el diálogo entre la pregunta del consultante y la respuesta oracular se anule perfectamente. Las palabras se confunden en la igualdad. Celan evoca —y casi parodia— las prácticas inmemoriales de la geomancia, en tanto que astrología terrestre. Se oye una risa burlona. En la «figura» CMeister en la geomancia) que crean los «puntos» de articulación fijados por la «nada», el «tú» se encuentra forzosamente a sí mismo. Se ha respondido en su interrogación, cuyo objeto se designa y se despoja a la vez. El saber se resuelve en la adecuación materializada de la blancura —una palabra de «nieve». La palabra «weiß» («sabe», verso 6) se analiza en esta homofonía {weiß: blanco). El saber se pierde; «sabe» perderse. La interrogación («¿qué sabe él?») pide ser leída en su forma, por lo que es. ¿Qué otro saber podría haber sino ese presupuesto constituido por la verdad muda de los muertos? El mismo «tú» canta, abismado; se busca y ahí se encuentra: sumido en la profundidad de un descenso blanco y desmenuzador, el de este saber niveo. La involución del repliegue traduce la fuerza, y ésta se revela y ahonda transportando los ecos del silencio a un origen vocalizado del lenguaje que podría situarse en las antípodas de un consonantismo hebraico, para modular el grito con los acentos sarcásticos y mordaces de un jemine! germánico¹¹⁷.

IV. POST-SCRIPTUM

La lectura directa y tajante que se ha terminado por descubrir se sustrae a las expectativas esquematizadas. La escritura está ahí, en su simplicidad. Era preciso aprender a captar este instante desde un punto

114. Versos 7-10: «vor den uns / umschweigenden / Meistern, / im Ungeschiednen [...]».

115. GW I, 167.

116. «[...] das Kreatürliche als Horizont des Gedichts», TCA, *Der Meridian*, n. 378, p. 124.

117. Véase el Brockhaus: voz de sorpresa o de terror que deriva, por corrupción, de la expresión latina *Jesu domine*. [N. de los T.]

de vista único. La evocación precisa de los estados de la práctica adivinatoria se aplica efectivamente a la poesía de Celan —como en una proyección. La fuerza de la negación se parece menos a una resolución de orden estético que a la simple constatación de una ausencia, que raya la experiencia de un fracaso. El no-funcionamiento desvela los engranajes de la máquina. La forma particular de la presentación encuentra así, en el marco de un distanciamiento caricaturesco, las denegaciones del rechazo.

La segunda estrofa ilumina la naturaleza de esta disfunción. Según la práctica de la geomancia, los dados deberían conducir a una disposición inicial de figuras (maestros). Pero aquí no hay nada por lanzar; los dados están vacíos. Y esto puede decirse también de manera positiva: están colmados por la nada. Ahora bien, esa «nada» puede no ayudar ya a decir la verdad de las pérdidas —pero se afirma sola. Sería el paso decisivo de una interpretación teatral que se prepara con la cita de La arena de las urnas. La referencia es precisa: «¿Acaso no hemos dicho diez y siete, designando así todos los mutismos?». Las voces acalladas se han instalado en la ausencia. Su anterioridad se ha manifestado con esta no-publicación. Lo que vendrá después tendrá ya este presupuesto. La ausencia será la condición del éxito para todos los poemas futuros, que se apoyarán en ella. El mutismo, restituido y anulado a la vez en la memoria de las violencias, tiene su propia fuerza; también él sabe reunir a su cuadrilla, y hace desfilar a todo este cortejo de «mudos», uno tras otro. Los expertos del silencio se pavonean, hacen su espectáculo.

El epílogo se sitúa aún dentro del modelo oracular. Avanzando según las prescripciones en la interrogación, se hacen combinaciones y se las interpreta. El poeta, en cuanto a él, se ve a sí mismo como un borrico con su maestría de la nada. La respuesta estaba contenida en la pregunta; reunidas, se anulan. La abolición no tiene por qué ser glorificada. De tanto escrutar las destrucciones, el canto ya no tiene ni objeto ni brío. Sólo sabe lo que no ha sido, a cualquier hora del día o de la noche. Podemos reírnos con ello, y contemplar cómo el canto se despeña, abismado en sí mismo. Cómo se despedaza en los elementos que lo constituyen y se consume. Cómo se desmenuza por un camino de retorno, volviendo a sí mismo, y aspirado por ese silencio, del que dice que extrae todas sus fuerzas.



LA VERTICAL INEXPUGNABLE

Stehen, im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stebn.
Unerkannt,
5 für dich
allein.

Mit allem, was darin Raum bat,
auch ohne
Sprache¹.

Tenerse en pie, a la sombra
de la estela de las heridas en el aire.

Por-nadie-y-por-nada en pie.
No reconocido,
sólo
por ti.

Con todo lo que tiene espacio ahí dentro,
incluso sin
lenguaje².

1. GW II, 23.

2. Véase también OC 211.

DIÁLOGO FENOMENOLÓGICO ENTRE HERMENEUTAS,
Y CONTRA ELLOS

Con el fin de encontrarse otra vez en terreno conocido y tener «algo» que aportar, Hans-Georg Gadamer³ pensó que se podía contrastar «la señal de las heridas» (Wundenmal) con «el estigma» (Wundmal) que Cristo hizo tocar a Tomás el incrédulo (evangelio de Juan 20, 27); y señala que aquí, en el poema, los signos permanecen «invisibles»⁴.

Pero, ¿para quién? ¿Para el lector? ¿Acaso el «yo» no se refiere a sí mismo cuando, al dirigirse exclusivamente a su «tú» {versos 5 y 6: «[tenerse en pie] sólo / por ti»), dice que a él no se lo reconoce? Tal vez la soledad no señala solamente el no reconocimiento social por parte de «los otros», sino también la concentración de toda la alteridad en el único «otro» que es propio de uno mismo. El espacio se cierra en el recinto de esta apertura singular. ¿Qué hay que pueda ser «reconocido», identificado, en la búsqueda de una vacuidad tan absolutamente abierta que no puede asumirse más que por una persona (y sólo por una)?

Al intentar asir un objeto, o al menos una paradoja, Gadamer indica que estos «estigmas» están, aquí, «en el aire» (no «en lo alto»), desposeídos de consistencia, y que, sin embargo, como una «cosa» cualquiera, proyectan una sombra. La aporía, que se plantea entre lo abstracto y lo tangible, en lugar de petrificarse (y complacerse) en ese callejón sin salida, podría rebasar sus límites para comprender el poema, y para aceptar que el aire no es aquí la sustancia que se condensa o se enrarece ante nuestra mirada, sino que se ve transferido —mediante un movimiento que da existencia a sus palabras y a sus cosas, a sus palabras-cosas⁵— a un espacio propio cuya separación no proviene de una dualidad metafísica. Gadamer niega la distancia y la libertad que el lenguaje se da a sí mismo, a fin de que la dualidad se mantenga en su sitio. El «aire», o, en otras partes, el «cielo», son palabras que tienen el poder de crear «otro lugar», en el recinto que uno mismo delimita, una topografía de la que se desprenden otras «realida-

3. Véase H.-G. Gadamer, ¿Quién soy yo y quién eres tú? (Comentario a "Cristal de aliento" de Paul Celan), trad. de A. Kovacsics, Herder, Barcelona, 1999, pp. 74-75. En este capítulo remitiremos siempre a la edición castellana; puede consultarse también el original: *Wer bin Ich und wer bist Du?*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1986.

4. *Ibid.*, p. 75: «Es algo invisible, irreconocido: el estigma en el aire. No es nada que se pueda tocar, nada parecido a los estigmas de Jesucristo, capaces de convencer incluso al incrédulo samo Tomás».

5. Véase el poema "Vocipálido" {"Fahlstimmig", GW II, 307; OC 340), y también, infra, el capítulo «La herida y la justeza», pp. 493-501.

des», no menos lingüísticas, verdaderas en el acto que las dice. Por lo que se refiere a «en el aire», Gadamer habría podido «asir» la diferencia, relacionando estas palabras —como lo hace el poema en .su propia verbalidad— con el último texto del libro anterior, *La rosa de Nadie*, titulado “En el aire”: «En el aire, allí permanece tu raíz, allí, / en el aire. / Donde lo terrenal se aglomera, terroso, / [. ..]»⁶. El deíctico es insistente; allí. No se ha perdido nada en la travesía.

El hecho de retomar unas palabras de un libro a otro se apoya en las investigaciones verbales que se han realizado anteriormente. Ese retomar se absolutiza, y se lo lleva a lo esencial, en su condensación final. El «por-nadie-y-por-nada en pie» designa doblemente, del lado del sujeto y del objeto, la posición más justa que pueda asignársele al otro —abierto— del «tú». Los «por» (en los versos 3 y 5) se responden firmemente: «te tienes en pie solamente por ti; ni por nadie más; ni por nada más».

«Stehen» toma, como sucede a menudo (casi siempre)⁷, el sentido fuerte de «mantenerse firme», «resistir», o «no desfallecer», marcando así la fidelidad con el sello de la indefectibilidad. La estela de las heridas se yergue mediante la virtualidad de un poder verbal que se arranca al olvido. Resiste al devenir, respaldado ahí, «en el aire». A su sombra, del lado de la ausencia —la cual, como sabemos, para Celan constituye la «verdad»—, protegido contra las afirmaciones no mediatizadas por la nada (en la que los intérpretes —tanto un PÖggleler como un Gadamer, e incluso otros— se confinan y se extravían), el poeta encuentra solitariamente el acceso a ese pasaje que lo conduce enteramente de sí mismo a sí mismo: las palabras mantienen «en pie» el sentido de los padecimientos, dan vida a lo inaceptable contra los discursos que lo utilizan de pretexto.

Es cierto que el vocablo «Wundenmal», fuera del contexto y fuera de la lengua poética de Celan, se refiere a las llagas, a los estigmas o a las cicatrices. Pero con la presencia de tantas piedras, dentro del cerco vacío y receptivo, que en todos lados se vuelve a abrir —tumbas transmutadas en cualquier tipo de forma conmemorativa—, el compuesto liga, mediante una asociación ampliamente ilustrada, las heridas (Wunden) hechas al lenguaje con el monumento {Mal} que, en el lenguaje, se yergue, en estricta equivalencia y contradicción con las piedras erigidas y sus inscripciones a la gloria de los asesinos, más que de las víctimas, y a la exhortación de las matanzas.

6. «In der Luft, da bleibt deine Wurzel, da, / in der Luft. / Wo sich das Irdische ballt, erdig, / [...]» {GW I, 290; OC 203}.

7. Véase, *supra*, el capítulo «La barrera de pestañas», pp. 377-411.

La refección semántica, en este caso, reinterpreta y endereza de nuevo. La palabra «Wundenmal» se vuelve a descomponer; «en el aire», no son las cicatrices del cuerpo, las marcas corporales de las heridas, como los estigmas de Cristo (die Wundenmale Christi), sino los signos que el poeta levanta de acuerdo a los sufrimientos infligidos.

Bajo una forma condensada, el poema es objeto de una autocitación en el ciclo israelí (de 1969), publicado como parte del legajo de Patios de tiempo (Zeitgehöft), «unsrer / stehenden Male»;

Es *kommt* auch ein Sinn
die engere Schneise daher,

den erbricht
das tödlichste unsrer
5 stehenden Male⁸.

Viene también un sentido
desde allí, por la vereda más estrecha,

ai que rompe
la más mortífera de nuestras
estelas en pie⁹.

El conjunto del poema “Stehen” se encuentra representado en las dos palabras que se «retoman» en el seno de una nueva aplicación, menos alusiva que recreadora (recreativa también, en el contexto erótico de una gravedad jocosa): «stehen» y «Male». El uso determina sin ambigüedad alguna el sentido de «Mal», del lado de los menhires, columnas, estelas y cipos, de todas las piedras verticales —un sentido que además se pueden enriquecer en su paso por el francés: «mâle» (macho).

Para Gadamer, el poeta, siguiendo una interpretación de naturaleza psicológica, expresa su aislamiento o, de un modo más romántico, su impotencia; se ha condenado, o ha sido abandonado a lo incommunicable: «está tan solo que ya ni siquiera se comunica»¹⁰. El dominio de la palabra se invierte en su contrario, en confesión de impotencia. Sin embargo, «incluso sin / lenguaje» se aplica precisamente al poder, a ese término del movimiento expresivo que da existencia a la cosa dicha; nada se sustrae a la orientación que imprime a las pala-

8. GW ill, 107.

9. Véase también OC 444,

10. H.-G. Gadamer, ¡Quién soy yo y quién eres tú?... cit., p. 75.

bras. La carencia marcaría más bien el cumplimiento de un logro. La ausencia se encuentra de nuevo ahí, recoge, en su único término, «lo que tiene espacio ahí dentro» («was darin Raum hat»), todas las «apariencias», que la nada mediatiza, entre «nadie» y «nada»¹¹.

«Fuera del lenguaje» sería, al contrario, la plenitud de la comunicación, cuando el «yo» se ha encontrado a sí mismo en el lugar opuesto a la alteridad absoluta, absolutamente abierta. De un modo decidido y desesperado, Gadamer lanza la toalla, ya que no llega a identificar los referentes precisos (¿hasta dónde uno se dejará llevar?). «Sería inútil ponerse a pensar en lo que le corresponde concretamente a este testimonio»¹². ¿En qué estaría pensando Gadamer? ¿En la enfermedad del poeta? —ya se sabe que el aislamiento es uno de los rasgos de la locura. Tenemos aquí un ejemplo clarísimo (y violentísimo) de la negación del referente histórico en la poesía de Celan. Según Gadamer: «Esto puede ser muchas cosas»¹³ (que es mejor no evocar —¿acaso porque ya sabemos en qué pensar?). Lo que continúa siendo «comprensible» (tangible) es el hecho de estar de pie, la estación vertical —y esto «siempre es igual para todos y cada uno» (salvo en el delirio y para la persona delirante; la sinrazón penetra más allá de sí misma, hasta tocar la razón).

La fuerza que obstinadamente adhiere a cada uno a su «persona» produce el «sentido». Ahora bien, a las transferencias y, junto con ellas, a las superaciones, que extraen su dinamismo de la separación, se las deja primordialmente (y definitivamente) de lado. Si, en lo que dice Gadamer, nada rebasa el horizonte conocido, es para que todo siga igual.

Otto Pöggeler¹⁴ no se halla en el mismo atolladero, sabe identificar con resolución el referente, en el orden de las «realidades». La sombra ya no golpea al poeta extraviado, es la sombra del humo de

11. En *Negativität in der Dichtung* Paid Celans (Niemeyer, Tübingen, 1977, p. 252), Georg-Michael Schulz, en lugar de atenerse a la autonomía de una condición absoluta de la palabra poética, lee el texto como un testimonio de abandono de la comunicación racional. La posición se acerca a la de Gadamer, en el sentido que disocia un proyecto inalienable de su realización lingüística precaria («lo que se sustrae a la inteligencia verbal»). El problema se plantea de un modo diferente si lo no dicho, que se supone demasiado cargado, se distingue de un alemán indecible, más pesado todavía, que forma la base de la lengua.

12. La traducción de Adan Kovacsics es demasiado ambigua (no vierte suficientemente la barbaridad del contenido): «Sería ocioso ponerse a pensar en la concreción del testimonio» (trad. cit., p. 75).

13. Esta frase no consta —curiosamente— en la traducción de Kovacsics. En alemán dice: «Das kann vieies sein» (ibid.).

14. Véase *Spur des Worts*, p. 205.

ios campos de exterminio (ahora bien: en un poema en el que nada evoca el humo —a menos que lo extraigamos del «aire», como parece que hace Pöggeler—, ¿de qué modo la sombra (que confiere «la verdad»¹⁵ de la memoria a la palabra poética) podría distinguirse del humo?

Se despacha así lo que el poema representa como obra de arte. Para que se pueda eliminar la creación del lenguaje más personal, el referente tiene que triunfar; el «tema evocado» tiene que ser más importante que la relación que se establece con dicho tema, de este modo éste puede revestir la significación teológica que se le confiere en el seno de la tradición reconocida, que es la única que vale. Allí donde Gadamer dejaba aparentemente abierta e interrogativa —ai menos con el gesto— su búsqueda hermenéutica, Pöggeler dogmatiza. Necesita un enunciado concreto: aquí no se trata de poesía moderna, ya que ésta se define mediante la imprecisión¹⁶. Celan es un autor «tradicional», recuperable, explotable, contra la intención verbal —todo lo encontramos «dicho» ahí, de un modo directamente visualizable según la representación conocida, común y, por lo tanto, obvia. «La poesía de Celan es concreta de un extremo al otro, en tanto que se refiere a lo real»¹⁷. ¿Qué se quiere decir con eso? Que las palabras no aportan nada fuera de su referente —conocido de antemano—, ninguna «realidad» que no sea la realidad a la cual el intérprete liga dichas palabras. La significación se ve deportada a favor de una interpretación que la capta y la canaliza reintroduciéndola en una estirpe cultural y teológicamente legitimada.

¿Por qué la poesía moderna no podría ser precisa? Lo es mucho más de lo que se cree, gracias a la libertad que se ha dado para serlo. El automatismo puede servir a la precisión, ser uno de sus resortes. Que la manera no importe no implica que se pueda hacer de cualquier manera. ¿Por qué una escritura, por el hecho de ser precisa, ya no sería «moderna»? El acto libremente tético hasta la abstracción de los ensamblajes (también se podría decir perfectamente de manera

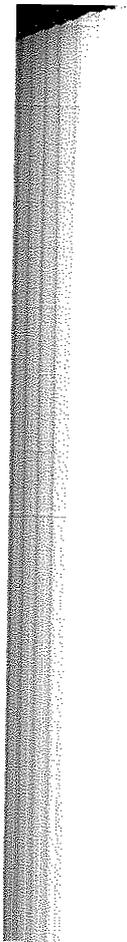
15. Véase GW I, 135, verso 15. La «herida» está en relación directa con los campos de exterminio; «el aire» que se respira y el «aliento» toman su consistencia determinada de esos mismos campos; pero Pöggeler no extrae el referente de la tonalidad del lenguaje. La aproximación también es criticable en Schulz (*Negativität in der Dichtung Paul Celans*, cit., p. 253, n. 13).

16. *Spur des Worts*, p. 205: «Pero la poesía de Celan no es lírica moderna, en la que muchas cosas pueden —y quizás también deben— permanecer en la imprecisión» («Celan's Dichtung ist aber keine moderne Lyrik, wo vieles im Undeutlichen bleiben mag und das vielleicht auch soll»). La imprecisión, (programática?

17. Comprendemos, pues, qué es lo que Pöggeler llama «impreciso».

inversa: téticamente libre) no se sustrae a lo fortuito —¿qué arte puede hacerlo?—, sino que en definitiva se sustrae tanto más a la gratuidad cuanto, que se separa de tantas elecciones ya hechas para asumir las suyas. Lo que la voz de estos poemas enuncia ahí es una verdad, contra sus detractores del pasado y del futuro (menos inocentes de lo que se piensa y de lo que se dice).

Ahora vemos a qué venía la «humareda»: ¿no era la columna de humo («die Rauchsäule» —un vapor remite a otro) lo que guiaba el éxodo del pueblo judío, la travesía del desierto, y que se detuvo encima del monte Sinai? El exterminio estaba inscrito en la promesa, tele ológicamente evidenciado mediante el carácter idéntico de los signos (trazados por la mano de Dios...). Pöggeler no se detiene ahí: la columna, en el Zobar, fue interpretada por Rabí Yosé como un símbolo de la Shejiná. Uno escoge sus garantes en el campo del adversario para poder lavarse la conciencia, antes de despachar el asunto, limitándose a establecer algún paralelismo, según el método compilatorio de una cierta historiografía de las religiones: «En cualquier caso» (jedenfalls), la humareda asciende por encima de Czernowitz (lo que por otro lado no es cierto) y por encima de Auschwitz —lo que nadie podrá discutir, la evidencia está ahí. Se sepulta el poema bajo la capa de un significado que lo asfixia. Y con ello se echa tierra al acontecimiento.



LA HERIDA Y LA JUSTEZA

- *Fahlstimmig*, aus
der Tiefe geschunden:
kein Wort, kein Ding,
und beider einziger Name,

5 fallgerecht in dir,
fluggerecht in dir,
wunder Gewinn
einer Welt¹.

Vocipalido, desde
las profundidades desollado:
ni palabra, ni cosa,
y, de ambas, el único nombre,
ajustado para caer en ti,
ajustado para volar en ti,
malherida ganancia
de un mundo².

Dos interpretaciones procedentes de horizontes diferentes vinieron a orientar la manera de leer este poema; sin embargo, se basaban en presupuestos contrarios.

En un homenaje que se tributó al poeta poco después de su muer-

1. GW II, 307.

2. Véase también OC 340.

te³, Beda Allemann se interrogò sobre la legitimidad de utilizar el lenguaje poético y de retomar las palabras mismas del poema como lenguaje de la crítica, ante la ausencia de un «metalenguaje» propio del discurso sobre la poesía. Valerse del poema para hablar de él es sólo una estrategia para salir del paso. Por real que sea, el problema quizás esté más ligado de lo que parece a una práctica de la exegesis. En este caso, la transposición siempre tendría como presupuesto una «lectura», fundada en un desciframiento apropiado. En realidad, lo cifrado no se debe reutilizar sino descodificar. Además, este poema particular nos da el ejemplo del procedimiento inverso; él mismo es un poema «crítico», y no solamente «meta-poético», sino más bien «meta-crítico». La reflexión lingüística está íntimamente ligada en Celan a la práctica poética⁴.

La palabra «nombre» (verso 4) designa la transformación de la materia verbal, y en este texto debe leerse siguiendo esta misma acepción⁵. Partiendo de una frase escrita por un poeta, Günther Eich, sobre la poesía, Celan reproduce tal cual, sin comillas, una terminología que no cambia de significado en esa reutilización, como si la poesía tuviera el poder de formar un enclave y situar. La cita puede ejercer por sí misma la contradicción. Günter Eich había escrito: «La lengua auténtica se me presenta como aquella en la que la palabra y la cosa coinciden» («Als die eigentliche Sprache erscheint mir die, in der das Wort und das Ding zusammenfallen»⁶). Ahora bien, en el texto de Celan «cosa» y «palabra» dicen el objeto y el significante que lo designa.

Las precauciones que Allemann va tomando en su comentario lo llevan a introducir distinciones que finalmente él mismo no puede mantener: «Unos datos lingüísticos entran en el proyecto lírico» (<a). Y, después de esto, la constatación, la sorpresa: «Uno no espera encontrar bajo un disfraz poético unos enunciados de tipo lingüístico» (b). Es poesía, y no ciencia. Sin embargo, «la búsqueda de lo real se ve transportada al dominio del lenguaje» (c). Esta distinción entre «rea-

3. «Das Gedicht und seine Wirklichkeit» [«El poema y su realidad»]: *Études germaniques* 25 (1970), pp. 266-274; véase p. 270.

4. Uno de los mejores ejemplos lo da el poema "No más arte de arena" ("Keine Sandkunst mehr"), en *Giro del aliento (Atemwende; GW II, 3 6; OC 217)*; véase, supra, el capítulo «Humor blanco», pp. 449-483.

5. J. Boilack, *L'écrit. Une poétique dans l'oeuvre de Celan*, PUF, Paris, 2003, pp. 25-63.

6. En la conferencia «Der Schriftsteller vor der Realität» [«El escritor ante la realidad»] (1956), en G. Eich, *Gesammelte Werke*, ed. de A. Vieregg, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991, t. IV, p. 613.

üdad» y «lengua» permite adaptar el contenido del texto a otro tipo de reflexión, extralingüística, considerada como algo más general (d). Allemann sitúa el orden del «nombre» en una trascendencia, «más allá de la separación tradicional palabra-cosa», una esfera que se circunscribe con los términos de «mundo» —tomado del último verso del poema— y, al mismo tiempo, de «realidad», pero también de «nombre»; el caso es que para Allemann el lenguaje tiene ese poder de conferir una existencia a un orden superior en la estratificación del ser. El reino, que se encuentra separado de las «cosas», no es tal por la autonomía o la libertad del lenguaje, sino por esta parte extralingüística que, gracias al lenguaje, se ve dotada de «realidad» (este orden «posee una realidad, aunque sólo en la lengua»⁷).

Estas distinciones ontológicas marcan las vías de la comprensión, antes de la interpretación del texto. Se trata de presupuestos más que de hipótesis que podrían descartarse. Es cierto que el «nombre» se desliga de las «cosas», sin embargo, como el acto de separación se concibe como constitutivo o correlativo de un orden que se identifica de antemano, para Allemann aquél no estaría tan ligado al poder de la materia fónica, en el recinto de los significantes, cuanto más bien a formas o a contenidos inherentes a la lengua, como ocurre con el gesto dialógico (de acuerdo con la segunda estrofa).

No se llega a percibir el alcance de la reflexión relacionando la «magia» del verbo con las teorías simbolistas sobre la «lengua intensificada». No es que no sea necesario insistir, contra los detractores, en el alcance de la herencia mallarmeana⁸ (la meditación que la conquista mallarmeana puede inducir, según una frase de *El meridiano*⁹, a menudo se ha interpretado no sólo muy mal —me parece a mí—, sino también de un modo tendencioso), pero hay que decir que aquí no se trata del enriquecimiento de las «palabras de la tribu»¹⁰, sino más bien de la transformación del lenguaje mediante la autonomía de los significantes. Los recursos de la contradicción dependen de ello, la libertad está en el rechazo determinado por la separación entre el «nombre» y la función ordinaria de las «palabras».

7. «Das Gedicht und seine Wirklichkeit», cit., p. 271.

8. Como lo hace Allemann, *ibid.*, al insistir en el poder acrecentado y en la intensidad más que en la distancia abierta por la autonomía.

