

Serie: Tesis de Posgrado
e-Book

LETRAS

La obra de Paul Celan:
poesía, poética, metapoética y ética

Hugo Echagüe



Editorial
Filosofía y Humanidades | UNC

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades | UNC

Esta tesis se propone un estudio de la obra poética publicada de Paul Celan (1920-1970), con remisiones a sus textos teóricos, el *Discurso de Bremen* (1958) y *El Meridiano* (1961). La polémica en torno del sentido de la obra de este autor, cuya dirección señala al Holocausto perpetrado por los nazis contra los judíos, así como contra homosexuales, gitanos, y alemanes o ciudadanos de otros países cuya ideología se oponía al gobierno dictatorial y asesino que imperó en Alemania entre 1933 y 1945. Las víctimas de los *campos de aniquilación* se cuentan por millones. A enfrentar este crimen, tomando la voz de las víctimas, como testigo, dedicó su obra Paul Celan. Ello lo llevó a una confrontación permanente con la crítica, que quiso ver en él sólo un poeta preciosista, un vanguardista ajeno a la historia –aun desde la oposición al régimen se lo atacó, desde ese lugar–. No se supo ver que el supuesto hermetismo de Celan respondía a un designio mayor: rectificar la lengua poética alemana, someterla a una *refección* como indicó el autor que seguimos en nuestra tarea, el filólogo crítico Jean Bollack (1923-2012). Celan subvirtió la lengua desde dentro, sobre todo en relación con algunos poetas alemanes que fueron instrumentados para justificar la ideología nazi, como Hölderlin y Rilke; lo que lo llevó a reescribirlos, contra-decirlos desde sus propias palabras. Así la poesía de Celan construye un mundo de palabras, que retoma la poesía bélica e himnica alemana para ponerla en contra de sí, hacerle decir lo que debería haber dicho para no colaborar, aun sin preverlo, con los crímenes; para que diga la nada a que ha quedado reducida por las atrocidades en que fue implicada. Este mecanismo, de doble operación –una *autónoma*, en que las palabras que vienen de la historia, también la poética, se remodelan de un modo muchas veces enigmático, y un segundo momento, *heterónimo*, en que la obra, así reescrita vuelve a la historia– es el que señalamos como la clave de su escritura. De tal modo, la poesía de Paul Celan se ha enfrentado al crimen, no como mera queja o denuncia sino como el *rehacer* de un lenguaje que había sido pervertido, destruido, a través de los años de mentira y muerte que duró el régimen. La puesta en acción de este proceder, en nuestros análisis de *poemas modelares* de la obra de Paul Celan, muestra este propósito de renovar la lengua, y con ello la vida en su totalidad, entrelazando así poesía con poética, metapoética y ética, pues su obra reflexiona sobre sí y su propio hacerse y así deviene metapoética, así como su estética se identifica con una ética. Esta mirada, que destruye la presunción de un poeta indescifrable, propone poner en marcha estas claves para mostrar el logro de su enorme obra poética, que busca instaurar una *memoria* que sea algo más que un retorno del *trauma*, sino que instala un recuerdo que no cesa, para que no se olvide, para que una vida digna aun sea posible.



Hugo Echagüe: Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor Asociado Dedicación Exclusiva en la Universidad Nacional del Litoral, donde enseña Teoría Literaria II y toma parte en la cátedra de Literaturas Germánicas. Es docente-investigador categoría III. Dirigió los proyectos CAI+D “Lenguaje, conceptos y disciplinas en la conformación de la teoría literaria: transferencias, apropiaciones, resignificaciones” (2005-2008); “La teoría literaria en la literatura. Modalidades, características y análisis de casos de inscripción de lo teórico en el texto literario” (2009-2012); “El texto

literario como reflexividad, crítica y teoría. Estudio de casos. Propuesta de categorías para la comprensión de estas relaciones” (2011 y en curso). Participó en numerosos congresos, en que expuso ponencias sobre temas de su especialidad. Publicó numerosos escritos en nuestro país y en el extranjero.

La obra de Paul Celan: poesía, poética, metapoética y ética

Hugo Echagüe

Echagüe, Hugo

La obra de Paul Celan : poesía, poética, metapoética y ética / Hugo Echagüe. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1347-3

1. Análisis Literario. I. Título.

CDD 801

Diseño de portada: Manuel Coll

Gestión digital y diagramación interior: Noelia García

ISBN 978-950-33-1347-3



*LA OBRA DE PAUL CELAN : POESÍA, POÉTICA,
METAPOÉTICA Y ÉTICA por Hugo Echagüe se distribuye bajo una
Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra
Derivada 4.0 Internacional*

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DECANO

Dr. Diego Tatián

VICEDECANA

Dra. Alejandra Castro

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA

EDITORIAL

Dra. Candelaria de Olmos

SECRETARÍA DE POSGRADO

Dra. Cecilia Defagó



A los que tanto quiero

Agradecimientos

A mi directora de Tesis, Dra. Susana Romano Sued, que me guió con saber, comprensión y respeto; a la querida memoria de mi maestro y amigo, Ricardo Ahumada, en cuyas clases de Literatura Alemana aprendí a conocer y admirar la poesía de Paul Celan, y a todos mis colegas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, que se interesaron por mi trabajo y me ayudaron con sugerencias, bibliografía y consejo.

A todos ellos, gracias.

ÍNDICE

PALABRAS LIMINARES: MOTIVACIONES Y TRAYECTOS / 10

1. ENUNCIACIÓN DEL TEMA DE TESIS Y SU PROBLEMÁTICA / 14

Breve noticia biográfica / 14

2. ESTADO DEL ARTE. MARCO TEÓRICO / 17

2.1. Avatares de la crítica celaniana: disputas historiográficas; crítica y contracrítica / 17

2.2. Celan, el inclasificable / 17

2.3. Nuestra elección teórica / 22

2.4. Problemáticas de la representación, la historia y la memoria / 23

2.4.1. Escribir el Holocausto / 23

2.4.2. La representación y el testimonio / 28

2.5. La memoria y la historia en Paul Celan / 36

3. ESTABLECIMIENTO DEL CORPUS / 37

4. CUESTIONES METODOLÓGICAS / 39

5. ANÁLISIS SISTEMÁTICO DE LOS POEMAS-MODELO / 41

5.1. El análisis intrapoético o inmanente / 41

5.2. La inscripción de la letra en la historia y en la ética / 42

5.3. *Adormidera y memoria* (1952) / 42

5.4- *De umbral en umbral* (1955) / 89

5.5. *Rejas de lenguaje* (1959) / 120

5.6. *La rosa de nadie* (1963) / 169

5.7. *Giro de aliento* (1967) / 224

5.8. *Soles de hilo* (1968) / 282

5.9. *Compulsión de luz* (1970) / 306

5.10. *Parte de la nieve* (1971) / 327

5.11.- *Estancia del tiempo* (1976) / 349

REFLEXIONES FINALES / 358

Bibliografía utilizada en la tesis / 363

Bibliografía consultada / 370

Diccionarios / 374

Abreviaturas

GW: Celan, Paul, *Gesammelte Werke, Band I: Gedichte 1 / Band II: Gedichte 2 / Band III: Gedichte 3. Prosa, Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.

OC: Celan, Paul, *Obras completas*. Madrid: Trotta, 2004. Traducción de José Luis Reina Palazón.

PALABRAS LIMINARES: MOTIVACIONES Y TRAYECTOS

Previo al desarrollo sistemático de la presente tesis me parece necesario exponer las motivaciones que me han llevado a abordar la obra de Paul Celan. La necesidad proviene que el trabajo académico cobra sentido en la trayectoria y experiencia intelectual, profesional y personal que me han traído hasta aquí.

Mi primera noticia de la obra de Paul Celan se remonta a comienzos de los '70, cuando cursaba la carrera de Filosofía, y un amigo, que estudiaba alemán con el profesor Ricardo Ahumada, quien sería después mi maestro y amigo, me hizo conocer el poema "Todesfuge", "Fuga de la muerte". El fuerte impacto que en ese momento produjo en mí su rara belleza y novedad no sólo no cesó, sino que se fue incrementando con el tiempo y agudizado por los vaivenes existenciales, políticos y académicos que vivimos desde entonces en nuestro país. Así, las marcas profundas que en todos nosotros dejó la violencia de la dictadura asesina que comenzó en 1976 no fueron ajenas, cuando lo pienso en perspectiva, a este intenso y duradero interés por la obra celaniana.

En 1980 empecé mis estudios de idioma alemán en el Instituto Cultural Argentino-Germano de mi ciudad, Santa Fe, donde resido. En igual fecha comencé mis estudios de la carrera de Letras de la Escuela Universitaria del Profesorado, dependiente de la Universidad Nacional del Litoral, que, varios años después, devendría nuestra actual Facultad de Humanidades y Ciencias. Desde el principio, fui alumno y discípulo del profesor Ahumada, quien me introdujo en la Literatura Alemana, y nuevamente fue para mí Paul Celan la figura sobresaliente y aun discordante con respecto al resto de los autores a los que me acercó Ricardo Ahumada. Insisto en poner de relieve lo central que su magisterio y amistad fueron en mi formación, no sólo académica, sino también y principalmente ética y que por eso es también política. Una posición que asumo hasta el presente y que se remonta a esos años y que se ha profundizado más aún en éstos de estetización homogeneizante que oculta la desigualdad de nuestro mundo *globalizado*, esto es, una banalización, y hasta un eclipse, de la dimensión ética. Constaté que la obra de Paul Celan, en cambio, reunía ambas dimensiones, la estética y la ética, de manera indiscernible.

Obtuve mi título de profesor de Letras en 1986, y accedí en 1992 a la Jefatura de Trabajos Prácticos de Literaturas Germánicas por Concurso Ordinario en la por entonces Facultad de Formación Docente en Ciencias –otro nombre de la institución donde estudié y enseñé hasta ahora. En 1993 se publicó en la editorial de la UNL mi primer trabajo de acercamiento crítico a la obra de Paul Celan, en el cual me aboqué al análisis de los poemas y a traducirlos. La dimensión –la tarea– de la traducción fue luego central en mis trabajos ulteriores, dado que mi posición afirmativa acerca de la posibilidad de traducir una poesía ciertamente difícil coincidía con la necesidad de compartir con mis coterráneos esta obra única.

En 1996 accedí por Concurso Ordinario a la cátedra de Teoría Literaria (luego Teoría Literaria II), como Profesor Asociado, a cargo de la titularidad, labor que me ha posibilitado profundizar mis conocimientos y prácticas teóricas, instrumentándome con el mayor rigor para la lectura y el análisis, de los aspectos poetológicos, metapoéticos de la obra de Celan. Única no sólo por su belleza, concisión y precisión, sino porque la experiencia terrible de Celan, atravesada por la barbarie del nazismo y del exterminio de judíos, funda su poesía, construida en una lengua singular, en un alemán dinamitado. Sentí entonces, como ahora, que su obra expone y expresa en su singularidad, analogías con la masacre a que fuimos sometidos durante la dictadura cívico-militar. Esta analogía me acercaba al poeta rumano que adoptó el alemán para poetizar, y se tornaba ejemplar respecto de las experiencias personales y comunitarias, pues me permitía relacionar su obra, tanto con las de los críticos que se ocuparon de la misma, como con las obras de autores argentinos concernidos en la matanza que aquí tuvo lugar¹.

Todo lo mencionado constituyó el conjunto de motivaciones que me impulsaron a desarrollar el presente trabajo de investigación, con la expectativa de ofrecerlo a los estudiosos y lectores argentinos e hispanoparlantes, pues en la obra de Celan el compromiso poético y ético traspone por cierto las fronteras de los cánones convencionales de la poesía europea en lengua alemana en que se lo ha querido confinar. Así, la experiencia de la traducción de sus poemas –que llegaron a la versión completa de uno de sus libros centrales,

¹ Mi encuentro con la doctora Susana Romano Sued y su obra, que incluye numerosos aportes y publicaciones sobre Celan, me llevó a la convicción de solicitarle que dirigiese mi trabajo, que por esa razón se radica en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Comparto también las investigaciones que ella propone desde el Programa Multilateral Interdisciplinario Est/éticas (CIECS-CONICET-UNC).

Sprachgitter / Rejas de lenguaje— es decisiva en relación con la tarea aquí expuesta, que, además de los textos originales de Celan y su contingencia, concierne también a la apertura imprescindible ética, y metapoética de su obra, que lo acerca a nuestra experiencia, a través de un dolor que se comparte. Y es este contacto y similitud, lo que nos lleva a proponer este trabajo como algo más que un desarrollo basado sólo en su notable excelencia poética: esto es, tomar su ejemplaridad trazando un paralelo, sin igualarlos, entre el horror nazi y el de la dictadura argentina. Se trata de exponer para el lector de habla hispana, de países y comunidades que han sufrido también exterminios, su obra única, en relación con una memoria a la que queremos contribuir. Ello excede largamente la condición de mero “bien cultural”, pues en realidad se trata de señalar el corte, la herida y de establecer una apertura contra la trivialización que se propone desde los centros de poder.

En la develación del sentido y alcance de la poesía y poética celanianas, seguimos la contracrítica reveladora de Jean Bollack (1923-2012), a quien tomamos como guía y cuyos trabajos profundizamos, y en algunos casos discutimos y ampliamos. El filólogo de Estrasburgo es quien halló la clave de su escritura y por lo tanto trazó las líneas fundamentales de la lectura más apropiada y abarcativa de la poesía de Paul Celan. A Bollack y al grupo de sus seguidores, Werner Wögerbauer, Arnau Pons, Jean-Marie Winkler, Susana Romano Sued, nos unimos y en esa línea de lectura proyectamos y efectuamos nuestro trabajo.

La poesía y poética de Paul Celan son excepcionales, introducen un corte en el sentido y modo de poetizar y no se las puede comprender según las propuestas habituales, pues, siempre que abordamos una poesía tan cercana a lo real del horror, el acercamiento es aproximativo, difícil y esforzado, no traducible a una lengua del concepto y la idea, a los que no elude, pero que acompañan lo autónomo de este poetizar sin pretensión de fundamentarlo. Una poesía siempre en riesgo, jugando a fondo en cada caso su composición, y hasta la existencia misma de su autor.

El poema de Celan, en sus variadas formas, puede ser calificado de conceptual, pero siempre poéticamente formulado; pues no es filosofía poetizada; es pensamiento poético. Estas definiciones, siempre aproximadas, nos sirven para deslindar campos y definir una tarea, la de comprender la poesía de Celan *poéticamente* --aunque haga falta llevarla hacia otros

lugares, relacionarla con otros lenguajes, para luego devolverla a sí misma; a esa autonomía que le es propia.

Creemos que un diálogo y un estudio de su obra trascienden el mero academicismo para adentrarse en la problemática de nuestra vida y nuestro dolor. Con esta convicción proponemos nuestra tarea, contra el negacionismo, y las variantes políticas de exclusión, en nuestro país y en el mundo. Es preciso advertir que lo que pasó una vez no puede volver a pasar. Ésta es nuestra contribución.

En este contexto asistí al "Coloquio Internacional Ética y Poética en la obra de Paul Celan. Historia, Tradición, Traducción", en la Universidad Nacional de Córdoba, en setiembre de 2009, donde expuse sobre *Datación / actuación en la poesía de Celan: lecturas a través de Derrida y Blanchot*. Con la dirección de Susana Romano Sued, allí asistieron los integrantes de la Escuela de Lille –creada por Jean Bollack–, Arnau Pons y Werner Wögerbauer. En 2010, tuvo lugar el "Primer Simposio Internacional Interdisciplinario. La traducción y la constitución de las Disciplinas entre el Centenario y el Bicentenario" en noviembre de 2010 en La Falda, Córdoba, en el que propuse la ponencia "La crítica como traducción: mediación y conflictos en la recepción de Paul Celan".²

En Santa Fe, tuvo lugar el Primer Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL, Centro de Investigaciones Teórico-Literarias, en junio de 2013, donde presenté la ponencia "Los modos del Silencio en Paul Celan según Georg-Michael Schulz".

En abril de 2015 se realizó, en Córdoba, el II Simposio Internacional Interdisciplinario Aduanas del Conocimiento: "Entre la estética y la ética: la traducción en la constitución y valoración de las disciplinas y en las prácticas de creación". Allí expuse la ponencia "Lo intraducido como alteridad de la traducción y como inscripción de la Historia y de la Ética en el Poema 'In Eins' de Paul Celan".

En todos los casos estuvo implicada la problemática de la traducción, así como la importancia de presentar esta obra en nuestro país, por las razones éticas y políticas ya expuestas. Paul

² También asistí, ese mismo año, a un Congreso en la Universidad de Buenos Aires, donde expuse sobre "Paul Celan según Jean Bollack: la subjetividad autoral y la teoría en el poema" y, en mayo de 2012, en el VIII Congreso Internacional Orbis Tertius, en La Plata, sobre: "El giro hacia el sentido de Jean Bollack", asimismo en la Universidad de Buenos Aires, en noviembre/diciembre de ese año, fui al V Congreso Internacional de Letras con la ponencia: "Imágenes y palabras como testimonio del Holocausto. Paul Celan y Primo Levi: verdad y poesía". Estuve también en el III Coloquio Internacional "Escrituras del Yo", en Rosario, 2014, donde expuse sobre "Epistolario y poesía en Paul Celan".

Celan no se agota en su estética, sino que incluye una inserción en la Historia, que se me reveló además en los libros de Dominick LaCapra y Enzo Traverso, que lo relacionan con la problemática historiográfica; así como Georges Didi-Huberman me acercó a las discusiones en torno de la representación del exterminio.

1. ENUNCIACIÓN DEL TEMA DE TESIS Y SU PROBLEMÁTICA

En el presente trabajo analizaremos la obra de Paul Celan en sus dimensiones estética, poética, metapoética y ética. Dada su complejidad resulta por cierto imprescindible el recurso a instrumentos teóricos y desarrollos específicos que trascienden la disciplina poética, la crítica y la historiografía convencionales. La construcción celaniana de una lengua poética hipercodificada requiere incluir en su consideración la condición de testimonio, y así acudir a documentos biográficos, históricos y axiológicos, según la perspectiva de considerar la obra dentro del género del legado testamentario. Un legado destinado a las víctimas del exterminio de los judíos por los nazis, el que instaura una voz que habla en su nombre y dinamita el negacionismo, así como las dicciones edulcoradas y cómplices, y que, mediante el ejercicio ético de reestructurar dicha lengua, se rebela contra la poesía en lengua alemana y toda su tradición y así logra restituir al máximo su potencialidad poética.

Breve noticia biográfica

Paul Celan nació con el nombre de Paul Antschel (Ancel, en rumano), apellido de cuyo anagrama creó su seudónimo de autor, en Czernowitz, en la región de Bukowina, Rumania, el 23 de noviembre de 1920. Destacó notablemente en sus estudios y ya entonces se manifestaron sus notables cualidades de poeta, bajo la influencia predominante de Rilke. Cuando su país cayó bajo el control nazi durante la Segunda Guerra Mundial, fue enviado a un campo de trabajo, donde estuvo de 1942 a 1944. Sus padres fueron deportados y asesinados en un campo de exterminio en Ucrania en otoño de 1942 (Chalfen 1991, 154).

Ya entonces escribía poesía, y en idioma rumano. Más tarde, y por influencia de su madre y apego a la literatura en esa lengua, hizo del alemán su idioma poético. Estudió en 1938 en la

escuela preparatoria de medicina de Tours, en Francia, pero en 1939 volvió a Czernowitz, ya que otros eran sus intereses; allí desarrolló estudios de Anglística y Romanística. Entre 1945 y 1947 residió en Bucarest, donde trabajó en una editorial (Solomon 2010, 28 ss.), para viajar después a Viena, donde estuvo seis meses. Se estableció definitivamente en París, desde 1948, donde fue lector de alemán en la *École Normale Supérieure* y continuó escribiendo, además de traducir numerosos autores. Se casó con la artista plástica Gisèle Lestrangé, con quien tuvo dos hijos, el primero, fallecido al nacer, François, y Eric. Padejó de intensos problemas mentales, causa de dolorosas internaciones. En la correspondencia con Nelly Sachs (Celan–Sachs, 1998) se confiesan sus respectivas dolencias. Así Nelly Sachs en su carta del 25 de julio de 1960 (ibid., 146) alude a la persecución de una “liga espiritista nazi” de la cual sería objeto; a lo que Celan responde desde París, el 28 de julio: “¡Querida, queridísima Nelly! Te sientes mejor, lo sé. Lo sé porque percibo que el Mal que te aqueja –que también me aqueja a mí- de nuevo se ha ido, se ha desvanecido en lo insustancial...” (ibid., 147).³

Se dio muerte arrojándose al Sena en 1970. Dejó tras de sí una importante obra póstuma, ya editada, y también textos en rumano.

Su ciudad de origen, parte del imperio austrohúngaro, era plurilingüe; entre rumano, alemán, yiddish, dio origen a numerosos poetas y estudiosos, además de Paul Celan, como Rose Ausländer, Immanuel Weißglas, Alfred Kittner, Klara Blum, Alfred Gong, Alfred Margul-Sperber, Elisabeth Axmann, Lotte Berg, Arthur Bosch, Johanna Brucker (Shchyhlevska 2004, 16-17). Algunos de ellos –Rose Ausländer, Weißglas, Margul-Sperber– aceptaron su inclusión en el canon de la literatura alemana (Romano Sued 2007, 91), lo que Celan nunca permitió –escribió en alemán, contra-diciendo la literatura alemana; sin embargo, contra su intención, se lo canonizó también.

Gracias sus amigos, que guardaron los manuscritos de su época en Bucarest, se publicó su traducción del soneto de Rimbaud “Vénus Anadyomène” en la revista *Viata sociala CFR*, “y en marzo de 1946, la versión rumana de otro poema de Rimbaud, ‘El baile de los ahorcados’, en la revista de Calinescu” (Solomon 2010, 33). También tradujo al rumano a Chejov (*Los campesinos*); a Lérmontov (*Un héroe de nuestro tiempo*) y a C. Simonov (*La cuestión rusa*) (ibid., 38).

³ Véase también al respecto: Sara Cohen (2002, 78-79).

El 2 de mayo de 1947 se publicó en la revista *Contemporanul*, en versión rumana, el poema titulado "Todestango" ("Tango de la muerte"), que luego se conoció y canonizó con el nombre de "Todesfuge" ("Fuga de la muerte"). La traducción estuvo a cargo de su amigo de Bucarest, Petre Solomon, y de él mismo (Solomon 2010, 57).⁴ Cuando este poema se publicó, en alemán y en ese contexto, produjo tanto la irrupción de un nuevo sentido como de una forma asombrosa y nueva, lo que marcó la aparición de Paul Celan en el ámbito de la literatura alemana.

Por otro lado, Petre Solomon (2010, 58) postuló que Celan trabajaba en el poema todavía en 1947, contra la opinión de John Felstiner (2002), quien sostuvo que fue escrito en Czernowitz (Cernăuți en rumano) entre 1944 y 1945.

También durante su estancia en Bucarest de 1945 a 1947, se publicaron tres de sus poemas, gracias a la influencia de Alfred Margul-Sperber, en una antología de poesía moderna en la revista *Agora*, en mayo de 1947, donde ya firma "Paul Celan" (Chalfen 1991, 183), pocas semanas después de la edición de "Todestango" ("Tango de la muerte"), en *Contemporanul*. Los poemas fueron "Das Gastmahl" ("El banquete"); "Das Geheimnis der Farne" ("El secreto de los helechos") y "Ein wasserfarbenes Wild" ("Una presa color de agua"), y formaban parte del ciclo *La arena de las urnas* (*Der Sand aus den Urnen*) (GW III, 7-64), que se editó por primera vez en plaqueta en Viena en 1948, pero fue retirado por el autor debido a sus errores de imprenta. El conjunto se incluirá luego como un ciclo de *Mohn und Gedächtnis* (1952) (GW I, 7-78), donde reaparece la última de las mencionadas, "Ein wasserfarbenes Wild" ("Una presa color de agua"), con otro título: "Die letzte Fahne" ("La última bandera") (GW I, 23; GW III, 47).

El poeta sufrió intensamente el episodio de la difamación llevada a cabo por la viuda del poeta Ivan Goll, Claire, totalmente falsa y malévola, sobre un presunto plagio a su marido, lo que le dolió intensamente, a pesar del apoyo recibido de numerosos e importantes escritores: Marie-Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann, Klaus Demus, Georg Maurer y Walter Jens (Solomon 2010, 134).⁵

⁴ En el Archivo de Literatura Alemana en Marbach, hay un borrador escrito a máquina, que lleva por título "Todestango".

⁵ Ver al respecto la reflexión de Yves Bonnefoy (2007).

2. ESTADO DEL ARTE. MARCO TEÓRICO

2.1. Avatares de la crítica celaniana: disputas historiográficas; crítica y contracrítica

La permanente confrontación que la obra y la posición de Celan han desplegado frente a sus coetáneos, ya sean poetas, estudiosos, teóricos, traductores, ha sido objeto de numeroso interés por parte de la crítica. Ésta se ha visto interpelada continua e insistentemente, y se ha debatido en variadas propuestas de valoración, tomando diferentes rumbos al respecto. Algunos, con el fin de ocultar la radical denuncia del poeta contra el genocidio nazi y contra la cultura alemana, en particular la poesía, que lo hicieron posible. Otros han desarrollado un develamiento tanto de esos rumbos cuanto un conjunto de aportes que ofrecen lecturas rigurosas y sistemáticas del legado de Celan, poético, metapoético, ético y político, instalando prácticas y métodos de exploración de las obras de Celan, ejemplares, en todos los sentidos.

2.2. Celan, el inclasificable

Los abordajes críticos fueron desde un principio muy numerosos y de diverso fundamento y proceder. La belleza, la extrañeza de su poesía, única e inclasificable, produjo malentendidos, deliberados ocultamientos, y algunos aciertos parciales. Fácilmente se lo leyó en tanto manifestación del lenguaje común, simple y directamente; aun cuando es una poesía que remite a otros textos, incluye citas, segmentos, no fáciles de advertir, de obras sobre las que trabaja y a las que contesta. Su dificultad resiste toda asimilación a lo ya hecho y conocido. En general no fue admitido que su poética se desvinculaba expresa e intencionalmente de las tradiciones interpelando la comodidad de las lecturas habituales (Romano Sued 2007, 94). No se lo quiso ver; no se quiso reconocer lo particular, lo individual, difícilmente comunicable; la necesidad de Celan de hablar en un "aquí" y un "ahora"; lejos de toda generalidad más o menos aprehensible remitida al mundo de las ideas y los conceptos preestablecidos. Celan recrea la lengua y la poesía, que habían sido destrozadas por el nazismo y su barbarie (Klemperer 2001). No se aceptó la necesidad de atender a lo contingente, lo biográfico, en su poesía, sin lo cual permanece incomprensible, porque está hecha de esa ocasión inscripta en

su escritura, lo que la hace histórica. Quien primero lo percibió fue el crítico Peter Szondi (2005). Desde dos direcciones se negó esta aproximación: la filosofía hermenéutica, en este caso, Hans-Georg Gadamer (1973; 1999); o desde un pensamiento llamado postestructuralista, como el de Jacques Derrida (2002). En el primer caso, "referencias externas al lenguaje eran sólo de mala gana y obligadamente tomadas en cuenta –cuando ningún otro acceso era posible" (Wögerbauer 2007); o bien se acusa a "la búsqueda de referencias biográficas y literarias como una actitud vulgar, pedante, académicamente estrecha, que demostraba sólo falta de comprensión de la esencia del poetizar" (ibid., 404). Las "conclusiones" a las que llega Gadamer se pierden en lo indeterminado o en una polivalencia arbitraria, pues no están ancladas en la referencia inexcusable para la comprensión de Celan, que no era un poeta "del lenguaje por el lenguaje", sino un testigo, que parte y se remite a condiciones históricas, pero en y por el lenguaje, por lo que necesita un momento de autonomía, aunque las palabras con las que trabaja vienen del mundo, de la historia, y de la catástrofe, sin lo cual, la poesía es un juego vacío (Bollack 2005, 486-489). Derrida (2002) reconoce aspectos de la obra de Celan -su remisión a la circunstancia, a la fecha-, pero finalmente lo reduce a una probable generalidad, que sólo confirma su posición sobre lo indecible de la escritura, que es sólo huella, trazo, que no se detiene, lo que equivoca la precisión de la palabra de Celan, dotada de un sentido difícil pero aprehensible.

George Steiner tiene una posición que lo encuadra en el hermetismo: "No está probado que Celan busque 'ser entendido' " (Steiner 1980, 212). Según esto, sostendría una suerte de nihilismo que se refugia en un mundo de palabras, ajeno al mundo. No falta tampoco la remisión a lo inefable, en Steiner y en Gadamer, leído desde una ontología de cuño heideggeriano, que discute la cuestión del fundamento metafísico, a lo que Celan es totalmente ajeno. Su poesía no puede reducirse a una metafísica; es una poética y una ética, y en ella el callar remite ante todo a las víctimas, porque sólo desde allí podrá la palabra devenir nuevamente posible. Georg-Michael Schulz (1977) niega al Silencio como hipóstasis (ibid., 19-21), para él, es el de los exterminados. Yves Bonnefoy (2007) reivindica la postura de Celan de no remitirse a lo conceptual y conservar el ámbito de lo poético en su autonomía.

Podemos afirmar que en su mayoría las tendencias de la crítica respecto de la obra de Paul Celan son de una no-lectura, una incompreensión, deliberada o no, de su verdadero alcance. Pues se lo ocultó, se lo negó, se lo transformó en lo que no era, y hasta se recurrió a la reducción de su escritura a síntomas psicopatológicos, como una manera de destituir su

actitud beligerante, su ética, a la que remite su poética. Su rechazo de cualquier tipo de conciliación, lo volvió inasimilable para la mayor parte de la crítica, así también, por otra parte, su uso y concepción del lenguaje y de la poesía.

Cuando no se supo cómo disimular su denuncia permanente, se lo eclipsó paradójicamente declarándolo el poeta más importante de su tiempo en lengua alemana, lo que por otra parte es cierto, pero difieren las razones para justificar este juicio.

La actitud no fue jamás de conciliación ni de perdón por el exterminio de judíos (que se llevó a sus padres, y a millones más) sino de oposición extrema. No estaba dispuesto a olvidar ni a perdonar, aquello que, ciertamente, es inolvidable e imperdonable. Esto no es mera oposición según lamentación, melancolía, tristeza y denuncia, lo que podría haber sido más simple y previsible. Bollack (2005) llamó *refección*, resemantización, a la apuesta militante del poeta, al procedimiento de reescribir el alemán desde dentro, para hacerle girar su sentido y decir lo que debió decir; con los mismos elementos, escribirlo de nuevo. Con ese fin propone un contra-decir, al que llama *Gegenwort*, *contra-palabra* (GW III, 187-202), que aplica a los himnos triunfales de Hölderlin, al belicismo del primer Rilke, sutilmente así contestados, en el texto, dando vuelta como un guante sus palabras, poniéndolas en contra de sí mismas, desde sí mismas para que digan la verdad de su preparación de la guerra y de la matanza. Romano Sued (en prensa 2016, 240) sostiene que

Celan estaba convencido de que la historia había marcado a fuego la lengua, dejando en ella huellas indelebles. Así escribió poemas que ya no nombraban los acontecimientos, sino que buscaban poner al descubierto las heridas sin sutura en las palabras, dado que la lengua de la poesía alemana lleva el estigma imborrable de la Shoah. Pensaba que las palabras ocultan no sólo el uso aberrante del lenguaje, sino también el callar y la imposibilidad de encontrar palabras adecuadas para el trauma del exterminio.

Esto era una oposición frontal con Alemania, con su literatura. No se lo escuchó, no se lo quiso escuchar. Se lo leyó sólo desde la lengua, sin intencionalidad, como si ésta fuese una potencia abstracta que habla por sí misma, según ya señalamos. Las lecturas basadas en Heidegger, como la de Lacoue-Labarthe (2006), incurren en ese procedimiento. Así se transformaba a Celan en un poeta metafísico, que hablaba del Ser, su ocultamiento u otras cuestiones que apasionan a los heideggerianos. Pero ése no es Celan. Heidegger era su opuesto, en todo. La poesía de Celan no es metafísica, porque las políticas del fundamento

tarde o temprano llevan a las dictaduras y a la exclusión. La reducción de la poesía a la confirmación de tesis filosóficas, es lo que Badiou (1990, 41-47) llama la "sutura" de la filosofía por la poesía, que daría así lugar a "La Edad de los poetas" (ibid., 49-56), lo que entiende como una renuncia a la conceptualidad filosófica. En lo que nos interesa, afirmamos la poeticidad de Celan, su juego y su verdad, poéticas e históricas, cercanas también a la filosofía, pero no una alegoría de ésta, ni su "confirmación" sospechosa y forzada.

Otro modo de ocultamiento e incompreensión fue el de convertir a Paul Celan en un poeta determinado por la teología negativa (Romano Sued en prensa 2016, 205 ss) que así sería la clave de su lectura. No se vio, no se quiso ver, que sus alusiones al no-decir no inferían ninguna inmediatez a un dios escondido, y que, si hay algo central en la poética de Celan, es la mediación, a través de la historia, la guerra, la sociedad, el lenguaje, la poesía en lengua alemana. A través de ello escribe; su modo es la distancia, el extrañamiento, la construcción (Adorno 2004), la disonancia; la aspereza. El dolor, la pena, la réplica a la violencia, no están dichos de modo inmediato, en tanto expresión (ibid., 50 ss), sino a través de alusiones, de sus causas y efectos, como forma mediatizada, arrancada de sí, puesta en un espacio ajeno, extraña, aun a sí misma. En ese exilio, en esa distancia, en esa extrañeza, habla la poesía de Paul Celan y es difícil de descifrar. Ningún romanticismo, ningún lugar ameno; sólo rareza y distancia; espacio y mediación. Además, su poema incluye sus propias claves, su crítica, su poética; dice cómo debe ser leído, y hasta se juzga a veces. Su poesía incluye su poética; es, así, metapoética.

También se lo acusó de hermetismo, vanguardismo, esoterismo, alejamiento de la realidad concreta, en una suma de incompreensiones que abarcó a poetas como Hans Magnus Enzensberger (Wögerbauer 2005).

En 1958, con motivo de la concesión del premio de literatura de la ciudad de Bremen, dijo:

... la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces a través de la propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero. (Celan 2004)⁶

Si bien su lengua se erige sobre la historia, en un primer momento se repliega sobre sí, adquiriendo reminiscencias vanguardistas, lo cual dificulta su lectura, pero esta cerrazón constituye la base de la reconstitución de la lengua. Al denunciar el exterminio, lo hace en y

⁶ Traducción de José Luis Reina Palazón.

contra las palabras que lo deforman. Para el trabajo de resignificación, hace falta ese primer momento de cierre, de hermetismo, de autonomía. Luego de esta tarea, esta obra, este poema, su obra toda, se inscriben en la lengua, en la historia. Estos supuestos dos *momentos*, coexisten: viene su palabra de la lengua atravesada por la matanza, la cual, una vez rehecha, se inscribe en la historia de la que proviene, como marca indeleble. No se suma como un "bien cultural" más (Benjamin 1994, 175-191). Ahora está en la historia de la poesía, y a la vez, en la Historia. Reprocharle hermetismo o ubicarlo en ese lugar, es, además de un error, una forma de desembarazarse de un autor y una obra discrepantes, que ha generado un cambio radical en la literatura en lengua alemana. La lengua ya no volverá a ser lo que era y no se podrá olvidar de nuevo. Adjudicarle una presunta adscripción al simbolismo y surrealismo franceses, que le interesó en su juventud (Chalfen 1991), antes de la catástrofe, es también un modo de equivocar la lectura. Hans Egon Holthusen y Erhard Kästner compartieron estos prejuicios (Wögerbauer 2014).

También y erróneamente se ha calificado a Celan de poeta místico, o religioso, afiliado a la teología negativa, o la religiosidad en general. Así Pöggeler (1986, 342-350) hace de Celan un místico. También George Steiner efectúa una lectura al modo teológico de la poesía de Celan; a la que llama "contra-teología" (Bollack 2005, 150). Por su parte, John Felstiner (2002) hace una lectura desde la religión judía, que Celan no profesaba. Su judaísmo es de otra índole, no atado a una fe, que no poseía. Estas lecturas conforman una manera más de distorsionar su poesía: suponerle un subtexto que no tiene, y leerla desde allí, es decir, no leerla (Bollack 2005, 142 *in fine* y 144 ss).

Incluso la interpretación de Beda Allemann y Rolf Bücher, en su edición crítica, asocia "la extrañeza y la diferencia con una separación fatal de la lengua, que el poeta vive dolorosamente". Así, "la situación histórica de una persona desaparece en beneficio de un destino inherente a la lengua –lengua del Ser" (Bollack 2005, 138). Allemann y Bücher señalan también un "*mystisches Sprechen*", un "hablar místico". Así la lectura religiosa recupera el fundamento, sea éste el Ser o Dios. Estas interpretaciones se empeñan por todos los medios en desconocer el giro que Celan introduce en la poesía alemana, y la reescritura que lleva a cabo, lenta, con precisión, en cada uno de sus textos, para dar vuelta esa tradición y mostrar que la misma ha culminado en los campos de exterminio.

Incluso aquellos grupos que se proponían recuperar el idioma alemán de la destrucción que le impusieron los nazis, veían en Celan a un vanguardista, cuya poesía, al decir de Gerhard Rühm (Wögerbauer 2014), es “una producción secundaria e insulsa, una mezcolanza y un trapicheo de modelos vanguardistas”. Rühm le reprocha la reutilización de la “alta poesía” – que Celan hacía con el fin de mostrar su verdadera cara–, “vista como algo incompatible con la experimentación poética, de la que se reclamaban los vieneses” (ibid.) Rühm integraba el *Wiener Gruppe*, que, a diferencia del *Grupo 47*, desechaba la poesía de vanguardia:

De ambos lados [del Grupo 47 y del Wiener Gruppe], se trata del mismo no-reconocimiento de las rupturas que Celan introduce en la poesía. Se la consideraba y se la rechazaba como la continuación de una poesía atemporal y, además, totalmente despolitizada. Llegado el caso, Celan podía incluso convertirse en el emblema del rechazo de la actualidad o de la actualización. (Wögerbauer 2014)

En cuanto a la aparición de Celan en el *Grupo 47*, señala Werner Wögerbauer (2014) que “en 1952, en Niendorf, la controversia tuvo ya esos dos polos: por un lado, el de la «poésie pure», y, por el otro, el de la poesía comprometida” (ibid.). Así Celan no fue apartado del grupo, sino que se recurrió a una “integración superficial”, otro modo de incompreensión.⁷ “La oposición inicial se establece, sin embargo, entre, de un lado, un léxico crudo y realista, histórico y social, y, del otro, el vocabulario de un lirismo poetizante e inmutable”.

Y agrega:

La universidad leía los textos de Celan casi según las mismas premisas que la institución literaria, salvo que las relaciones de fuerza eran diferentes. La supuesta ausencia de referencias históricas conducía a una apropiación entusiasta entre los críticos heideggerianos y en el ámbito de una germanística marcada por categorías atemporales que se consideraba a sí misma como apolítica. (ibid.)

2.3. Nuestra elección teórica

Es Jean Bollack quien ha develado el procedimiento de la obra de Paul Celan, reivindicando tanto el sentido, como la responsabilidad autoral, y la difícil interrelación entre autonomía de la obra poética y su relación heteronómica con la ética, y así con la historia y la política. Es

⁷En el poema “Huhediblu”, como veremos más adelante, se ocupa de contestarles, de modo despiadado y lúcido. En Celan, el combate, en cualquier caso, es siempre poético.

nuestra elección teórica, así como los trabajos de Werner Wögerbauer, Susana Romano Sued, Jean-Marie Winkler, Peter Szondi, Georg-Michael Schulz e Yves Bonnefoy.

Por eso, en nuestro trabajo, seguimos la lectura del que creemos no meramente el mejor lector de Paul Celan, sino quien ha develado el mecanismo, el procedimiento con que están hechos sus poemas, Jean Bollack. Lejos de pretender una simple –y acaso imposible-- “originalidad”, preferimos seguir a este autor y presentarlo en nuestro medio de trabajo. Creemos en la continuidad de una tarea en grupo (aunque en nuestro caso indirectamente vinculada). En esta línea, nuestra tarea consiste en la comprensión y exposición de esta lectura en nuestro contexto, además del agregado eventual de interpretaciones, cuyo hallazgo reivindicamos cuando es posible justificarlas. Así, definiríamos nuestro trabajo como el de inscribirnos en una tradición de lectura, efectuando aportes propios, cuando son posibles, e incluso disensos. Así definimos esta tesis, que propone un diálogo en una tarea en común, que busca escuchar e invita a ser continuada.

2.4. Problemáticas de la representación, la historia y la memoria

Una obra como la de Celan, que requiere modificar todos los modos de lectura, se conecta además con cuestiones que remiten también a diversos contextos e involucran a otros autores, y que planteamos aquí, ya que creemos que deben ser tenidas en cuenta, en un horizonte radicalmente nuevo de reflexión y discusión.

2.4.1. Escribir el Holocausto⁸

Es una cuestión central en lo que aquí nos ocupa, pues, si bien ya propusimos el entrelazamiento de poesía y estética, junto a la ética, la política y la historia, en tanto dimensiones entre las que circula y se articula el poetizar de Paul Celan, la exposición de esta problemática enriquece el modo en que el escrito de Celan entra en la historia. Vamos entonces del procedimiento en su poema, como artefacto socialmente significativo, a la historia y la problemática en que se inscribe según los debates actuales.

⁸ No es la palabra más adecuada, ya que significa “sacrificio por el fuego”, pero la empleamos por el uso consagrado y reconocible. La falta de un nombre preciso remite al carácter de único de lo que aquí también llamamos “acontecimiento” (Bollack 2005).

La escritura del acontecimiento, que es el centro de su obra, es cuestión que podemos acercar a la mirada de la disciplina historiográfica. En este sentido hemos recurrido a Dominick LaCapra (2005, 2006, 2008, 2009), historiador y teórico de la historia, que se ocupa del tema con una perspectiva que supera el mero positivismo, la narratografía al estilo de Hayden White, que discute la *Historikerstreit*, o disputa de los historiadores antes de la caída del muro, problemas de una Alemania aún quemada, deteriorada hasta sus cimientos por el régimen nazi, y en la que los historiadores discutían extensamente cómo hacerse cargo del desastre y del exterminio. La característica de *único*, en el caso de la persecución y el asesinato de los judíos, que Bollack (2005) llama "acontecimiento", señala a los campos de aniquilación (*Vernichtungslager*), especialmente Auschwitz, cuyo solo nombre resume todo el horror. Las "explicaciones" son muchas. El solo hecho de que deba haberlas, y que se pugne a su alrededor, desde el extremo del nefasto negacionismo a los intentos de "comprender" más o menos metafísicamente el hecho, dan cuenta de su *excepcionalidad* en la historia de Occidente. Lo accesible, aunque pavoroso, resiste las explicaciones, pues no se sabe cómo delimitar, especificar, Auschwitz, desde qué lugar mirarlo. Proponemos una hipótesis: *todos*, de una forma u otra, aun desde el rechazo más absoluto y el análisis necesario, estamos involucrados en él. Fue un crimen contra los judíos, ante todo, propulsado por el odio nazi y su política, contra homosexuales y gitanos, otras minorías étnicas, disidentes políticos alemanes, o de otra procedencia. Fue un crimen contra la humanidad, por eso nos atañe. En pleno siglo XX, en una guerra pavorosa, fue –y lo sigue siendo hoy– inesperado, incomprensible. Es analizable; pero no es explicable. Pero aunque excede todas las razones históricas, sociológicas, psicopatológicas, no hay que olvidar la libertad humana de elección: no fue una fatalidad, ni aun metafísica, sino la elección de algunos hombres, acompañados del temor o la indiferencia de otros. Sigue siendo, según Enzo Traverso (2001), un "desgarro de la historia". Un antes y un después. En cuanto a Celan, no intenta comprenderlo, no hay nada que comprender allí, sólo condenar, pero a través de las coordenadas de su poesía. Dice Enzo Traverso (2001, 158):

El objetivo de este último [Paul Celan] nunca fue "comprender" en el sentido filosófico o histórico del término –el verbo *verstehen* prácticamente no aparece en su vocabulario–, sino más bien captar, restituir con palabras el sentido de un desgarro a partir del sufrimiento que marcó a sus víctimas.

No hay *comprensión* posible; toda explicación, sobre todo las basadas en algún tipo de fundamentación, metafísica o religiosa, corre el riesgo de deformar el hecho remitiéndolo a la historia de la metafísica o de la creencia. Si hubo condiciones concomitantes, ninguna lo explica. La respuesta de Celan es la contestación poética a una cultura que creó las condiciones del hecho. No hay explicación, pero hay elementos que entran en la gestación del acontecimiento; y son, en su trabajo, de orden poético. A *contra-decir* esto dedicó Celan su vida y su poesía, indisociables.

Creemos que es ésta una descripción precisa:

El exterminio nazi de los judíos fue único porque nunca antes un Estado, bajo la autoridad responsable de su líder, decidió y anunció que un grupo específico de seres humanos, incluyendo ancianos, niños, mujeres y bebés, serían asesinados hasta el último de ellos y que se implementaría esta decisión con todos los medios a su disposición. (Eberhard Jäckel en LaCapra 2008, 65)

Y porque nadie puede permanecer indiferente frente al hecho, es que LaCapra propone, para fundamentar un acercamiento histórico e historiográfico, la noción freudiana de *transferencia*, aquí remitida a otro ámbito, en tanto es el lazo inconsciente que me une a un suceso, y al cual vuelvo mis miradas. Este lazo transferencial, en el caso de LaCapra (2008, 13 ss), es lo que señala la vinculación del historiador con el hecho; perspectiva que da cuenta de los aspectos afectivos allí implicados, y de la necesaria claridad de la mirada. En esta línea de pensamiento, la *Shoah*, la aniquilación, es un *trauma* en la historia, es inasimilable por la conciencia, y permanece como una herida abierta. Ante ello hay dos posibilidades: el *acting-out*, la réplica inmediata y concomitante, la *repetición* en el presente del suceso traumático, o la elaboración (*durcharbeiten*), el trabajo de explicar acercándose al objeto, superando la etapa de la melancolía⁹, para arribar, no a una solución, sino a un poder seguir viviendo sin que el retorno de lo reprimido que implica la repetición condicione una conducta, un estado de ánimo. Este trabajo ha de ser llevado a cabo con el tiempo necesario, aun extenso. Sin embargo, agrega LaCapra, un resto de *acting-out* habrá siempre, y hasta es necesario para la memoria, pero en contrapunto con la *elaboración*. Si esta última se vuelve excesivamente tranquilizadora, un *acting-out*, imposible de desarraigar, aunque moderado, jugará a favor de la memoria, que es lo que aquí está en juego; así como en la poesía de Paul Celan. La memoria necesita los dos aspectos, controlados, supervisados por el pensamiento y aquí por

⁹ Sigmund Freud (1979, 214-230).

la poesía. Creemos que la poesía de Celan es, transferida a este contexto, *un modo* de elaboración y un *acting-out*, en difícil balanceo y dialéctica permanente: un dolor que no cesa, y un decir que lo elabora, no en el sentido de un elemento tranquilizador, sino de una memoria que trabaja para que permanezca, elaborando una respuesta: un *contra-decir*. Un equilibrio difícil, pero necesario, y que da cuenta, desde otro lugar, de su decir. Esto le da, además de su excelencia estética, su eficacia, en lo que respecta a la memoria. Ésta, agregamos, no es el hecho mecánico y psicológico de recordar; es un dolor que no cesa, y del cual la poesía es a la vez el aguijón, el dolor, que no olvida, y la *elaboración*, la denuncia activa. Esta elaboración del horror hace que coincidan ambos aspectos. La poesía de Celan está hecha de dolor, y a la vez es un procedimiento necesario para posibilitar un posible porvenir en el mundo de los hombres.

Desde ya que, para acordar con esta mirada, que involucra al observador, al estudioso, hay que llevar la transferencia del ámbito de la relación terapéutica del analista y el paciente, al ámbito de lo social. El prejuicio que la encierra entre las paredes del consultorio debe ser discutido¹⁰, ya que el mismo Freud se ocupó de cuestiones acuciantes de la política y la cultura en términos psicoanalíticos, no sólo en los conocidos *El malestar en la cultura* (Freud 1979) y en *Psicoanálisis de las masas y análisis del yo* (Freud 1921); sino que además estas preocupaciones estuvieron siempre en su pensamiento,¹¹ lo que no debe ser olvidado en el contexto de la propuesta de LaCapra, que seguimos, además, por la posibilidad de revisar incesantemente lo logrado, que nunca será total y definitivo, por la índole misma de la relación transferencial.

En palabras de LaCapra (2008, 13-14):

Haciendo un uso específico del psicoanálisis, investigo la relación transferencial entre el historiador o teórico y el objeto de análisis. Puede que las víctimas de acontecimientos severamente traumáticos nunca logren escapar por completo (...) y una respuesta al trauma puede muy bien implicar el "acting out" (o repetir emocionalmente un pasado que sigue presente).

Y respecto de esto, agrega:

Al evaluar cuidadosamente estas importantes consideraciones mantengo que lo que Freud llamó

¹⁰ Véase Fredric Jameson (1995, 7 ss).

¹¹ Así en *Más allá del principio del placer* (1920), donde trata de las "neurosis de guerra".

“elaboración (working through)” [durcharbeiten]¹² no ha recibido la suficiente atención en los analistas postfreudianos, y subrayo la importancia de elaborar estos problemas de modo crítico. (2008, 14)

Este es su planteo de base, con el que acordamos. Reiteramos que transferir esto sin más a la poesía o la obra de arte en general sería de una torpe inmediatez; ya que allí están implicadas cuestiones estéticas, vinculadas también con la sublimación, y una tarea específica y plenamente consciente. Sin embargo, esta mirada general del historiador puede proporcionar una comprensión de la dificultad insalvable del acontecimiento. Por eso recuperamos este balanceo difícil entre el *acting-out* y la elaboración. Haciendo todas estas salvedades y teniendo el cuidado, una vez más, de establecer las mediaciones necesarias, la obra de arte, la poesía, como la de Paul Celan, puede leerse también en el marco de esta concepción. Es también un modo de señalar la enormidad del acontecimiento y sus consecuencias. Desde ya que un intento por descender deductivamente a las manifestaciones estéticas, no sería de ninguna utilidad, además de errado e imposible. Lo que aquí nos interesa es ofrecer un marco general de acercamiento y comprensión que dé una idea de la magnitud del problema. Las analogías y acercamientos que se puedan trazar, quedan, según es necesario, del lado de la comprensión, siempre incompleta, desde la macro-historia, hasta las obras de arte, que son, conforme a lo que hemos señalado, un hecho social. Si bien la poética de Celan no es de ningún modo la habitual, este acercamiento creemos que puede ser de ayuda para ubicar su obra en la Historia, con una Ética y también una Política, en el doble sentido de *política del arte* y política, en general. Ninguna de las dos falta en la obra de Paul Celan.

En el marco de esta dinámica, en el caso de la obra de arte, reiteramos que supone un *acting-out*, una repetición, que, trabajada estéticamente, es, a la vez, una suerte de *elaboración*. La excepcionalidad de la obra, aquí poética, irreductible aun en sus propios términos y ámbito de estudio, incluye todas las mediaciones allí implicadas. Repensar las categorías freudianas de *repetición* y *elaboración* en tanto superpuestas en una obra como la de Celan, forma parte de una Estética, que tiende una relación con el hecho social, de por sí

¹² “En el ‘acting-out’, el pasado se repite compulsivamente como si estuviera completamente presente, no se enfrentan las resistencias y tanto la memoria como el juicio quedan socavados. El objetivo terapéutico es impulsar el movimiento desde la negación y el ‘acting out’ a la ‘elaboración’, un movimiento recurrentemente renovado y fácilmente deteriorado que puede no cumplirse por completo nunca” (LaCapra 2008, 64).

evidente en la obra del poeta que nos ocupa, para así remitirlo también al ámbito de la historia, lo que es parte de nuestra propuesta.

Desde ya que esta lectura, basada en las mencionadas reflexiones de LaCapra, opera como marco teórico de nuestro acercamiento a los poemas y al trabajo de Paul Celan con la lengua, y no es un elemento empírico a señalar en los análisis particulares de los poemas, ya que nuestra hipótesis es que subyace a ellos. Aunque alguna referencia de este orden pueda ser destacada en el trabajo de análisis textual, funciona como un presupuesto de nuestra relación con el texto y con la tarea de Paul Celan como poeta.

Lo que aquí nos interesa es la cuestión de la memoria en su relación con la historia. La siguiente afirmación de LaCapra (2008, 202) puede echar luz sobre la situación de Celan respecto de la representación del asesinato:

(...) pienso que la *Shoah* ha ocupado a menudo en la posguerra de Occidente la posición de lo reprimido, y aquellos que trataron de levantar esta represión se han encontrado con increíbles dificultades (...)

Tal es el caso de Paul Celan.

2.4.2. La representación y el testimonio

La problemática de la representación es extensa y ubicua¹³. La cuestión de la representación del Holocausto ha dado lugar a una polémica particularmente intensa, virulenta por momentos, pues lo que aquí está en juego no es sólo una discusión estético-filosófica sobre los límites y posibilidades del representar, desde su total negación hasta su justificación, pasando por cierta cantidad de variantes y modos posibles, sino una cuestión ética, y, en última instancia, política. Sin embargo, no deberá creerse que las opciones a favor o no del representar implican siempre un enfrentamiento político de posturas inconciliables, donde lo político moviliza la posición estético-filosófica, o histórica, como instrumental, como en el caso extremo del negacionismo, que pretende negar o distorsionar hasta el acontecimiento mismo del exterminio; sino que, aun dentro del mismo campo político, surgen encontradas opciones, tanto en lo que refiere a la representación visual, fotográfica; como también en el ámbito del lenguaje y el decir. El primer aspecto excede los márgenes de nuestro trabajo,

¹³ Véase Colli, Giorgio (2004, 33-46).

pero, por su relación cercana e intrínseca, no podemos dejar de mencionar la pertinencia de las imágenes tomadas en Auschwitz el 7 de agosto de 1944, por Alex, integrante de un *Sonderkommando*, grupo de judíos que se ocupaban de la cremación de sus propios congéneres, lo que hacían bajo presión dentro de la siniestra organización de los campos, que los obligaban a ocuparse de las víctimas, que ellos mismos serían después, luego reemplazados por otro grupo.¹⁴ Es lo que Primo Levi (2005, 471-652) llamó "la zona gris", un espacio específico del *universo concentracionario*, cuya lógica, si es que la tenía, resulta imposible juzgar desde el mundo llamado "común", ya que el ámbito de los campos era incomprensible, pues su hechura infernal lo hacía estar al borde de lo creíble, incluso para sus mismos integrantes, porque estaba planeado para no ser creído.

A un hecho único, incomparable, como lo fueron los campos de aniquilación, corresponde seguramente una reflexión sobre la representación y una explicitación de su posibilidad, ya que lo ocurrido en Auschwitz (que tomamos en tanto caso paradigmático) supera todo lo imaginable y obliga a crear otro modo de discurso; más allá de la habitual problemática representacional, a la que desborda y cuestiona desde un lugar único.

Lo que nos concierne es la evocación del crimen a través del decir poético. En este caso, una objeción *presunta*, ya célebre, provino de Theodor W. Adorno, cuando señaló la imposibilidad de la poesía "después de Auschwitz": "No querría yo quitar fuerza a la frase de que es de bárbaros seguir escribiendo poesía lírica después de Auschwitz" (V. Adorno, 2003, 393-413), lo que pudo llevar a pensar que a ello se opondría la poesía de Paul Celan, presunta oposición que preocupó a ambos. En realidad, el artículo entero es una postura a favor de la obra autónoma, y, por otro lado, moviliza una dialéctica sin estereotipos. Lo que niega es la alusión directa, "comprometida"; así como el lirismo en tanto placer. El encuentro es problemático y extenso, y desde ya, no debe ser tomado según la idea de un enfrentamiento. Involucra toda la estética de Adorno, y, en tal sentido, Celan está tan lejos de una poesía del mero placer, como lo que Adorno (1974) propone como obra de arte válida. Lo que parecía una oposición frontal, no lo era; a pesar del notable, aunque errado efecto que produjo. El malentendido pudo hacer pensar que el atestiguar debería dejárselo a lo inefable, entendido de modo no dialéctico: sólo mutismo frente a la enormidad del acontecimiento, lo que implica una sublimación y hasta una teologización del mismo, es decir, acaso lo contrario de

¹⁴ Véase Didi-Huberman, Georges (2004).

lo que se precisaba: decirlo, según el modo de Celan, disyunto, deformado y deformante, negativo y dialéctico, desde el principio de autonomía. Esto debe ser articulado, y Celan lo hizo, a través de una reflexión sobre el lenguaje, poético y en general, por eso incluye su poética en el poema. Ésta no puede ser separada de la Ética y la Política. Así, más que una Estética, o junto con ella, es una Ética del decir poético lo que su obra moviliza, y allí radica su intensidad, su novedad y la especificidad de su hacerse y –claro está– la modalidad de su lectura.