9. «... para expresarlo de un modo mucho más concreto, ¿debemos ante todo pensar —digamos— a Mallarmé consecuentemente hasta el final?» («[...] sollen wir, um es ganz konkret auszudrücken, vor allem —sagen wir— Mallarmé konsequent zu Ende denken?», *GW III*, 193; véase también *OC 503*).

10. «Das Gedicht und seine Wirklichkeit», cit., p. 271: «Una lengua [...] que vaya más allá de las meras palabras».

En los versos 3 y 4, el texto precisa: «ni palabra, ni cosa, / y, de ambas» —o bien: «de una y de otra»— «el único nombre» («kein Wort, kein Ding, und beider einziger Name»)¹¹. Allemann quisiera captar una «oscuridad» que en realidad no se deduce de una «lectura»; la ve como algo propio del género, y admite que dicha «oscuridad» se puede superar virtualmente. Si la «oscuridad» designa, según la tradición antigua, el modo «codificado» —a saber, distinto— de la escritura, el cual a su vez aportaría los medios del descodificación, su posición se podría defender, para así llegar a reconocer el alcance de las negaciones en la fuerza de las figuras, excluyendo (a) y excluyendo (f), para afirmar, en un segundo tiempo, que la doble exclusión no impide que el objeto que es llevado a la luz por la experiencia lingüística propia de la poesía, se pueda atribuir a {a} y a (b), «una y otra». Dicha dualidad o dicha coincidencia forma el «nombre». Allemann reduce, en definitiva, la función de las negaciones («ante el mero hecho de

11. El poeta conservó dos esbozos manuscritos del poema (con fecha de 25 de octubre de 1967), perteneciente a Lichtzwang (Luz a la fuerza). Rolf Bücher, quien se encargó de establecer el texto para la edición crítica, me comunicó amablemente las variantes (después apareció el volumen de la *Historisch-kritische Ausgabe*, véase p. 100; véase también la edición de Tübinga: Lichtzwang, TCA140-141 y 199). El primer esbozo todavía no presenta la división en estrofas (a). En el verso 4 se lee: «und beider Name(n)» («y, de ambas, el nombre» o «y el nombre de una y de otra») sin «einziger» (único); en un segundo estado, se añade dicho término (b) («und beider einziger Name»). Después del verso 4, y situado entre las dos primeras estrofas actuales, estaba el pronombre «du» (tú) en una sola línea, formando un verso aislado (e) («el nombre: / tú, [...]»). Este verso no se suprimió en esta primera versión, se lo suprime sólo en el segundo esbozo. Finalmente, en el último verso, por lo que se refiere a «einer Welt», se leía, en primer lugar, y en dos líneas diferentes: «einer [einzigen, einsamen] / Welt» («de un [único y solitario] / mundo») (d). Los dos atributos fueron tachados en esta primera versión (de ahí nuestros corchetes), de manera que se produce la transferencia de uno de ellos, introducido en el verso 4, como epíteto de «nombre» («einziger Name»); la unicidad del «mundo» pasa a la nominación («einziger Name»); la soledad queda implícita, es la herencia de la segunda persona. El segundo esbozo se distingue del primero por la división en estrofas. La primera palabra está escrita en versales, como sucede con todos los poemas sin título. La corrección idéntica, seguramente contemporánea, del verso 4 («und beider einziger Name», super linearti) es posterior a las modificaciones aportadas al último verso. La supresión del «tú», en la versión impresa, desplaza el acento de la persona al «nombre», del sujeto de la lengua a la cosa nueva que él construye, que se construye «en él», «personal», «nombrada» o «nominal». La contracción que resulta de dicha supresión se puede relacionar con un poema del último libro que Celan dejó en un estado acabado, Parte de la nieve (Schneepart), titulado «El mundo retartamudeable» («Die nachzustotternde Welt», GW II, 349): «El mundo retartamudeable, / en el que habré sido / huésped, un nombre, / exsudado hacia abajo por el muro, / en el cual una herida va lamiendo hacia arriba» (véase también OC 361). Aquí no se trata de una apelación, sino de su poder de nombrar de manera verdadera, que constituye su identidad.

nombrar los términos —4a palabra y la cosa—, y de la presencia que resulta de ello [...], la negación posee un carácter secundario»^{12 13 14}; según su concepción, los dos términos deben reunirse «lógicamente» en el siguiente verso, sin contradicción alguna. Si no hay ni a) ni b), ¿cómo es posible reunirlos? De este modo, el texto se reduce a una inteligibilidad artificial. Su significación sólo se puede recobrar, al contrario, a condición de preservar la paradoja aparente para no mellar la plenitud de cada una de las dos proposiciones: «No es... y es...». La conjunción «y» (und) vincula la doble exclusión (kein,... kein...) como primera determinación, negativa, a una segunda, positiva (... beider...); ai incluir ios dos términos excluidos (Worf, Ding) en un tercer término (Name)¹². El «nombre» sustituye tanto a la «palabra» como a la «cosa», es el nombre de una y otra (beider), pero a condición de que no sea ni la una ni la otra por separado, (kein..., kein...). Las unidades lingüísticas reelaboradas producen alianzas. Sin ese poder, la soberanía absoluta de los nombres singulares no se podría conferir a lo que simultáneamente nombra y se da una existencia al nombrar. La unión sólo se hace posible después de que se haya producido una doble eliminación, del mundo de la percepción sensible de las «cosas», y de la utilización funcional de las palabras que designan. El «nombre» no es ni el sol, la «cosa» que brilla por encima de nosotros, ni la palabra que se utiliza para mostrarlo. Dicho «nombre» entra en otro orden, que no es el del Ser, sino el del decir, bajo una nueva coherencia de la que toma su precisión, y que el término «nombre» define. Reutilizado en poesía, ya no dice la cosa que habitualmente designa.

De este modo, «las profundidades» transforman la intención de todos los de profundis^H. El lamento no se refiere a la muerte de un redentor, ni a una desgracia cualquiera, que el rito magnifica. La palabra evoca una aplicación y la niega. Nada elimina la destrucción, sino que ésta se ha instalado en el corazón de la vida. Más «justo», el lenguaje dirá la contradicción pura: en la mismísima vida, en la mismísima muerte —contra los usos que aíslan «cosas», negando la indisoluble correlación de los contrarios en «el alma». La mediación no encuentra su lugar de «paso» a través del «mundo» de las cosas. El uso que Allemann hace (véase supra) de la palabra «mundo», la última del poema, no incluye quizás su valor poderosamente negador:

12. «Das Gedicht und seine Wirklichkeit», cit., p. 272.

13. Por io que se refiere a ios vicios del análisis formal, véase también W. Menninghaus, Paul Celan. Magie der Form, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1980, pp. 40 ss.

14. De profundis (salmo 130 en latín); en alemán: aus der Tiefe.

un «mundo» de no-mundo. Pero en Gelan la mediación sólo encuentra su camino en la experiencia vivida de la persona, que resiste al tiempo unilateral de la «vida» orgánica, sometida a un sistema universal. Sólo el sujeto tiene la facultad de hundirse en «las profundidades», de avanzar hasta «un fondo», hasta las playas blancas de la ausencia (del no-ser) en las que se alinean las tumbas, estas «piedras».

Los contrarios expresan la resistencia de la que resultan ellos mismos. Los polos no marcan las medidas iguales de una verdad especulativa de dos vertientes, tildada de «heracliteana». La tensión sólo existe en cuanto asumida en una «existencia» impuesta por la situación histórica con la que el autor, si no se niega a ello, se ve confrontado —como cualquier otro individuo— en la historia humana, la suya —dicha de nuevo para vivirla o vivida para decirla. El lenguaje poético no toma su precisión de la tensión de los contrarios ni de un retorno sobre sí mismo. La dualidad no define de inmediato la estructura de un mundo ni tampoco la verdad de un viviente, y no cobra sentido fuera de los límites de un tiempo vivido y de la conciencia que de él tiene el poeta, no como poeta —voz reconocida por la comunidad—, sino en la individualidad más estricta.

La justeza se define por partida triple en los dos versos de la segunda estrofa. El «ajustamiento» (-gerecht: justo porque ajustado) que hace de la palabra un «nombre», según la tradición judía, es una conformidad sin concesión alguna a los movimientos antagonistas, irreductibles, no de un vuelo y de su caída icariana, sino de una caída y su vuelo. El orden en el que se suceden los dos términos (caer, volar) no carece en absoluto de importancia. Las profundidades son anteriores, iniciales; dan su orientación hacia abajo, del lado de la caída, y, por tanto, imprimen su verdad a todas las aspiraciones de la tradición. No hay nada en pie que no haya sido lanzado de nuevo desde el abismo. La historia ha invertido todas las aspiraciones. El vuelo (-flug), en tanto que vuelco, traza el enderezamiento de una ruptura; la agilidad ascensional es el botín de un descenso. En la iteración que dice el ajustamiento en la oposición («ajustado para caer en ti, / ajustado para volar en ti»), la primera ocurrencia determina la segunda. Ambas se gobiernan mutuamente en esta sucesión, y tienen la experiencia negativa por principio. La exploración de la nada precede al «no» que se le opone en un segundo tiempo. El rayo surge de nuevo en su fulgor, brotando de una interioridad, del espacio interior de un alma, a saber, de una persona. El descenso ha producido el «tú» (en ti) que había y al cual habla el poema. La expresión «en ti» se repite en cada una de las dos posiciones, enfáticamente, con la caída y con el vuelo. La distancia dialógica amplía al infinito las fron-

teras, de uno mismo a uno mismo, en el sujeto hablante que, en poesía, vuelve a formar las palabras. El «tú» podría ser el «tú» de otro «yo», pero no el otro, ese otro «yo»; según el mismo ritmo con el que ese «ti» pertenece al sujeto individual que, en el poema, se expresa.

Al dirigirse, mediante una interpelación, a un «tú», el texto apunta bajo esta forma al polo distante de la persona. Somos un «tú» para nosotros mismos, antes de serlo para los demás. El lenguaje, si se acomoda a la distinción de un destino personal, descubre su justeza. El «tú», en un alejamiento de «sí mismo» que es interior a la persona, no es la pareja ni de un «monólogo lírico¹⁵» ni de un diálogo abierto que continúa. Al otro se lo integra en el lenguaje, en el recinto mismo del sujeto hablante, que habla al otro que él es, para poder ser sí mismo. La relación se quiere ejemplar. Es única, pero no inimitable en el desciframiento. La separación ha hecho posible el lenguaje «justo». ^ ese lenguaje le debe —a esa separación, es decir, a ese destinatario separado e identificable— su inteligibilidad.

La última estrofa, en una fórmula aún más concentrada, da nombre a esta cosa que se ha traído de la catábasis. Después de los dos puntos del segundo verso, el objeto no nombrado, jamás designado, arrancado del fondo, y situado en el espacio de la palabra, se define doblemente dos veces, mediante la naturaleza oposicional de lo que produce un «nombre» (versos 3-4) y en la estructura oposicional de lo que se dice en el «nombre» (versos 5-6), antes de retomarse y condensarse en el oxímoron —al final— de la herida que es el botín. Este último miembro, parece que tengamos que considerarlo como una aposición a ese inexpresado-inexpresable (ese akatonomáston), el complemento implícito del trabajo de desollar mientras se arranca {geschunden). El mundo que se ha ganado, que vuelve hacia arriba, tiene sobre el otro (el de las «cosas») la ventaja de ser una herida abierta. Porque dice lo que es.

Afinada, la voz es pálida, apagada, sin chispa, y lleva en sí, en su tono lívido, la impronta de la escapada; la dualidad modula los acentos que se impregnan de los tenues colores de la ausencia, la no-chispa que puntúa el ritmo. El compuesto «Fahlstimmig» (vocipálido), en el inicio del poema, para las palabras y para la cosa, es «nombre»¹⁶, con todas las prerrogativas, ajustado a lo que se dirá en el resto del poema, y a lo que dice sobre sí mismo y por sí mismo¹⁷.

15. Según Allemann, «Das Gedicht und seine Wirklichkeit», cit., p. 271.

16. En tanto que «nombre», es importante mantener el compuesto y su invención: vocipálido.

17. Sobre las divisiones primordiales que el ritmo imprime, véase mi estudio de

En la discusión que abre Winfried Menninghaus cuando polemiza muy duramente con Allemann¹⁸, las dos posiciones no se dejan clarificar fácilmente. Es cierto que Allemann oscila entre una trascendencia «más allá de la palabra y de la cosa», calificada por el «nombre» (véase supra) y una simple sustitución en la cual el nombre tiene, sobre la palabra, la ventaja de no separarse de la cosa que «designa». Al ver un problema en la asociación de «nombre de la palabra» con «nombre de la cosa», como es lógico hacerlo si se tiene en cuenta «y de ambas» en el verso 4, Menninghaus encuentra —sin dar mucha importancia a la simetría— una expresividad inherente a la lengua, que Walter Benjamin define como «el lenguaje del lenguaje»¹⁹. La referencia a Benjamin sería útil y aceptable si se distinguiera —en Celan, aunque no sólo en él— entre un poder autónomo de significación y su aplicación particular en el lenguaje poético. La subjetividad capaz de inventar formas no se presenta aquí por lo que es. Esto supondría incluso desconocer radicalmente el análisis poético de las opciones que tenemos en el texto. La pareja de contrarios en los versos 5-6 (fallgerecht ¡ fluggerecht) no son un mero esbozo, ni simples trazos de una morfología del lenguaje utilizado o revelado en el uso; eso es lo que supone Menninghaus²⁰. La contradicción no se puede separar de la experiencia individual, sino que proviene de ella, ya que se ha inscrito en el aliento de la persona del poeta (en ti). La interpretación cometería con ello un «pecado» tan «crucial» como el que Menninghaus le imputa a Allemann²¹ cuando lo acusa de aislar formalmente —como es habitual en él— un poder expresivo distinto de la manera individual de ritmar las estructuras preexistentes, según su lugar de inserción y en su situación histórica.

Parece que Menninghaus descubre en la otra cara del nombre («el nombre de la cosa») la realidad histórica misma, aunque no mediante el lenguaje que la moldea, sino como una contrapartida correlativa de sus formas internas (véase el adjetivo «malherida», en el

la traducción hecha por Celan de un poema de Éluard, “Nous avons fait la nuit*”; véase supra, pp. 266-274; en especial p. 274, nota 19,

18. W. Menninghaus, Paul Celan..., cit., pp. 40-42.

19. W. Benjamin, «Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen», en GS II-1, 1977, pp. 140-157; véase p. 144: «Man kann den Namen als die Sprache der Sprache bezeichnen [...]». Véase la edición castellana: «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos», en W. Benjamin, Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV, introducción y selección de E. Subirats, trad. de R. Blatt, Taurus, Madrid, 1991, pp. 59-74, especialmente p. 63: «El nombre puede ser considerado el lenguaje del lenguaje»

20. W. Menninghaus, Paul Celan..., cit., p. 42.

21. Ibid., p. 41.

último verso); a la realidad histórica, en efecto, se la presenta como algo que hay que apropiarse «en la práctica» —¿pero bajo qué forma?— tanto como por medio del lenguaje. Ahora bien, si la lengua posee una organización interna que responde al estado de su evolución histórica y sus usos sociales, ¿por qué y en qué medida aquí se la representaría mejor con el «nombre» exclusivo que se arranca de las profundidades que con las «palabras», si no fuera porque la lengua como tal posee esa facultad reflexiva de la cual la poesía, sin limitarse a ella, hace el más elaborado de los usos? La lengua que en este poema se analiza no se limita a los elementos históricamente constituidos; inscribe en ellos una experiencia individual e inédita. No es «el lenguaje del lenguaje» o «la lengua de la lengua»²², sino en la lengua recibida, y contra ella, una lengua que ha tomado nota del estado de la otra: entra en ella y se libera de ella. La contra-lengua se denomina «nombre» en la tradición de la mística judía, sin que esta unión signifique una declaración de fidelidad. El color importa mucho más que cualquier contenido. Las cosas, en la tradición, llegan a ser cuando se las nombra. En Celan, el «nombre» encarna una actualización distintiva en un orden que se podría llamar «verdadero», porque en él se asume una existencia. El «nombre» no circunscribe la distinción de un lenguaje poético, separado del uso habitual; el «nombre» es lo vivido en la lengua; así es como se ha traducido en la materia verbal.

22. Sprache en alemán designa tanto el lenguaje como la lengua. [N. de los T.]

MM

Si

PEQUEÑOS POEMAS EN VERSO

I. LA LÁGRIMA DE SPINOZA

PAU, MÁS TARDE

En tus ojos,
 en sus ángulos, Extranjera,
 la sombra de los albigenses —

- 5 hacia
 el Waterloo-Plein,
 hasta la huérfana
 alpargata de esparto, hasta
 ei amén barateado junto con ella,
 10 al eterno
 hueco entre casas te llevo yo
 con mi canto:

- que Baruj, el que nunca
 llora,
 15 vaya puliendo
 entorno a ti,
 con juste za, esa lágrima
 angulosa,
 incomprendida, vidente³.

PAU, SPÄTER

In deinen Augen-
 winkeln, Fremde,
 der Albigenserschatten —

nach
 dein Waterloo-Plein,
 zum verwaisten
 Bastschuh, zum
 mitverhöckerten Amen,
 in die ewige
 Hauslücke sing ich
 dich hin:

daß Baruch, der niemals
 Weinende
 rund um dich die
 kantige,
 unverständene, sehende
 Träne zurecht-
 schleife².

1. Véase también OC, 267.

2. GW II, 126.

El poema, escrito en Pau, traza una especie de «meridiano» entre dos lugares distantes: Pau y Amsterdam; la mediatización se lleva a cabo por medio de las destrucciones en el seno de la historia, asegurando la instantaneidad de un paso por el abismo. Puesto que uno de estos lugares alberga la verdad, y el otro se ha cerrado a ella, la estrofa del medio, con su estructura triádica marcada, tiene por función realizar la transferencia. Los horrores de la persecución que sufrieron los albigenses³ tienen el poder de remodelar en lo lejano la visión que Spinoza se hizo del mundo, y reconstituyen, con su memoria propia, la verdad de las desdichas del filósofo; logran su metamorfosis. Spinoza se verá identificado con el poeta; permitirá que se lo integre —o él mismo se integrará— en el canto enviado desde los Pirineos, preparado para tallar de nuevo los cristales como es debido («con justeza»)⁴. El estoicismo de la razón no habrá resistido a la historia.

El título posee una doble dimensión. La repetición del nombre de la ciudad de Pau, después del poema “Pau, de noche”⁵, sitúa la partida que se hace hacia los canales de Amsterdam; será una especie de prolongación del lugar en el que el poeta se encuentra. La precisión «más tarde» añade algo más que una indicación temporal: apunta a la presencia de una profundidad que se halla en el origen de la partida, del viaje y sus conquistas. La actualización de un trasfondo pasado intensifica el poder poético.

La «Extranjera» puede ser una mujer del país, al menos de la vasta zona de persecución de los cátaros. La palabra dice sobre todo que esta mujer lleva en su rostro el rasgo distintivo de una distancia que el poeta puede tomarle prestada. Él encuentra de nuevo, en su mirada, los ángulos de este ojo que rehace las palabras; allí no falta la sombra. La compañera, conocida y desconocida, es ahora una perfecta colaboradora.

El término «Winkel» (ángulo, rincón), en «Augenwinkel» (rabillo del ojo), habla del lugar anguloso y retirado, del repliegue elegido en un movimiento de concentración; por otra parte, también habla de la seña (Wink) que de ahí se desprende. Es como una llamada del pasado.

3. «Albigenses»: nombre dado a los cátaros de la región de Albi y, por extensión, a todos los cátaros de Occitania (siglos **XII-XIII**). [N. de los T.]

4. El componente verbal «zurecht-» (en *zurechtschleifen*) significa «debidamente» (por tanto: «pulir debidamente» o «pulir como es debido»), con lo cual remite al cumplimiento de una convención o de una norma. Sí aquí se ha traducido por «con justeza», es porque se quiere dar la idea de una adecuación a una regla personal y poética, que se basa en la historia. Véanse, supra, los versos 7 y 8 del poema “Puerro” (“Hafen”, GW II, 51; OC 222-223) en la nota 9 del capítulo «Humor blanco», así como el comentario que los acompaña, p. 453.

5. GW II, 125; OC 267.

«La sombra de los albigenses» emprende el viaje, transporta al poeta, y se ve transportada por él, alcanza otro lugar de ausencia. Se debe relacionar el «tú» de «[allí] te llevo yo / con mi canto» (versos 11 y 12) con la persona de la Extranjera, más que con la sombra de su mirada; «dich» (te) se refiere a la «Extranjera» (Fremde) del tercer verso.

El desplazamiento conduce primero al barrio de los judíos portugueses desaparecidos, hacia una plaza, «Waterloo-Plein»: éste es el emplazamiento del mercadillo de Amsterdam, que, con el nombre de una derrota⁶, lleva ya la nada en su denominación. El «nombre» además analiza sus propias sílabas. En «loo», Marlies Janz ha oído el francés «Peau» (el agua)⁷ 8. Pero, ¿por qué retomaría Celan simplemente la idea (water) en una segunda lengua? Si pensamos en la negación «lo» del hebreo[®], la asociación cobra sentido: una «plenitud» (del francés plein) de aflujos verbales (que el agua sugiere) se concentra en la carencia: nada más que aguas de «no», o «noes de agua», «waterloos». Esto en cuanto al espado de un terreno.

También está el pasado, el patrimonio que el filósofo ha legado. Sus objetos han sido subastados. Si las alpargatas de esparto trenzado recuerdan, tras su muerte, las prácticas religiosas de la comunidad sefardí⁹, estas alpargatas no fueron abandonadas en el momento en que su propietario murió, sino ya mucho antes. Spinoza las había cambiado por otro calzado.

Celan integra en su poema el recuerdo de una visita que hizo el año anterior (en mayo de 1964) a Amsterdam. Fue hasta el mercadillo (Waterloo-Plein). Allí descubrió que la casa de Spinoza había sido demolida. Este vacío respondía desde lejos (de Amsterdam a Pau) a la sombra de las matanzas en el país de los albigenses (Albigenserschatten), pero también al pensamiento mismo de Spinoza, que Celan eleva a su verdadera finalidad.

Solamente una de las alpargatas se vendía en el mercadillo; faltaba la otra. Esta alpargata —primero abandonada, después huérfana¹⁰— es una de las caras de la herencia, de la que es solidario el amén (también éste se vende de baratillo, junto con ella: mitverhökert). El filósofo

6. La batalla de Waterloo. [N. de los T.]

7. Vom Engagement, p. 185.

8. En hebreo, «lo» (x9) significa «no». [N. de los T.]

9. No usar un calzado de cuero durante el Yom Kipur (Día del Perdón).

10. La orfandad expresa la pérdida de una dualidad; sólo uno de los dos elementos de la pareja sobrevive, y lleva consigo la ausencia del otro. En Giro del aliento (Atemwende) el poeta se refiere a ello: «Huérfana, la izquierda / mitad de la concha / de peregrino —te obsequiaron con ella, / te ataron después— / ilumina el espacio a Ja escucha»; véase el poema “Paisaje” (“Landschaft”, GW li, 59; OC 228). Ambas, alpargata y valva, hacen de guía.

fo, aparejado a la carencia, sólo podía aceptar con un «amén» {asísea} esta dualidad de ser y de no-ser, y darle una bendición conforme a su propio nombre (Benedictus); tenía que descubrir en el fondo de su «Naturaleza» la verdad de un no-ser eterno, respecto del cual todos los acontecimientos de la historia se han ido confrontando.

El poema tranquiliza: la «lágrima» de la «Extranjera» se transformará en un cristal tallado y cortante, es el legado de la libertad y la rebelión del joven Baruch que lo llevaron a separarse de los suyos. A esa perfección adecuada y justa de una forma translúcida se la protegerá contra los discursos de la consolación religiosa, tanto judíos como cristianos (la «comprensión» de los sufrimientos), y se la dotará de un poder de lucidez. Transferida, la lágrima albigense surge de nuevo, pulida por las manos de alguien que «nunca llora» —no se trata de la virtud de la insensibilidad estoica, sino del poder de situar con justeza el acontecimiento al término de una ruptura y de fijarle una supervivencia. Es como si Celan quisiera hacer comprender que la libertad de espíritu fuera judía; sin embargo, esta libertad no es el patrimonio de una práctica religiosa, sino de una pertenencia y una diferencia que no se cuestionan. La posición de Spinoza, quien, más que excluido, se excluyó él mismo, no estaría lejos de una apostasia. La demolición de la casa en la que vivió sobrevive en el vacío, y éste se puede interpretar de un modo lógico. Así pues, ese hueco en la alineación de las fachadas se convierte en el emblema de una mutación esencial, que se puede llamar dos veces «eterna» debido a la constancia de la experiencia, que la orfandad comparte, y porque esta ausencia hace que la casa solamente pueda estar allí no estando allí, de manera que simboliza la destrucción. Por lo tanto, éste es efectivamente el lugar —jamás alcanzado— hacia el cual la poesía sabe llevar en su alejamiento, y que sabe hacer durar¹¹.

Se sabe que Baruj (Baruch) es «bendito»¹²; en alemán, la palabra se puede leer, debido al «-rudi», como una apofonía de «humo», «Rauch»^{13 14}. De este modo, a Spinoza se lo nombra de nuevo como «hijo (bar)^{1A} del humo {ruck}». Las lágrimas que él no vertió se con-

11. Celan podía acordarse de lo que Ingeborg Bachmann le había escrito en "Hermandad": «[...] wie du [...] / lebte ich auf dich hin» {«[...] como tú [...] / hacia ti encaminada vivía yo»; véase *supra*, pp. 358 s.). A pesar de la diferencia gramatical (verbo intransitivo / verbo transitivo: *hinleben*, *hinsingen*), los giros se responden, pero el uso de Celan es más decidido.

12. Véase "Benedicta" (GW I, 249; OC 176).

13. Véase asimismo el *Diccionario* de Grimm, S.V. «Ruch», *odor*, 2: Dunst, Rauch.

14. El término «bar» significa «hijo» en arameo; a veces se usa de este modo en el ritual hebreo. [N. de los T.]

densan y se reúnen en una única lente negadora de otras negaciones. La visitante extranjera, venida de las montañas lejanas, traía el testimonio de una inmensa masacre de creyentes perseguidos. ¿Acaso el filósofo no está predestinado, con su Baruch o su Benedictus, a bendecir la justeza dei enderezamiento histórico que lleva a cabo el poeta? Ahora este Spinoza celanizado utilizará su arte de tallador y pulidor para trazar alrededor de la mujer una forma perfecta, bien redondeada y anular, habiendo tomado buena medida de sus ojos: «en torno a ti» {rund um dich). Cada estrofa repite el mismo «tú». El programa del pulimento está fijado de antemano. Celan, con su poesía, que crea ángulos duros, «aristas» {Kanten) cortantes, ofrece al filósofo su firmeza, la lágrima de la historia vivida. Otro poema, “Canto de una sola arista” del libro *Barte de la nieve*^{15 16}, que hace surgir la figura de Rembrandt en la misma ciudad de Amsterdam, sitúa el ajuste, con el pulimento de la luz {Lichtschliff), en la unicidad de esa arista¹⁰. La lágrima ha sido «incomprendida» porque se sustrae a los sistemas dominantes del entendimiento. La sucesión de los dos primeros epítetos de la lágrima («kantige, / unverstandene») remite expresamente a «Kannitverstan»¹⁷ del poema “Kermorvan”¹⁸. En tercer lugar, la experiencia de las masacres es «vidente»; el no-ser, identificado en las desapariciones, facilita el acceso al ojo, hace ser y aporta sentido. Debemos preguntarnos qué se exige de Spinoza, engarzado y capturado en las definiciones de esta tríada («angulosa, incomprendida, vidente»). De hecho, él sólo puede aportar ahí sus habilidades manuales. Se lo invita a que taile-el objeto con justeza. Spinoza hará, pues, lo que el poeta le obliga a hacer tomándole la mano. Y dirá —como si fuera a pesar suyo— cómo está el mundo, y cómo han sido tratados los hombres. La filosofía no consigue hacerlo¹⁹.

15. “Einkanter”, GW II, 392; OC 381.

16. Véase “W. Wögerbauer, «Drei Skizzen zu Biidgedichten Paul Celans»: *Celan-Jahrbuch* 7 (1998), pp. 165-175.

17. Una traducción explicativa daría: «Nolopuedocomprender». [N. de los T.]

18. GWI, 263; OC 1S4.

19. Después de la muerte de Celan, se leía estos textos de un modo puramente descriptivo y superficial; no se consideraba ni las transformaciones internas ni el plano reflexivo de una interpretación innovadora. A Spinoza, excluido de la sinagoga y al mismo tiempo amenazado (anacrónicamente) con la deportación, se lo veía pulir la lágrima de su propio desgarró. Así, Marlies Janz (*Vom Engagement*, p. 185 y n. 202) sigue la opinión que le comunicó Gert Mattenklott. Justo lo contrario de lo que se dice en el poema.

H. LOS SALMOS DEL AMOR

Spasmen, ich liebe dich, Psalmen,

die Fühlwände tief in der Du-Schlucht
frohlocken, Samenbemale,

Ewig, verunewigt bist du,
5 verewigt, Unewig, du,

hei,

in dich, in dich
sing ich die Knochenstabritzung,

Kotrot, wett hinterm Schamhaar
10 geharft, in den Höhlen,

draußen, rundum
der unendliche Keinerlei-Kanon,

du wirfst mir den neunmal
geschlungenen, triefenden
15 Grandelkranz zu²⁰.

Espasmos, te quiero, salmos,

las paredes sensitivas, tan hondas dentro del barranco del Tú
se regocijan, Pintada de semen,

Eternai, deseternizada eres tú,
eternizada, No-eternal, tú,

ihei!,

en ti, en tí,
canto la grabadura de la vara de hueso,

un rojo rojo, surgido bien detrás del vello del pubis,
al tocar el arpa en las cavernas,

afuera, en derredor
el infinito canon de ninguna-suerte-de-canon,

tú me arrojas la de nueve
vueltas, la goteante
corona de colmillos²¹.

La escena de amor se concentra en la penetración carnal de los amantes, con una música y en las condiciones catárticas —parece ser— de su audición. La primera parte (estrofas 1-4) atañe al placer que expresa la mujer, al éxtasis y al orgasmo, mientras que el hombre observa, el poeta estudia al «tú», como una parte de sí mismo, distinto de sí mismo, y que él asimila a sí mismo; califica el placer con sus sonidos y sus palabras, y los interpreta.

De entrada se produce un transporte hacia el recinto de la poesía. Primero las convulsiones del cuerpo producen un canto, llamado «salmos». Y la vaina de la vagina se transforma en una garganta que se abre sobre el abismo familiar en el país del «tú».

Podemos leer la frase aparentemente banal «te quiero» (según el uso de la lengua del poeta —lo que agrega una ironía aguda—) en relación con las dos entidades que la rodean {Spasmen y Psalmen}. Hay efectivamente un «yo», y un «tú», modo poético, como si la amante, así apretada en el abrazo, encontrara su identidad en las manifestaciones que revelan la naturaleza del juego que se juega y que siempre comienza con los mismos instrumentos (en uno de los estados preparatorios del poema se puede leer: «in dich, zum wievielten Mal / sing ich [...]», «en ti, ¿cuántas veces hace / que canto [...]»²²).

El «yo» macho inicia a la mujer; él aprende a orientar sus sentidos, como una antena, tanteando las paredes de la vulva, y se mueve en ese interior, como en un país de conquista. Si el paso ha tenido lugar, el «yo» identifica ahí dentro los «barrancos», que habría que llamar «tuescos» (Du-Schluchten), hasta tal punto forman parte del dominio de la escritura²³. Esto es lo que él enseña a la mujer, naturalizándola. Luego le da un nombre de lengua: «Pintada de semen». Son los elementos que surgen del chorro, espermáticos y neumáticos, con los cuales se forman los «nombres» que dicen la verdad. «Samen» (semen) da «Namen» (nombres); cada una de estas dos palabras se puede decir de manera hebrea, en ellas resuena un «amén». Al prin-

21. Véase también OC 265-266.

22. HKA VIII/2, p. 52. Véase también TCA: Fadensonnen. Vorstufen. Textgenese. Endfassung, Tübinger Ausgabe, ed. de J. Wertheimer, en colaboración con H. Schmu II, M. Heilmann y Chr. Wtkop, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2000, p. 22.

23. Recordatorio evidente del poema «Coronado y ¡fuera!» («Hinausgekrönt», GW I, 271; OC 188), versos 10 y 11: «Blauschlucht, in dich / treib ich das Gold [...]» («Barranco de azul, en ti / voy repujando el oro»).

cipio, una virtualidad, se regocija. La palabra que dice el júbilo (frohlocken), junto a la fuerza de la alegría (froh), recuerda asimismo las seducciones (locken) pérfidas y fatales de las náyades renanas, así como también su figura polar, los bucles (Locken) que se dejan crecer en los costados de la cabeza los varones de las escuelas judías. Al enjalbegado, no se lo analiza menos en sus simientes: la palabra «be-malte» (pintada) contiene la palabra «Mal», la «señal» de una memoria o una estela. El amor está marcado por esa memoria.

Al igual que los gritos de goce —ahora lo sabemos—, este júbilo es un aleluya. La transformación no se hace sin una conversión y un aprendizaje. En un primer momento podríamos pensar que la palabra «salmos», en ese contexto, expresa un impulso de liberación, un triunfo sobre la represión que ejercen las creencias. Pero tal vez este pasaje tenga que leerse como el resultado de algo. En un estado todavía previo del poema, se decía: «Wohin mit deinen / Seligkeitsspasmen — den Psalmen?» («¿Adonde ir con tus espasmos beatíficos — los salmos?»). La palabra litúrgica posee esa ambivalencia; está enriquecida por las impregnaciones religiosas que sobreviven en el amor, pero que se pierden al seguir otra regla de libertad.

El juego dialéctico, en el que los conceptos se cruzan como espaldas, se vuelve transparente bajo esta luz. Si hay una eternidad que se desaprende, es la de la herencia cultural que no se había limitado a moldear el alma. Pero si se la pierde, es porque se la ha cambiado por una nueva eternidad: la que la poesía confiere más plenamente a la negación del otro, que se consuma en el rito sustitutivo de la iniciación amorosa.

En el amor, al «tú» se lo presenta como despojado de su falsedad, tal como ocurre en la lengua heredada de la poesía, como si se dijera: «he aquí que ahora tú te has vuelto verdadera» (verunewigt bist du). Simétricamente, la corrección que introduce una inversión complementaria (verewigt, Unewigt, du) también se realiza instantáneamente: «y he aquí que tú eres aún verdadera de otro modo, en tu despojamiento previo y casi absoluto, dispuesta a acoger la escritura». Es el instante de una exclamación (única sílaba de la cuarta estrofa) ante una iniciación lograda: «hei».

La fusión se realiza uniendo los movimientos del amor y de la lengua. Liberada de lo que la alteraba y como purificada, a la grabadora se la graba; ella es la placa-receptáculo («en ti, en ti» —en esa desnudez) donde el canto se burila; nada lo deforma y nada lo desvía. Se inscribe en letras de osamentas. Las letras se trazan de nuevo con huesos.

El canto, tal como se lo canta entonces, con una intensidad más

conquistadora, en la segunda parte, concierne al «yo» y a un don superior, ya no espermático, y más libre en sus movimientos, que traza y escribe en lugar del «tú». La mujer ha sido transformada: «en ti, en ti, / canto la grabadura de la vara de hueso» (versos 7 y 8), digna ahora de acoger la revelación de una ciencia, la del hombre, efectivamente eterno en su historia de hombre, inventor de eternidad. Se trata de retroceder mucho, hacia atrás, con el burilado hecho con huesos y las paredes pintadas, pero no ya en las entrañas de la mujer, sino en las anfractuosidades de las grutas.

Cavernas por cavernas —unas llevan a otras. Será una epopeya del hombre cazador. ¿Qué canto mejor adaptado al vientre femenino que el que se le hace al fuego humeante en la gruta, y la fiesta alrededor del animal capturado? La exaltación, engendrada por el fuego rojo y la sangre que corre, empujada a su expansión en la marca, y la huella, al mismo tiempo traducidas de nuevo por las cuerdas del instrumento, acompañan el canto —en este orden, que culmina en la palabra. Es el rito primario, ante el animal-dios.

En el otro polo de la escalada de una concentración que inventa casi el sí-mismo —y una sí-mismidad— existe, como su contrapartida, la inmensidad de un afuera. No tiene límites, y se constituye así en la perfección de un círculo por medio de la continuidad de las ausencias en todos los sentidos. No es que el hogar de adentro se transforme en un centro, sino que dos signos separados y contenidos se condicionan. Lo que manda afuera se define como un canon, que es canon de nada: un «infinito_cajnon de ninguna-suerte-de-canon»²⁴.

El hombre, el «yo», sale vencedor. ¿Acaso era un torneo? La mujer, a modo de homenaje, le ofrece la corona. Es tan circular como el horizonte del imperio del no. La habrá anillado nueve veces. El amor sustituye, en su cabeza, a la fecundación; se engendra a sí mismo. La embriaguez compartida se reproduce, liberadora, acuática. El contra-don del placer procura al «yo» aquello que lo puede convertir en «tú». Es el aflujo de las palabras, el abandono ilimitado a lo indistinto, a la espera de todas las distinciones. Es como si se tratara de honrar la proeza haciendo ostentación de un botín de caza, el trofeo ofrecido bajo la forma de un collar de dientes caninos (Grandeln). El Diccionario de Grimm²⁵ remite, en la entrada «Grandel-» (en forma

24. El «unendliche Keinerlei-Kanon» («el infinito canon de ninguna-suerte-de-canon», verso 12) sin duda retoma y condensa en una fórmula mucho más sarcástica el verso «erdachten sich keinerlei Sprache» («no imaginaron ninguna suerte de lenguaje») del poema programático “Había tierra en ellos”, que abre *La rasa de Nadie* (GW I, 211; OC 153). Véase el capítulo siguiente, «Celan y nosotros», p. 523.

25. Voi. 8 (1958).

de compuesto), a «Grandeibeere» y «Grandenbeere», un equivalente austriaco de «Preiselbeere» para el arbusto de arándanos rojos («con numerosas variantes formales», como Grendeln), mientras que para «Grandeln» anota «colmillos de ciervo rojo»²⁶.

III. VENGANZA DE POETA

El vínculo entre los poemas "Desprendimiento de piedras" ("Steinschlag") y "Mido a zancadas" ("Ich schreite"), consecutivos en el libro *Farte de la nieve*, es explícito²⁷. El comienzo de uno retoma en sus términos el final del otro. El caso es seguramente único en la obra.

Steinschlag hinter den Käfern.

Da sah ich einen, der log nicht,
heimstehn in seine Verzweiflung.

Wie deinem Einsamkeitssturm
5 glückt ihm die weit
ausschreitende Stille.

Desprendimiento de piedras detrás de los escarabajos.
Ahi vi a uno —él no mentía—
tenerse en pie hacia su casa, su desesperación.

Como a tu tormenta de soledad,
a él le dieron buen resultado las grandes
zancadas del silencio²⁸.

Este primer poema se escribe como una entrada preliminar, como una preparación; en él se forma una nueva identidad {einen}podríamos decir pues que se trata de la condición de posibilidad del segundo poema, en el que otro tipo de identidad se perfila. Aquí el «yo» habla, como sucede a veces, y lo hace contra su costumbre, como si fuera el delegado del «tú», o como si hubiese sabido integrar las facultades del otro para ir más lejos en su análisis. Éste se produce

26. Véase también «Grandel» en el *Duden* (1983).

27. GW II, 400 y 401. Prácticamente no hay variantes de estos dos poemas en la edición crítica (HKA) de *Schneepart (Parte de la nieve)* por Rolf Bücher (1994), ninguna para el primero y sólo una para el segundo. El primero está fechado el 10 de agosto de 1968, el otro simplemente en agosto. Véase asimismo la edición facsimil de 1976, pp. 58 s.

28. Véase también OC, 384.

realmente en este texto de introducción, si la visión del yo permite una proyección de sí mismo bajo el signo de la unicidad. Precisamente esto es lo que ocurre en el momento del desprendimiento de piedras, detrás de los escarabajos. Se ha oído su caída: «Ahí». La hora de la verdad situada en ese lugar ha llegado. Y ese «uno» es distintivo. Su imagen se presenta en este otro espejo de verdad. Ese alguien —«uno» {<einen)— toma un aspecto singular que refleja el combate de la poesía en el que él se ha implicado. No hay mentira; no puede haberla, de lo contrario, él no estaría allí, en el espejo, y no se vería. Lo que lo distingue son los caracteres esenciales de un repliegue sobre sí mismo, y la «desesperación». Se va construyendo la línea recta de la resistencia. En la palabra alemana «Verzweiflung» (desesperación) está también el «dos» del desdoblamiento y el «segundo» {zwei}, que se apoyan en una separación, del lado de la «duda»²⁹.

Reina el silencio que precede a la tormenta, «Stille vor dem Sturm». Es más que una homología: la identidad es perfecta. El «yo» se encuentra de nuevo en el momento de una exhortación, se reconoce en la potencia verbal que él ha hecho existir, se ve restituirse a sí mismo. La diferencia introducida originariamente se anula. Es cierto que la tormenta concierne a la poesía, incumbe al «tú» (véase el poema “Había tierra en ellos”³⁰). El torbellino presupone un punto de detención, un anclaje mudo, insonoro. También el logro es común a ambos, al yo y al tú. La fuerza de una introversión absoluta, en un punto de la nada, pasa de uno a otro. La no-lengua, en su mutismo en estado de intercambio y de retorno, ha investido toda la lengua. Criatura puntual, en su singularidad, la pareja del «tú» es la única entre todas las creaciones verbales que dispone de los medios necesarios para confundirse con el poder que la hace existir.

El final de la hazaña llega en el poema siguiente, “Mido a zancadas”, («Ich schreite [...] aus»).

Ich schreite deinen Verrat aus,
Fußspangen an
allen Seins-
gelenken,

5 Krümelgeister
kalben
aus deinen gläsernen
Titten,

29. «Dudar» es «zweifein» en alemán. [N. de los T.]

30. GW I, 211; OC 153; véase también, *infra*, «Celan y nosotros», pp. 521 ss.

mein Stein ist gekommen zu dir,
 10 selbstentgittert, du inwendig
 Ottem-
 befrächtete,

du verhebst dich
 an meinem leichtesten Schmerz,

15 du wirst sichtbar,

irgendein Toter, ganz bei sich,
 setzt Lee über Luv³¹.

Mido a zancadas tu traición,
 con argollas de pie en
 todas las articulaciones
 del ser,

los espíritus de las migajas
 paren becerros
 por tus vidriosas
 tetas,

ha llegado mi piedra hasta ti,
 desrejada por sí misma —tú, que por dentro
 estás cargada
 de víboras—,

te descoyuntas
 con el menor peso de mi dolor,

te haces visible,

un muerto cualquiera, totalmente concentrado,
 pone el sotavento por encima del barlovento³².

El «yo» va a escribir en persona —y por tanto desarmado. Supo armarse de antemano. Penetra en los límites de un ser, su compañera, y habla como persona, pero en tanto que poeta, con los conocimientos del «tú». Necesita conocer los medios del adversario, antes de medir el alcance de una traición que sólo puede definirse en materia de lenguaje. Las cuentas se ajustan en esta única moneda en curso. Él es poeta, después de todo. Él mismo, si quiere luchar, lucha con las armas de la poesía contra el enemigo que, si es enemigo, será alemán.

31. GWII, 401.

32. Véase también OC 384.

Se trata del alemán, de la lengua. La traidora, aun cuando fuera francesa, ha abierto las puertas al único enemigo. Si el objetivo, en una invectiva inquisidora, es comprobar una corrupción, no hay lugar para las disputas habituales. Si la ciudad está tomada, el invasor está en todas partes; está ahí de parranda, hace la algazara que le place. El poeta lo conoce bien; no conoce más que eso.

En el contexto animal, la palabra alemana que dice la traición (Verrat) puede —o debe— leerse también en francés, «verrat». Es un «verraco», pero en la incierta ambivalencia de una sexualidad monstruosa: tiene sus tetas, y éstas son de «vidrio». Una cosa va con la otra. El agrimensor del desastre mide el horror, con argollas en sus tobillos que le impiden enderezar nada, como sabe hacerlo normalmente el otro (el tú). El ornamento de las bailarinas de Oriente, el emblema de la sumisión que él mismo lleva, se vuelve contra él. Las argollas de los pies lo clavan en el suelo, «tierra a tierra». No se alzarán. No se le ahorrará nada. Es así como él se entrega, y como alcanzará su objetivo, que consiste en decir con toda franqueza que ha sido traicionado. Su acción del año anterior en Todtnauberg se diferencia mucho en la forma, pero no en el fondo³³.

Él lleva unos aros que lo mantienen cautivo, armas que le pertenecen, pero que, forjadas contra las suyas propias, las anulan, en cada articulación de la lengua con la que él forma un cuerpo. ¿De qué «ser» se trataría si no es ese «cuerpo» de la lengua en la que reside su fuerza? Cuando nos instalamos en los idiomas combatidos, descubrimos que el «todas» (las articulaciones) apunta a una totalidad inagotable representada por ese único «alemán» {alien}. Se trata efectivamente de la lengua que él contradice habitualmente y a la cual se le da aquí libre curso, para evaluarla mejor aún. Sus recursos se movilizan debido a una adversidad. Ésta se manifestará en esa lengua con más exactitud que en cualquier otro lugar. Todos los idiomas se le asimilan.

Con «all», o «alie», estamos en el meollo del alemán³⁴; y, de manera concomitante, con el prefijo «ge-», la sílaba que domina esta lengua más imperiosamente que cualquier otra, en el meollo de lo germánico. La asociación que se establece con «guiar, conducir» {lenken} en «Gelenk» (la articulación) muestra que la mentira que ha tomado posesión del cuerpo va royendo el principio inicial de la distinción. La cólera es terrible, no se detiene ante nada. El «yo» habla,

33. Véase el poema "Todtnauberg" (GW II, 215; OC 321), así como mi comentario en el capítulo «El Monte de la muerte», *supra*, p. 440 n. 68.

34. En francés, «alemán» es «allemand» [N. de los T.].

dispone de toda la ciencia del «tú» para dirigirse a otro «tú», que le hace frente o se le encara. Representa la encarnación más explosiva de la falsedad. Todo lo que pulula se ha metido en ese cuerpo, por todos sus poros.

Un cierto lector quizás vacile ante la figura de la superposición que se da con el francés: «verrat» (verraco). Si es así, deberá preguntarse por qué, en la segunda estrofa, las tetas son precisamente «vidriosas» {gläsernen). La invención pasa por las palabras. Esa doble transferencia, ¿sería sólo el efecto fortuito de una coincidencia? Si aceptamos recurrir al vaivén de una lengua a otra, en la materia de la palabra, podemos todavía ir más lejos y oír de nuevo, al mismo tiempo, y en sentido inverso, el alemán. En el alemán «Glas» (vidrio), oiremos el tintineo mortuorio del francés «glas» (el tañido fúnebre). Hay que dar este paso de un modo hermenéutico, pero esto implica considerar aquí, además, la dimensión de la usurpación y el plagio. La contrahechura sale a la superficie; pero aquí se trata de otro tipo de desviación: esta vez afecta a una seguridad familiar, debido a una deserción.

Unos espíritus se afanan por remover las sobras y migajas de una comida. Con esta falsa nada que se desmiga, forman becerros, como las vacas cuando paren. Son becerros de oro, formados con el tañido fúnebre. Toda ganancia es buena por muy pequeña que sea. Y este casi nada, ¿realmente es tan poca cosa? En el tablero del contexto, podemos poner las palabras en la casilla vecina, de la misma manera que retraducimos desde dentro. En las «migajas» (Krume, Krümel), podemos introducir lo «torcido» o «ganchudo» (krumm); a las «tetas» se las puede llamar al mismo tiempo «cucuruchos» (si oímos Tüte en Titte), sin que la univocidad ni la legibilidad de fondo se cuestionen: éstas proliferan y se enriquecen sin alterarse ni perderse.

La lucidez inherente a la poesía se ha desplazado para dejar lugar a una visitación muy particular que se lleva a cabo en un país infernal. Incluso la «piedra» de la poesía ha llegado, y ocupa, en el lugar del hombre, este territorio podrido. El bestiario se descifra; las especies pululan. La poesía se ve privada de su poder de composición. Ya no hay «reja», nada que separe, seleccione y retenga. Aquella no dice lo verdadero, nada sino la verdad desbordante de lo falso que afluye. Las víboras han anidado dentro de una mujer. No hay escapatoria posible. ¿No se trata acaso de designar un lugar con la máxima precisión, el núcleo de una proliferación? Esa carga de víboras —ese lastre— puede ser el desastre de su desove. En alemán, la víbora, «Otter», por la vía de los fonemas, puede relacionarse con «stottern»³⁵.

35. En alemán, «stottern» es «tartamudear». [N. de los T.]

El lector de *Parte de la nieve* se acuerda del hombre balbuciente que aparece al final del autorretrato, en una definición de sí mismo, transferida al orden de la noche³⁶. Dicha asociación permite comprender lo que se ha perdido, por un lado, con el sonido «st-» (de *stehen* o *Stille*), y que el mismo fonema es la negación de esas cualidades vipersinas que, por otro lado, se han expresado.

Hasta este corte del poema, todo parece claro. Ese momento álgido viene preparado por una presentación de tres estrofas de cuatro versos cada una. A partir de ahí, el veredicto se puede hacer muy rápidamente: «La más ligera sílaba de dolor es demasiado pesada para ti» —o te dislocas o te «rompes», porque tu pesantez no tiene lugar alguno donde elevarse, y así te dejas ver tal cual eres: la poesía tiene, en efecto, el poder de hacer ver lo oscuro en las tinieblas.

El final restituye pues una visualización: regresa al preámbulo. El encuentro de una poesía desbocada no se ha hecho sin testigo. Lo verdadero es lo que se debe saber. El «uno», que dice la verdad, ahora toma la figura de uño cualquiera de los muertos, pero con la condición de que, aunque sea quien fuere, sea «alguien» (*irgend*, pero *einer*). Con su singularidad, dispondrá de los medios de un despertar. ¿No ha sido por él —conocedor de los signos— que la visitación ha tenido lugar? A fin de cuentas, ese «muerto cualquiera» no es sino la palabra del «yo», revivificada al final en el mutismo, resituada y restituida. Una conversión mayor se ha cumplido, gracias a la evasión, en país hostil —una circunstancia. Al no-viento (el lado «sotavento», bajo el viento) se lo pone por . encima del viento (el lado de «barlovento», al viento). Ahora uno cubre al otro, lo recubre en la verticalidad de una contradicción primordial.

IV. UNA NAVIDAD DE LANAS DE ACERO

La vida es la del poema y, como siempre, la de sus condiciones de existencia³⁷. El poema “Vive las vidas” se escribió en el mismo mo-

36. Véase el poema “Hacia el orden de la noche” (“Zur Nachtordnung”, GW II, 357; OC 364).

37. Una gran parte de los poemas descartados o no incluidos en el libro datan del verano de 1968 (véase GN, sección 173-217, o también GW VII, 173-217; LPP 177-221); el poema sobre Benjamín se encuentra entre éstos; véase *supra*, pp. 165 s., con la nota 32. En esta época, el poeta trabajaba en un estado de gran excitación. Otra parte, con todos los textos recogidos en el libro *Parte de la nieve* (Schneepart; ciclo IV, 25 de junio-24 de julio; V, 24 de julio-18 de octubre), se escribió al mismo tiempo. Por lo tanto, los criterios de selección en principio se pueden analizar. Celan excluyó “Port

mento³⁸. Las vidas surgen sobre la página escrita. El «yo» mide su implicación en la creación dirigiéndose al «tu»; no olvida su papel de proveedor. El día de Navidad debía recordarle a Celan el poema “Estás acostado”³⁹ y su estancia en Berlín en el momento de las fiestas de fin de año⁴⁰.