En todos los casos, el Holocausto no puede decirse de cualquier modo; causó problemas serios a los testigos, algunos de los cuales, como Primo Levi, describieron como un imperativo ético, decir lo vivido en Auschwitz:

La necesidad de hablar a “los demás”, de hacer que “los demás” supiesen, había asumido entre nosotros, antes de nuestra liberación y después de ella, el carácter de un impulso inmediato y violento, hasta el punto de que rivalizaba con nuestras demás necesidades más elementales; este libro lo escribí para satisfacer esta necesidad; en primer lugar, por lo tanto, como una liberación interior. (Levi 2011, 8)

En el caso de Paul Celan, su poema más conocido, “Fuga de la muerte” (“Todesfuge” -GW I, 39-42-) causó notable impacto en los medios literarios alemanes, porque fue leída según el concepto de poesía de denuncia inmediata. No lo era; no aporta un “bien cultural” (Adorno 1974, 393), entre otros¹⁵, más bien se opone a esta concepción de la cultura: “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie” (Benjamin 1994, 182). La poesía de Celan lo es entonces desde la negatividad, es inasimilable a toda cultura “positiva”, impacta con una negación a toda la poesía anterior que contribuyó a crear el clima anímico que desembocó en el nazismo y el exterminio. Su procedimiento es la negatividad y la mediación; no hay *expresión* sino *construcción*, según las define Adorno (2004, 66-68); deliberada, mediada por todo el *lenguaje de los asesinos*, y por toda la literatura; por la lengua de una sociedad inmersa en los hechos, que se inscriben, que se construyen en el poema. “La poésie ne s'impose plus, elle s'expose”, escribió Paul Celan el 26 de marzo de 1969 (GW III, 181). Su validez de presentación, de mostración, de construcción, de manifestación, depende de esta mediación; si no, cae en el mero enfrentamiento imaginario,

¹⁵ Véase Walter Benjamin (1994, 175-191).

la denuncia inane o el sentimentalismo melancólico. Celan diseña su decir a contramano de estos modos, y su eficacia depende de ello para que efectúe lo que se propone: mediada por toda la lengua de la poesía, los intertextos, las citas, las alusiones, los significantes segmentados y vueltos a unir en sentido diverso, que resuenan en sus poemas, son reconfigurados, para que digan la verdad sobre la preparación de la aniquilación; para hacerles decir lo que deberían haber dicho; con claridad y con serenidad implacable de escritura. Sólo así se puede decir lo considerado indecible. El silencio es motivador en la poesía de Celan; el de los responsables; el de las víctimas. El "tú" del poeta desciende a ese infierno para traer de allí la posibilidad de decir, de nuevo; desde ese lugar, el de los muertos y el acallamiento. Así logra decir lo indecible, rozándolo, de modo oblicuo, disforme; negativa y mediatamente, inventando una lengua idiomática, propia. Señala Bollack (2005, 16):

Las refecciones semánticas de que se compone la lengua idiomática, en el seno mismo de la lengua recibida, surgen de un abismo cuya fuerza 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.

Hasta allí ha ido Paul Celan, para decir, callada, alusivamente, en *su* lengua, pero con toda la potencia de una lectura que hay que aprender *en* sus poemas. Celan "fijó reglas motivadas por la historia para una exactitud del decir" (ibid.).

Así, recordar y testimoniar encierran nuestra problemática en este caso. La conmemoración no es siempre segura, la remisión del acontecimiento a un pasado es necesaria, pero esta recordación puede ser uno de los modos de la repetición, la melancolía, y un hacer presente el hecho traumático. Debe complementarse con la elaboración. Ésta es la memoria eficaz. Y es la radical novedad y diferencia del Holocausto lo que lleva a extremar los cuidados al pensar estas opciones. Ya que no se trata sólo de lo que ocurrió en el pasado, sino de lo que hoy está presente en la memoria de la humanidad, elaborado, pero aún vivo y lacerante: un pasado en el presente; que sirva como recuerdo de lo que no puede volver a ocurrir. Éste es el lado imprescindible de la memoria: "Denk dir" (GW II, 227), recuerda, dice un poema de Celan.

En este contexto debe plantearse la problemática del decir, el recordar; el testimoniar y documentar. Algunas citas nos van a ayudar a pensar y anticipar caminos para plantear y decidir sobre estos problemas. Anotemos lo que señala Walter Benjamin en sus *Tesis sobre*

filosofía de la historia: "La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérselo en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad" (Benjamin 1994: 180).

Y también:

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo 'tal y como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. [...] El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente *al* historiador que está penetrado de lo siguiente: *tampoco los muertos* estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer" (ibid., 180-181).

Es el pasado como memoria, en el presente, pero es un "llamado de incendio". Quien sepa verlo es el testigo, aun cuando sea también su víctima. Sobre el testimoniar y los testigos, escribió uno de ellos, Primo Levi (2005: 475):

... muchos sobrevivientes (entre otros, Simon Wiesenthal en las últimas páginas de *Gli assassini sono fra noi* [...]) recuerdan que los soldados de la SS se divertían en advertir cínicamente a los prisioneros: "De cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra vosotros la hemos ganado (...). La historia del *Lager* seremos nosotros quien la escriba".

No fue así: "... en el otoño de 1944 los nazis hicieron saltar las cámaras de gas y los crematorios de Auschwitz pero sus ruinas subsisten todavía..." (ibid., 11) así también otras ruinas y mostraciones fotográficas y cinematográficas, los documentales *D-Day to Berlin* de George Stevens, hecho durante el fin de la guerra, y *Noche y niebla* de Alain Resnais, poco tiempo después, cuando aún no se sabía demasiado sobre los campos y su atroz cometido. No olvidamos la monumental *Shoah*, de Claude Lanzmann, o *La chagrin et la pitié*, de Marcel Ophüls, realizadas varios años después del fin de la contienda.

Es cierto que el *acontecimiento* es único en tanto plan sistemático de aniquilación de grupos humanos, principalmente judíos, también gitanos, homosexuales, oponentes políticos, ya que, aunque la historia registra diversas matanzas de extrema crueldad, la marca del acontecimiento es el campo de exterminio, donde previo a la muerte física, se asesinaba en alma y dignidad a los prisioneros; *Vernichtung* es literalmente *aniquilación*; en la traducción, del latín *nihil*, nada. El aniquilamiento es el envilecimiento de una persona, de un ser humano,

hasta que pierda toda traza de humanidad, de apariencia humana, hasta matar, aniquilar su alma, su espíritu, aun antes de la muerte física. Esa es la particularidad única del *Lager* de la cual da cuenta el título de Primo Levi (1958), *Si esto es un hombre*, encarnado en la figura del muerto en vida: ya sin palabras ni resistencia alguna, el llamado *musulmán*.¹⁶ Esto es la aniquilación y no es la sola matanza que es su desenlace. La aniquilación pretende el mutismo, el olvido, la negación.

François Rastier, en *Ulises en Auschwitz* (2004), analiza, a partir de la vida y los textos de Primo Levi, la alternativa ética que plantean las nociones de testimonio, testigo y sobreviviente. En el poema "El sobreviviente", Primo Levi (2005, 143) dice toda la angustia del que quedó con vida y sufre el no haber muerto en lugar de otro. En la llamada "paradoja de Levi", según lo que enuncia Agamben (2009, 157): "El 'musulmán' es el testigo integral". Los "musulmanes" son los que deambulan en los campos, a modo de fantasmas, mudos, de los que se ha extinguido todo soplo vital, ya aniquilados, y que no hablan, excepto con su cuerpo ya sin alma. El sobreviviente, en cambio, es el que dice, el que atestigua, pero entonces no es el verdadero testimonio, pues los que deberían darlo no pudieron hacerlo. Pero el que siguió con vida, que toma así el lugar del testigo, "no encuentra quien lo escuche" (Levi 2005, 143), pues los campos estaban diseñados para ser increíbles y muchos se negaron a hablar, hasta que aparecieron los libros de Levi, quien, en el poema mencionado, se dirige a los difuntos, ante ellos se justifica, intenta aliviar una presunta falta. Asegura no haber muerto por Nadie: recordemos que es el nombre que Odiseo, Ulises, se da, en el episodio del cíclope (además de recordarnos al Nadie de la Rosa de Celan). Pero la pesadilla de haber muerto por otro es recurrente, articula la ética del sobreviviente en tanto testigo, cuyas figuras se unen quizás, así piensa Rastier (2005), en la muerte, en el suicidio de Levi: "Al morir, la narración coincide al fin con el relato y quizás lo autentica, y el sobreviviente puede coincidir con el testigo" (ibid., 72).

Afirma también Rastier que "la claridad es la modalidad engañosa de la oscuridad", con lo que rompe la supuesta oposición Levi/Celan, ambos necesitan ser interpretados, siempre que sean leídos, escuchados (ibid., 23). Quien dice el poema en Levi, está aquejado de una "alteridad interior" (Rastier 2004, 30) ya que alberga en sí al sobreviviente, quien es "quien

¹⁶ Es probable que haya habido un error en esta designación, que ya ha quedado fijada. Se cree que es una deformación de "Muschelmann", hombre encerrado en una valva, hombre-ostra, hombre-molusco (V. Agamben 1999, 46).

habla mientras el testigo calla"; así el que no murió debe justificarse, aunque sus destinatarios son los "hundidos", los "musulmanes" que serían entonces los verdaderos testigos y que no hablan. Aquí, señala Rastier (2004: 31), toma "una importancia determinante la categoría ética de la de la falta". Para hablar, en "El sobreviviente"; el testigo aleja a los espectros, a los muertos, cuyos lugares asegura no haber usurpado, pero que se constituyen en sus verdaderos interlocutores, a quienes habla infinitamente para subsanar su dolor: "Nadie testimonia por el testigo", dice Celan, pues también fue un sobreviviente y un testigo de la muerte de sus padres y de las demás víctimas –y así su decir es la "Rosa de Nadie", de una ausencia. Pues el sobreviviente no ha renunciado al lenguaje, a pesar de que, después de todo, al igual que el "musulmán", "cuando quiere testimoniar no se lo escucha o no logra hablar. Y se pregunta Rastier (2004, 54): "¿Quién le ha confiado al sobreviviente la misión de testimoniar?" (ibid., 54); pero después precisa: "Ahora bien, la misión no consiste en decir, sino en recordar" (ibid.).

Tal vez testimoniar sea un problema desde una paradoja planteada como imposibilidad fáctica; pero ocurre, porque es, sobre todo, una exigencia ética, contar, decir, poetizar, desde y por una ausencia.

Reiteramos aquí la palabra de Paul Celan, quien no fue testigo de la muerte de sus padres y demás judíos en los campos, pero cuya arte poética, de una novedad definitiva para la literatura, lo hacen único, un re-inventor de la poesía, e implica el dirigirse a las víctimas, tomar su palabra y definir su propio decir: "Niemand / zeugt für den / Zeugen" (GW II, 72), y se hace cargo así de éste. "Así, el poeta, 'Nadie', no está inserto en ninguna tradición (...)", señala Romano Sued (2007, 109); y destaca:

La lengua que se construye de nuevo remite a un lugar vacío, al punto cero de un nuevo comienzo, desde el cual la poesía en alemán puede responder por los crímenes genocidas. La voz del poeta que viene de la aniquilación, se escucha en la palabra de la creación, que rehace a partir de la ruina del exterminio, la palabra que brota como rosa, *la rosa de nadie*.

Y también, en una anotación a Jean Bollack (2005, 92), en su libro *Mohn und Gedächtnis*, Celan inscribió una máxima de Rabí Hilel: "Si no estoy por mí, quién estará por mí".

Establece Rastier (2004, 110) a este respecto:

... el autor de un testimonio hace suyos los postulados del narrador y protagonista, y en el contrato de veracidad y

justicia que redacta, él es el único garante. Todo autor ha de poder responder por sus escritos y de algún modo asumirlos, una responsabilidad que podrá modular según variables 'regímenes de asunción' (...) En resumen, la relación establecida por el género del testimonio con lo real (...) se plasma en el apóstrofe que, a su vez, *toma por testigo* a la colectividad humana en su conjunto".

Y distingue: "Los hechos pertenecen a la historia, su evaluación y finalidad a la ética, el testimonio a la literatura, que reúne las dos dimensiones en una síntesis de orden estético" (ibid., 110-111), pues "la unidad de la obra no tiene como criterio único la singularidad estética, sino una singularidad ética que afecta tanto a la figura del autor como al respeto debido a los desaparecidos y a los lectores" (ibid., 125). La poesía de Paul Celan, además, en un sentido muy propio, es una poesía *realista*. Él mismo lo señaló:

... Y, en cuanto a las cosas que supone que escribo en clave, antes bien diría: ambigüedad sin máscara... Intento reproducir lingüísticamente al menos trozos extraídos del análisis espectral de las cosas, mostrarlas simultáneamente en *varios* aspectos e impregnaciones con otras cosas... mi supuesta afición a la abstracción y mi real ambigüedad [las considero] momentos del realismo". Paul Celan, 26 de diciembre de 1966 (Felstiner 2002, 321) ¹⁷

La poesía de Celan reúne en una síntesis única la autonomía del lenguaje, una referencia construida en el poema, un suceso histórico del que proviene la lengua, y además la clave del hacerse del poema y las condiciones de su logro y su recepción, y es aquí donde la instancia ética de que habla Rastier es definitoria. No corteja una estética de lo inefable; de un acallamiento directo y definitivo: sus poemas luchan contra la dificultad de decir, en una búsqueda del lenguaje a través del lenguaje como mediación. Aquí la instancia ética, indisoluble de la anterior, señala la contradicción dentro de su poema a toda la poesía anterior que, reiteramos, permitió o aún favoreció la masacre. Es inútil buscar en sus poemas la transcripción directa del crimen, se lo debe leer en *su* lenguaje, si su estética es entonces su ética, en lucha con el lenguaje de la poesía que lo antecede.

¹⁷ Felstiner (2002: 433) señala que la cita proviene de un memorándum del poeta austríaco Huppert sobre una conversación con Celan por lo que puede que no sea estrictamente literal.

2.5. La memoria y la historia en Paul Celan

Proponer una reflexión sobre la historia y la memoria en la poesía de Paul Celan, implica mantener una distancia apropiada entre la estructuración de la obra de arte poética y el modo especial y propio en que se relaciona con estas problemáticas, que involucran diversos fenómenos y situaciones vinculadas con lo social y lo político. No sólo decimos que una estética celaniana tiende a involucrarse en una ética –sin dejar por ello de ser, paradójicamente, o quizá a causa de ello, una de las más complejas construcciones literarias de nuestro tiempo, y aun la única en dar cuenta adecuadamente de su época–, sino que su excelencia estética es, a la vez, una ética. En relación con la propuesta de LaCapra (2008), sobre la transferencia, el duelo y la repetición, creemos que el trabajo de Celan, imbuido de dolor y sufrimiento, desemboca en una memoria que incluye una repetición del trauma, que, a través de su elaboración, la *reconstrucción* que propone Bollack (2005), la *refección*, va en dirección a inscribir en la historia su trabajo. Esto no es una mera homologación, ni mucho menos una aplicación, sino una analogía, que creemos que es fértil para pensar la dimensión de su obra en el ámbito de lo social y lo histórico. Memoria, sí, pero elaborada a través de un trabajo de duelo, nunca completo, siempre lacerante, pero en dirección a una historia de la que viene, la poesía alemana y su influencia en los crímenes, hacia un probable futuro. La presencia del trauma está en ella, pero también hay una distancia y un extrañamiento, y que es también, entre otros aspectos, el rol de la mediación, que colabora así en la elaboración de lo traumático y su elevación a memoria, que no olvida el dolor, pero que en el trabajo sobre la lengua asume a la vez el dolor por lo ocurrido y su oposición a los modos poéticos que lo hicieron posible; un modo de repetición traumática y de elaboración a la vez, no una detención en la repetición sino la posibilidad de mirar hacia un futuro, desde la memoria, “pero también en la luz de la utopía” (GW III, 202; nuestra traducción) . Ésta es también una forma de descifrar su procedimiento poético, desde el lugar de la historia y la memoria; indisociable del ámbito de lo estético. Es una dialéctica compleja –lo veremos en sus textos–, pero entonces necesaria. No incurre de ningún modo en una anulación de la historia por la memoria (LaCapra 2009, 29 ss)¹⁸, sino que, trabajando, elaborando el trauma, difícilmente, con logros, oscuridades, pero con la notable potencia de la poesía que hace esto posible,

¹⁸ Ver también: Traverso 2005, espec. 21-42.

apunta a un futuro aún sin forma precisa. Creemos que es un caso de lucidez poética extrema. Es lo que nos llevó a su obra.¹⁹

3. ESTABLECIMIENTO DEL CORPUS

Lo que aquí entendemos por establecer el corpus señala en la dirección de elegir y organizar el conjunto de obras que serán objeto del trabajo de investigación. En tal sentido, este corpus está integrado por la obra poética publicada y aun póstuma, pero preparada por el autor para su publicación, pues entendemos que es lo que nos dará una visión del proyecto de la obra de Celan. De estas obras, que a continuación mencionamos, seleccionamos lo que llamamos *poemas-modelo*, con el propósito de análisis e interpretación. Estos poemas son lo que consideramos, por un lado, relevantes en cuanto a su excelencia en relación con la propuesta estética y ética de Paul Celan, y, además, por la posibilidad de representar la totalidad de la obra mencionada. Si por un lado, cada poema es autónomo y pleno en sí, hay una voluntad autoral que reivindicamos y así lo *modelar* se integra con los textos más logrados en su conformación de artefactos estéticos y en su relación con la historia. De este modo representan el todo de su producción poética, que, si bien es de una individualidad irreductible, propone, retoma, critica y delimita temas, afectos, configuraciones, modalidades, que leemos en lo que así postulamos como *poemas-modelo*, que comprendemos como representativos de la obra de Celan, desde su configuración formal, la cual constituye una unidad con su sentido y proyecto. En tal dirección, proponemos estos textos, para que permitan leer el resto de su obra, mostrando a la vez la coherencia, lo logrado de su plan, los avatares y aun diferencias en su modo poético, pero que así se postulan con esta característica *modelar* de los poemas que aquí proponemos. Es nuestra creencia que ellos permitirán un fecundo acercamiento a la configuración estética, y a la comprensión de sus conexiones con la poética, la metapoética y la ética del proyecto celaniano, su propósito y

¹⁹ Para las notables dificultades de la relación entre historia y memoria, y los modos de entenderlas, remitimos a LaCapra (2009, 21-58).

sentido. En cuanto a las obras en prosa, serán incluidas en tanto contribuyan, como el discurso *El Meridiano*, a exponer la dimensión poetológica –poética y metapoética– de su obra. Sin embargo, no nos ocuparán como una *explicación* de los poemas sino según un contrapunto con lo que éstos expresan, en tanto poesía, poética y metapoética. La obra posee variedad de formas y procedimientos, pero el propósito es claro, y para develar éste recurrimos tanto a los poemas que se proponen como paradigmáticos, y que llamamos *poemas-modelo*, como a la obra en prosa que, desde otro modo del decir, insiste en esta configuración y propósito. Nuestra propuesta de exponer *poemas-modelo* corre el riesgo de ampliarse indefinidamente; así que, en algunos textos, señalaremos sólo algunos rasgos que van construyendo una poética ya en marcha. En igual sentido, algunos momentos de la variada correspondencia del poeta, que mencionamos a continuación, servirán para el esclarecimiento de su modalidad y conformación en tanto obra.²⁰

De tal manera que el corpus está constituido por sus libros publicados, aun póstumos, de los que seleccionamos *poemas-modelo*, guiados por aspectos formales, retóricos y semánticos. Son éstas las obras:

Obra poética: *La arena de las urnas* (*Der Sand aus den Urnen*, 1948); *Adormidera y memoria* (*Mohn und Gedächtnis*, 1952); *De umbral en umbral* (*Von Schwelle zu Schwelle*, 1955); *Rejas de lenguaje* (*Sprachgitter*, 1959); *La rosa de nadie* (*Die Niemandrose*, 1963); *Giro de aliento* (*Atemwende*, 1967); *Hilos filamentos* (*Fadensonnen*, 1968); *Compulsión de luz* (*Lichtzwang*, 1970); *Parte de la nieve* (*Schneepart*, póstuma, 1971); *Estancia del tiempo* (*Zeitgehöft*, póstuma, 1976).

Recurriremos –de acuerdo con lo arriba explicitado– también a la obra en Prosa: *El discurso de Bremen* (1958) y *El Meridiano* (1960) y al Epistolario: la *Correspondencia* Paul Celan-Nelly Sachs (2007) y la de Paul Celan-Gisèle Celan-Lestrange (2008).

²⁰ Véase al respecto Bollack (2005, 527): “El poema [*Es war Erde in ihnen* (GW I, 211)] 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”.

4. CUESTIONES METODOLÓGICAS

Con el fin de proceder a una investigación exhaustiva de la obra de Celan, teniendo en cuenta su potencial homologación con la Historia, nos ocuparemos ante todo de mostrar las múltiples dimensiones implicadas principalmente en sus textos poéticos que operan como comienzo y base indispensables para el análisis concreto de su escritura. Para abordar los que hemos llamado *poemas-modelo*, paradigmáticos de su tarea poética, elegimos un modo de acceso que nos permitirá revelar las operaciones propias y múltiples de las diferentes dimensiones del lenguaje poético: la dimensión *fono-morfo-sintáctica*, la dimensión *sintáctica*; la dimensión *semántica*, la *estructura discursiva* en lo que concierne al plan *intra-textual*²¹. Esto es, el aspecto estético, a que aludimos. Pero además, siguiendo a Mukarovsky, consideraremos a la obra en su condición de *artefacto*,²² poniéndola en contacto con los contextos de su producción, como el discurso político, cultural, social, artístico. Tomamos en cuenta también en tanto principio metodológico la *dimensión funcional*, que se corresponde con el plano extra-textual, y la *dimensión estructural*, que se corresponde con el plano intra-textual, que mencionamos. Ello permite salir del *impasse* de la oposición irreductible entre autonomía y heteronomía (Todorov 1971). La *dimensión funcional* se ocupa de las relaciones de una obra con su contexto histórico, político, social, cultural; y dentro del circuito literario, con otras obras, con distintos géneros, y con la crítica literaria. Por su parte, la *dimensión estructural* es la que considera la obra como un artefacto que goza de cierta autonomía. Esta perspectiva permite analizar los elementos *intra-textuales* –de la obra y sus relaciones

²¹Véase al respecto el modelo metodológico propuesto por Romano Sued (1995) para el acceso a la poesía del ciclo *Morgue* de Gottfried Benn.

²²Inspirado en la concepción saussureana del signo lingüístico como unidad de significante y significado, Mukarovsky distingue entre la obra como *cosa* o *artefacto* y el *objeto estético*. El *artefacto*, que es el soporte material que surge de la composición compleja de niveles logrados por el artista; designada asimismo como la *obra-cosa*, o la *obra en sí*. Si bien esta estructura invariable es la fuente, el punto de partida de todas las concretizaciones de la obra por parte de los receptores que son los que aportan a la constitución de sentido, aún no constituye una *obra*, que en tanto totalidad no es reducible al artefacto. Devendrá obra en tanto *objeto estético*, es decir que antes debe atravesar todos aquellos procesos e instancias de reconocimiento social de su valor. Y ello resulta de la acumulación histórica más o menos prolongada de juicios expresos o anónimos en la *conciencia colectiva*, sobre sus valores que la consagran dentro de una sociedad incorporándola al reservorio cultural (una suerte de teoría de la recepción *avant la lettre* en el aspecto de captura social, además de en el ya señalado de la función de la obra artística como mediadora entre el autor y el/los lector/es). (V. Romano Sued 1995, 2001, 2011).

internas– con una relativa independencia de lo *extra-textual*. La relación entre ambas dimensiones no es entonces ni de exclusión ni de equivalencia biunívoca. Los elementos de una dimensión pueden ser articulados con los de la otra, sin que ello implique subordinación o reducción.²³

En cuanto al desciframiento y la reconstrucción del sentido de las obras, es pertinente la consideración exhaustiva del plano así llamado *extra-textual*, en el cual se muestran los enlaces entre la materia lingüística y el acontecimiento histórico y sus consecuencias subjetivas, sociales, culturales, políticas y éticas.

En el plano o dimensión *intra-textual*, en tanto, focalizamos la labor de demolición de la lengua –la cotidiana, la religiosa, la filosófica, la poética– que realizó Celan, contra la destrucción de la lengua hecha por el nazismo.

Esta metodología nos permite trazar los vínculos de las obras con los contextos biográficos, históricos, políticos y éticos, imbricando lo estético, inmanente e *intra-textual* con la historia en que se involucra y lo atraviesa, lo *extra-textual*.

Para la interpretación de los poemas –su aspecto semántico–, tendremos en cuenta el procedimiento propuesto por Jean Bollack:

La *refección* consiste en el proceso continuo del rehacer los significantes y los significados para resemantizarlos al interior del sistema poético propio; mediante el mismo, el autor fundó una lengua nueva, hecha a partir de la demolición de la lengua heredada, de la tradición lírica alemana y la vuelve a hacer, la re-hace, es decir crea el *celaniano*. (Susana Romano Sued 2007, 88).²⁴

Sólo así, desde esta radical novedad y “punto cero” de la literatura en el contexto mundial contemporáneo, es posible elevarlo a paradigma ético para la producción poética.

En la intersección de estos aspectos, fundamentamos y llevamos a cabo el análisis de los poemas, para así evidenciar la conexión de las instancias estéticas, poéticas, con la ética, la

²³Véase Romano Sued (2003).

²⁴“También evocamos aquí a Roman Jakobson, quien entre sus investigaciones sobre la lengua poética se ocupó intensamente de la traducción; (...) designó con el término *rewording* a la traducción intralingual que tiene lugar entre distintos dialectos de una misma lengua. (...) De modo que, bien podemos afirmar que, al verter esta poesía a otra lengua, estamos ante un caso de doble traducción: la intralingüística, que se produce por ejemplo del alemán al *celaniano* y luego, del *celaniano* al castellano”. (Romano Sued 2007, *ibid.*). Véase también Roman Jakobson (1985, 67-77).

historia, a lo que se suman los aspectos de metapoética, que implican y explicitan estas relaciones. Nos proponemos evidenciar una trabazón en la obra de Paul Celan, en la integración de aspectos que usualmente son vistos de modo separado y aun contradictorio. También recuperamos la *dimensión autoral*. Los aspectos de estructura no niegan la presencia de un sujeto que se hace cargo de su palabra y la elabora conscientemente. No hay hilos perdidos; hay una voluntad autoral que los reúne y *dice*, aun en la máxima dificultad y amenaza. La gravedad de aquello a que se enfrenta su obra no da lugar para arbitrariedades ni delegación en la mera fuerza del lenguaje. Hay, en la obra de Paul Celan, una precisión consciente de escritura, de lo que resulta un despliegue de poesía y de ética, que la dimensión metapoética justifica, interroga y argumenta.

5. ANÁLISIS SISTEMÁTICO DE LOS POEMAS-MODELO

Los aspectos metodológicos enunciados se integran en nuestra lectura apuntando a la elucidación de un sentido, y sus conexiones intra- y extra-textuales y el modo específico como se articulan. Estos diferentes momentos se suman en la lectura que proponemos. Vamos hacia la delimitación de un sentido, teniendo en cuenta una estructuración, un artefacto, que lo permite. Las conexiones –ya supuestas en nuestra metodología de análisis– las establecemos de acuerdo con esos presupuestos.

5.1 El análisis intrapoético o inmanente

En esta instancia del análisis de la obra, procedemos a un estudio de los aspectos inmanentes al texto; para luego conectarlos con planos que trascienden este nivel y van articulando progresivamente la hechura y sentido de su escritura. Esto implica una lectura que se despliega en planos que se intersectan y van articulando un sentido -pero no de un modo jerárquico y cerrado, como en el primer estructuralismo-,²⁵ sino a modo de diferentes instancias, insoslayables en el estudio de su obra, que consisten tanto en los aspectos

²⁵ Véase VV.AA. (1982).

intrapoéticos, como así también en su relación con el contexto y la historia a la que responde y sobre la cual construye su poesía. De tal modo, no podría faltar esta primera etapa, que es un acercamiento a la poética de Paul Celan en su dimensión autónoma, para lo cual rastreamos repeticiones, dominantes, rasgos de dicción –o plano fono-morfo-sintáctico– cuyas características se pondrán relacionarse con las otras esferas de análisis.

5.2 La inscripción de la letra en la historia y en la ética

La conexión del análisis inmanente o autónomo con las esferas de la historia, la ética y la política no se formula a modo de planos que debiesen analizarse por separado, sino que la misma instancia inmanente es inseparable de sus conexiones con estos ámbitos, puesto que las palabras que Celan utiliza vienen de la historia, y son configuradas en una instancia inmanente, pero al mismo tiempo, se conectan, se inscriben en la historia y dan cuenta de una toma de posición ética y política. Esta modalidad de su poetizar se mostrará en los análisis, sin deslindar etapas sucesivas, sino que, desde la instancia denominada inmanente, se visualizarán los aspectos históricos, éticos y políticos que, en el mismo decir de Celan se articulan. Por razones metodológicas y de claridad en la exposición, el análisis comenzará en el universo creado *en* el poema, que así se conecta con los aspectos señalados. La exposición atenderá al modo como esto ocurre y no se considerará lo llamado textual y lo extratextual como dos instancias separadas, sino que, en un solo movimiento de escritura, estos aspectos se conjugan, en el modo señalado de implicación en la historia. Así, el cuidado y detenimiento del análisis se concentrará en la letra de la poesía de Paul Celan y su inscripción en la historia como ética y como política.

5.3 *Adormidera y memoria* (1952)

Comenzamos entonces con poemas de su primer libro considerado por él como tal, *Mohn und Gedächtnis* de 1952, que incluye *Der Sand aus den Urnen*, editado en Viena en plaqueta en 1948, pero retirado por el autor a causa de sus errores de imprenta, como se señaló.

De entre los textos que conforman el ciclo, sobresale la célebre “Todesfuge” (el “Todestango” que ya mencionamos). La maestría, equilibrio, belleza, dolor y amargura; la autoridad con que su autor nombra los campos de exterminio hacen de esta obra única la aparición de quien

fue saludado como el mayor lírico en lengua alemana. El texto es la presentación –o así fue tomado- de Celan como poeta. Pese a que la pregnancia de ciertas metáforas (que no lo son en sentido habitual: la “negra leche de la madrugada”) puede parecer casi directamente legible, como si el referente (los campos de exterminio y los músicos que allí tocan antes de morir; lo que ya es casi alegórico) se hiciese presente sin mediaciones conceptuales. Ocurre que, en este caso, la mediación, que es el idioma todo y hasta sus figuraciones poéticas *naturalizadas*, se hace presente desde cierto grado de generalidad y comprensión engañosa. La obra de Celan no es nunca inmediata: no nombra los campos, el referente, sino que discute, contra-dice, reelabora lo ya dicho, trabaja la lengua poética, para que diga lo que debió decir; y éste es el proceso que permite reinscribir la poesía alemana en *otra* historia, la de los vencidos y aniquilados, y así darle el *giro de aliento* que le haga decir su verdad: los campos de aniquilamiento, no en tanto un error o un desvarío sino como algo planeado y, también, puesto en palabras; aquí, poéticas.

Esta entrada en la literatura alemana, esta verdadera intrusión, no podía ser acallada; fue, por el contrario, aclamada –que es, a veces, otro modo de incompreensión y ocultamiento. Veámosla más de cerca.

Ante todo, la alusión musical del título, ya sea *Fuga* o *Tango*, la coloca en una proximidad que es conocida en toda poesía: su aspecto musical, al cual se agrega la dificultad del sentido del texto, que la música, al menos la instrumental, no posee. Podemos analizar aquí la *prosodia* del texto, su aspecto *retórico*, su *intención*, su *sentido*, que no es un agregado, sino que está en cada una de estas instancias. Es decir, lo intra-textual, pero que ya está, de por sí, también fuera y apuntando a la Historia. Tal disociación, lo hemos dicho, pertenece a lo metodológico; y así lo tomamos. Lo transcribimos con algunas marcas que pueden servirnos para el análisis:

TODESFUGE

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends

wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts

wir trinken und trinken

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

er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

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

der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete

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

Er ruft stech tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt

er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau

stech tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

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

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland

er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft

dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts

wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland

wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken

der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau

er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau

ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete

er hetzt seine Rüden auf und er schenkt uns ein Grab in der Luft

er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete

dein aschenes Haar Sulamith

(GW I, 39-42)

Incluimos aquí la versión que figura en Bollack (2005, 30-32), de los traductores del libro: "FUGA DE MUERTE // 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 // 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 // Grita hincad más hondo en la tierra vosotros y los de ahí cantad y tocad / agarra el hierro del cinto lo blande sus ojos azules son / hincad más hondo las palas vosotros y los de ahí seguid tocando para danzar // 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 // Grita tocad con más dulzura la muerte la muerte es un maestro que viene de Alemania / grita rozad más sombríamente 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 // Negra leche del alba te bebemos de noche / te bebemos al mediodía 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 la serpientes y sueña la muerte es un maestro que viene de Alemania // tus cabellos de oro Margarete / tus cabellos de ceniza Sulamith”.

El texto carece de signos de puntuación; entonces la escansión temporal depende solamente de la musicalidad de la composición. Ésta precisa de cierta regularidad en los que llamaremos *motivos*²⁶ que son aquí también de orden semántico. El sentido lo va dando la persecución, hallazgo y desencuentros de las mismas voces y motivos. La forma de la fuga le otorga un especial dramatismo y concentración a lo así dicho. (Marcamos sólo las repeticiones exactas; quedan, sin embargo, las que no siéndolo del todo, podrían ser así consideradas. En esta dirección: de la estrofa uno a la dos, el cambio es sólo de pronombre, como en: “wir trinken *sie* abends” a “wir trinken *dich* abends”, y otros casos similares).

Según dijimos, el texto tiene estructura de fuga; es decir de voces que se van sumando formando armonías, encuentros, desencuentros, una movilidad permanente. Aquí los motivos musicales son reemplazados por la reiteración textual de sintagmas. Al igual que en la música, la maestría consiste en la alternancia de novedad y repetición. Es ésta una suerte de traducción intersemiótica; ya que la fuga es forma de la música. Su elección es desde ya significativa en cuanto tal y no puede ser pasada por alto, sobre todo en un artista consciente como Celan.

Sin embargo, es difícil establecer una jerarquía de las repeticiones en función del sentido, ya que aquí todo significa, sin estratificación probable, aunque a partir de un orden cerrado: el que marca la forma de la fuga. Esta es, según el *Diccionario de la música* de Manuel Valls Gorina (1971, 35):

Forma esencialmente contrapuntística basada en el principio de imitación que consiste en la presentación sucesiva de un tema a cargo de las diversas voces que intervienen en la composición. (...) Su estructura básica es la siguiente: en la

²⁶ La *traducción* a la forma de la fuga no puede ser más que aproximada: por eso las denominaciones que usemos lo serán también. Lo que sí es significativo es la elección de la forma de la fuga y el modo de articular las similitudes.

exposición, el antecedente o sujeto y la respuesta con el contrasujeto se presentan en la misma tonalidad a pesar del intervalo de cuarta o de quinta que separa sus respectivas entradas que se realizan con una imitación casi literal. La exposición termina con la entrada sucesiva de todas las voces que intervienen en la obra. Sigue a continuación un fragmento denominado episodio en el que se especula libremente con motivos procedentes del tema. Después reaparecen el tema y el contrasujeto en otras tonalidades para entrar seguidamente a un segundo episodio. Poco antes del final (o en el curso de la pieza) aparece el *stretto* (estrecho) en el que, como en una especie de recapitulación, entran las voces con el tema a menor distancia temporal. Termina con la conclusión en la que reaparece todo el material temático en el tono inicial.

Desde ya que esto deberá ser adaptado a una composición poética, pero no puede ser obviado sobre todo teniendo en cuenta la difusión e importancia de la obra y la aparición posterior de un poema de la importancia de *Stretto o Engführung* (GW I, 195-204) cerrando el ciclo de *Sprachgitter*. Enumeremos los probables motivos o temas de la exposición, separados en antecedente o sujeto y la respuesta con el contrasujeto:

Estrofa 1:

1) Antecedente o sujeto:

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

2) Contrasujeto:

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
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Las estrofas 2 y 3, siguiendo nuestra analogía con la obra musical, podríamos decir que consisten en un *episodio*, "en que se especula libremente con motivos procedentes del tema" (ibid. 37):

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
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt
man nicht eng
Er ruft stech tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stech tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

En las cuatro estrofas siguientes reaparecen el tema y el contrasujeto en otras tonalidades – aquí, posiciones–, para entrar a un segundo episodio, y de allí al *stretto* o recapitulación con que termina la fuga.

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
Er ruft spielt süßer den Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng
Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken

der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft 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
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus
Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

(GW I, 39-42)

Los temas, motivos, sujetos, episodios, tomados y efectuados con gran maestría en otra forma artística, desarrollan aquí un juego semántico que los va entrelazando según la forma elegida. El primer tema o Sujeto es el de la "Schwarze Milch", la negra leche que bebemos al amanecer, a mediodía, de tarde y de noche. Su amargura invade el poema de principio a fin. Intransferible, autónoma: es *literalmente* negra leche de la madrugada²⁷ que bebemos a toda hora. Nada más se puede agregar. Junto a ello: "wir schaufeln ein Grab in den Lüften": una tumba en el aire es alusión al humo de los hornos crematorios y al cielo como camposanto, lo que retornará en otros poemas, y agrega: "da liegt man nicht eng". Estas voces, estos sentidos, y también otros, volverán durante todo el poema de modos distintos, en diferentes espacios.

Al Contrasujeto lo determinamos como la voz que nombra:

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 Stern seine Rüden herbei

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

²⁷ Para la relación con un poema de Rose Ausländer, ver Bollack (2005, 52 ss.). En todos los casos, la creación poética es intransferible, como señala Bonnefoy (2007).

er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

A la "Schwarze Milch der Frühe", figura que domina el Sujeto de la Fuga y tal vez el poema todo, responde el Contrasujeto: Un hombre que habita la casa, juega con las serpientes y escribe cuando anochece hacia Alemania: casi abstracto, despojado, es el Señor (Herr) de los campos: juega con serpientes, pero también escribe cuando anochece hacia Alemania. El poema de Celan escribe, dice de sí, de su propia hechura y así responde a la historia poética que lo antecede, la reescribe; y cuando brota la Historia, el referente, nunca lo es de modo directo, como palabras que nombren cosas, sino como respuestas al mundo creado con palabras en el poema y, según su modo, interpretado. La inmediatez referencial suele ser ilusoria y naturaliza lo que ya es mediación: el lenguaje mismo. Y así en el poema: ¿qué escribe el hombre que habita la casa y juega con serpientes, cuando oscurece hacia Alemania? "... dein goldenes Haar Margarete": el cabello rubio de la doncella alemana (literaria; no referencial): la Margarita de Goethe y para este poema de imágenes, lo dice todo –si fuese posible–: "escribe cuando anochece hacia Alemania tu pelo dorado Margarita". Y continúa: "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". El asesinato ya ha sido organizado y articulado desde las palabras y la escritura.²⁸

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

²⁸ "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" (Jean Bollack 2005, 40).

er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Como ya señalamos, las dos estrofas que siguen consisten en un *episodio*, "en que se especula libremente con motivos procedentes del tema" (Valls Gorina 1971, 37):

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
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete/
/ Dein aschenes Haar Sulamith / wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt
man nicht eng/
Er ruft stech tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stech tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Aparece un motivo nuevo: "Dein aschenes Haar Sulamith", en contrapunto con "dein goldenes Haar Margarete", la cenicienta (también las cenizas de los hornos) y judía Sulamith versus la germánica rubia Margarete. Esta dualidad también organiza el poema colocándolo en un juego de tensiones sin solución, pero lo que se escribe pertenece al ámbito de la germana Margarete:

der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete /

Y sigue:

/ Dein aschenes Haar Sulamith

en lo que se ha querido ver una suerte de reconciliación, que el texto no permite ni propone:²⁹ es la contraposición de ambos mundos: el alemán y el judío, cuyo resultado fue el exterminio, no la reconciliación. Por eso:

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

Er ruft stech tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau

El ámbito del exterminio está claramente trazado; no hay reconciliación posible: ambas líneas no se encuentran. La tensión no cede y no se resuelve:

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

Este poema es la entrada notoria de Celan en la lírica alemana. Se abusará de su empleo hasta llevar a su autor a no querer ya incluirlo en sus lecturas y antologías. Ya lo dijimos, en la incompreensión, deliberada, con que fue tomada la obra de Celan, este gran poema no podía ser la excepción. Se quiso ver en él una conciliación: nada más erróneo; las líneas de Margarete, la rubia, y de la cenicienta Sulamita, no se encuentran nunca. No hay conciliación posible. No hay olvido ni perdón. Celan no abandonará nunca estas convicciones, pero poetizadas, mediadas por el lenguaje, *su* lenguaje idiomático, y a través de él combatiendo, des-leyendo-, re-leyendo y rehaciendo la poesía alemana, de la cual no era el máximo exponente sino el que la cuestiona de raíz y le hace decir la verdad de su participación en el exterminio.

En el *nosotros* del poema, Celan se hace uno con las víctimas, toma su voz, los hace hablar: es ya su proyecto poético. Es también *contra-decir* utilizar para ello la forma de la fuga, de la

²⁹ "No se llegó a intuir que esta poesía representaba algo así como un punto de fuga, donde las dos líneas de muerte, Sulamith y Margerete, a pesar de discurrir paralelas, parecían divergir en el infinito" (Mayer 1970, 202).

que el sublime Bach fue el maestro. Pero ahora, "la muerte es un maestro que viene de Alemania"; y ésta es ahora su maestría. Halladas las claves, el poema es claro, dolorosamente preciso: serpientes, hierro, muerte. "Escribe": Celan contra-escibe.

Seguimos nuestra lectura *modelar* de algunos de sus poemas según estas coordenadas.

ERINNERUNG AN FRANKREICH

Du denk mit mir: der Himmel von Paris, die große Herbstzeitlose...

Wir kauften Herzen bei den Blumenmädchen:

sie waren blau und blühten auf im Wasser.

Es fing zu regnen an in unserer Stube,

und unser Nachbar kam, Monsieur Le Songe, ein hager Männlein.

Wir spielten Karten, ich verlor die Augensterne;

du liehst dein Haar mir, ich verlors, er schlug uns nieder.

Er trat zur Tür hinaus, der Regen folgt' ihm.

Wir waren tot und konnten atmen.

(GW I, 28)

Ésta es la traducción que leemos en Bollack (2005, 70): "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 La 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".

Recuerdo de Francia es un breve poema, importante para observar aspectos de la escritura de Celan, en éste, su primer libro.

En el aspecto fono-morfo-sintáctico, observamos cierta regularidad métrica a partir del segundo verso; éstos son endecasílabos:

Wir kauften Herzen bei den Blumenmädchen:

sie waren blau und blühten auf im Wasser.

El verso siguiente rompe la regularidad; y asimismo los últimos, de métrica irregular, que alternan un verso de trece sílabas, un endecasílabo y un verso de nueve.

Wir spielten Karten, ich verlor die Augensterne;
Er trat zur Tür hinaus, der Regen folgt' ihm.
Wir waren tot und konnten atmen.

El pronombre de primera persona plural –wir– encabeza tres versos (2, 6 y 9), seguido de verbo en pasado, lo que aporta ritmo al poema:

Wir kauften Herzen bei den Blumenmädchen:
Wir spielten Karten, ich verlor die Augensterne;
Wir waren tot und konnten atmen.

En la semántica, en el sentido, encontramos que debemos situar el poema. Si por un lado es cierto que el poema de Celan crea su referente (Szondi 2005), por otro lado, se ubica y exige ser leído en un *hic et nunc* irreductible, una unicidad que se niega a toda generalidad. No hay nada de universal en los poemas de Paul Celan; están lejos de este tipo de construcciones. Por lo tanto, sus poemas y su lectura, y así también su intelección, dependen del hallazgo de la coyuntura, del *lugar y tiempo* precisos en que han surgido, sin los cuales carece de significado y por lo tanto de sentido. Este *Recuerdo de Francia* lo escribe antes de llegar allí, procedente de Rumania. Hay aquí “una concentración particular de la memoria”, cuyo objeto es “transportado a los escombros de la guerra de 1939-1945” (Bollack 2005, 70 ss).

Hay un primer verso en que el yo invita a un tú a que piense con él en “el cielo de París”, “el gran cólquico”, y acá ya despunta la disociación de *yo* y *tú* presente en los poemas de Celan, pero aún no, en un *yo* histórico y un *tú* lírico. Los recuerdos son de notable imaginaria: flores azules y corazones comprados a las floristas; lluvia; la llegada de un vecino, el juego de cartas, en que pierde “las pupilas, estrellas de mis ojos”; también el cabello de ella es perdido. Todo ha sido perdido. Sin embargo: “Estábamos muertos y podíamos respirar”. Todo esto volverá, incluido el léxico: corazones, flores, azul, agua, ojo. En el trabajo de nominalización de la obra de Celan, son algunas de las palabras determinantes.

“Estábamos muertos y podíamos respirar”: su comprensión no podría esperar porque no sólo es la clave de un poema, es una constante de sentido de su poesía toda: estamos del lado de los exterminados y podemos respirar: hablar, cantar. Y aun al revés: sólo este “estar muerto” permite el canto: la actitud asumida es ya la de la contra-poesía para desarmar todas las artimañas de lo que colaboró con la masacre de judíos. “Wir waren tot und konnten atmen”. (Es al modo del “nosotros” de la *Todesfuge*). Asesinados; pero vivos aún en la memoria; así Celan asume la prosopopeya de los aniquilados: es uno de ellos. Y marca un derrotero: sólo de estos cadáveres saldrá la vida; “podíamos respirar”, cantar, decir.

El poema también tiene que ver con la relación de Celan con la poeta austríaca Ingeborg Bachmann; quien probablemente es el “tú” aquí. Esta historia volverá en sus poemas. El intento de llevarla a ‘su’ París, fracasó.

Notemos que que el pensar (*Denken*) se halla unido en Celan al recordar (*Andenken*), al igual que en Hölderlin y en Heidegger. Pero acá se dirige a un otro a quien se invita a pensar: “Du denk mit mir...”: piensa conmigo/recuerda conmigo: “Der Himmel von Paris, die große Herbstzeitlose...”. En tanto, si las “Blumenmädchen”, las floristas a quienes compran corazones, azules y que florecían en el agua, se refieren, según especula Bollack (2005, 72), a “las chicas que llevan el mismo nombre en *Parsifal*”, son entonces lo puramente alemán, y a ellas se les compran estos corazones, que florecen en agua. Llega un hombrecito, Monsieur Le Songe –El Sueño, que evoca la muerte. Los vence totalmente en el juego de cartas: pierde las pupilas de los ojos, el pelo de ella; el hombre se va; la lluvia lo sigue. Todo se ha perdido. Hasta aquí llegamos: lo que Bollack llama la *enigmatización* ya está operando en Celan y el poema, como la lengua, se cierra; pero el último verso queda resonando. Vamos aprendiendo a leerlo en su lengua idiomática poética, hecha de escondrijos, reversiones, detalles; la muerte, los ojos, órganos de la acción y de la poesía. Este y otros tópicos serán retomados en la obra de Celan: no cierran, permanecen abiertos; no es poesía la suya, que *diga*, pero indica, señala, va dibujando un sentido. Lo volveremos a encontrar. Hay un sentido, pero hay que estar listo a escucharlo cuando aparece. El poema se cierra y a la vez se abre; este movimiento de contradicción simultánea es una constante de su poesía en dirección a significar, es una retórica. Perdimos todo: “Estábamos muertos y podíamos respirar”. De la pérdida de todo, de la muerte, a la vida: una vertical; un ascenso. Celan combate la poesía con poesía; en esa lucha debe rehacerla de nuevo: y en cada caso, en su unicidad. Toda se da

vuelta y se endereza; se rehace para comenzar de nuevo. En la poesía. Una vez: cada vez. Sin siempre ni absolutos.

CORONA

Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde.
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:
die Zeit kehrt zurück in die Schale.

Im Spiegel ist Sonntag,
im Traum wird geschlafen,
der Mund redet wahr.

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:
wir sehen uns an,
wir sagen uns Dunkles,
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.

Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns von der Straße:
es ist Zeit, daß man weiß!
Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,
Daß der Unrast ein Herz schlägt.
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.

Es ist Zeit.

(GW I, 37)

“CORONA // De mi mano come el otoño su hoja: somos amigos. / Pelamos el tiempo de las nueces y les enseñamos a andar: / el tiempo retorna a la cáscara. // En el espejo es domingo, / en el sueño se duerme. // Mi ojo bajó hacia el sexo de la amada: / nos miramos, / nos decimos lo oscuro, / nos amamos como adormidera y memoria, / dormimos como vino en

las valvas, / como el mar en el rayo de sangre de la luna. // Yacemos abrazados en la ventana, nos ven desde la calle: / ¡Es tiempo de que se sepa! / Es tiempo de que la piedra se disponga a florecer, / que a la inquietud le palpite un corazón. / Es tiempo de que se sea tiempo. / Es tiempo".³⁰

En lo formal, destaca en este poema la anáfora y el paralelismo; formas de repetición que se reflejan también en el léxico: *Zeit*.

wir sehen uns an,
wir sagen uns Dunkles,
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,

El "wir" se reitera anafóricamente en una estructura paralelística:

Pronombre + verbo:

wir sehen / wir sagen / wir lieben / wir schlafen: ver, decir, amar, dormir, todos muy presentes en la poética de Celan.

Y luego las variaciones con "Zeit":

es ist *Zeit*, daß man weiß!
Es ist *Zeit*, daß der Stein sich zu blühen bequemt,
Daß der Unrast ein Herz schlägt.
Es ist *Zeit*, daß es *Zeit* wird.

Es ist *Zeit*.

El poema nace también de una circunstancia: la relación de Celan con la poeta Ingeborg Bachmann. Aquí también la crítica debe hacerse cargo de un giro: de una lectura hermenéutica; universal; absoluta, a aquella que construye el referente con y desde las propias palabras –es decir, no se trata tampoco de un "realismo". El problema sigue siendo

³⁰ Con cambios, seguimos la traducción de José Luis Reina Palazón (OC, 62). Cf. la de Jesús Munárriz (Celan 1992, 75).

las palabras, pero que surgen a raíz de sucesos vitales, puntuales y biográficos y no buscan justificar la poesía desde alguna universalidad, que pretendiera discurrir sobre –supongamos en este caso– “el” tiempo, *die Zeit*. Si tal cosa ocurriese, estará allí, encarnada en la materialidad del poema y no se actualiza desde lo general; en suma, no se trata de descubrir una sentencia, una definición atemporal sino de leer un enigma, un dolor y, alguna vez, una esperanza, una alegría en la singularidad del acontecer, en “el enigma del encuentro” (*Der Meridian*). Bollack (2005: 363) es claro a este respecto:

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.³¹

Por el contrario: “... los versos no hablan sino a través de la referencia personal, comprendida de manera diferente; los poemas comentan, glosan, parodian” (ibid.).

Así, la palabra *Zeit* parece mentar un tema universal y abstracto –es casi imposible no acordarse de Heidegger ante este tópico–. No es así. El poema pertenece a una serie de intercambios poemáticos entre Celan e Ingeborg Bachmann. Los poemas de Celan al respecto se hallan antes y después de la *Todesfuge* en *Mohn und Gedächtnis*. Así en *Gegenlicht (In Ägypten –GW I, 46–)*. Y el *Zeit* que el poeta reclama es la revelación de un compromiso poético mutuo, el de dos mundos enfrentados: el alemán y el judío, y el intento de convertir a Ingeborg al ámbito poético de Celan, lo que no ocurre, aunque no parece implicar ningún enfrentamiento de parte de la poeta, que escribe desde su tradición, para Celan, responsable de la masacre, aunque él no le exige que cambie de tradición, sino de actitud poética. Ella era la rubia Margarete alemana. Celan le pedía que fuese alemana así como él era judío, para ayudarlo a rehacer la lengua, distanciándose, remodelando las moléculas de la lengua. Ese es el *Zeit* que reclama, sin trascendencia: “es tiempo de que se sepa / es tiempo de que la piedra se apreste a florecer, es tiempo que la inquietud de un corazón palpite, / es tiempo de que sea tiempo. // Es tiempo”. Es definitivo e imperativo. No para ella. Dos mundos. Dos poéticas. Un encuentro imposible. Ella responderá sin contemplaciones y aun sin ofensa, pero tajantemente en sus poemas (“El tiempo postergado”, entre otros).

³¹ Cf. Hans-Georg Gadamer (1999, 124-134).

Así, la circunstancia es decisiva: ya debe ella reconocer su amor con un poeta judío ("es tiempo de que se sepa"), sino, y esto ya parece imposible, que su poetizar se vuelva, como el de él, *contra* la poesía alemana, desde la tradición alemana, que, después de todo, ella representa. No hay conciliación. Desde el acaso esperanzado:

Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde.
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:
die Zeit kehrt zurück in die Schale.

Y así también:

Im Spiegel ist Sonntag,
im Traum wird geschlafen,
der Mund redet wahr.

Pero, claramente, introduce el tema amoroso:

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:
wir sehen uns an,
wir sagen uns Dunkles,
wie leben einander wie Mohn und Gedächtnis,³²

Sin embargo, no ocurrirá: es demasiado. Bachmann escribe desde otro lugar y no habrá conversión al modo de Celan. Así parece indicarlo en el poema *El tiempo postergado* (en Bollack 2005, 348): "(...) Tu mirada rastrea en la niebla: / el tiempo postergado hasta nuevo aviso / se hace visible en el horizonte". No es posible en los términos en que fue planteado, en "Corona". No por ahora, dice ella. Nunca.

Este acercamiento al primer poemario, si bien no lo agota, muestra que hay sentido y que es individual, no reducible a una universalidad "científica", sino significativo en su "aquí" y "ahora", en su circunstancia, la que podrá remitir a otras, a las que une un *meridiano*, del dolor en la historia (OC, 499-510). Estas reiteraciones ocurren; pero no como emergencias

³² Allí está, además, el título del libro.

reapropiables por una abstracción; sino en tanto sucesos que el poema reúne.³³ La poetología de Celan diverge también de los modos epistemológicos habituales: es un decir situado en una circunstancia. A una poesía que reformula su propio sentido y proceder, corresponden una crítica y una teoría distintas. "El poema absoluto no existe" (*Der Meridian*), pero sí los poemas. La novedad radical de la poesía y poética de Paul Celan postula otra comprensión, otra teoría, que se propone en los poemas mismos y en textos como *El Meridiano*.

Algunos datos cuantitativos pueden ser retenidos, para ser tomados en cuenta en adelante; si bien estos aspectos, aunque comparables, son estériles fuera de un análisis de su función en el texto que en cada caso se escribe.

La poética de Celan se va estrechando a medida que su obra avanza; pero en el sentido de que se va volviendo cada vez más precisa y sin prolegómenos para su comprensión, como en estos primeros textos, en que el poeta se presenta y se da a conocer. Tiende hacia la nominalización, estos nombres no son muchos y cada uno significa según el estatuto idiomático del lenguaje de Celan, el cual tiene su propia estructura y significado. Anotaremos algunos de los que aparecen en este primer poemario, con la finalidad de tenerlos en cuenta más adelante, sin reiterar, en cada caso la cuenta precisa. Esto responde además a la materialidad que supone nuestro análisis, la que deberá ser redefinida al operar en un contexto complejo, según lo es el análisis textual y sus coordenadas, sumamente específicas y no fácilmente reducibles a otros modos del saber, donde la empiria se define por otro valor y estatuto. Aquí se trata de lenguajes y lecturas; no hay nunca un objeto *puro*, sin analizar, sin que ya haya sido leído, interpretado. Por eso es posible, además, el cambio en la lengua poética. En todos los casos, a esto se suman los intereses en juego, éticos y políticos, que precisan de una construcción epistemológica *ad hoc*, válida para cada caso y donde las ideas de comprensión, conocimiento, decodificación, dependerán muchas veces de los sujetos en juego y la ética y política a la que responden, y cómo se leen en sus textos. Esto vale especialmente para la literatura, la poesía y, notablemente, en un caso como el de Paul Celan, cuyas dimensiones éticas y políticas son activas y presentes en su lectura. No será un trabajo neutro, aséptico, entonces, el nuestro.

³³ Ver *infra*: "In Eins" (GW I, 270).

Veamos cuáles son las palabras más utilizadas en el primer poemario, *Mohn und Gedächtnis* (1952) (incluimos las palabras compuestas y también las verbalizaciones de nombres y la nominalización de verbos pues forman parte del campo semántico de esa palabra). Éstas son las palabras y sus ocurrencias:

Auge: 48; Herz: 44; Haar: 39; Zeit: 28; schlafen/Schlaf: 23; blau: 18; schwarz: 18; Hand: 17; Mund: 17; Traum: 16; Stunde: 16; Wasser: 16; Tod: 16; dunkel: 15; Meer: 15; Wort: 13; Tor: 11; stehen: 10; Halm: 10; Fenster: 10; Welt: 9; Mutter: 11; Stein: 11; Stern: 11; Blatt/Blattwerk: 11; Blume: 9; Blut: 9; Liebe/lieben: 8; Spiegel: 8; Baum: 8; sprechen: 8; Himmel: 6; Schwester: 5.

Estos datos cuantitativos deben ser interpretados, siempre de manera aproximada, probable. No es para nada seguro que una palabra que aparezca más veces que otras, sea la que determine el campo semántico. Sólo es una ayuda, interpretable también.