Bichos de arcilla juegan con la lana de acero: una segunda vida sobrevive	<i>Lehmgetier</i> spielt mit der Stahl- wolle: ein zweites Leben überlebt
5 a la primera, las miasmas atravesan el hálito, en el libro las letras se tienen hacia arriba, pese a todo:	das erste, der Brodem fährt durch den Hauch, die Buch- staben stehn aufwärts, dennoch:
10 pesa tu servicio, infúndate temor, funda tu regio rigor ⁴¹ .	dien noch, fürchte noch, fürste noch ⁴² .

Los bichos de arcilla cavan y excavan en la lengua. Son las mil y una criaturas modeladas por el arte⁴³. Y juegan, en una escena un poco frívola y un poco sarcástica, como cuando uno ve a un mono o a un gato divertirse con los filamentos de metal que raspan y pulen y acaso borran. La lucha no parece fácil.

Bou — ¿alemán? (“Port Bou — deutsch?”), pero incluyó “Y la fuerza y el dolor” (“Und Kraft und Schmerz”) (véase *infra*, p. 530), o “Desprendimiento de piedras” (“Steinschlag”) y “Mido a zancadas” (“Ich schreite”), que aquí se comentan.

38. “Leb die Leben” (GN 264; GW VII, 264; LPP 268). Diciembre de 1968 -diez días antes de “Bichos de arcilla” (“Lehmgetier”).

39. “Du liegst” (GW II, 334; OC 353).

40. Véase, *supra*, el capítulo «Biografismos», pp. 319-340; en especial, pp. 325 s.

41. Véase también LPP 277. En castellano, los imperativos no permiten hacer un calco sintáctico del alemán: «sirve aún, ¡ recela aún, / reina / aún» (lo correcto sería: «sigue sirviendo, / sigue recelando, / sigue / reinando»); una agramaticalidad ajena al original se instala en los versos.

42. GN 273; o también GW VII, 273. Los versos 9-13 están contruidos a partir de dos paronomasias («dennoch: dien noch» y «fürchte noch, fürste / noch»). Semejante composición refleja un uso intencionado del lenguaje, que se extiende al resto de la obra bajo la forma de paronomasias implícitas; es lo que Celan llama el «segundo sonido», que se debe escuchar con atención; véase el poema “Tapiza las cuevas de la palabra” (“Kleide die Worthöhlen aus”, GW II, 198; OC 299). Muchos intérpretes son reacios a una lectura de este tipo —una actitud contraria al arte.

43. Véase el primer verso del poema “Psalm” (GW I, 225; OC 161).

En la «lana de acero»⁴⁴ (Stahlwolle) debemos oír también «la voluntad de acero» {stählerner Wille}⁴⁵, una expresión de sobras conocida. Si incluyéramos en el contexto el cuasi homófono «Gewölle» (la bola regurgitada), éste cobraría un valor muy acorde: las plumas de la presa devorada, que el ave rapaz regurgita. El adversario no se deja vencer tan fácilmente. El poema “Lehmgetier”, escrito en el hospital de Epinay-sur-Orge, es del 24 de diciembre de 1968. “Leb die Leben” del 14. Una primera versión de una libreta de notas hace concordar el texto con el día de la víspera de Navidad (Weihnacht) mediante una doble inserción en la tercera línea (después de los dos puntos)⁴⁶: «ellos consagran, ellos / anohecen» («es weihlt, es / nachtet») —a menos que ahí veamos más bien un impersonal («se consagra, / anohece»). Por otro lado, el olor a humedad, «las miasmas», y el «hálito» estaban intercambiados. ¿Acaso son canjeables? ¿Tiene una vida el mismo valor que otra, segunda o primera? La elección, una vez hecha, opone estos pares.

Una resistencia se organiza del lado del «yo» que está sometido al mal. El se dirige a sí mismo, ad se ipsum. Toma forma una exhortación cuyo destinatario es el «tú»: se lo llama a recobrar su seriedad y a sublevarse contra el envilecedor robot que cepilla. El locutor le pide que no decaiga. Le recuerda los medios de que dispone. Las letras (Buchstaben) se levantan como picas. «Los bastones del libro» {Stäbe des Buchs), por medio de su rectitud, recuerdan el poder ascensional de la resistencia. La segunda vida de la letra «sobrevive», en sentido pleno, a las manifestaciones brutas de la naturaleza, las supera y triunfa sobre ellas. Es el lugar del verdadero combate. El olor pútrido es aspirado por la inspiración, el hálito.

En lo escrito —y por medio de lo escrito—, el poeta encuentra de nuevo una libertad; puede saber que, si se somete —suceda lo que suceda—, se somete al terror para reinar al final⁴⁷, afrontando el temor al imponerse contra los valores establecidos. El determina los títulos de nobleza, los concede libremente, según sus propios criterios⁴⁸.

44. El Diccionario bilingüe alemán-español de Slaby, Grossmann e Ilig (Herder, Barcelona, 1994) da erróneamente «virutas de acero» para «Stahlwolle». Las virutas de acero (en alemán Stabspäne) son un residuo que se suele reciclar para formar «estopa de acero», más gruesa y basta que la «lana de acero». [N. de los T.]

45. Nos vemos llevados a la lengua de los «cascos de acero» (Stahlhelm) de la Wehrmacht, a las Tempestades de acero {Stahlgewitter) de Ernst Jünger, y así sucesivamente.

46. GN 513-514; GW VII, 513-514.

47. Véase “Kermorvan” (GW I, 263; OC 184).

48. El juego con la lana de acero no tiene nada, pero absolutamente nada que ver con una voluntad de supervivencia —por parte del poeta— después de una «primera

El consuelo., si lo encuentra, estará en la mirada que lanza sobre un arte que, en este momento, él intenta reencontrar y dominar. Se aliena a sí mismo para continuar la lucha.

Tal vez este poema no haya sido escrito más que para sí mismo, para llenar un vacío, no para hacerse o rehacerse, sino para no perder la práctica de la escritura ni su virtuosismo. ¿Quién sabe cómo hay que valorarlo? El texto se halla más allá de una línea que está trazada tal vez de distintos modos, pero no de forma arbitraria.

vida» marcada por la Shoah; es lo que insinúa E. Moses en su artículo «Paul Celan, le riverain de l'être» (*Le Monde des Livres*, 16 de enero de 1998). Al contrario, la lana de acero designa aquí un obstáculo (aun si se lo supera) e impide justamente decir el desastre. La pregunta que plantea Moses: «¿Pero por qué se canta si no es porque la vida quiere absolutamente recuperar sus derechos?», no tiene ningún sentido. Véase la nota 39 del siguiente capítulo, «Celan y nosotros», p. 541.

Conclusión

CELAN Y NOSOTROS

El «nosotros» de los poemas, en los cuales los pronombres ocupan un lugar tan importante, es problemático para quien no sea judío —si se tiene en cuenta que Celan era judío y su poesía judeocéntrica. El no escribió ni exclusiva ni primordialmente para judíos, pero lo hizo siempre como judío. Allí donde aparece en la obra, ese «nosotros» une casi siempre al sujeto con su alter ego, un yo que ha sido enviado a la lengua. La asociación es íntima, interna a la persona del autor —o bien el pronombre, por una profesión de solidaridad, se refiere a la comunidad de judíos. Celan escribe desde lejos, desde un país extranjero, y desde allí, desde esa lejanía, levanta sus barricadas en Alemania, una tierra que le es hostil. Adoptó esta posición de manera militante, haciéndola categóricamente suya, aun cuando más de una vez esto le acarrearía graves problemas.

La universalidad del horizonte no es tan evidente —e incluso en cierto sentido se la niega. Dicha universalidad pasa al menos, necesariamente, por la demarcación de una diferencia, que el poeta consolida sin cesar y que de todas formas estamos obligados a reconocer. Celan hizo su propia guerra contra toda la historia de una cohabitación entre las dos naciones, la judía y la alemana, es decir, contra una relación establecida sin verdadero establecimiento; y remontó el curso de esta historia hasta muy arriba, hasta situarse mucho más atrás de la solución final.

Celan escribió para preservar la fuerza y la gravedad del acontecimiento en Alemania, así como en otras partes. Lo hacía también, y acaso cada vez más, contra la voluntad de una mayoría que se negaba a otorgar al acontecimiento el lugar que le correspondía. El combate

CONCLUSIÓN

que dirigió contra el encubrimiento de ese pasado pertenece a la historia de la posguerra. A la memoria sólo se la toleraba a regañadientes; e incluso se la rechazaba¹. Esta negativa a recordar caracteriza la situación histórica en la que él vivió —y que ya no es la misma de hoy. Incluso si la referencia sigue siendo insoportable a ojos de mucha gente que la considera enojosa, abusiva o ilegítima, al acontecimiento se lo reconoce; se lo documenta cada vez mejor y se lo analiza desde una nueva perspectiva². La represión no tiene hoy el mismo peso. Consideramos ahora esta oposición con una cierta distancia; cada vez más nos negamos a encubrir el alcance de unos textos que han denunciado el encubrimiento, y lo hacemos contra la opinión mayoritaria de los lectores, de la que a veces ellos mismos no son conscientes: inconsciencia que, al venir después del acontecimiento, sigue justificándolo directamente.

Debemos persuadirnos de que Celan, deliberadamente y muy a menudo, se las arregló para ser percibido por su público como un autor inaceptable. Era consciente de su diferencia. Se proponía fastidiar y hacerse insoportable. Al mismo tiempo no ignoraba que su maestría ejercía una enorme seducción. No se le escapaba tampoco que aunque pretendieran leerlo, en realidad no lo leían. Nos encontramos así en las antípodas de las innumerables interpretaciones psicológicas que lo trataron como a una víctima pasiva que no lograba frenar la libre expresión de sus sufrimientos y sus tormentos.

El poema “Había tierra en ellos”³, que sirve de introducción a *La rosa de Nadie*, el libro central de su obra, distingue de la manera más clara del mundo, en sus dos partes, entre las referencias contenidas en el discurso que reprimen las víctimas del exterminio, destinadas al mutismo (estrofas 1 a 3), y el canto de la poesía que responde a ese no-canto, en la temática de un «a pesar de todo». ¿Cómo hacer revivir la voz destruida por dos veces en la lengua de los muertos? Las estrofas 4 y 5 mostrarán que se ha producido una resurrección.

1. El rechazo se extendía incluso a la historia de los alemanes por los mismos alemanes; véase W. G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, trad. de M. Sáenz, Anagrama, Barcelona, 2003.

2. Véanse, por ejemplo, las aportaciones de I. Zertal, *Des rescapés pour un Etat*, Calmann-Lévy, Paris, 2000, y *La Nation et la mort*, La Découverte, Paris, 2004.

3. GW 1,211.

CONCLUSIÓN

No es que no hubiera materia; la tierra habría podido humedecerse, y la lengua fecundarse. Además, los muertos-sepultureros cavaban su tumba (graben) sin cesar. Amortajaban su propia aniquilación. Lo que percibe su escucha desengañada se une a la simple realidad de su extinción; se confunde con ella. Las respuestas teológicas que se les dieron eran justamente la causa de su estado de no-ser. Leído desde este ángulo, el poema anticipa las lecturas que se harán de él. El texto se pliega al rigor de una negatividad soberana, que formula el rechazo más claro y más determinado de toda tradición filosófica o religiosa, de toda etiología, por cierto que también poética. Lo inaceptable no tolera ninguna aclaración, ningún retorno a una positividad, en nada, ningún elogio impuesto de la muerte. El ya-no-ser se fortalece con una temporalidad adecuada y nocturna, y lo indistinto de la negrura le pertenece como propio. Las sombras callan (sie lobten nicht)-, conocen el escándalo de los discursos que anulan sus sufrimientos al albergarlos en el sistema finalista de una teoría de la salvación. Por tanto, la demanda contraria de un reconocimiento adecuado acaba por imponerse; emana de una identidad puramente sepulcral. El reclamo obsesivo alcanza una monotonía melancólica completamente baudelairiana. El apaciguamiento engañoso se aleja. El mutismo extiende su imperio, sin filosofía y sin sabiduría, sin la invención de ningún lenguaje, sea cual fuere, siempre imposible.

Del lado de la verdad, no hay nada más, de entrada, que esa nada. El estadio de evacuación de toda veleidad semántica (estrofa 3) es el único apropiado al estado de no-ser. La referencia a la aniquilación histórica toma la forma de una réplica que acecha al poeta, en el marco de la nueva génesis del verbo, que se perfila post eventum, a lo largo de La rosa de Nadie. El lenguaje que renacerá aceptará lo imposible después de haber borrado radicalmente todos los lenguajes anteriores, que se han vuelto inadecuados.

El segundo movimiento del poema vuelve a trazar la onomatogénesis, que se despliega en un punto de concentración, fijo pero arbitrario, lejos de una localización estabilizada en el centro de una organización sistemática. La nueva estación se ancla en una ausencia pura. La detención rebasa incluso la densidad de un silencio (Stille —una calma previa a la tormenta—, y no Schweigen), profundidad sin fondo de una ruptura⁵. La espera promueve la tormenta, el torbellino

5. En su libro *Dichtung als verborgene Theologie. Versuch einer Exegese von Paul Celans "Einem, der vor der Tür stand"* (Bursfelder Universitätsreden, Göttingen, 1999, pp. 14 s.) Albrecht Schöne le reprocha a Hendrik Bims, quien comenta "Había tierra

gira arbitrariamente, o históricamente, fundador a fuerza de evitar ser original. Regula, en la materia verbal, el aflujo de las aguas (über den Wassern% la inmensidad de los mares de la palabra que faltaba, y que ahora brota de esa misma carencia, de la nada. Los muertos han delegado su verdad a un canto de tinieblas, que reconoce y comparte su miseria. De golpe, uno puede hablarse de otro modo, del lado del sujeto empírico, fuera de la lengua poética, y del lado del sujeto lírico que lo acoge: yo cavo, tú cavas (en el orden de la fidelidad a uno mismo, ante todo). El poema entierra los montajes engañosos de ios discursos del consuelo; asimismo acoge los acentos bien reales y violentos de la lengua que ha matado, mientras deja que los cantos de la soldadesca escandan los suplicios sufridos. El dragón (Lindwurm) se tiende y se revuelca; hay que pactar muy bien con él si se desea hablar magistralmente con sus fauces —y con los asesinos «también».

Y así, de a tres, uno mismo y uno mismo, el otro de uno mismo, y su enemigo (selbdritt, como en el poema “Lino mismo a tres, uno mismo a cuatro”⁷, que se encuentra algunas páginas más allá, y que concierne a la poesía de Nelly Sachs), uno llega a los lugares del exterminio, como en el poema “Estrecho”⁸. Y a esos lugares se los designa de la manera más directa con un adverbio, un simple «allí». Las palabras siguen cavando «allí» (dort). Se implora, si no la bendición de la nada, al menos sí su consentimiento. De ese lugar en el que las palabras se instalan, se eleva el canto; éste comienza y dice (sagt): «Miradlos cómo cantan, ellos (sie) cavan, como nosotros» —y cavan cuando cantan. No rechazan la verdad del canto mortífero de los verdugos y asesinos.

en ellos” en el volumen de comentarlos sobre La rosa de Nadie editado por J. Lehmann y Chr. Ivanović {Kommentar zu Paul Celans “Die Niemandsrose”, Winter, Heidelberg, 1997, pp. 51-56), que no mencione la referencia al encuentro del profeta Elías con Dios en el monte Horeb (1 Reyes 19,11-13). Para Schöne, ahora ya nadie, de entre los condenados que «no alaban a Dios», se cubre el rostro cuando se impone el silencio, y la tormenta ya no viene antes, como en el relato bíblico de Reyes, sino después. La palabra de la Biblia continúa estando presente (ahí está todavía el objeto de su demostración); el poeta la adaptaría a la nueva situación de la pérdida de la fe. Las palabras en este caso se ven despojadas de su significación. Dios se ha escondido en los campos.

6. Véase el Salmo 29, 3: «die Stimme des Herrn erschallt über den Wassern [...]» («la voz del Señor sobre las aguas [...]); y también el poema de Goethe “Gesang der Geister über den Wassern” (“Canto de los espíritus sobre las aguas”).

7. “Selbdritt, selbviert” (GW I, 216; OC 155-156).

8. “Engführung”, en la última sección del libro Sprachgitter {Rejas del lenguaje}, separado del resto (GW I, 195-204; OC 144-149); los pasajes a los que me refiero: p. 198 («Sie lagen nicht dort») y p. 202 («Wir [...] standen / inmitten»); OC 144 y 147, respectivamente.

La última estrofa traza el camino como tal, y éste posee una dirección. Va en sentido contrario. Y ahora pasamos del «tú», que canta como segundo, al «yo» que no canta. Se ha integrado la experiencia de los muertos. El canto mismo, en sus fijaciones esencial y obstinadamente particulares, cierra una muerte, una cualquiera de las existencias reales de entre los muertos, una nueva unicidad, anónima y distinta, particular, la única que puede y debe asumirse. Ese «uno» es un no-uno, es un «nadie», y, desde ahí, desde esta negación, siempre particular, el poeta puede progresar hacia la negatividad más absoluta, hacia este otro sujeto y autor, llamado «nadie» (Niemand) en el título del libro *Die Niemandrose*, el «nunca uno» (nie man)⁹ que habla en su nombre, sin renegar de los muertos¹⁰. Es la vía que se le traza a la palabra poética; esta vía se define en una pregunta insuperable: «¿Hacia dónde iba eso si no es pues a ningún lado?».

La pregunta misma va dirigida y destinada; y aquí se presenta como una repetición y como una corrección. Se trata de una cita de un poema de Brecht de 1928, “Tercetos sobre el amor”^{11 12}, («Wohin ihr? / Nirgendhin»), un poema que Celan ya había retomado, de otro modo, en el poemario que compiló en Viena, en 1948, *La arena de las urnas*^u. La separación que sostiene a los amantes, que encuentran la salida del mundo, se proyecta al espacio de la muerte violenta sin que se pierda de vista el tema de la atracción que el otro ejerce. La ruta y la desaparición, la pregunta incierta del «¿hacia dónde?» y la respuesta del «a ningún lado» se encuentran ahora determinadas. La aventura común del amor se inscribe en este marco, el deseo se inviste de nuevo en la nada conocida, que porta la palabra. La asociación de los dos polos se consume en la explicitación de un diálogo implícito, que

9. El «man» de «nie man» no es un «uno» numérico, sino que expresa la generalidad —un «uno cualquiera». [N. de los T.]

10. Respecto de la paronomasia, véase mi estudio del poema “Salmo” (“Psalm”, GW I, 225; OC 161), del primer ciclo de *La rosa de Nadie* (véase, infra, «Otras publicaciones», p. 550).

11. “Terzinen über die Liebe”, en B. Brecht, *Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. de W. Hecht, J. Knopf et al, vol. 14, Frankfurt a.M., 1993, pp. 15-16.

12. Con la nube y la grulla (presentes en el poema de Brecht): “En el último portai” (“Am letzten Tor”, GW III, 27; OC 404). Esta referencia a Brecht recorre la obra; la encontramos de nuevo en “¿Qué sucedió?” (“Was geschah?”, GW I, 269; OC 187), con el «Wohin gings.V Werner Wögerbauer ha puesto en evidencia la importancia de la trama y de las variaciones en su comentario «Chronologie et composition chez Paul Celan», en A. Corbea-Hoisie (ed.), *Paul Celan. Biographie und Interpretation t Biographie et interprétation*, Hartung-Gorre/Suger/Polirrom, Konstanz/Paris/Iasi, 2000, pp. 201-213, en particular, pp. 210-211.

hacemos bien en llamar sub-texto; la muerte se alimenta de la vida y de la experiencia de una superación mortuoria en el amor.

El «a ningún lado» se yergue, se erige como una estela en este lugar en el que lo que se dice es justo. El sujeto histórico se encuentra a sí mismo al final; se identifica en el camino de la nada que él recorre en sentido inverso, capaz de reunirse consigo mismo en la palabra de su poeta. El don que el «sí mismo» no verbal le otorga a la instancia verbal instauro la única colaboración que cuenta. El anillo és un círculo; se cierra de nuevo en la culminación de este retorno que sella el saber artístico o estético, y consagra la sobrevivencia de una verdad, en otro orden de cosas, en la justeza de un decir perfectamente afinado en poesía.

El poema presenta un modelo, como también lo hacen otros. El modelo se recuerda siempre, se reconstituye. Y tal vez más firmemente que nunca, en esta apertura en la que el objeto del poema es también su composición y las condiciones de posibilidad de su escritura. Es como un manifiesto que explica imperiosamente sus elecciones. El acontecimiento que ha tenido lugar no podrá ser evocado con la lengua tradicional de la poesía, según los modos habituales. La más radical de las abstenciones crea el primer nivel, el de una no-poesía que el sujeto histórico se encarga forzosamente de hacer respetar. La poesía está muerta.

Sin embargo, el otro en él, que escribe contradictoriamente, se ha repuesto, y fuerza las puertas de la muerte para rehacer en las tinieblas una lengua propia, independiente y marcada por el signo de la extinción. Esta lengua no estará dotada en sí de una virtud catártica; no se trata de un «en sí». Más bien suministra las armas para poder volver de allá, de ese más-allá de las palabras: volver a tierra para afrontar en ella la lengua abandonada por los muertos, bajo sus aspectos más repugnantes y duros. La lucha de la muerte se representará todavía una vez más en el dominio de la poesía, y ahí conocerá una salida opuesta. La ambición es en efecto ésa, profundamente combativa —guerrera.

La distancia que toma esta división y esta dualidad con respecto a la escritura, de un «sí mismo» a un «sí mismo», pone a uno de los dos, por lo general al primero, en posición de maestro. Y éste, si llega el caso, trata a su alteridad con mucha dureza. El nuevo cuestionamiento de la alianza y de la colaboración controladas en principio se realiza siempre en este sentido, en beneficio de la verdad de la historia. Ésta no excluye ni la venganza ni la rebelión, ni tampoco los sentimientos de odio, ni siquiera de destrucción, respecto de aquel que desempeña este papel del otro, de un otro en el recinto del sí mismo, así como respecto de cualquier otro «otro».

CONCLUSIÓN

Uno no rehace la historia, aunque sí replica a ella. Se rechazan de este modo los principios que condujeron a la matanza. El combate apunta a todas las exaltaciones vitalistas. Éstas se encuentran transferidas. Si se hace vivir o revivir —no hay diferencia alguna—, es en la lengua, en la vida de la letra.

Los datos fundamentales de la creación artística se exponen de entrada, en este umbral del libro. Se los confía al lector, el cual, para saber aplicarlos y saber leer, deberá haberlos entendido. El círculo hermenéutico reviste esta forma quebrada, que corta con las expectativas de la lectura inmediata; éstas resurgirán bajo la máscara del terror, leídas por la lengua nueva, adecuada en tanto que resemantizada. La introducción debe leerse así, de manera tal que ya no podamos penetrar en ningún otro poema si no lo hacemos según las leyes que él mismo se marca, y que no cambian demasiado. Es la obsesión, la obstinación loca, la tenacidad, el genio. «Para nosotros» (retomo el tema), lo que cuenta —si hacemos abstracción del acontecimiento, aun cuando éste sea nuclear, y si escuchamos la insistencia con que el poeta se refiere a él, si aceptamos el mensaje de esta poesía como una posición radical—, lo que cuenta de verdad es que el acontecimiento puede extenderse como tal a otros tiempos y a otros dominios, y la aventura de Celan puede llegar a aparecer como una experiencia a compartir, según la ruptura que él ha defendido en su obra. La exploración de la exclusión toma, en la factura del arte, el aspecto de una prodigiosa libertad que se debe a la exterioridad. La toma de distancia es seguramente constitutiva de la gran poesía, y, por ende, de la antigua. Al mismo tiempo, posee los rasgos de una modernidad que se define por medio de esta separación. En tanto la demiurgia era considerada como algo omnipotente, los proyectos y las proyecciones permanecían sometidos a un plan de conjunto. En las tentativas novedosas, la innovación es mucho más libre; crea mediante el artificio, con todas las facticidades y las casualidades imaginables, y construye el sentido con elementos lingüísticos resemantizados sin cesar.

La paradoja de ese vuelco poético escandaliza; la antinomia es completa. La poesía transmitida —y tradicionalmente admirada— se ha vuelto imposible; ya no responde a las exigencias de nuestro tiempo. Se ha vuelto incompatible con nuestras expectativas puesto que los poetas no se han rebelado a menudo, como Heine, Mandelstam o Büchner contra los sistemas represivos. Pero la poesía también es tradicionalmente una instancia central de verdad, acaso inigualable.

La esencia del arte se hace explícita por sí misma cuando el acto de su realización se torna visible. La poesía sabe terciar en el conflicto que opone las construcciones vacías y las celebraciones verbales a la

simplicidad de las verdades particulares. Sucumbe a pretensiones abusivas cuando no dirige sus impulsos y no los reinstala en una retícula lingüística propia, perfectamente controlada y, por tanto, recompuesta. Asimismo, en sus contradicciones, con sus veleidades y su pasado, dice verdades o falsedades, corrigiéndose y rectificándose o no. Según la opinión de Celan, no puede definirse sino justificándose, y no se justifica sino definiéndose de nuevo. La función interpretativa —ya desde muy antiguo— de la poesía, que es la otra cara de la invención, puede verse aislada, circunscrita como un recinto custodiado, y erigirse en un criterio absoluto de lo verídico.

No podemos evitar interrogarnos acerca de la relación que existe, en Celan, entre la familiaridad òrfica con la muerte —sin duda connatural a la poesía y constitutiva de su potencia autónoma—, y el lugar central que el poeta asigna a la aniquilación en los campos de la muerte, llevada hasta el corazón mismo de la poesía alemana.¹ De este modo, pasamos de un descenso a los infiernos a las cámaras de gas, y de los muertos a la muerte celebrada en el canto. En Celan, una de las muertes es anterior, más original y congènitica de la creación lingüística. Hay que decir que la expansión propiamente poética se ha ofrecido a la otra muerte, la del acontecimiento histórico, mediante un gesto de acogida original; los recursos expresivos se han investido exclusivamente en esta vía, infierno por infierno. Gracias a la salida del mundo que se consume en la poesía y gradas a la extirpación de las formas existentes en las palabras, se realiza una unión entre los espectros de los muertos hechos humo y el artista que tiene la facultad de llamarlos a la vida hablando en su lugar. La muerte saca de la vida de la letra muerta unas fuerzas que permiten combatir la violencia vitalista. Se trata de una fijación semántica segunda, de una convención como la primera, también construida, pero idiomática. «Dice verdad quien dice sombra»; habla en la sombra, por medio de una materia enigmática, precisa, según las leyes de la obscuritas, la oscuridad retórica. «Wahr spricht, wer Schatten spricht» {Schatten sprechen se puede entender como la expresión Karten spielen con un complemento directo interno a la acción verbal}^{13 14}. Se dice «sombra»

13. «Jugar a las cartas.» [N. de los T.]

14. Véase el poema “Habla también tú” (“Sprich auch du”, GW 1,135; OC 108). La progresión es muy metódica, a saber: hablar en tanto que último (después, ya no viene nadie más), estrofa 1; decir el «no», que aporta el sentido y hace las sombras con las palabras, estrofa 2; afinar la luz con las noches, en el centro de una tensión extrema, estrofa 3; antes de acceder a la verdad de la vida, escrita en el libro. En este estadio de la estrofa 4, que no es el último, la fórmula se sitúa ya en su contexto. Uno

CONCLUSIÓN

como si la palabra designara una lengua en la fusión de dos valores, muerte y muerte. Se llega a la orilla y se atraca en el otro país.

A propósito del poema “Y la fuerza y el dolor” de Parte de la nieve¹⁵, Harald Weinrich ha pensado que el estilo narrativo concebido en su función apaciguadora y casi terapéutica (estrofa 1) era el blanco de una crítica que se expresa al final (estrofa 4) y que apunta a la forma, elegida en primera instancia como un remedio que a la postre se revela ineficaz¹⁶. Pero yo vería más bien en el encadenamiento que resulta de la iteración de la partícula «und» (y) el signo de una adición y no el de un relato. Se trata de una figura de estilo, como la del latín et... et... et..., que encontramos también en otras lenguas. La serie podría tener la función de analizar también la empresa poética y servir para realizar un inventario.

Und Kraft und Schmerz
und was mich stieß
und trieb und hielt:

Hall-Schalt-
5 Jahre₃

Fichtenrausch, einmal,
die wildernde Überzeugung,
daß dies anders zu sagen sei als
so.

Y LA FUERZA Y EL DOLOR
y lo que me empujó
y movió y sostuvo:

años
de bisiesto-jubileo, sonoros, soberanos,

murmullo de abetos embriagados, una vez,

la merodeante convicción
de que esto hay que decirlo de otro modo y no
así.

se ve tentado a usaría como un atajo elocuente. Es cierto que se trata de una fórmula, al menos en cuanto a su forma,

15. "Und Kraft und Schmerz" {Schneepart, GW II, 398; OC 383}.

16. H. Weinrich, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, trad. de C. Forrea, Siruela, Madrid, 1999, pp. 296 ss. {Lethe. Kunst und Kritik des Vergessero, Beck, München, 1997, pp. 226 ss.}.

La enumeración intenta ser exhaustiva; se asemeja a un balance y a una retrospectiva. Existe, en el comienzo, la fuerza; ésta hace al poeta, lo habita; luego, en un segundo tiempo, el sufrimiento se erige como tema referencial absoluto, que sustituye a todos los demás. La estructura de la lengua se puede concentrar en esa palabra «dolor», que tiene una sola sílaba en alemán {Schmerz}. La muerte de los padres y de los demás judíos instaaura una fijación primordial que se inscribe en la lengua. La reescritura se expresa en las profundidades de un idioma identificable. Un poema del último ciclo de *La rosa de Nadie* lleva esta sílaba «Schmerz» en su título¹⁷. El monosílabo alemán que dice el «dolor» muestra que esta unidad lingüística, elegida de manera arbitraria, tal y como debe ser, forma el elemento básico de una reconcentración nueva, que fija su eje en la historia.

Al «dolor primordial», «Urschmerz», que surge de la contradicción de lo Uno primitivo en la estética metafísica de *El nacimiento de la tragedia* (capítulo 5)¹⁸ de Nietzsche, Celan lo transfiere, deliberada y conscientemente, de la naturaleza al orden del libro que se hace con las manos. Si retoma el término, es porque precisamente tiene esa virtud de marcar una transferencia fundamental. La palabra «Schmerz» se ofrece con los recursos semánticos de su sonoridad; acoge una retícula de producciones semánticas en un lugar de concentración que la etimología griega de *syllabé* traduce¹⁹; a la sibilante «Sch-», valorizada a menudo en muchas de las palabras de la obra, se le añade «-merz», como en «Merzvieh», el ganado joven no deseado, que se elimina (véase *ausmerzen*, «extirpar», una-palabra de los nazis), y, del lado de la memoria de los muertos, se le añade también el uso específico de «corazón» (Herz); así como el «mineral» o la «mena» (Erz), que incluye los tesoros extraídos de un subsuelo verbal²⁰. Podríamos hacer toda una serie; la lista permanece virtualmente abierta. La misma palabra «Silbe», que en alemán quiere decir «sílaba», se refleja ahí y se convierte en

17. "La sílaba Schmerz" ("Die Silbe Schmerz", GW I, 280-281; OC 194-195), una de las extensas orquestaciones del ciclo IV sobre las que se cierra y culmina el libro.

18. Nietzsche hace en primer lugar del poeta lírico el artista dionisiaco que, como el músico, se ha unido íntegramente con lo Uno primordial, en el dolor (Schmerz) y la contradicción; véase F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2004, capítulo 5, p. 65 {*Sämtliche Werke, Studienausgabe*, t. I, 1980, pp. 43 s.}. El reflejo de este dolor está despojado, en un primer tiempo, de concepto y de representación, antes de reproducirse en la imagen crítica bajo una forma singularizada, pero siempre como producto de lo Uno, como un ejemplo o una parábola. Dolor contra dolor, lo uno contra lo uno.

19. *Syllabé*: «tomar conjuntamente». [N. de los T.]

20. Véase el poema "Las diligentes" ("Die fleißigen", GW II, 151; OC 279-280).

un estrépito claro y mortuorio. Las resonancias impregnan las asociaciones, reproducen la «plata» en la materia fónica, el reflejo del metal «Sii-ber».

La tríada que sigue («y lo que me empujó / y movió y sostuvo»), que se añade como un tercer término a la fuerza y al dolor, está enmarcada por pretéritos históricos que se imponen. Bajo esta forma, la tríada viene a situar el orden de lo vivido; la contingencia abarca la suma de encuentros. Se trata igualmente de las incitaciones literarias que entran en «el libro» —de Lutero a Brecht, y aún muchos más. La irritación por el golpe recibido («me empujó») se elige como se eligen, junto con ella, el movimiento de la réplica («movió») y la tenacidad, el sostén que se recibe de la materia tratada («sostuvo»). Las cosas se dicen; una vez dichas, se transforman por el acto mismo de la clasificación extrema, radical y rigurosa.

La base se ha construido en esta constelación. La esencia del arte se circunscribe en el «a partir de qué» de una escritura. Todo desemboca entonces en la dimensión temporal que viene a continuación, indicada por los dos puntos. Los años cuentan el tiempo marcado por el curso y el ritmo de una creatividad, «años de trabajo», como en el poema “Doce años” (“Zwölf Jahre”) de La rosa de Nadie²¹ —doce en 1961, desde la llegada a París en el verano de 1948, con un recordatorio de los versos que se escribieron entonces, como una profesión profética²². En “Y la fuerza y el dolor” se trata de siete veces siete años, el jubileo, seguramente una plenitud. Los años resuenan quizás, suenan (Hall-) ante todo. Al mismo tiempo se intercalan y se sobreañaden, se exceptúan, salen del ciclo de las producciones naturales o habituales. El grupo («Hall-Schalt-/Jahre»), al asociar las palabras con sus dos guiones, debe analizarse lingüísticamente. Reconocemos en él una coalescencia. Dos compuestos conocidos se combinan: «Halljahr», el jubileo, y «Schaltjahr», el año bisiesto. Un uso de este mismo giro se orquesta de manera intensa en un poema anterior del ciclo VI de Lichtzwang (Luz a la fuerza) que lleva por título “Schaltjahrhunderte”²³

21. “Doce años” (“Zwölf Jahre”, GW I, 220; OC 159).

22. “De viaje” (“Auf Reisen”, GW I, 45; OC 65; véase también la traducción de J. Munárriz en *Amapola y memoria*, Hiperión, Madrid, 1992, p. 85); *verso 2* («que hace de tu casa en París el lugar de sacrificio de tus manos»; «dein Haus in Paris zur Opferstatt deiner Hände») se cita en tres tiempos en el poema “Doce años” (“Zwölf Jahre”): primero «que hace de tu» (el posesivo del poeta), luego «casa en París» (en la que se escribe el libro), seguido de una suspensión, antes del «zur» alemán (que indica el objetivo), «el lugar del sacrificio de tus manos» (el arte despreciado por las agresiones que él sufre). Un análisis, con la distancia.

23. GW II, 324; OC 347-348. Un poema de factura comparable; el inventario es aún más excesivo, extremo y delirante.

(“Siglos bisiestos”). Oímos resonar (hallen) una habilidad soberana (schalten)²⁴. En el contexto del presente poema, el verbo hace eco implícitamente a «halten» (véase hielt-, verso 3).

Cabe asociar, según mi opinión, el demostrativo «esto» (dies), que puede sorprender, al texto que se escribe aquí. Se busca el referente, y se lo encuentra en el marco de la enunciación presente, que incluye el fenómeno de un murmullo tanto fonético como material (rauschen), que Celan idiomatiza y etimologiza ampliamente²⁵. Una materia encuentra su forma, se hace sonora en el soplo del viento. Al canto de los abetos, que se conoce bien, se lo reproduce —es decir, se lo rehace, bajo una forma nueva. El adverbio «así» (so) califica entonces por contraste —y con una consonancia sarcástica— la utilización convencional de la lengua poética, antes de la transformación que Celan le ha impuesto. Murmullo contra murmullo, en las dunas del poema. Nada detiene la convicción de que era preciso decirlo «de otro modo y no / así», de un modo distinto (obstinado) de como suele hacerse. El alemán de la poesía, y toda la tradición poética que tiene tras de sí, se presentan, por un lado, sobre ese fondo; por el otro lado, se libra la lucha emprendida contra ella en la obra, siempre empezada de nuevo en el curso de los «años» (Jahre).

A la embriaguez poética —o mejor dicho: a los murmullos extá-

24. Para la traducción del triple compuesto «Hall-Schalt-Jahre» (versos 4 y 5), hay que tener en cuenta, por lo que se refiere a «schalten», los usos corrientes de la lengua, como por ejemplo «schaltelund walten» («mandar a capricho», «disponer a su antojo», «hacer su gusto»), e incluso los arcaicos («mandar como maestro»), así como, para «Hall», el «sonido», el «eco», la «resonancia». La mayúscula en «Jahre» (verso 5) indica que no se trata del compuesto habitual en alemán, «Schaltjahr» (año bisiesto), de manera que se debe transferir el neologismo al ámbito de la creación poética; es como si los años de escritura a los que alude el poeta fueran años de una sonoridad (los poemas) que él controla a su antojo. Por su parte, Barbara Wiedemann (P. Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2003, p. 856) informa de que el año de composición del poema, 1968, era bisiesto (como lo fue también el año de nacimiento de Celan, 1920).

25. El sentido del compuesto «Fichtenrausch» (verso 6) no se desprende de un modo inmediato. La palabra «Rausch» ha seguido una evolución semántica, en alemán, que va de «murmullo» (sentido arcaico) a «embriaguez» (sentido actual). En Celan, el verbo «rauschen» (murmullar) se asocia siempre a las sonoridades poéticas, al brotar de las fuentes; remitimos de nuevo al último verso de “Cristal”: «siete rosas más tarde se oye el murmullo de la fuente» («sieben Rosen später rauscht der Brunnen», GW I, 52; OC 68). La resemantización de la palabra «Rausch» (embriaguez), mediante este uso idiomático de «rauschen» (murmullar), es sugerida aquí por el primer término del compuesto, los abetos del Norte (Fichten): «das Rauschen der Fichten» (el murmullo de los abetos). Dicha resemantización coincide, pues, con un retorno al primer sentido de la palabra «Rausch», sin que el camino seguido haya sido el de una búsqueda de lo originario. Véase además el Grimm s.v. «Rausch».

ticos de un soplo (.Rausch)—, que se elevaba en el poema programático de La rosa de Nadie («... rauscht der Brunnen»)²⁶, Celan la ha relacionado con un origen septentrional. El Norte está hecho de abetos, dunas y montañas. Escuchamos los versos del Intermezzo lírico de Heine: «Ein Fichtenbaum steht einsam / Im Norden [...]. / Er träumt von einer Palme [...].»²⁷ («Un abeto se tiene en pie solo / En el Norte [...]. Sueña con una palmera [...]). La palmera lejana es el sueño. Pero si «etimologizamos», en el sentido de la figura griega y de la paronomasia, tal como Celan lo hace sistemáticamente, descubrimos también que estamos en el país de la lucha. La réplica se ha inscrito de nuevo en el objeto emblemático de la naturaleza nórdica. En los «abetos», «Fichten», encontramos la esgrima: «fichst» y «ficht», a partir de «fechten». El antagonismo habla en dos estratos de una misma palabra —y ambos están determinados semánticamente. En otros poemas, la palabra «luz» se asocia igualmente a una contradicción, que lleva consigo el yo; «Licht» (luz) se asocia con «ich» (yo)²⁸. El lector asiduo también conserva en su memoria la palabra mucho más insólita «ichten», situada al final de Giro del aliento. De este modo, la alusión al poema “Una vez” es evidente; el vínculo se hace explícito; «resuena»: «[F]ichten[rausch], einmal»; «Einmal / [...] / ichten»²⁹.

Si el origen tuvo un lugar, es precisamente en este «érase una vez» de los cuentos, a la vez singular y repetitivo. La palabra «einmal» posee su valor, fuertemente paradigmático. Fue un «una vez» como los hay pocos, como aquel que se produce solamente en una contingencia pura, una sola y única vez. De ahí que esa contingencia haya sido nuevamente fundadora; ha sabido dar voz al no-uno.

La palabra «convicción» (Überzeugung), en la que se expresan el impulso y la línea a seguir, también se analiza a su vez. Seguramente debemos leer, junto con el «engendrar más allá» (über-zeugen) —o sea, más allá de las tradiciones verbales—, la transferencia de un testimo-

26. El poema “... se oye el murmullo de la fuente” (“... rauscht der Brunnen”, GW I, 237; OC 169) retoma el último verso de “Cristal” (“Kristall”, GW 1,52; OC 68); véase la nota anterior.

27. H. Heine, *Lyrisches Intermezzo*, poema XXXIII, en *id.*, *Sämtliche Schriften*, vol. I, Hanser, München, 1975, p. 88.

28. Véase GW II, 107; OC 257. Los recursos lingüísticos en tal circunstancia, entre uno e infinito, son aniquilados: «vernichtet, / ichten». Es como si la figura del «yo» se desprendiera de la negación, «nicht(et) / ich(tert)». La mutación produce la salvación; «Licht war» («war» también puede, y sin duda **debe**, sub-leerse o hiperleerse como «wahr», «verdadera»).

29. Primera y última palabra del poema “Una vez” (“Einmal”) de Giro del aliento (Atemwende).

nio (Über-Zeuge) ai recinto separado de la lengua³⁰. La divisa apunta a este decir-de-otro-modo. El autoanálisis hace explícita —también aquí— la interiorización de la antítesis. Sin su reencarnación, y bajo esa forma, la constancia de la contradicción no se comprendería. Esta contradicción se ha vuelto una segunda (o primera) naturaleza³¹, no reconoce ni límites ni derechos de caza. De ahí que optemos, entre las acepciones posibles o imaginables de «wildernd» (según el diccionario que iniciaron los hermanos Grimm), por dar preferencia a la caza furtiva³², sin descartar del todo las consonancias de «revoltijo» y «proliferación desbordante». Al final se nos conduce a ver cómo se retoman, uno a uno, en este «de otro modo y no / así», los tres verbos («empujó», «movió» y «sostuvo»), acordados bajo el signo de una unicidad al más metódico repliegue en uno mismo. El ritmo se fortalece en el revoltijo; su desbordamiento salvaje ha permitido llevar el testimonio, en el curso de los años, hasta la otra orilla del lenguaje.

Si sustituyéramos tanto el autorretrato poético, como el análisis más bien triunfante de los medios que se usan, por la autocrítica que Harald Weinrich cree que se produce —aplicada al arte bajo su forma narrativa—, muy pronto nos veríamos obligados a considerar las consecuencias de esta hipótesis, y a hacer explícitas las razones de este rechazo por parte del poeta. Toda la obra se empeña vigorosamente en mantener el testimonio de la historia. Sería necesario admitir que Celan, librado a sus angustias, habría querido recurrir al remedio freudiano de la narración para intentar apaciguarlas, cualesquiera que hubiesen sido sus reservas frente al psicoanálisis³³. El ejercicio habría tenido por efecto traer a la superficie, a pesar suyo, el traumatismo sufrido a causa de los campos de exterminio. Según esta proyección, el recuerdo —con el que sin embargo el poeta convive, en sentido estricto y voluntariamente— se habría apoderado de él, abatiéndolo. Como ocurre a menudo, esta tesis se deduce de una asociación, vaga y precaria, entre una idea y una palabra que no se ha analizado (Fichtenrausch). Ahora bien, separada de su contexto, esta palabra no es legible³⁴. De

30. Podemos comparar el análisis que el contexto impone en el caso de «über-/redete Augen» en “Tubinga, enero” (“Tübingen, Jänner”, GW I, 226; OC 162), entre otros ejemplos.

31. El participio «wildernd», que en el poema hace las veces de adjetivo, puede emplearse para definir algo que se ha vuelto «salvaje» (wild): un jardín, un animal, etc., o algo que prolifera y crece de una manera salvaje y desbordante. [N. de los T.]

32. El término «wildernd» puede emplearse además para el cazador furtivo o para la caza furtiva. [N. de los T.]

33. Véase el poema “Fráncfort, septiembre” en Soles de hilo (“Frankfurt, September”, Fadensonnen, GW II, 114; OC 261).

34. Véase supra la nota 24.

CONCLUSIÓN

otra palabra, «jubileo», que en la Biblia señala el tiempo en que las deudas deben ser perdonadas, el intérprete piensa que se puede extraer, complementariamente, la voluntad de un perdón (siempre la fijación del «perdón»...); Weinrich no duda en encontrar en el suicidio del poeta una confirmación de esta superación del rencor. Al río en el que Celan se ahogó, en París, se lo asimila a las aguas del Leteo. Las aguas del río infernal tienen el poder de borrarlo todo. ¿Se habrá matado para olvidar lo que escribió³⁵?

Al final, ciertos críticos se han visto confrontados con la evidencia de las tomas de posición históricas y políticas de Celan, a menudo negadas durante mucho tiempo, pero que a pesar de todo acabaron por parecer irrefutables. Siempre les queda el recurso —en verdad, bastante terrorífico— de desacreditar su lógica. Al no poder hacer nada con el contenido, se lo presenta como el producto de una alienación mental. Y puesto que lo que se dice en los textos aparece como algo aberrante a los ojos de los críticos, dicha aberración se ve objetivada como tal —y, de este modo, referida a los desfallecimientos clínicos del juicio del autor.

El ejemplo que he escogido muestra, como tantos otros, que los lectores y sus exégetas se han negado a aceptar el rigor vinculante del sistema que se ha construido en la lengua, y que prepara la única vía de acceso al desciframiento. Así pues, tanto unos como otros se han visto forzados a imaginarse paradójicamente una experiencia psicológica o patológica, usando toda una serie de hipótesis (cuyo fondo no desvelan, y que a menudo son inconfesables). La forma, como tal, si la consideráramos verdaderamente como la materia del poeta, no sería para nada una pista falsa. Y no se distinguiría de la lengua, tal y como ésta se forma, sin separarse en absoluto de un fondo, que no está menos modelado que ella, al estarlo en ella y por ella. Tocamos el nudo que constituye el no-reconocimiento de los presupuestos estéticos y gnoseológicos.

La homología entre los negadores del exterminio, a los que Celan apuntó implícitamente como destinatarios de sus poemas, y los negadores de esa intención suya, que a su vez se van relevando entre los autores, sean o no universitarios, es impresionante. La negación inicialmente combatida ha anticipado en cierto modo la otra. Existía la débil esperanza de un cambio a lo largo de los años. El gesto de la botella lanzada al mar, para ser comprendido, debería situarse en ese

35. El texto entra, por esta brecha, en la temática del olvido, que desarrolla el libro de Weinrich (véase *supra*, p. 530, n. 16).

encadenamiento, en ese lugar que se sustrae a verse combatido por los discursos opuestos y por las negaciones de una memoria rechazada³⁶.

La perspectiva se ha invertido. Si finalmente Celan no escribió en primer lugar, como se supone, para llorar su desdicha, es porque procura hacer conocer por doquier las razones próximas y lejanas de la muerte que se propagó. El reconocimiento de su obra poética es primordial. Y prevalece por encima de todo. Su lengua es tan grande —incluso si no se la comprende—, y tan atrayente, que la memoria del acontecimiento se encuentra perpetuada a pesar de todo, gracias al rodeo a través de la poesía, casi como independientemente de su contenido. Es una astucia de la razón. El porqué ya se funde por completo con el arte, aun cuando prescindiera del conocimiento de ese arte.

Mi propósito es mostrar que la coacción que ejerce la dimensión interpretativa ya depositada en la lengua resulta de una opción militante. Ésta se ha pronunciado de antemano contra una realidad cultural bien conocida por el autor, contra las expectativas y contra las mentiras. La verdad estaba en juego; se la reivindicaba. Y se iba construyendo del modo más personal y más particular, en los poemas, apartando las afirmaciones inadecuadas por el solo hecho de que eran generalizaciones. También se nos puede formular, a nosotros, la misma pregunta; al menos hay lugar para preguntarse si la verdad histórica que Celan defiende es también la nuestra; y si lo es, preguntarse cómo hacemos para que lo sea. Lo cierto es que en esta obra, tal y como es, la construcción semántica se apoya en el acontecimiento histórico, y que esta referencia, única o primera, arrastra todo lo demás, profundamente, hasta las mínimas partículas del lenguaje. De este modo, se abren exclusivamente dos alternativas. O bien el lector acepta la forma determinada que se imprime a la lengua, y, como no la conoce de antemano, se ve forzado a rehacer el trabajo inicial de transformación, despejando los ángulos de una refección semántica. O bien, al considerar esta alternativa como un rodeo, toma la cosa tal como se le presenta arbitrariamente, por más insólita que sea. De entrada, esta poesía le ha parecido extraña. Entonces él se le aproxima como a cualquier otro texto, transfiriéndole libremente las ideas que le va sugiriendo cada vez; los recursos asociativos son casi ilimitados y susceptibles de producir nuevamente infinitos comentarios.

36. Podemos comprender así el pasaje del discurso de Bremen (1958), donde se dice que la esperanza depositada en una comprensión, en el espacio de este diálogo de la memoria, que afecta al «corazón», no está muy fuertemente afincada: «In dem —gewiß nicht immer hoffnungsstarken— Glauben [...]» («con la idea —no siempre muy esperanzadora, es cierto— [...]») (GW III, 186; OC 498).

Así Weinrich, en la lectura que acabo de analizar, hace de Celan una figura que responde a su propia representación; reconstruye sin constreñimiento alguno. Por consiguiente, lo convierte en un objeto, más que en un sujeto que escribe. El sujeto, por lo que a él se refiere, se expresa; impone la coacción que él mismo construye. Pero no se le otorga la libertad de ser el autor de su texto, ni de ser verdaderamente dueño de lo que escribe. Ahora bien, Celan hizo todo lo posible para darse los medios de serlo. Tal vez será preciso detenerse, dentro de cuarenta o cincuenta años, ante la inmensa producción de la crítica celaniana. Así se tendrá la medida de lo que se destruye al no reconocer los principios ni la naturaleza del arte. Podemos preguntarnos si la crítica hace bien en continuar ignorando ese escándalo.

Basta con separar las motivaciones psicológicas o clínicas de Celan (que en verdad existen) de los traumatismos y los sentimientos de culpabilidad que introducen los intérpretes, y colocar en un primer plano su proyecto artístico, para que quede claro que las justificaciones auto-destructivas y auto-salvadoras falsamente personalizadas —que éstos han atribuido a la empresa del poeta— son imposibles de sostener. Muchos poemas aportan menos el testimonio de los sufrimientos ligados a la guerra que ciertas dificultades inherentes al proyecto de un combate poético librado a posteriori contra los asesinos, para, en un sentido, deshacer su obra. El pasado ha motivado este trabajo; y a ese pasado se lo ha perseguido sin piedad. Este compromiso requería paradójicamente que lo reconocieran sus contemporáneos, y, también, que se lo alentara, aunque fuera por parte de sus enemigos, al identificar sus prejuicios. Los textos tenían estos destinatarios. Si a Celan no se lo ha leído ni en su compromiso literario, ni en su singularidad política, por más que se lo reconociera, es porque no se lo podía leer. La empresa era imposible. De ahí que se sintiera negado. Sus pretensiones —antes de él tan poco habituales— de decir, en poesía, la verdad de la historia fueron rechazadas, aunque no explícitamente. Pero no se las podía combatir, puesto que todavía no se las había identificado. Deberían haberlo sido, aunque fuera por la vía de un cuestionamiento de su arte, a condición de que fuera abierto y explícito. Celan se hubiera sentido reconfortado.