Auge es la palabra con más ocurrencias: 48. Es uno de los vocablos más reiterados en Celan, al igual que *Stein*. Aquí tienen gran relieve también: Herz (44); Haar (39); Zeit (28); schlafen (23); blau (18); schwarz (18); Hand (17); Mund (17); Traum (16); Stunde (16); Wasser (16); Tod (11). Todo esto va configurando un cosmos poético que, además, pocas veces se presta a un acercamiento a la lengua llamada normal sino que remite a la lengua idiomática de Celan. De todos modos, la recurrencia de una palabra es significativa, pero debe ser leída en cada caso y no de modo general, aunque relaciones, y hasta jerarquías de sentido, pueden señalarse.

Auge, con 48 ocurrencias, tiende a significar cierto modo de poder (Bollack 2005, 38), así como el de la escritura; y se puede relacionar, en tal caso, con que es su primer libro y está buscando, precisando, definiendo, cierto modo de visión. Esto no es nunca unívoco; cierta polisemia se permite Celan, pero controlada; así, va definiendo un lenguaje propio, una autonomía de la obra, que en ella construye el referente. Así debe ser entendido el hermetismo de Celan: todo va a dar a la palabra, que debe corregir y rehacer palabras ya escritas y cambiar así la mirada sobre el probable referente, sobre la Historia, que atraviesa las palabras del poema. Es una autonomía heterónoma, si cabe. Seguramente el ojo (así entendido) tenga por eso una función que cumplir: polémica, la de un luchador en su ámbito: la poesía, la escritura. Así para Bollack (2002, 132) es "el órgano del lenguaje", y así, de los cambios que se efectúan en la lengua.

Herz es también término clave en la construcción idiomática del lenguaje poético celaniano. Aquí aparece cuarenta y cuatro veces. Conforme a los otros casos, no tiene un sentido

unívoco y siempre idéntico –ya que cada poema es único– pero sí se pueden señalar constancias en su empleo, que remiten a un cierto espacio poético delimitado en y a través de un léxico propio.

Así, para Jean Bollack (2002, 72): “*Herz* es, para Celan, órgano de memoria”. De allí que en “*Umsonst malst du Herzen ans Fenster*” (GW I, 13) (“En vano pintas corazones en la ventana”) opone la memoria a los preparativos bélicos, ya que en “*der Herzog der Stille / wirbt unten im Schloßhof Soldaten*” (“el señor del silencio / abajo en el patio del castillo, alista soldados”), la memoria es cubierta; negada, por este “*Herzog der Stille*” que prepara soldados para la guerra. Aquí se trata de Celan transformando la lengua poética de Rilke. Pero además, en *Herzog* se puede leer *Herz*, y es otra lectura de *Herz*, pues deviene órgano de la memoria e incrusta el recordar allí mismo donde lo bélico irrumpe. Es la torsión que les da Celan a las palabras para proponer lo que habrían debido decir y así sostiene la memoria del acontecimiento.

También en *Espenbaum*, poema compuesto por dísticos de los cuales el segundo verso es anafórico respecto de los otros en igual posición en cada pareado:

ESPENBAUM, dein Laub blickt weiß ins Dunkel.

Meine Mutter Haar ward nimmer weiß.

Löwenzahn, so grün ist die Ukraine.

Meine blonde Mutter kam nicht heim.

Regenwolke, säumst du an den Brunnen?

Meine leise Mutter weint für alle.

Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife.

Meine Mutter Herz ward wund von Blei.

Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln?

Meine sanfte Mutter kann nicht kommen.

(GW I, 19)

"ÁLAMO, tus hojas brillan blancas en la oscuridad. / El pelo de mi madre nunca encaneció. // Diente de león, así de verde es Ucrania. / Mi rubia madre no volvió a casa. // Nube de lluvia, ¿te demoras en las fuentes? / Mi dulce madre llora por todas. // Estrella circular, tú anudas el lazo de oro. / El corazón de mi madre fue herido con plomo. // Puerta de roble, ¿quién te sacó de quicio? / Mi tierna madre no puede volver" (Levemente modificada es la traducción de Jesús Munárriz, en Celan 1992, 39).

Donde aparece el hecho fundador de su poesía: el asesinato de su madre por los nazis en Ucrania. El poema debe aquí poco al hermetismo y es legible en clave de oposición entre los versos del dístico: 'Álamo de hojas que brillan' vs. 'Pelo que no encaneció'. En cierto sentido, es una *elaboración* del duelo por la madre asesinada. Es también una memoria que retorna.

En: "Meine Mutter Herz ward wund von Blei" ("El corazón de mi madre fue herido con plomo") aparece el plomo de una bala ("... ward wund von Blei") que recuerda al hombre que habita la casa ("Ein Mann wohnt im Haus...") de la *Todesfuge*, quien, del lado de los asesinos, "er trifft dich mit bleierner Kugel" ("te alcanza con bala de plomo"). La herida en el corazón aumenta, impulsa, la necesidad de la memoria. La obra de Celan está consagrada a mantener esa memoria; a no olvidar: la herida en el corazón hará que esa muerte, como la de millones de judíos en los campos, sea conservada en la memoria; sin olvido ni perdón.

Por eso, en *Der Sand aus den Urnen*, dice: "Du füllst hier die Urnen und speisest dein Herz" ("Aquí llenas las urnas y nutres tu corazón"): la memoria se configura en torno del acontecimiento; así, la arena-ceniza de las urnas conserva el recuerdo.

Haar es utilizado en 39 ocasiones: indica una cierta individualidad a modo de sinécdoque, que se derrama e invade todo un ámbito de sentido. El *goldenes Haar* de Margarete, en la *Todesfuge* se impone al *aschenes Haar* de Sulamita, cuyo color ceniza remite además a los hornos crematorios. Al *goldenes Haar* de la Margarete goetheana escribe "un hombre [que] vive en la casa juega con las serpientes escribe / cuando oscurece escribe a Alemania tus cabellos de oro Margarete" (*Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt / der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete*; versos 5 y 6). El *goldenes Haar* de Margarete se impone, es lo que el hombre escribe "hacia Alemania, cuando oscurece", una escritura de la muerte de la que Alemania es el maestro: *der Tod ist ein Meister aus Deutschland*. No se remite a un referente, sino que todo pasa por la

mediación de una escritura, la que construyó una Alemania de letal maestría en la coyuntura del acontecimiento. Eso escribe el hombre "que juega con las serpientes". Celan lo contraescribe.

En tanto sinécdoque y determinación, también *Haar* se aplica a *Marianne* (GW I, 14): *Fliederlos ist dein Haar*, colocado en el principio del poema, "Sin lilas es tu cabello", y sigue con otras imágenes-palabras del léxico de Paul Celan: *Von Auge zu Aug zieht die Wolke*. Marianne es así dicha en una lengua que Romano Sued (2007, 88) llama el *celaniano*, que hay que aprender como un idioma cuya referencia es a veces la misma lengua u otra imagen lingüística; la referencia *realista* está re-creada en el poema. La *unicidad* de cada poema, su circunstancia, es característica de su obra: cada poema remite a un *espacio* y un *tiempo*, una fecha, un lugar (*Tübingen Jänner; Zürich, zum Storchen*), una deixis, sin embargo, que no elude la mediación del lenguaje, pues, si en un caso alude a Hölderlin y su obra, en el otro, a una decisiva conversación con Nelly Sachs. De la deixis a lo idiomático va la lírica de Celan, construyendo el referente en la lengua o como una réplica entre lenguas, un real que se nombra no en-sí, sino según una referencia entre estas lenguas, nunca inmediato (si así lo fuese sólo daría una forma de mudez y quietud: *Herzog der Stille*) y que construye un sentido, legible desde la mediación de estas referencias entre lenguas, pero nunca un mero juego hermético, ningún *inefable*. Es un idioma a aprender según las mediaciones que establece; en él están escritos sus poemas que deben ser leídos desde esta creación de un lenguaje idiosincrásico, particular, idiomático. Sólo así sabríamos quién es *Marianne*. Celan no es ilegible; sólo resiste a lo imposible de lo que se quiere inmediato. Cuando se poseen las claves de las referencias de cada poema y de la construcción de su lengua, el sentido se hace legible.

Así, dos preferencias del idioma de Celan: el color azul y aquí el pelo aparecen en *Talglicht* (GW I, 15): *Ein dunkleres Blau wird zuteil deinem Haar, und ich rede von Liebe*. A su pelo le cabe un azul más oscuro y él habla de amor. Correspondencias.

En *Die Hand voller Stunden* (GW I, 16) *Haar* aparece según una regularidad rítmica: en el segundo verso: *Dein Haar ist nicht braun*; en el sexto, igualmente: *Dein Haar ist nicht braun*, y en el noveno y final: *Das Blattwerk der Jahre ist braun; dein Haar ist es nicht*. En los tres casos según la misma negación: "Tu pelo no es marrón".

También puede tenerse en cuenta *Dein Haar überm Meer* –GW I, 18–, con la relación *Haar-Meer* y un espectro de colores: *Es schwebt dein Haar überm Meer mit dem goldnen Wacholder* (“Flota tu pelo sobre el mar con el enebro dorado” –OC, 51–); *Mit ihm wird es weiß, dann färb ich es steinblau: / die Farbe der Stadt* (“Con él se vuelve blanco, entonces lo pinto de azulpiedra: / el color de la ciudad”); y finalmente la exclamación: ‘*O komm übers Meer!*’, a lo que contrapone: *Ich aber malt als ein Kahn die Schwingen mit purpurn* (“Pero yo pinté como un barco las alas con púrpura”), y también: *Ich sollte sie rot dir nun färben, die Locken, doch lieb ich sie steinblau:* (“debería pintarte de rojo los rizos, pero me gustan azulpiedra”). *O Augen der Stadt, wo ich stürzte und südwärts geschleift ward!*, donde aparecen los “Ojos de la ciudad, donde caí y fui arrastrado hacia el sur” y cierra: *Mit dem goldnen Wacholder schwebt auch dein Haar überm Meer* (“Con el enebro dorado flota también tu pelo sobre el mar”). Al igual que en otros casos, además de una probable falta de referencias, puede no ser de utilidad buscar una comprensión de lo presuntamente narrado en el poema. El texto de Celan no tiene esas apoyaturas (aunque tampoco es una regla en general); aquí corresponde prestar atención al juego de los significantes: sus cercanías, distancias, asociaciones probables: *Haar – Meer – Augen – goldnen; weiß; steinblau; purpurn; rot*. Pelo – mar – ojos – colores; pero también *Locken*. Varias cadenas de asociaciones devienen posibles: pueden girar en torno de la madre muerta; el dolor; la violencia. Son juegos formales de reiteraciones y connotaciones. No por difícil se debe abandonar la lectura: al contrario, parece haber una explosión de sentidos de los que aún no tenemos la clave. Celan está construyendo una lengua, un sistema poético, un idioma. Seguimos adelante apuntando algunas cuestiones y dejando otras que podrán ser retomadas después, en busca de un acercamiento a los procedimientos poéticos de Paul Celan y a su(s) sentido(s). Estas últimas son hipótesis de lectura: vamos en esa dirección, sin cerrar nada, pero anotando lo que vuelve y de qué modo. Ya será el momento de concluir, de cerrar, de unir las diferentes líneas, tanto de los poemas, como de los textos donde expone su teoría del decir poético (*El Meridiano*).

Siguiendo una de esas probables líneas, leemos (GW I, 19; vid. supra): *Espenbaum, dein Laub blickt weiss in Dunkel. / Meine Mutter Haar ward nimmer weiß* y en todos los dísticos del poema, el segundo verso nombra a la madre muerta, asesinada: *Meine blonde Mutter kam nicht heim*: muerte joven; cabello sobre el mar, nunca blanco, sino rubio, no envejecido, como en el poema anterior, *Mit ihm wird es weiß, dann färb ich es steinblau* (Con él –*goldnen Wacholder*– devendría blanco, mas yo lo pinto de azulpiedra), donde reúne su color

predilecto con la piedra, tan reiterada en su obra: *Der Stein. / Der Stein in der Luft, dem ich folgte. / Dein Aug, so blind wie der Stein* ("Blume" – Sprachgitter: GW I, 164). "La piedra en el aire, a la que seguí". Según Bollack (2002: 44), "... la 'piedra' es un guía, como lo es el astro –el oriente de una progresión (...) La piedra adquiere su gravedad de la destrucción y del no-ser". Así en: "Tu ojo, tan ciego como la piedra" ("Blume"). Pero en la escritura de Celan, lo ciego ve; los cadáveres viven, porque a ellos les da voz y vida: *Ich bins, ich, / ich lag zwischen euch, ich war / offen, war / hörbar, ich tickte euch zu, euer Atem / gehorchte, ich / bin es noch immer, ihr / schlaft ja.* ("Engführung" – Sprachgitter: GW I, 198).

El poeta crea un lenguaje, cuya materia es la de la lengua común:³⁴ así visto, en una primera instancia, el lector no descifra aún. En una segunda instancia, se percibe que el poeta ha escrito según una lengua propia, estabilizada por él. Aquí comienza el desciframiento de lo idiomático de su lenguaje; no a partir de la materia común a todo decir en una lengua determinada. Agreguemos la importancia de que la instancia misma del escribir y su constitución quedan inscriptos en el poema: son su pensamiento, que se incluye en el poema cuando éste se integra en función de su ahora conquistada potencia.

Desde ya que no buscamos una significación plena de cada poema, ya que es el sentido de la obra el que podría descifrarse, del que cada poema individual es un momento, una variación, un fragmento –central, a veces, crucial, como *Tübingen, Jänner; Engführung; Todesfuge*–, y de los que, sin embargo, paradójicamente, se debe partir para la comprensión de una totalidad presunta, ya que cada poema en Celan es *único* y a la vez parte, reiteración, pero en tanto *único* es percibido en su *aquí* y *ahora* que se corresponde con el *aquí* y *ahora* de la lectura. *Todo poema es el poema, pero el poema absoluto, no existe (El Meridiano)*, lo que reitera la *unicidad* de cada uno.

En este primer libro así reconocido, no están todavía total y plenamente en marcha algunos de los mecanismos específicos del arte de Celan: la total reconfiguración de la lengua; la duplicidad *yo* (empírico) – *tú* (escritor); pero ya están en marcha. Aunque algún poema pueda parecer legible en tanto provisto de una retórica que parece referir a la lengua común, la construcción y la reflexión celanianas aquí comienzan, así como la construcción de una

³⁴ "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" (Bollack 2005, 72).

lengua única, no remisible a la lengua común.³⁵ De allí que nos sea útil esta investigación sobre términos que se reiteran, porque va en camino de la construcción del léxico del *celaniano* (en los libros que siguen ya no será necesario). Celan traza su camino en breves etapas, pero con seguridad y firmeza.

Así en *Das Geheimnis der Farne* (GW I, 21), continúan las referencias bélicas (relativas a sus lecturas de poesía alemana en alto alemán medio): *Im Gewölbe der Schwerter besieht sich der Schatten laubgrünes Herz*. Y se mencionan: *Herz – Haar*. La duplicación (¿anticipo del yo-tú?): *einer springe entzwei, wo wir grün sind wie Laub!* Y en cuanto a la acción que Celan efectúa sobre la lengua, aparece el vocablo *Lager*: *nach schwärzerem Pfühl für das Lager*, que, aunque según el contexto (“por una almohada más negra para el lecho”), también significa *campo*, en relación a los “campos de concentración” y “campos de aniquilación” (*Vernichtungslager*). En un poeta totalmente autoconsciente como Celan, es difícil no suponer intencionalidad.

En *Der Sand aus den Urnen*, con el título del libro, parece aún posible una decodificación según dos principios: el más habitual, según la lengua común y la referencia: *la arena de las urnas* remite a las cenizas de los cadáveres en los hornos crematorios pero no esparcida en el aire (*Todesfuge*) sino depositada en una urna, evadiendo así “la casa del olvido”. Aquí el poema:

DER SAND AUS DEN URNEN

Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens.

Vor jedem der wehenden Tore blaut dein enthaupteter Spielmann.

Er schlägt dir die Trommel aus Moos und bitterem Schamhaar;

mit schwärender Zehe malt er im Sand deine Braue.

Länger zeichnet er sie als sie war, und das Rot deiner Lippe.

Du füllst hier die Urnen und speisest dein Herz.

(GW I, 22)

“LA ARENA DE LAS URNAS // Verde moho es la casa del olvido. / Ante cada una de las puertas flameantes azulea tu juglar decapitado. / Redobla para ti el tambor de musgo y amargo vello púbico; / con ulcerado dedo del pie pinta en la arena tu ceja. / La dibuja más

³⁵ Cf. Hans-Georg Gadamer (1999).

larga de lo que era, y el rojo de tu labio. / Tú llenas aquí las urnas y alimentas tu corazón". (OC, 413 y Celan 1992, 45)

El "juglar decapitado" "toca el tambor de musgo" y "dibuja en la arena" "con ulcerado dedo del pie". "Tú llenas aquí las urnas y alimentas tu corazón" es una puesta en escena del acto poético mismo de contra-decir la lengua poética. Juglar; tambor; dibujo; decapitado, de musgo y amargo vello púbico, de ulcerado dedo, por la memoria, fuera de toda exaltación, celebración, belleza poéticas, contra el *Schimmelgrün*, el verdín mohoso de la "casa del olvido". "Llenas aquí las urnas", "tú", el poeta, y así "alimentas tu corazón". Un deformante gesto cubista recorre el retrato. Pero la "arena de las urnas" alimenta "tu corazón". Éste es indestructible. El "juglar decapitado" seguirá cantando.

También reaparecen los vocablos del celanés: *blaut*; *Haar* (en *Schamhaar*); *Herz*.

Dice Bollack (2005, 477): "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 afluye cuando se erosiona" y también: "Califica el tipo de lengua que se elabora en los poemas, fraccionada por la memoria de los muertos, polvo que la nada dispersa" (ibid.).

El poema admite así una doble poética, o mejor, una sola en transición: va de una escritura alegórica; cuasi-referencial, al trabajo de hacer de nuevo la lengua. Pero para leerlo así hace falta analizar retrospectivamente poemas posteriores y cuya poética es unívoca, así como en el célebre "*Psalm*", de *Niemandrose*. También puede hacerse una lectura *après-coup* y señalar una progresión, en Celan, de lo alegórico/referencial, aun en *Der Sand aus den Urnen*, con la asociación: arena-ceniza; urna-memoria, que no desmiente, en tanto, una lectura ya desde la contra-escritura, pero que ha surgido con esta primera forma, potente pero aún legible en una recurrencia a una poética reconocible, pero que, ya en su deformación, anuncia y se superpone a la definitiva escritura de Paul Celan. Es una progresión poetológica, que permite una lectura retrospectiva. En adelante, ya no habrá rasgos reconocibles, según un decir "normal" del que se aparta; se impondrá una lengua propia. Por eso no hay metáforas en Celan: hay un solo decir, con su poética.

También vemos que se reitera el término *Zeit* (28) y analizamos un caso paradigmático: su uso en *Corona* (V. supra), donde remite a la circunstancia del poema y no a ninguna esencia recuperable desde alguna ontología. El poema es su hacerse. *Zeit* sólo es parte de lo

invocado en el poema, así en *"Die Hand voller Stunden..."* (GW I, 16): "es ist Zeit, daß du kommst und mich küssest!", el presente del poema se neutraliza con el presente de su enunciación, y se actualiza en su lectura.

Lo vemos en:

DUNKLES AUG IM SEPTEMBER

Steinhaube Zeit. Und üppiger quellen
die Locken des Schmerzes ums Antlitz der Erde,
den trunkenen Apfel, gebräunt von dem Hauch
eines sündigen Spruches: schön und abhold dem Spiel,
das sie treiben im argen
Widerschein ihrer Zukunft.

Zum zweitenmal blüht die Kastanie:
ein Zeichen der ärmlich entbrannten
Hoffnung auf Orions
baldige Rückkunft: der blinden
Freunde des Himmels sternklare Inbrunst
ruft ihn herauf.

Unverhüllt an den Toren des Traumes
streitet ein einsames Aug.
Was täglich geschieht,
genügt ihm zu wissen:
am östlichen Fenster
erschein ihm zur Nachtzeit die schmale
Wandergestalt des Gefühls.

Ins Naß ihres Auges tauchst du das Schwert.

(GW I, 26)

"OJO OSCURO EN SEPTIEMBRE // Tiempo pétreo de yelmo. Y brotan excesivos / los rizos del dolor alrededor del rostro de la tierra, / a la ebria manzana, tostada por el soplo / de un

dicho perverso: bello y opuesto al juego, / que empujan al maligno / reflejo de su futuro. // Por segunda vez florece la castaña: / un signo de la pobremente inflamada / esperanza en el pronto / regreso de Orión: el ardor estrellado / de los ciegos amigos del cielo / lo llama hacia arriba. // Develado a las puertas del sueño / lucha un ojo solitario. / Lo que a diario ocurre / le basta para saber: / en la ventana del este / le aparece en tiempo de noche la delgada / la figura ambulante del sentimiento. / En lo húmedo de su ojo sumerges la espada”.³⁶

El comienzo de *Dunkles Aug im September* (GW I, 26), “Steinhaube Zeit”, es de notable complejidad. Si el tiempo es el del poema, *Steinhaube Zeit*, es tiempo de piedra que cubre y protege la cabeza: “celada de piedra” traduce Reina Palazón (OC, 55). “Tiempo de piedra que cubre la cabeza” (a modo de una cofia o una celada) puede ser una perífrasis aceptable, si se tiene en cuenta que piedra “es el peso de todas las muertes en las palabras, su carga de destino. (...) El pasado en el que se arraiga el origen de la destrucción de los judíos se lee en los robles y en la ‘piedra’...” (Bollack 2002, 44-45). Tiempo del poema cubierto de todas las muertes y su peso, como si fuese un yelmo (*Haube*), una protección guerrera: “Tiempo pétreo de yelmo”, elegimos. El poema va hacia una dimensión guerrera que ocupa la primera estrofa: “rizos del dolor” y “ebria manzana”; hay una batalla en ciernes. Su tono es oscuro, como el ojo.

Auge es el ojo en tanto que “representa un poder” que “se refiere a un dominio prodigioso de la palabra”, y éste es el “ojo azul” de la *Fuga de la muerte* (Bollack 2005, 38). Es una guerra de palabras; el guerrero va a librarla en un contexto astral.

“Por segunda vez florece la castaña: / un signo de la pobremente inflamada / esperanza en el pronto / regreso de Orión: el ardor estrellado / de los ciegos amigos del cielo / lo llama hacia arriba”. La vertical, aquí del ascenso a lo astral. Es una vertical que conduce desde el abismo hasta la luz de un cielo en la noche e indica “el pronto regreso de Orión”.

“A las puertas del sueño” lucha un “ojo solitario”, la escritura; a la que a diario (*täglich*) se le revela que surge nocturnamente el sentimiento, como “delgada figura ambulante”.

Ins Naß ihres Auges tauchst du das Schwert (GW I, 26). “En lo húmedo de su ojo sumerges la espada”. La escritura, la poesía, como lucha en tiempo de pétreo yelmo. Si *ojo* es aquí el poder de la escritura, allí toma fuerza y empleo la espada. (Las alusiones bélicas pueden estar a la vez tomadas a modo de motivo en la época en que Celan estudiaba el *alto alemán medio*

³⁶ Nuestra traducción. Cf. Celan 1992, 53.

del *Nibelungenlied*). La lengua poética idiomática, el *celaniano* (Romano Sued 2007, 88), ya está forjada y en uso, aún incipiente. "Los ciegos amigos del cielo" ayudan en tal tarea: "el claro ardor astral / (...) / le llama a lo alto" (*der blinden / Freunde des Himmels sternklare Inbrunst / ruft ihn herauf*). *Sternklare* es claridad de estrella. Poema sobre el poema y la vertical de la altura (*ruft ihn herauf*): reflexividad y una poética que se superpone al poema, que es el poema. Una metapoética; la poética de Celan está en el poema; es su teoría y su crítica. No hay casi poema que no hable de sí, que no sea, a la vez, metapoema.

Señalamos algunos aspectos relevantes en busca de una lectura de ocurrencias reiteradas, que así tenga en cuenta tanto la individualidad, la unicidad de cada poema, como también su conexión con una serie, que se va construyendo de un poema a otro. Así, en *Der Stein aus der Meer* (GW I, 23), notamos las recurrencias léxicas y la voluntad de conformar un orbe de significación. Aquí señalamos (además de la *pedra* del título), "...sein östliches Aug ihm erschließt überm Haus, wo wir liegen..." ("... sobre la casa en que yacemos, su ojo oriental le abra..."). Si el *ojo* es el poder de la escritura, "oriental" encierra alusión al origen del poeta, Rumania, al este de Europa. El poema habla de sí: hace de su escritura tema. Es así metapoético. Señalamos coincidencias; lugares en común en sus poemas.

Chanson einer Dame im Schatten (GW I, 29-30) vale ser considerado, no sólo en lo semántico sino en su estructura sintáctico-retórica, en su valor prosódico, musical:

CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN

Wenn die Schweigsame kommt und die Tulpen köpft:

Wer gewinnt?

Wer verliert?

Wer tritt an das Fenster?

Wer nennt ihren Namen zuerst?

Er ist einer, der trägt mein Haar.

Er trägts wie man Tote trägt auf den Händen.

Er trägts wie der Himmel mein Haar trug im Jahr, da ich liebte.

Er trägt es aus Eitelkeit so.

Der gewinnt.

Der verliert nicht.

Der tritt nicht ans Fenster.

Der nennt ihren Namen nicht.

Es ist einer, der hat meine Augen.

Er hat sie, seit Tore sich schließen.

Er trägt sie am Finger wie Ringe.

Er trägt sie wie Scherben von Lust und Saphir:

er war schon mein Bruder im Herbst;

er zählt schon die Tage und Nächte.

Der gewinnt.

Der verliert nicht.

Der tritt nicht ans Fenster.

Der nennt ihren Namen nicht.

Es ist einer, der hat, was ich sagte.

Er trägts unterm Arm wie ein Bündel.

Er trägts wie die Uhr ihre schlechteste Stunde.

Er trägts es von Schwelle zu Schwelle, er wirft es nicht fort.

Der gewinnt nicht.

Der verliert.

Der tritt nicht an das Fenster.

Der nennt ihren Namen zuerst.

Der wird mit den Tupeln geköpft.

(GW I, 29-30)

Traduce Munárriz (Celan 1992: 59-61): "CANCIÓN DE UNA DAMA EN LA SOMBRA // Cuando llega la callada y decapita los tulipanes, / ¿quién gana? / ¿quién pierde? / ¿quién va a la ventana? / ¿quién dice primero su nombre? // Es uno que lleva mi pelo. / Lo lleva como se

llevan muertos en las manos. / Lo lleva como el cielo llevó mi pelo en el año en que amé. / Lo lleva así por ostentación. // Él gana. / Él no pierde. / Él no va a la ventana. / Él no dice su nombre. // Es uno que tiene mis ojos. / Los tiene desde que se cerraron las puertas. / Lo lleva en el dedo como anillos. / Lo lleva como trozos de placer y zafiro: / ya era mi hermano en el otoño; / ya cuenta los días y las noches. // Él gana. / Él no pierde. / Él no va a la ventana. / Él dice el último su nombre. // Es uno que tiene lo que he dicho. / Lo lleva bajo el brazo como un fardo. / Lo lleva como el reloj su peor ahora. / Lo lleva de umbral en umbral, no lo tira. // El no gana. / El pierde. / Él va a la ventana. / Él dice primero su nombre. // Lo decapitan con los tulipanes”.

Según señalábamos, el aspecto sintáctico-prosódico es notable en este poema. La reiteración intercalada de estrofas de versos que se siguen uno a otro, a modo de voces de una estructura musical, recuerda en parte a la *Fuga de la muerte* bajo este aspecto y dota al poema de un ritmo que patentiza aspectos semánticos que son así destacados:

A la invocación del primer verso: *Wenn die Schweigsame kommt und die Tulpen köpft*: (“Cuando llega la callada y decapita los tulipanes”), una alusión a la muerte, responde la primera de las cuatro estrofas del poema cuya disposición espacial sobresale, anafóricas y paralelísticas, la segunda y la tercera son iguales; la primera es interrogativa; la cuarta y última combina versos de la segunda y tercera. En continuidad:

Wer gewinnt?

Wer verliert?

Wer tritt an das Fenster?

.....

Der gewinnt.

Der verliert nicht.

Der tritt nicht ans Fenster.

.....

Der gewinnt.

Der verliert nicht.

Der tritt nicht ans Fenster.

.....

Der gewinnt nicht.

Der verliert.

Der tritt an das Fenster.

Las tres primeras preguntas son respondidas: "¿Quién gana?" / "Él gana." "¿Quién pierde?" / "Él no pierde." "¿Quién va a la ventana?" / "Él no va a la ventana". Idéntica réplica en la tercera, pero en la cuarta estrofa: "Él no gana / Él pierde. Él va a la ventana". Contradice el sentido de las anteriores respuestas. Finalmente *él* pierde: "Der wird mit den Tulpen geköpft", es decapitado con los tulipanes. Fin de la progresión de preguntas y respuestas intercaladas.

También, al fin de la primera de las estrofas, se plantea una pregunta: "Wer nennt ihren Namen zuerst?": "¿Quién la nombra primero?". Y responden tres estrofas intercaladas después de las ya expuestas:

Er ist einer, der trägt mein Haar.
Er trägts wie man Tote trägt auf den Händen.
Er trägts wie der Himmel mein Haar trug im Jahr, da ich liebte.
Er trägt es aus Eitelkeit so.

.....

Es ist einer, der hat meine Augen.
Er hat sie, seit Tore sich schließen.
Er trägt sie am Finger wie Ringe.
Er trägt sie wie Scherben von Lust und Saphir:
er war schon mein Bruder im Herbst;
er zählt schon die Tage und Nächte.

.....

Es ist einer, der hat, was ich sagte.
Er trägts unterm Arm wie ein Bündel.
Er trägts wie die Uhr ihre schlechteste Stunde.
Er trägts es von Schwelle zu Schwelle, er wirft es nicht fort.

Quien la nombra primero es:

"Uno que lleva mi pelo". "Uno que tiene mis ojos". "Uno que tiene lo que dije".

"Lo lleva, como se llevan muertos en las manos". "Los tiene desde que se cerraron las puertas". "Lo lleva bajo el brazo como un fardo".

"Lo lleva como el cielo llevó mi pelo en el año en que amé". "Los lleva al dedo como anillo".

"Lo lleva como el reloj su peor hora".

"Lo lleva así por ostentación". "Los lleva como trozos de placer y zafiro". "Lo lleva de umbral en umbral, no lo tira".

Y después de la última estrofa de voces, que contradice a las anteriores ("El no gana. / El pierde. / Él no va a la ventana"), responde a la pregunta inicial ("¿Quién la nombra primero?"): "Él dice primero su nombre" // "Lo decapitan con los tulipanes". Pero no es una narración, con un enigma a resolver. Es un poema, con música y sentido. Alguien es decapitado con tulipanes. Es canto, lo que lleva. Pero lo que él lleva, va "de umbral en umbral", para cada uno, y es el título del libro siguiente.

"Él dice último su nombre": el último en hablar, el testigo. Pelo, ojos, nombre, son tópicos de Paul Celan en un poema de gran musicalidad y simetría. Ese *él* es también el *yo* histórico-biográfico que se diferencia del *tú*, el que escribe: "Es ist einer, der hat, was ich sagte". Los tulipanes, también las rosas, sólo existen en el poema, no remiten a alguna referencia. "El último en hablar" aparece también en el libro siguiente, *De umbral en umbral*: "Sprich auch du, / spricht als letzter, sag deinen Spruch" (GW I, 135). Sé el último en hablar ("Él dice último su nombre"); por éste, nadie testimonia. "Sobre el último en hablar", aclara Bollack (2005, 479. Nota 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 más radical del que se alimenta la plenitud, siempre última.

"Decapitado con tulipanes", "muerte" del "yo" biográfico. Nace el "tú" poético de Celan, disociado del "yo" histórico-biográfico. Mecanismo central, procedimiento celaniano que manifiesta la presencia del autor biográfico ("yo") en el texto: "El dice primero su nombre". Clave de su obra que ha llevado a extravíos y presuntos enigmas, como los que lo reducen a la manifestación de una otredad general e indeterminada, la cual, cuando está presente en sus poemas, es precisa y puntual. No hay vaguedades ni indeterminaciones en su obra. Aquí está construyendo la separación del "yo" y del "tú".

Los poemas de Celan son autónomos, preguntas, dichos, lanzados al vacío, a nosotros; preguntas abiertas que no habría que intentar responder, sino desplegar, dejar abiertas. Su palabra no es metáfora –lo ha dicho–; es decir-contra. Pero lo que debe ser interpretado es *su* lenguaje. Hay allí dos planos: su lenguaje, su *idioma*, y lo que con él dice. La unidad de decir, de sentido, en Paul Celan, es el *instante*, ahora; él es verdad, y es decible. En tanto *apertura*; éste no cierra; está –él lo ha dicho– *de camino* (*El Meridiano*; OC, 506). Trastoca las reglas; en su decir y en su lectura. Esto es posible; porque *sus* reglas están en sus poemas, en su poética.

En *Spät und Tief*, analizamos la estructura formal: señalamos un procedimiento ya visto en este primer volumen, las anáforas:

SPÄT UND TIEF

Boshaft wie goldene Rede beginnt diese Nacht.

Wir essen die Äpfel der Stummen.

Wir tuen ein Werk, das man gern seinem Stern überläßt,

wir stehen im Herbst unsrer Linden als sinnendes Fahnenrot,

als brennende Gäste vom Süden.

Wir schwören bei Christus dem Neuen, den Staub zu vermählen dem Staube,

die Vögel dem wandernden Schuh,

unser Herz einer Stiege im Wasser.

Wir schwören der Welt die heiligen Schwüre des Sandes,

wir schwören sie gern,

wir schwören sie laut von den Dächern des traumlosen Schlafes

und schwenken das Weißhaar der Zeit...

Sie rufen: Ihr lästert!

Wir wissen es längst.

Wir wissen es längst, doch was tuts?

Ihr mahlt in den Mühlen des Todes das weiße Mehl der Verheißung,

ihr setzt es vor unsern Brüdern und Schwestern —

Wir schwenken das Weißhaar der Zeit.

Ihr mahnt uns: Ihr lästert!

Wir wissen es wohl,

es komme die Schuld über uns.

Es komme die Schuld über unser aller wandernden Zeichen,

es komme das gurgelnde Meer,

der geharnischte Windstoß der Umkehr,

der mitternächtigen Tag,

es komme, was niemals noch war!

es komme ein Mensch aus dem Grabe.

(GW I, 35-36)

“TARDÍO Y PROFUNDO // Malvada como discurso de oro comienza esta noche. / Comemos las manzanas de los mudos. / Hacemos un trabajo que se deja con gusto a su estrella; / nos alzamos en el otoño de nuestros tilos como pensante rojo de bandera, / como ardientes huéspedes del sur. / Juramos por Cristo el Nuevo, unir el polvo al polvo, / los pájaros al zapato vagabundo, / nuestro corazón a una escalera en el agua. / Hacemos al mundo los sagrados juramentos de la arena, / los juramos con gusto, / los juramos en voz alta desde los tejados del dormir sin sueños / y agitamos el blanco pelo del tiempo... // Nos gritan: ¡Blasfeman! // Lo sabemos hace tiempo. / Lo sabemos hace tiempo, ¿qué importa? / Ustedes muelen en los molinos de la muerte la blanca harina de la promesa, / la sirven a nuestros hermanos y hermanas – // Nosotros agitamos el blanco pelo del tiempo. / Ustedes nos advierten: ¡Blasfeman! / Bien lo sabemos, / venga la culpa sobre nosotros. / Venga sobre nosotros la culpa de todos los signos de advertencia, / venga el mar burbujeante, / la enérgica ráfaga del retorno, / el día a medianoche, / ¡venga lo que nunca ha sido aún! // Venga un hombre de la tumba”.

(Con cambios, seguimos la traducción de Jesús Munárriz en Celan 1992, 71-73).

Las anáforas en: *Wir schwören* (cuatro ocurrencias); *Wir wissen es längst* (dos); *es komme* (cuatro) marcan, señalan un ritmo hecho de pronombre y verbo; plural en primera persona en los dos primeros casos; singular neutro en tercera persona en el último. Señalan sentidos cruciales en el texto: el juramento; el saber; el advenir. Esto sólo puede desarrollarse en la

interpretación, la reiteración acentúa los sentidos claves en la dimensión que en cada caso corresponde. La fuerza del juramento; del advenir, no pueden comprenderse aisladamente. Es léxico religioso. Toda señala un franco enfrentamiento con la religión cristiana; de allí la acusación: "¡Blasfeman!" Finalmente proclama: "Hacemos al mundo los sagrados juramentos de la arena", lo que es el imponerse sobre el transcurrir gracias a la memoria (Bollack 2005, 477), que es ya *rehacer* el usual sentido de "arena" como fugacidad, huida del tiempo. Aquí es la lengua de los poemas, marcada, corroída, por los destruidos. "Ustedes muelen en los molinos de la muerte la blanca harina de la promesa, / la sirven a nuestros hermanos y hermanas", pero son los molinos de la muerte dada a los judíos en los campos. La oposición es frontal; desde el otro lado, es blasfemia. No importa: "Venga la culpa sobre nosotros". Es vuestra idea de culpa; no importa ante la magnitud del acontecimiento al que fueron, al menos, indiferentes, y así culpables. "Venga el día a medianoche": tardío y profundo. Es enfrentamiento total, sin disimulo ni perdón. Vengan los judíos aniquilados en los campos, a testimoniar: "Venga un hombre de la tumba". Tardío como profundo. Extenso y explícito en este poema, manifiesto poético, este sentido retornará, más estrecho y conciso, porque ya ha sido dicho, en este primer libro que, en su dificultad y novedad, precisa declarar su propósito. *Auf Reisen* no puede ser omitido³⁷: éste señala el final de la relación con Ingeborg Bachmann; es la despedida, el poeta no ha podido hacerle decir lo que él quería, en su alemán.

AUF REISEN

Es ist eine Stunde, die macht dir den Staub zum Gefolge,
dein Haus in Paris zur Opferstatt deiner Hände,
dein schwarzes Aug zum schwärzesten Auge.

Es ist ein Gehöft, da hält ein Gespann für dein Herz.
Dein Haar möchte wehn, wenn du fährst — das ihm verboten.
Die bleiben und winken, wissen es nicht.

(GW I, 45)

³⁷ Nuestro propósito de analizar *poemas modelares* está en marcha, pero en este primer volumen publicado en alemán, todo es novedad y, más aún, cumplimiento. No habrá una *evolución* en Celan, sino modos más ricos y perfectos de tratar estos temas, este léxico, estas formas, como en los volúmenes centrales *Sprachgitter* y *Niemandrose*. Pero aquí se delinea lo que continuará después, y el análisis propuesto debe ocuparse de las ocurrencias que surgen y serán retomadas —en adelante ya no las desarrollaremos puntualmente; valen aquí como señalamiento de un modo poético que no se abandonará en lo esencial. (V. Bollack 2005, 527)

"DE VIAJE // Hay una hora, que te hace compañero del polvo, / tu casa en París como ofrenda de tus manos, / tu ojo negro al ojo más negro. // Hay una granja, que sostiene un tiro de caballos para tu corazón. // Tu pelo quisiera ondear cuando viajas — le está prohibido. // Los que se quedan y saludan, no lo saben".

Es el final: vuelta a París, "ofrenda de tus manos"; las manos (Hände) que señalan el trabajo de creación, los que se quedan no saben que es el final de esta historia y el retorno al "ojo más negro"; a su trabajo poético. Despunta aquí el "tú" de la escritura, al que apela el poema.

El poema que le sigue se encadena a éste; es la réplica y la decisión:

IN ÄGYPTEN

Du sollst zum Aug der Fremden sagen: Sei das Wasser.

Du sollst, die du im Wasser weißt, im Aug der Fremden suchen.

Du sollst sie rufen aus dem Wasser: Ruth! Noëmi! Mirjam!

Du sollst sie schmücken, wenn du bei der Fremden liegst.

Du sollst sie schmücken mit dem Wolkenhaar der Fremden.

Du sollst zu Ruth und Mirjam und Noëmi sagen:

Seht, ich schlaf bei ihr!

Du sollst die Fremde neben dir am schönsten schmücken.

Du sollst sie schmücken mit dem Schmerz um Ruth, um Mirjam und Noëmi.

Du sollst zur Fremden sagen:

Sieh, ich schlief bei diesen!

(GW I, 46)

"EN EGIPTO // Debes decir al ojo de la extraña: sé el agua. / Debes, a las que sabes en el agua, buscarlas en el ojo de la extraña. / Debes llamarlas desde el agua: ¡Ruth! ¡Noemí! ¡Myriam! / Debes engalanarlas cuando yazgas con la extraña. / Debes engalanarlas con el cabello de nubes de la extraña. / Debes decir a Ruth y a Myriam y a Noemí: / ¡Miren, duermo con ella! / Debes engalanar con la mayor belleza a la extraña junto a ti. / Debes engalanarla con el dolor por Ruth y Myriam y Noemí. / Debes decir a la extraña: / ¡Mira, dormí con éstas!".

Definitivo: dormí con éstas: Ruth, Mirjam, Noëmi, de su tradición. Sus hermanas asesinadas, las busca “en el ojo de la extraña”; debe engalanarlas cuando su lugar lo ocupa la extraña, con el pelo nuboso de ella. El anafórico “debes” asume una doble tarea, no intercambiable, decirles a las hermanas que durmió con aquélla y engalanarla, pero *con el dolor* por sus hermanas: el giro es decisivo. Ahora debe decirle: “Dormí con ellas”. Cargado con toda la pasión, el poema es lúcido. Vale señalar el título: “En Egipto”, de vuelta al exilio, con Ruth, con Noemí, con Myriam. Con *su* recuerdo.

Ins Nebelhorn anticipa figuras y motivos que reaparecerán más adelante. Leemos en la escritura poética de Celan anuncios de lo que luego se desplegará más exhaustivamente:

INS NEBELHORN

Mund in verborgenen Spiegel,
Knie vor der Säule des Hochmuts,
Hand mit dem Gitterstab:

reicht euch das Dunkel,
nennt meinen Namen,
führt mich vor ihn.

(GW I, 47)

“EN LA SIRENA DE NIEBLA // Boca en el espejo oculto, / rodilla ante la columna del orgullo, / mano con el barrote de reja: // la oscuridad os enriquece, / decid mi nombre, / llevadme ante él”. (Traducción de Jesús Munárriz, en Celan 1992: 89).

En cuanto al título, si bien *Ins Nebelhorn* puede ser traducido como “sirena de niebla”, y así lo hace Jesús Munárriz en la versión que seguimos, y así refiere al sonido que orienta a los barcos en la niebla y los libra de peligros, *Horn* es también cuerno, y, en la modalidad de escritura que ya conocemos, puede remitir al *shofar*, el cuerno de carnero que se usa en la liturgia judía: en tal caso vale por los asesinados. Y si además *Nebel* –primera palabra del compuesto– remite a *Nacht und Nebel* (NN), un decreto del 7 de diciembre de 1941 que imponía la persecución de las infracciones cometidas contra las fuerzas de ocupación alemanas, y que fue aplicado para la deportación y persecución de los judíos, y que *Noche y Niebla*, de Alain Resnais, de 1955, uno de los primeros documentales sobre los campos,

llevaba un texto de Jean Cayrol que fue traducido al alemán por Paul Celan, también es posible leer, en este título, la alusión a la muerte de judíos por el nazismo.

Hay, en el texto, en cada estrofa, paralelismos que equilibran rítmicamente la composición: en la primera, nombre más preposición a la que sigue un complemento:

Mund + in + verborgenen Spiegel,
Knie + vor + der Säule des Hochmuts,
Hand + mit + der Gitterstaub:

En la segunda estrofa, el paralelismo es de verbo más pronombre (en el quinto verso es un posesivo) más complemento:

Reicht + euch + das Dunkel,
Nennt + meinen + Namen,
Führt + mich + vor ihn.

Este equilibrio en el breve poema le da orden y musicalidad. Aparecen ya aquí barrotes y rejas, en relación con el lenguaje, que llevarán hacia el poema decisivo *Sprachgitter* (GW I, 167): "Hand mit der Gitterstab"; la mano se aferra al barrote de reja, al lenguaje, a su reja: "... el barrote de las rejas (*Gitterstab*) que coge la mano del poeta convierte el gesto, el puño que se agarra, en la huella depositaria de todas las letras" (Bollack 2005, 389). Es una señal que anticipa el gran poema.

Y luego: "reicht euch das Dunkel", anticipo de una poética, a veces de los contrarios, para oponerse y reformular al pervertido idioma alemán: "la oscuridad os enriquece", así también el ojo ciego *ve*. Este verso resuena en *Sprich auch du* (GW I, 135).

"Nennt meinen Namen": " nombra mi nombre"; y debajo: "führt mich vor ihn": "llevadme ante él": hacia el *tú*, sujeto de poesía. De palabras, de poesía, de escribir, se trata "en el cuerno de niebla", en el sonido de la oscuridad. Donde la boca, que dice, aún está en el espejo cubierto, en señal de duelo; para un decir de muerte. Una poética condensada. Una oscuridad que enriquece ("reicht euch das Dunkel"). En medio del peligro, en la sirena de niebla.

Cristal reitera el procedimiento anafórico y paralelístico:

KRISTALL

Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund,
nicht vorm Tor den Fremdling,
nicht im Aug die Träne.

Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot,
sieben Herzen tiefer pocht die Hand ans Tor,
sieben Rosen später rauscht der Brunnen.

(GW I, 52)

“CRISTAL // No busques tu boca en mis labios, / ni ante la puerta al forastero, / ni en el ojo la lágrima. // Siete noches más alto va lo rojo a lo rojo, / siete corazones más hondo golpea la mano en la puerta, / siete rosas más tarde murmura el manantial”.

(Traducción de Jesús Munárriz en Celan 1992, 99)

En lo formal consta de dos estrofas que reiteran un procedimiento: la anáfora y el paralelismo. En la primera *Nicht + preposición*; en la segunda, *Sieben + nombre + comparativo + verbo*:

Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund,
nicht vorm Tor den Fremdling,
nicht im Aug die Träne.

Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot,
sieben Herzen tiefer pocht die Hand ans Tor,
sieben Rosen später rauscht der Brunnen.

Cristal es la materia de la lengua a cristalizar (*anschießen*) en poema: así las formas, puramente lingüísticas, “microelementos de la materia verbal” (Bollack 2005, 291) se fijan, se establecen en diversas configuraciones, en cada caso.

Este poema se ocupa del devenir de un poema; éste mismo: comienza por tres negaciones: no busques tu boca en mis labios; ni al extranjero ante la puerta, ni las lágrimas en el ojo. Recién después, pero *siete veces: más alto – más profundo – más tardío: noches – corazones – rosas*: siete noches más alto irá el rojo al rojo (boca y labios); siete corazones más profundo golpea la mano (del extranjero) a la puerta; siete rosas más tarde murmura la fuente (la lágrima). Está hecho el poema; recordemos que en *celanés*, "las rosas son los poemas" (ibid., 359); éste es murmurado, dicho por la fuente, aunque tardío, siete veces después; "später", tardíamente, cierne un habla cercana de las sombras, de la muerte. Allí, en esa vecindad, se hace el poema; recién ahora está: "siete rosas más tarde murmura la fuente".³⁸ "No busques tu boca en mis labios": nace el "tú" poético; siete rosas más tarde.

También trata de la poesía, en la dimensión metapoética:

DIE FESTE BURG

Ich weiß das abendlichste aller Häuser: ein
viel tiefres Aug als deines hält dort Ausschau.
Vom Giebel weht die große Kummerfahne:
ihr grünes Tuch — du weißt nicht, daß du's webtest.
Auch fliegts so hoch, als hättest nicht du's gewebt.
Das Wort, von dem du Abschied nahmst, heißt dich am Tor willkommen,
und was dich hier gestreift hat, Halm und Herz und Blume,
ist längst dort Gast und streift dich nimmermehr.
Doch trittst in jenem Haus du vor den Spiegel,
so sehen drei, so sehen Blume, Herz und Halm dich an.
Und jenes tiefre Aug, es trinkt dein tiefes Auge.

(GW I, 60)

"LA FORTIFICACIÓN // Conozco la más vespertina de todas las casas: allí / un ojo mucho más profundo que el tuyo espera ansioso. / En su fachada ondea la gran bandera de la pena: / su tela verde – no sabes que fuiste tú quien la tejió. / Pero vuela tan alta como si no la hubieras tejido tú. / La palabra de la que te despediste te da la bienvenida a la puerta / y cuanto aquí

³⁸ "... rauscht der Brunnen" es el título de otro poema de Celan (GW I, 237).

te rozó, cálamo, corazón y flor, / se hospeda allí hace tiempo y nunca más te roza. / Pero si en aquella casa te pones ante el espejo, / te miran tres, flor, corazón y cálamo. / Y aquel ojo más profundo bebe tu ojo profundo”.

(Con modificaciones seguimos la traducción de Jesús Munárriz, en Celan 1992, 115).

La fortificación, la más vespertina, la más tardía, de todas las casas. La última y la más plena. Allí, te espera un ojo “mucho más profundo que el tuyo”, y sabemos que el ojo indica un poder, un hacer, aquí el poético, que ondea como “gran bandera de la pena” (*weht die große Kummerfahne*), que recuerda a Gérard de Nerval (“El desdichado”).

Allí se hospedan “cálamo y corazón y flor” (*Halm und Herz und Blume*). La palabra ‘Halm’ (cálamo) refiere claramente a la escritura”; en tanto que *Herz* es, lo hemos visto, órgano de la memoria, y así va en la misma dirección. Las flores remiten a las palabras y sus posibilidades. *Halm und Herz und Blume*, “cálamo y corazón y flor”, son entonces emblemas de la poesía. Con ella se encuentra en *La fortificación*: “Pero si en aquella casa te pones ante el espejo, / te miran tres, te miran flor, corazón y cálamo. / Y aquel ojo más profundo bebe tu ojo profundo”. La disociación; el espejo, que enfrenta al ‘yo’ y al ‘tú’, señalan la entrada a la poesía, “firme bastión”.

Del segmento del libro llamado “Cálamos de la noche” (*Halme der Nacht*³⁹), es el poema:

Aus Herzen und Hirnen
sprießen die Halme der Nacht,
und ein Wort, von Sennen gesprochen,
neigt sie ins Leben.

Stumm wie sie
wehn wir der Welt entgegen:
unsere Blicke,
getauscht, um getröstet zu sein,
tasten sich vor,
winken uns dunkel heran.

³⁹ Seguimos aquí la traducción ya señalada, en Bollack (2005, 239), en lugar de la usual de *Halme* como “tallos” (Cf. la de Jesús Munárriz, en Celan 1992, 119 y OC, 73).

Blicklos
schweigt nun dein Aug in mein Aug sich,
wandernd
heb ich dein Herz an die Lippen,
hebst du mein Herz an die deinen:
was wir jetzt trinken,
stillt den Durst der Stunden;
was wir jetzt sind,
schenken die Stunden der Zeit ein.

Munden wir ihr?
Kein Laut und kein Licht
schlüpft zwischen uns, es zu sagen.

O Halme, ihr Halme.
Ihr Halme der Nacht.

(GW I, 70)

“DE corazones y cerebros / brotan los cálamos de la noche / y una palabra, dicha por guadañas, los inclina a la vida. // Mudos como ellos / soplamos contra el mundo: / nuestras miradas, / trocadas, para su consuelo / tantean ante sí, nos hacen oscuras señas. // Sin vista, / calla ahora tu ojo en mi ojo, / caminando / alzo tu corazón a los labios, / alzas mi corazón a los tuyos: / lo que ahora bebemos / calma la sed de las horas; lo que ahora somos / lo escancian las horas al tiempo. // ¿Les gustamos? / Ni sonido ni luz / resbala entre nosotros, que se diga. // Oh cálamos, vosotros. / Cálamos de la noche”.

Va trazando el poema la senda de la escritura. La asociación *cálamo-escritura* está en la base del poema. Brotan de corazones y cerebros, “y una palabra, dicha por guadañas, / los inclina a la vida”. La palabra de muerte lleva a la vida. Es el proyecto poético/metapoético de Celan que retorna; aquí, es paradigmático de una decisión: de la muerte a la vida. Así en Celan, la muerte es vida; pues su mundo poético está habitado por los masacrados, a quienes la palabra devuelve a la vida; es un mundo espectral, donde, al modo del *Agamenón* de Esquilo,

los difuntos viven; devueltos allí por la potencia de la escritura. Es el poder de contradicción, de negatividad de la poesía de Celan. Sin pasar por la mediación de la muerte, impuesta por el exterminio, que marca el decir poético, nada "los inclina a la vida". "Mudos"; ciegos, "tantean ante sí / nos hacen oscuras señas". Son los destrozados. "Mudos como ellos, soplamos contra el mundo"; mudos, decimos. "Ni sonido ni luz / resbala entre nosotros, que se diga". En la oscuridad, "calma la sed de las horas". Cálamos de la noche. Se va dibujando el espacio de su poesía.

"¿Les gustamos? / Ni sonido ni luz / resbala entre nosotros"; son un poder, un hacer: "Oh, cálamos de la noche". Escritura.

Se va definiendo una imagen de poeta y de poesía que se erige como modelo.

En tal sentido, anotamos un pasaje de *Wasser und Feuer* (GW I, 76-77):⁴⁰

Denk, daß ich war, was ich bin:
ein Meister der Kerker und Türme,
ein Hauch in den Eiben, ein Zecher im Meer,
ein Wort, zu dem du hearbbrennst.

El poeta declara quién es: un muerto entre otros, y como tal ha de traerlos a la vida: "Piensa que yo era lo que soy: / un maestro de mazmorras y de torres, / un viento en los cipreses, un bebedor en el mar, / una palabra hacia la que tú ardes".

Oficio de poeta; de un "tú" que arde en la palabra.

El último poema del volumen, que define y lleva al límite lo ya propuesto:

ZÄHLE die Mandeln,
zähle, was bitter war und dich wachhielt,
zähl mich dazu:

Ich suchte dein Aug, als du's aufschlugst und niemand dich ansah,
ich spann jenen heimlichen Faden,
an dem der Tau, den du dachtest,

⁴⁰ Son *poemas-modelo*, que pueden intercambiar pasajes, superponerlos, completarse; citarse, a veces.

hinunterglitt zu den Krügen,
die ein Spruch, der zu niemandes Herz fand, behütet.

Dort erst tratest du ganz in den Namen, der dein ist,
schrittst du sicheren Fußes zu dir,
schwangen die Hämmer frei im Glockenstuhl deines Schweigens,
stieß das Erlauschte zu dir,
legte das Tote den Arm auch um dich,
und ihr ginget selbdritt durch den Abend.

Mache mich bitter.

Zähle mich zu den Maldeln.

(GW I, 78)

“CUENTA las almendras, / cuenta lo que era amargo y te mantuvo en vela, / cuéntame entre ellas: // Busqué tu ojo cuando lo abriste y nadie te vio, / hilé aquel hilo secreto / por el que el rocío que pensaste / resbaló hasta los cántaros, / que un dicho, que en nadie encontró corazón, preserva. // Sólo allí entraste del todo en el nombre que es tuyo, / avanzaste con pie seguro hacia ti, / batieron los martillos libremente en el asiento de la campana de tu silencio, / se reunió contigo lo escuchado, / echó también lo muerto el brazo en torno de ti, / y los tres fueron a través de la noche. // Hazme amargo. / Cuéntame entre las almendras”.

El procedimiento consiste en la contradicción, la negatividad: lo amargo, el veneno, la muerte, nuevamente aquí fundan una posibilidad de vida: “Cuenta las almendras / cuenta lo que era amargo y te mantuvo en vela, / inclúyeme en la cuenta”. Soy uno más entre ustedes, estoy de su lado. Las almendras, o su carozo, huelen a cianuro. Es al *tú* poético al que se habla. El ojo es el poder, aquí, de la poesía, en tanto los cántaros (*den Krügen*) preservan un dicho (*ein Spruch*) que aún no halló corazón. “Sólo allí entraste del todo en el nombre que es tuyo”: el de poeta, ante todo. El nombre tiene en Celan un valor existencial: “el ‘nombre’ es lo vivido en la lengua” (Bollack 2005, 501). “Batieron los martillos libremente en el asiento de la campana de tu silencio”: imagen que volverá a modo de sonido que proviene de ese mutismo, como la vida de la muerte: “echó también lo muerto el brazo sobre ti”. Y avanzaron en la noche.

Hazme amargo.

Cuéntame entre las almendras.

Del lado de los muertos: se evidencia así el programa poético que regirá toda la obra celaniana, su toma de partido en una voz que está del lado de los muertos.

Reflexiones conclusivas

En este primer volumen publicado en alemán, y que ya dio un renombre equívoco a su autor, sienta Celan las bases de lo *modelar* en el léxico, en la actitud poética, y en el advenir de un sentido. Prepara el camino y el modo. Hay gestos formales que también aparecen, junto al verso llamado libre. Declara su lugar, con los aniquilados (“Cuéntame entre las almendras”), *desde-contra* la poesía anterior, de la tradición romántica, belicista, himnica alemana, para reescribirla, contra los asesinos. No habrá tregua ni perdón, ni mucho menos reconciliación. En adelante estos aspectos modelares nos servirán para acceder a poemas que crecen en la formal y quizá agudizan el sentido, pero las bases ya están delineadas. No habrá cambios en lo esencial; sí desarrollos más agudos y concisos; y vacilaciones a veces, sobre el final. Desde la monumental *Fuga de la muerte* (fundadora, y que dio fama a su autor), hasta los poemas a Ingeborg Bachmann, el propósito es claro: con el alemán, la lengua de los asesinos, contra éstos, desde *su* poesía, hacerle decir lo que debía haber dicho, por el procedimiento de *refección*, resemantización (Romano Sued 2007). Una contra-poesía.

5.4 De umbral en umbral (1955)

El segundo volumen, *De umbral en umbral (Von Schwelle zu Schwelle)* apareció en 1955. Dedicado a su esposa: “Für Gisèle”, consta de cuarenta y ocho poemas, algunos centrales en su obra, que se distribuyen en tres apartados: *Sieben Rosen später* (18 poemas); *Mit wechselndem Schlüssel* (16 poemas) e *Inselhin* (14 poemas).

El primer apartado, *Sieben Rosen später*, como locución, aparece ya en el poema “Kristall” (GW I, 52), que finaliza:

Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot,
sieben Herzen tiefer pocht die Hand ans Tor,
sieben Rosen später rauscht der Brunnen.

Podemos suponer que recupera este decir: "siete rosas más tarde", y en Celan, las rosas son los poemas, pero tardíos: de un habla cercana a lo final y a la muerte. Como en muchos otros, el ritmo lo impone el endecasílabo. Poemas del final, en un ciclo que, en algunos casos, contrastamos o asimilamos a esta constante *modelar*, en estructura y propósito; desde diversos modos de escritura en cada caso.

Así *Ich hörte sagen*, que abre el volumen, profundiza temas del poeta, retornantes:

ICH HÖRTE SAGEN

Ich hörte sagen, es sei
im Wasser ein Stein und ein Kreis
und über dem Wasser ein Wort,
das den Kreis um den Stein legt.

Ich sah meine Pappel hinabgehn zum Wasser,
ich sah, wie ihr Arm hinuntergriff in die Tiefe,
ich sah ihre Wurzeln gen Himmel um Nacht flehn.

Ich eilt ihr nicht nach,
ich las nur vom Boden auf jene Krume,
die deines Auges Gestalt hat und Adel,
ich nahm dir die Kette der Sprüche vom Hals
und säumte mit ihr den Tisch, wo die Krume nun lag.

Und sah meine Pappel nicht mehr.

(GW I, 85)

"OÍ DECIR // Oí decir que hay / en el agua una piedra y un círculo / y sobre el agua una palabra, / que tiende el círculo alrededor de la piedra. // Vi que mi álamo bajaba al agua, / vi cómo su brazo se aferraba en la profundidad, / vi sus raíces hacia el cielo implorando noche.

// No corrí tras él, / sólo alcé del suelo aquella migaja / que tiene la figura y la nobleza de tus ojos, / te saqué del cuello la cadena de los dichos / y adorné con ella la mesa donde estaba la migaja. // Y nunca más vi a mi álamo".⁴¹

En lo formal, reconocemos la anáfora en la segunda estrofa: *Ich sah...* _tres veces.

Además, imperan dos mecanismos de sentido respectivamente solidarios: la contradicción y la inversión: "Vi que mi álamo bajaba [...] / vi sus raíces contra el cielo implorando noche". Ello se inscribe 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 al sufrimiento de un devenir" (Bollack 2005, 310). Llevado "hasta las alturas del cielo, el pensamiento enmascara la miseria que se ha extendido en nombre del cielo" (ibid.).

Despuntan los poemas de tono político, anarquista. Se trata de una de sus figuras: las raíces están en el cielo ("cavamos una tumba en los aires"). De allí bajan; es la inversión que evoca en *El Meridiano*, a propósito de Lenz: "... le desagradaba a veces no poder andar con la cabeza" (OC, 504). De la muerte nace la vida. "Vi mi álamo descender al agua, / vi cómo su brazo aferraba el fondo, / vi sus raíces hacia el cielo implorar noche". De arriba hacia abajo, invirtiendo un devenir, des-andando. La tercera estrofa, dedicada al *tú* poético: "No lo seguí aprisa, / recogí solamente del suelo aquella migaja / que tiene de tus ojos forma y nobleza, / te quité la cadena de dichos del cuello / y orlé con ella la mesa, con la migaja entonces. // Y ya no vi mi álamo" (traducción levemente modificada). Adviene la hora del *tú*, del canto; el álamo está a salvo, aparte.

El poema que sigue es también reflexivo, sobre el propio hacerse poético; es poesía y teoría de la poesía, es metapoésia. Pero no sólo este aspecto es aquí legible.

IM SPÄTROT

Im Spätrot schlafen die Namen:

einen

weckt deine Nacht

und führt ihn, mit weißen Stäben entlang-

⁴¹ Con algunos cambios, seguimos la traducción de Jesús Munárriz (Celan 2010, 11).

tastend ad Südwall des Herzens,
unter die Pinien:
eine, von menschlichem Wuchs,
schreitet zur Töpferstadt hin,
wo der Regen einkehrt als Freund
einer Meeresstunde.

Im Blau

spricht sie ein schattenverheißendes Baumwort,
und deiner Liebe Namen
zählt seine Silben hinzu.

(GW I, 86)

“EN ROJO TARDÍO // En rojo tardío duermen los nombres / a uno / lo despierta tu noche / y lo conduce, tanteando, con varas blancas a lo largo – / de la pared del sur del corazón, / bajo los pinos: / uno, de estatura humana, / va hacia la ciudad alfarera, / donde la lluvia se alberga como amiga / de una hora marina. / En azul / ella dice una palabra de árbol que promete sombra, / y al nombre de tu amor / sus sílabas agrega”.

Aparecen aquí el *Nombre*, los *Nombres*, que no son la palabra (*Wort*) (V. GW II, 307; Bollack 2005, 494 ss). “El 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” (ibid., 497). Y también: “La contra-lengua se denomina ‘nombre’ en la tradición de la mística judía (...). Las cosas, en la tradición, llegan a ser cuando se las nombra” (ibid., 501). El nombre asume así una existencia, que es experimentada como lenguaje.

El “rojo tardío se continúa con el “azul”: *Im rot – Im Blau*. Cierta progresión ordena el poema. A un nombre, que duerme en rojo tardío, lo despierta “tu noche” –tu oscuridad, tu sombra– y lo lleva, “tanteando, con varas blancas”, bastones de ciego. En Celan, el ciego es el que ve lo que debe verse (“Tu ojo / tan ciego como la piedra”) – por la “pared del sur del corazón”, bajo los pinos”, donde “uno, de estatura humana / va hacia la ciudad alfarera / donde la lluvia se alberga como amiga / de una hora marina”.

“En azul / ella dice una palabra de árbol que promete sombra, / y al nombre de tu amor / sus sílabas agrega”. El azul está del lado de la noche, “de la fidelidad a los muertos”. (Bollack

2005, 255). Hacia allí va, donde ella –acaso su madre– “dice una palabra de árbol que promete sombra”. Los árboles aluden a la muerte (ibid.), también la sombra; pero sólo de la muerte y de la sombra podría surgir la vida (“Estábamos muertos / podíamos respirar”). Ella agrega “al nombre de tu amor / sus sílabas”. Nombres y progresiones –transformaciones–: del rojo al azul. Del amenazante rojo tardío, el ciego, que “despierta tu noche”, va hacia la “ciudad alfarera”, en el azul, donde “una palabra de árbol” promete sombra; y a esta palabra, añade las sílabas del nombre de su amor.

Se está en camino; según una orientación. Se establecen los lugares que este decir transita; en una topografía y una teoría de los colores: del rojo al azul. Un dicho del decir.

Nos detenemos en *Assisi*, por su configuración formal, pero, más aún, por su sentido, paradigmático.

ASSISI

Umbrische Nacht.

Umbrische Nacht mit dem Silber von Glocke und Ölblatt.

Umbrische Nacht mit dem Stein, den du hertrugst.

Umbrische Nacht mit dem Stein.

Stumm, was ins Leben stieg, stumm.

Füll die Kriege um.

Irdener Krug.

Irdener Krug, dran die Töpferhand festwuchs.

Irdener Krug, den die Hand eines Schattens für immer verschloß.

Irdener Krug mit dem Siegel des Schattens.

Stein, wo du hinsieht, Stein.

Laß das Grautier ein.

Trottendes Tier.

Trottendes Tier im Schnee, den die nackteste Hand streut.

Trottendes Tier vor dem Wort, das ins Schloß fiel.

Trottendes Tier, das den Schlaf aus der Hand frißt.

Glanz, der nicht trösten will, Glanz.

Die Toten – sie betteln noch, Franz.

(GWI, 108)

“ASÍS // Noche de Umbría. / Noche de Umbría con la plata de campana y hoja de olivo. / Noche de Umbría con la piedra que trajiste. / Noche de Umbría con la piedra. // Mudo, lo que se alzó a la vida, mudo. / Transvasa los cántaros. // Cántaro de barro. / Cántaro de barro, que de la mano del alfarero firme creció. / Cántaro de barro, que la mano de una sombra para siempre cerró. / Cántaro de barro con el sello de la sombra. // Piedra, donde mires, piedra. / Deja entrar al gris animal. // Animal que trota. / Animal que trota en la nieve que dispersa la mano más desnuda. / Animal que trota ante la palabra que cayó en el castillo. / Animal que trota, que de la mano come el sueño // Billo, que no quiere consolar, brillo. / Los muertos _ aún mendigan, Francisco”.

Construcción de notable y creciente simetría hacia el verso final. Se trata de una forma en función de un sentido. Una estrofa de cuatro de versos; seguida de una de dos; luego dos pares más, de estrofas de cuatro y luego de dos versos. La disposición espacial cambia en la última estrofa. Las anáforas, en las estrofas de cuatro versos, son crecientes, aumentan sus complementos de verso en verso. En las estrofas de dos versos, el primero comienza y termina con la misma palabra. Una belleza meridional, armoniosa, se insinúa; el desenlace es abrupto.

“Los muertos – aún mendigan, Francisco”. Que da sentido al desarrollo que lo precede. Se trata del cristianismo y la compasión en su más alto grado, San Francisco de Asís (1182 - 1226), religioso y místico italiano, fundador de la orden que lleva su nombre. Propuso el amor a Dios, la pobreza y la fraternidad, por lo cual tuvo eco entre las clases populares. Célebre por su piedad y despojamiento del mundo, paradigma de la esencia de lo que debería ser el cristianismo. Pero todo eso no alcanzó; él tampoco estuvo allí. Han muerto, y la compasión que profesó no pudo evitarlo. “En la noche de Umbría, con la plata de campana y hoja de olivo (...) con la piedra que trajiste”. La piedra carga todo de seriedad y peso, aun el “grave de destrucción y no-ser” (Bollack 2002); Francisco de Asís se ha hecho cargo. Pero la

mudez impera. "Cántaro de barro con el sello de la sombra": "dice verdad, quien dice sombra". Animales, que comen de la mano. Y un brillo, un fulgor, que no consuela, que no alcanzó: "Los muertos – aún mendigan, Francisco".

El poema que le sigue en la colección, *Auch heute Abend*, es notable por la superposición de sentidos, con términos del léxico de Paul Celan.

AUCH HEUTE ABEND

Voller,
da Schnee auch auf dieses
sonnendurchschwommene Meer fiel,
blüht das Eis in den Körben,
die du zur Stadt trägst.

Sand
heischst du dafür,
denn die letzte
Rose daheim
will auch heut abend gespeist sein
aus rieselnder Stunde.

(GWI, 109)

"TAMBIÉN ESTA TARDE // Más plenamente, / cayó nieve también sobre este mar / en que nada el sol, / florece el hielo en los cestos / que llevas a la ciudad. // Arena / pides para eso, / pues la última / rosa en casa / quiere también esta tarde ser alimentada / de la hora que corre". (Ver OC, 95; Celan 2010, 57)

Hay alguna simetría entre ambas estrofas: su primer verso es una palabra: un comparativo en la primera; un nombre en la segunda: *Voller* – *Sand*. Y luego siguen cuatro versos en la primera; cinco en la segunda.

Arena no señala la fugacidad del tiempo, sino más bien su detención, por eso coexiste aquí, con *Stunde*, con la hora, ésta, la del poema. Es la lengua que se elabora en los poemas.

"Más plenamente, / cayó nieve también sobre este mar / en que nada el sol, / florece el hielo en los cestos / que llevas a la ciudad". Si el hielo que florece en los cestos, alude a la muerte

de François, el primer hijo del poeta, a quien dedica el poema que abre esta parte del libro - *Mit wechselndem Schlüssel*-, *Grabschrift für François* (GW I, 105), su nieve ha recibido el brillo del mar; ese hielo es llevado a la ciudad, y allí, al "mercado". Por eso en la segunda estrofa se señala a la *arena* reclamando por la "última rosa" -y sabemos ya que las rosas son los poemas- "en casa", para que "la alimentos / de hora que corre". La "última rosa" es la más plena; es el poema que se niega a ser mercancía, y transcurre, acá, "en casa", *daheim*, con "la hora que corre". La plenitud de la nieve en los cestos es letal, es mercancía; a esto se opone "la última rosa", "la más plena" (*voller*): el poema. Poema del poema y del proceso que lo logra. Metapoema. Se alimenta de la hora que corre, en casa. Contra nieve y hielo.

Mit wechselndem Schlüssel ("Con llave cambiante"), que da título a esta parte del libro, es también el poema de su hacerse, en su *aquí* y su *ahora*.

MIT WECHSELNDEM SCHLÜSSEL

Mit wechselndem Schlüssel
schließt du das Haus auf, darin
der Schnee des Verschwiegenen treibt.
Je nach dem Blut, das dir quillt
aus Aug oder Mund oder Ohr,
wechselt dein Schlüssel.

Wechselt dein Schlüssel, wechselt das Wort,
das treiben darf mit den Flocken.
Je nach der Wind, der dich fortstößt,
ballt um das Wort sich der Schnee.

(GW I, 112)

"CON LLAVE CAMBIANTE // Con llave cambiante / abres la casa, en que / empuja la nieve de lo silenciado. / Según la sangre que te brote / del ojo o boca u oído, cambia tu llave. // Cambia tu llave, cambia la palabra, / que puede arremolinarse con los copos. / Según el viento que te empuje, / la nieve se amontona en torno de la palabra".

"Con llave cambiante" se abre la casa donde pugna, empuja (*treibt*) la nieve de lo que ha sido callado, silenciado. La polaridad es entre la palabra y la nieve de lo silenciado, pero la cambiante llave la abre al decir. "Schlüssel" ("llave") es también término musical; clave, en

español.⁴² Cambiar de clave consiste en transportar a otra altura o tonalidad; aquí, en analogía con el canto de la poesía, para superar lo silenciado, para decir. Cambia la llave, según la sangre brota, de ojo, boca u oído. Si el dolor es insoportable, cambia de clave. Transpone el canto.

La segunda estrofa es consecuente: "Cambia tu llave, cambia la palabra", que evade la nieve "que puede arremolinarse con los copos". "Según el viento que te empuje, / la nieve se amontona en torno de la palabra". Cambia entonces la llave, la clave, que permita decir la palabra que la nieve letal rodea. Poema del proceso del poema. Control de una polisemia: Schlüssel – llave-clave. Cambia el canto, cambia la palabra; para que el decir surja en la casa amenazada por "la nieve de lo silenciado" y letal.

Die Halde se mueve en la relación *Stein – Auge*, términos del léxico del poeta, para nosotros, modélico, en tanto hay un determinado uso de vocablos a veces polisémicos (esencialmente *Stein*), pero ya apartados del uso común y del sentido habitual.

DIE HALDE

Neben mir lebst du, gleich mir:
als ein Stein
in der eingesunkenen Wange der Nacht.

O diese Halde, Geliebte,
wo wir pausenlos rollen,
wir Steine,
von Rinnsal zu Rinnsal.
Runder von Mal zu Mal.
Ähnlicher. Fremder.

O dieses trunkene Aug,
das hier umherirrt wie wir
und uns zuweilen
staunend in eins schaut.

(GWI, 118)

⁴² V. Wahrig, 675.

"LA LOMA // Junto a mí vives, igual a mí: / como una piedra / en la hundida mejilla de la noche. // Oh esta loma, amada, / por la que rodamos sin pausa, / nosotros, piedras, / de arroyo en arroyo. / Más redondos cada vez. / Más parecidos. Más extraños. // Oh este ojo ebrio, / que aquí anda errante como nosotros / y que a veces / asombrado nos mira en uno".

Aparecen el *yo* y el *tú*: "Junto a mí vives tú, igual a mí". Se trata del *yo* como sujeto histórico-biográfico, y del *tú* que es sujeto de la escritura. Ambos son *piedra* "en la hundida mejilla de la noche". Rodaron por la ladera; redondeándose, como cantos rodados. Parecidos y extraños. Un "ojo ebrio", órgano de la poesía, los mira, sorprendido, "en uno". El accionar poético sabe que son uno, los dos, parecidos y extraños. Y de la "noche" es de donde surge la poesía, refeccionada, para torcer el camino de destrucción. "Piedra", término central en Celan, es "una palabra de ciegos" (V. GW I, 164), y también los guijarros sobre las tumbas, lo que es propio del rito judío, pues se colocan piedras en las tumbas, en lugar de flores. *Ojo* y *piedra*, son solidarios en la operación de contra-escritura. Se está definiendo el procedimiento poético de Celan. Yo y tú; cantos rodados.

Nächtlich geschürzt, a comienzos de la sección *Inselhin* (GW I, 123) incluye algunas definiciones poéticas que no podemos soslayar:

NÄCHTLICH GESCHÜRZT

Für Hannah und Hermann Lenz

Nächtlich geschürzt
die Lippen der Blumen,
gekreuzt und verschränkt
die Schäfte der Fichten,
ergraut das Moos, erschüttert der Stein,
erwacht zum unendlichen Fluge
die Dohlen über dem Gletscher:

dies ist die Gegend, wo
rasten, die wir ereilt:

sie werden die Stunde nicht nennen,

die Flocken nicht zählen,
den Wassern nicht folgen ans Wehr.

Sie stehen getrennt in der Welt,
ein jeglicher bei seiner Nacht,
ein jeglicher bei seinem Tode,
unwirsch, barhaupt, bereift
von Nahem und Fernem.

Sie tragen die Schuld ab, die ihren Ursprung beseelte,
sie tragen sie ab an ein Wort,
das zu Unrecht besteht, wie der Sommer.

Ein Wort – du weißt:
eine Leiche.

Laß uns sie waschen,
laß uns sie kämmen,
laß uns ihr Aug
himmelwärts wenden.

(GW I, 125-126)

"NOCTURNAMENTE FRUNCIDOS // *Para Hannah y Hermann Lenz* // Nocturnamente fruncidos / los labios de las flores, / cruzadas y enlazadas / las astas de los abetos, / encanecido el musgo, la piedra estremecida, / despiertos para el vuelo sin fin los grajos sobre el glaciar: // ésta es la región, donde / descansan los que nosotros alcanzamos: // no nombrarán la hora, / ni contarán los copos, / ni seguirán las aguas al dique. // Se alzan separados del mundo, / cada uno en su noche, / cada uno en su muerte, / bruscos, descubiertos, escarchados / por lo cercano y lo lejano. // Saldan la culpa que animó su origen, / la saldan ante una palabra / que existe sin razón, como el verano. // Una palabra – tú sabes: / un cadáver. // Lavémoslos, / peinémoslos, volvamos su ojo / hacia el cielo".

(Con pocos cambios, seguimos la traducción de Jesús Munárriz –Celan 2010, 85–).

También juega aquí, entre otros procedimientos, la inversión semántica. "Una palabra – tú sabes: / un cadáver". Las palabras *son* muertos, *de* los muertos; así cantan ellos. Es probable que no haya más que ellos en el mundo de Celan. "Se alzan [stehen] separados del mundo, / cada uno en su noche, / cada uno en su muerte, / bruscos, descubiertos / escarchados / por lo cercano y lo lejano". "Stehen" en Celan significa "resistir", "mantenerse firme", "no desfallecer" (Bollack 2005, 487). Los muertos resisten aún. Saldan una culpa; "ante una palabra / que existe sin razón, como el verano". A ese cadáver, de palabra: "Lavémoslo, / peinémoslo, volvamos su ojo / hacia el cielo". Y si el ojo es, en esta vertical, órgano de la resemantización, volvamos el cadáver hacia el cielo, en el movimiento de ascenso de la poesía de Celan. Oficio de difuntos, que resisten. Su palabra de muerte es la que dice; ella asciende; mira hacia el cielo. Palabra de los muertos, la del poema. Un ojo hacia el cielo.

El siguiente poema, *Auge der Zeit*, continúa la reflexión del anterior:

AUGE DER ZEIT

Dies ist das Auge der Zeit:

er blickt schein

unter siebenfarbener Braue.

Sein Lid wird von Feuern gewaschen,

seine Träne ist Dampf.

Der blinde Stern fliegt es an

und zerschmilzt an der heißeren Wimper:

es wird warm in der Welt,

und die Toten

knospen und blühen.

(GW I, 127)

"OJO DEL TIEMPO // Éste es el ojo del tiempo: / mira bizco / bajo ceja de siete colores. / Su párpado es lavado por fuego, / su lágrima es vapor. // La estrella ciega vuela hacia él / y se derrite en la pestaña más ardiente: / va templándose el mundo, / y los muertos / brotan y florecen".

"Este es el ojo del tiempo", y recordemos que *ojo* significa el órgano del rehacer la lengua. El "tiempo" no corresponde a alguna reflexión más o menos filosófica, sino al tiempo del poema, de su hacerse, en *su lugar y su momento*. Esto es parte de la poetología de Celan. Sus poemas tratan de su hacerse, su lograrse, son reflexivos, es la teoría en el poema o el poema como teoría y crítica. Junto con ello, superpuesto, la novedad del poema, su intención, su dicción, la extrema dificultad y la conciencia de estar creando algo nuevo para un mundo que será nuevo si logra renacer de las cenizas y la destrucción más pavorosas. Significa la vertical de la muerte a la luz, con la muerte. Por eso el mundo poético de Celan es de cadáveres. Sólo de ellos, resurgirá la vida, con su marca, con su muerte auestas. Sobre esto piensa el poema de Celan cuando reflexiona sobre su hacerse, en cada caso, y no sobre el poema en general. Celan no es poeta de esencias. Los mismos elementos del pensamiento y de la poesía fueron instrumento de destrucción y muerte; imposible volver. *Este* poema: de él hablo. Nada de expresividad y efusión; todo es pensado y sopesado en la contra-poesía de Paul Celan. "Este ojo" parece preparado para su tarea: "mira bizco / bajo la ceja de siete colores. / Su párpado es lavado por fuego, / su lágrima es vapor. // La estrella ciega vuela hacia él / y se funde en la pestaña más ardiente". La estrella, ciega, ve. Señala un camino, "vuela hacia él / y se funde en la más cálida pestaña:" y allí se cumple el rehacer del sentido, la "estrella ciega" se funde en el "ojo": hace ver; "se temple el mundo, / y los muertos / brotan y florecen". Los extintos suben la vertical, vuelven al mundo. "Brotan y florecen". *Este* tiempo; esta vez se cumplió.

In memoriam Paul Eluard es poema transitado por los intérpretes y de difícil lectura, ya que aquí está en juego la resignificación, en modos sutiles y complejos.

IN MEMORIAM PAUL ELUARD

Lege dem Toten die Worte ins Grab,
die er sprach, um zu leben.
Bette sein Haupt zwischen sie,
laß ihn fühlen
die Zungen der Sehnsucht,
die Zangen.

Leg auf die Lider des Toten das Wort,

das er jenem verweigert,
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,
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,
und jener, der du zu ihm sagte,
träumt mit ihm: Wir.

(GW I, 130)

"IN MEMORIAM PAUL ÉLUARD // Ponle al muerto las palabras en la tumba, / las que pronunció para vivir. / Acuesta su cabeza entre ellas / 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 futuro. // 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: Nosotros".

(La traducción, en Bollack 2005, 248)

Como hemos señalado, es preciso, para la comprensión del poema, conocer la circunstancia, lo biográfico, dimensión descartada por Gadamer (1999, 135-140). Esto impide que se reduzca todo a un equívoco elogio fúnebre del poeta surrealista, común en el género. En consecuencia, retomamos el escueto relato de Jean Bollack (2005: 257 ss) acerca de la época en que muchos poetas surrealistas se habían volcado hacia el Partido Comunista (Éluard, Breton, Aragon) y el suceso que el poema incluye:

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 Eluard en Praga. Lo procesaron porque descubrieron en él a un opositor potencial, de acuerdo con sus protestas, antes de la guerra, contra los procesos de Moscú. Ahora se lo presentaba como a un desviacionista trotskista.

Ahora ambos –Éluard y Kalandra– se han ido para siempre: “Ponle al muerto las palabras en la tumba, / las que pronunció para vivir”. El *tú* es el sujeto de la escritura poética a quien el *yo* señala que le dé al muerto (Éluard) sus palabras. “Acuesta su cabeza entre ellas / que sienta / las lenguas del anhelo, / las tenazas.”. Palabras que resuenan y señalan: el anhelo, pero también las tenazas del dolor que atrapa, inevitable. La aliteración hace resonar y consonar estos efectos: “die Zungen der Sehnsucht, / die Zangen”. Son las palabras de Éluard; su única pertenencia de muerto.

La segunda estrofa, en cambio, señala la palabra de ayuda que aquél le negó a Kalandra: “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 futuro”. La “mano” significa en Celan la escritura, según se puede verificar en muchos casos. Pero otra mano: la mano de la opinión política se superpone a la poética; es la que “anudó a aquel que le decía tú / a los árboles del futuro”. Es la mano de una utopía que, aquí, mata; ata “a los árboles del futuro”. También la utopía, a veces, mata. Aquí se oponen la palabra política, que da muerte, a la poética. La tercera estrofa deberá entonces resolver la contradicción: “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 / sueña con él: Nosotros”. Dale la palabra no dicha. “El azul se sitúa del lado de la noche, de la fidelidad a los muertos” (Bollack 2005, 255). Allí el *tú* tiene su tarea: devolver las palabras a la poesía; reconstituir la memoria. La palabra pedida, poética, no fue dicha. Habrá que reencauzarla. Une los ojos, los azules: “entre en su ojo todavía azul, / un segundo azul, más extraño, / y aquel que le decía tú / sueña con él: Nosotros”. En el sueño de la muerte, el azul “más extraño” (*fremdere*) conduce al otro a una salida: “Nosotros”. Lo que no ocurrió en vida, la magia de la palabra poética lo logra: en el reino de la muerte, de la noche y del sueño, la palabra es devuelta a su verdad y tiene ahí un *Nosotros*, que resuelve, poéticamente, la contradicción. Magia del verbo. Reconstrucción.

El poema siguiente es *Schibboleth*, difundido, además de por su propio y notable mérito, por el libro de Derrida (2002).

SCHIBBOLETH

Mitsamt meinen Steinen,
den großgeweinten
hinter den Gittern,

schleiften sie mich
in die Mitte des Marktes,
dorthin,
wo die Fahne sich aufrollt, der ich
keinerlei Eid schwor.

Flöte,
Doppelflöte der Nacht:
denke der dunklen
Zwillingsröte
in Wien und Madrid.

Setz deine Fahne auf Halbmast,
Erinrung.
Auf Halbmast
für heute und immer.

Herz:
gib dich auch hier zu erkennen,
hier, in der Mitte des Marktes.
Ruf's, das Schibboleth, hinaus
in die Fremde der Heimat:
Februar. No pasaran.

Einhorn:
du weißt um die Steine,
du weißt um die Wasser,
komm,
ich führ dich hinweg
zu den Stimmen
von Extremadura.

(GW I, 131-132)

"SCHIBBOLETH // Junto con mis piedras, / las crecidas con llantos / tras las rejas, // me arrastraron / al centro del mercado, / allí / donde se despliega la bandera a la que / no presté juramento alguno. // Flauta, / flauta doble de la noche: / recuerda la oscura / rojez gemela / en Viena y en Madrid. // Pon tu bandera a media asta, / recuerdo. / A media asta / para hoy y para siempre. // Corazón: / date a conocer también aquí, / aquí, en el centro del mercado. / Grita, el Schibboleth, hacia / lo extranjero de la patria: Febrero. No pasarán. // Einhorn: / tú sabes de las piedras, / tú sabes de las aguas, / ven, / yo te llevaré de aquí / hacia las voces / de Extremadura".

(Con modificaciones, seguimos la traducción de Jesús Munárriz, en Celan 2010, 95-97).

Schibboleth significa contraseña que debía pronunciarse correctamente o delataba a los enemigos. (En la Biblia, Jueces 12, 4-6).⁴³ Es *la* palabra que separa. Así el poema comienza también con una separación: por un lado, un yo poético "... con mis piedras, / las crecidas con llantos / detrás de las rejas", *Gitter* que separan del "mercado", la palabra común, corrompida, con la que se trafica. Se trata de la separación inicial: la palabra poética de la palabra cosificada, a la que no se "prestó juramento". Su bandera, a media asta, enlutada, de dimensión revolucionaria: "recuerda la oscura / rojez gemela / en Viena y Madrid". La Guerra Civil Española y, en Viena, una "rebelión obrera contra el gobierno de Dollfuß... en febrero de 1934" (Celan 2004, 106). Rebeliones derrotadas, lo olvidado de la historia; parejo con el exterminio de judíos por los nazis, y que se deben restituir a una memoria: "Pon tu bandera a media asta, / recuerdo. / A media asta / para hoy y para siempre". Esta interpelación nos remite a Walter Benjamin (1994, 181-183), respecto de la recuperación de la memoria de los olvidados, las rebeliones que no constan en los desfiles triunfales de la historia.

⁴³ Debo esta indicación a una comunicación del Profesor Mario Bomheker.

Dice su palabra: "Corazón: / date a conocer también aquí, / aquí, en medio del mercado. / Grita el Schibboleth / a lo extranjero de la patria: / Febrero. No pasarán". La palabra que se dice aun en el mercado, en lo "extranjero", es el Schibboleth, la contraseña, sin la cual "No pasarán", la célebre consigna republicana de la Guerra Civil, también de los vencidos. La palabra *justa* junto a la rebelión y la memoria. Y es el centro de sentido del poema: sólo la palabra que ha resistido el oscurecimiento, la aniquilación, puede decir, recuperar la memoria de los vencidos: "Einhorn: / tú sabes de las piedras, / tú sabes de las aguas, / ven, / yo te llevaré lejos, / a las voces de Extremadura". De la revolución. Erich Einhorn era amigo de juventud de Celan y juntos siguieron la rebelión de Viena y la Guerra Civil Española. Piedras, la constancia y la fuerza del recuerdo; el agua, recuerda a la muerte, las derrotas. Einhorn, que sabe de eso, será llevado al campo de la Guerra Civil, "a las voces de Extremadura", que *dicen* la revuelta y el dolor. Poema de palabras que vienen de la política revolucionaria: superpuesto a la alusión personal, *Einhorn* significa también "unicornio", un animal utópico.

Si por un lado Derrida (2002) habilita la datación del poema, su *aquí* y *ahora*, que caracteriza la obra,⁴⁴ no propone un análisis del poema de Celan, sino una ubicación de su pensamiento respecto del poema para su confirmación. Así lleva a la poesía a confirmar su filosofía, con lo cual no se trata de una certera lectura de Celan.

En el poema, lo central es la relación de la palabra recuperada con la memoria de los asesinados y de los vencidos, que enlaza Auschwitz; París; Viena; España. Schibboleth; y otra consigna con su doble potencia al ser transcripta directamente en español... "No pasarán".

Notoriamente citado por críticos y estudiosos, "Sprich auch du" enuncia aspectos centrales de la poética de Celan, lo que llamamos la teoría en el poema; en este caso, el poema mismo es su teoría.

SPRICH AUCH DU
Sprich auch du,
spricht als letzter,
sag deinen Spruch.

⁴⁴ Hay indecisiones en Derrida a este respecto; si por un lado contradice la posibilidad del análisis filosófico del poema de Celan (Derrida 2002, 82), a continuación, refunda "el origen de la filosofía" en lo que llama "borradura de la fecha o del nombre propio" (ibid., 83). En última instancia, es otro campo el de su interés y su propuesta.

Sprich –
Doch scheid das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
Gib ihm den Schatten.

Gib ihm Schatten genug,
gib ihm soviel,
als du um dich verteilt weißt zwischen
Mittnacht und Mittag und Mittnacht.

Blicke umher:
sieh, wie's lebendig wird rings –
Beim Tode! Lebendig!
Wahr spricht, wer Schatten spricht.

Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:
Wohin jetzt, Schattenentblöfter, wohin?
Steige. Taste empor.
Dünn wirst du, unkenntlicher, feiner!
Feiner: ein Faden,
an dem er herabwill, der Stern:
um unten zu schwimmen, unten,
wo er sich schwimmern sieht: in der Dünung
wandernder Worte.

(GW I, 135)

"HABLA TAMBIÉN TÚ // Habla también tú, / habla el último, / dí tu decir. // Habla – / Pero no separes el no del sí. / Dale a tu dicho también sentido: / dale la sombra. // Dale sombra bastante, / dale tanta / como en torno de ti sabes repartida entre / medianoche y mediodía y medianoche. // Mira a tu alrededor: / ve, cómo da vida en torno – / ¡En la muerte! ¡Vivo! / Dice verdad quien dice sombra. // Pero ahora se reduce el lugar donde te alzas: / ¿Hacia dónde ahora, desprovisto de sombra, hacia dónde? / Sube. Tantea hacia arriba. / ¡Te vuelves

más delgado, más irreconocible, más fino! / Más fino: un hilo / un hilo por el que quiere descender la estrella: / para nadar abajo / donde se ve brillar: en mar de fondo / de palabras errantes".⁴⁵

"Habla tú también, / habla el último, / di tu decir". "Habla el último": ser el último en hablar constituye una afirmación de gran peso: ¿el *último*, en qué sentido? Sabemos ya que no es el de último en una serie cronológica, sino que remite a una plenitud, siempre última, a un rebasamiento radical. En tal sentido, siempre puede haber otro *último*. Pero Celan dice a su *tú* poético: "...habla el último"; sé el último: el más intenso; el *final*. Blanchot (2001, 97 ss), en cambio, lo lee a modo de prolegómeno de la muerte de Celan, quien es así *último* de sí mismo. El ensayo-poema de Blanchot no parece ser un intento de interpretación de Celan, sino más bien una respuesta creativa, que segmenta los poemas –lo que destruye su coherencia y trabazón, que son intensas– para adecuarlos al homenaje en que consiste, y que debe ser leído así, como un bello texto que responde al poeta re disponiendo sus poemas; pero que sirve escasamente para nuestros fines, que son la lectura y comprensión del texto de Paul Celan.

"Habla – / Pero no separes el no del sí. / Dale a tu dicho también sentido: / dale la sombra". El énfasis está puesto en el *no*; no es reversible el dicho. Así, el 'no' se añade a las afirmaciones; nos da la verdad de las sombras. Es ésta la potencia de la negatividad. No; noche; sombra; sin vida ya; de allí extrae su decir Celan, en el lugar de la verdad. El *sentido* es la *sombra*.

"Dale sombra bastante, / dale tanta / como en torno de ti sabes repartida entre / medianoche y mediodía y medianoche". Otra vez la contradicción: medianoche-mediodía; pero aquí, claramente, el lugar de sombra es la medianoche: "la medianoche, el mediodía y la medianoche".

"Mira a tu alrededor: / ve, cómo da vida en torno – / ¡En la muerte! ¡Vivo! / Dice verdad quien dice sombra.". Vivo, en la muerte y en la sombra.

La condensación ya impera. De a poco se va adelgazando su decir, pero por concentración y potencia. "Pero ahora se reduce el lugar donde te alzas: / ¿Hacia dónde ahora, desprovisto de

⁴⁵Con modificaciones, tenemos en cuenta las traducciones de Reina Palazón (OC, 108-109) y Jesús Munárriz (Celan 2010, 103).

sombra, hacia dónde? / Sube. Tantea hacia arriba. / ¡Te vuelves más delgado, más irreconocible, más fino!". Sutil y extremo; preciso y exacto en el decir, que dice sombra.

"Más fino: un hilo / un hilo por el que quiere descender la estrella: / para nadar abajo / donde se ve brillar: en mar de fondo / de palabras errantes". Más fino, estricto, justo, en la sombra, en busca de palabras errantes. Aún hay palabras errantes: en el agua, espacio letal. La estrella baja a buscarlas. Metapoema: con sombra y negación se hace el decir.

El poema siguiente es ineludible. Aquí aparece la relación de la poesía de Celan con el Silencio, que necesita ser precisado en cada una de sus manifestaciones. En Celan dio lugar a numerosos equívocos. En *El Meridiano*, señala Celan la tendencia de la poesía actual a enmudecer (*eine starke Neigung zum Verstummen*) (GW III, 197); pero esta relación compleja necesita ser delimitada.

ARGUMENTUM E SILENTIO

Für René Char

An die Kette gelegt
zwischen Gold und Vergessen:
die Nacht.
Beide griffen nach ihr.
Beide ließ sie gewähren.

Lege,
lege auch du jetzt dorthin, was herauf-
dämmern will neben den Tagen:
das sternüberflogene Wort,
das meerübergossne.

Jedem das Wort.
Jedem das Wort, das ihm sang,
als die Meute ihn hinterrücks anfiel –
Jedem das Wort, das ihm sang und erstarrte.

Ihr, der Nacht,
das sternüberflogne, das meerübergossne,
ihr das erschwiegne,
dem das Blut nicht gerann, als der Giftzahn
die Silben durchstieß.

Ihr das erschwiegene Wort.

Wider die andern, die bald,
die umhurt von den Schinderohren,
auch Zeit und Zeiten erklimmen,
zeugt es zuletzt,
zuletzt, wenn nur Ketten erklingen,
zeugt es von ihr, die dort liegt
zwischen Gold und Vergessen,
beiden verschwistert von je –

Denn wo
dämmerts denn, sag, als bei ihr,
die im Stromgebiet ihrer Träne
tauchenden Sonnen die Saat zeigt
aber und abermals?

(GW I, 138-139)

"ARGUMENTUM E SILENTIO // *Para René Char* // Atada a la cadena / entre oro y olvido: / la noche. / Ambos trataron de agarrarla. / A ambos los dejó hacer. // Pon, / pon ahora tú también allí lo que quiere alzarse / con el alba, junto a los días: / la palabra sobrevolada de estrellas, / la inundada de mar. // A cada uno la palabra. / A cada uno la palabra que cantó para él, / cuando la jauría lo atacó por la espalda – / A cada uno la palabra que cantó para él y se quedó rígida. // A ella, a la noche, / la palabra sobrevolada de estrellas, la inundada de mar, / a ella, la silenciada, / cuya sangre no cuajó cuando el diente venenoso / de un golpe atravesó sus sílabas. // A ella la palabra silenciada. // Contra las otras, que pronto, / las prostitutas por los oídos de los desolladores, / escalan también el tiempo y los tiempos, /

ella atestigua por último, / por último, cuando sólo cadenas resuenan, / ella atestigua por la que allí yace / entre oro y olvido, / hermanada a ambos desde siempre – // ¿Pues dónde / alborea, di, sino junto a ella, / que en la cuenca del río de su lágrima / muestra la siembra a unos soles sumergidos, / una y otra vez?”⁴⁶

Se suele considerar esta irrupción del Silencio con el sentido de fin, extenuación, según que, si el Sentido desaparece por la destrucción, la guerra, la falta de confianza en un futuro posible, o la ausencia de dios y el fundamento, la poesía, cuya misión es aspirar a un decir, a significar, sólo puede manifestar el Silencio, un enmudecer, como respuesta inevitable. Reflexión provista de cierta lógica pero que toma la ocurrencia de la palabra y del decir en inmediatez y armonía con un sentido y un fundamento, ahora ausentes. No es el caso de Celan; en él el Silencio es consecuencia de la obra humana: asesinato; depravación del lenguaje, corrupción de la lengua alemana durante el nazismo; a lo cual opone un modo del decir y del callar como negatividad frente a una cultura que colaboró con los crímenes. Así considerado, como una estrategia, hay modos del callar en la poética celaniana. Según otro equívoco, también es leído como influenciado por la mística, como en San Juan de la Cruz, acorde con la inefabilidad de Dios, y así, en relación con la teología negativa. Pues bien, no hay dios en la poesía de Celan, ya que los crímenes, que nadie evita, son obra humana, no reducible a ninguna metafísica del Silencio y la ausencia. Además, el término no es estrictamente equivalente en toda su obra, sino que adquiere diversos modos según épocas de su escritura. Esta irrupción recupera la noción del título: argumento desde el silencio, que proviene de los estudios clásicos, pero que Celan resignifica como palabra originada en la lengua asesinada, acallada (V. Klemperer 2001), que hay enderezar, arrancar de las tinieblas, para retomar la palabra, limpia del espanto que no cesa de acecharla.

En cuanto a la problemática del mutismo en la obra de Celan, prestamos atención a la dilucidación que al respecto lleva a cabo Georg-Michael Schulz.⁴⁷ Así afirma:

Como un *topos* de la bibliografía sobre la poesía de Celan se presenta la afirmación de que esta poesía está en el límite con el enmudecer y posee una estrecha afinidad con el

⁴⁶ La traducción debe a la de Arnau Pons (Bollack 2002, 135-136) y a la de Jesús Munárriz (Celan 2010, 109-111). Ver también la de Reina Palazón (OC, 110-111).

⁴⁷ Schulz, Georg-Michael (1977). En todas las citas, la traducción es nuestra. La cantidad de éstas obedece a la precisión de su lenguaje.

Silencio. Acontece tal interpretación no por casualidad y no posee tampoco sólo la legitimación de lo actual –lo que es actual desde la carta de Chandos de Hoffmannstahl–; más precisamente, muestran las recensiones y artículos reunidos por Dietlind Meinecke, claramente, que aquella comprobación se refiere en primer lugar y sobre todo a la tematización del Silencio en las mismas poesías de Celan, como también a que éstas experimentan una gran potencia creativa a través de las expresiones teoréticas de Celan, sobre todo por aquel pasaje del discurso sobre el premio Büchner (*El Meridiano*), en el que se dice: ‘... el Poema muestra, esto es evidente, una fuerte tendencia a enmudecer’, y del mismo modo (...) dos años atrás, [en] el Discurso de Bremen: el Lenguaje “debió pasar a través de su propia falta de respuestas, pasar a través de un terrible enmudecer, pasar a través de las miles de tinieblas de los discursos que traen la muerte”. (Schulz 1977, 10)

Pero no se le ha prestado suficiente atención, ya que, destaca que, junto a esta “tendencia a enmudecer”, dice Celan: “el Poema se afirma en el margen de sí mismo”, lo que significa: se afirma contra su propia tendencia.

Y también vale aquí una de las afirmaciones centrales del discurso de Bremen: “Al alcance, cerca y no perdido, permaneció en medio de la pérdida, éste: el Lenguaje”.

Y así acota Schulz (1977, 11):

Y aún más: Silencio y Enmudecer son en sí elevados fenómenos ambivalentes y por eso valiosos, en modos totalmente diferentes, ya sea que se vea en ellos la limpia negación del lenguaje, una frontera en que termina aquel sentido positivo, una fuerza que amenaza toda articulación con la destrucción, o que se los comprenda en sentido exactamente opuesto como pura posición, como modo utópico del lenguaje, en el que éstos, sobrepasando su limitación, se cumplen propiamente.

Así, señala los variados aspectos a tener en cuenta:

Entre estos extremos hay múltiples matices de valoración posibles, y el lector e intérprete de esta lírica debería investigar sus propios preconceptos sobre la relación de Lenguaje y Silencio, para intentar ser consciente de ellos, en torno a las posiciones que cada vez ocupan en los poemas mismos (...). (ibid.)

Es decir que "se debería ser claro sobre la radicalidad que señala al concepto de Silencio, y no se debería pasar por alto la irresolución de parte de una interpretación demasiado corriente e imparcial de la consideración de aquel concepto" (ibid.), sino examinarlo detenidamente en tanto concepto constitutivo de la lírica de Celan. Con lo cual dispersa toda actitud sublime y concluyente, de presunto final, extenuación o nihilismo. Distingue entre distintos modos de aparecer y concretarse este acallamiento. Así considera en primer lugar el "*Silencio como negación determinada*" (ibid., 12-14) y desarrolla esta figura: "Así significa aquel concepto en primer lugar no otra cosa que un modo de comportamiento humano: alguien termina de hablar y calla"; pero, al remitir a un "sentido desde una situación concreta (...) en cuanto al decir, no corresponde al silencio ninguna inmediatez". Entonces, si corresponde a un callar concreto, "*el Silencio es mediado a través del Lenguaje*", es decir, "con él puesto y de igual origen". Precisa de una mediación; no es inmediatamente dado ni así comprendido. "*el Silencio es alcanzable sólo sobre la posición a la que niega, es accesible sólo sobre el Lenguaje*" (ibid., 12; nuestro destacado). Y así –agrega–:

(...) coloca al Pensar ante diversos problemas, los mismos (...) que hacen al concepto de 'Nada'. El Pensar es invitado a pensar un objeto negativo con el Silencio, al que presenta como la negación del Lenguaje, es decir, la negación del medio en el que se consume el Pensar.

Pero la determinación "Negación del Lenguaje", precisa una consideración:

(...) se encuentra ya sin embargo el Lenguaje mismo cada vez en una figura concreta, y es desde Hegel un lugar común que *la negación de una determinada posición no deja un vacío, sino que de ella resulta la negación determinada. El Negar traslada un determinado Positivo hacia un correspondiente Negativo, con lo cual en la Negación permanece conservada la determinación* (ibid., 12; ND).

Lo que resulta definitivo en toda comprensión de la negatividad en este sentido. Es "negación determinada de un particular (en cada caso) modo del Lenguaje, al que corresponde"; y así, "se individualiza como Silencio concreto en tanto negación de un determinado Hablar en una determinada situación" (ibid., 12-13)⁴⁸.

⁴⁸ "Esta situación está naturalmente determinada por una multiplicidad de factores, por momentos psicológico-individuales, del mismo modo que por condiciones históricas y sociales, por intenciones prácticas o bien dados a través del ámbito, de los distintos modos del lenguaje, p. ej. religiosos, poéticos, cotidianos, etc. En el espacio de la Lingüística se investigan tales momentos para comprenderlos desde el punto de vista de la Pragmática" (Schulz 1977, 13).

Entonces, agrega Schulz, con respecto a la oposición de Lenguaje y Silencio, que este no-decir, "en tanto negación determinada es siempre también el resultado de la Negación de un singular para la concreta expresión lingüística del momento constitutivo" (ibid., 13); y que, por esto, "una total Negación del Lenguaje a causa de una determinación faltante, de igual modo 'impensable', es como la Nada" (ibid.). Por esto, no hay aquí nadificación, sino negación de un decir concreto.

Es una "mediación dialéctica", pues "permanece ante el trasfondo de una concreta situación lingüística, válida también para la Negación". Retengamos así que la *negación* es así referida a una situación concreta y específica, "en tanto singularidad de una especial relación con lo fáctico" (ibid. 13).

Esto nos proporciona una consonancia con la ya marcada constitución del poema en un aquí y un ahora; lo concreto y fáctico son sus homólogos, lo que nos evita aceptar la elevación "hipostasiada" del acallamiento a la teología negativa (Pöggeler; Steiner) o a un nihilismo apocalíptico (Gadamer 1993, 80-99). El Silencio es, en Celan, una negación concreta, la del habla de los asesinos, y es preciso sostenerlo en tanto condición de posibilidad ineludible para un hablar genuino; el paso por este callar es así ineludible, porque no es un punto de llegada, un límite irrebalsable y final; sino un punto de partida, desde la muerte y la mudez de los campos de exterminio. Nada más alejado de toda maquinación metafísica o teológica. Y es el caso de este poema.

En tal sentido nos atañe la reflexión de Schulz (1977, 13-14): "El Lenguaje puede ser imputado de enajenación, de extrañamiento de sí, mientras que el Silencio sería posibilitante" (...) el Silencio conserva la intimidad de la relación Yo-Tú".

Aquí el Silencio es valorado por sobre el Lenguaje experimentado como extrañeza; si el Lenguaje fuese experimentado, "en tanto mediador como incongruencia", entonces "el objeto –el Yo, la referencia al Tú o al objeto experimentado– llega a ser 'indecible' " (ibid., 14). Entonces, si el Lenguaje "es privado de la capacidad de comprender ante todo lo fáctico, resulta el Silencio como fuerza objetiva". Y éste es el caso de Celan; es su respuesta al "No les van a creer", de los asesinos. Por eso aquí, este callar, habla, dice.

En un segundo estadio, considera el *Silencio como portador de Significado* (14 ss). Corresponde a la mística, cuya experiencia es la tensión entre el impulso que las vivencias místicas comunican, y la imposibilidad de encontrar un lenguaje apropiado para decirlas.

Esta mirada ha confundido a intérpretes de Celan, en la creencia de que el lenguaje falla allí donde deben ser expresados lo divino y la 'unio mystica'. Todo ello lleva a la incompreensión de poemas como "Psalm" (GW I, 225) o "Tenebrae" (GW I, 163-164), cuyo sentido es más bien opuesto a toda teologización positiva; aunque la distorsión llevada a cabo por Celan implica la relación a la experiencia religiosa a modo de mediación, se los debe leer entonces como negatividad.

En la mística, al contrario, el Silencio es la manifestación de lo divino mismo, pues es ésta su única manera de aparecer. Así en Angelus Silesius: "Con Silencio se habla / Hombre, si quieres decir el ser de la eternidad, / Debes antes desprenderte totalmente del discurso" (en Schulz 1977, 15).

Éste no es el Silencio de Celan, que implica la mediación dialéctica negativa, impulsada por la historia como destrucción. Contra esto escribe.

Entre estos modos del acallamiento, delimita Schulz (1977, 19-21) la *Hipostatización del Silencio*. Aquí el Silencio sería un ámbito que toma el lugar del fundamento, y que, con respecto al lenguaje, valdría como su origen. Esto remite a una sustancialización, *hipóstasis* del Silencio, que, en Celan, está mediado históricamente por la catástrofe, y no implica rasgos de metafísica y fundamento. Este aspecto no aparece en la poesía de Paul Celan.

En el caso de "Argumentum e Silentio", corresponde entonces considerar la primera forma: *el Silencio como negación determinada*. Aquí la palabra de la Poesía es *Ihr das erschwiegene Wort* ("A ella la palabra silenciada"): la palabra que proviene de lo silenciado, pero un no-decir que es en una historicidad, la negación del "lenguaje de los asesinos". Celan invierte la relación letal, la rehace, no el silencio en tanto asesinato de la lengua, sino la lengua rescatada de esa mudez, y así, del lenguaje corrompido del nazismo (Klemperer 2001): un Callar que se impone éticamente negando ese decir corrupto y preparando la lengua del futuro: "A ella la palabra lograda al silencio. // Contra las otras, que pronto, / prostitutas por las orejas de los desolladores, / también trepan por el tiempo y los tiempos". El rescate de la palabra es continuo; no cesa; es tarea poética. Este es el sentido del Silencio en Paul Celan.

Y así, en: "... la palabra sobrevolada de estrellas, / la inundada de mar. // A cada uno la palabra. A cada uno la palabra que cantó para él, / cuando la jauría lo atacó por la espalda – / a cada uno la palabra que cantó para él y se quedó rígida // A ella, a la noche, / la palabra sobrevolada de estrellas, la inundada de mar, / a ella lo logrado al silencio, / cuya sangre no

cuajó cuando el diente venenoso / de un golpe atravesó sus sílabas”, se reitera el tema central: la palabra lograda al silencio, contra la palabra envenenada de los asesinos y su jauría. Esto transcurre en la noche: “Atada a la cadena / entre oro y olvido”. Contra el olvido, por la memoria, escribe Celan. El oro (Gold) está en relación a una alquimia, demoníaca, y también a Goll y la acusación de su esposa. Tratan de apropiarse de la noche, propicia a la poesía de Celan, que es también una negación. Es la escena primaria. Y allí comienza el devenir de la palabra: “Pon, / pon ahora tú también allí lo que quiere alzarse / con el alba, junto a los días: / la palabra sobrevolada de estrellas, la inundada de mar”. La que proviene del mutismo asesino, del olvido. La que la poesía resguarda, restituye, entre la niebla y la noche, para que renazca:

¿Pues dónde
alborea, di, sino junto a ella,
que en la cuenca del río de su lágrima
muestra la siembra a unos soles sumergidos,
una y otra vez?

En el poema que sigue hallamos una continuidad de ese silencio del que *sale* la palabra:

DIE WINZER

Für Nani und Klaus Demus

Sie herbsten den Wein ihrer Augen,
sie keltern alles Geweinte, auch dieses:
so will es die Nacht,
die Nacht, an die sie gelehnt sind, die Mauer,
so forderts der Stein,
der Stein, über den ihr Krückstock dahinspricht
ins Schweigen der Antwort –
ihr Krückstock, der einmal,
einmal im Herbst,
wenn das Jahr zum Tod schwillt, als Traube,
der einmal durchs Stumme hindurchspricht, hinab

in den Schacht des Erdachten.

Sie herbsten, sie keltern den Wein,
sie pressen die Zeit wie ihr Auge,
sie kellern das Sickernde ein, das Geweinte,
im Sonnengrab, das sie rüsten
mit nachtstarker Hand:
auf daß ein Mund danach dürste, später –
ein Spätmund, ähnlich dem ihren:
Blindem entgegengekrümmt und gelähmt –
ein Mund, zu dem der Trunk aus der Tiefe emporschäumt, indes
der Himmel hinabsteigt ins wächserne Meer,
um fernher als Lichtstumpf zu leuchten,
wenn endlich die Lippe sich feuchtet.

(GW I, 140)

“LOS VIÑADORES // *Para Nani y Klaus Demus* // Vendimian el vino de sus ojos, / pisan todo el llanto, también esto: / así lo quiere la noche, / la noche, / la noche en que están apoyados, el muro, / así lo exige la piedra, / la piedra, sobre la que habla su bastón / hacia el silencio de la respuesta – / su bastón, que una vez, / una vez en otoño, / cuando el año se hincha hacia la muerte, como uva, / que una vez habla a través de lo mudo, hacia abajo / en el pozo de lo imaginado. // Vendimian, pisan el vino, / prensan el tiempo como su ojo, / embodegan lo filtrado, lo llorado, / en la tumba del sol, que preparan / con fuerte mano nocturna: / para que una boca sienta sed, más tarde – / una boca tardía, parecida a la suya: / encorvada hacia lo ciego y tullida – / una boca, a la que la bebida le espumea desde lo profundo, mientras / el cielo descende hacia el céreo mar / para brillar de lejos como cabo de luz, / cuando finalmente el labio se humedece”. (V. OC, 112 y Celan 2010, 113, donde constan las traducciones de Reina Palazón y Jesús Munárriz).

El poema canta dos procesos, mediados por el tiempo, el transcurrir, el madurar de la uva, su cosecha, su transformación en vino, su maduración, y a esto asimila el proceso que también involucra la boca, la sed, el decir. “Vendimian el vino de sus ojos, / pisan todo el llanto, también esto: / así lo quiere la noche, / la noche, / la noche en que están apoyados, el muro,

/ así lo exige la piedra, / la piedra, sobre la que habla su bastón / hacia el silencio de la respuesta". El "vino de sus ojos" es "el llanto", pisado como la uva para que se transforme, según lo quiere la noche, ámbito del poema, y la piedra, constancia e insistencia, en que apoyan su bastón, "hacia el silencio de la respuesta". Lo que se obtiene del proceso de maduración de la uva, del decir, en tanto respuesta, es un callar. Este mutismo es producto de lo trabajado sobre el lenguaje, que debe ser despojado de toda escoria, madurado, para que sea una respuesta al lenguaje herido. Como el vino, es logrado por un trabajo, sobre lo silenciado por los crímenes y contra la corrupción del lenguaje, al que llamamos *refección*. Este acallamiento es una respuesta para empezar a recuperar un lenguaje que diga el dolor de lo callado, que destile, con el pisar, como la uva, la palabra, al final. "Así lo quiere la noche".

La segunda estrofa despliega y reitera el tiempo del poema: "Vendimian, pisan el vino, / prensan el tiempo como su ojo, / embodegan lo filtrado, lo llorado, / en la tumba del sol, que preparan / con fuerte mano nocturna: / para que una boca sienta sed, más tarde – "; maduran el vino pisando la uva, el tiempo como su ojo, órgano de la poesía en Celan, del decir; así guardan el vino filtrado, lo llorado, que debe madurar, "con fuerte mano nocturna". Una boca sentirá sed, "más tarde", en el tiempo del poema, de los viñadores, del vino, en el tiempo del decir, según el modo de un transcurso, de un trabajo sobre la lengua, para que una "una boca tardía, parecida a la suya: / encorvada hacia lo ciego y tullida": una boca, después, dolorida, lastimada profundamente, pero "tardía", plena entonces; "encorvada hacia lo ciego", de donde saldrá la luz; "... una boca, a la que la bebida le espumea desde lo profundo, mientras / el cielo desciende hacia el céreo mar / para brillar de lejos como cabo de luz, / cuando finalmente el labio se humedece". La bebida, el vino, el decir, llegan a la boca, mientras el cielo, también tardío, en consonancia, desciende hacia el mar; brilla "como cabo de luz", apenas, de lejos, una luz, y finalmente, en el tiempo del poema y de la viña, "el labio se humedece". Bebe, dice, canta. Poema desde el no-decir, a través de la mudez de un lenguaje encorvado y tullido; trabajo para que al fin, un labio se humedezca, diga. Poema a modo de vendimia, de llanto, de trabajo, sobre lo callado, para lograr un decir; más tarde.