La dificultad de los presupuestos estéticos que Celan había introducido en su escritura aumentaba la incompreensión con la que topaba su intención. Lo que escribía estaba simplemente en desacuerdo con lo que la mayor parte de sus lectores buscaba en la poesía. El «no» expresado por Celan frente al acontecimiento se veía rechazado; de ahí que el «sí», que concernía al arte, no pudiera hacerse oír. Tengo la impresión de que esta aporía suministra el marco en el cual

se pueden comprender los terribles conflictos que Celan vivió a partir de 1959, desencadenados por las acusaciones de plagio. Una interrogación de su parte acerca de su propia posición y el sentido de lo que hacía se exasperaban ante la ausencia de una percepción exterior justa y clara. Si se hubiera leído lo que él dice, en lugar de oponerse a ello trasponiendo, asimilando y deformando, si no se hubiera hecho de él alguien que no era, se habría actuado sobre el fondo de una manera muy diferente. Tal vez sus lectores se habrían rebelado abiertamente contra lo que él decía. En vida del autor el fracaso era difícil de soportar. ¿Acaso podía haber algo más terrible para él que el hecho de asistir, por ejemplo, a una nueva teologización de todas sus denuncias en beneficio de las creencias y de los prejuicios que corrientemente se inculcan? Celan podía repetirse que su trabajo quedaba anulado cuando se le negaba el derecho de hablar como judío en nombre de los alemanes, fueran o no judíos, tal y como él lo reivindicaba. Percibía con razón un antisemitismo profundo, que su expectativa reavivaba, y que también él mismo resucitaba contra sí. La ceguedad de un Hans-Georg Gadamer, en su libro sobre Celan, respecto del acontecimiento histórico —que pretende reconocer y que universaliza contra el sentido³⁷—, es un signo muy elocuente de ello, raramente esclarecido³⁸.

La cuestión de la significación que ahora adquiere para nosotros la lectura de Celan no podrá plantearse, en todo caso, mientras el debate crítico no se abra de nuevo, y mientras permanezcamos acantonados en la historia de una recepción al fin y al cabo titubeante, que aparentemente acoge al poeta de un modo más amplio, aunque sin poder abrirse a él. Parecería que una buena lectura habría sido, pues, en sí misma, históricamente intempestiva. Como si no se tuviera que plantear realmente la dificultad de estos poemas.

Este debate no puede sino remitir a los presupuestos, sin coartadas teóricas, y, más globalmente, al lugar en el que se realiza la me-

37. H.-G. Gadamer, ¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a "Cristal de aliento" de Paul Celan, trad. de A. Kovacsics, Herder, Barcelona, 1999 (Wer bin Ich und wer bist Du? Kommentar zu Celans "Atemkristall", Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1956). A título de ejemplo, véase su comentario del poema "Con los perseguidos" ("Mit den Verfolgten", GW II, 25; OC 212), con el reconocimiento meramente formal de la «persecución de los judíos bajo Hitler», entendida como un paradigma de la existencia humana (p. 81): «Es la situación humana fundamental en sí [...]» (ed. orig., p. 81).

38. La actitud reverente y acritica de Jacques Derrida en su último libro sobre Celan, escrito como un homenaje a Gadamer, es una buena muestra de ello; véase J. Derrida, Béliers. Le dialogue ininterrompu; entre deux infinis, le poème, Galilée, Paris, 2003.

CONCLUSIÓN

diación y en el que se organiza la resistencia en el texto. ¿A qué resiste éste cuando no tiene sino la forma de decir de los otros, y luego, de volver a decir de nuevo lo que él mismo ha escrito? El poder de celebración se ve sustituido por un impulso liberador en tanto que analítico. La memoria que concedemos a las víctimas puede, en una situación política y cultural dada, estar menos directamente en la mira que la amenaza de su negación. De ahí que la lucha contra los derechos de la vida que se instauran de nuevo y contra las razones históricas del oscurecimiento sea más importante. Se ha asesinado; se ha aceptado hacerlo; lógicamente, el acontecimiento ya no contará en el curso de las cosas. La poesía viene a detener el devenir, lo fija; y anula el acto de borrar.

Si en ese combate la poesía puede más que la prosa, no es porque disponga de un poder de evocación más grande (de un «hechizo evocador»). La prosa puede ser tan poética como la poesía. La diferencia depende más bien de los recursos de la forma. La dimensión reflexiva se vuelve determinante; y conduce a delimitar un espacio de soberanía. Gracias a esta autonomía del lenguaje, lo que se dice se presenta como tal, o sea: dicho; la libertad de recreación hace así posibles las subversiones. Al crear su propio mundo, la poesía se da los medios para eliminar los otros mundos, como lo hace con los sistemas de pensamiento. La poesía puede admitir solamente, como Celan lo hizo, la toma de posición traducida por una composición fortuita, que se sitúa en el momento en que el poema se escribe. El sentido se cierra sobre sí mismo al afirmarse. Una constelación, que tiene su delimitación e incluso su cerco, siempre corre el peligro de dejar de ser ella misma, el peligro de la diferencia; lo que quizás no difiere —y acaba por imponerse— es el cerco idiomático e iniciático, el cual, habiéndose instalado en la lengua corriente, la desvía y la aparta. Propagándose desde dentro, una lengua se opone a otra, en la lengua. Por medio de este rodeo, el lector se encuentra cada vez frente a un enigma que es nuevo cada vez. Si llega a resolverlo, es por el hecho de haberse acostumbrado a la obra, o sea: por los logros y las ganancias de una lectura continua.

Celan llevó la literatura a un punto extremo de autonomía, en el cual ésta debía invertirse necesariamente y coincidir con una reflexión crítica sobre cualquier tipo de actividad literaria, y esto sólo podía hacerse de un modo tan radical en el acto, en el trabajo de la escritura poética. Por tanto es difícil distinguir la violencia del compromiso político (cuyo alcance sólo puede disminuirse reduciendo el combate anti-teológico) de la fuerza del poder crítico inherente a la práctica poética más elemental.

¿Se puede entonces hablar de «mensaje», y asimilarlo al «apretón de manos»? A menudo esto se hace por comodidad, en busca de una puerta de acceso, e invocando la frase aparentemente clara, pero mal aclarada, del discurso de Bremen³⁹, así como otros pasajes de la prosa. No podemos encontrar en Celan ningún contenido de ninguna creencia heredada que él hubiera recuperado y hecho suyo. Esa débil esperanza apuntaría a la suerte de ser comprendido por parte de un lector venidero, y, en consecuencia, a la posibilidad de una connivencia que condujera a la comprensión por medio del trabajo paciente de un desciframiento eventual de construcciones a modo de rompecabezas. Cuando se escribe que el poema de Celan se restringe y se desubjetiviza para llegar mejor a su destinatario, en una representación dialógica (que es, sin duda alguna, ideológica en sus premisas), ¿qué hacemos del «yo», tal y como éste vive solitariamente para sí mismo, en una ciudadela fortificada?

Por eso se llega al colmo del desprecio cuando a una expresión como la de los «aledaños del existir», o, mejor incluso, los «aledaños del Dasein» (Daseins-Anrainer), se la convierte en el emblema de un autorretrato⁴⁰. En realidad se trata de un texto polémico o sarcástico que apunta a una categoría de impostores^{41 42}. Celan anota en la conclusión de este poema, dirigiéndose —como hacía a menudo— al otro, al «poeta» que es el «tú»: «Es suficiente con que te inclines ligeramente para dominarlos desde arriba, a esos ribereños del Ser-ahí, del Dasein»⁴¹. Así hablaban. Los individuos de este clan viven al margen de la «existencia», digan lo que digan, evitando toda relación con la realidad histórica y concreta. ¿Cómo llegar a creer que Celan había de sí mismo mientras que con este giro hostiga a sus enemigos? ¿Cómo otorgar un valor positivo a un trato que se denuncia como artificial, y trans-

39. Véase *supra*, p. 537, n. 35.

40. Hemos encontrado un nuevo eco de esto en la presentación que hace Emmanuel Moses (véase *Le Monde des livres*, 16 de enero de 1998) de los poemas póstumos publicados en 1997 por Suhrkamp (*Die Gedichte aus dem Nachlaß*-, el texto citado en GN 261, o también GW VII, 261). Para Moses, la distancia crítica de Celan no tiene derecho de ciudadanía; es necesario que en sus poemas haya una sustancia y unas creencias.

41. Ante la versión de LPP 265 nos preguntamos el porqué del singular: «aledaño / de existencia». También el genitivo escogido dificulta la comprensión del poema, y anula su sarcasmo.

42. Una traducción castellana del poema de Celan exige una no-traducción del término «Dasein» o, en todo caso, el uso de una fórmula identificable y propia del idioma de los heideggerianos, como «Ser-ahí»; véase en este sentido la nota de Jorge Eduardo Rivera Cruchaga a su traducción de *Ser y tiempo* de Martin Heidegger (Trotta, Madrid, *2003, p. 454).

formar el Dasein en «Ser», hasta el punto de encontrar, para aplicarla a este poeta, «la imagen de un hombre caminando a lo largo de lo esencial» (el Ser)? Celan combatió la esencia por doquier, con todas sus fuerzas, y desde dentro. Sostener esto es más que falso. Una presentación tan esencialista aleja, confunde, y extravía. El vuelco caricaturesco niega y destruye lo que el poeta puede haber combatido.

Si el mundo está completamente particularizado, la tematización poética reviste una función nueva, tal vez desconocida. El objeto, sea cual fuere, sufre una ruptura que permanece incomprensible mientras no se distingan los órdenes. La lengua idiomática que se crea sale al paso de aquella que ha superado en la actualización específica. Las lenguas se cruzan, se contradicen. De ahí que la tematización misma contribuya a la explicitación; de lo contrario ningún objeto podría situarse, es decir, evocarse y, al mismo tiempo, deportarse, en relación con un sistema referencial, en el que se constituye el significado.

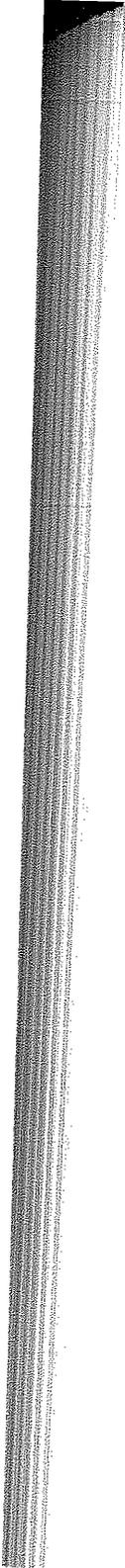
Para nosotros, en una apreciación de nuestra propia modernidad, la exterioridad, tal y como Celan la concibió y tuvo el poder de elaborarla y asumirla, ocupa sin duda un lugar primordial. Esta exterioridad le permitió entrar en todos los géneros existentes en prosa y en poesía, en todas las formas de lo escrito y de la oralidad misma que ahí se traduce, sin detenerse jamás ante nada. La dualidad otorga a la crítica su poder, y se basa en la capacidad de elegir una posición exterior y de hablar desde un afuera. Tanto la pertenencia inmediata como todas las formas de adhesión a los mitos se ven desterradas. Queda la literatura. Todo es literario; el término, con la aceptación de la literalidad estricta, transforma la naturaleza de la obra. Un cuaderno de ejercicios y bosquejos, paradójicamente siempre acabados, se abre y se concentra alrededor de las vigilancias y de la extinción de una reflexión que, al acecho y a flor de piel, registra y se reafirma. Con el correr de los años, los poemas se fueron convirtiendo, cada vez más, en estudios y nurciones, en repeticiones y variaciones, a lo largo de un diario poético recomenzado una y otra vez.

El libro se escribe de una narración a otra en una continuidad abierta, y de cerrazón en cerrazón. Al mismo tiempo, existe ya desde siempre, preexiste, aunque es con esa totalidad —que se hace explícita al lado o detrás de sí— que se aborda un nuevo texto, como si no hubiera otro que ése. Ha sustituido al libro y, más aún, a todos los demás libros, ganando posición a cada paso, respecto de ellos. Por tanto, no podemos leer otra cosa que el libro, cuya lectura exige competencias literarias considerables.

Lo que hace al arte es su condición de artefacto. Y esos artefactos se ofrecen como tales, fugitivos y arbitrarios, menores en el sentido

de Baudelaire⁴³. Lo que una mirada vuelve significativo es cualquier cosa. Y si nos limitamos a esa mirada, discernimos el poder en bruto que reúne y dispone lo dispar, de manera que le devuelve la necesidad sin abandonar lo arbitrario. La invención se basta a sí misma; se hace ver, se muestra en acto como un arte puro, puramente arte, al servicio de nadie, siempre aferrado a las experiencias particulares, y reproduciendo su verdad única.

43. Véanse los textos reunidos en *Baudelaire. Critique de l'art* por Claude Pichois, Paris, 1965, 2 t. La relación que se desprende entre la novedad, en la aprehensión del presente, y la puesta al descubierto de lo desconocido ocupa un lugar importante en la reflexión estética de Celan sobre el instante presente en la creación poética.



FUENTES DE LOS TEXTOS

0. «Una historia de la poesía», conferencia en el Instituto Goethe de París {27 de febrero de 1992}; «Paul Celan: une histoire de la poésie»: lo. Revue internationale de psychanalyse (Toulouse) 1 (1992), pp. 15-30.
1. «La música de los campos» (sobre el poema “Todesfuge”), conferencia en el coloquio de Cerisy sobre los genocidios (1993); «Fugue de la mort», en J. Gilibert y P. Wilgowicz (eds.), *L'ange exterminateur*, Université de Bruxelles, Bruxelles, 1995, pp. 129-152.
2. «Un compromiso irrevocable» (sobre el poema “Radix, Matrix”); «Entwurf zu einem Verständnis von “Radix, Matrix”»: *Celan-Jahrbuch* 7 (1998), pp. 89-94. (Traducción alemana de W. Wögerbauer.)
3. «El testamento de Ucrania» (sobre el poema “Schwarze Flocken”), ponencia en el coloquio «L'Homme, la langue et les camps», Universidades de Reims y París IV (mayo de 1997); «La poésie déportée: Paul Celan. Sa révolution. A propos d'un testament d'Ukraine», en C. Coquio (ed.), *Parler des camps. Penser les génocides*, Albin Michel, Paris, 1999, pp. 451-459.
4. «Nelly Sachs» (sobre la correspondencia entre Paul Celan y Nelly Sachs publicada en 1993); «Histoire d'une lutte»: *Lignes* 21 (1994), pp. 205-220. (Traducción alemana de B. Heber-Schärer: «Paul Celan und Nelly Sachs. Geschichte eines Kampfes»: *Neue Rundschau* 105/4 [1994], pp. 119-134.)
5. «El hombrecillo de Treblinka y el Maharal de Praga» (antes titulado «Circuncidar el alemán», sobre el poema “Einem, der vor der Tür stand”), ponencia en el coloquio internacional Paul Celan en Seattle (octubre de 1984); «Paul Celan sur sa langue: 1. Echec à la langue (allemande). Sur le poème “Un qui était devant la porte”», en A. D. Colin (ed.), *Argumentum e silentio*, De Gruyter, Berlin, 1987, pp. 113-153.

6. «La ironía en hebreo» (sobre el poema “Du sei wie du”); «La pointe en hébreu»: *Dédale* 3/4 (1996), pp. 533-553.
7. «Walter Benjamin en 1968» (sobre el poema “Port Bou - deutsch?”): *Lignes* 35 (1998). (Traducción alemana de Chr. König y el autor: «Celan liest Benjamin [1968]», en *Mitteilungen des Marbacher Arbeitskreises für Geschichte der Germanistik* 13/14 [1998], pp. 1-10.)
8. «Hölderlin» (sobre el poema “Tübingen, Jänner”); «De la dissolution du langage poétique. “Tübingen, janvier” de Paul Celan»: *Dédale* 11/12 (invierno 2000-2001).
9. «Rilke en la poesía de Celan», conferencia ante la Rilke-Gesellschaft (Grand Palais, París, 1991); «Rilke in Celans Dichtung»: *Celan-Jahrbuch* 7 (1998), pp. 177-196.
10. «El azul del ojo» (sobre el poema “In memoriam Paul Éluard”), en S. Auroux, S. Delesalle y H. Meschonnic (eds.), *Histoire et grammaire du sens. Hommage à Jean-Claude Chevalier*, Armand Colin, París, 1996, pp. 211-221.
11. «El traductor», nueva versión de «Celan, le poète traducteur»: *Librairium. Zeitschrift der schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft* 3 (1997), pp. 216-219, j de «Arrêt sur le sens» (sobre las traducciones que Paul Celan hizo de Paul Eluard): *L'Âne* 50 (1992), pp. 40-46.
12. «La enigmatización» (sobre los poemas “Wanderstaude” y “Lyon, les Archers”), ponencia en el coloquio Papi Celan celebrado en la Maison Heine (Cité internationale universitaire, París, 12 de octubre de 1999), en A. Corbea-Hoisie (ed.), *Paul Celan. Biographie und Interpretation/Biographie et interprétation*, Hartung-Gorre/Suger/Polirom, Konstanz/París/Iaçi, 2000, pp. 77-90.
13. «Empédocles» (antes titulado «Lecture de l'antique», sobre el poema “Ortswechsel”), «La redite. Sur un poème [“Ortswechsel”] de Paul Celan»: *Revue Germanique Internationale* 4 (1995), pp. 147-156.
14. «Biografismos» (sobre el ensayo de Peter Szondi sobre el poema “Du liegst”: «Eden, encore»), en M. Bollack (ed.), *L'Acte critique. Sur l'œuvre de Peter Szondi*, PUL, Lille, 1985, pp. 267-290. (Traducción alemana de B. Schulz: «“Eden” nach Szondi», en *Celan-Jahrbuch* 2 [1988], pp. 81-105.)
15. «Ingeborg Bachmann», «Die Begegnung mit der Dichtung Celans in den Gedichten Ingeborg Bachmanns», ponencia en el coloquio organizado por la Universidad de Zürich (octubre de 1994) bajo el título «Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Begegnung - Intertextualität - historische Konstellation», y la dirección de Sigrid Weigel y Bernhard Böschenstein. La editora

Sigrid Weigel se negó a incluir mi texto en la publicación de las ponencias: B. Böschstein y S. Weigel (eds.), Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1997.

16. «La barrera de pestañas» (antes titulado «Le ballet des signes», sobre el poema “Sprachgitter”), ponencia en el coloquio Paul Celan de Cerisy (agosto de 1984); «Paul Celan sur sa langue. Le poème “Sprachgitter” et ses interprétations», en M. Broda (ed.), Contre-jour. Etudes sur Paul Celan, Cerf, Paris, 1986, pp. 84-115. (Traducción alemana de H. Beese, en W. Harnacher y W. Menninghaus [eds.], Paul Celan, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1988, pp. 272-308.)

17. «El monte de la muerte» (sobre el poema “Todtnauberg”), «Le Mont de la mort: le sens d’une rencontre entre Celan et Heidegger»: Lignes 29 (1996); recogido posteriormente en el volumen de ensayos La Grâce de personne (Seuil, Paris, 1997), y parcialmente en castellano en el «Dossier Paul Celan» de la revista Quimera 191 (2000), en traducción de Ana Nñuño.

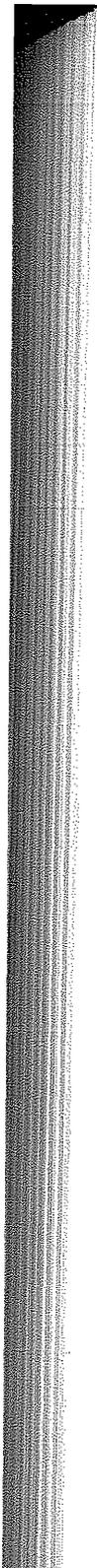
18. «Humor blanco» (antes titulado «Le silence», sobre el poema “Keine Sandkunst mehr”); «Paul Celan sur sa langue: 2. Le projet s’invente dans le poème. Sur le silence comme source du dire (“Keine Sandkunst mehr”)», en Argumentum e sUentio (véase supra), pp. 113-153.

19. «La vertical inexpugnable» (sobre el poema “Stehen”), «Sur l’interprétation de deux poèmes de Paul Celan, “Stehen” et “Treckschutzenzeit”», en A. Gethmann-Siefert y K. R. Meist (eds.), Philosophie und Poesie. Festschrift für Otto Pöggeler, t. 2, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1988, pp. 261-280.

20. «La herida y la justeza» (sobre el poema “Fahlstimmig”), «La blessure et le langage juste. À propos de “Fahlstimmig”, poème de Paul Celan»: Cahiers Confrontation 16 (Palimpsestes, otoño de 1986), pp. 159-165.

21. «Pequeños poemas en verso» (sobre los poemas “Pau, später”, “Spasmen”, “Ich schreite” y “Lehmgetier”), inédito.

22. «Celan y nosotros»: conferencia (16 de marzo de 2000) al margen del coloquio Paul Celan (Universidad de París IV, bajo la dirección de R. Colombat, J.-P. Lefebvre y J.-M. Valentin); Études germaniques 219/3 (2000, número sobre Paul Celan), pp. 363-380.



OTRAS PUBLICACIONES DE JEAN BOLLACK SOBRE PAUL CELAN

LIBROS

- Piedra de corazón. Un poema postumo de Paul Celan, "Le Périgord", trad, de A. Pons, revisada y aumentada con el autor, Arena Libros, Madrid, 2002 [Pierre de cœur. Un poème inédit de Paul Celan, "Le Périgord", Fanlac, Périgueux, 1991] [Herzstein. Über ein unveröffentlichtes Gedicht von Paul Celan, trad, alemana de W. Wögerbauer, Hanser, München, 1993].
- L'Écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan, PUF, Paris, 2003 [Paul Celan. Poetik der Fremdheit, trad, alemana de W. Wögerbauer, Zsolnay, Wien, 2000].
- J. Boilack, J.-M. Winkler y W.-Wögerbauer (eds.), Sur quatre poèmes de Paul Celan. Une lecture à plusieurs, número especial de la Revue des sciences humaines 223/3 (1991) dedicado a Paul Celan [= Actas del coloquio sobre Paul Celan organizado el 30 de junio y el 1 de julio de 1988 en la Maison des sciences de l'homme (París), con «esbozos de comprensión» de los redactores para los poemas "La Contrescarpe", "Lichtenbergs zwölf", "Tenebrae" y "Psalm", y con dos balances sobre la historia de las interpretaciones de "Tenebrae" (por parte de Werner Wögerbauer, pp. 155-170) y de "Psalm" (por parte de Jean-Marie Winkler, pp. 183-212)].
- Paul Celan unter judaisierten Deutschen, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Themen, 83, München, 2005.

ARTÍCULOS

- «L'événement et le lyrisme. Autour du poème "Schibboleth" de Paul Celan»: Noroît 300 (1986).
- «Sur l'interprétation de deux poèmes de Paul Celan, "Stehen" y "Treckschutzenzeit"», véase supra Fuentes [19].

- «Pour une lecture de Paul Celan»: Lignes 1 (1987), pp. 147-161.
- «Le transfert à l'idiolecte. Sur Paul Celan et l'antagonisme du langage», en H. Joly (ed.), *Recherches sur la philosophie et le langage*, n.º 9 (La métaphore), 1988, pp. 316-331 [= Actes de la table ronde sur la métaphore, Grenoble, 1988].
- «Chanson à boire. Über das Gedicht "Bei Wein und Verlorenheit" von Paul Celan»: *Celan-Jahrbuch* 3 (1989), pp. 23-35 [= traducción alemana de B. Schulz; texto inédito en francés].
- «Voraussetzungen zum Verständnis der Sprache Paul Celans», en G. Buhr y R. Reuß (eds.), *Paul Celan, "Atemwende" Materialien* (Coloquio de Heidelberg, 16-19 de septiembre de 1987), Würzburg, 1991, pp. 319-343 [= traducción alemana de Christiane Bohrer; texto inédito en francés].
- «Zu Paul Celans Gedicht "Die Posaunenstelle"»: *Celan-Jahrbuch* 4 (1991, publicado en 1992), pp. 39-53 [= traducción alemana de C. Schmiele y W. Wögerbauer; texto inédito en francés],
- «Un art abstrait. Celan, ou la liberté du désespoir»: *Lignes* 16 (1992), pp. 19-32.
- «Notice sur Paul Celan», en *Dictionnaire des auteurs*, y «Notices sur les recueils: Pavot et mémoire, La rose de Personne et Contrainte de lumière», en *Dictionnaire des œuvres*, Laffont, Paris, 1994.
- «Die Fremdheit. Über Paul Celan»: *Akzente* 3 (1994), pp. 367-382.
- «Délires. Le bouleversement des limites dans l'œuvre de Paul Celan»: *Barca!* 1 (1997), pp. 7-32 [trad. alemana de W. Wögerbauer en *Psyche* (mayo de 2000)].
- «Psalm», en M. Speier (ed.), *Paul Celan. Interpretationen*, Reclam, Stuttgart, 2000.
- «Juifs Allemands: Celan, Scholem, Susman», en J.-C. Attias y P. Gisel (eds.), *De la Bible à la littérature*, Labor et Fides, Genève, 2003, pp. 187-219.
- «Mémoire/oubli», entrada en B. Cassin (ed.), *Vocabulaire européen de philosophie. Dictionnaire des intraduisibles*, Seuil-Le Robert, Paris, 2004.

BIBLIOGRAFÍA

Para una bibliografía general, véanse los siguientes repertorios:

Chr. Bohrer, Paul Celan. Bibliographie, Lang, Frankfurt a.M., 1989.