El poema que cierra este segundo libro indica una dirección y un objeto del poetizar:

INSELHIN

Inselhin, neben den Toten,

dem Einbaum waldher vermählt,
von Himmeln umgeiert die Arme,
die Seelen saturnisch beringt:

so rudern die Fremden und Freien,
die Meister vom Eis und vom Stein:
umläutet von sinkenden Bojen,
umbellt von der haiblaunen See.

Sie rudern, sie rudern, sie rudern –:
Ihr Toten, ihr Schwimmer, voraus!
Umgittert auch dies von der Reuse!
Und morgen verdampft unser Meer!

(GW I, 141)

“HACIA LA ISLA // Hacia la isla, junto a los muertos, / enlazados a la canoa desde el bosque, / los brazos rodeados de buitres de los cielos, / las almas saturnalmente anilladas: // así reman los extraños y los libres, / los maestros del hielo y de la piedra: / rodeados por el repicar de boyas que se hundan, / y por los ladridos del mar azul tiburón. // Reman y reman y reman –: / ¡Vosotros, muertos, nadadores, adelante! / ¡Enrejado esto también por la nasa! / ¡Y mañana nuestro mar se evapora!”. (Con cambios, seguimos la traducción de Jesús Munárriz –Celan 2010, 115–)

En lo formal, son tres cuartetos, de métrica oscilante, pero de cierta regularidad, sumados a los acentos, que le dan una musicalidad algo siniestra. Es la barca de los muertos; atados a la canoa, rodeados de buitres; las almas con anillos saturnales. Reman; extraños, distantes, y libres ya. Los extintos son los interlocutores de su poesía; a ellos les escribe, con ellos dialoga. Pero aquí van, “maestros de hielo y de la piedra”; de la muerte y la insistencia; y, en torno de ellos, boyas que se hundan; ladridos del mar. Y reman, nadadores, enrejados; en un mar que se evapora mañana. Pero los “enrejados” lo son por la lengua; los maestros del hielo y de la piedra, son los asesinados, a quienes el poema incita a seguir remando, en un medio cercado

de lenguaje, que evaporará el mar. Viaje siniestro, pero en un medio marcado por el decir posible, "enrejado".

Un final del libro, en un viaje, de difuntos, extraños, distantes, vacantes y libres, en un mar enrejado, de posible decir. La isla de los muertos espera una posible redención, por la reja, el hielo y la piedra; después del viaje, en un mar de muerte. Entre repiques, van hacia aquella isla, la suya, la de los muertos, que esperan voz y lenguaje. Mañana.⁴⁹

Reflexiones conclusivas

Este segundo volumen va definiendo el modo de Celan; se acentúa la metapoética, que no lo abandonará ya; más un léxico que se va precisando y se vuelve reiterado y reconocible, preciso e interpretable en un transcurso, como sus poemas. Celan ya escribe solamente en su lengua. Define así su modo de poetizar. Los poemas que son más conocidos y que condensan su poetología y el objeto de su decir, están ya aquí: *Argumentum e Silentio*, con el tema, que comenzamos a despejar, del Silencio, coherente y central de su propósito: refundar el decir desde el callar. Con esfuerzo, como la piedra. Con dolor. Así también *Schibboleth*; *Sprich auch du*, que marcan su escritura. El rumbo está señalado. Ahora vendrán los libros centrales. Su poetizar no cambia, pero se despliega. Está en camino. Este libro tiene su importancia autónoma, pero también en relación con un decurso, un viaje. Hacia la isla.

5.5 Rejas de lenguaje (1959)

El tercer volumen de poesía, *Rejas de lenguaje* (*Sprachgitter*, 1959), se constituye como el inicio de la obra central de Celan; al que sigue *La rosa de nadie* (*Die Niemandrose*, 1963). Es el momento de mayor definición formal y semántica de su obra. Señala una continuidad y propone un marco de sentido; ya anunciado. Una obra que aquí llega a su etapa más clara y definida. Lo leemos, buscando siempre el devenir de una escritura y su reflexividad, su poetología.

⁴⁹ Jesús Munárriz (Celan 2010, 120) recuerda, en relación con este poema, el cuadro de Arnold Böcklin, "La isla de los muertos".

Sprachgitter dividió las aguas: ya no era el poeta de la "Fuga de la muerte"; las complejidades ahora eran otras. Aparece el bien o mal llamado *hermetismo*. La dificultad de comprensión ahora parece mayor y su autor es consagrado y centro de atención de la crítica. Se multiplican las opiniones, algunas encontradas; para algunas, mero prodigio técnico, y otras variantes que ya señalamos. De a poco se fue develando la continuidad en la supuesta oposición, que nos hemos propuesto esclarecer en su funcionamiento, de Estética y hermetismo, con Ética e historia de la masacre, unión que es preciso mostrar en sus poemas, que, sostenemos, están sellados por la coherencia de esos dos momentos.⁵⁰

Seguiremos aquí igual procedimiento, buscando los poemas paradigmáticos, en forma y sentido. No hay grandes variantes ni cambios de rumbo en Celan: sí profundización y ampliación de su temática y un inusual y notable despliegue formal, que así define con precisión un sentido, difícil, pero aprehensible.

El libro se estructura en seis partes: I *Stimmen*; II *Zuversicht*; *Mit Brief und Uhr*; *Unter ein Bild*; *Heimkehr*; *Unten*; *Heute und morgen*; *Schliere*; III *Tenebrae*; *Blume*; *Weiß und Leicht*; *Sprachgitter*; *Schneebett*; *Windgerecht*; *Nacht*; *Matière de Bretagne*; *Schuttkahn*; IV *Köln, Am Hof*; *In die Ferne*; *Ein Tag und noch einer*; *In Mundhöhe*; *Eine Hand*; *Aber*; *Allerseelen*; *Entwurf einer Landschaft*; V *Ein Auge, offen*; *Oben, geräuschlos*; *Die Welt*; *Ein Holzstern*; *Sommerbericht*; *Niedrigwasser*; *Bahndämme, Wegränder*; *Ödplätze, Schutt*. Aparte y al final, *Engführung*.

Stimmen, un extenso poema notable por la concentración de decir y sentido, está colocado como apertura; así define un espacio.

Stimmen, ins Grün
der Wasserfläche geritzt.
Wenn der Eisvogel taucht,
sirrt die Sekunde:

Was zu dir stand
an jedem der Ufer,
es tritt
gemäht in ein anderes Bild.

⁵⁰ Para la diversidad de opiniones en torno del libro y el fárrago de interpretaciones del poema "Sprachgitter", véase Bollack 2005, 377-411.

*

Stimmen vom Nesselweg her:

Komm auf den Händen zu uns.
Wer mit der Lampe allein ist,
hat nur die Hand, draus zu lesen.

*

Stimmen, nachtdurchwachsen, Stränge,
an die du die Glocke hängst.

Wölbe dich, Welt:
Wenn die Totenmuschel heranschwimmt,
will es hier läuten.

*

Stimmen, vor denen dein Herz
ins Herz deiner Mutter zurückweicht.
Stimmen vom Galgenbaum her,
wo Spätholz und Frühholz die Ringe
tauschen und tauschen.

*

Stimmen, kehlig, im Grus,
darin auch Unendliches schaufelt,
(herz-)
schleimiges Rinnsal.

Setz hier die Boote aus, Kind,
die ich bemannte:

Wenn mittschiffs die Bö sich ins Recht setzt,
treten die Klammern zusammen.

*

Jakobsstimme:

Die Tränen.
Die Tränen im Bruderaug.
Eine blieb hängen, wuchs.
Wir wohnen darin.
Atme, daß

sie sich löse.

*

Stimmen im Innern der Arche:

Es sind
nur die Münder
geborgen. Ihr
Sinkenden, hört
auch uns.

*

Keine

Stimme – ein
Spätgeräusch, stundenfremd, deinen
Gedanken geschenkt, hier, endlich
herbeigewacht: ein
Fruchtblatt, augengroß, tief
geritzt; es
harzt, will nicht
vernarben.

(GW I, 147-149)

"Voces, en lo verde / de la superficie del agua rasguñadas. / Cuando el martín pescador se zambulle, / zumba el segundo: // Lo que estaba de tu parte / en cada una de las orillas, / entra / segado en otra imagen. * Voces desde el camino de ortigas: // Ven sobre las manos hacia nosotros. / Quien está solo con la lámpara / tiene sólo la mano para de ahí leer. * Voces, entreveradas de noche, sogas, / de las que cuelgas la campana. // Cómbate, mundo: / Cuando la valva de los muertos venga flotando, / aquí repicará. * Voces ante las que tu corazón / al corazón de tu madre se repliega. / Voces desde el árbol de la horca / donde el leño de otoño y el de primavera los anillos / cambian y cambian. * Voces, guturales, en carbonilla, / allí dentro también cava lo infinito / (cardio-) / mucoso arroyuelo. // Baja aquí los botes, niño, / los que yo tripulaba: // Cuando la borrasca impone su derecho en medio del barco, / se aprietan las abrazaderas. * Voz de Jacob: // Las lágrimas. / Las lágrimas en el ojo hermano. / Una quedó suspensa, creció. / Dentro vivimos nosotros. / Respira, que / se desprenda. * Voces en el interior del arca: // Sólo / las bocas están / a salvo. Vosotros / los que se hunden, oídos / también. * Ninguna / voz – un / rumor tardío, ajeno a las horas,

ofrecido a tu / pensamiento, aquí, finalmente / aquí mismo despierto: un / carpelo, como un ojo, profundamente / rasguñado; él / resina, no quiere / cicatrizar”.⁵¹

Poema que abre el libro y es ya una síntesis, ajustada, precisa, y difícil, de los temas y sentido de los precedentes; y es un paso más. La cantidad de saber aquí implícito, de medicina, náutica, botánica, complica tanto la traducción como la interpretación, las que son equivalentes e intercambiables, ya que toda traducción lleva implícita una interpretación. La inversa también vale, lo que vuelve compleja la tarea. El primer segmento es de notable abstracción, abre así un espacio poético, que de a poco se irá especificando. Son estas primeras “Voces, en lo verde / de la superficie del agua rasguñadas”: una marca de voces, un rasguño en el agua. Y el agua es en Celan, elemento letal, de peligro; un tránsito desafiante, en el tiempo: “Cuando el martín pescador se zambulle, / zumba el segundo:” y “lo que estaba de tu parte / en cada una de las orillas, / entra / segado en otra imagen”: cortado, segado, despojado, en otra imagen adviene. Dice Bollack⁵² (2003, 57): “El tiempo de las palabras resiste al tiempo que pasa (...). Su resistencia en las obras se debe a la fuerza de la negación que ellas oponen a las representaciones convencionales”. Así, el poema establece su propio tiempo, arrancado al devenir, ese “zumba el segundo” pone en marcha la temporalidad del poema, también fugitiva pero en su propio devenir y duración. No precisa remitir a una ontología, aunque puedan establecerse analogías, sino que el espacio poético es propio, autónomo, el ser de las palabras está en su recinto, poéticamente. Por eso en esa sustracción y negatividad, se hace posible el poema: “Lo que estaba de tu parte / en cada una de las orillas, / entra / segado en otra imagen”. Sale del devenir de las cosas, lo niega y se instala, por un corte (“segado”) en otra imagen. En esta otra imagen, separada del devenir común, se desarrolla el poema de Celan, en su devenir que se opone al tiempo habitual, lo niega, lo corta. Está la poesía “en otra imagen”. El instante es “cada vez único” (ibid.). Pero “no se aísla; no hay más que la fuerza de expresar su inconsistencia” (ibid.). Esta otra imagen se separa e instala el momento del poema; es la obertura: la otra apertura.

Voces. Múltiples; separadas por un asterisco que las aísla como microelementos del sentido, se van sumando, se desplazan, se resignifican. Una navegación; un transcurso. Un devenir propio.

⁵¹ Con algunas modificaciones, seguimos la traducción de Reina Palazón (OC, 117-118).

⁵² Jean Bollack (2003). En todas las citas de esta obra, la traducción es nuestra.

Después de un asterisco:

"Voces desde el camino de ortigas: // Ven con las manos hasta nosotros. / Quien está solo con la lámpara / sólo tiene la mano para de ahí leer".

Alusión a Lenz, que remonta a *El Meridiano*: "Ven con las manos hasta nosotros" remite al "caminar cabeza abajo" del Lenz de Büchner: al otro mundo al que ingresa el tú poético, que "sólo tiene la mano para leer", y el cielo como abismo (*El Meridiano*): "...le desagradaba a veces no poder andar con la cabeza. Ese es Lenz. (...) El que anda con la cabeza, señoras y señores, el que anda con la cabeza tiene el cielo como abismo bajo sus pies", dice Celan (OC, 504).

Inversión: el cielo es el abismo, si se "anda de cabeza". Instrucciones del poema: metapoema.

Otro asterisco, que abre un espacio del decir:

"Voces, entreveradas de noche, sogas, / de las que cuelgas la campana. // Cómbate, mundo: / Cuando la valva de los muertos venga flotando, / aquí repicará".

Dice a quienes les habla, a los difuntos, con Voces "entreveradas de noche". La barca de los muertos, de forma de molusco, repicará la campana, señalando otro segundo. El arribo de aquellos a los que el poema habla; en aguas fúnebres, al reino definitivo, de sombras.

Y un paso más:

"Voces ante las que tu corazón / al corazón de tu madre se repliega. / Voces desde el árbol de la horca / donde el leño de otoño y el de primavera los anillos / cambian y cambian".

La primera muerte, que funda su decisión de poeta, fue la de la madre, asesinada por los nazis en un campo de Ucrania (Chalfen 1991; vid. supra). "El árbol de la horca", del asesinato, está hecho de madera, de otoño y de primavera. Aparecen los conocimientos de botánica de Celan. *Spätholz*, madera tardía, de otoño, se diferencia de la *Frühholz*, madera temprana, de primavera, ellas intercambian anillos, crecen, pero son del árbol de la horca. Éste crece en la valva flotante de difuntos. Es el recinto de su poesía y el tiempo propio que en ella transcurre, como el intercambio de edades, otoñal y nueva, que aquí acontece. En un ámbito fúnebre, donde una vida, vegetal, crece en el árbol de la muerte. Vida *desde, en* la muerte.

Un asterisco y después:

"Voces, guturales, en carbonilla, / allí dentro también cava lo infinito / (cardio-) / mucoso arroyuelo. // Baja aquí los botes, niño, / los que yo tripulaba: // Cuando la borrasca impone su derecho en medio del barco, / se aprietan las abrazaderas".

Celan, poeta *doctus*, incluye en su poema alusiones geológicas; biológicas; náuticas. Un modo de distanciar. Las voces de los asesinados son guturales, *im Grus*, "en carbonilla",⁵³ que es: "carbón finamente desmenuzado, por corrosión o descomposición" (Duden, 640). "... allí dentro también cava lo infinito"; cavar, *schaufeln*, remite a los campos de exterminio. En la "Fuga de la muerte": "wir schaufeln ein Grab in den Lüften", "cavamos una tumba en los aires", y la muerte es infinita, sin límite, no-finita. El corazón deja un reguero viscoso como "(cardio-) / mucoso arroyuelo"; y en Celan, corazón es potencia del sentimiento y la interioridad, aquí cavado por lo infinito de la muerte, de la descomposición. Una estrofa más abajo, y recurre a la náutica, ya que el poema es una navegación, en el tiempo, el reino de difuntos, y sus voces. "Baja aquí los botes, niño, / los que yo tripulaba: // Cuando la borrasca impone su derecho en medio del barco, / se aprietan las abrazaderas": lo que en el texto original es "treten die Klammern zusammen", pero *Klammern*, abrazaderas, grapas, son también los paréntesis, una alusión a la escritura que en el trabajo con la lengua de Celan es significativo. El barco está en peligro. La ráfaga se ha instalado en su centro, la borrasca.

Después de otro asterisco:

"Voz de Jacob: // Las lágrimas. / Las lágrimas en el ojo hermano. / Una quedó suspensa, creció. / Dentro vivimos nosotros. / Respira, que / se desprenda". Es la voz de Jacob, patriarca hebreo, padre de doce hijos que fundaron las doce tribus de Israel y que compró a su hermano Esaú la primogenitura por un plato de lentejas: "Las lágrimas en el ojo hermano". Esta inscripción no implica creencia por parte de Celan, pero sí una pertenencia y un dolor. La lágrima creció, vivimos dentro, en un dolor, inconsolable. "Respira, que se desprenda". Pero *atmen*, respirar, es también el aliento, el soplo de la poesía. El dolor no cesará; pero puede que la lágrima se desprenda por la voz poética. (No podemos evitar pensar en el Freud de *Duelo y melancolía* y la reflexión de LaCapra al respecto –vid. supra–).

Y después:

⁵³ Reina Palazón (OC, 118) traduce *Grus* como "sábulo": "arena gruesa y pesada"; es también "carbonilla", otra acepción que *Grus* permite. En ambos casos, que el diccionario *Duden* registra, remite a decadencia, caída, descomposición, muerte.

"Voces en el interior del arca: // Sólo / las bocas están / a salvo. Vosotros / los que se hunden, oídos / también."

Notamos otra vez la dimensión espacial de lo interior; allí las bocas están a salvo. Pueden hablar; recordar. Si algo queda de un naufragio, son las bocas, las voces desde dentro del arca. Llamen también a los que se hunden, a que oigan. Negatividad y naufragio. Las bocas, la memoria, están a salvo. Los que dicen. Los que se hunden son también invocados. Ellos, los que se van.

Y finalmente:

"Ninguna / voz – un / rumor tardío, ajeno a las horas, ofrecido a tu / pensamiento, aquí, finalmente / aquí mismo despierto: un / carpelo, como un ojo, profundamente / rasguñado; él / resina, no quiere / cicatrizar."

Ninguna / voz: la negatividad que abrió el espacio poético se satura con esta ausencia. Las voces del poema cesan. Un tardío rumor ajeno a las horas del poema se ofrece al pensamiento: pero si *Gedanken* es cercano a *Andenken*: recuerdo; ello se ofrece también a la memoria. "Aquí, finalmente": *endlich* es un límite puesto a *Unendlich*; es así lo *finito*, no lo *final*. Finitud del poema, que concluye "aquí mismo despierto" (*herbeigewacht*): "un / carpelo, como un ojo". "Carpelo" (*Karpell, Fruchtblatt*) es la parte de la flor que lleva las semillas (Duden, 543), y es del tamaño del ojo, órgano de la poesía, como ya sabemos. El carpelo es, asimismo, la fertilidad. Está tan rasguñado como las aguas del principio; herido, exuda resina, "no quiere / cicatrizar". Es una herida que permanece en la memoria. Que permanezca.

Poema que inscribe la negatividad en el corazón de la escritura, que abre el espacio poético a los exterminados, que propone el decir poético como recuerdo, memoria, ante una herida, un dolor que "no quiere cicatrizar": recuerda. Voces que dicen, que gritan, una memoria, que no puede reducirse a una denuncia explícita –que se ha hecho– sino a un trabajo sobre la lengua, un rehacer que diga, y que mantenga el camino abierto, entre la *repetición* y la *elaboración* (LaCapra, 2008). En la memoria. Voces.

Del poema que le sigue, queremos destacar las conexiones con lo ya ganado en la lectura:

ZUVERSICHT

Es wird noch ein Aug sein,
ein fremdes, neben
dem unsern: stumm
unter steinernem Lid.

Kommt, bohrt euren Stollen!

Es wird eine Wimper sein,
einwärts gekehrt im Gestein,
von Ungeweintem verstählt,
die feinste der Spindeln.

Vor euch tut sie das Werk,
als gäb es, weil Stein ist, noch Brüder.

(GWI, 153)

"PLENA CONFIANZA // Habrá un ojo todavía, / uno ajeno, junto / al nuestro: mudo / bajo pétreo párpado. // ¡Venid, perforad vuestra galería! // Habrá una pestaña, / vuelta hacia dentro en la piedra, / por lo no llorado acerada, / el más fino de los husillos. // Ante vosotros hace la obra, / como si hubiera, por haber piedra, todavía hermanos".⁵⁴

El ojo, que, como hemos señalado, es para el poeta el órgano del lenguaje, es aquí "ajeno", extraño (*fremde*): y es esta negatividad la que hace, la que obra. Mudo, bajo párpado de piedra: las piedras sobre los que ya no están, como ofrenda, mudos. Habrá obra entonces por hacer: galerías a perforar. "Habrá una pestaña, / vuelta hacia dentro en la piedra, / por lo no llorado acerada, / el más fino de los husillos". Insistencia en la piedra, hasta que el ojo obre, porque es acerada, por lo no llorado; con la dureza de la piedra ante el dolor, "el más

⁵⁴ Traducción de Reina Palazón (OC, 119).

fino de los husillos”, para tejer, para hacer. Y hay obra (Werk) porque hay piedra: “el peso de todas las muertes en las palabras, su carga de destino” (Bollack 2002, 44). Y porque hay piedra, obra, galerías, hay hermanos. No se está solo con la piedra. Aunque los hermanos sean los asesinados, allí están: “como si los hubiese, porque hay piedra”. El *celanés* deviene idioma legible, reitera ocurrencias; constantes. Y aunque las variantes de dicción poética son numerosas y siempre nuevas, hay una “poética de la constancia”, retomando la expresión de Peter Szondi (1972). Porque hay obra, hay *plena confianza*.

Este poema implica una mostración del último cuadro de Van Gogh:

UNTER EIN BILD

Rabenüberschwärmte Weizenwohle.

Welchen Himmels Blau? Des untern? Obern?

Später Pfeil, der von der Seele schnellte.

Stärkres Schwirren. Näh'res Glühen. Beide Welten.

(GW I, 155)

“BAJO UN CUADRO // Ondas de trigo sobrevoladas por un enjambre de cuervos. / ¿De qué cielo el azul? ¿Del de abajo? ¿Del de arriba? / Flecha tardía, lanzada con brío desde el alma. / Más fuerte zumbido. Más cercano arder. Dos mundos”.

(Nuestra versión debe a la de Reina Palazón –OC, 120–; a los traductores de Bollack 2005, 425; a Arnau Pons, en Wögerbauer 2014).

Una dualidad se reitera en el poema: “¿De qué cielo el azul? ¿Del de abajo? ¿Del de arriba?”. ¿De los vivos o de los muertos? “Flecha tardía, lanzada con brío desde el alma”. “Tardía”, *später*, remite, en Celan, a un decir que arriba a una verdad por el lado de las sombras de la muerte. Lanzada desde el alma, hacia arriba, donde yacen los muertos, como humo. Con “más fuerte zumbido” de la flecha, a un “más cercano arder”. Por la flecha, hacia arriba, con brío, zumbante, incandescente, al reino de difuntos. A ellos consagra su obra. Incandescente en los dos mundos. Flecha lanzada como paso, ingreso a un arder, de un mundo al otro.

Los poemas exhiben nuevamente cómo están dichos con un preciso material léxico, retórico y prosódico. Sin embargo, cada combinación ofrece un resultado único; *este* poema, *hic et nunc*. El "mundo" que se construye en Celan, es, en cada poema, distinto: es *éste*, *aquí*. Sin infringir esto, es posible considerar configuraciones modélicas (vid. supra), que contienen los mismos elementos y que pueden ser ejemplares, paradigmáticas, y abren el camino para la lectura de su obra.

En esta línea de exposición abordamos ahora "Unten":

UNTEN

Heimgeführt ins Vergessen
das Gast-Gespräch unsrer
langsamen Augen.

Heimgeführt Silbe um Silbe, verteilt
auf die tagblinden Würfel, nach denen
die spielende Hand greift, groß,
im Erwachen.

Und das Zuviel meiner Rede:
angelagert dem kleinen
Kristall in der Tracht deines Schweigens.

(GW I, 157)

"ABAJO // Reconducido a su hogar en el olvido / el diálogo hospitalario de nuestros / lentos ojos. // Reconducido al hogar sílaba a sílaba, dividido / en los dados ciegos de día, a los que / la lúdica mano agarra, grande / despierta. // Y lo demasiado de mi palabra: / adicionado al pequeño / cristal en el hábito cristalino de tu silencio".⁵⁵

El poema tiene una estructura triádica, forma modelar en Celan. Tres estrofas: la primera de tres versos; la segunda de cuatro; y vuelve con la tercera a los tres versos. Una estructura en espejo; cerrada en la forma; simétrica.

⁵⁵ Con escasas variantes, seguimos la traducción de Reina Palazón (OC, 121).

Retomamos el sentido de un "diálogo hospitalario" del "Yo" (el sujeto biográfico) y el "Tú" (sujeto de la escritura). Pero es un diálogo "reconducido al hogar" "hacia el olvido", de nuevo la reescritura de los tópicos de la tradición: este "Heimgeführt ins Vergessen" ("Conducido al hogar hacia el olvido") no es ningún *nostos* hölderliniano, no se regresa a la *Vaterland* ya que no hay patria sino exilio, no hay retorno a Itaca, sino al olvido, no a la memoria. Aquí dialogan "hospitalariamente", "nuestros / lentos ojos", órganos de la semantización, y en *Gespräch* –diálogo– ya aparece el *Sprache* –la lengua– que es el ámbito del "tú", que construye en el vacío, por fuera del olvido, un lugar reconducido al hogar, un hogar de lenguaje que se divide en los dados ciegos, nocturnos. La ceguera y la noche son en la enigmatización celaniana,⁵⁶ el ámbito del ver y del retorno al hogar de lenguaje; a sus rejas también. A ellos aferra la mano, las manos que señalan el trabajo de creación del ámbito del "tú" que juega, grande, "en despertar" (*im Erwachen*). (Dados también de Mallarmé, todo tiro de dados es un riesgo, y el poema lo es). Y en la última estrofa, confrontan el "Yo" y el "Tú": "Y lo demasiado de *mi* palabra: / adicionado al pequeño / cristal en el hábito cristalino de *tu* silencio": "Las formas, en el modelo del cristal, que responden a los electrones, eran para él puramente lingüísticas (...) microelementos de la materia verbal" (Bollack 2005, 291): elemento del decir poético del "Tú", "en el hábito cristalino de tu silencio". Acotemos que Celan confirmó a Esther Cameron (Bollack 2005, 295) que "él había utilizado la palabra 'Tracht' con el valor de las proporciones de tamaño que se constituyen entre las superficies planas en mineralogía, y que en castellano se llama 'hábito cristalino' –formas macroscópicas en mineralogía–".

"Lo demasiado de mi palabra" es el decir poético pero desde el desborde: "adicionado al pequeño / cristal en el hábito cristalino de tu silencio"; por eso, "mi palabra" es "demasiado", en cuanto a lo que asume y contra lo que combate, la cristalización del mutismo, el olvido. Insta al "Tú" a decir, a que rompa el ámbito letal de la cristalización, y que, con ello, diga.

En la última estrofa: "Und das Zuviel meiner Rede: / *angelagert* dem kleinen / Kristall in der Tracht deines Schweigens", "*angelagert*", es 'adicionado', 'agregado', pero también permite ser leído como encerrado en el *Lager* [an-ge-lagert], el campo de exterminio. Así va, desde el pavoroso encierro, del mutismo, a una palabra que de allí debe salir, del exterminio mismo.

⁵⁶ V. Bollack 2005, 283-303.

Esto es el giro, el cambio, del horror al decir que debe, por ello, pasar por el silencio asesino.
Debajo, en el tiro de dados, hacia un despertar. Un decir desde el silencio, *con él*.

Este poema se hace legible a partir de lo ya en parte descifrado:

HEUTE UND MORGEN

So steh ich, steinern, zur
Ferne, in die ich dich führte:

Von Flugsand
ausgewaschen die beiden
Höhlen am untern Stirnsaum.
Eräugtes
Dunkel darin.

Durchpocht
von schweigsam geschwungenen Hämmern
die Stelle,
wo mich das Flügelaug streifte.

Dahinter,
ausgespart in der Wand,
die Stufe,
drauf das Erinnererte hockt.

Hierher
sickert, von Nächten beschenkt,
eine Stimme,
aus der du den Trunk schöpfst.

(GW I, 158)

"HOY Y MAÑANA // Así me tengo yo, pétreo, para / la lejanía a la que te guié: // Por la arena
en vuelo / lavadas las dos / cuencas en el borde inferior de la frente. / Dentro / aojada

oscuridad. // Quebrantado / por martillos blandidos en silencio / el sitio / donde me rozó el ojo-ala. // Detrás / excavado en la pared, / el escalón, / donde el recuerdo está acurrucado. // De aquí / se destila, ofrenda de las noches, / una voz, / de la cual tomas tu sorbo”.⁵⁷

Stehen: estar de pie; sostenerse: es la actitud poética de Celan. También en “Ein Krieger” (GW III, 16): “Ich steh. Ich bekenne. Ich ruf” (“Me tengo en pie. Profeso. Llamo”).

Steinern: de piedra, que es una orientación, cuya gravedad proviene de la destrucción y del no-ser. Es término de varios sentidos, asociados en Celan; también es “órgano de memoria” (ibid.). Es la poesía que crea, de pie, sosteniéndose, resistiendo. Como en otros casos, Celan crea aquí un verbo a partir de un sustantivo, que se podría traducir como “empedrecido”.

“...para / la lejanía a la que te guié”, al reino de la Poesía que transfigura, reconfigura. Lo lejano y extraño, que opera en la noche de la negación, va en busca de la vertical de la luz.

“Por la arena en vuelo / lavadas las dos / cuencas en el borde inferior de la frente. / Dentro / aojada oscuridad”. La arena detiene el tiempo, en función de la memoria; las “cuencas lavadas”, de los ojos, operan la resemantización, desde lo oscuro y silenciado. Poesía sobre poesía. Reflexión metapoética.

“Quebrantado / por martillos blandidos en silencio / el sitio / donde me rozó el ojo-ala. // Detrás / excavado en la pared, / el escalón, / donde el recuerdo está acurrucado”: el órgano de la reescritura unido al vuelo -el ojo-ala-, en sitio “quebrantado”, “por martillos blandidos en silencio”, golpes que acallan; mientras el recuerdo se aloja, se guarda, se acurruca, en un hueco en la pared, o en un escalón (*Stufe*), donde se guarda. Ya surgirá.

“De aquí / se destila, ofrenda de las noches, / una voz, / de la que tomas tu sorbo”. Voz, agua: poesía. En intenso proceso, un trabajo de destilación; tarea de reescritura; desde la noche se obtiene una voz, entre *hoy* y *mañana*.

De ese dolor ante el que se mantiene erguido, custodiando un recuerdo cuyo tiempo no habrá llegado aún, en la oscuridad, de allí se obtiene una voz, nocturna, fantasmal, fúnebre, poética, que aquí abreva; en ese mundo de allá-acá, de los que no están, de allí bebe la voz. De la noche.

⁵⁷ Con algún cambio, seguimos la traducción de Reina Palazón (OC, 122).

El apartado III se abre con uno de los poemas mayores, de los que señalan a Celan en su modo, que aquí se evidencia y que es también causa de equívocos en la crítica. Piedra de toque de su poesía.

TENEBRAE

Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.
Wir haben getrunken, Herr.

Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.

Wir sind nah.

(GWI, 163)

"TENEBRAE // Estamos próximos, Señor, / próximos y palpables. // Asidos ya, Señor, / agarrados unos a otros, como si / el cuerpo de cada uno fuera / tu cuerpo, Señor. // Ora, Señor, / ora por nosotros, estamos próximos. // Retorcidos fuimos hacia allí / fuimos hacia allí, para agacharnos / sobre la cuenca y el agua del cráter. // Al bebedero fuimos, Señor. // Era sangre, era / lo que vertiste, Señor. // Resplandecía. // Se nos arrojó tu imagen a los ojos, Señor. / Ojos y boca están como abiertos y vacíos, Señor. // Hemos bebido, Señor. / La sangre y la imagen que estaba en la sangre, Señor. // Ora, Señor. / Estamos próximos".

(Traducción de Susana Romano Sued -2007, 106-)

Poema que se establece en una dimensión poético-histórica, en relación con la entonación religiosa de los salmos: su apelación a un *Herr*, Señor, a quien se dirige. Ya la inversión apelativa: "Ora, Señor", se inscribe en un contra-decir. Reinscribe un tipo de poesía religiosa, y además el poema *Patmos*, de Hölderlin, afín a esa dicción y a una sublimidad allí implicada, cercana a la de los salmos.

Pero la lectura solamente intratextual no daría cuenta de la relación con la historia y el acontecimiento, el exterminio, que atraviesa el texto, y es el motor de la *refección* (Romano Sued 2007, 89). En la interrelación de estos aspectos cobra sentido la contra-lectura y la contra-escritura de Celan; lo intrapoético, por un lado, pero atravesado, sustentado en lo ético-histórico, en una poética de la memoria.

La inversión, procedimiento del poeta, nos pone sobre la pista. "Estamos próximos, Señor, / próximos y palpables", en contra de lo esperable de un salmo y su devoción, que podría haber dicho: "Estás próximo, Señor", así como en Hölderlin (1979, 176): *Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott* ("Próximo está / y difícil de asir, el dios")⁵⁸ y a continuación: *Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch* ("Pero donde hay peligro, crece / también lo que

⁵⁸ Traducción de Susana Romano Sued (2007, 94).

salva”), centrales en una interpretación *en la vecindad de los dioses y de lo que salva*. Muy otra cosa hace Celan, y es la inversión, en la que el hombre se acerca y Dios calla. “Nah sind wir, Herr, / nahe und greifbar. // Gegriffen schon, Herr, / ineinander verkrallt, als wär / der Leib eines jeden von uns / dein Leib, Herr”.

“ineinander verkrallt...” merece que nos detengamos: la imagen es pavorosa, como si estuviese en lugar del ágape cristiano reunido a causa del Señor. Susana Romano Sued (2007, 92) cita un pasaje de un libro de Gerhard Reitlinger, que se basa en la declaración del médico húngaro Miklos Nyiszli (publicado en 1951 en ‘Les Temps Modernes’). Celan habría tomado de aquí “frases y significantes enteros para su escritura de *Tenebrae*” (ibid.):

“Puis, ils [les deportés] sentirent le gaz et se précipitèrent en un mouvement de panique sauvage vers la grande porte de metal, où ils s’entassèrent pour former une seule pirámide bleue, gluante et tachée de sang, agrippés et crispés les uns aux autres (*ineinander verkrallt – sic*) encore après la mort”, según lo consigna y demuestra Lönker (1991). [“Después ellos [los deportados], olieron el gas y se precipitaron en un movimiento de pánico salvaje hacia la gran puerta de metal, donde se amontonaron hasta formar una única pirámide azul, pegajosa y manchada de sangre, crispados y agarrados unos con otros, aun después de la muerte” (Romano Sued, ibid.).

No en comunión con ningún dios, sino entrelazados en un gesto de desesperación, es la horrorosa muerte en las cámaras. Éstas son las Tinieblas. La unión en dios se trastrueca en un desesperado y mortal abrazo con el semejante. “Tenebrae” reescribe el sentido del salmo. De allí su conmoción. Estamos cerca. Dios no está cerca; se lo insta a orar. La inversión deviene de la historia y se hace poema.

“Asidos ya, Señor, / agarrados unos a otros, como si / el cuerpo de cada uno fuera / tu cuerpo, Señor”. La “plegaria” indica un lazo pero lo invierte: el cuerpo de cada uno es agarrado “como si (...) fuera tu cuerpo, Señor”, pero es un cuerpo de horror, de sangre y muerte en el que están “agarrados unos a otros” (*ineinander verkrallt*).

“Ora, Señor, / ora por nosotros, estamos próximos”. Inversión: tú debes rezar: “ora por nosotros; estamos próximos”: inscripto sobre y contra el salmo y *Patmos*: “Próximo está / y difícil de asir el dios: “Nah sind wir, Herr, / nah und greifbar” (Celan) / “Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott (Hölderlin). Los mismos significantes y significados cercanos: “greifbar”/“fassen”. El sentido se invierte, se contra-escibe; la sublimidad del himno

hölderliniano se resignifica en horror, muerte y espanto. De las cámaras de gas, del exterminio, de la historia, es de donde las palabras vienen. La inversión poética muestra el horror en que aquella sublimidad desembocó. Ésta es la verdad de aquella elevación. El horror lo han hecho hombres; por odio y elección. No hay ninguna justificación histórico-metafísica, ningún destino. El espanto sólo puede ser mostrado, en sus propias palabras, dándolas vuelta. Esto es el procedimiento de Paul Celan; lo que aconteció en la lengua poética, se desencadenó antes en la historia; el poema va de la letra a la historia. Y a la memoria.

Indica Romano Sued (ibid., 98) que no se trata de "reducir el poema a sus referentes extratextuales", lo que llevaría sólo a la denuncia de lo ocurrido. "Se trata más bien, en la realización de las indicaciones concretas, de mantener al mismo tiempo la *significación originaria* de los versos de Hölderlin". Y así, "en virtud del sostenimiento del referente real y del contenido teológico originario es que se evidencia por completo el sentido total de los versos de Celan"; que así "prueban la verdad de los versos de Hölderlin en tanto y en cuanto son leídos desde la perspectiva de las víctimas" (ibid.).

"Retorcidos fuimos hacia allí / fuimos hacia allí, para agacharnos / sobre la cuenca y el agua del cráter. // Al bebedero fuimos, Señor. // Era sangre, era / lo que vertiste, Señor. // Resplandecía".

Fuimos a beber y hallamos sangre. Resplandecía. La inversión como una mueca amarga. "Era sangre, era / lo que vertiste, Señor". Pero no la sangre de Dios, sino la de las víctimas. "Resplandecía", opuesto a las tinieblas del título, es la negra luz de la muerte en las cámaras de gas (ibid., 97-98). En

nach Mulde und Maar [hacia la cuenca y el agua del cráter] no sólo se está aludiendo a un campo yermo, sino que al mismo tiempo se alude al rezo judaico vespertino, */Ma ariv/*, que se practica al romper la oscuridad para venerar a Dios y requerir su protección nocturna, con lo cual se retomaría otra línea de sentido muy pertinente para la interpretación de *Tenebrae*.

Señala Romano Sued (ibid., 100) y agrega que el pasaje "Zur Tränke gingen wir, Herr", se superpone "con el texto del salmo 23 que dice... 'Por prados de fresca hierba me apacienta; / hacia las *aguas del remanso* me conduce' ". La recurrencia a esta imagen bíblica se basa en

que “la certidumbre del salmo se verifica de otra manera”, según la descripción del médico Nyiszli: “ellos, los deportados, avanzan a pasos lentos y fatigados... descubren de golpe las canillas y los grifos dispuestos en el patio. Van a sacar las jarras y las cacerolas de sus maletas”. La fila se desarma; se atropellan, mientras los SS esperan hasta que hayan bebido y los llevan a las cámaras de gas. De allí, la imagen de los bebederos ensangrentados, por “los cadáveres tendidos en filas apretadas. De su nariz, de su boca, así como de su piel escoriada por la fricción mana la sangre que se mezcla al agua que corre por las canaletas cavadas a tal efecto en el cemento del pavimento” (en Romano Sued 2007, 100-101).

Cuando señala (ibid. 102) que “... la consumación del sentido se halla en la superposición de los hipotextos”, describe el procedimiento: en la literalidad con que es transportado “Patmos”, el nuevo uso traslada su significación originaria a los campos de exterminio: “En esa literalidad queda sin embargo negativizada la remisión a la certidumbre de Hölderlin de que la salvación se halla en la proximidad de Dios” (ibid., 101).

Esta literalidad, reescrita desde del exterminio, cobra una significación nueva. Así se leen ahora estos significantes y son atrozmente brillantes (“Es gläntze”). Todo está en la lengua y en la historia que señala sus posibilidades de sentido. A esto llegaron; la exaltación de aquella poesía se consume en las cenizas de los campos de exterminio.

En este ámbito de lectura, de apertura a la obra del poeta, no podemos dejar de mencionar el extraordinario trabajo de esclarecimiento de poemas de Celan que consta en la “Revue de Sciences Humaines” (1991), grupo de discusión integrado por Jean Bollack, Jean-Marie Winkler, Werner Wögerbauer, entre otros, en *Sur quatre poèmes de Paul Celan*. Respecto de “Tenebrae” señalan:

Las estrofas 4 a 8 describen el ‘tour de force’ efectuado para que se haya podido hacer la integración de la palabra religiosa en la lengua de Celan. (...) Como un *Kirchenlied* contrahecho, las estrofas 4 a 6 hablan del acontecimiento como de una *aventura espiritual*.
(Bollack et. al. 1991, 129).⁵⁹

Y eso es también resignificación. La retraducción de una lengua a otra, para mostrar la falsedad de los salmos en un mundo en que la sangre y la muerte no son redentores, sino un horror donde Dios no estuvo y que hay que nombrar de modo oblicuo, en una negatividad

⁵⁹ Es nuestra traducción, como las que siguen de este texto.

que se incruste en el corazón de la poesía religiosa y del himno de Hölderlin para llevarlos al campo de la muerte, que también han contribuido a crear. Toda una cultura, religiosa y profana, allí estuvo implicada, y no es inocente. Lo que se reescribe, contra-escibe, es una ausencia. Tinieblas.

La contra-escritura "sobrepasa la simple negación de los salmos. Celan busca oponerse a esta lengua por la constitución de otra, enteramente rehecha" (ibid., 130).⁶⁰ Y reconfigurada con la sangre y el horror de una decisión humana, fuera de todo designio divino. Las *Tenebrae* son las que imperan en las cámaras de gas. El poema es contra-lengua que entra en la historia para inscribirla en una memoria. Con trabajo, con dolor, con la esperanza de ser escuchado.

Del poema siguiente, ya hemos visto varias de las palabras-imágenes que componen la poesía de Celan, y, en número limitado, se inscriben en sus poemas.

BLUME

Der Stein.

Der Stein in der Luft, dem ich folgte.

Dein Aug, so blind wie der Stein.

Wir waren

Hände,

wir schöpften die Finsternis leer, wir fanden

das Wort, das den Sommer heraufkam:

Blume.

Blume – ein Blindenwort.

Dein Aug und mein Aug:

sie sorgen

für Wasser.

⁶⁰ Para una revisión de las posturas críticas sobre este poema ver: Wögerbauer, en: Bollack et. al. 1991, 155-170.

Wachstum.

Herzwand um Herzwand

blättert hinzu.

Ein Wort noch, wie dies, und die Hämmer

schwingen im Freien.

(GW I, 164)

"FLOR // La piedra. / La piedra en el aire, a la que seguí. / Tu ojo, tan ciego como la piedra. // Éramos / manos, / vaciamos las tinieblas, encontramos / la palabra que remontó el verano: / flor. // Flor – una palabra de ciego. / Tu ojo y mi ojo: / proveen / el agua. // Crecimiento. / Pared a pared del corazón / se acumulan las hojas. // Una palabra aún, como ésta, y los martillos / vibran libres".⁶¹

Las flores remiten a las palabras y sus posibilidades. La piedra es lo grave; es deriva de la destrucción y del no-ser. El ojo es órgano de la acción y de la poesía. La pesadez de la piedra es la de la muerte, "a la que seguí", los muertos a quienes se consagra la obra. Aprendemos la lengua de Celan. "Tu ojo, tan ciego como la piedra": aparece el "tú", que es el que escribe, y que, si es "tan ciego como la piedra", y en la inversión, la ceguera es una visión: se reafirma una escritura consagrada a las víctimas. "Éramos / manos": y las manos indican el trabajo de creación, así el poema vuelve sobre sí, reflexiona sobre su propio hacer; "vaciamos las tinieblas": el "yo" y el "tú" actúan sobre el mundo de oscuridad develado en su verdad poética e histórica, como en *Tenebrae*. Así encontraron "la palabra", con que hacer el poema y decir, "la que remontó el verano". Palabra propicia para la creación, que muestra el ámbito donde se construye: flor, piedra, aire, una revisión del léxico del poeta; una metapoética. "Flor – una palabra de ciego", a modo de conclusión de lo dicho hasta aquí; el poema es logro de la inversión: el ciego ve en la tiniebla, con la piedra, en el aire. "Tu ojo y mi ojo: / proveen / el agua"; los ojos del "tú" y del "yo"; y "el agua de los poemas determina una región de aflujo que se sitúa en la lengua y hace correr las palabras" (Bollack 2005, 212). Y que el ojo provee. "Crecimiento. / Pared a pared del corazón / se acumulan las hojas": de parte a parte de lo íntimo, del corazón, crecen, hojea (*blättert*) allí.

⁶¹ Con alguna modificación, seguimos a Reina Palazón (OC, 126).

"Una palabra aún, como ésta, y los martillos / vibran libres": "Batieron los martillos libremente en el asiento de la campana de tu silencio", dice en *Zähle die Mandeln* (GW I, 78); una palabra más, como ésta, y recupera lo dicho en el poema, "y los martillos cimbran libres". El poema está hecho, y el poema lo dice: está logrado. Es metapoema, conciso, claro. Poema. Flor. Poesía sobre poesía.⁶²

Uno de los poemas mayores de Paul Celan; central para su comprensión:

SPRACHGITTER

Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid
rudert nach oben,
gibt einen Blick frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trübt:
der Himmel, herzgrau, muß nah sein.

Schräg, in der eisernen Tülle,
der blakende Span.
Am Lichtsinn
errätst du die Seele.

(Wär ich wie du. Wärest du wie ich.
Standen wir nicht
unter *einem* Passat?
Wir sind Fremde.)

Die Fliesen. Darauf,
dicht beieinander, die beiden

⁶² Ver también la relación con la *flor* de Mallarmé en Bollack 2005, 239.

herzgrauen Lachen:
zwei
Mundvoll Schweigen.

(GW I, 167)

Retomamos la versión de los traductores de la obra de Bollack, *Poesía contra poesía* (2005):

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 silencio.

Rejas del lenguaje, el título indica el sentido del poetizar y su lectura de la lengua en una deriva antropológica. La reja encierra, en aquello que nos constituye, nos marca y señala, el lenguaje, pero que también posibilita: somos *en* el lenguaje. "Pero a su vez las 'rejas' –dice Bollack (2005, 378)– se pueden volver a interpretar; ya no sólo seleccionan sino que además separan". Se pasa entonces, "del estudio de los medios primarios de la significación a la historia de un encuentro vivido y de un fracaso" (ibid.), que nombra la penúltima estrofa, entre paréntesis. Remite así, no sólo a sí mismo, a su hacerse, sino también al desencuentro con la poeta Ingeborg Bachmann.

"Redondo del ojo entre las barras": que señalan, ubican, delimitan un mirar, un decir. Por lo demás, el ojo es el lenguaje como potencia del cambio de sentido.

"Animal ciliado, el párpado / rema hacia arriba, / libera una mirada": reflexividad del poema: el ojo mira, entre las rejas, la retícula de lenguaje. El "animal" se desplaza en la vertical del barrote. El poema escribe su escritura, en la vertical que inscribe: va "hacia arriba, / libera una mirada".

Aún más, en su vertical ascensional el órgano se reduce al iris, "la nadadora, sombría y sin sueños: / el cielo, de un gris corazón, debe estar cerca". Va hasta el cielo, por el agua: ésta que, en los poemas, permite el transcurrir de las palabras. El poema, en lo mínimo y elemental, se hace ante nosotros, en la retícula, la reja, de la semantización. Pero el cielo ha encontrado de nuevo otro color, un gris corazón; es así también y sobre todo, el mundo de la destrucción, del exterminio, lo que el ojo ve es un "cielo, gris de corazón". Paisaje lunar, de muerte.

"Inclinada, en la arandela de hierro, / la viruta humeante. / Por el sentido de la luz / adivinas el alma". El hierro, ya en el primer libro, *Adormidera y memoria*, señala la instancia de lo bélico ("Ein Knirschen von eisernen Schuh", GW I, 24). En tanto que la arandela "dice de por sí el candelabro, la *menorá*" (Bollack 2005, 384). Hierro y arandela, inconciliables. El alma se adivina por el sentido de la luz, y éste es inclinado, oblicuo; en claroscuro.

"(Si yo fuera como tú. Si tú fueras como yo. / ¿No nos hemos mantenido en pie / bajo *un* aliso? / Somos extraños.): él ("yo") e Ingeborg Bachmann (por una vez, un "yo" y un "tú" que no provienen de una disociación): un final, entre paréntesis, es un diálogo incluido en el poema, pero a la vez, aparte. Aun habiendo estado bajo "*un* aliso. Somos extraños". La alteridad se funda en la unidad; si no, sólo habría elementos separados, inconexos. "Somos

extraños". Pero bajo un aliso se estuvo y *standen* es el tenerse en pie, soportar, el dolor. Aun así, no cura la extrañeza; no es el mismo "soportar". No podría serlo. Un encuentro fallido en el mundo de la muerte y la destrucción, que se lleva todo. "Wir sind Fremde".

"Las losas. Encima, / inseparablemente juntos, los dos / charcos de un gris corazón: dos / bocanadas llenas de silencio". Losas de sepulcros; allí, sobre "dos charcos de un gris de corazón": nada dicen o dicen como "dos bocanadas llenas de silencio". Éste es el silencio como *portador de significado*: un mutismo del final, "de un gris corazón". Pero, por fuera de la relación personal, que se superpone al poema que dice su hacerse, el callar es también un recomienzo. Pero no al unísono: son "dos / bocanadas llenas de silencio". Aquí, ahora, un final, para empezar.

Este volumen, central en la obra de Paul Celan, se cierra con otro de sus poemas de gran factura y sentido:

ENGFÜHRUNG

*

VERBRACHT ins

Gelände

mit der untrüglichen Spur:

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,

mit den Schatten der Halme:

Lies nicht mehr – schau!

Schau nicht mehr – geh!

Geh, deine Stunde

hat keine Schwestern, du bist –

bist zuhause. Ein Rad, langsam,

rollt aus sicher selber, die Speichen

klettern,

klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht

braucht keine Sterne, nirgends
fragt es nach dir.

*

Nirgends

fragt es nach dir –

Der Ort, wo sie lagen, er hat
einen Namen – er hat
keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas
lag zwischen ihnen. Sie
sahn nicht hindurch.

Sahn nicht, nein,
redeten von
Worten. Keines
erwachte, der
Schlaf
kam über sie.

*

Kam, kam. Nirgends

fragt es –

Ich bins, ich,
ich lag zwischen euch, ich war
offen, war
hörbar, ich ticket euch zu, euer Atem
gehorchte, ich
bin es noch immer, ihr
schlaft ja.

*

Bin es noch immer –

Jahre.

Jahre, Jahre, ein Finger

tastet hinab und hinan, tastet

umher:

Nahtstellen, fühlbar, hier

klafft es weit auseinander, hier

wuchs es wieder zusammen – wer

deckte es zu?

*

Deckte es

zu – wer?

Kam, kam.

Kam ein Wort, kam,

kam durch die Nacht,

wollt leuchten, wollt leuchten.

Asche.

Asche, Asche.

Nacht.

Nacht-und-Nacht. – Zum

Aug geh, zum feuchten.

*

Zum

Aug geh,

zum feuchten –

Orkane.
Orkane, von je,
Partikelgestöber, das andre,
du
weißts ja, wir
lasens im Buche, war
Meinung.

War, war
Meinung. Wie
faßten wir uns
an – an mit
diesen
Händen?

Es stand auch geschrieben, daß.
Wo? Wir
taten ein Schweigen darüber,
giftgestillt, groß,
ein
grünes
Schweigen, ein Kelchblatt, es
hing ein Gedanke an Pflanzliches dran –
grün, ja,
hing, ja,
unter hämischem
Himmel.

An, ja,
Pflanzliches.

Ja.

Orkane, Par-
tikelgestöber, es blieb
Zeit, blieb,
es beim Stein zu versuchen – er
war gastlich, er
fiel nicht ins Wort. Wie
gut wir es hatten:

Körnig,
körnig und faserig. Stengelig,
dicht;
traubig und strahlig; nierig,
plattig und
klumpig; locker, ver-
ästelt –: er, es
fiel nicht ins Wort, es
sprach,
sprach gerne zu trockenen Augen, eh es sie schloß.

Sprach, sprach.
War, war.

Wir
ließen nicht locker, standen
inmitten, ein
Porenbau, und
es kam.

Kam auf uns zu, kam
hindurch, flickte
unsichtbar, flickte
an der letzten Membran,

und
die Welt, ein Tausendkristall,
schoß an, schoß an.

*

Schoß an, schoß an.

Dann –

Nächte, entmischt. Kreise,
grün oder blau, rote
Quadrate: die
Welt setzt ihr Innerstes ein
im Spiel mit den neuen
Stunden. – Kreise,
rot oder schwarz, helle
Quadrate, kein
Flugschatten,
kein
Meßtisch, keine
Rauchseele steigt und spielt mit.

*

Steigt und

spiel mit –

In der Eulenflucht, beim
versteinerten Aussatz,
bei
unsern geflohenen Händen, in
der jüngsten Verwerfung,
überm
Kugelfang an

der verschütteten Mauer:

sichtbar, aufs

neue: die

Rillen, die

Chöre, damals, die

Psalmen. Ho, ho-

sianna.

Also

stehen noch Tempel. Ein

Stern

hat wohl noch Licht.

Nichts,

nichts ist verloren.

Ho-

sianna.

In der Eulenflucht, hier,

die Gespräche, taggrau,

der Grundwasserspuren.

*

(– – taggrau,

der

Grundwasserspuren –

Verbracht

ins Gelände

mit
der untrüglichen
Spur:

Gras.
Gras,
auseinandergeschrieben.)

(GW I, 195-204)

STRETTE

*

Trasladado al
terreno
con el rastro inequívoco:

Hierba, escrita separadamente. Las piedras, blancas,
con las sombras de los cálamos:
No leas más – ¡mira!
No mires más – ¡ve!

Ve, tu hora
no tiene hermanas, tú eres –
eres el que vuelve a casa. Una rueda, lenta,
va girando por sí misma, los radios
trepan,
trepan por un campo negruzco, la noche
no necesita estrellas, en ningún sitio
se pregunta por ti.

*

En ningún sitio

se pregunta por ti –

El lugar donde ellos yacían, él tiene
un nombre – ninguno
él tiene. Ellos no yacían allí. Algo
yacía entre ellos. Pero
no vieron a su través.

No vieron, no,
hablaban de
palabras. Ninguno
despertó, el
sueño

vino sobre ellos.

*

Vino, vino. En ningún sitio

se pregunta –

Soy yo, yo
yo yacía entre vosotros, yo estaba
abierto, era
audible, yo os toqué con mi tic-tac, vuestro aliento
obedeció a ello, yo
lo soy todavía, pero vosotros
ya dormís profundamente.

*

Lo soy todavía –

Años.
Años, años, un dedo
va tanteando hacia abajo, y hacia arriba, tantea
alrededor:
puntos de sutura, palpables, aquí
eso se va desgarrando, aquí
eso se vuelve a cerrar – ¿quién
lo cubrió?

*

Lo cubrió

– ¿quién?

Vino, vino.
Vino una palabra, vino,
vino a través de la noche,
quería alumbrar.

Cenizas.
Cenizas, cenizas.
Noche.
Noche-y-noche. – Ve
hacia el ojo, hacia el húmedo.

*

Ve, pues,
hacia el ojo,

hacia el húmedo –

Huracanes.
Huracanes, desde siempre,
partículas en torbellino, todo lo otro,
tú

bien lo sabes, nosotros
lo leímos en el libro, era
opinión.

Era, era
opinión. ¿Cómo
nos pudimos
aferrar – con
estas
manos?

También estaba escrito que.
¿Dónde? Nosotros
pusimos encima de eso un silencio,
saciado, calmado con veneno, enorme,
un
verde
silencio, una hoja del cáliz, un sépalo, de ahí
colgaba una meditación sobre lo vegetal –
verde, sí,
colgaba, sí,
bajo un cielo
malicioso.

Sobre sí,
lo vegetal.

Sí.
Huracanes, par-
tículas en torbellinos, quedó
tiempo, quedó,
para intentarlo con la piedra – ella
fue hospitalaria, ella
no cortó la palabra. Qué
bien estuvimos:

Granular,
granular y fibroso. Caulescente,
compacto;
racimoso y radiado; arriñonado,
aplanado y
grumoso; poroso, arbor-
escente _: ella, aquello
no cortaba la palabra, aquello
hablaba,
hablaba gustosamente a los ojos secos, antes de cerrarlos.

Hablaba, hablaba.

Era, era.

Nosotros
no cedíamos, resistimos
en medio, un
armazón de poros, y
vino aquello.

Vino hacia nosotros, vino
pasando a través, remendaba
sin que se viera, remendaba
hasta la menor membrana,
y
el mundo, un cristal de miles,
cristalizó, cristalizó.

*

Cristalizó, cristalizó.

Después –

Noches, desmezcladas. Círculos,
verdes o azules, rojos
cuadrados: el
mundo apuesta sus entrañas
en el juego con las nuevas
horas. – Círculos,
rojos o negros, luminosos
cuadrados, ninguna
sombra de vuelo,
ninguna
mesa de medidas ni altar, ningún
alma de humo sube ni toma parte en el juego.

*

Sube ni

toma parte en el juego –

Cuando la lechuza emprende el vuelo, junto
a la lepra petrificada,
junto
a nuestras manos huidas, en
el más reciente rechazo,
encima
del parabalas, ante
el muro en escombros:

visibles, de
nuevo: las
estrías, los

coros, antaño, los
salmos. Ho, ho-
sanna.

Así
que hay templos aún en pie. Una
estrella
tal vez aún tiene luz.
Nada,
nada está perdido.

Ho-
sanna.

Cuando la lechuza alza el vuelo, aquí,
las conversaciones, gris día,
de los rastros de aguas de fondo.

*

(– – gris día,
de los
rastros de aguas de fondo –

Trasladado
al terreno
con
el rastro
inequívoco:

Hierba.
Hierba,
escrita separadamente.)

(Es la traducción de Arnau Pons, con algunos cambios, en Szondi 2005, 49-99).

El extenso poema, que cierra el libro, traducido como "Strette", estrechamiento (*Engführung*), designa la última parte de la fuga, cuando todas las voces se unen y van hacia el final, estrechando el espacio sonoro y sucediéndose velozmente. La estructura del poema responde, entre otros aspectos, a esa modalidad. Así, después de cada asterisco, que daría paso a otra voz, se inscriben los últimos versos de la estrofa-voz anterior, que de ese modo quedan resonando. El efecto de la fuga se obtiene de esta manera, a la manera de la "Fuga de la muerte", de la que podría ser una especie de final o conclusión.

La lectura de Peter Szondi (2005, 47-101), que es quien comienza a entender la poesía de Celan, y cuyo olvido causó así una prolongada demora en la crítica, consta en sus *Estudios sobre Celan* (2005).

En el "Prefacio a la edición castellana", señala Jean Bollack (2005: 9 ss) que los *Celan Studien*, en los que trabajó Szondi durante los dos últimos años de su vida, y que quedaron inconclusos, marcan un cambio de notable importancia en la dirección de la interpretación de Celan, pero que: "En aquel momento, los principios estéticos e intelectuales de Szondi chocaban demasiado con las expectativas y los hábitos de lectura como para que se los reconociera". No fueron comprendidos ni aceptados. "Gracias a las reflexiones de Szondi hubiéramos podido ir muy lejos; la vasta producción de estudios sobre el poeta ofrecería ahora una imagen muy distinta" (ibid.). Así, se atrasó muchísimo la tarea al no prestarle atención. Celan era ya demasiado entonces para la crítica convencional, y fue preferible entronizarlo como gran poeta en la tradición alemana que reconocer que no pertenecía a ella y aun que se le oponía. Szondi no fue tan lejos. No era su tiempo. Pero empezó un trabajo que no fue atendido hasta cierto tiempo después. Ni Gadamer (1999), cuyos principios hermenéuticos eran exactamente los contrarios, ni Derrida, que lo conocía y promovió la publicación de su "Lectura de 'Strette' " en la revista "Critique",⁶³ tuvieron en cuenta a Celan como hubiesen podido. El primero, por enquistamiento metodológico, que pretendía leerlo desde la lengua común sin admitir su idiosincrasia poética, su lenguaje idiomático, y Derrida porque lo cubre con su pensamiento, al que sirve de *ejemplo*, pero sin entrar casi nunca en el análisis del poema. Lo que Szondi encuentra es la autonomía del texto: la construcción del referente en el texto, con palabras; por primera vez. Sin embargo, hace a un lado la subjetividad en Celan, en beneficio de la objetividad del poema que vale por sí mismo, lo cual es cierto, siempre que se advierta que esa subjetividad, como "yo", es previa pero está incluida; involucrada en la lengua y la construcción poética, como un "tú", en la disociación de la escritura de Celan. Siguiendo al Derrida de *De la gramatología* (1978), Szondi considera en "Engführung" aún "dos realidades", que se unen, el "terreno" (*Gelände*) y la escritura. Pero en Celan no existe otro mundo que el de las letras con las que se escribe; el mundo es aquel que "el autor 'lee' cuando escribe" (Bollack en Szondi 2005, 12). Los lugares de los campos de masacre tienen una existencia en poesía, aunque obviamente los haya además en la "realidad" fáctica. La acción se desarrolla en un espacio autónomo; en la escritura.

⁶³ Véase Jean Bollack, en Szondi, Peter (2005, 10).

Pero Szondi revoluciona la lectura: descubre su principio poético-poetológico básico: así “propone leer: ‘un poema que ya no trata de sí mismo, sino que es aquello de lo que trata’ ” (Bollack 2005, 339), con lo cual va más allá del principio de reflexión del poema, o, mejor, lo reubica como acto implícito o concomitante. El poema es el tema: la hierba, los campos, son palabras. “Hablaban de palabras”; el texto es el tema y su lectura. No quiere decir que no haya campos, muerte, horror, en la “realidad”. Al contrario, pero la poesía no copia un referente; lo escribe, lo hace, es ello lo que permite reescribir de nuevo la poesía alemana. Por eso, Celan afirmó que de algún modo sus poemas son realistas; no según el modo de la representación de un referente. No imita un referente: lo es, lo escribe. Esta terrible libertad es el gesto, el signo, y aun el sentido de su poesía. Celan llevó la literatura a un punto extremo de autonomía, en el cual coincide con una reflexión crítica sobre sí misma.

Y de ello es ejemplo definitivo “Engführung”. Allí, la tentación del referente, la metáfora y otras figuras están presentes. No niega la escritura que no fuesen posibles, pero no son necesarios. Tampoco la alegoría lo es. Si de algo es alegoría el poema de Celan es de sí mismo y su realización, insólita, única.

Ensayamos ahora una lectura posible de “Estrechamiento” o “Strette”. Tendremos en cuenta el ensayo de Peter Szondi (2005, 47-101), “Lectura de Strette. Ensayo sobre la inteligibilidad del poema moderno”.

Trasladado al
terreno
con el rastro inequívoco:

Así traduce Arnau Pons “Verbracht ins / Gelände / mit der untrüglichen Spur:”. Trasladado es la traslación, entonces de *Verbracht*, participio pasivo de *verbringen*, que es también trasladar, deportar (“deportado”, dice la versión francesa), pero suena similar a *Verbrechen* que significa “crimen”, así se dice que *verbringen* era eufemismo “utilizado por los nazis para hablar del transporte de judíos o de bienes requisados” (N. del T. en Szondi 1972, 49). Y así comienza *Engführung*, poema escrito en 1958. Quien esto lee es “trasladado” a un lugar, del que nada sabe, con el rastro “inequívoco” (*untrüglich*) lo que también ignora en qué consiste. El poema nos transporta a un lugar, hecho de palabras, con palabras, aunque con un

trasfondo histórico que lo atraviesa y al que retorna. Dice Szondi (ibid., 50): "... el comienzo de *Strette* actúa de tal modo que, al leerlo, uno se da cuenta de que en realidad el poeta no le dirige la palabra (...) sino que [uno] se ve desplazado hacia el interior del texto".

A los dos puntos con que finalizan estos tres primeros versos continúa: "Hierba, escrita separadamente. Las piedras, blancas, / con las sombras de los cálamos". Nótese la profusión de alusiones a la escritura: *auseinandergeschrieben*, "escrito aparte" o "escrita separadamente" y "las sombras de los cálamos" (*den Schatten der Halme*). Pero no se trata de una comparación entre la hierba y la escritura, según una cierta idea mimética y retórica. El paisaje está escrito: se trata de palabras; no hay más en el poema que se cierra sobre sí; aunque incluye una verdad histórica, terrible y letal, es aquí escritura: "Hierba, escrita". Y las piedras blancas, que podrían ser lápidas, pueden ser también las "piedras" de Celan, principio activo de poesía, con "sombra de cálamos", con los que se escribe. "Una vez deportado a la extensión-texto" (53), se reciben imperativos, órdenes:

No leas más – ¡mira!

No mires más – ¡ve!

La primera orden parece rechazar el texto-paisaje, la lectura, e invita a mirar; pero la segunda la contradice: no mires, ¡ve! Recorre y, entonces ¡mira! Esta aparente contradicción es una figura del poema: "La poesía deja de ser *mimesis*, representación, se vuelve realidad" (Szondi, 53). El Poema es realidad. No leas, como si fuese esto una copia, recórrela porque es un paisaje, un lugar de palabras; no mires, ve al paisaje de palabras, que no copia nada; se recorre y se lee por primera vez como autónomo. La ruptura es radical, no leas si buscas una copia, recorre y hallarás el paisaje de palabras.

Ve, tu hora
no tiene hermanas, tú eres –
eres el que vuelve a casa. Una rueda, lenta,
va girando por sí misma, los radios
trepan,
trepan por un campo negruzco, la noche
no necesita estrellas, en ningún sitio
se pregunta por ti.

La hora única, sola, sin hermanas, es la última, la de la muerte (Szondi 2005, 54). Entramos al reino de los asesinados, a quienes consagra Celan su decir, su ámbito, el lugar al que se es deportado, trasladado, "con el rastro inequívoco:" la muerte, es el campo de exterminio, como en *Todesfuge*. Allí esta poesía está de regreso, volverá siempre: *du bist zuhause*, estás en casa, con los ausentes para siempre, con el rastro inequívoco. Llegaste, volviste. Pero "... el 'campo negruzco' ya no es lo que la poesía describe, sino lo que la poesía hace existir" (ibid.).

Este

texto-realidad, lejos de significar lo que se entiende por esteticismo, proviene, a contrario, de la voluntad y de la preocupación del poeta por respetar la realidad de la muerte, la realidad de los campos de exterminio, en lugar de pretender que la poesía forme con ello un cuadro poético (ibid., 54-55).

Nosotros agregamos que esa autonomía permite la refección y la contra-poesía, que no puede estar atada a ningún tipo de representación. Ahora bien, este movimiento, la entrada en los campos, no tiene otro motor que él mismo: la rueda "trepa por sí misma": el sujeto es parte de un engranaje, el de la rueda, por eso "en ningún sitio / hay interés por ti". (55). Está allí; él también es el lugar adonde volvió.

Y comienza la segunda parte o voz de "Strette", dejando resonar lo último que se dijo antes, inscribiéndolo en el margen derecho: "Nadie / pregunta por ti". Dejándolo sonar como una voz que se integra, e irrumpe en la que viene.

El lugar donde ellos yacían, él tiene
un nombre – ninguno
él tiene. Ellos no yacían allí. Algo
yacía entre ellos. Pero
no vieron a su través.

"El lugar donde yacían él tiene un nombre / ninguno él tiene": es el pasado al que se regresa y ellos no estaban allí; algo había entre ellos que les tapaba la vista. El lugar donde yacían puede ser nombrado: son los campos de exterminio, Auschwitz-Birkenau, Treblinka, pero *simultáneamente* no tienen nombre, porque son lugares de mudez, de muerte, de lo que "no

tiene nombre".⁶⁴ "Ellos no vieron a través". La oscuridad los envolvió; algo se interpuso; van hacia la muerte y su mutismo.

No vieron, no,
pronunciaron palabras. Ninguno
despertó, el
sueño vino sobre ellos.

Redeten von Worten: hablaban de palabras. Inesperadamente, el poema dice de sí: son palabras, del lugar de muerte: "Ninguno despertó / el sueño vino sobre ellos", el sueño final, en los campos.

Soy yo, yo,
yo yacía entre vosotros, yo estaba
abierto, era
audible, yo os toqué con mi tic-tac, vuestro aliento
obedeció a ello, yo
los soy todavía, pero vosotros
ya dormís profundamente.

El poeta declara su lugar; él está ahí, entre los muertos. Dispuesto, abierto, dio la alarma: "os toqué con mi tic-tac". Yo es el que dice el poema, habla, por ellos, para ellos. Estaba allí, en un pasado que está presente; dio la alerta, era audible, "pero vosotros ya dormís profundamente". Pero ese yo es audible: inquiere a los exterminados, es su palabra: "lo soy todavía", porque "dormís profundamente".

Lo soy todavía –

Años.
Años, años, un dedo
va tanteando hacia abajo, y hacia arriba tantea
alrededor:

⁶⁴ Israel Chalfen 1991, 150-151) propone que se refiere al lugar a donde fueron deportados sus padres, y, aunque ése podría ser el motor del poema, se puede afirmar que, a través de ello, habla de todos los campos, que no tienen nombre, porque son máquinas de muerte, de acallamiento.

puntos de sutura, palpables, aquí
eso se va desgarrando, aquí
eso se vuelve a cerrar – ¿quién
lo cubrió?

"Años. / Años, años..." *está* la duración, y al ser evocado, el tiempo se vuelve espacio (ibid., 66). Quien allí se mueve, tantea, como si fuese un dedo, y así toca suturas, desgarros, dolores del pasado, que alguien intentó cubrir. Y que abre, desde el margen derecho, la estrofa siguiente.

Lo cubrió
– ¿quién?

Vino, vino.
Vino una palabra, vino,
vino a través de la noche,
quería alumbrar, quería alumbrar.

Cenizas.
Cenizas, cenizas.
Noche.
Noche-y-noche. –Ve
hacia el ojo, hacia el húmedo.

Es la parte central de "Strette" según la división en partes 4 + 1 + 4, separadas por asteriscos, y también "los tiempos verbales, ya que el movimiento de I a IV va del presente al pasado y, en cambio, el de V a IX va del pasado al presente" (Szondi, 68). En esta quinta parte, de las dos estrofas, la primera está en pasado y la segunda en presente, aunque con sólo un verbo: "Ve". Señala además el cambio e inversión del verso que pasa a la otra estrofa: de "¿Quién lo cubrió?" a "Lo cubrió – ¿quién?". La inversión de la frase aquí cuenta pues acompaña a la inversión del tiempo, ahora del pasado al presente, sin intentar responder "quién lo cubrió". Entre ambas estrofas ve Szondi oposición y cesura (70); entre la palabra que "vino" y "quería

alumbrar" en el mundo de los que duermen, pues aún "era audible" y la "Noche. / Noche-y-noche", la insistencia en una muerte superlativa. "Ve hacia el ojo, / al húmedo". Esta oposición, esta cesura, el poema la *hace*, la "palabra que vino", que "quería brillar, quería brillar": es, no representa. Esto es ya pensar "hasta sus últimas consecuencias" el poema de Mallarmé, aquel que abandona la representación (*El Meridiano*). El poema, al enfrentar las dos partes, no representa, "se revela como la progresión misma". Aun, el ojo, agregamos, pues es nombre idiomático en Celan. La humedad puede ser su ámbito, la lágrima; el dolor. La parte VI comienza con la repetición del pasaje anterior:

Ve, pues,
hacia el ojo,
hacia el húmedo –

Y recuerda la orden del principio: "No leas más – ¡mira! / No mires más – ¡avanza!". Dicha al lector, que debe transitar el paisaje de palabras en el cual vino "una, que quería lucir", irrumpir. Viene la palabra, "quiere lucir", despertar, instaurar el recuerdo, pero ahora, en el presente, rescatar a los ausentes del olvido. Y así reconstruir el mundo:

Huracanes.
Huracanes, desde siempre,
Partículas en torbellinos, todo lo otro,
tú
bien lo sabes, nosotros
lo leímos en el libro, era
opinión.

Para ello recurre aquí a la cosmogonía del griego Demócrito, presocrático y materialista, para quien sólo había los átomos y el vacío; lo demás era "opinión", *doxa*. El mundo renace desde este atravesar el paisaje de difuntos, de los dormidos, porque hay una palabra y "aún era audible" y porque "lo soy todavía". La ida hacia un nuevo lugar se está creando. En Szondi (2005, 73) una nota del traductor cita una carta de Celan a su amigo Einhorn donde habla de este poema que

... evoca las devastaciones de la bomba atómica; en un lugar
central se halla fragmentariamente esta palabra de

Demócrito: *No hay nada más que átomos y el espacio vacío; todo el resto es opinión.* No necesito destacar que el poema se ha escrito en aras de esta opinión –en aras de las personas o sea en contra del vacío y de la atomización.

Según esto, Celan reivindica la *opinión* del mundo humano, contra la devastación de los átomos y el vacío. “Lo leímos en el libro”. Además de lo que surge en la linealidad del poema sobre la sentencia de Demócrito, señala Szondi (2005, 72) la remisión a Dante (Canto V, v. 138).

Era, era
opinión. ¿Cómo
nos pudimos
aferrar – con
estas
manos?

Aquí Szondi (73-74) opone “a lo que sólo era opinión” (...) la realidad física del contacto entre las manos” y así el papel que tendrán en la re-creación del mundo mediante el habla y la memoria. Aun cuando permanezca enigmático qué manos y de quién; aquí lo léxico cobra una dimensión ya no antropomórfica –cuerpo, cara, nombre– sino de palabra, porque no es mimesis, no es copia, que remita o evoque algo real. Palabras y sentido; átomos y vacío; y opinión.

Notable alteración sintáctica en el apartado VI:

También estaba escrito que.
¿Dónde? Nosotros
Pusimos encima de eso un silencio
saciado, calmado con veneno, enorme
un
verde
mutismo, una hoja del cáliz, un sépalo, de ahí
colgaba, una meditación sobre lo vegetal –
verde, sí,

colgaba, sí,
bajo un cielo
malicioso.

Sobre, sí,
lo vegetal.

Han puesto allí un silencio, envenenado, enorme, un olvido, "un verde mutismo", "una hoja del cáliz, un sépalo"; ello "corta la palabra": "También estaba escrito que". Este es el silencio del olvido del crimen. El camino que no se debe –ni debió– tomar. Pero está en pasado. Se hizo, o se pudo haber hecho, como en los dos caminos de Parménides, siguiendo la instalada línea presocrática de pensamiento a través de Demócrito. Sí, también eso pasó. Por eso dice Szondi: "El cielo (malicioso) se burla de ellos porque no lo lograron" (75).

Pero hay otra posibilidad:

Sí.
Huracanes, par-
tículas en torbellinos, quedó
tiempo, quedó,
para intentarlo con la piedra –ella
fue hospitalaria, ella
no cortó la palabra. Qué
bien estuvimos:

Y es la piedra, afirmada en el ámbito cosmogónico democríteo, "hospitalaria", que "no cortó la palabra". Al contrario, ya hemos visto el valor de indicación de la piedra, que permite que haya palabra, contra el olvido y su silencio. La piedra indica el camino.

Granulosos,
Granulosos y fibrosos. Entaltecidos,
compactos;
racimosos y radiales; arriñonados,

laminares y
grumosos; porosos, ra-
mificados –: ella, él
nunca cortó la palabra, él
habló,
habló, antes de
cerrarlos, a los ojos secos.
Hablabla, hablaba.
Era, era.

En el ámbito de lo logrado, lo vegetal y sensorial en sus múltiples formas. Ni él ni ella cortaron la palabra; “el habló, antes de cerrarlos a los ojos secos”. Guardó el recuerdo de los ausentes, habló a sus ojos secos. Su recuerdo lo hizo palabra, en este tránsito al decir: “hablaba” y “era”. Lo que “era audible” fue escuchado. “Hablabla, hablaba. / Era, era”.

Nosotros
no cedíamos, resistimos
en medio, un
armazón de poros, y
vino aquello.

Vino hacia nosotros, vino,
pasando a través, remendaba
sin que se viera, remendaba
hasta la menor membrana,
y
el mundo, un cristal de miles,
cristalizó, cristalizó.

Volvemos a la cosmogonía, la re-creación de mundo por la palabra y la piedra, “remendaba / hasta la menor membrana”, las suturas, rupturas, que el dedo tanteaba, ahora deviene “el

mundo, un cristal de miles", / se disparó, se disparó". O tal vez "cristalizó", en sentido químico, se estableció siendo. (Ambos sentidos admite *anschießen*). La palabra llegó.

Se disparó, se disparó.

Después-

Noches, desmezcladas. Círculos,
verdes o azules, rojos
cuadrados: el
mundo apuesta sus entrañas
en el juego con las nuevas
horas. –Círculos,
rojos o negros, luminosos
cuadrados, ninguna
sombra de vuelo,
ninguna
mesa de medidas ni altar, ningún
alma de humo sube ni toma parte en el juego.

El mundo, nuevo ahora, "apuesta sus entrañas / en el juego con las nuevas / horas". No hay sombras que vuelan; ni altar, ni almas de humo. Pero esta negación señala que algo falta, y que algo surge. Otra voz:

Sube, ni

toma parte en el juego –

Cuando la lechuza emprende el vuelo, junto
a la lepra petrificada,
junto
a nuestras manos huidas, en
el más reciente rechazo,
encima
del parabalas, ante
el muro en escombros:

Se prepara el final y su escenario: el vuelo de la lechuza no podríamos asignarlo a la culminación, como el búho de Minerva en Hegel, pero si lo tenemos en cuenta como contradicción, ello ocurre junto a "la lepra petrificada", "junto a nuestras manos huidas", "en el más reciente rechazo", "encima del parabalas", "ante el muro en escombros"; el vuelo que recupera una época debe asumir su verdad de despojos, de rechazo y de muerte, de exterminio del pueblo judío; allí ha ido a parar la consumación histórica: al peor de los horrores; una filosofía de la historia, rehecha, redicha: la lechuza vuela, en el atardecer de un mundo de muerte. "El último rechazo", el asesinato en los campos. Era esto lo que se preparaba. Allí fueron "trasladados" / "deportados".

visibles, de
nuevo: las
estrías, los
coros, antaño, los
salmos. Ho, ho-
sanna.

Llegados al fondo del horror, desde la muerte, resurge el futuro en el poema. Los coros, que eran los que los judíos deportados entonaban (Szondi 2005, 93), vuelven. Como recuerdo y memoria, y deformados: "Ho, ho- / sanna". Historia desecha y recobrada.

Así
que hay templos aún en pie. Una
estrella
tal vez aún tiene luz.
Nada,
nada está perdido.

Ho-
sanna.

Aún la esperanza es posible: en el mundo recobrado aún hay templos, estrellas. "Nada está perdido": Pero hizo falta un enorme tránsito, una épica de la muerte para llegar aquí. Un mundo, sí, pero otro mundo, no aquél. En ruinas: "Ho- / sanna".

Szondi (ibid., 96) señala que en "Nada / está perdido", el acento puesto en la soledad de esa "Nada" indica también que es la Nada la que está perdida. Es decir, sólo hay existencia en la medida en que se hace memoria *-rastro-* de la no-existencia" (ibid.). Lo que también implica que la lucha no finaliza, que siempre habrá que mantener ese mundo del recuerdo contra la costumbre, la mala fe, el no reconocimiento de los crímenes. Por eso la duda, lo conquistado ha de recobrase siempre. "Ho-/sanna". Nada está seguro. Nada está perdido. Pero –y a pesar de todo o porque– aún hay estrellas y templos en pie.

En el vuelo de lechuza, aquí,
las conversaciones, gris día,
las de los rastros de aguas de fondo.

En el vuelo de la lechuza; aún las conversaciones, de los rastros de aguas subterráneas, ahora a la luz de un recuerdo conservado y oculto, que sale al gris del día. Memoria que no cesa, subterránea.

Y el último apartado entre paréntesis, es decir, en otro ámbito, vuelve al principio, pero no es un mero retorno: los paréntesis indican que la reescritura ha tenido lugar, aunque siempre haya que defenderla.

(– – gris día,

de los

rastros de aguas subterráneas –

Trasladado
al terreno
con el rastro
inequívoco:

Hierba.

Hierba,

escrita separadamente.)

Fin del trayecto, por el campo de palabras, donde todos los cambios han tenido lugar, por la palabra, por su contra-decir. Por un dolor que no cesa, pero se mitiga si se hace justicia a la memoria. Puesta a salvo por la palabra, a través del horror, en la memoria. "Hierba, escrita aparte".

Reflexiones conclusivas

Este volumen conduce al ápice del arte de Celan. Lo que venía preparándose en los libros anteriores alcanza aquí su decisión, su plasmación perfecta y definitiva. No hay vacilaciones: la flecha va en una dirección y si bien esto había sido anticipado, en forma y sentido, ahora halla su concreción, su forma lograda y exacta. Poemas como *Spachgitter* y *Engführung* son, no sólo de los mejores de su siglo, sino la hechura exacta de su decir. A través de la muerte, en la luz negra de los campos de exterminio, hacia una memoria que así debe ser sostenida.

5.6. *La rosa de nadie* (1963)

El cuarto libro de poesía, *La rosa de nadie* (*Die Niemandrose*, 1963), constituye, junto con el anterior, el centro de su obra. Los poemas son precisos, exactos, aunque su carga de dificultad no ha de cesar. Está dedicado a la memoria de Ossip Mandelstam.

Es notable el poema de apertura de la colección:

ES WAR ERDE IN IHNEN, und
sie gruben.

Sie gruben und gruben, so ging
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,
der, so hörten sie, alles dies wollte,

der, so hörten sie, alles dies wußte.
Sie gruben und hörten nichts mehr;
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,
erdachten sich keinerlei Sprache.
Sie gruben.

Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,
es kamen die Meere alle.
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,
und das Singende dort sagt: Sie graben.

O einer, o keiner, o niemand, o du:
Wohin gings, da's nirgendhin ging?
O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,
und am Finger erwacht uns der Ring.

(GWI, 211)

"HABÍA TIERRA EN ELLOS, y / cavaban. // Cavaban y cavaban, y así les iba / pasando el día, la noche. Y no alababan a Dios, / que, según oyeron, quería todo esto, / que, según oyeron, sabía todo esto. // Cavaban, y ya no oyeron nada más; / no se hicieron sabios, tampoco inventaron ningún canto, / no imaginaron ninguna suerte de lenguaje. / Cavaban. // Llegó un silencio, llegó también una tormenta, / y todos los mares así llegaron. / Yo cavo, tú cavas, y el gusano cava también, / y lo que canta allí va diciendo: Ellos cavan. // Oh uno, oh ninguno, oh nadie, oh tú: / ¿Hacia dónde iba eso si no es pues a ningún lado? / Oh cavas tú y cavo yo; y hacia ti cavándome ya estoy, / mientras en el dedo el anillo se nos va despertando".

(Versión de los traductores de Bollack 2005, 523).

Son cuatro cuartetas, de métrica irregular, precedidas por un dístico, cuyas cinco primeras palabras obran a modo de título: "Es war Erde in ihnen", en el que vale la pena detenerse porque, a pesar de las asociaciones evidentes, guarda la forma de una imagen, en relación con una historia, de la que toma su sentido. Es, a la vez, el motivo conductor del poema. Esto conecta con la construcción del referente en el texto, que así consta sólo de palabras, lo que ya señalamos a propósito de la lectura que hace Szondi (2005, 47-101) de "Engführung". De

esto se vale Celan para reconstruir, rehacer un sentido, en relación con el acontecimiento, y aquí se unen los dos aspectos –el autónomo y el histórico– en una obra única. Las alusiones son descifrables pero la mostración de Celan va más allá de la queja ante los hechos: abarca la lengua en que el mismo poema se dice. En una segunda instancia; metalingüística, metapoética.

“Cavaban” es dicho cinco veces: sabemos, desde la “Fuga de la muerte” (“Cavaban una tumba en el aire”), la mortal alusión que entraña. La recusación de la voluntad de Dios es extrema; lo quiso; lo sabía: “Y no alababan a Dios, / que, según oyeron, quería todo esto, / que, según oyeron, sabía todo esto”.

“Cavaban, y ya no oyeron nada más; / no se hicieron sabios, tampoco inventaron ningún canto, / no imaginaron ninguna suerte de lenguaje. Cavaban”. Esto es el acallamiento puro y llano, la pura negación. ¿Le seguiría a esto una contraposición, pensando en un esquema retórico-argumentativo habitual? No, pero de la muerte surgirá un decir, un canto: “Llegó un silencio, llegó también una tormenta, / y todos los mares así llegaron. / Yo cavo, tú cavas, y el gusano cava también, y lo que canta allí va diciendo: Ellos cavan”. Este es el *Argumentum e silentio*, del propio callar sale un dicho: “lo que canta allí”, *das Singende*, y el poema vira sobre sí hacia otra dirección: la posibilidad de decir, en el vacío, en la noche de los masacrados: “Ellos cavan”. Ninguna trascendencia; ningún romanticismo.

Y en la última estrofa: “Oh uno, oh ninguno, oh nadie, oh tú: / ¿Hacia dónde iba eso si no es pues a ningún lado? / Oh cavas tú y cavo yo; y hacia ti cavándome ya estoy, / mientras en el dedo el anillo se nos va despertando”. Uno, ninguno, nadie, tú, esto no iba a ningún lado. Pero si cavas y cavo hacia ti, se despierta el anillo: el decir surge, crece. Como otras veces, pero acaso más directamente, lo que leemos es la posibilidad del poema, del decir, dicha *dentro* del poema. Reflexividad del poema, hablando de sí mismo, pero a causa de un hecho histórico, al que se contesta, en una tarea de víctimas: *cavar* y así, haciendo crecer el anillo, en una vertical de ascensión: “en el dedo el anillo se nos va despertando”.

El poema es paradigmático en su forma; muchos le seguirán, en una perfección que aquí alcanza una cima. Y aunque cada poema es único, hay un molde, un “fuerte bastión”. Es la paradoja de lo general-individual, lo único y a la vez repetido, en espiral ascendente. Aquí vale la reflexión de Yves Bonnefoy (2007) en el sentido de que la pérdida del sentido poético

y su modo propio, específico, de acceso al mundo, es funcional al mundo instantáneo y global. Al dominio al que la poesía resiste.

El siguiente poema es célebre en el contexto de la crítica y retoma su *espacio* y su *tiempo*, y, con ello, la discusión sobre lo biográfico y su peso. Creemos que en este caso es imprescindible el conocimiento de su coyuntura. El llamado contexto no consiste en una especie de marco del análisis del poema, es un dato de *posición* imprescindible para fijar límites al posible sentido. Sin ello, más de un poema permanece aún cerrado a la comprensión y desvanecido en una ambigüedad general e indiferente. Esta llamada *contextualidad*, es de otro orden que la interpretación pero aun así es su condición. El poema, según el modo de la lírica griega arcaica, señala a un aquí y un ahora: "El centro del lirismo está en la interpretación de la experiencia bajo la apariencia de la presencia inmediata" (Ferraté 1991, 26). Esta "inmediatez" es su *situación* en tiempo y espacio, su apariencia; la escritura, en Celan, no se configura nunca como "inmediata".

ZÜRICH, ZUM STORCHEN

Für Nelly Sachs

Vom Zuviel war die Rede, vom
Zuwenig. Von Du
und Aber-Du, von
der Trübung durch Helles, von
Jüdischem, von
deinem Gott.

Da-
von.

Am Tag einer Himmelfahrt, das
Münster stand drüben, es kam
mit einigem Gold übers Wasser.

Von deinem Gott war die Rede, ich sprach
gegen ihn, ich
ließ das Herz, das ich hatte,

hoffen:
auf
sein höchstes, umröcheltes, sein
haderndes Wort –

Dein Aug sah mir zu, sah hinweg,
dein Mund
sprach sich dem Aug zu, ich hörte:

Wir
wissen ja nicht, weißt du,
wir
wissen ja nicht,
was
gilt.

(GW I, 214-215)

"ZURICH, EN 'LA CIGÜEÑA' // Sobre demasiado fue lo dicho, sobre / demasiado poco. Sobre tú / y sin embargo-tú, sobre / lo turbio a través de la claro, sobre / lo judío, sobre / tu Dios. // Sobre / todo ello. / El día de una Ascensión, la / catedral allí se erguía, vino / con algo de oro por encima del agua. // Sobre tu Dios fue la charla, yo hablé / contra él, yo / hice que el corazón que yo tenía, / se esperanzase: / en / su palabra suprema, rodeada de estertores, su / palabra airada – // Tu ojo me miró, desvió la mirada, / tu boca / se sumó al ojo con sus palabras, y yo escuché: / Nosotros / no sabemos, sabes, / nosotros / no sabemos / lo que / vale".

(La traducción sigue la de Antonio Bueno Tubía (Celan/Sachs 2007, 33-34); remitimos también a Bollack -2005, 87-).

El poema retoma una conversación entre Celan y la poeta Nelly Sachs que tuvo lugar en "La Cigüeña",⁶⁵ en Zurich, lo que se menciona en el título. Está datado en "París, 30 de mayo de 1960" (Celan/Sachs 2007, 34). La confrontación entre ambos remite a la oposición entre la intransigencia de Celan ante el exterminio y los alemanes y la voluntad de conciliación de la poeta. Pocas veces se entrevistaron personalmente, una vez en París y ésta en Zurich. El resto del diálogo consta en la *Correspondencia* (Celan/Sachs, 2007) y es una puja entre ambas actitudes: la conciliadora voluntad de olvido de Sachs y la dureza de Celan; también entre su fe y el ateísmo de él. No pudieron convencerse el uno al otro. De ello queda, como poema y mostración: "Zurich, en 'La Cigüeña' " (Ver: OC, 154-155).

Es la poetización de un diálogo que fue una confrontación: "Sobre demasiado fue lo dicho, sobre / demasiado poco. Sobre tú / y sin embargo-tú, sobre / lo turbio a través de lo claro, sobre / lo judío, sobre / tu Dios". Es un inventario preciso. Aquí el Tú no es el sujeto poético habitual en Celan, sino, esta vez, el otro, y aun el Otro radical, "tu Dios". De ello se habló (*Da- / von*).

"De - / eso. / En el día de una Ascensión, la / catedral estaba al otro lado, vino / con algo de oro sobre el agua". De la fe, cristiana (la Ascensión), la catedral del otro lado, con oro sobre el agua. La fe de Nelly Sachs se discutió. Recordemos que en el Génesis: "el espíritu de Dios estaba sobre las aguas": aquí se trata del oro: lo que proviene de la transmutación alquímica, tema que vuelve en Celan, pero para contrariarlo: con algo de oro sobre el agua llegó tu Dios. Una transmutación que para Celan no tendrá lugar.

En la tercera estrofa, "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 -". Esperaba su ira contra los asesinos; "su palabra suprema, rodeada de estertores", los de las víctimas. No llegó.

En la cuarta: "Tu ojo me miró, desvió la mirada, / tu boca / se sumó al ojo con sus palabras, y yo escuché:", es la parte de ella; pero ya no hay diálogo. En el rechazo de Dios y su ausencia, en la quinta estrofa sólo anota lo que escuchó: "Nosotros / no sabemos, sabes, / nosotros / no sabemos / lo que / vale". Una resignación inaceptable.

⁶⁵Se refiere al hotel donde residía. Ver Celan/Sachs (2007, 32): "Tengo habitación reservada en Zurich en el Hotel Storchen Weinplatz 2 Zurich para el día 25" (carta fechada en Estocolmo el 18 de mayo de 1960).

En las "Anotaciones de Paul Celan" del 26 de mayo de 1960 (Celan/Sachs 2007, 33), dice:

Hotel zum Storch

4h, Nelly Sachs, a solas: "Soy creyente".

*Cuando respondo, yo tenía la esperanza
de poder blasfemar hasta el mismo final:*

"No se sabe qué es lo que vale".

Concluye tomando las palabras de Nelly Sachs: "No se sabe qué es lo que vale", lo que cuenta. Ella parece aludir a un no-saber cuál es el designio supremo. No es así para Celan. El retomará; hará suya una "palabra airada". No olvidará. Fin del diálogo.

Poema fundamental; extensamente comentado, de gran repercusión, es el que sigue:

PSALM

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,

Niemand bespricht unsern Staub.

Niemand.

Gelobst seist du, Niemand.

Dir zulieb wollen

wir blühn.

Dir

entgegen.

Ein Nichts

waren wir, sind wir, werden

wir bleiben, blühend:

die Nichts-, die

Niemandrose.

Mit

dem Griffel seelenhell,

dem Staubfaden himmelswüst,
der Krone rot
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn.

(GW I, 225)

"SALMO // Nadie nos amasa de nuevo con tierra y lodo, / nadie bendice nuestro polvo. / Nadie. // Lado seas tú, Nadie. / Por amor a ti queremos / florecer. / A ti / enfrentados. // Una Nada / éramos, somos, seguiremos /, siendo, floreciendo: / la de Nada-, la / Rosa de Nadie. // Con / el estilo claro de alma / el estambre celeste desolado, / la corona roja / de la purpúrea palabra, que cantamos / acerca, oh, acerca / de la espina".

(Traducción de Susana Romano Sued –2007, 115–).

"Salmo" desde su título, se presta para la lectura anti-religiosa de un canto que se acercase al modo de la teología negativa; pero aquí se trata de una suerte de oposición frontal: "Nadie nos engendra de nuevo de tierra y barro" y así sigue ocupando "Nadie" el lugar que se espera sea el de Dios en un Salmo: "Alabado seas tú, Nadie". El canto se eleva desde la negatividad, desde el no-ser: es canto de muerte, nueva génesis del verbo a cargo de *La rosa de Nadie*. Susana Romano Sued (2007, 107-111) señala la capacidad metapoética del texto, que deforma un modo consagrado, y lo revierte, como una reconstrucción en la que el poeta, Nadie, sin una tradición que lo anteceda, a la que niega, cuya voz viene de la aniquilación, con esa Nada escribe. La Rosa es el poema de Nadie, para Nadie.

"Siempre que haya negación, esta oposición a la tradición se expresa precisamente en esta tradición" (Bollack, Winkler, Wögerbauer, 1991, 175). El poema debe ser leído a contrapelo. Nosotros somos la rosa de Nadie, que hacia Ti, que Nadie eres, queremos florecer. "Con / el estilo claro de alma / el estambre celeste desolado, / la corona roja / de la purpúrea palabra, que cantamos / acerca, oh, acerca / de la espina".

Esta subjetividad, poética, no ontológica, es lo que somos: la posibilidad después del exterminio. "... se trata de crear un lenguaje, una lengua, en la que cada palabra se adapte a la aniquilación nacida de la Historia" (ibid., 176).

Hay poesía *con* Auschwitz. La de Nadie.⁶⁶

Atendemos al poema que le sigue por la amplitud de la refección y la contraposición que lo estructuran:

TÜBINGEN, JÄNNER

Zur Blindheit, über-
redete Augen.

Ihre – "ein

Rätsel ist Rein-
entsprungenes" –, ihre

Erinnerung an

schwimmende Hölderlintürme, möwen-
umschwirrt.

Besuche ertrunkener Schreiner bei

diesen

tauchenden Worten:

Käme,

käme ein Mensch,

käme ein Mensch zur Welt, heute, mit

dem Lichtbart der

Patriarchen: er dürfte,

spräch er von dieser

Zeit, er

dürfte

nur lallen und lallen,

immer-, immer-

zuzu.

⁶⁶ Para la discusión de las diferentes posturas e interpretaciones del célebre poema, ver: Bollack et. al. 1991-3, 171-212.

("Pallaksch. Pallaksch.")

(GW I, 226)

"TUBINGA, ENERO // Ojos por el discurso / llevados a ser ciegos. / Su – 'un / enigma es puro / sentimiento 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.')

(Versión de los traductores de Bollack 2005, 170).

Es el poema que uno estaría tentado a leer a modo de parodia del héroe, que Hölderlin fue y la heroicidad sobre la que escribió. Nada queda de ello: Hölderlin, la torre, Tubinga, el Neckar. Al contrario: "Ojos, llevados a la ceguera, por el discurso". El ámbito donde ocurre el poema no es el lugar del gran poeta de los himnos a la tierra natal, Tubinga, y en enero,⁶⁷ cuando Celan habría visitado el lugar. Pero el lugar, una vez más, es la palabra, el discurso: ello lleva los ojos a la ceguera; a la visión. "La resemantización procede de la acción del ojo (...) Los ojos son actores en este dominio separado de la lengua, instancia de vigilia y vigilancia en el trabajo de *refección*" (Bollack 2005, 177). Todo ocurre en el ámbito de la lengua; los ojos, aquí, pueden hacer ver a través de las palabras. Ellas *ven*. "En el caso de llegar a la otra orilla" atravesando la muerte y la destrucción a que fue llevada por los asesinos, "la palabra, debido a su ceguera será capaz de decir lo verdadero" (ibid.). Esta ceguera es su negatividad, su rechazo a toda inmediatez himnica. Un anti-Hölderlin *en* Hölderlin, desplazando un decir, *re-diciéndolo*.

Y allí, también, las palabras del *origen*: "Su – 'un enigma es lo nacido puro' –,⁶⁸ su recuerdo de torres de Hölderlin que nadan, rodeadas de gaviotas", van hacia: "Visitas de carpinteros ahogados con estas palabras que se hunden". (Recordemos que carpintero era Zimmer, a

⁶⁷ El "enero" del título remite también a la conferencia de Wannsee, al suroeste de Berlín, el 20 de enero de 1942, donde se decidió el exterminio de los judíos, la llamada "Endlösung", solución final: es también ese tiempo.

⁶⁸ Véase Hölderlin (1979, 147-153).

cuyo cuidado quedó Hölderlin, cuando ya había perdido la razón). El agua, mortal, es aquí el ámbito; allí se hunden las palabras del origen, va el ojo hacia la ceguera a través del discurso, del discurso destructor, de los himnos; entonces, el ojo, ciego, ve. Al sentido se lo subvierte cuando se lo retoma. En la cita se vuelve "enigma", lo que es un "sentimiento que se escapa" ante ojos ciegos. Ahora la pureza no es la del "origen", que es preciso dejar atrás. Lo que de ahí se ha ido deja ya los discursos sobre el origen. Lo que se ha escapado (-*entsprungenes*), ha saltado a otro lugar, allí donde Celan rehace, contra-dice, lo "nacido puro". Esta contra-escritura de la lengua poética de Hölderlin, en la cual consiste el poema, deriva de un alejamiento, una separación, que permite un *decir de nuevo* con y contra un decir; en el que el himno se transforma en ahogo, muerte, noche, con *sus* palabras, re-dichas, conducidas a su última verdad histórica.

¿A qué se reduce hoy, después del acontecimiento, la sublimidad hímica del poeta suabo? "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." Hoy sólo podría balbucear "de este tiempo". Que es, además, el tiempo del poema, y su transcurso, hundiéndose e instaurando una pregunta sobre el canto. El tartamudeo del hombre en la torre remite a "una lengua que pueda dar cuentas de una lógica obsoleta: la de los discursos hímicos religiosos" (ibid: 171-172).

Y la última línea, entre paréntesis, reproduce lo que a veces Hölderlin decía en su idiolecto: "Pallaksch. Pallaksch", y que, según testigos, significaba tanto "sí", como "no". Balbuceo. Contradicción y una alucinada última visión: sí-no.

Allí ha ido a parar el poeta heroico, a balbucear palabras sin sentido, absurdos. No más profetas, dice el poema, no más cantos de guerra: balbuceo, "sí, sí"; "no, no". Hölderlin, atravesado por su propio lenguaje, va a dar allí, derrumbándose: en el agua "consagrada", donde se ahogan carpinteros.

"Sí, sí / No, no". Palabra que se contra-dice; se deshace, para rehacerse, remontar su propia historia y reconstruirse, con los restos, para los restos. El poema todo se puede leer como el rechazo, el derrumbe, de una lengua. Y un recomienzo; *otra* lengua. La referencia son las palabras, las palabras ya dichas, *con* y *contra* las que se reescribe el poema, en busca de la

recreación de una lengua de vida, que ha de arrancarse a la de muerte, que "es un maestro de Alemania". Celan se lee desde la lengua, desde ella se configura un mundo, que fue de horror y muerte, al que hay que limpiarlo, reconstruyendo desde las palabras, *con* las palabras, *contra* ellas. "Pallaksch. Pallaksch".

En el poema que sigue se instala la contrariedad hacia la alquimia, medio mágico de transformación; afín a los delirios del nazismo. También ésta debe ser reestructurada, al servicio de un cambio; no mágico sino humano; en el decir, que debe ser reconstruido.

CHYMISCH

Schweigen, wie Gold gekocht, in
verkohlten
Händen.

Große, graue,
wie alles Verlorene nahe
Schwestergestalt:

Alle die Namen, alle die mit-
verbrannten
Namen. Soviel
zu segnende Asche. Soviel
gewonnenes Land
über
den leichten, so leichten
Seelen-
ringen.

Große. Graue. Schlacken-
lose.

Du, damals.
Du mit der fahlen,
aufgebissenen Knospe.
Du in der Weinflut.

(Nicht wahr, auch uns
entließ diese Uhr?
Gut,
gut, wie dein Wort hier vorbeistarb.)

Schweigen, wie Gold gekocht, in
verkohlten, verkohlten
Händen.
Finger, rauchdünn. Wie Kronen, Luftkronen
um – –

Große. Graue. Fährte-
lose.
König-
liche.

(GW I, 227-228)

"AL-QUÍMICO // Silencio, cocido como oro, en / carbonizadas / manos. // Grande, gris / figura de hermana, cercana / como todo lo perdido: // todos los nombres, todos los / nombres / quemados al par. Tanta / ceniza para bendecir. Tanta / tierra ganada / sobre / los ligeros, tan ligeros / anillos / de almas. // Grande. Gris. Sin / escoria. // Tú, entonces. / Tú con el pálido, / mordido capullo. / Tú en el flujo de vino. // (¿Verdad, a nosotros / también nos despidió este reloj? / Bien, / bien, que tu palabra muriera aquí al pasar.) // Silencio, / como oro cocido, en / carbonizadas, carbonizadas / manos. / Dedos, finos como humo. Como coronas, coronas de aire / alrededor – – // Grande. Gris. Sin / rastro. / Re- / al". (OC, 163-164)

En la primera estrofa ya se proclama que el producto de la transmutación alquímica es el oro, pero aquí como *Schweigen*, "en manos carbonizadas": son las manos de la muerte, cuya obra es el callar sobre su propio hacer y sobre la lengua que podría denunciarlo. "Grande, gris / figura de hermana, cercana / como todo lo perdido: // todos los nombres, todos los / nombres / quemados al par": y los nombres son los quemados, llevados al poema en "figura de hermana"; la madre, y todos los que ya no están.

Pero el poema enfrenta esta al-quimia: "Tú, entonces. / Tú con el pálido, / mordido capullo. / Tú en el flujo de vino. // (¿Verdad, a nosotros / también nos despidió este reloj? / Bien, / bien, que tu palabra muriera aquí al pasar.)". Invocación al "tú" de la poesía, "en el flujo de vino", de palabras. El reloj que nos despide es el tiempo del poema, lugar de obra humana, espacio del rehacer. Allí hay que obrar.

"Silencio, / como oro cocido, en / carbonizadas, carbonizadas / manos. / Dedos, finos como humo. Como coronas, coronas de aire / alrededor – – // Grande. Gris. Sin / rastro. / Re- / al", reitera el comienzo. Los dedos de humo son los de las manos carbonizadas de los quemados. En el aire. "Re- / al": la distorsión de la palabra permite desprender un "liche" que resuena como "Leiche", cadáver. Silencio: obra letal. "Dedos, finos como humo", humo de la muerte; dedos de aquellos a quienes habla Celan. Sus manos muertas pueden ayudar a construir, a re-construir un lenguaje que sólo puede comenzar por el no-decir de los asesinos. El silencio, "como oro cocido" de la última estrofa, ha sido trabajado por esos dedos; allí, donde una palabra murió. En la subterránea oscuridad, en la tumba en los aires, los dedos finos como humo, preparan otra obra, que ya no es mágica, sino la reconstrucción de un lenguaje que debe atravesar el callar de los asesinos.

Radix, Matrix es uno de los poemas decisivos de la lírica de Celan:

RADIX, MATRIX

Wie man zum Stein spricht, wie,
du,
mir vom Abgrund her, von
einer Heimat her Ver-
schwisterte, Zu-

geschleuderte, du,
du mir vorzeiten,
du mir im Nichts einer Nacht,
du in der Aber-Nacht Be-
gegnete, du
Aber-Du –:

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

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

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

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

auch dieser
Fruchtboden klafft,
dieses

Hinab

ist die eine der wild-
blühenden Kronen.

(GW I, 239-240)

“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 medías el sembrado, sola: // ¿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 Jesé. 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”. (En Bollack 2005, 58-59).

En primer lugar, y de la sola lectura, advertimos un rasgo ya insinuado y que se irá incrementando; es la escansión de los versos, de una palabra, y aun de cortes silábicos, que invitan a dar significado a esas partículas; por otro lado, una dicción cortante, de recursos impares, que conllevan una musicalidad, señalada por los cortes, en un transcurso irregular, seco, fuerte, enfático, desigual. La palabra se distancia, se vuelve ajena a los usos habituales, en cualquier idioma. Se trata de una dicción acorde con el dolor, los cortes, la separación de que hablan los poemas.

Jean Bollack destaca el carácter programático, fundacional de este poema, cuyo disparador es la muerte de la madre y el padre de Celan en Ucrania (“Raíz, Madre”): doble raíz, como madre y como obra poética que ya comienza del lado de los difuntos, siendo uno entre ellos y hablándole a ellos, “como se habla a la piedra”, piedra que es norte, gravedad y comienzo. Es muy posible que se pueda reconocer esta precedencia, siempre que se recuerde que todo el exterminio, toda la muerte, lo ponen de ese lado, si bien ésta es, en su historia personal, la primera de todas, de aquella que además le dio la lengua, la de los asesinos, la de su poesía. Por eso es “... 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 -:”. Acentuadas la Noche y el

Tú. Y de allí al exterminio: "¿Quién, / quién era aquella raza, / aquel sexo que fue asesinado, el / que se yergue, negro, en el cielo, / verga y testículo?". La imagen negra, total, del sexo, de la potencia de la raza asesinada, que no olvida, que en la negra muerte se yergue, en el cielo. Y será aún fecunda, en su poetizar.

Raíz: "(... Raíz de Abraham. Raíz de Jesé. De nadie, / la raíz – oh, / de nosotros.)". Sí, comienzo, siempre comenzando, "raíz de nadie, de nosotros". De la Rosa. A ella la han asesinado – "en aquel momento, cuando yo no estaba allí, / en aquel momento, cuando tú / con tus pasos medías el sembrado, sola:" –, la han querido arrancar de raíz, a ella, a la que este poeta se ha propuesto recuperar: "también este / receptáculo del fruto se va abriendo, / este / hacia-abajo / es una de las salvajes / coronas que florecen". Hacia la raíz, que han querido arrancar, y en la que funda su poesía. Ese "Fruchtboden" es también el piso del fruto; se abre como raíz, piso y fuente como "florecientes salvajes coronas". Comienzo del decir. Pero éste; más-tú. "Aber-du". La marca de la insistencia, de la acentuación, de hacer ser lo que es ya raíz de nadie (del poeta; de los que están con él; "Nadie"; de la Rosa), son los guiones que cortan, como negación y ausencia, para alcanzar, a través de y, en la muerte, a los masacrados, a esa Madre "Hermanada a mí desde el abismo" que es Raíz y fuerza de su poesía.

Un poema que ha dado lugar a numerosas interpretaciones por la cantidad de alusiones que puede contener, y que así manifiesta el proceso de enigmatización, es "A uno que estaba ante la puerta":

EINEM, DER VOR DER TÜR STAND, eines
Abends:
ihm
tat ich mein Wort auf –: zum
Kielkropf sah ich ihn trotten, zum
halb-
schürigen, dem
im kotigen Stiefel des Kriegsknechts
geborenen Bruder, dem
mit dem blutigen
Gottes-

gemächt, dem
schilpenden Menschlein.

Rabbi, knirschte ich, Rabbi

Löw:

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

.....

Wirf auf die Abendtür zu, Rabbi.

.....

Reiß die Morgentür auf, Ra- --

(GW I, 242-243)

"A UNO QUE ESTABA ANTE LA PUERTA, un / 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 / Löw: // 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- -- ". (De los traductores de Bollack 2005, 96).

Cierta narración a reconstruir, personaje de difícil identificación, procesos indicados que aparecen enigmáticos al desconocerse la dirección y hábito del poema, un *pathos*, si lo hubiese, indeterminable, complican notablemente la lectura. ¿Quién –entre otras cuestiones– es el hombrecillo, el hermano deforme? ¿Qué se pide de él y por qué? ¿A quién? Un tono extraño envuelve toda la alocución, que finaliza con la exhortación al Rabí.

Ya el rabino Löw, Maharal de Praga, vinculan el poema a cierta materia y relato: el Golem. Por un olvido del Rabino, su creador, que no le insufla la letra aleph, que le daba vida, antes del Shabat, lanza a la criatura a una tendencia de destrucción. Destino de autómeta, erróneamente permitido por su creador. Esta alusión permite a intérpretes varios, entre ellos Peter Horst Neumann,⁶⁹ ir tras esa pista para un posible desciframiento. Pero la dirección no es unívoca y la lectura se complica si no se la decide –lo que suele ocurrir con algunos críticos– completando probables huecos de sentido o dicción sin justificación de parte del texto, cuya dispersión de signos y sentidos es de difícil recomposición en busca de alguna lectura metafórica, simbólica, o siguiendo una probable forma de parábola. La recurrencia a la leyenda del Golem, aun si la hay, no puede ser hecha de modo lineal, dejando de lado la letra del poema.

Al que “estaba ante la puerta”, “le he abierto mi palabra”, dice el poema. ¿Cuál es esa palabra? ¿Qué provee a este desconocido, y quién es él? Se da la palabra a un ser extraño, difícil, inhabitual. Situando a estos seres en un contexto histórico que es el del poema, éste que “está ante la puerta” es el “*homúnculo* judío nacido en la redoma alquímica de la Alemania nazi” (Bollack *ibid.*, 101), un monstruo manipulable y desde, luego, desdeñable en tal contexto, por monstruoso y, acaso, por eso mismo, malvado. Es “hermano” enclenque, deforme, “piador”, “nacido dentro de la bota enfangada del leal “guerrero” alemán, “homúnculo”, creado deforme por el poder militar nazi. A ése, “le he abierto mi palabra”. Es al Rabí Löw, a quien se le pide que enfrente a las pavorosas fuerzas de la destrucción que han creado el homúnculo para que no pudiese hablar y, si pudiese, no fuese creído. Pues a él se le da la palabra. Un tono de farsa hiriente y dolorosa contamina y dificulta la lectura; más allá del drama, pavoroso y horrorosamente destructor, hay una amargura intensa, que el poema rezuma.

⁶⁹ Ver: Bollack 2005, 97 ss.

Si hay alusión a la circuncisión –por lo que se invoca al Rabino Löw–, ésta se incluye en la resignificación de la lengua, después de la corrupción a la que la llevó al nazismo. Por eso se le dice: “Diesem / beschneide das Wort”: “A éste / córtale la palabra”. A este *homúnculo* deforme, a que los nazis redujeron al judío, se le encarga la reconstrucción de la lengua; por eso el rabino debe cortar la palabra de la muerte de los campos, lo circuncida, inicia una vida con la tarea de reformular de nuevo la lengua alemana.

“... diesem / spreize die zwei / Krüppelfinger zum heil- / bringenden Spruch. / Diesem”: “a ése / sepárale los dos / dedos contrahechos por un dicho / salvador”. Dedos de bendición, contrahechos, pero de salvación por la acción del Rabí Löw. Del *homúnculo* goetheano vendrá la salvación de la lengua alemana. La lengua poética saca su poder del ámbito de la muerte, de los muertos. A lo deforme se lo reconfigura, para que diga otra cosa. Lo contrahecho, así, por esta magia del verbo, contra-dice.

Todo aquí remite a un hacer de nuevo, a transformar; a “cortar la palabra”, incluso la del propio nombre del Rabí Löw:

Cierra además la puerta del atardecer, Rabí.

.....

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

Ra- --: Nombre cortado; refección radical, hasta del propio agente poético.

Reescribir a cargo del judío de imagen desfigurada por los nazis; deslindada de la palabra sagrada, su palabra es humana. No hay aquí teología, ni “positiva” ni “negativa”, como creen Neumann y Pöggeler (en Bollack 2005, 106). Es un mundo de muerte y destrucción creado por hombres y al que otros hombres podrán oponerse. La “Nada viviente” es el muerto que vuelve, invocado por la palabra poética. Está ante la puerta.⁷⁰

El poema que sigue también manifiesta, en su modo, los rasgos de un rehacer de la lengua:

⁷⁰ Para la extensa discusión crítica al respecto, véase Bollack 2005, 99-126.

MANDORLA

In der Mandel – was steht in der Mandel?

Das Nichts.

Es steht das Nichts in der Mandel.

Da steht es und steht.

Im Nichts – wer steht da? Der König.

Da steht der König, der König.

Da steht er und steht.

Judenlocke, wirst nicht grau.

Und dein Aug – wohin steht dein Auge?

Dein Aug steht der Mandel entgegen.

Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.

Es steht zum König.

So steht es und steht.

Menschenlocke, wirst nicht grau.

Leere Mandel, königsblau.

(GW I, 244)

“MANDORLA // En la almendra _ ¿qué se tiene en la almendra? / La nada. // Se tiene la nada en la almendra. / Allí se tiene y se tiene. // En la nada _ ¿quién se tiene allí? El rey. / Allí se tiene el rey, el rey. Allí se tiene y se tiene. // Bucle de judío, gris no serás.⁷¹ // Y tu ojo _ ¿hacia dónde se tiene tu ojo? / Tu ojo se tiene frente a la almendra. / Tu ojo, frente a la nada se tiene. / Se tiene para el rey. Así se tiene y se tiene. // Bucle de hombre, gris no serás. / Almendra vacía, azul real”.⁷²

⁷¹ El bucle se traduce también como “guedeja”, que es como se nombra ese cabello ritual.

⁷² Con algunas modificaciones, seguimos la traducción de Reina Palazón (OC, 173).

La palabra "mandorla" viene del italiano y designa un "marco en forma de almendra que en el arte románico y bizantino, circunda algunas imágenes, especialmente las de Cristo Majestad", según el diccionario de la RAE.

El léxico es mínimo, y se combina según las estrofas. Las dos primeras muestran una estructura paralelística. Una pregunta y una respuesta en ambos comienzos:

In der Mandel – was steht in der Mandel?