J. Glenn, Paul Celan. Eine Bibliographie, Harrassowitz, Wiesbaden, 1989.

PUBLICACIONES SOBRE PAUL CELAN CITADAS EN EL LIBRO

Allemann, B., «Das Gedicht und seine Wirklichkeit»: *Études Germaniques* 25 (1970).

Allemann, B. y Bücher, R., «Textgenese als Thematisierung und als Fixierungsprozess: Zum Entwurf von Paul Celans Gedicht "Du sei wie du"», en L. Hay y W. Woessler (eds.), *Edition und Interpretation. Edition et interprétation des manuscrits littéraires*, Lang, Bern-Frankfurt a.M., 1981.

Allerhand, J., «Paul Celan - Aspekte seines Judentums»: *Literatur und Kunst* 171-172 (1983).

Bansberg, D., «Paul Celans "Sprachgitter": eine Interpretation»: *Seminar* 12 (1976).

Baumann, G., «... Durchgründet vom Nichts...»: *Études germaniques* 25 (1970).

Baumann, G., *Erinnerungen an Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1986.

Beese, H., *Nachdichtung und Erinnerung. Allegorische Lektüre einiger Gedichte Paul Celans*, Agora, Darmstadt, 1976.

Blanchot, M., «Le dernier à parler»: *La Revue de Belles Lettres (Genève)* (1972); ed. de 1982 y 1984 en *Fata Morgana*, Paris; existe trad. cast. de A. Ruiz de Samaniego: M. Blanchot, *La bestia de Lascaux-El último en hablar*, nota de presentación de J. Jiménez, Tecnos, Madrid, 1999.

Blocker, G., reseña de *Sprachgitter* en el *Tagesspiegel* (11 de octubre de 1959).

Bogumil, S., «Celans Wende. Entwicklungslinien in der Lyrik Paul Celans I»: *Neue Rundschau* 93/4 (1982).

- Bogumil, S., «Bine neue Klassik», en id., «Celans Hölderlinlektüre im Gegenlicht des schlichten Wortes»: Celan-Jahrbuch 1 (1987).
- Böschenstein, B., «Tübingen, Jänner»: Schweizer Monatshefte 45 (1965), retomado en Id., Studien zur Dichtung des Absoluten, Atlantis, Zürich-Freiburg, 1968.
- Böschenstein, B., Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan. Wirkung und Vergleich, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1977.
- Böschenstein, B., «Celan als Leser Hölderlins und Jean Pauls», en A. D. Colin (ed.), Argumentum e silentio (véase infra).
- Böschenstein, B. y Weigel, S. (eds.), Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1997.
- Buck, T., Muttersprache, Mördersprache, Rimbaud, Aix-la-Chapelle, 1993.
- Burger, H., Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache, Artemis, Zürich-München, 1974.
- Cameron, E., «Erinnerung an Paul Celan»: PARK. Zeitschrift für neue Literatur 10 (1986).
- Chalfen, L., Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend, Insel, Frankfurt a.M., 1979.
- Colin, A. D. (ed.), Argumentum e silentio. Internationales Paul Celan Symposium, De Gruyter, Berlin, 1987.
- De Man, P., «Lyric and Modernity», en Id., Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, University of Minneapolis Press, Minneapolis, 21982.
- Derrida, J., Schibboleth pour Paul Celan, Galilée, Paris, 1986; existe ed. cast.: Schibboleth para Paul Celan, trad. y ensayo de J. Pérez de Tudela, Arena Libros, Madrid, 2002,
- Dmitreva-Einhorn, M., «Wo ich mit meinen Gedanken bin»: Die Zeit (27 de octubre de 1995); existe trad. cast. de C. Drey Müller: «Dónde moran mis pensamientos»: Revista Rosa Cúbica 15-16 (Paul Celan: rosa de nadie), pp. 134-141.
- Emmerich, W., Paul Celan, Rowohlt, Hamburg, 1999.
- Exner, R., «Paul Celan's Atemwende-, about the "Death of the Speech" and the "Hope of Silence"»: Sulfur 4/2 (1984).
- Felstiner, J., «Reconsideration: Paul Celan. The Biography of a Poem»: The New Republic (2 de abril de 1984).
- Felstiner, J., «Translating Paul Celan's "Du sei wie du"»: Prooftexts 3 (1983).
- Felstiner, J., Paul Celan. Poet, Survivor, Jew, Yale University Press, New Haven-London, 1995; existe ed. cast.: Paul Celan: poeta, superviviente, judío, trad. de C. Martín y C. González, Trotta, Madrid, 2002,
- Fioretos, A., «Nothing. History and Materiality in Celan», en A. Fioretos (ed.), Word Traces. Readings of Paul Celan, John Hopkins University Press, Baltimore-London, 1994.
- Forster, L., «Todesfuge-, Paul Celan, Immanuel Weißglas and the Psalmist»: German Life and Letters 39/1 (1985-1986), pp. 1-20.
- Friedlander, A. H., «Maitre Eckhart et la tradition juive: Maimonide et Paul Celan» (conferencia pronunciada en la reunión de la Eckhart Society,

BIBLIOGRAFÍA

- Oxford, 28 de agosto de 1993); trad. fr. de E. Zum Brunn en Voici Maitre Eckhart, Millon, Grenoble, 1994.
- Gadamer, H.-G., *Wer bin Ich und wer bist Du? Kommentar zu Celans "AtemkristallSuhrkamp"*, Frankfurt a.M., 1986; existe ed. cast.: «Quién soy yo y quién eres tú f Comentario a "Cristal de aliento" de Paul Celan, trad. de A. Kovacsics, Herder, Barcelona, 1999.
- Geilhaus, A., «Erinnerung an schwimmende Hölderlintürme. Paul Celan "Tübingen, Jänner"»: *Spuren* 24 (Marbach) (1993).
- Glenn, J., «Celan's Transformation of Benn's "Südwort": An Interpretation of the Poem "Sprachgitter"»: *German Life and Letters* (nueva serie) 21 (1967) .
- Glenn, J., *Paul Celan*, Twayne, New York, 1973.
- Goltschnigg, D., «Das Zitat in Celans Dichtergedichten», en Id., *Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans. Jahrbuch für Internationale Germanistik A*, 20, Lang, Frankfurt a.M., 1985.
- Günther, J., reseña del poema "Fadensonnen": *Neue Deutsche Hefte* 15 (1968) .
- Günzel, E., *Das wandernde Zitat. Paul Celan im jüdischen Kontext*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1995.
- Hamacher, K. y Menninghaus, W. (eds.), *Paul Celan. Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1988.
- Hamburger, M., comentario a su traducción del poema "Wolfsbohnen": *Times Literary Supplement* (16 de mayo de 1997).
- Herrmann, M., *Die Büchner-Preis-Rede und das "Sprachgitter". Untersuchungen zur Strukturierung der lyrischen Sprache durch Paul Celan*, tesis doctoral, Erlangen, 1975.
- Heselhaus, C., «Paul Celans "Sprachgitter"», en *Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis YvanGoll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*, 1.^a ed., Bagel, Düsseldorf, 1961; 2.^a ed., 1962.
- Hünnecke, E., *Poésie et poétique de Paul Celan*, tesis doctoral, Université de Aix-Marseille, 1987.
- Jackson, J. E., *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne. T. S. Eliot, Paul Celan, Yves Bonnefoy, La Bacconnière, Neuchâtel*, 1978,
- Janz, M., *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Frankfurt a.M., 1976; reed., Athenäum, Königstein, 1984.
- Kelletat, A., «Accessus zu Celans "Sprachgitter"»: *Der Deutschunterricht* 18 (1966), retomado en D. Meinecke (ed.), *Über Paul Celan* (véase infra).
- Konietzny, U., *Sinneinheit und Sinnkohärenz des Gedichts bei Paul Celan*, Bock Sc Herchen, Bad Honnef, 1985.
- Konietzny, U., *Die Bedeutung von Intention und Rezeption beim Verständnis der Lyrik Paul Celans*, tesis doctoral, Repro SOL, Utrecht, 1987.
- Krämer, H. M., *Eine Sprache des Leidens. Zur Lyrik von Paul Celan*, Grünewald, München-Mainz, 1979.
- Lacoue-Labarthe, Ph., *La poésie comme expérience*, Paris, Bourgois, 1986; reed., 1997; existe ed. cast.: *La poesía como experiencia*, trad. de J. F. Megias, Arena Libros, Madrid, 2005.

- Lefebvre, J.-P., «“Ich verulme, verulme”. Paul Celan me d’Ulm (1959-1970)», en M. Espagne (ed.), *L’Ecole normale supérieure et l’Allemagne*, Leipziger Universitätsverlag, 1995.
- Lehmann, J. (ed.), *Kommentar zu Paul Celans “Die Niemandrose”*, Winter, Heidelberg, 1997.
- Lyon, J. K., «The Poetry of Paul Celan: an Approach»: *Germanic Review* 39 (1964).
- Lyon, J. K., «Rilke et Celan», en A. D. Colin (ed.), *Argumentum e silentio* (véase supra).
- Maassen, J. P. J., «Tiefimschnee. Zur Lyrik Paul Celans»: *Neophilologus* 55 (1972).
- Manger, K., «Wir müssend wohl leiden. Zu Paul Celans Gedicht “Du liegst im grossen Gelausche”»: *Euphorion* 73 (1979).
- Manger, K., «Die Königszäsur, Zu Hölderlins Gegenwart in Celans Gedicht»: *Hölderlin-Jahrbuch* 23 (1982-1983); retomado en A. D. Colin, *Argumentum e Silentio* (véase supra).
- Manger, K., «Todestango im Zeitgehöft. Zur Bedeutung des Todes in der Dichtung Paul Celans», en H. H. Hansen (ed.), *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Steinkopff, Darmstadt, 1989.
- Mayer, P., «Alle Dichter sind Juden. Zur Lyrik Paul Celans»; *Germanisch-Romanische Monatschrift* 54 (1973).
- Meinecke, D., (ed.), *Über Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1970.
- Meinecke, D., *Wort und Name bei Paul Celan*, Gehlen, Bad Homburg, 1970.
- Menninghaus, W., *Paul Celan, Magie der Form*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1980.
- Meschonnic, H., «On appelle cela traduire Celan», en íd., *Pour la poétique II*, Gallimard, Paris, 1973.
- Moses, E., «Le riverain de l’être»: *Le Monde des livres* (16 de enero de 1998).
- Neumann, G., «Die absolute Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmé und Paul Celans»: *Poetica* 3 (1970).
- Neumann, P. H., *Zur Lyrik Paul Celans*, Vandenhoeck, Göttingen, 1968, reed., 1990.
- Oelmann, U. M., *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945*. Ingeborg Bachmann, Günther Eich, Paul Celan, Heinz, Stuttgart, 1980; 1983.
- Pereis, C., «Zu Paul Celans Gedicht “Frankfurt, September”»: *Germanisch-Romanische Monatschrift* 54 (nueva serie) 23 (1973).
- Pereis, C., «Zeitlose und Kolchis. Zur Entwicklung eines Motivkomplexes bei Paul Celan»: *Germanisch-Romanische Monatschrift* 60 (1979).
- Pereis, C., «Eine Sprache für die Wahrheit», en M. Reich-Ranicki (ed.), *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*, Insel, Frankfurt a.M., 1986, 1995.
- Petuchowski, E., «A New Approach to Paul Celan’s “Argumentum e Silentio”»: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 52 (1978).
- Petuchowski, E., «Bilingual and Multilingual Wortspiele in the Poetry of Paul

BIBLIOGRAFÍA

- Celan»: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 52 (1978).
- Pöggeler, O., «Kontroverses zur Ästhetik Paul Celans (1920-1970)»: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 25 (1980).
- Pöggeler, O., Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans, Alber, Freiburg-München, 1986.
- Pons, A., «Arnau Pons tria Ingeborg Bachmann i Paul Celan»: Caràcters 27 (2004).
- Pons, A., «Un silencio que no cesa»: Raíces 61 (2004-2005).
- Schmueli, I., «"Denk dir". Über Paul Celans Besuch in Israel», en id., Sag, daß Jerusalem ist. Über Paul Celan: Oktober 1969-April 1970, Isele, Eggingen, 2000.
- Schöne, A., Dichtung als verborgene Theologie. Versuch einer Exegese von Paul Celans "Einem, der vor der Tür stand", Bursfelder Universitätsreden, Göttingen, 1999; reed. en Göttinger Sudelblätter, Walstein, Göttingen, 2000.
- Schulz, G.-M., Negativität in der Dichtung Paul Celans, Niemeyer, Tübingen, 1977.
- Schulze, J., Celan und die Mystiker, Bouvier, Bonn, 1976.
- Schwerin, Ch. Graf v., «"Bitterer Brunnen des Herzens". Erinnerung an Paul Celan»: Der Monat 279 (1981).
- Seng, S., Auf den Kreiswegen der Dichtung. Die zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis "Sprachgitter", Winter, Heidelberg, 1998.
- Solomon, P., Paul Celan. L'adolescence d'un adieu, Climats, Castelnau-le-Lez, 1990.
- Stiehler, H., «Die Zeit der Todesfuge. Zu den Anfängen Paul Celans»: Akzent 19 (1972).
- Stiehler, H., «Schwaze Flocken»: Die Zeit (27 de octubre de 1995).
- Szondi, P., «Eden», en id., Celan-Studien, Schriften II; publicado por primera vez en {Ephémère 19-20 (1972-1973), trad. fr. de J. y M. Bollack, en P. Szondi, Poésies et poétiques de la modernité, ed. de M. Bollack, Lille, PUL, 1987; está incluido en la ed. cast.: P. Szondi, Estudios sobre Celan, prefacios y apéndice de J. Bollack, trad. de A. Pons, Trotta, Madrid, 2005.
- Szondi, P., «Poetry of Constancy. Poetik der Beständigkeit», en id., Celan-Studien, Schriften II, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1978; trad. cast.: id., Estudios sobre Celan (véase supra).
- Voswinkei, K., Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung, Stiehm, Heidelberg, 1974.
- Voswinkei, K., «"Die Niemandrose", eine Wiederbegegnung», en AA.W., Celan wiederlesen, Lyrik Kabinett, München, 1998.
- Weber, W., «Zum Gedicht "Du sei wie du"», en id., Forderungen. Bemerkungen und Auf Sätze zur Literatur, Artemis, Zürich-Stuttgart, 1970.
- Weinrich, H., «Kontraktionen. Paul Celans Lyrik und ihre Atem wende»: Neue Rundschau 79 (1968); retomado en D. Meinecke (ed.), Über Paul Celan (véase supra).

- Weinrich, H., *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München, 1997; existe ed. cast.: *Leteo. Arte y crítica del olvido y trad.*, de C. For tea, Siruela, Madrid, 1999.
- Wiedemann, B., *Antschel Paul - Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Niemeyer, Tübingen, 1985,
- Wiedemann, B. (ed.), *Paul Celan — Die Goll-Affäre*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2000.
- Wögerbauer, W., «Zur strukturbildenden Funktion der Liebesbeziehung in der Dichtung Paul Celans»: *Celan-Jahrbuch 6 (1995)*.
- Wögerbauer, W., *La réflexion du langage poétique dans l'oeuvre de Paul Celan*, tesis doctoral, Université de Paris IV, 1993.
- Wögerbauer, W., «Drei Skizzen zu Bildgedichten Paul Celans»: *Celan-Jahrbuch 7 (1998)*.
- Wögerbauer, W., «Chronologie et composition chez Paul Celan», en A. Corbea-Hoisie (ed.), *Paul Celan. Biographie und Interpretation I Biographie et interprétation*, Hartung-Gorre/Suger/Polirrom, Konstanz/Paris/laSì, 2000.
- Zbikowski, R., «'Schwimmende Hölderlintürme'. Paul Celans Gedicht "Tübingen, Jänner" - diaphan», en O. Pöggeler y Chr. Jamme (eds.), «Der Glühende Leertext». *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, Fink, München, 1993.
- Zschachlitz, R., «Le recueil Schneepart dans l'optique des Gedichte aus dem Nachlaß» : *Etudes germaniques 219 (2000)*.

ÍNDICE DE POEMAS

An den Toren (SU), Ante las puertas: 481
An niemand geschmiegt (NR), No arrimado a nadie: 104s.
Am letzten Tor (SU), En el último portal: 526
Argumentum e silentio (SS), Argumentum e silentio: 460
Assisi (SS), **Asís**: 478
Auch heute abend (SS), También este atardecer: 478
Auf Reisen (MG), De viaje: 231, 349, 352, 477, 532

Bei Wein und Verlorenheit (NR), Con vino y pérdida: 18
Beim Hagelkorn (AW), Junto_a la piedra de granizo: 103, 303
Benedicta (NR), Benedicta: 506
Blume (SG), Flor: 33, 72, 187, 233, 239, 317, 407, 424
Brandung (MG), Oleaje: 477 *

* Los poemas que figuran en este Índice son aquellos objeto de un comentario más o menos detallado en la obra. Para facilitar la ubicación de los poemas en sus respectivos libros, anotamos entre paréntesis unas siglas que corresponden a las iniciales del título del libro o, en algunos casos, del volumen, y recordamos que el volumen GW I comprende: Mohn und Gedächtnis (MG, 1952), pp. 7-78 (OC 47-80); Von Schwelle zu Schwelle (SS, 1955), pp. 79-141 (OC 81-113); Sprachgitter (SG, 1959), pp. 143-204 (OC 115-149); Die Niemandrose (NR, 1963), pp. 205-291 (OC 151-204); el volumen GW II comprende: Atemwende (AW, 1967), pp. 7-107 (OC 205-257); Fadensonnen (FS, 1968), pp. 109-227 (OC 259-310); Lichtzwang (LZ, 1970), pp. 229-328 (OC 311-349); Schneepart (SP, 1971), pp. 329-415 (OC 351-391); el volumen GW III: Der Sand aus den Urnen (SU, 1948), pp. 7-64 (OC 393-424); Zeitgehöft (ZG, 1976), pp. 65-123 (OC 425-452); Prosa (P), pp. 155-181 (OC 469-493); Reden (R), pp. 185-203 (OC 495-511); los volúmenes GW IV y V: Übertragungen I y II (Ü I, Ü II), respectivamente; el volumen GW VI: Das Frühwerk (FW) y el volumen GW VII: Die Gedichte aus dem Nachlaß (GN) (LPP).

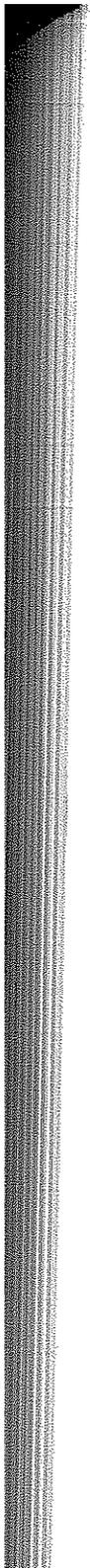
- Chymisch (NR), Quimia: 101, 121, 425
 Clair de lune (FW), Clair de lune: 232
 Coagula (AW), Coagula: 101
 Corona (MG), Corona: 349-352, 360, 371ss.
- Das ganze Leben (MG), La vida entera: 352, 375
 Das Gastmahl (FW, SU, MG), Banquete para huéspedes: 239, 453
 Das Nichts (ZG), La nada: 457, 481
 Dein Fiaar überm Meer (MG), Tus cabellos sobre el mar: 352s., 478
 Dein Hinüb er sein (NR), Tu transir: 219
 Den verkieselten Steinspruch (AW), El dicho vuelto guijarro: 296
 Denk dir (FS), Piensa en ello: 25, 133
 Der Meridian (R), El meridiano: 20, 43, 73, 80, 174, 214s., 263, 309, 366, 470s., 495
 Die feste Burg (MG), La fortificación: 237, 239
 Die Gauklertrummel (AW), El tambor del saltimbanqui: 453
 Die Herbstzeitlosen (ÜI), Les Colchiques: 71
 Die nachzustotternde Welt (SP), El mundo retartamudeable: 496
 Die Pole (ZG), Los polos: 416
 Die Schwelle des Traumes (SU), El umbral del sueño: 449, 459
 Die Silbe Schmerz (SP), La sílaba Schmerz: 134s., 370, 531
 Die Zwölf (Ü II), Los doce: 69
 Drüben (MG), Al otro lado: 347
 Du liegst (SP), Estás acostado: 319-340, 428, 444, 475, 518
 Du sei wie du (LZ), Tú, sé como tú: 127-152, 429
- Ein Knirschen von eisernen Schuhn (MG), Un crujir de zapatos de hierro: 384
- Ein Krieger (FW, SU), Un guerrero: 232-238
 Eine Gauner- und Ganovenweise (NR), Una tonadilla de bribones y bandidos: 100
- Einem, der vor der Tür stand (NR), A uno que estaba ante la puerta: 95-126, 288, 384
- Eingejännert (SP), Enenerizado: 175
 Einiges Handähnliche (NR), Algo con apariencia de mano: 425
 Einkanter (SP), Canto de una sola arista: 507
 Einmal (AW), Una vez: 130, 534
 Engführung (SG), Estrecho: 43, 78, 293s., 335, 339, 525
 Erinnerung an Frankreich (MG), Recuerdo de Francia: 70, 371, 374s.
 Erratisch (NR), Errática: 436
 Es ist alles anders (NR), Todo es distinto: 373
 Es kommt (ZG), Viene: 488
 Es war Erde in ihnen (NR), Había tierra en ellos: 219, 271, 522-529
- Fadensonnen (AW), Soles de hilo: 102
 Fahlstimmig (LZ), Vocipálido: 234, 478, 486s., 493-501

ÍNDICE DE POEMAS

- Flimmerbaum (NR), Árbol ciliado: 38 Is., 395, 427
Flügelnacht (SS), Noche, un ala: 251s.
Frankfurt, September (FS), Fráncfort, septiembre: 292-295, 535
Frihed (AW), Frihed: 325
- Gespräch im Gebirg (P), Conversación en la montaña: 131, 174, 387, 394
- Hafen (AW), Puerto: 453, 504
Harnischstriemen (AW), Estrías de espejo de falla: 275
Hendaye (FS), Hendaya: 299
Heute und morgen (SG), Hoy y mañana: 477
Hinausgekrönt (NR), Coronado y ¡fuera!: 509
Huhediblu (NR), Rojecenasfló: 175, 239, 350 396
- Ich hörte sagen (SS), Oí decir: 310, 312
Ich schreite (FS), Mido a zancadas: 512-517
Im Regen (FW), Bajo la lluvia: 229
In Ägypten (MG), En Egipto: 352-353
In der Luft (NR)i-Ek el aire: 241, 486s.
In eins (NR), Todo en uno: 85, 292,437
In memoriam Paul Eluard (SS), In memoriam Paul Eluard: 38, 247-261
In Prag (AW), En Praga: 97s., 115
Inselhin (SS), Hacia la isla: 389
Ins Nebelhorn (MG), Con la cuerna que suena en la niebla: 389
- Jenseits (FW), Mds allá: 237
- Keine Sandkunst mehr (AW), No más arte de arena: 186,449-483, 494
Kermorvan (NR), Kermorvån: 288, 507
Kleide die Worthöhlen aus (FS), Tapiza las cuevas de la palabra: 312, 518
Köln, am Hof (SG), Colonia, am Hof: 36,299
Kolon (NR), Colon: 427
Kristall (MG), Cristal: 290, 359, 425, 533s.
- Landschaft (AW), Paisaje: 505
Le Périgord (GN), Le Périgord: 300, 373
Leb die Leben (GN), Vive las vidas: 518s,
Lehmgetier (GN), Bichos de arcilla: 518s,
Les Globes (NR), Les Globes: 479
Levkojen (SP), Alhelies: 264
Lichtenbergs zwölf (AW), De Lichtenberg, las doce: 292
Lob der Ferne (MG), Elogio de la lejanía: 20, 350-353, 359, 365-370
Lyon Les Archers (FS), Lyon Les Archers: 15, 156, 298-303
- Mandorla (NR), Mandorla: 361
Mit erdwärts gesungenen Masten (AW), Con mástiles cantados apuntando
hacia la tierra: 301

- Mohn (SU), Adormidera: 235
Mutter, Mutter (GN), Madre, madre: 159
- Nachtstrahl (MG), Rayo de noche: 345
Notturmo (FW), Notturmo: 238
Nous avons fait la nuit (ÜI), Nous avons fait la nuit: 267-274, 307
- Oben, geräuschlos (SG), Arriba, sin ruido: 407
Ölig still (FS), Oleoso y en silencio: 453
Ortswechsel (ZG), Cambio de lugar: 293, 305-317
- Pau, nachts (FS), Rau, de noche: 504
Pau, später (FS), Rau, más tarde: 299, 504-507
Playtime (SP), Playtime: 237
Port Bou - deutsch? (GN), Port Bou - éalemani: 80, 153-166
Psalm (NR), Salmo: 98, 140, 365, 478, 518, 526
- Radix, Matrix (NR), Radix Matrix: 57-64, 120, 234, 278, 310, 395
... rauscht der Brunnen (NR),... se oye el murmullo de la fuente: 122, 417
533s.
- Riesiges (FS), Inmenso: 453
Ruh aus in deinen Wunden (AW), Descansa en tus heridas: 445
- Sackleinen-Gugel (FS), Capucho de arpillera: 114
Schaltjahr hunderte (LZ), Siglos bisiestos: 532s.
Schibboleth (SG), Sibbólet: 292, 388s., 475, 478
Schlaf und Speise (MG), Sueño y sustento: All, 479
Schneebett (SG), Lecho de nieve: 194
Schwarze Flocken (SU), Copos negros: 61, 65-74
Schwarze Krone (FW), Corona negra: 230
Schwirrhöizer (AW), Palos sibilantes: 301
Selbdritt, selbviert (NR), Uno mismo a tres, uno mismo a cuatro: 525
Solve (AW), Solve: 101
Spasmen (FS), Espasmos: 508-512
Spät und Tief (MG), Tarde, profundamente: All
Sprachgitter (SG), Rejas del lenguaje: 185, 375, 377-411
Sprich auch du (SS), Habla también tú: 203, 208, 460s., 529
Stehen (AW), Tenerse en pie: 278, 485-491
Steinschlag (SP), Desprendimiento de piedras: 512-513
Steppenlied (FW), Canto estepario: 234
Stille! (MG), ¡Silencio!: 360-362
Stilleben (SS), Naturaleza muertas: 308
Stimmen (SG), Voces: 174, 272, 310
- Tenebrae (SG), Tenebrae: 365
Todesfuge (MG), Fuga de muerte: 18, 29-56, 101, 226, 346, 352, 457