Das Nichts.

Im Nichts – wer steht da? Der König.

Y luego; de modo similar:

Es steht das Nichts in der Mandel.

Da steht es und steht.

Da steht der König, der König.

Da steht er und steht.

Y un verso, separado por otro margen: "Judenlocke, wirst nicht grau".

La estrofa que sigue retoma la estructura primera de modo no simétrico:

Und dein Aug – wohin steht dein Auge?

Dein Aug steht der Mandel entgegen.

Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.

Es steht zum König.

So steht es und steht.

Y asimismo la interrupción, ahora instaurando una simetría:

"Menschenlocke, wirst nicht grau".

Y cierra: "Leere Mandel, königsblau".

La armonía compositiva, reiterativa, insistente, revela sentidos, los reestructura.

"En la almendra" nos retrotrae al final de *Mohn und Gedächtnis*:

Zähle mich zu den Mandeln: "Cuéntame entre las almendras". Los exterminados, soy uno de ellos. Estoy de su lado, en su lado.

Ahora pregunta: En la almendra – ¿qué se sostiene en la almendra?

La nada.

Tengamos siempre en cuenta que "stehen" es mantenerse firme, resistir, no desfallecer. ¿Qué se sostiene en la almendra? La nada, del no-ser, de la muerte. Pero esta nada, está allí; y las almendras son los muertos (*cuéntame allí*). Nada hay en la almendra, pero es una Nada preñada de todas las posibilidades, hermana del Silencio, una negación que es el inicio de una probable afirmación. La almendra soporta la nada de la muerte. Eso se sostiene en la almendra. Pero de esos exterminados puede resurgir un decir.

Como la almendra, "el justo se sostiene en la Nada", que Celan podría haber leído en Gerschom Scholem⁷³. "Así se tiene y se tiene". Es preciso aclarar que esto adviene en un contexto poético particular, determinado, y que allí cobra un sentido que no es la mera transferencia de la cita, sino su adecuación en el sistema del poema celaniano, una cita como *apropiación* creadora: ésta se adecua al contexto poético actual, aun cuando conserve el rastro de su origen, el que no es inocuo. Lo intertextual modifica, rehace también. Es un rastro; una huella, una marca, que allí actúa pero según el modo en que el poema la actualiza.

"En la Nada – ¿quién se tiene allí? El rey. / Allí se tiene el rey, el rey. / Allí se tiene y se tiene".

¿Quién es el rey? En los "Fragmentos de Píndaro" que tradujo Hölderlin (1976, 159), el rey es "la ley, / de todos el rey, mortales e / inmortales; ella guía, / por ello, violentamente / el más justo derecho con la más alta mano". Y al comentarlo dice Hölderlin: "... la estricta mediatez es la ley". (ibid.) La ley es rey, el rey es lo mediado, la mediación, la no-inmediatez, por eso es la ley. Pero aquí actualiza su sentido, se dice distinto. El rey está en la nada de la almendra. Allí es ley; mediación, pero el rey, que es "lo más alto", aquí se tiene en la nada. Allí nos rige,

⁷³ Véase Jean Bollack (2005, 119).

en la mediación reflexiva de la poesía que se sobreimprime a su decir: la nada es la mediación, el reino de los muertos es la ley; es el rey. Por eso el bucle judío no llegará a ser gris. Resignificación radical, reescribiendo al Píndaro de Hölderlin. La ley, el rey, la nada, la mediación. Lo más alto es la muerte; allí se tiene la almendra. Pero la muerte es la mediación, para la palabra. Sólo atravesando la nada de la muerte, se podría escribir poesía; allí se sostiene el rey, la ley. Así el rizo de judío, el rizo de hombre no será gris. El rey es la ley, que es la muerte; devendrá vida y palabra, atravesando la muerte, desde ella misma, que es la ley.

“Y tu ojo – ¿hacia dónde se sostiene tu ojo? / Tu ojo se sostiene frente a la almendra. / Tu ojo se sostiene frente a la nada. / Se sostiene hacia el rey. / Se sostiene y se sostiene”.⁷⁴

“Almendra vacía, azul real”: muerte, azul del rey. Recomienzo; recreación de un lenguaje destrozado, aniquilado, como los judíos. Vuelta a empezar, reflexivamente, repensando cada poema y la lengua poética. Desde la muerte, que es el rey, “un maestro de Alemania” (*Todesfuge*).

Para el poema que sigue, “AN NIEMAND GESCHMIEGT”, tomamos en cuenta la reflexión de Schulz (1977, 202-204).

AN NIEMAND GESCHMIEGT mit der Wange –

an dich, Leben.

An dich, mit dem Handstumpf

gefundenes.

Ihr Finger.

Fern, unterwegs,

an den Kreuzungen, manchmal,

die Rast

bei freigelassenen Gliedern,

auf

dem Staubkissen Einst.

Verholtzter Herzvorrat: der

⁷⁴ Las variaciones en la traducción muestran la riqueza del sentido, que así se expande, en la misma dirección.

schwelende
Liebes- und Lichtknecht.

Ein Flämmchen halber
Lüge noch in
dieser, in jener
übernächtigen Pore,
die ihr berührt.

Schlüsselgeräusche oben,
im Atem-
Baum über euch:
das letzte
Wort, das euch ansah,
soll jetzt bei sich sein und bleiben.

.....

An dich geschmiegt, mit
dem Handstumpf gefundenes
Leben.

(GW I, 245-246)

"NO ARRIMADO A NADIE con la mejilla – / a ti, vida. / A ti, encontrada con el muñón / de la mano. // Vosotros, dedos, / Lejos, de camino, / en los cruces, a veces, / el descanso / con los miembros libres / sobre / el cojín de polvo Una-vez. // Leñoso apaño del corazón: el / encandecido / siervo de amor y luz. // Una llamita de media / mentira aun en / este, en aquel / trasnochado poro, / que tocáis. // Ruidos de llaves arriba, / en el árbol / de aliento sobre vosotros: / la última / palabra que os miró / debe ahora estar y quedarse consigo. // // En ti apoyada, vida / encontrada / con el muñón de la mano". (V. OC, 173-174)

“La unidad del Yo y la Vida en la estrofa final está mediada a través del total movimiento del lenguaje del Poema, parte del cual es la línea vacía” (Schulz, 1977: 201). Y el muñón, signo de la devastación y la ruina, alcanza para hallar esa vida, mediada por la destrucción de una mano, que es sólo muñón, negatividad y mediación y sin embargo por esto, y a través de esto, encuentra la vida.

El muñón y la vida se precisan, se engendran dialécticamente, son el corazón del poema que dice la mediación hacia la vida, desde la nada, la ausencia, el muñón. De entre los muertos, a la vida. Por el muñón. Y esta unidad de vida y lenguaje es lo verdaderamente utópico, lo que remite a la formulación del presente en *El Meridiano* (OC, 507-508): “(...) en el aquí y ahora del poema _el poema mismo siempre tiene sólo ese presente único, singular, puntual_ (...)”, y los *topos* (lugares) del poema, “lo que hay que investigar: a la luz de la u-topía”.⁷⁵ Así el poema va del total abandono: “No arrimado a nadie con la mejilla”, a través del muñón, con “la última palabra”, “una llamita de media / mentira”, a la vida encontrada, en arduo, doloroso trayecto. Y como utopía, en la diferencia con su propio lenguaje, el poema, en la línea vacía, se mantiene consciente de su posibilidad anticipatoria: espacio donde puede advenir lo nuevo. Poema abierto a un futuro que está presente en su escritura como ausencia y espacio *u-topos*.

Ningún vitalismo; ninguna inmediatez. La vida, hallada, gracias a una mediación por la nada del muñón: “Sin apoyo en mejilla de nadie - / en ti, vida. / En ti, encontrada con el muñón / de una mano”. La vida, mediada por la muerte –la línea vacía. Hallada con el muñón.

El poema siguiente también expone la línea vacía de la mediación entre la nada de los opuestos, Vida y Nada:

ZWEIHÄUSIG, EWIGER, bist du, un-
bewohnbar. Darum
baun wir und bauen. Darum
steht sie, diese
erbärmliche Bettstatt, – im Regen,
da steht sie.

⁷⁵ GW III, 198-199.

Komm, Geliebte.
Daß wir hier liegen, das
ist die Zwischenwand –: Er
hat dann genug an sich selber, zweimal.

Laß ihn, er
habe sich ganz, als das Halbe
und abermals Halbe. Wir,
wir sind das Regenbett, er
komme und lege uns trocken.

.....

Er kommt nicht, er legt uns nicht trocken.

(GW I, 247)

“DE DOS CASAS, ETERNO, eres tú, in- / habitable. Por eso / construimos y construimos. Por eso / este miserable lecho, – bajo la lluvia, / ahí está. // Ven, amada. / Que yazcamos aquí, esto / es la pared medianera –: El / tiene bastante entonces consigo mismo, dos veces. // Déjalo, que / se tenga por entero, como una mitad / y también la otra. Nosotros / nosotros somos el lecho de lluvia, que / venga y nos ponga a secar. // // Él no viene, él no nos pone a secar”. (OC, 174-175)

La línea vacía es el no-decir, la nada; lo que separa lo dual, aunque construyamos y construyamos. Yacemos en la medianera. Dos veces tiene suficiente en sí como lo no mediado. Déjalo entonces, pues se tiene totalmente como una parte y como otra. En suspensión. Nosotros somos la cama de lluvia: yacemos en la mediación intransitable de nada y vida, en la mudez: ello aparece como ausencia en la línea de puntos. Como vacío de vida, entre los que yacen. Allí son, en su contradicción: “que / venga y nos ponga a secar. // // Él no viene, él no nos pone a secar”. Una mediación, una línea vacía; en suspenso. No hay solución, paso, de uno a otro: “que venga” / “no viene”. En “el lecho de lluvia” estamos, donde la nada, la inhóspita, nos recibe, en el callar, la detención letal. Figuras

en un tablero de ajedrez vacío. "De dos casas, eterno, in- / habitado". La partícula negativa "un-" queda aislada: In-mediato. No-mediado. El vendría / No viene. Puesta en escena de las fichas vacías del poema. Posibilidad de un comienzo; acá, detenido. Poema del pre-poema. Pre-poética. Lecho de lluvia.

En la parte III leemos el poema:

ANABASIS

Dieses

schmal zwischen Mauern geschriebne
unwegsam-wahre
Hinauf und Zurück
in die herzhelle Zukunft.

Dort.

Silben-

mole, meer-
farben, weit
ins Unbefahrne hinaus.

Dann:

Bojen-,
Kummerbojen-Spalier
mit den
sekundenschön hüpfenden
Atemreflexen -: Leucht-
glockentöne (dum-,
dun-, un-,
unde suspirat
cor),

aus-
gelöst, ein-
gelöst, unser.

Sichtbares, Hörbares, das
frei-
werdende Zeltwort:

Mitsammen.

(GW I, 256-257)

"ANÁBASIS // Este, / angostamente entre muros escrito, / inviable-verdadero / subir y volver / al futuro de claro corazón. // Allí. // Malecón, / de sílabas, color / de mar, bien / adentro en lo innavegado. // Después: / boyas- / espaldera de boyas de pena / con los / reflejos del aliento / saltando bellos por segundos –: sonidos de campanas / luminosas (dum- / dun- un- / *unde suspirat / cor*), / des- / atados, res- / catados, nuestros. // Algo visible, audible, la / palabra-tienda / liberándose: // De-consuno". (OC, 179-180)

Poema de moléculas, microelementos de poema. Aquí se nombra una "Anábasis", palabra griega que significa tanto "remontar la pendiente" como "retorno a casa", al principio (Badiou 2009, 110), "subir y volver / al futuro de claro corazón", un futuro anterior: lo que habrá sido, sube y vuelve, desde el futuro: movimiento múltiple que remite a una oposición, que vuelve y reescribe para un "futuro de claro corazón", y que Badiou contrapone al poema de igual nombre de Saint-John Perse (1887-1975), "hombre de estirpe colonial" (ibid., 111) que remite al "paraíso de las colonias", una lengua de pertenencia y de dominación, con un yo conquistador que declara: "Un gran principio de violencia dictaba nuestras costumbres" (*Un grand principe de violence commandait à nos mœurs: Anabase*, en Badiou 2009, 115). A esto Celan opone su *Anábasis*, contra esta lengua épica, de dominadores, de guerreros nihilistas y asesinos; una épica de ciegos. Celan, en cambio, huérfano de vida y de alma, enemigo de toda épica y de toda violencia, escribe: "Este, / angostamente entre muros escrito, / inviable-verdadero / subir y volver / al futuro de claro corazón.". Esta "ascensión y vuelta" es su *Anábasis*, no guiada por la violencia de Saint- John Perse, con un poema "escrito entre

muros”: en su escritura, único hogar posible, que señala una dimensión temporal, como “ascensión y vuelta”, a un futuro, utópico, “claro de corazón”, en un transcurrir por mar (los guerreros griegos de la *Anábasis* de Jenofonte, invocan al mar a su retorno). Aquí, esta navegación es la de la escritura, de donde sube y vuelve: “Malecón, / de sílabas, color / de mar, bien / adentro en lo innavegado”; en un transcurso por la negatividad, hacia el poema y su tiempo; aquí, futuro.

La oposición que señala Badiou sirve para mostrar la diferencia de poéticas en contradicción insoluble: la épica violenta y nihilista de Perse opuesta a la anti-épica de Celan, de una voz navegante que no va a un lugar, sino a un tiempo de fraternidad.

“Después: / boyas- / espaldera de boyas de pena / con los / reflejos del aliento / saltando bellos por segundos –: sonidos de campanas / luminosas”: navegación, entre boyas de pena; con reflejos de aliento, de canto. Campanas luminosas: “dum- / dun- un-” hacia “*unde suspirat / cor*” del *Exsultate jubilate* de Mozart, *desde donde suspira el corazón*. Y entonces, “aus- / gelöst, ein- / gelöst, unser”. “Des-enlazados; res-catados, nuestros”. “Visible, audible, la palabra-tienda liberándose”: de vuelta a un futuro que habrá sido; que habrá de ser: “Juntos”. Utopía de palabras navegantes.

In Eins es otro de los poemas centrales en la poética de Celan; traza, junto con *Schibboleth*, el *Meridiano*; ensaya una cartografía de lo que se une en el dolor de la opresión y la derrota de las insurrecciones contra la violencia y la dominación, los traumas de la historia (LaCapra 2008):

IN EINS

Dreizehnter Feber. Im Herzmund
erwachtes Schibboleth. Mit dir,
Peuple
de Paris. *No pasarán.*

Schäfchen zur Linken: er, Abadias,
der Greis aus Huesca, kam mit den Hunden
über das Feld, im Exil

stand weiß eine Wolke
menschlichen Adels, er sprach
uns das Wort in die Hand, das wir brauchten, es war
Hirten-Spanisch, darin,
im Eislicht des Kreuzers "Aurora":
die Bruderhand, winkend mit der
von den wortgroßen Augen
genommenen Binde – Petropolis, der
Unvergessenen Wanderstadt lag
auch dir toskanisch zu Herzen.

Friede den Hütten!

(GW I, 270)

"EN UNO // Trece de febrero. En la boca del corazón / despierto Schibboleth. Contigo, /
Peuple / de Paris. *No pasarán.* // Corderos a la izquierda: él, Abadías, / el anciano de Huesca,
vino con los perros / sobre el campo, en el exilio / se alzaba blanca una nube / de nobleza de
los hombres, él nos dijo / la palabra en la mano, la que necesitábamos, era / español de
pastores, allí dentro, // en la luz de hielo del crucero "Aurora": / la mano del hermano, que
señala con la / venda quitada de los ojos / grandes de palabra _ Petropolis, la / ciudad
peregrinante de los involvidados, te / era también toscana al corazón. // *¡Paz a las cabañas!*"⁷⁶

Este es el poema que reúne, *Todo en uno*, la poesía, la crítica y la teoría. Es el poema de *El Meridiano*, que reúne *In Eins*, las derrotas, las insurrecciones, las rebeliones contra la opresión. No una generalidad abstracta, sino un meridiano del sufrimiento y las rebeliones cuyo resultado es aún la derrota, pero en el que no se cesa, no se bajan las banderas: *¡Paz a las cabañas! (¡Guerra a los palacios!)*. Y junto con el poema, en uno con el poetizar, la teoría de *El Meridiano* (OC, 499-510), del eje del dolor y la esperanza posible, de las luchas del pueblo, en Viena, en Francia, en España, en Rusia.

En Otto Pöggeler (1986, 263-264), se enumeran algunos de los acontecimientos que se unen *en uno* en el poema, en una cartografía del dolor y la derrota:

⁷⁶ En nuestra traducción, tenemos en cuenta la de José Luis Reina Palazón (OC, 187-188).

En *La Rosa de Nadie* señala el poema *En uno* al revolucionario *Peuple de Paris* [1848; 1871], la insurrección de los trabajadores del 13 de febrero de 1934 en Viena y la resistencia española contra el fascismo en uno con el poetizar, como Mandelstam y otros intentaron en Petrópolis-Petersburgo...⁷⁷

Peuple de Paris remite tanto a la insurrección popular que tuvo lugar en París del 23 al 25 de febrero de 1848, la que supuso el inicio de las primeras muestras organizadas del movimiento obrero; como, seguramente, a la Comuna de París, que gobernó la ciudad del 18 de marzo al 28 de mayo de 1871, hasta que fue violentamente reprimida.

Además, un “trece de febrero”: de 1934, en Viena y en Madrid coinciden y fracasan insurrecciones socialistas (vid. supra: p. 101).

El crucero “Aurora”, durante la Primera Guerra Mundial, operó en el mar Báltico. A fines de 1916, se trasladó a Petrogrado para reparaciones; la ciudad era un perfecto caldo de cultivo revolucionario y gran parte de su tripulación se unió a los bolcheviques, que estaban preparando la revolución comunista. El 25 de octubre (según el calendario juliano); el 7 de noviembre de 1917 (de acuerdo con el gregoriano), el rechazo de una orden al *Aurora* de partir al mar, fue el punto de partida de la revolución de octubre. A las 21.45, un disparo de su cañón de popa fue la señal para el inicio del asalto al Palacio de Invierno, en el cual tomó parte su tripulación.

La alusión a Petrópolis (y de allí a Mandelstam, según Pöggeler), procede de que, en febrero de 1917, la capital, San Petersburgo, que desde comienzos de la guerra se llamaba Petrogrado a causa del origen alemán del nombre histórico, vivía un ambiente prerrevolucionario. Manifestaciones espontáneas estallaron desde el comienzo de febrero, sobre todo de mujeres que protestaban contra el desabastecimiento de alimentos y de carbón para la calefacción. Estas manifestaciones continuaron en días sucesivos con un número creciente de participantes.

La llamada Revolución de Febrero sobrevino casi espontáneamente cuando el pueblo de Petrogrado protestó contra el régimen zarista por la escasez de comida en la ciudad. A principios de febrero las protestas se fueron tornando violentas en cuanto los ciudadanos se

⁷⁷ Pöggeler (1986, 263-264). La traducción es nuestra.

sublevaron y enfrentaron a la policía y los soldados. Cuando el grueso de los efectivos destacados en la capital se unió a la sublevación, ésta se convirtió en una verdadera revolución obligando a abdicar al zar. Se constituyó un gobierno provisional, también llamado Duma, a la vez que se planeó la convocatoria a elecciones. Entre febrero y octubre los revolucionarios propusieron cambios más radicales, bien a través del Soviet de Petrogrado o de forma directa. En julio, los bolcheviques, en colaboración con los anarquistas, promovieron una rebelión civil, pero ésta fracasó, hasta que el cañonazo del crucero "Aurora" puso en marcha la

Revolución.⁷⁸

El poema, uno de los más logrados de Celan, pone "en uno" el Meridiano, la ética revolucionaria y la puesta en escena del propio poema, cuyas huellas y trabazón evidencia. Idiomas del mundo, de la lucha por la liberación; traducciones implícitas, explícitas, traducción en dirección a la Política y la Historia de lo intraducido (*No pasarán*), unidos por un Meridiano al lenguaje de la rebelión: alemán; hebreo; francés, español. Ningún idioma. Sólo el de la liberación: "¡Paz a las cabañas!".

Una fuerte imagen de la Guerra Civil Española: "Corderos a la izquierda: él, Abadías, / el anciano de Huesca, vino con los perros / sobre el campo, en el exilio / se alzaba blanca una nube / de nobleza de los hombres, él nos dijo / la palabra en la mano, la que necesitábamos, era / español de pastores, allí dentro" (Celan 2004, 187). Un pastor da la palabra: *Schibboleth*, por toda palabra de paso, con la piedra en la boca del corazón. El Meridiano traduce, traslada, reúne: "¡Pero el poema habla! Recuerda sus fechas, habla. Por supuesto habla siempre sólo en nombre de su propia causa, en su más propia causa." (OC, 505).

Sus fechas: 13 de febrero; 20 de enero: "Aun en el aquí y ahora del poema –el poema mismo siempre tiene sólo ese presente único, singular, puntual–, aun en esa inmediatez y cercanía lo interpelado deja expresarse también lo que a él, al otro, le es más propio, su tiempo" (ibid., 507).

Y el hallazgo de lo que reúne todo "En uno":

⁷⁸ Datos obtenidos de varias fuentes historiográficas, especialmente Erich Hobsbawm (2012, 59-72).

Encuentro algo –como el lenguaje– inmaterial, pero terrenal, terrestre, algo circular, que vuelve sobre sí mismo a través de ambos polos y a la vez atraviesa –cosa graciosa– incluso los tropos: encuentro... un Meridiano. (OC, 509-510)

Poesía, metapoesía; teoría y crítica de la poesía en el poema, que es así palabra de paso, clave, para todos: *Schibboleth*; *Peuple de Paris*; *No pasarán*; *Paz a las cabañas*. Palabras, traducidas con la piedra al lenguaje del corazón. Todo en uno.

Leemos también aquí una Ética de lo lingüísticamente no traducido como señal de dolor y redención; como traducción de una Ética y una Política. Deliberadamente permanecen los lemas, las contraseñas, en su idioma de origen: “No pasarán”; “Peuple de Paris”; “Schibboleth”.

Este modo de inscribir en el texto en alemán una alteridad, en primer término lingüística, pero que es además, y sobre todo, índice de la historia, la rebelión, también de la derrota, hace de lo intraducido en el poema de Celan, la paradójal traducción de estas luchas, que se inscriben en la lengua. Son todas *Schibboleth*, contraseñas, para traducir el sentido de lo no logrado, de la rebelión. La no-traducción, en un plano, deviene así traducción de una Ética y una Política, donde se lee una inscripción en la historia. Dice Henri Meschonnic (2009, 98): “... traducir es también un acto ético, es traducir la ética poética del poema”. Y también (2009: 97):

En lugar de una antropología binaria y mitologizante, pensar la pluralidad y la diversidad, no la oposición entre identidad y alteridad, sino que la identidad no adviene más que por la alteridad.

Así, identidad y alteridad no son fuerzas excluyentes, sino que se transita de una a otra. En este poema, es también la alteridad la que no adviene más que por la identidad, de estas palabras que, intraducidas, traducen “la ética poética del poema”; hacen presente una Historia.

Al permanecer igual/distinto, según esta fuerza de traducción como Ética, es el idioma que el poema recoge, reescribe y recuerda, guarda en sí como memoria, como lo que “relumbra en el instante de un peligro” (Benjamin 1994, 180); para invocar a los asesinados, conservarlos en el poema; traduciendo así su lengua, en su letra, escribiendo su Historia. En uno: palabras

en el idioma del conjuro poético: una segunda traducción, otra, una intensificación del acto de traducir: a una Ética. Es el poema que patentiza un modo de la traducción, que reflexiona sobre él, ya que el poetizar de Celan es además teoría de su escritura, metapoema.

Reiteramos: así se reúne "en uno" lo que está en el Meridiano de la derrota de las insurrecciones del pueblo: la Guerra Civil Española; el 13 de febrero en Viena; la Comuna de París. Esos nombres, esos lemas, se traducen a la lengua de la Ética insistiendo en la letra. Una segunda dimensión de la traducción que presenta la lengua llamada original, ahora inscripta en una Política. Una Estética en la Historia.

Otro poema que muestra y pone en acción, lúdica e irónicamente, los juegos con los significantes, las palabras, las lenguas, los ritmos, los sentidos, y así escenifica la *contra-escritura*, es éste:

HUHEDIBLU

Schwer-, Schwer-, Schwer-
fälliges auf
Wortwegen und -schneisen.

Und – ja –
die Bälge der Feme-Poeten
lurchen und vespern und wispern und vipern,
episteln.
Geunktes, aus
Hand- und Fingerkröse, darüber
schriftfern eines
Propheten Name spurt, als
An- und Bei- und Afterschrift, unterm
Datum des Nimmermenschtags im September –:

Wann,
wann blühen, wann,

wann blühen die, hühendiblü,
huhediblu, ja sie, die September-
rosen?

Hüh – on tue ... Ja wann?

Wann, wannwann,
Wahnwann, ja Wahn, _
Bruder
Geblendet, Bruder
Erloschen, du liest,
dies hier, dies:
Dis-
parates –: Wann
blüht es, das Wann,
das Woher, das Wohin und was
und wer
sich aus- und an- und dahin- und zu sich lebt, den
Achsenton, Tellus, in seinem
vor Hell-
hörigkeit schwirrenden
Seelenohr, den
Achsenton tief
im Innern unsrer
sternrunden Wohnstatt Zerknischung? Denn
sie bewegt sich, dennoch, im Herzsinn.

Den Ton, oh,
den Oh-Ton, ah,
das A und das O,
das Oh-diese-Galgen-schon-wieder, das Ah-es-gedeiht,

auf den alten
Alraunenfluren gedeiht es,
als schmucklos-schmückendes Beikraut,
als Beikraut, als Beiwort, als Beilwort,
ad-
jektivisch, so gehn
sie dem Menschen zuleibe, Schatten,
vernimmt man, war
alles Dagegen –
Feiertagsnachtisch, nicht mehr, –:

Frugal,
kontemporan und gesetzlich
geht Schinderhannes zu Werk,
sozial und alibi-elbisch, und
das Julchen, das Julchen:
daseinsfeist rülpst,
rülpst es das Fallbeil los, – call it (hott!)
love.

Oh quand refleuriront, oh roses, vos septembres?

(GW I, 275-277)

"RECELAFLO // Torpe- torpe- torpe- / mente en / los caminos y trochas de la palabra. // Y –
sí – / los abortones de los poetas de tribunales secretos / escuercean y visperean, y
verborrean y viborean, / epistolean. / Obra de / sapo, de / mondongo de mano y dedo, sobre
lo que, / lejos de la escritura, el / nombre de un profeta deja huella, como / per-, con- y ano-
tación, bajo la / fecha del día del nunca-jamás-hombre en septiembre –: // ¿Cuándo, /
cuándo florecen, cuándo, / cuándo florecen las, soorencenlaflo, / orecelaflo, sí, ellas, las rosas
/ de septiembre? // ¡Soo! – on tue... sí ¿cuándo? // Cuándo, cuandoquando, / locuracuándo,
sí locura, _ / hermano / Cegado, hermano / Apagado, tú lees / esto de aquí, esto de: / Dis- /
parates –: ¿Cuándo, / florece eso, el cuándo, / el de dónde, el hacia dónde y lo qué / y quién /
se desvive y mediovive y pervive y se revive, el / sonido axial, Tellus, en su / oído del alma /
zumbante de agudo / oír, el sonido / axial hondo / en el interior de nuestra / circunestelar
morada compunción? / Pues / ella se mueve, sin embargo, en el sentido del corazón. // El
sonido, oh, / el sonido Oh, ah, / la A y la O, / el Oh-estas-horcas-de-nuevo, el Ah-esto-brota,
// en los viejos campos de mandrágora brota, / como adicional hierba de adorno sin adorno,

/ como hierba adicional, como palabra adjetival, como palabra destral / ad- / jetivamente, así, arremeten contra los hombres, sombras, / se dice, era / todo lo contrario, / postre de festivo, nada más -: // frugal, contemporáneo y legal / pone manos a la obra Schinderhannes, / social y con coartada espectral, y / la Julieta, la Julieta: / obesa de existencia eructa, / eructa la guillotina de una vez, call it (hott!) / love. // Oh quand refleuriront, oh roses, vos septembres?". (OC, 190-192)

La apariencia del poema es de puro juego, con algo de diversión aparente, de enredo de palabras y de idiomas, con algo de payasesco y, a la vez, terriblemente serio y burlón. Con maestría en el manejo de idiomas, lemas, poemas, citas, paronomasias, todo el brillo y el girar de un circo del lenguaje. El tono es atrevido, cachafaz, diríamos nosotros, con un centro de sentido en medio de tan apabullante dispersión, en esta calesita de sonidos y juegos, que se despliegan desde un verso de Verlaine, levemente modificado: "Ah! quand refleuriront les roses de septembre!", del soneto "L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable", en *Sagesse* (1880), en francés en el original, que ritma el poema y juega en su título "hühendiblü, / huhediblu" –allí resuena el *blühen*: hühendiblü (las mismas letras con el agregado del "di": die: las).

"¿Oh cuándo florecerán, oh rosas, vuestros septiembres?". Las rosas son los poemas. Florecerán cuando se haya llevado a cabo el trabajo de reescritura del "idioma de los asesinos"; después de haber atravesado las mil noches del horror y la atrocidad de que habla Celan en el discurso de Bremen. Este poema lleva a un punto de máxima incandescencia el prodigio de otra "alquimia del verbo"; de fiesta seria, de carnaval burlón, de significantes que se truecan, giran, se mezclan, se disfrazan y así dan lugar a otro trabajo de reconstitución de la lengua, que también dice de las preocupaciones puntuales de Celan en ese momento. Werner Wögerbauer (2005) menciona el disparador, la ocasión del poema, y éste es la repulsa y ridiculización de los integrantes del Grupo 47. Sobre la integración superficial al grupo (en el fondo, exclusión), dice Wögerbauer (ibid.):

Trabajos recientes permiten una mejor delimitación del lugar o, mejor dicho, del 'no-lugar' de Celan dentro del Grupo 47; los mecanismos de exclusión, que el núcleo del grupo había sabido llevar a cabo, podían –y éste fue el caso de Celan– tomar la forma de una integración superficial. En la mente de algunos miembros del grupo, el reexamen de la lengua y de las formas artísticas debía continuar siendo asunto de los alemanes; se trataba de un programa de auto-purificación.

Y de allí, la pesadez a que alude el poema en su comienzo: "Schwer-, Schwer-, Schwer-" que constituye la condición del ascenso, de la vertical, de la palabra. Pero esa pesadez alude también al Grupo 47.

Schwer-, Schwer-, Schwer-
fälliges auf
Wortwegen und –schneisen.

Pesado, pesado, pesado,
cayendo por
caminos y sendas de la palabra.

Y en ésta la denuncia de "los peles de los poetas de la Santa Vehma"⁷⁹ ("die Bälge der Feme-Poeten"; en la traducción de Reina Palazón, "los abortones de los poetas de tribunales secretos"). Es, dice Wögerbauer, "un lenguaje creado por una conspiración de enemigos –una lengua pervertida, reptiliana y anfibia, un croar baboso que sale de las tripas; la "mano" y el "dedo", órganos del poeta, sólo producen ese esputo, un "mondongo" del horror:

Und – ja –
die Bälge der Feme-Poeten
lurchen und vespern und wispern und vipern,
episteln.
Geunktes, aus
Hand- und Fingergekröse, darüber
schriftfern eines
Propheten Name spurt, als
An- und Bei- und Afterschrift, unterm

⁷⁹"La Santa Vehma ('Feme', en alemán) era una cofradía secreta germánica, de orígenes lejanos e inciertos. Desde finales del siglo XII, dicha cofradía fundó, sobre todo en Westfalia, toda una serie de tribunales secretos (los tribunales véhmicos, en alemán 'Fehmgericht') que se encargaban de que se respetara el orden. Los jueces, que dispensaban una justicia expeditiva, sólo pronunciaban la absolución o la pena de muerte. Después de su apogeo en los siglos XIV y XV, los tribunales véhmicos perdieron su influencia una vez que la paz pública de 1495 y el código penal de Carlos V hubieron establecido sobre nuevas bases la administración y la justicia en Alemania, con lo que la Vehma desapareció en el siglo XVI". (Nota del traductor de Wögerbauer 2005, 17).

Datum des Nimmermenschtags im September –:

Y –sí–

los peles de los poetas de la Santa Vehma
anfibabeen y viborean y vituperan y visperean,
epistolean.

Verborrea de sapo, hecha
de tripas por manos y dedos, sobre la cual
el nombre de un profeta deja su huella,
alejado de la escritura, en forma de
escritura de señas postales y apostilla y postdata, bajo la
fecha del día del Nunca-jamás-un-hombre en septiembre –: ⁸⁰

El nombre del profeta –conjetura Wögerbauer– podría ser Samuel, “el nombre del fundador de la editorial de Celan, ‘S. Fischer Verlag’, donde permanece con su inicial”. Y el septiembre, que reaparece en el poema, una alusión a “siete” (*sept*), y el “Nimmermenschttag” [“día del Nunca-jamás-un-hombre”] se podría entender como la fecha fundadora del exterminio” (Wögerbauer). “El 20 de enero, la fecha de la conferencia de Wannsee, que según *El Meridiano* está en el centro de la poesía de Celan, se verá transferido al mes de septiembre que designa el cumplimiento de la poesía” (ibid.).

Las estrofas 3, 4 y 5 insisten en esa fecha; así retorna y se reinterpreta el nombre del lugar, Wannsee, y provee una interrogación (*wann?*) sobre el tiempo de las floraciones y sobre los lazos de unión entre la poesía y el horror:

Wann,
wann blühen, wann,
wann blühen die, hühendiblüh,
huhediblu, ja sie, die September-
rosen?

⁸⁰ La traducción de Arnau Pons, en el mencionado trabajo de Wögerbauer (2005), es parcial. Nos ayuda a esclarecer el difícil sentido de los versos.

Hüh – on tue... Ja wann?

Wann, wannwann,
Wahnwann, ja Wahn, –
Bruder
Geblendet, Bruder
Erloschen, du liest,
dies hier, dies:
Dis-
parates –: Wann
blüht es, das Wann,
[...]

¿Cuándo van,
cuándo van a florecer, a enrojecer, van, van,
cuándo van ellas a, enrojecenlasfló,
rojelafló, sí, ellas, las ro-
jas, las rosas
de septiembre?⁸¹

¡So! – on tue... Sí, ¿cuándo van?

Cuándo van, vanvan, cuándo los ván-
dalos van, locos van, sí, locos, –
hermano
Cegado, hermano
Apagado, tú lees,
eso de aquí, esos disparos:
dis-

⁸¹ Es la traducción de Arnau Pons. Éste dice (en Wögerbauer 2005; Nota 48): “La versión castellana tiende a una búsqueda de recursos similares, en lugar de hacer una traducción literal del poema, e insiste en la asociación fonética entre «bluten» [sangrar] y «blühen» [florecer] mediante el enrojecimiento de la flor: una floración de sangre a través de las matanzas”.

parates –: Cuándo va
a florecer eso, rojo, loco, el cuándo,
[...]

La insistencia en el *Wann* es el ¿cuándo [*wann?*] florecerán las rosas? y la conferencia del 20 de enero de 1942 en *Wannsee*, Berlín, donde se decidió la “solución final”, el exterminio, el “día del último hombre” o el “último día de la humanidad”, que recuerda a Karl Kraus. *Wann blühen die September Rosen?* O, anagramáticamente: *hühendiblüh*, / *huhediblu*. ¿Cuándo florecerán las rosas de septiembre? Igual significante para el horror y el renacer; eso es el re-hacer: *Wann...*

Y más: *Hüh* – *on tue*: de sonido cercano, en francés: “on tue”: “se mata”.

“Cuándo van, vanvan, cuándo los ván- / dalos van, locos van, sí, locos, – / hermano” a matar, a matar y a matar: “¿Cuándo? *Wann?* [*Wannsee*] y “Oh quand refleuriront, oh roses, vos *septembres?*”, cambiando el verso de Verlaine, las rosas harán florecer sus septiembrés, sus siete, como los brazos de la menorá. ¿Cuándo? *Wann?* ¿Cuándo será el tiempo? *Wann / blüht es, das Wann...*

¿Cuándo las rosas? Cuando de lo pesado emerjan los septiembrés de las rosas, por la orfebrería que hace surgir la palabra de la misma muerte; la palabra de muerte se transmuta, son las palabras de los exterminados, por eso son *Rosas, vuestros septiembrés*. ¿Cuándo florecerán? “Cuándo va / a florecer eso, rojo, loco, el cuándo...”. Cuando florezcan las rosas.

El siguiente poema es programático:

DIE SILBE SCHMERZ

Es gab sich Dir in die Hand:
ein Du, todlos,
an dem alles Ich zu sich kam. Es fuhren
wortfreie Stimmen rings, Leerformen, alles
ging in sie ein, gemischt
und entmischt

und wieder
gemischt.

Und Zahlen waren
mitverwoben in das
Unzählbare. Eins und Tausend und was
davor und dahinter
größer war als es selbst, kleiner, aus-
gereift und
rück- und fort-
verwandelt in
keimendes Niemals.

Vergessenes griff
nach Zu-Vergessendem, Erdteile, Herzteile
schwammen,
sanken und schwammen. Kolumbus,
die Zeit-
lose im Aug, die Mutter-
Blume,
mordete Masten und Segel. Alles fuhr aus,

frei,
entdeckerisch,
blühte die Windrose ab, blättert
ab, ein Weltmeer,
blühte zuhauf und zutag, im Schwarzlicht
der Wildsteuerstriche. In Särgen,
Urnen, Kanopen
erwachten die Kindlein
Jaspis, Achat, Amethyst – Völker,
Stämme und Sippen, ein blindes

E s s e i

knüpfte sich in
die schlangenköpfigen Frei-
Tae -: ein
Knoten
(und Wider- und Gegen- und Aber- und Zwillings- und Tau-
sendknoten), an dem
die fastnachtsäugige Brut
der Mardersterne im Abgrund
buch-, buch-, buch-
stabierte, stabierte.

(GW I, 280-281)

"LA SÍLABA DOLOR // Se te dio en la mano: / un Tú, sin muerte, / junto al que todo Yo a sí
llega. Giraban / en círculos voces libres de palabra, formas vacías, todo / entraba en ellas,
mezclado / y desmezclado / y de nuevo / mezclado. // Y cifran fueron entretejidas a lo no
cifrabable. Uno y mil y lo que / delante y detrás / era más que sí mismo, más pequeño / ma- /
durado y / retro- .pro- / transformado en / germinante Nunca. // Lo olvidado trató / de
atrapar lo por olvidar, parte de la tierra, parte del corazón / nadaban, / se hundían y nadaban.
Colón, la sin / tiempo en el ojo, la flor- / madre, / asesinaba mástiles y velas. Todo zarpó //
libre, / descubridor, / dejó de florecer la Rosa de los Vientos, des- / hojó, un océano, / sangró
en masa y emergiendo, en la luz negra / de la salvaje línea de fe. En féretros, / urnas, canopes
/ despertaron los niños / Jaspe, Ágata, Amatista – pueblos / linajes y tribus, un ciego // S e a
// se anudó en / los cabos libres de cabeza de serpiente -: un / nudo / (y contra- y frente a- y
anti- y gemelos- y miles / de cabos), ante el que la camada de ojos de noche de cuaresma /
de las estrellas-martas en el abismo / de- de- de- / letreaban, letreaban".⁸²

Die Silbe Schmerz, "la sílaba dolor" o "la sílaba Schmerz", para conservar el monosílabo, es
fundante del poetizar de Celan –lo hemos visto. El monosílabo "Schmerz" dice el dolor como
el "elemento básico de una reconcentración nueva, que fija su eje en la historia" (Bollack

⁸²Nuestra traducción debe a la de Reina Palazón (OC, 194).

2005, 531). Cuando el dolor es el comienzo, entramos en un nuevo espacio de la poesía y del mundo. Ésta es la poesía después de Auschwitz.

"Se te dio un Tú en la mano: / un Tú, inmortal, / junto al que todo Yo a sí llega". El tú, dado en la mano, es la potencia poética, inmortal, al que todo yo, sujeto biográfico, llega; allí, donde "todo Yo llega", en el decir y en la historia. Dentro y "fuera" del poema. Parafraseando a Freud, se podría decir que el Yo adviene allí donde el Tú dice, en lo real del espanto.

"Giraban / en círculos voces libres de palabra, formas vacías, todo / entraba en ellas, mezclado / y desmezclado / y de nuevo / mezclado". Comienza el canto, gira, se mezcla y descompone y se mezcla de nuevo. Pre-poema, desde la sílaba "Schmerz". *Incipit poesias*.

"Y cifran fueron entretrejidas a lo no cifrable. Uno y mil y lo que / delante y detrás / era más que sí mismo, más pequeño / ma- / durado y / retro- .pro- / transformado en / germinante Nunca". Una alquimia del verbo; unida en una contradicción que une, en el decir de Celan: "más que sí mismo, más pequeño". Más allá de toda contradicción, que es del ámbito de la lógica, hay poesía. De un Nunca que es principio. Nunca más.

Descubrimientos, un nuevo mundo, linajes: Jaspe, Ágata, Amatista. Un génesis poético: "Sea". Un principio entre naufragios, olvido y lo por olvidar. Informe nace un decir que va al rescate: es el poema mismo, que nace delante de nosotros, al leerlo, gira, se hunde, se mezcla, nada, descubre, crea estirpes. Ante cabos de forma de cabezas de serpientes. Empiezan a decir: las estrellas "de- de- de- / letreaban, letreaban". Tartamudeando, son los vagidos del comienzo.

Metapoésia; el poema de sí, cuyo original es él mismo. Sobre sí se enrolla, se desdobra, se dice Poema, porque es doble, porque puede pensarse. Por eso es Poema. Dice de sí: "Que sea" (Es sei). Creación de mundo, desde el dolor, la muerte, el naufragio, el ir y venir de la rosa de los vientos. Pero siempre en la palabra, en el poema, que se ve a sí mismo, como el yo llega al tú, desde la sílaba "Schmerz".

El abismo de-letreado no es el *Ab-Grund* de Heidegger, es la sílaba *Schmerz* del principio del poema, que se piensa a sí mismo, como el Tú al Yo. Poema del Poema. Metapoema.

Para el texto que sigue tendremos en cuenta el análisis desarrollado por el grupo de estudios de la Escuela de Lille (Bollack et. al. 1991, 17-87):

LA CONTRESCARPE

Brich dir die Atemmünze heraus
aus der Luft um dich und den Baum:

so
viel
wird gefordert von dem,
den die Hoffnung herauf- und herabkarrt
den Herzbuckelweg – so
viel

an der Kehre,
wo er dem Brotpfeil begegnet,
der den Wein seiner Nacht trank, den Wein
der Elends-, der Königs-
vigilie.

Kamen die Hände nicht mit, die wachten,
kam nicht das tief
in ihr Kelchaug gebettete Glück?
Kam nicht, bewimpert,
das menschlich tönende Märzohr, das Licht gab,
damals, weithin?

Scherte die Brieftaube aus, war ihr Ring
zu entziffern? (All das
Gewölk um sie her – es war lesbar.) Litt es
der Schwarm? Und verstand,
und flog wie sie fortblieb?

Dachschiefer Helling, – auf Tauben-

kiel gelegt ist, was schwimmt. Durch die Schotten
blutet die Botschaft, Verjährtes
geht jung über Bord:

Über Krakau
bist du gekommen, am Anhalter
Bahnhof
floß deinen Blicken ein Rauch zu,
der war schon von morgen. Unter
Paulownien
sahst du die Messer stehn, wieder,
scharf von Entfernung. Es wurde
getantz. (Quatorze
juillets. Et plus de neuf autres.)
Überzwerch, Affenvers, Schrägmaul
mimten Gelebtes. Der Herr
trat, in ein Spruchband gehüllt,
zu der Schar. Er knipste
sich ein
Souvenirchen. Der Selbst-
auslöser, das warst
du.

O diese Ver-
freundung. Doch wieder,
da, wo du hinmußt, der eine
genaue
Kristall.

(GW I, 282-283)

“LA CONTRESCARPE // Arráncate la moneda de aliento / del aire en tu redor y del árbol: //
tanto / se / exige de aquel / al que la esperanza carretea arriba y abajo / por el camino

jorobado del corazón – tanto // en el recodo / donde él encuentra la flecha del pan, / que bebió el vino de su noche, el vino / de la vigilia de la miseria, de la vigilia / del rey. // ¿No vinieron también las manos que velaban, / no vino la dicha / profundamente anidada en el cáliz de su ojo? / ¿No vino, ciliar, / la caña de marzo, de humano sonido, que dio luz / una vez, bien lejos? // ¿Se separó de su rumbo la paloma mensajera, se / podía descifrar su anillo? (Todo el / nublado a su alrededor – podía leerse.) ¿Lo soportó / la bandada? ¿Y comprendió / y voló cuando ella no volvió? // Varadero de pizarras el tejado, –sobre la quilla de palomas- / está carenado lo que navega. A través de los mamparos / sangra el mensaje, lo caduco / salta joven por la borda: // Por Cracovia / has venido, en la estación / de Anhalt / fluyó a tu mirada un humo / que era ya de mañana. Bajo / paulonias / viste alzarse los cuchillos otra vez / cortantes de lejanía. Se / bailó. (Quatorze / julleys. Et plus de neuf autres.) / Entrevesado, Versosimio y Hocicotorcido / imitaban lo vivido. Él, /envuelto en una pancarta, avanzó / hacia el grupo. Se re- / trató / un recuerdito. El disparador / automático eras / tú. // Oh esta in- / timación. Empero de nuevo / allí, donde tienes que ir, el único / cristal / exacto". (OC, 196-197)

El poema, difícil, enigmático, sigue sin embargo una de las líneas centrales de la escritura poética de Paul Celan, la reflexión del poema sobre sus palabras, sobre su hacerse; la reflexión para retomar el lenguaje que ha de ser visto como aquello de lo que el poema trata. La lengua es el objeto del poema; y hasta el nacimiento de un lenguaje (Bollack et alia 1991, 17). Sobre el título, el diccionario Petit Larousse Illustré (1974, 250) dice de "Contrescarpe": "Talud o muro que bordea exteriormente al foso que rodea a un fuerte".

"Arráncate la moneda de aliento / del aire en tu redor y del árbol". Pero si "moneda de aliento" son las palabras, se trata de arrancárselas, de renunciar a ellas. Se exige ese renunciamiento: la moneda de aliento es el precio que el "yo" biográfico (el autor histórico) le exige al "tú", autor del poema: que se arranque ese lenguaje, para que –paradójicamente– pueda respirar, hablar: arrancarse la moneda de aliento ("Atemmünze"), "del aire en tu redor y del árbol", para hablar; "tanto / se / exige de aquel // al que la esperanza carreteaba arriba y abajo / por el camino jorobado del corazón – tanto // en el recodo / donde él encuentra la flecha de pan, / que bebió el vino de su noche, el vino / de la vigilia de la miseria, de la vigilia / del rey". Tanto se le exige a éste, "al que la esperanza carreteaba arriba y abajo / por el camino jorobado del corazón", y aun que renuncie a la moneda de aliento del hablar, pero para hallar

“la flecha de pan” (y “flecha” es emblema, blasón de Celan, arquero de palabras; Sagitario es su signo zodiacal), la que “bebió el vino” nocturno, el de “la vigilia de la miseria, de la vigilia / del rey”. La “flecha de pan ha bebido sus sufrimientos” (Bollack 1991, 17) y ello “en el recodo”, el giro, “an der Kehre”, donde se advierte una alusión, deformada, a Heidegger y al “giro”, que indica el espacio de donde se quita el ente para acceder al Ser, a la luz (*Lichtung*) del Ser. El mundo, allí, debe ser sobrepasado, negado; “en este proceso, el sujeto *él* se encuentra del lado de la utopía, de la *esperanza* como referencia a Bloch” (ibid., 18). Pero para ello ha renunciado a *un* lenguaje. Por otra parte, los autores encuentran en la flecha una resonancia pindárica: “... se puede entender la *flecha* como representando al verbo, las palabras [otras palabras que la de “Atemmünze”] proyectadas por el arco del pensamiento (*Später Pfeil, der von der Seele schnellte*, GW I, 15), el pensamiento que da en el blanco” (Bollack, ibid.). Así, el *giro* (*die Kehre*) aparece ahora “como el lugar donde las palabras –a través de la negación– pierden su sentido usual para adquirir una significación nueva, otra” (ibid.). El pan es el alimento, la flecha de pan es alimento de palabras; una vez que fue arrojado otro lenguaje, después del giro hacia otro lugar, para otro lenguaje, otras palabras, como cambio, giro de aliento (*Atemwende*); otras palabras, otra esperanza. Pan puede ser aquí leído como la vida que está en las palabras. En el compuesto *Brotpfeil* la relación es doble: la vida está en las palabras (la flecha es flecha de pan); pero, al mismo tiempo, sólo el lenguaje permite vivir, ya que la flecha es de pan.

“¿No vinieron también las manos que velaban, / no vino la dicha / profundamente anidada en el cáliz de su ojo?”. Las manos que escriben habrían venido también como la dicha en el ojo, es decir, con la capacidad creativa; de un hacer de nuevo. Otra potencia, otra lengua, otras palabras. “¿No vino, ciliar, / la caña de marzo, de humano sonido, que dio luz / una vez, bien lejos?”. La “caña de marzo (*Märzohr*), de humano sonido” no alude a la caña idílica de Pan; aquí, este idilio no es ya posible; y señala un probable acercamiento a Marsyas, dentro del mito griego, según la proximidad fonética *März-Marsyas*, y la revelación de una verdad oculta del secreto de Midas: un instrumento de revelación (Bollack 1991, 18). En la relación entre *Märzohr* y *Vormärz*, dicen: “esta referencia a la revolución de 1848 confiere a la palabra *humano* el sentido que le da Büchner”. De este modo, el “lenguaje de la poesía, representado por la flauta, posee un sentido humano en cualquier parte en que lo humano es respetado en tanto tal, en el combate que opone las chozas a los palacios” (ibid., 19), como en Büchner, pasaje ya incluido en “In Eins” (*Friede den Hütten!*). Así, si hubiese un sentido idílico, estaría

aquí relacionado con la revolución, con las barricadas, como única relación posible. La luz es así la de un lenguaje poético a favor de la liberación.

“¿Se separó de su rumbo la paloma mensajera, se / podía descifrar su anillo? (Todo el / poblado a su alrededor – podía leerse.) ¿Lo soportó / la bandada? ¿Y comprendió / y voló cuando ella no volvió?”. La paloma mensajera llevó el mensaje, el poema. ¿Es descifrable; legible? Sí, para el poblado a su alrededor, del que pregunta si “comprendió / y voló cuando ella no volvió”. Así:

El enjambre de palabras (en el sentido de Mallarmé – o las palabras como abejas en Verlaine) permiten una lectura en que la bandada puede también ser puesta en relación con el lenguaje. El movimiento de la paloma toma su sentido en relación con la ausencia, la negatividad: la anilla [de la paloma] a descifrar sería la cifra de lo lejano, de la ausencia en las palabras (ibid., 19).

El No que da sentido. Pero la ausencia no es descifrable en sí, permite apartarse, y leer y escribir. Lo que es legible, lo es por la ausencia, la negatividad. “Es precisamente porque el lenguaje ha comprendido esto que él puede proseguir su propio vuelo, necesariamente dirigido hacia la ausencia y la lejanía” (ibid.).

“Varadero de pizarras el tejado – sobre la quilla / de palomas está carenado lo que navega. A través de los mamparos / sangra el mensaje, lo caduco / salta joven por la borda”. La estrofa remite a la navegación, campo semántico reiterado en Celan. Aquí, “en la quilla (*Tauben-kiel*) del barco, la paloma –el mensajero– sigue presente”. Lenguaje, navegación y memoria están unidos. El mensaje sangra “a través de los mamparos”; “lo caduco” rejuvenece al saltar por la borda. El agua de los poemas es un afluir en la lengua que hace correr las palabras. Así, acceden, desde un plano de olvido [“caduco”] a la memoria y al lenguaje. Lo oblicuo opuesto (“carenado lo que navega”), protege y salva; permite sobrepasar el abismo por elemento líquido. “Como para la paloma mensajera, el movimiento es salvador” (ibid., 20).

Según esta lectura, ya en este punto del poema, antes del cambio gráfico en las estrofas, cierta compresión de la totalidad se dibuja. La flecha [en *Brotpfeil*] representa una palabra que indica la lejanía, la ausencia. La paloma viajera es similar a la flecha – su vuelo la conduce siempre hacia la lejanía, hacia su origen. Pero, además, siguiendo el hilo de lo ya leído, lo más auténticamente individual es la ausencia, en tanto que los elementos preexistentes al lenguaje permiten crear un nuevo lenguaje, el que se refiere a esta ausencia. Así, es la

ausencia de lenguaje lo que permite recuperar un lenguaje; a través del trabajo de la negatividad, del no-lenguaje. Negatividad que es la condición del movimiento, vuelo o navegación, hacia otro lenguaje.

Además, el verbo venir (kommen) en la estrofa séptima, no está exclusivamente determinado por la historia: venir toma aquí el sentido fuerte de nacer, crearse, también en el marco de un relato autobiográfico: "Por Cracovia / has venido, en la estación / de Anhalt / fluyó a tu mirada un humo / que era ya de mañana. Bajo / paulonias / viste alzarse los cuchillos otra vez / cortantes de lejanía. Se / bailó. (Quatorze / jullets. Et plus de neuf autres.) / Entrevesado, Verosimio y Hocicotorcido / imitaban lo vivido. Él, / envuelto en una pancarta, avanzó / hacia el grupo. Se re- / trató / un recuerdito. El disparador / automático eras / tú".

Es un encuentro consigo mismo, de yo a tú; un encuentro en el lenguaje; del yo biográfico al tú, que escribe: "El disparador / automático eras / tú". Y un relato de llegada desde el Este, asociado a la palabra *Paulownien*, en que el nombre del poeta, *Paul*, está "presente en este encuentro, encuentro de sí mismo en la alteridad aparente". Pues "el sufijo eslavo *ownien* indica incluso lo que el individuo Paul posee de más individual y de más auténtico, su origen lejano y próximo a la vez" (ibid.): la llegada "por Cracovia" a la estación de Anhalt. Paul viene del Este: *paulonias*.

Es el árbol de Paul, el del Este, en un encuentro en el lenguaje; de yo y tú. El sujeto "que habla en el poema será sobre todo el sujeto lírico [tú] en la estrofa uno, antes de los dos puntos. Este sujeto lírico encuentra al sujeto histórico [yo] en la estrofa dos, después, su lenguaje en la estrofa tres" (ibid., 20), y así se va definiendo el poema en tanto poema del lenguaje, entre el yo biográfico y el tú que escribe, en el encuentro con un lenguaje de ausencia y lejanía que permite, por su negatividad, el acceso a otro lenguaje, nuevo.

Y, en esta dirección, "se / bailó" por: "Catorces de julio. Y otros muchos más". Contra el lenguaje de la mentira, de la "imitación de lo vivido"; contra "Entrevesado, Verosimio y Hocicotorcido"; en tanto que él, "envuelto en una pancarta", es el tú: "disparador automático"; no como mera reproducción; imitación. La última estrofa responde ahora a la primera, marcando un cambio (un giro). Entonces, el compromiso con "un lenguaje amigo no es más que alienación; opuesta a esta falsa fraternización, la indicación del camino a seguir orienta el lenguaje y lo conduce hacia la lejanía absoluta del cristal [exacto], hacia la palabra auténtica" (Bollack 1991, 20-21).

"Oh esta in- / timación. Empero de nuevo / allí, donde tienes que ir, el único / cristal / exacto". ("Verfreundung" también señala una separación, una ruptura y distancia).

Un viaje, biográfico, pero también hacia otro lenguaje. Un "exacto cristal"; un "cristal de aliento". Desde la lejanía, la ausencia, la distancia, desde el Este, hacia un lenguaje exacto. Al poema se superpone la reflexión sobre el decir del poema, en su reflexividad; para lograr un lenguaje preciso –como a través de un viaje.

Los últimos poemas de este libro, que es una cumbre del arte de Celan, reiteran, con maestría, amplitud y concentración a la vez, los tópicos de su escritura: la reconstrucción; el poema como tema del poema, la discusión sobre su hacerse, entre el yo biográfico y el *tú*, enunciador poético. Enuncian un decir de la negatividad, de la oposición, de la paradoja; del no-lenguaje al lenguaje, para rehacer el lenguaje. Esperanza desde las cenizas, las tumbas; con los muertos, por ellos, con ellos.

El último poema del libro recupera, concentrándola, la modalidad de su lengua poética, en sus relaciones y conformación:

IN DER LUFT, da bleibt deine Wurzel, da,
in der Luft.

Wo sich das Irdische ballt, erdig,
Atem-und-Lehm.

Groß
geht der Verbannte dort oben, der
Verbrannte: ein Pommer, zuhause
im Maikäferlied, das mütterlich blieb, sommerlich, hell-
blütig am Rand
aller schroffen,
winterhart-kalten
Silben.