- Todtnauberg (LZ), Todtnauberg: 140, 453, 515
Tübingen, Jänner (NR), Tubinga, enero: 169-217, 288s., 299, 429, 535
Tulpen (FW), Tulipanes: 232
- Umsonst malst du Herzen (SU, MG), En vano pintas corazones: 228, 233,
236, 238s.
Und Kraft und Schmerz (SP), Y la fuerza y el dolor: 530-543
Und mit dem Buch aus Tarussa (NR), Y con el libro de Tarusa: 272, 374
Unlesbarkeit (SP), Ilegibilidad: 355
Unten (SG), Abajo: 294, 453, 460
Unter ein Bild (SG), Bajo una imagen: 425
Unterwegs (FW), De camino: 234
- Von der Orchis her (AW), Desde la orquídea: 453
Von der sinkenden Walstirn (ZG), De la frente de la ballena que se hunde:
416
- Wanderstaude (ZG), Matojo errante: 283-293
Was geschah? (NR), ¿Qué sucedió?: 526
Wasser und Feuer (MG), Agua y fuego: 456s.
Wirf das Sonnenjahr (FS), Arroja el año solar: 365
- Zeichen (Ü I), Signo: 71
Zu zweiten (SS), De a dos: 453
Zur Nachtordnung (SP), Hacia el orden de la noche: 517
Zürich, Zum Storchen (NR), Zürich, Hostal de la Cigüeña: 86s., 116, 118,
132, 354s.
Zwölf Jahre (NR), Doce años: 532



ÍNDICE DE NOMBRES

AUTORES QUE HAN TRATADO LA OBRA DE PAUL CELAN

- Allemann, B.: 138, 141, 148, 430,
439, 494-497, 499s.
Allerhand, J.: 138, 146
- Badiou, B.: 129, 157s., 270, 284,
416, 449, 480
Bárcena, F.: 29
Baumann, G.: 140, 224, 424; 428,
432-436, 441, 443, 471
Beese, H.: 224, 233
Bevilacqua, G.: 378s.
Blanchot, M.: 193s.
Blocker, G.: 78, 81s., 91s., 240
Bogumil, S.: 190s., 204, 429, 435
Böschenstein, B.: 185s., 191, 196s.,
201, 205s., 208, 212, 220, 327,
341, 386, 390
Broda, M.: 193, 196, 278
Bücher, R.: 138, 141, 148, 284, 382,
430, 496, 512
Buck, T.: 43, 45, 54s.
Burger, H.: 233
- Caduff, C.: 358
Challen, I.: 51s., 60, 67s., 224, 415
Cuesta Abad, J. M.: 335
- Daive, J.: 136, 339, 430
De Man, P.: 209, 211
Derrida, J.: 137, 150, 157, 199s.,
296s., 333, 336, 539
Dinesen, R.: 78-80, 85, 87s., 354
Dmitrieva-Einhorn, M.: 69
Dreymüller, C.: 80, 345, 366, 371
Duque, F.: 130s.
- Edfeldt, J.: 80
Elvira-Hernández, J. F.: 390
Emmerich, W.: 372
Exner, R.: 240
- Felstiner, J.: 45s., 51, 68s., 113, 124,
128, 136, 142, 144-149, 151,
186, 206
Fioretos, A.: 206, 209s.
Forster, L.: 50s.
France-Lanord, H.: 445
Friedlander, A. H. t 137, 150
Fries, T.: 333, 336
- Gadamer, H.-G.: 25, 116, 205, 319-
324, 326s., 329-331, 334, 396,
427s., 431, 466, 474, 486-490,
539

- Gellhaus, A.: 209, 211, 284
 Glenn, 381s., 403s., 406, 458
 Goltschnigg, D.: 209
 Günther, J.: 317
 Günzel, E.: 59s., 104, 128, 227
- Hamburger, M.: 21, 73
 Heselhaus, C.: 44s., 397
 Hünnecke, E.: 261
- Jackson, J.: 382,384,386,389-391,
 459, 461, 468-470, 472, 474s.
- Janz, M.: 33, 49, 52, 192, 201, 206-
 208, 224, 233, 323-334, 337s.,
 381, 390, 397-401, 464-467,
 505, 507
- Jens, W.: 35, 39
- Keiletat, A.: 381s., 384-386, 390s.,
 399-404, 406s., 409
- Kittner, A.: 50s.
- Konietzny, U.: 141-143, 148s., 317
- Kovacsics, A.: 332, 489
- Krämer, H. M.: 38
- Krolow, K.: 259-261
- Lacoue-Labarthe, Ph.: 106s., 153,
 183, 187s., 193-195, 199-201,
 204, 209, 212-216, 430, 434,
 439s., 443, 453
- Lefebvre, J.-P.: 165, 188, 193, 206,
 209,211, 278, 284
- Lyon, J. K.: 50, 397
- Maassen, J. P.: 401, 458s., 467
- Manger, K.: 43,191,323,325,332-
 338
- Mayer, H.: 154
- Alayer, P.: 449, 458s., 481
- Meinecke, D.: 116, 208s., 397, 403
- Mèlich, J.-C.: 29
- Menninghaus, W.: 479, 497, 500
- Meschonnic, H.: 101, 277
- Moses, E.: 520, 541
- Neumann, G.: 421, 426, 430, 434-
 436, 468
- Neumann, P. H.: 97s., 106,464,466
- Oelmann, M.: 233, 260s.
- Perels, C.: 198, 233, 293
- Pérez de Tudela, J.: 199, 210
- Petuchowski, E.: 311, 459s.
- Pöggeler, O.: 42, 99,106-110,112,
 116, 124, 133-135, 261, 315s.,
 339, 419, 428, 443-445, 457,
 460s., 466-468, 472-476, 478,
 487, 489-491
- Pons, A.: 10, 95, 97, 152, 244, 271,
 283, 300, 307, 365s., 373, 394
- Quint, J.: 129, 135, 151
- Reina Paiazón, J. L.: 129,196,278,
 416
- Schöne, A.: 106, 115-117,122-126,
 524s.
- Schulz, G.-M.: 104, 106, 410, 460,
 489s.
- Schulze, J.: 476
- Seng, S.: 290-292
- Steiner, G.: 150
- Stiehler, H.: 46s., 53, 66-68
- Szondi, P.: 161,205,319-326,333s.,
 338-340, 428, 454, 474s.
- Valente, J. A.: 33, 179, 184
- Vega, A.: 135, 137, 140, 150
- Voswinckel, K.: 206,209,458s., 475
- Wagenbach, K.: 33, 52
- Weber, W.: 132-136, 138s., 143,
 148
- Weinrich, H.: 407-410, 462-464,
 472, 530, 535s., 538
- Weizel, S.: 341, 358, 360, 362,
 365s., 369, 372-374
- Wiedemann, B.: 20, 29, 33-36, 38,
 41-45,47,49s., 54-56, 62, 77,82,
 91, 100, 124s., 128s., 157s., 194,
 223s., 230,233,235,237s., 284,
 306, 449, 480s., 533

ÍNDICE DE NOMBRES

Wögerbauer, W.: 1.0, 230, 232, Zbikowski, R.: 189-191,206
 342s., 375, 394, 507, 526 Zschachlitz, R.: 165

OTROS NOMBRES*

Adorno, T. W.: 50,52,73,154,214, 366	Dante: 240, 290
Anaximandro: 15	Desnos, R.: 69
Andreas-S alomé, L.: 221, 243	Dickinson, E.: 266
Apollinaire, G.: 69, 71, 374	Eckhart (Maestro): 62, 121, 127- 129, 132s., 135-138, 140-142, 144, 147s., 150s., 162, 429
Aristóteles: 306	Eich, G.: 261, 494
Ausländer, R.: 51-54, 236	Éluard, P.: 38, 248-261, 265, 267- 269, 271s., 274s., 307, 500
Bachmann, i.: 80, 270, 341-375, 378s., 387, 392,506	Empédocles: 293, 306s., 309, 311- 315
Baudelaire, C.: 71, 225, 266, 543	Enzensberger, H.-M.: 78,81-84,355
Beethoven, L. van: 41	Flaubert, G.: 227
Benjamin, W.: 15, 24, 69, 80, 153- 166, 337,500, 517	Frénaud, A.: 258
Benn, G.: 288, 387, 389, 403-407, 475	Freud, S.: 221, 233, 295
Bialik, J.-N.: 311	Friedrich, H.: 68
Blok, A.: 69	Frisch, M.: 354
Bobrowski, J.: 88s.	George, S.: 89, 153s., 175,180,235, 243,390, 422,473s.
Brecht, B.: 154, 161, 355, 526;532	Goethe, J. W. von: 35, 73, 100-103, 109, 153, 161, 230, 381, 406, 423s., 525
Breton, A.: 214, 217, 249, 257-259	Goll, C: 55s., 82, 92
Buber, M.: 73, 79, 90, 124, 427	Goll, I.: 44, 55s., 70, 82, 92, 124s., 354
Büchner, G.: 69, 84,100,172,174s., 309s., 332, 355, 390, 399, 419, 437, 528	Grass, G.: 112
Cameron, E.: 295	Guérin, M. de: 222
Camus, A.: 302	Gundolf, F.: 161
Celan, G. : 50, 78, 84s., 93s., 120, 259, 270, 275, 283, 313, 343, 354, 374, 388, 392, 430, 442	Hamm, P.: 79-82, 87, 89, 92-94
Char, R. : 265	Hannover, H.: 326
Compagnon, A.: 163	
Curtius, E. R.: 290-292	

* Este índice no es exhaustivo; solamente se dan aquellos nombres que guardan una relación con la vida o la obra de Paul Celan, o que tienen cierta relevancia en el comentario.

- Hannover-Drück, E.: 326
 Hegel, G. W. F.: 173, 178
 Heidegger, M.: 19, 73, 107s., 111,
 122, 131, 133-137, 140, 153,
 157, 189s., 193, 195s., 204,213,
 215-217, 225, 346, 362, 366,
 415, 417-420, 422s., 425, 427,
 430-435, 437, 439-445, 453,
 471, 474, 479, 541
 Heine, H.: 53, 69, 528, 534
 Heilingrath, N. von: 175, 180
 Her ádito: 145, 217
 Hesfodo: 57, 285s., 426
 Heydrich, R.: 192
 Hilel (rabí): 20, 92
 Hilty, H. R.: 83, 354
 Hirsch, R.: 222, 291, 388, 391
 Hofmannsthal, H. von: 73,132,154,
 222, 240
 Hölderlin, F.: 19, 71, 73, 79, 89,
 137, 153, 156s., 160, 169-217,
 219, 289, 355, 359, 443, 464
 Homero: 185, 285s.
 Hopkins, G. M.: 290
 Horacio: 57, 100
 Hugo, V.: 257
 Humboldt, W, von: 462
- jean Paul: 103,154, 220,291, 390s.
 Jene, E.: 142
 Jlébnikov, V.: 142
- Kafka, F.: 24,53, 69, 71, 124, 131,
 141, 227, 240, 295
 Kalandra, Z.: 249, 256-259, 261
 Kassner, R.: 221
 Král, P.: 257-259
 Kemp, F.: 408
 Kommereil, M.: 153s., 156, 161
- Labe, L.: 222
 Leiser, E.: 80
 Liebknecht, K.: 319, 322-324, 327
 Löw (rabí): 97, 101s., 104s., 109s.,
 113, 117, 121, 124
 Lutero, M.: 62, 73, 103, 532
- Luxemburg, R.: 319,322-324, 326-
 328, 332
 Lyotard, J.-F.: 163
- Mallarmé, S.: 72s., 220,239s., 266,
 339, 418, 451s., 454-456, 458,
 461, 463, 467-476, 495
 Mandelstam, O.: 69,201, 240,252,
 272, 528
- Nerval, G. de: 55, 71, 266
 Nietzsche, F.: 221, 240, 243, 424,
 440, 531
 Novalis: 89, 142, 316
- Péri, G.: 255s.
 Pessoa, F.: 266
 Petrarca, F.: 222
 Peyer, R.: 82
 Pindaro: 159, 284-286, 464
 Platon: 287, 308-310
 Plutarco: 309
- Rembrandt: 507
 Rilke, R. M.: 38, 50,73,100s., 180,
 219-246, 250s., 372
 Rimbaud, A.: 52, 54s., 69, 243, 264,
 266
 Rosenberg, A.: 137
 Rosenzweig, F.: 91
- Sachs, N.: 77-94, 116, 118s., 121,
 123, 150, 240, 354-356, 366,
 374, 427, 525
 Saint-John Perse: 180
 Sauerland, K.: 365
 Schadewaldt, W.: 283-286
 Schmitt, C.: 157
 Schmueli, L.: 127s., 208, 306
 Schneeberger, G.: 216
 Scholem, G.: 59s., 90, 97, 99s., 102,
 104, 113, 124, 154
 Schwab, C. T.: 203, 208
 Schwerin, Chr.: 291, 442
 Sebaid, W. G.: 522
 Shakespeare, W.: 225,264,339,474
 Solomon, P.: 40, 46, 51

Indice de nombres

Spinoza, B.: 504-507

Trakl, G.: 33, 52, 55, 89, 219

Valéry, P.: 38, 266, 473, 475

Verlaine, P.: 239, 350

Virgilio: 100

Wagner, R.: 72

Waiblinger, W.: 208

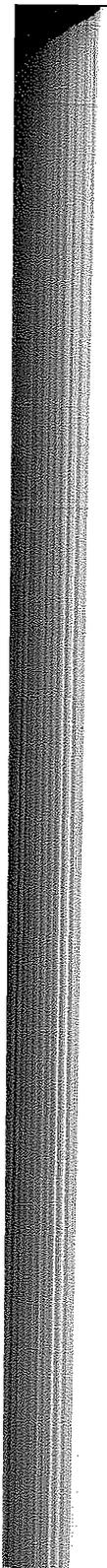
Weißglas, L.: 33, 46s., 49-51

Wittgenstein, L.: 122, 366

Yésenin, S.: 69, 84

Zertai, I.: 522

Zimmer: 182s., 213



ÍNDICE GENERAL

Advertencia a la edición española.....	9
Siglas y abreviaturas.....	11
Introducción. Una historia de la poesía.....	13
I. La historia.....	13
II. El sujeto y la lengua.....	16
III. La interpretación.....	22
IV. Nosotros, ahora.....	24

" Primera Parte EL ACONTECIMIENTO

1. La música de los campos.....	29
I. El maestro-asesino.....	29
El anclaje en el abismo.....	32
(Qué casa, qué lengua?.....	33
El oro que se consume.....	34
Los pronombres.....	36
Un hombre.....	37
Los instantes de la acción.....	39
La embriaguez común de asesinos y asesinados.....	40
La muerte en el canto.....	40
II. Anulaciones.....	41
La mano del horror: una mimética de lo funcional.....	41
La marca del arte, la necesidad de la desdicha.....	42
La invocación a una trascendencia en apuros.....	43
Reproducir la lengua deteriorada.....	44
La voz única de lo absurdo, que confunde verdugos y víctimas... 44	

III.	La relación entre dos textos rivales	46
	¿Una dependencia común?	48
	La anterioridad de Weißglas, una reorganización por parte de Celan.....	49
	Un concurso de poesía.....	50
	La tradición de un oxímoron (los materiales).....	52
2.	UN COMPROMISO IRREVOCABLE.....	57
3.	EL TESTAMENTO DE UCRANIA.....	65

Segunda Parte
LA CONTRADICCIÓN

4.	Nel1 y Sachs.....	77
	Posdata (9 de octubre de 1993).....	92
5.	EL HOMBRECILLO DE TrEBLINKA Y EL MAHARAL DE PRAGA.....	95
	I. Titubeos en torno al Gólem.....	97
	II. El enigma de la identidad de los personajes y de su disposición 99	
	III. La religión que la nada purifica.....	106
	IV. La superación de la historia judía en el ecumenismo poético	108
	V. El destino grotesco del judío frente a su deformación germánica	113
	VI. Contra las posiciones idiomáticas, la verdad religiosa inherente a la lengua.....	II5
	[Reconocer la culpabilidad de las religiones cristianas].....	118
	[La historia y la lengua: el exterminio en las palabras]	II9
	[El rabino, maestro de la contra-lengua].....	121
6.	La ironía en hebreo.....	127
	I. El lazo de un origen.....	132
	II. La insituable judeidad.....	134
	III. La paradoja de una utopía restituida por medio de la pérdida..	I35
	IV. ¿Destino de la lengua o del individuo?.....	13g
	V. El remedio de una verdad original contra la pérdida de la iden- tidad ;.....	138
	VI. La variante del primer verso.....	14c
	VII La lengua inmortal de la salvación.....	141
	VIII. El fardo de las citas.....	143
	IX. El efecto continuo de una fuente santificada	144
	X. La angustia existencial y la redención religiosa.....	145
	XI. El callejón sin salida de una recuperación religiosa judía.....	147
	XII. El hebreo que se ha podido introducir en el alemán.....	150

7. Walter Benjamin en 1968	153
----------------------------	-----

Tercera Parte
POESÍA CONTRA POESÍA

8. HÖLDERLIN	169
I. La resemantización de la lengua poética.....	170
1. La reducción de los himnos.....	171
2. La precisión poética del acontecimiento.....	173
3. La invención de una lengua.....	177
II. Los peregrinajes sagrados de los lectores.....	185
1. La ceguera al servicio de la tematización.....	185
2. El dolor, común y transhistórico.....	187
3. La secularización de la profecía.....	189
4. La construcción de una trascendencia.....	193
5. Un retorno al origen.....	195
6. El alejamiento ontológico y la corrupción de la lengua	197
7. La sacraización del elemento.....	200
8. El bloqueo por medio de la asimilación.....	201
9. La intertextualidad forzada.....	203
10. La filiación por medio de la muerte.....	204
11. La divinización por medio de la epifanía.....	205
12. Emancipación y compromiso político.....	206
13. El postulado de lo indecible.....	208
14. El sustituto realista de la referencia.....	211
15. La experiencia del vértigo.....	213
16. La palabra autoritaria.....	214
17. Heidegger: echar tierra al asunto.....	216
9. Rilke en la poesía de Celan	219
10. EL AZUL DEL OJO	247
Anexos.....	257
I. Las circunstancias.....	257
II. Lecturas.....	259
Un biografismo políticamente correcto	259
11. EL TRADUCTOR.....	263
I. Dos traducciones de Eluard.....	266
II. El amor en las palabras.....	269
1. El estatuto de un ejercicio de refección...	273
2. La transferencia del sentido en la lengua	273
III. La utopía en las palabras	274
IV. La traducción en el texto	277

Cuarta Parte
LOS ENCUENTROS

12.	LA ENIGMATIZACIÓN.....	283
13.	Empedocles.....	305
	Dos reinsertiones teológicas.....	315
14.	Biografismos.....	319
	I. Iniciación y experiencia general.....	319
	II. El análisis del poema.....	323
	III. «Nada se estanca».....	330
	IV. La segunda persona.....	334
	V. El escándalo de la indiferencia.....	336
	VI. Rehacer la lengua.....	33g
15.	Ingeborg Bachmann.....	341
16.	La barrera de pestañas.....	377
	I. La lectura.....	379
	II. La interpretación analizada.....	397
	1. La no-comunicación.....	397
	2. La prisión del alma.....	399
	3. La formalización.....	402
	4. Benn: un auténtico desafío, una falsa oposición.....	403
	5. La lengua agujereada.....	406
	6. La separación como fracaso.....	408
	7. El retorno a la lengua común.....	410
17.	El Monte de la muerte: el sentido de un encuentro entre Celan y Heidegger.....	413
	I. El poema.....	415
	II. La entrada.....	415
	III. El tribunal de los muertos.....	422
	IV. El descenso.....	426
	V. El retorno a las visiones de la memoria.....	428
	VI. Los documentos.....	430
	VII. La aporía, con miras a su solución.....	431
	VIII. Las circunstancias del encuentro.....	432
	IX. El testigo.....	434
	X. Variantes.....	43g
	XI. La frase inscrita en el libro y su recomposición en el poema.....	437
	XII. Lecturas.....	439

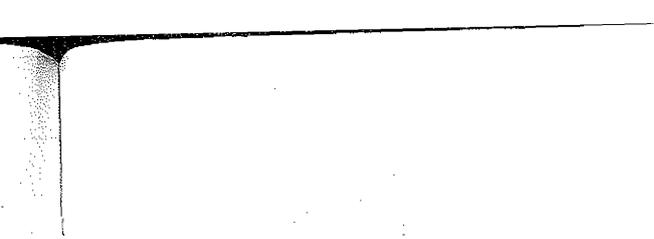
XIII. La paz dei alma.....	442
XIV. La escuela de la dureza.....	443

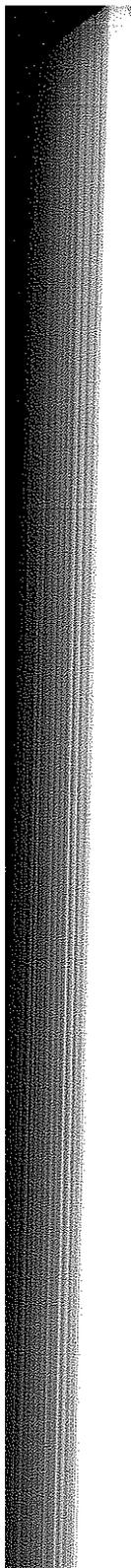
Quinta Parte
ARTE MENOR

18. Humor blanco.....	449
I. Una primera defensa de la coherencia del poema.....	451
1. Ensayo de una comprensión poética unitaria.....	451
2. Contra la hipótesis de una ruptura con Mallarmé.....	454
3. La aposiopesis.....	456
4. El equilibrio de una pura contradicción.....	461
II. La crítica.....	462
1. La metapoésia como descripción formal del lenguaje, sin consideración del semantismo.....	462
2. Un salto afuera de la lengua, en la consideración del idioma	464
3. Una réplica polémica contra la incomprensión de su poesía.	464
4. Una ruptura en la que se expresa un profundo desconcierto	466
5. La lucha desesperada de la poesía contra la ligereza de los discursos.....	467
6. La incertidumbre ante la pérdida de lo real producida por el juego de los significantes.....	468
7. Celan y Mallarmé: la autarquía de un lenguaje al servicio de la historia.....	470
8. Los prejuicios culturales con respecto a la autarquía semán- tica	473
9. El principio del arrepentimiento: la inadaptación de la auto- nomía al mensaje de un dolor colectivo.....	475
10. Sobre el uso de la palabra «arena».....	477
III. Una segunda lectura del poema.....	480
IV. Post-scriptum.....	482
19. La vertical inexpugnable.....	485
Diálogo fenomenológico entre hermeneutas, y contra ellos.....	486
20. La herida y la justeza.....	493
21. Pequeños poemas en verso.....	503
I. La lágrima de Spinoza.....	503
II. Los salmos del amor.....	508
III. Venganza de poeta.....	512
IV. Una Navidad de lanas de acero.....	517

POESIA CONTRA POESÍA

Conclusión, Celan y nosotros.....	521
Fuentes de los textos.....	545
Otras publicaciones de Jean Bollack sobre Paul Celan.....	549
Bibliografía.....	551
Índice de poemas.....	557
Índice de nombres.....	563
Índice general.....	569





Jean Boilack

Nacido en Estrasburgo en 1923, se formó en la Universidad de Basilea, en el seno de la tradición filológica alemana. Entiende la filología no sólo como el estudio de los textos antiguos, sino también como una reflexión sobre la comprensión histórica de los mismos, de manera que devuelve a esta ciencia su dimensión cognitiva y crítica. El rigor se asocia, en su obra, con una conciencia de la modernidad, sobre todo poética, es decir, analítica. Pensada, pues, desde una exigencia a la vez científica, reflexiva y estética, la filología se convierte en un ejercicio de juicio crítico sobre las obras y la tradición que se crea alrededor de ellas, en lugar de ser la mera preservación de un patrimonio cultural y de los valores pedagógicos que éste encarna. Al reencontrar, a su vez, la potencia crítica e innovadora de las obras —tanto pasadas como contemporáneas—, sin prescindir de los condicionamientos culturales, históricos o sociales que las determinan, Bollack muestra con sus libros la fecundidad de una técnica que se reencontra y se concentra en su labor esencial: la de aprender a leer.

En estos últimos veinte años, Bollack se ha dedicado al espedio de la obra de Paul Celan; esto le ha permitido mostrar que la filología es ante todo un arte de lectura, y que leer textos difíciles, fragmentarios o cifrados remite a principios hermenéuticos comunes. La atención que se le presta a la referencia —cultural o anecdótica— y a su transposición en la obra aporta progresos importantes en la comprensión de esa poesía oscura. Este gran esfuerzo de lectura ha desembocado en la publicación de varios libros, en particular éste que el lector tiene en sus manos.

Bollack ha fundado en la Universidad de Lille III un centro de investigación de reputación internacional. Asimismo dirige, en la Maison des sciences de Vkomme (París), un grupo de investigación sobre la historia social de la filología.

De entre las últimas publicaciones de Jean Bollack traducidas al castellano cabe destacar *Piedra de corazón* (edición revisada y ampliada con Arnau Pons, 2002), *Sentido contra sentido* (2004) y *La muerte de Antígona* nmA\