Mit ihm
wandern die Meridiane:
an-
gesogen von seinem
sonnengesteuerten Schmerz, der die Länder verbrüdet nach
dem Mittagsspruch einer
liebenden
Ferne. Aller-
orten ist Hier und ist Heute, ist, von Verzweiflungen her,
der Glanz,
in den die Entzweiten treten mit ihren
geblendeten Mündern:

der Kuß, nächtlich,
brennt einer Sprache den Sinn ein, zu der sie erwachen, sie –:

heimgekehrt in
den unheimlichen Bannstrahl,
der die Verstreuten versammelt, die
durch die Sternwüste Seele Geführten, die
Zeltmacher droben im Raum
ihrer Blicke und Schiffe,
die winzigen Garben Hoffnung,
darin es von Erzengelfittichen rauscht, von Verhängnis,
die Brüder, die Schwestern, die
zu leicht, die zu schwer, die zu leicht
Befundenen mit
der Weltenwaage im blut-
schändrischen, im
fruchtbaren Schoß, die lebenslang Fremden,
spermatisch bekränzt von Gestirnen, schwer
in den Untiefen lagernd, die Leiber

zu Schwellen getürmt, zu Dämmen, – die

Furtenwesen, darüber
der Klumpfuß der Götter herüber-
gestolpert kommt – um
wessen
Sternzeit zu spät?

(GW I, 290-291)

“EN EL AIRE, allí se queda tu raíz, allí, / en el aire. / Donde se aglomera lo terrestre, terroso, / aliento-y-barro. // Grande / va el desterrado allí arriba, el / abrasado: un pomerano, como en casa / en la canción de los abejorros, que siguió maternal, estival, / de sangre clara al borde / de todas las abruptas / sílabas frías de duro / invierno. // Con él / se desplazan los meridianos: / as- / pirados por su / dolor por el sol dirigido, que hermana los países según / el adagio del mediodía de una / amorosa / lejanía. Por / doquier es aquí y es hoy, es, desde las desesperaciones, / el fulgor, / en el que los desunidos entran con sus / bocas cegadas: // el beso, nocturno, / calimba en un lenguaje el sentido para el que se despiertan, ellos –: // retornados al hogar / en la fatal proscripción fulminante / que reúne a los Dispersos, los / conducidos a través del desierto estelar Alma, los / que levantan tiendas allá arriba en el espacio / de sus miradas y navíos, / las minúsculas gavillas de esperanza, / donde susurran alas de arcángeles, de lo fatal, / los hermanos, las hermanas, los considerados / demasiado ligeros, demasiado pesados, demasiado ligeros / con la balanza de los mundos en / el incestuoso, en el / fértil seno, los forasteros de toda la vida, / coronados de esperma por astros, pesadamente / descansando en los bajos fondos, los cuerpos / amontonados como umbrales, diques, // los seres de los vados, en los que / el pie contrahecho de los dioses tropieza / al llegar en / la hora sideral – ¿para quién demasiado tardía?”.

(Con algunos cambios, seguimos a Reina Palazón –OC, 203-204–).

Este poema recupera, en síntesis, la poética de Celan, propuesta y elaborada para conseguir un decir verdadero del acontecimiento, que no quede sólo en queja y dolor; y para eso necesita ser experimental, hermética, cerrarse en sí misma, para modificar lo que en esa lengua no se decía; ésta es la dirección de una *refección*. Para eso era preciso pasar por la

muerte, la nada, el mutismo, para poder contra-decir, con el lenguaje de los asesinos, ahora apropiado para decir lo que no fue dicho, ya que las palabras mismas estuvieron infectadas de crimen. Para decir lo no dicho, lo que no podía decirse, ni siquiera en la denuncia, en la relación directa; sino a través de una mediación, para llegar, con la lengua transformada, a otro decir; un "giro de aliento", que haga posible otra vez, *decir*, como *contra-decir* (*Gegenwort / Contre-scarpe*). Lenguaje de la muerte, atravesando y conservando el espanto, recordando, *hic et nunc*, para llegar a ser lengua de esperanza, de revolución y de utopía, sin olvidar nunca; en un recuerdo que es *ahora*; en el tiempo del poema.

"En el aire, allí se queda tu raíz, allí, / en el aire. / Donde se aglomera lo terrestre, terroso, / aliento-y-barro". "Tu" raíz está en el aire; la del tú poético; eso es para ti lo terrestre: desde allí te sitúas, en el aire, donde la tierra está. Las inversiones del sentido habitual, son ahora nadificantes, contra-dictorias, para hacer decir, escuchar, de otro modo. El aire, sí, puede ser el de la tumba –"en los aires", el humo de los hornos–, así llega entonces como palabra atravesada por el acontecimiento, por la muerte, para cambiar estas palabras, el sentido con que ahora están dichas: en el aire está tu patria; que no es ninguna *Vaterland*. En el Callar está tu decir, en la muerte está tu vida, pero atravesando estas instancias, una y otra vez, en *su espacio y su tiempo*, de nuevo; fuera de tiempo en el tiempo; en ningún lugar; acá: "aliento-y-barro". Voz, poesía, palabra, unida inextricablemente con el barro de lo terrenal, pero "en el aire". Un no-decir, para decir de otro modo: ahora muerte-vida, aliento-barro, "en el aire, donde está tu raíz". Poética-terrenalmente: poesía y tierra; "en el aire". Celan hace hablar a la lengua, de nuevo, desde la nada, *con* la nada; desde el silencio, *con* el silencio. "Grande / va el desterrado allí arriba, el / abrasado: un pomerano, como en casa / en la canción de los abejorros, que siguió maternal, estival, / de sangre clara al borde / de todas las abruptas / sílabas frías de duro / invierno". El desterrado, el exiliado en todas partes, el quemado, sube, el pomerano, del norte de Polonia, "en casa / en la canción de los abejorros". "Das Maikäfer-Lied" es una canción infantil, la que una madre canta al hijo pequeño. Canción que "siguió maternal, estival, / de sangre clara al borde / de todas las abruptas / sílabas frías de duro / invierno", en que se opone lo maternal y veraniego a un decir frío, en clara alusión a la madre, asesinada en la nieve, en Ucrania. Recuerdo que no cesa: *Radix, Matrix*.

"Con él / giran los meridianos: / as- / pirados por su / dolor por el sol dirigido, que hermana los países según / el adagio del mediodía de una / amorosa lejanía. Por / doquier es aquí y es hoy, es, desde las desesperaciones, el fulgor, en el que los desunidos entran / con sus bocas

cegadas". El Meridiano, que une todos los hoy y los ahora, "hermana los países", "en amorosa lejanía", pero los países en el que "los desunidos" entran "con sus bocas cegadas"; pero aquí lo ciego habla; el meridiano une a todos los quemados en "amorosa lejanía", lejos-cerca, "aquí y hoy", en el momento del poema, que pasa una vez-todas las veces. Aquí la utopía, otro decir: "el sol dirigido, que hermana los países según / el adagio del mediodía de una / amorosa lejanía". En *su espacio y tiempo*, "retornados al hogar / en la fatal proscripción fulminante / que reúne a los Dispersos, los / conducidos a través del desierto estelar Alma, los / que levantan tiendas allá arriba en el espacio / de sus miradas y navíos, / las minúsculas gavillas de esperanza". Un canto a los vencidos, "los forasteros de toda la vida, / coronados de esperma por astros, pesadamente / descansando en los bajos fondos". Con "los cuerpos / amontonados como umbrales, diques, // los seres de los vados, en los que / el pie contrahecho de los dioses tropieza / al llegar en / la hora sideral – ¿para quién demasiado tardía". Con ellos tropieza el pie lisiado de los dioses, en hora tardía; cerca de las sombras y de la muerte. Es el elogio de los muertos, sin los cuales no habría vida. Las dos últimas estrofas de este poema reescriben a Rilke: no podríamos ser sin los muertos, pero acá son los asesinados. Se apropia del léxico de Rilke y sus giros para hacerle decir otra cosa: el exterminio y sus víctimas, de donde puede provenir una nueva vida, a través de esta negatividad. Y en la memoria, en su espacio y su tiempo. En el aire.

Reflexiones conclusivas

La rosa de Nadie (Niemandrose) es, junto con *Sprachgitter*, uno de sus libros más logrados, en el sentido de la concentración de lo que ya estaba insinuado y dicho en los primeros. No es una *evolución*; sino una condensación; a veces, son poemas de cierta extensión, que recorren y reúnen motivos, imágenes, sentidos. El *mismo* poema, cada vez distinto, según su aquí y su ahora, cada vez más exacto, más preciso.

5.7. Giro de aliento (1967)

El siguiente libro de poemas, *Atemwende*, fue publicado por la editorial Suhrkamp en 1967; corresponde a una etapa de crisis personal de su autor, y profundiza aún más la

concentración de su decir, y la metapoética; así en el mismo título: *Giro de aliento*: vuelta de la poesía sobre sí y contra lo ya que era en la tradición poética en lengua alemana. De algún modo puede adivinarse una parodia, una *contra-dicción* de la *Kehre* heideggeriana, el giro hacia el Ser, el de un filósofo que participó del nazismo; aquí el *Giro* es contra las palabras que, infectadas por el régimen hitleriano, remiten al exterminio. La poesía de Celan actualiza en este título su propósito: un giro, un cambio, una vuelta del lenguaje para que pueda ser usado nuevamente, reformulado, en su mismo elemento, de *aliento*, de *canto*, de *decir poético*. El giro ha de darse en el lenguaje, para seguir viviendo y hablando. No alcanza con la acusación, si está hecha con el lenguaje cosificado, mortal, de los asesinos. Hay que cambiar el lenguaje, hacer *girar el aliento*.

Poemas breves en el comienzo, a diferencia de los últimos de *Niemandrose*.

IN DEN FLÜSSEN nördlich der Zukunft
werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.

(GW II, 14)

EN LOS RÍOS al norte del futuro
echo la red, que tú
vacilante lastras
con sombras escritas por
piedras.⁸³

Poema también programático: el yo y el tú, que ya conocemos, en escena: mientras el yo biográfico arroja la red, para pescar lo que acontezca allí, lo probable, en los ríos nórdicos del futuro; el tú, el yo *poético*, *el que escribe el poema*, titubeante, abruma con sombras ("Sprich auch du", GW I, 135), con negatividad, con la negación que es la mediación en su lenguaje: el No, "con sombras escritas por / piedras". Y ya sabemos qué sentido tiene la piedra en relación con la memoria y el poema: es guía; indica un camino. Un metapoema, por el No,

⁸³ Seguimos, con escasos cambios, la traducción de Reina Palazón (OC, 208).

hacia el rehacer de la lengua, mediada por la negación, la contradicción, la sombra, hacia el poema, atrapado, si se logra, en la red guiada por la piedra. Red arrojada a los ríos del norte, el rumbo señalado al transcurrir, según una brújula; pero acá, hacia un futuro, reescrito, con la negación de la sombra en el poema. La piedra los lleva consigo, hacia el poema, con sombras escritas por piedras: negación que pueda servir de señalamiento "a los ríos al norte del futuro".

También poema mínimo, con tres estrofas de dos versos cada una:

MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN

fahren die Himmelwracks.

In dieses Holzlied

beißt du dich fest mit den Zähnen.

Du bist der liedfeste

Wimpel.

(GW II, 20)

"CON MÁSTILES HACIA LA TIERRA CANTADOS / viajan los naufragios del cielo. // A este canto de madera / te sujetas con los dientes. // Eres el gallardete / firme del canto". (OC, 210)

Con una inversión que ya conocemos (OC, 504): "«...le desagradaba a veces no poder andar con la cabeza»", según el *Lenz* de Büchner. Los elementos de la poesía surcan el aire: "Los viajes están trazados, más estelares que terrestres, y siguen esta línea de la elevación verbal, que surge del instante. Los cuerpos de la poesía surcan el espacio. El verbo viajar (*fahren*) remite a esa dinámica" (Bollack 2005, 301).

"Contra-palabra" que naufraga en el cielo; y los mástiles que cantan hacia la tierra. Aquí, en lo terreno. Pero con el cielo como abismo. Inversión.

"A este canto de madera / te sujetas con los dientes. // Eres el gallardete / firme del canto". Los dientes, boca, aliento, canto, aferran la madera que apunta desde el cielo, cuando lo marítimo naufraga. Este es el canto que, del cielo, apunta a la tierra. Naufragio en el cielo-

canto de madera firmemente sujetado cuando el mástil señala la tierra. Canto terrenal. Contra-canto. De abajo arriba. El canto de arriba, se dice acá, "apuntando hacia la tierra".

Poema significativo para la interpretación de la obra de Celan, es:

STEHEN, im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.
Unerkannt,
für dich
allein.

Mit allem, was darin Raum hat,
auch ohne
Sprache.

(GW II, 23)

"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 / lenguaje".

(De los traductores de Bollack –2005, 485–).

"Stehen", verbo central en Celan: tenerse de pie; sostenerse; afrontar; no decaer; en las sombras, en el lugar del No y de la negación como camino. Las "heridas en el aire" son también "llagas"; en el aire: donde los muertos cavan una tumba (*Todesfuge*). Bollack (ibid., 278) propone "estela de las heridas" para "Wundenmals", ya que "Mal" es mojón, pero también monumento conmemoratorio (*Denkmal*). Y recuerda: "A fin de cuentas, la dinámica procede de las estructuras idiomáticas más que del inventario léxico". "Mal" es también parte de "einmal": una vez. Aquella, desde la cual es preciso sostenerse, en el No, con la memoria de las heridas en el aire; como los mástiles, apuntando a la tierra. Y te tienes de pie; sólo por ti: "Por-nadie-y-por-nada-estar de pie. / No reconocido, / sólo / por ti", por el "tú", el que

escribe. "Con todo lo que tiene espacio ahí dentro / incluso sin / lenguaje": decir, más allá del lenguaje, pero sobre todo sin el lenguaje de los verdugos: silencio como negación.

Decir, decir siempre, del tenerse en la sombra de las heridas, más allá del lenguaje. Un lenguaje de sombra. Un decir de heridas. Una memoria que viene de un resistir, por nada y nadie, por ti, solo, de pie, para que digas todo lo que hay en el aire, y fuera, aún más que este lenguaje; con otro lenguaje, no con el de la destrucción y la muerte. Sostenerse en la memoria de las heridas, "en el aire", con los masacrados, decirlas con un No, del lado de la sombra, de la negación, por las víctimas y su recuerdo.

El poema que sigue lleva en su primer verso el título del libro siguiente, procedimiento que, de modo diverso, utiliza Celan.

FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.

Ein baum-

hoher Gedanke

greift sich den Lichtton: es sind

noch Lieder zu singen jenseits

der Menschen.

(GW II, 26)

"SOLES DE HILO / sobre el yermo negro grisáceo. / Un pensamiento, / alto como árbol, / tañe el tono de luz: aún / hay canciones para cantar más allá / de los hombres".⁸⁴

"Soles de hilo"; no "Rayos de sol". Conocemos ya el procedimiento de Celan: la inversión, un modo de *contra-palabra*. La inversión, la negatividad del decir, para recuperar una palabra. "Un pensamiento, / alto como árbol, / tañe el tono de luz", porque "hay / aún canciones para cantar más allá / de los hombres"; y *Mensch, Menschen*, son los exterminados en los campos: aún, más allá de ellos, pero *por* ellos, habrá cantos para cantar "sobre el yermo negro grisáceo".

⁸⁴ V. OC, 212; también la traducción de Pablo Oyarzún en: Celan (2015, 82).

“El arte es transportado a un más allá que es el de las víctimas mismas” (Bollack 2003, 80). Es preciso poetizar la negatividad; decir la *anti-palabra*, para que haya poesía en “tono de luz”, más allá de los muertos; *para* y *por* ellos, con “un pensamiento, / alto como árbol”, desde la muerte, en vertical de luz.⁸⁵

Enigmático es el poema:

IM SCHLANGENWAGEN, an
der weißen Zypresse vorbei,
durch die Flut
fuhren sie dich.

Doch in dir, von
Geburt,
schäumte die andre Quelle,
am schwarzen
Strahl Gedächtnis
klommst du zutag.

(GW II, 27)

Seguimos la traducción de Arnau Pons, en Bollack (2002, 90):

EN EL CARRO DE SERPIENTES, tras-
pasando el ciprés blanco,
a través del oleaje
ellos te condujeron.

Pero en ti, de
nacimiento,
espumaba la otra fuente;
por el negro chorro Memoria
fuiste subiendo a la luz del día.

⁸⁵ Sobre el sentido de “árbol”: véase Bollack 2005, 255.

Las dos estrofas señalan dos movimientos contrapuestos; con diversos sujetos. "Ellos te condujeron / en el carro de serpientes, tras- / pasado el ciprés blanco, / a través del oleaje". Ellos te llevaron en un carro de serpientes. "El 'ciprés blanco', el 'olvido' de la tablilla órfica, no es solamente el término antitético de la 'memoria'; ambas posiciones se responden" (Bollack 2002, 90 ss). La nota de la estrofa es el olvido, a que te condujeron, en carro de serpientes: astucia y veneno, hacia el olvido. "Ellos" indica a los perpetradores de la muerte, que llevan hacia el olvido "en el carro de serpientes".

En la segunda estrofa, "tú" es el sujeto. El "tú" poético que ya conocemos. La "otra fuente", "en ti, de nacimiento" es su ámbito, *la contra-dicción*, la que lleva "subiendo a la luz del día", "por el negro / chorro Memoria".

Si en la primera ellos te conducen en carro de serpientes; en la segunda es más fuerte "la otra fuente", "el negro chorro Memoria", que brota de la muerte y la oscuridad. Es también una vertical, del carro de serpientes de la muerte, conducido "por ellos", hacia "la luz del día", desde otra fuente, "el negro chorro Memoria" "en ti, de / nacimiento".

"Se trata de abjurar de un ídolo, de un culto que primero se reconoce" (ibid., 91): las serpientes son "el veneno de la seducción poética y más ampliamente cultural"; por eso, "el simbolismo iniciático del ciprés representa el olvido metódico del suceso histórico, inherente al uso del lenguaje que afluye en forma de oleaje". Dos olvidos: el del arte y el de la historia. Y además 'Zypresse' contiene la palabra 'Presse' –los periódicos que leía, y su cinismo (Zy-) (ibid.).

Aquí se muestra la amenaza del olvido ante los crímenes nazis y su aceptación, y, del lado judío, la resistencia, de uno que, con el recuerdo, se arma contra la negación de la memoria. "Ellos" del lado del olvido; el "tú", de la memoria, que lleva desde la oscuridad hacia la luz.

El siguiente poema se halla entre paréntesis en su totalidad, lo que indica que se trata de un aparte del libro –de un decir singular–:

(ICH KENNE DICH, du bist die tief Gebeugte,
ich, der Durchbohrte, bin dir untertan.
Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte?
Du – ganz, ganz wirklich. Ich – ganz Wahn.)

“(YO TE CONOZCO, tú eres la muy encorvada, / yo, el traspasado, soy tu sometido. / ¿Dónde arde una palabra, que atestigüe por nosotros dos? / Tú – toda, toda real. Yo –todo delirio.)”
(V. OC, 213; Bollack 2003, 102)

El aparte remite al lenguaje; previo al acto de escritura. El poema revela, como en otros casos, una diferente utilización del “tú”, que la usual en Celan, cuando designa el yo poético –al que también podemos llamar “tú poético”–; aquí, según concierne a una relación amorosa, el tú es el de la amada (como también en la quinta estrofa de “Sprachgitter”). Entonces, si la alteridad aquí remite a una relación amorosa, el ‘tú’ del poeta es aquí el ‘yo’. ¿Cuál será entonces la relación entre este otro, el ‘tú’ de una mujer, y el otro ‘tú’ (ahora el yo) del poeta? Si ella es la encorvada, doblada y humillada, él, traspasado, llevado a ese lugar, es su sometido; sometido a la sometida.

La dialéctica de la opresión se descifra: si la mujer es la sometida, en la lengua que ella habla, al orden establecido y a las ideas comúnmente convenidas, el otro, con sus heridas y sus carencias, reencontrará en el amor la materia de la poesía (ibid.).

Sometiéndose a la sumisión, que es la de ella, él se hace capaz de someterse. Este pasaje se opera en el amor.

En la búsqueda de un lugar común: “¿Dónde arde una palabra, que atestigüe por nosotros dos?”; aquí, la disociación podría convertirse en una alianza, y en una colaboración. Y entonces, si ella es “toda realidad”, le dará también la ley social, y, con ello, paradójicamente el alemán, entonces lo real mismo cambiará de naturaleza, pasará al orden de la poesía. Y entonces el “delirio” transferirá la poesía a la realidad. Cada uno devendrá el otro: una unión de real y de delirio. Sometido a la sometida, en busca de una palabra común, que espera encontrar en el delirio, para así llevarla a la realidad, el amor deviene utopía y rebelión.

Muchos poemas hay destacables en este libro, del cual Celan dijo en una carta a Gisèle: “Este libro, desde muchos aspectos, y, ante todo aquél de su lengua, señala un giro del cual los lectores no podrán no darse cuenta” (en Bollack 2003, 213). Y el mismo Bollack (ibid.) infiere: “Es seguro que la forma, a menudo cada vez más reducida (...) se autonomiza más, difiere y

se condensa, sin cesar de recibir del exterior las incitaciones más inventivas y las más inesperadas". A esta concentración y a la densidad de la *enigmatización* que ella implica, debe su gran libertad. En tal sentido se trata además de "una forma de no-forma que se impone a sí misma su propia ley". Es también éste el sentido del giro del que habla Celan (ibid., 214). Así en:

SINGBARER REST – der Umriß
dessen, der durch
die Sichelschrift lautlos hindurchbrach,
abseits, am Schneeort.

Quirlend
unter Kometen-
brauen
die Blickmasse, auf
die der verfinsterste winzige
Herztrabant zutreibt
mit dem
draußen erjagten Funken.

– Entmüdigte Lippe, melde,
daß etwas geschieht, noch immer,
unweit von dir.

(GW II, 36)

"RESTO CANTABLE – el perfil / de aquel que a través / de la escritura de hoz abrió brecha, sin ruido, / aparte, en el lugar de la nieve. // Remolineando / bajo cejas- / cometas / la masa de mirada, hacia la que el oscurecido minúsculo / satélite del corazón es impulsado / con la / chispa atrapada afuera. // - Labio sin boca, anuncia, / que algo pasa, todavía, / cerca de ti."
(Ver OC, 215)

Este poema pertenece a una época que presupone lo ya escrito: metapoésia del metapoema. La forma se condensa y autonomiza; sin dejar el ámbito del decir que se propuso desde el principio.

“‘El labio sin boca’ (‘Entmündigte Lippe’) no puede ser leído (o entendido) sin que se recuerde la significación establecida para cada una de las palabras, para ‘labio’ y ‘boca’, y la antítesis de un verso del poema (‘programático’) ‘Kristall’ ” (Bollack (2003, 214). “Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund” (GW I, 52): “No busques tu boca en mis labios”. Es el primer verso.

Decíamos entonces (vid. supra): “Este poema se ocupa del devenir de un poema, éste mismo: comienza por tres negaciones: no busques tu boca en mis labios; ni al extranjero ante la puerta, ni las lágrimas en el ojo”. Ahora, poema de poema, lo continúa; si allá era: “No busques tu boca en mis labios”, es ahora: “Labio privado de boca”. Retoma un decir; pero cierra el camino: “No busques tu boca en mis labios”; pero el poema continúa como metapoética. Ahora arranca de una imposibilidad: “Labios sin boca”. Otra poética que deshace la anterior, pero reteniéndola, hacia el “giro de aliento”. Un “labio privado de boca” puede decir, pero, tan restringido, limitado a lo que queda de lenguaje, y esto lo hemos visto. Los caminos se van estrechando: un “labio sin boca” dice un “resto cantable”: estrechamiento, condensación del decir; teoría de teoría. Un decir de restos, detritus, lo que quedó de la destrucción, cada vez más oscuro, más cerrado; pedazos, ruinas. El poema se centra en la ausencia del “tú” poeta: “El poema tiene por objeto la ausencia de su autor, del poeta – el ‘tú’. Se lee en la primera estrofa el relato de su evasión ‘aparte, en el lugar de la nieve’ ” (ibid.). Entonces, después de su partida, queda ese resto que ‘se deja cantar’ ”. Es el resto cantable que funciona a modo de título del poema: es lo que queda cuando no hay quien cante; un resto cantable; pero también un despojo, una ruina; esto es, un resto, un desecho. Este sintagma ha sido aprovechado desde múltiples lugares; su fascinación, su enigma, su poder de sugestión son innegables. Sin embargo, estas apropiaciones no son acordes con el poema, cuyo sentido no se descompone en lemas o “restos” aislables. Su sentido depende de la totalidad del poema y su autoría no debe valer como argumento de autoridad para apropiaciones arbitrarias. No es el único caso, seguramente. Por eso dice Bollack (2003, 216):

Si la unidad está en el poema y el sentido de las palabras está determinado por el lugar que ocupan en la red semántica limitada de un texto, ninguna demostración, relativa al sentido, se puede apoyar sobre una frase aislada,

ni sobre una parte de un texto, a menos de incluir implícitamente la elucidación del conjunto.

Y aún: "Por indispensable que sea la familiaridad con el idioma, que atraviesa la obra, el valor particular de una palabra puede variar de una ocurrencia a otra – más o menos. (...)", por eso: "La hipótesis de sentido se funda sobre las lecturas anteriores" (ibid.)

Volvamos al poema: la ausencia del poeta, del hacedor, del "tú" deja un resto cantable. Este poema canta a la ausencia. Es la hipérbole enigmática e irónica del sentido: lo no cantado, lo que queda, abandonado por un ausente que está en "el lugar de la nieve".

Es un paso "a través de las letras de una escritura pura, insonora, una tipografía de hoz, vecina de los caracteres hebreos. Es el instrumento que siega y corta ('Sichel') [la hoz]" (214), que dejará un "labio de boca". Después de su partida, quedan siluetas, contornos; ese resto 'se deja cantar' ". Al eclipse del "tú", no sigue el mutismo; queda un resto. Un "resto cantable". Una ausencia, una falta, es el núcleo del mecanismo.

Un "labio sin boca" está encargado de transmitir sin la boca una nada a la otra. ¿Cómo hablará después de la desaparición del poeta que tiene la palabra? La desaparición sin embargo "anuncia, / que algo pasa todavía, / cerca de ti". Aunque todo indica la ausencia, la comprensión depende del sentido que se le dé al contenido del mensaje 'algo pasó' o al 'pasó' (ibid.) "Que se ponga el acento en 'algo' o sobre 'pasó', tiene que ver con una anterioridad perteneciente al dominio de la experiencia histórica, fuera del lenguaje, y a una entidad estrictamente particular, ligada al instante, y determinada" (ibid.). Sin embargo, aquí: "Algo pasa, con los medios de la poesía, a un nivel anterior a su puesta en acto en un poema", lo que usualmente construye el 'tú'. Pero él está ausente; aunque, en su ausencia, permanecen las estructuras que ha creado". Ahora, si el 'yo' es dejado detrás, como testigo y como observador, y el 'tú' se ha ido, "se desliza a través de las hoces de la escritura para alcanzar una distancia pura y desértica (...), la palabra lírica de todos los textos poéticos derrama su fondo inagotable" (ibid., 215), aun sin sujeto, aludido aquí en ausencia. Puro "aflujo" de lenguaje sin determinación.

Este poema, cuya estructura resulta de una experiencia única, particular y extraña, implica un carácter experimental prodigioso. Nada se hace. Sólo queda "el poder de diferenciación del lenguaje, contestado en su propia autoridad, en una diferencia quieta y pura" (215). Distanciada. Neutralizada.

Retomando, en busca de un sentido más específico, en la tercera estrofa, entonces, la ausencia se presenta, aun como no estando: "Labio sin boca". Pero la ausencia dice, anuncia que "algo pasa, todavía, / no lejos de ti". Y aquí nos arroja afuera, todavía, al mundo, donde "algo pasa", aún, en tu ausencia; "no lejos".

"Algo pasa" remite siempre a la historia; y al acontecimiento. Poema de la ausencia, deja un "resto cantable": "lo que pasa". El poema se desarma y desde su propia ausencia menciona lo *cantable*. Hay un real, aún. El poema, prodigioso, desarma su estructura y revela su ausencia. En ella, es visible, como los astros, el despojo; la matanza; la ausencia. Metapoema del Poema del no-decir, que señala lo decible en su fúnebre ausencia, siempre aun en la historia: lo que dice "la boca sin labios" es el *Resto cantable*. Ruinas, en el desierto; aparte, en la nieve, sin boca. "Algo pasa", lo que queda es, aun en ausencia, *singbarer*, cantable. Resto.

Notable en su forma y extrañeza vanguardista, muy comentado, es el poema:

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.

Nichts erwürfelt. Wieviel

Stumme?

Siebenzehn.

Deine Frage – deine Antwort.

Dein Gesang, was weißt er?

Tiefimschnee,

Iefimnee,

I – i – e.

(GW II, 39)

NO MÁS ARTE DE ARENA, no más libro de arena ni maestros.

Nada con los dados. ¿Cuántos
mudos?

Diez y siete.

Tu pregunta – tu respuesta.

Tu canto, ¿qué sabe él?

Sumido-en-la-nieve,

Midelieve,

I _ i _ e.

(Versión de los traductores de Bollack –2005, 450-451–).

Poema que, formalmente notable, contribuyó a cimentar la fama errónea de Celan como poeta de vanguardia o neovanguardia, preciosista, hermético.⁸⁶ No lo era. Celan necesitó la autonomía de la lengua, pero para re-trabajar el lenguaje, siempre atravesado por el acontecimiento; por eso precisa esa autonomía, para re-escribirlo, contra-escribirlo, para volverlo una vez más humano, para que haya “aún canciones para cantar más allá / de los hombres”.

Por eso hay aquí una estructura de dicción, espacializada, juegos y fragmentación de significantes que parecen llevar a la lectura disponible de modo inmediato: la remisión a alguna clase de vanguardia; pero lo que Celan hace, sin embargo, es explorar y explotar todas las posibilidades que el lenguaje ofrece, y así coincide en algunos aspectos con algunos movimientos vanguardistas. Pero eso, en él, está al servicio del propósito mencionado y le ayuda a desarmar la lengua para re-escribirla, re-definirla. Así, en la última estrofa:

Sumido-en-la-nieve,

Midelieve,

I _ i _ e.

Donde parecen derretirse las palabras, “hundirse en la nieve”; y achicarse, “estrecharse”, pero el decir no va hacia la nada ni hacia el acallamiento como hipóstasis (Schulz); ni a ningún

⁸⁶ Véase Harald Weinrich 1970, 87-101.

nihilismo que reduzca la poesía a un mero juego. Está cifrado: es disolución, deshacerse de la nieve, del lenguaje, pero en otra dirección y con otro propósito.

Son numerosos los errores y las confusiones que causó este poema. "No más arte de arena, no más libro de arena ni maestros.": ya no "arte" como juego y artificio, lo que se presumía que hacía. "Nada con los dados", sería entonces la negación de lo hecho hasta entonces; y además una afirmación de la Nada. Nihilismo. "Arte" – "libro" – "maestros": remiten a Mallarmé así como los "dados",⁸⁷ que van a negarse en tanto "Nada". Así, el poema sería una condenación de la poética mallarmeana. Una interpretación ciertamente programática. Y errónea.

Porque no es eso. No hay rechazo de Mallarmé en Celan, al contrario; en su discurso de recepción del Premio Büchner ("El Meridiano") había dicho: "¿debemos ante todo, por citar un ejemplo, pensar a Mallarmé hasta sus últimas consecuencias?" (OC, 503), lo que por supuesto fue también diversamente interpretado. La escritura del poema refiere a la experiencia análoga de Mallarmé; así, los nombres "arena", "libro", "maestros", en su "actualización particular impulsa su actualización hasta la negación" (Bollack 2005, 456) y remonta hasta el origen de una no-afirmación, en un contexto particular, el de este poema. Es cierto que la carencia sólo llega a producir la nada, pero es la Nada de la arena: la de los exterminados en los campos; la "Arena de las urnas". Y aquí se desvela, en experiencia análoga a la de Mallarmé, pero en otro lugar y momento, el vacío de la lengua ante el vacío de la historia. La negación: "No más arte de arena", es el momento en que se une la práctica de un arte, al motivo que la atraviesa, los extintos, la arena. Afirmación-negación: sin muerte, no habría este arte *acá*, el poema de Celan. Rectifica, re-escibe a Mallarmé; no se trata de una oposición simple y programática; sino de una utilización fecunda.

"... no más libro de arena ni maestros": el "libro de arena" remite a lo dicho –y además también "libro" es término de Mallarmé–; y todo esto se une a otra negación: *keine Meister*. Es la maestría en la obra poética (así también *Meistersinger* son los maestros del canto). Es la coacción de la obra, que la vocación anarquista de Celan niega: tampoco este arte, el de los

⁸⁷ "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 habla" (Bollack 2005, 455).

"Maestros" en plural, que habría que derrocar. "La muerte es un maestro de Alemania", dice en *Todesfuge*. "Seguir a Mallarmé hasta las últimas consecuencias" es ponerlo en relación con la historia: autonomía, pero para volver a escribir lo histórico, lo heterónimo. Si Mallarmé deslindó hasta el fondo la autonomía poética como ausencia (Cf. *Blume*), esta ausencia ahora se traslada, se re-significa en la historia: la poesía parte de ella, de la ausencia y el callar, de los muertos. "No más arte de arena" es una *negación determinada*. "Ningún maestro" (amplía la negación), si es maestro de muerte: fin de *un* modo de poetizar: porque el poema total, el "poema absoluto" no existe (*El Meridiano*)⁸⁸.

Estas tres negaciones: "no más arte de arena" / no más libro de arena ni maestros", llevan a una *demonstratio ad absurdum*. Si éstos fuesen los presupuestos del arte, éste se detiene; se desarma en sus elementos y ya no hay obra. Por eso deben ser llevados a lo particular de lo histórico; en su sola autonomía se ahogan y terminan. Pero este fin es fecundo; es atravesar también las tinieblas de la pureza de un arte, que no miró hacia otro lado: su maestría engendró la muerte, y esta muerte lo arrastró, en un juego mutuo de muerte y de mudez. Pero la "maestría" de Celan, de otro orden, retoma esta historia de la poesía moderna, la da vuelta y la reescribe. Esta negación es creadora.

Nichts erwürfelt – "Nada con los dados": otra vez Mallarmé y su "tiro de dados"; la "nada" que se obtiene es, otra vez, leída como nihilismo, negación sin mediación. Pero como negación determinada, la Nada es un resultado posible, y no el peor, si se conecta con el rechazo de toda "maestría": esta jugada salió "nada", pero hay juego. Por eso el poema pregunta "¿Cuántos / mudos?". Algo resultó de la tirada de dados: "Diez y siete". Las interpretaciones al respecto son innumerables e insatisfactorias (V. Bollack 2005: 458-460). Algo salió, aun de la nada.

Tu pregunta – tu respuesta.

Tu canto, ¿qué sabe él?

"Tu" y "tu" pregunta y respuesta reiteran la determinación de *este* canto. Nada sabe él. El poema insiste en el poder creador de la negación determinada; en Celan, todo sale de la negación, de la nada, del callar, de los ausentes. *Este* poema es la posición de la pura negación. El punto cero, no del agotamiento, sino del comienzo; coherente con el resto de su

⁸⁸ Celan no rechaza toda "maestría" -él mismo se define como "maestro de mazmorras y de torres" (*Wasser und Feuer* - GW I, 76-77)-; pero sí la maestría mítica, la que trae la muerte.

obra, retrocede hasta su origen, una pura nada, una negación, pero en relación con la historia. De esa nada nada surgirá su poesía, y quién sabe, una historia mejor, que ésta prepara y en la que cree.

Sumido-en-la-nieve,

Midelieve,

I _ i _ e

Descomposición total; punto cero, hasta aquí llegamos, pero con una historia que es causa, también de nihilismo y escepticismo; de aquí surge una posibilidad. No hay destrucción, sino reducción a los elementos mínimos significantes, como en la pintura abstracta o la música concreta. Momento de gran fecundidad. Final de un mundo. Los elementos se mezclarán de nuevo, sin maestría ni acorde a ningún destino del Ser o espera de los dioses, sino de la libertad de los hombres. Allí están las letras; la poesía, por esto, es también posible. No poesía programática; sí, metapoética del metapoema. De la nada podrá surgir la vida.

Aquí, el "tú" no es el de la disociación y el canto; se trata del *tú* de una poeta:

MITTAGS, bei

Sekundengeflirr,

im Rundgräberschatten, in meinen

gekammerten Schmerz

– mit dir, Herbei-

geschwiegene, lebt ich

zwei Tage in Rom

von Ocker und Rot –

kommst du, ich liege schon da,

hell durch dir Türen geglitten, waagrecht –:

es werden die Arme sichtbar, die dich umschlingen, nur sie. Soviel

Gehimnis

bot ich noch auf, trotz allem.

(GW II, 48)

La traducción, de Arnau Pons (Bollack 2002, 87):

AL MEDIODÍA, con
el vibrar de los segundos,
a la sombra de tumbas circulares, tú vienes a mi
dolor en bóvedas
–contigo, Traída-aquí-
por-el-callar, viví
dos días en Roma
del ocre y del rojo–,
y yo ya estoy tendido,
tú resbalando con claridad a través de las puertas, horizontal –:

se hacen visibles los brazos que te rodean, sólo ellos. Tanto
secreto
pude movilizar todavía, a pesar de todo.

Se trata, una vez más, de Ingeborg Bachmann, la poeta austríaca con la que Celan libró intensa batalla poética por la definición y dirección del idioma alemán. Él le pedía su alemán para ponerlo en contra de sí; ella no podía hacerlo. Era un camino posible pero cerrado de antemano. De esas situaciones y circunstancias está hecho el poetizar de Paul Celan y su relación, aquí, con esta excelente poeta, pero de otro alemán que el suyo. La conciliación era imposible.

Este poema la alude en un "tú" personal, de diálogo, no de disociación entre el "yo" y el "tú", que ya conocemos. Acá, ese "tú" es sólo Ingeborg Bachmann. Y su recuerdo, en el callar: "– mit dir, Herbei- / geschwiegene, lebt ich / zwei Tage in Rom" / –"–contigo, Traída-aquí- / por-el-callar, viví /dos días en Roma".

Si el callar, la trajo, por este mutismo, alude a la imposibilidad del diálogo entre ellos, y el reproche más profundo de Celan, el callar del acontecimiento, que excede la situación precisa de los amantes en Roma.

"... viví / dos días en Roma / del ocre y del rojo_, / y yo ya estoy tendido, / tú resbalando con claridad a través de las puertas, horizontal –:". Es un poema que rememora una estancia en Roma y un paseo por las tumbas etruscas; "bóvedas (...) del ocre y del rojo". Tumbas, muertos, pero hacia la vida, como en las tumbas etruscas, evocadas por D.H. Lawrence (1961). Ella es recordada en su no-decir, en su ir hacia él como imposibilidad: "Wir sind Fremde" (*Sprachgitter*). Él se recuerda poéticamente "tendido", horizontal; mientras que ella está "... resbalando con claridad a través de las puertas, horizontal –:". La oposición es irreductible, "tendido" (un recuerdo de Rilke trae la figura del etrusco de la Octava Elegía de Duino, yaciendo horizontal en la cubierta de un féretro, en una celebración de la muerte –es una figura sonriente–) Horizontal, tendido, muerto, sonriente hacia la vida. Movimiento de la poesía de Celan, aquí a modo de recuerdo de "dos días en Roma". Ella, también "horizontal", va hacia las puertas; se va: el poema no ahorra ironías (tampoco ella con sus respuestas, poéticas también).

Y aunque "se hacen visibles los brazos que te rodean, sólo ellos. Tanto / secreto / pude movilizar todavía, a pesar de todo". Aún él, a pesar de todo, del mutismo y la distancia, pudo movilizar "tanto secreto". De tanta muerte, el poder de la poesía puede hacer "resucitar": en la memoria. Ese es el secreto que puede movilizar.⁸⁹

A veces el poema vacila; gira sobre sí, se interroga. Muestra sus cartas y oscila entre un más allá de lo logrado, pero dicho de nuevo, una vez más, de otro modo, y una detención, una oscilación, una caída. Puede que esta caída sea su propio lograrse, cayendo, mostrándose. Girando sobre sí, más allá, duplicando la reflexión. Dice de sí, más allá; aún:

DAS STUNDENGLAS, tief
im Päonienschatten vergraben:

Wenn das Denken die Pflingst-
schneise herabkommt, endlich,
fällt ihm das Reich zu,
wo du versandend verhoffst.

(GW II, 50)

⁸⁹ V. Bollack 2002, 89.

"EL VIDRIO DE LAS HORAS, profundamente / enterrado en la sombra de las peonias: // Cuando el pensamiento desciende por la trocha de Pentecostés, / finalmente, le cae en suerte el reino, / donde tú te encallas en la arena y desesperas".⁹⁰

Nótese como señal de inacabado, no logrado, como negatividad, la aparición, en un poema de seis versos, tres veces, del prefijo *ver-*: *vergraben* - *versandend* – *verhoffst*.

"El vidrio de las horas, profundamente / enterrado en la sombra de las peonias": es el reloj de arena, es tiempo de cenizas. Entonces: "Cuando el pensamiento desciende por la trocha de Pentecostés": allí, *schneise* ("trocha") nombra lo cortante, "finalmente, / le corresponde un reino"; el de *Stundenglas*, reino de muertos, pero *endlich*, es lo finito, o "al final". Es un reino de la finitud. Leemos una alusión al "reino de mil años" del nazismo; aquí, el reino es finito. Contra-dicho. Pero por la trocha de Pentecostés, cincuenta días después de la Pascua, "tú te encallas en la arena y desesperas", *ver-sandend*; *ver-hoffst*. En la pura negatividad, en el encallarse en la arena ("te enarenas" es también posible), que son las cenizas, allí está su logro, en la muerte está la vida. En la desesperación, encallando en la arena, del reino de difuntos. Poema expuesto; en peligro; "desespera", donde espera en la arena, al reino de la negatividad. Poema en proceso.⁹¹

La tercera parte del libro comienza con el poema:

SCHWARZ,
wie die Erinnerungswunde,
wühlen die Augen nach dir
in dem von Herzzähnen hell-
gebissenen Kronland,
das unser Bett bleibt:

durch diesen Schacht muß du kommen –
du kommst.

Im Samen-
sinn

⁹⁰ V. OC, 222 y Bollack 2003, 92.

⁹¹ V. Bollack 2003, 92-93.

sternt dich das Meer aus, zuinnerst, für immer.

Das Namengeben hat ein Ende,
über dich werf ich mein Schicksal.

(GW II, 57)

"NEGROS, / como la herida del recuerdo, / excavan los ojos hacia ti / en el país de la corona que es nuestro lecho, / mordido claramente / por los dientes del corazón: // por este pozo debes venir – / vienes. // En el sentido / del semen / el mar te estrella, en lo íntimo, para siempre. // El dar nombres tiene un fin, / sobre ti arrojé mi destino".⁹²

Poema con los tópicos de Celan, iguales, y aquí nuevos. "Negros, / como la herida del recuerdo, / excavan los ojos hacia ti / en el país de la corona que es nuestro lecho". Los ojos, "negros", como heridas del recuerdo: órgano del poetizar con el dolor del recuerdo, excavan "hacia ti"; hacia el "tú" poético; el que tiene a cargo la tarea de "dar nombres". En "Kronland", "país de la corona", pero también "Kronländer" eran desde fines del siglo XVIII las provincias de la monarquía de los Habsburgo y a partir de 1804 la mitad occidental del Imperio Austro-Húngaro⁹³. Según esto, y aun desde un mero "país de la corona", "que es nuestro lecho", "excavan los ojos hacia ti (...) / mordido claramente / por los dientes del corazón". Ojos y corazón, órgano y sentido de la poesía y su hacerse, excavando el reino, el dominio, ése es nuestro lecho. Allí trabaja el poeta, el "tú". El "yo" lo llama: él debe venir, hacer su obra, a través de este pozo excavado en los ojos. Poéticamente.

Como parte del diálogo intertextual de Celan con la tradición poética alemana, es de notar la alusión al *Wilhelm Tell*, de Friedrich Schiller; personaje que mata al tirano, en el verso: "durch diesen Schacht muß du kommen – ". "A través de este pozo debes venir", un lector alemán reconoce una frase, transitada en su ámbito: "Durch diese hohle Gasse..." (*Guillermo Tell* de Friedrich Schiller, acto 4, escena 3): "A través de este camino estrecho...". El camino se estrecha y se procede al tiranicidio (Bollack (2003, 53).

"En el sentido / del semen / el mar te estrella, en lo íntimo, para siempre. // El dar nombres tiene un fin, / sobre ti arrojé mi destino". Hay una cercanía fónica entre "semen" y "nombre"

⁹² Ver OC, 227 y Bollack 2003, 52.

⁹³ Ver *Knaurs Lexikon* (1990, 490).

(Samen / Namen). El "sentido", en la fecundidad del "semen", concierne a la tarea poética y a la reconstrucción lingüística. Hay inmersión en lo más íntimo, cuando el mar te constela de estrellas, ése el "sentido del semen", hacia arriba, pero también "en lo íntimo" y "para siempre". Interiorización, en el ámbito del corazón, antes del cambio de significación. Es de señalar la relación de "Sinn" ("sentido") con "innerst" ("lo interior", la intimidad). Las estrellas se elevan, desde el "mar", del aflujo verbal, hacia el poeta –el 'tú'–; pero las "heridas del recuerdo", de "nuestro lecho" y la alusión al *Guillermo Tell* de Schiller, se conectan en una escena fúnebre. Se excava el reino, también el de los muertos. Si el lecho es espacio erótico, donde "tú" y "yo" se unen ("nuestro lecho") es también lugar de muerte. La refección trae las estrellas desde el reino letal: el acontecimiento inunda todo, como el mar, "para siempre". Pero en la temporalidad de un poema, "siempre" es su "ahora".

"El dar nombres tiene un fin, / sobre ti arrojé mi destino": el fin "hace ser por la negación de la eternidad" (ibid.). El "dar nombres" que es tarea del "tú" poético, es finito: ésta niega toda eternidad, todo "para siempre", que es letal, como el reino presuntamente eterno. "Sobre ti arrojé mi destino", dice el "yo" a su poetizante "tú", con toda la carga del destino hacia la muerte, en el "reino de mil años". Le arroja la muerte, pero también lo carga con todo el poder de la lengua para refeccionar el lenguaje; cambiar ese destino. Preámbulo metapoético; distribución de lugares y tarea, en reflexión poética-metapoética. Poesía como destino, arrojado al poeta.

Ya en este punto de la obra de Celan, están trazados sus paisajes, sus ámbitos, rupturas y disociaciones, el "yo" / el "tú". El poema los incluye, juega con ellos, dice sobre ellos; los conocemos. Una poesía de una metapoesía. Es poema paradigmático; también, es siempre único, *este, aquí*, que señala una diferencia que, paradójicamente, también une.⁹⁴

LANDSCHAFT mit Urnenwesen
Gespräche
von Rauchmund zu Rauchmund.

Sie essen:
die Tollhäusler-Trüffel, ein Stück

⁹⁴ Sobre "modelo" como marco de traducción, ver: Romano Sued 1997, 9-10.

unvergrabner Poesie,
fand Zunge und Zahn.

Eine Träne rollt in ihr Auge zurück.

Die linke, verwaiste

Hälfte der Pilger-

muschel – sie schenkten sie dir,

dann banden sie dich –

leuchtet lauschend den Raum aus:

das Klinkerspiel gegen den Tod

kann beginnen.

(GW II, 59)

“PAISAJE con seres de urnas. / Conversaciones / de boca-humo a otra boca-humo. // Ellos comen: / la trufa del hospicio de los alocados, un pedazo / de poesía no enterrada, / encontró la lengua, encontró el diente. // Una lágrima va retornando a su ojo. // Huérfana, la izquierda, / mitad de la valva / de peregrino –te obsequiaron con ella, / te ataron después – / ilumina el espacio a la escucha: // el juego a las canicas contra la muerte / ya puede empezar”.

(Traducción de Arnau Pons en Bollack 2002, 130)

El ámbito es mortuario; transcurre entre ausentes. Es un diálogo de muertos, en un paisaje con seres de urnas. “Conversaciones / de boca-humo a otra boca-humo”. Bocas de humo: incinerados en hornos, exterminados. Hablan, por invocación del poeta iluminado por una luz negra, “ilumina el espacio a la escucha”, donde hablan. Comen “la trufa del hospicio de los alocados”. Los masacrados te dieron la mitad izquierda de la valva del peregrino; el salvoconducto: “tú” puedes entrar; “te [la] ataron después”. Así, “la ‘lágrima’ en seguida retorna a su fuente, donde se efectúa la resignificación, al ojo. “Un pedazo / de poesía no enterrada” en casa de locos; donde se come trufa que encuentra “lengua y diente”. Difuntos y locos comen “poesía no enterrada”, espectral, deambulando desde la casa de locos, desde los muertos, al mundo “real”.

Ahora, "el juego a las canicas contra la muerte / ya puede empezar". Las canicas (*Klinker*) son también "ladrillos", los que se cuecen en hornos: el juego de los quemados contra la muerte puede empezar, por la vida en la poesía, que los rescata, como peregrino y atado a ellos. Sólo allí; en el mundo de humo, se puede vencer a la muerte. Fondo del infierno; lo que pasó: allí vuelve el "tú" poético a poetizar, iluminar, jugar contra la muerte con ellos, los ausentes, con su "boca-humo", que le habla, lo ilumina, él lo escucha. Juega el único juego posible: el de los muertos contra la muerte y el callar. El peregrino accede a la casa de locos-difuntos, que le han atado su salvoconducto, su *Schibboleth*, la mitad de la valva. Juegan el juego. Que empiece; todo está dispuesto. La escena poética, exacta, concisamente preparada.

En el poema que sigue, de nuevo con marcado protagonismo del "tú" poético, se anudan dos temas, sexualidad y tiempo:

WENN DU IM BETT
aus verschollenem Fahnentuch liegst,
bei blauschwarzen Silben, im Schneewimperschatten,
kommt, durch Gedanken-
güsse,
der Kranich geschwommen, stählern –
du öffnest dich ihm.

Sein Schnabel tickt dir die Stunde
in jeden Mund – in jeder
glöcknert, mit glutrotem Strang, ein Schweige-
Jahrtausend,
Unfrist und Frist
münzen einander zutode,
die Taler, die Groschen
regnen dir hart durch die Poren,
in
Sekundengestalt
fliegst du hin und verrammelst
die Türen Gestern und Morgen, – phosphorn,

wie Ewigkeitszähne,
knopst deine eine, knopst auch die
andere Brust,
den Griffen entgegen, unter
den Stößen -: so dicht,
so tief
gestreut
ist der sternige
Kranich-
Same.

(GW II, 61)

La traducción es de Arnau Pons (en Bollack 2002, 140-141):

CUANDO YACES EN EL LECHO
de desaparecida tela de bandera,
junto a sílabas negroazuladas, a la sombra de pestañas de nieve,
viene, a través de chubascos
de pensamientos,
el macho de la grulla nadando, acerado –
y tú te abres a él.

Su pico te toca la hora
en cada boca – en cada una
hace repicar, con soga de un rojo encendido, un milenio
de silencio,
Sin-plazo y Plazo
se acuñan a muerte, en monedas, mutuamente,
los táleros, los groses
te llueven duramente por los poros,
en
forma de segundos

tú vuelas hasta allí y atrancas
las puertas Ayer y Mañana – fosforescente,
como dientes de eternidad,
brota uno de tus pechos, brota también el
otro,
contra las garras, bajo
las embestidas –: tan espeso,
tan hondamente
esparcido
es el estrellado
semen
de grulla.

El "tú" aquí se feminiza, yace en el lecho y es fecundado por el acerado pico de grulla macho, y así se deja penetrar por la lengua del nazismo, para poseerla y rehacerla; es también el tiempo lo que allí surge y debe ser reconceptualizado, arrancado de las garras metafísicas, y propuesto en el modo de la sexualidad, áspero, material, detentado por un poder, el de la penetración por una lengua podrida que dice un tiempo de mentiras; para entonces, luego de absorbido en su fuerza de violación, ponerlo contra sí, redimirlo. Volverlo semen de vida.

"Su pico te toca la hora / en cada boca – en cada una / hace repicar, con soga de un rojo encendido, un milenio / de silencio". Su pico (la connotación sexual es por demás evidente) "toca la hora/ en cada boca": lleva también a un tiempo falso que hay que replicar, contestar, contra-poner, a esa "soga de un rojo encendido", arma de asesinos, que invoca "... un milenio / de silencio". Al Reich de mil años se le contesta con la potencia del no-decir, que funda todo nuevo decir, renovado. Absorbido el tiempo de la grulla, por su pico, su violencia, sus conceptos sobre la temporalidad; se le oponen mil años de mutismo, para volver a decir, a recrear también el tiempo: "Sin-Plazo y Plazo / se acuñan a muerte, en monedas, mutuamente":⁹⁵ no sólo terminología mercantil (y "a muerte"), también un destello del

⁹⁵ Cerca de la de Bollack (2002, 139-143), nuestra lectura sigue una diversa coherencia de interpretación en este punto; sin embargo, la preponderancia del tiempo continúa: "Se vive entre el fin del plazo y el plazo pleno. El momento en que ya no se puede decir lo que se debe y, al mismo tiempo, el momento en que se reconoce que se debería decir todo eso. Esta oposición acuña las monedas (...) de una poesía que lo atraviesa con su metal por todos sus poros –como una lluvia

heideggeriano *entre el ya-no y el no-todavía*, místico-mítico⁹⁶. Se los enfrenta a lo que la dice de nuevo, ahora reconstruida como temporalidad quebrada y discontinua: “Nadie puede decir cuánto tiempo va a durar todavía la pausa de aliento –el tomar el viento y el pensamiento–”, dice Celan en “El Meridiano” (OC, 506). Tiempo que hay que defender de las monedas acuñadas “a muerte”: “tú vuelas hasta allí y atrancas / las puertas Ayer y Mañana” en un tiempo material y utópico. Igual que la grulla, vuela un “tú” fecundado por el mal de una lengua podrida y una temporalidad falsa, pero en su vuelo, la vuelve contra el amo, y cierra las puertas de “Ayer y Mañana”, del tiempo, el devenir, entonces, “como dientes de eternidad, / brota uno de tus pechos, brota también el / otro”. Los pechos de vida brotan en medio de lo más mortal, gracias a la fecundación de la maldad ahora devuelta por el poder de “sílabas negroazuladas”, de palabra resignificada; pechos de vida, que brotan “contra las garras, bajo / las embestidas”, y aún brotan y viven, a pesar de un “tan espeso, / tan hondamente / esparcido”, y “estrellado / semen / de grulla”: que ahora es semen de estrellas. Transformado, reescrito, dará a luz vida, y tiempo verdadero y palabra. En lucha mortal, despiadada, en un filo de segundos arrancada a la muerte, dando a luz vida, desde el semen de grulla transformado,⁹⁷ convertido en semen de estrellas, palabra transformada, tiempo recobrado. Sílabas trazadas por mano de hombre; negroazuladas.⁹⁸

Aquí este poema, también de múltiples aspectos:

IN PRAG

Der halbe Tod,
großgesäugt mit unserm Leben,

alemana, de acero” (ibid.:142). Preferimos destacar el célebre tópico heideggeriano del *ya-no* y el *no-todavía*. Nos pareció más decisivo aún; la interpretación recupera, resemantizándolo, el mismo ámbito.

⁹⁶ Es tópico en Heidegger (1971, 47): “Hölderlin dichtet das Wesen der Dichtung – aber nicht in Sinne eines zeitlos gültigen Begriffes. Dieses Wesen der Dichtung gehört in eine bestimmte Zeit. Aber nicht so, daß es sich dieser Zeit als einer schon bestehenden nur gemäß machte. Sonder indem Hölderlin das Wesen der Dichtung neu stiftet, bestimmt er erst eine neue Zeit. Es ist die Zeit der entflohenen Götter und des kommenden Gottes. Das ist die dürftige Zeit, weil sie in einem gedoppelten Mangel und Nicht steht: im Nichtmehr der entflohenen Götter und im Nochnicht des Kommendes”. Ver también, en igual dirección: “Wir kommen für die Götter zu spät und zu früh / für das Seyn” (Heidegger 1954, 7).

⁹⁷ *Kran* es también “grúa”: *Kran-ich*; un yo que también eleva, si la grulla del pico rapaz fue elevada, resemantizada, transformada; así también cambia su función, su acción.

⁹⁸ Señala Bollack (2002, 141) que eran los colores de la tinta con la que Celan escribía.

lag aschenbildwahr um uns her –

auch wir

tranken noch immer, seelenverkreuzt, zwei Degen,
an Himmelssteine genäht, wortblutgeboren
im Nachtbett,

größer und größer

wuchsen wir durcheinander, es gab
keinen Namen mehr für
das, was uns trieb (einer der Wieviel-
unddreißig
war mein lebendiger Schatten,
der die Wahnstiege hochklomm zu dir?),

ein Turm,

baute der Halbe sich ins Wohin,
ein Hradschin
aus lauter Goldmacher-Nein,

Knochen-Hebräisch,

zu Sperma zermahlen,
rann durch die Sanduhr,
die wir durchschwammen, zwei Träume jetzt, läutend
wider die Zeit, auf den Plätzen.

(GW II, 63)

EN PRAGA

La media muerte,
amamantada con nuestra vida,
yacía verdadera en imagen de ceniza a nuestro alrededor –

también nosotros

seguimos

bebiendo todavía, entrecruzadas las almas, dos espadas,
cosidas a las piedras del cielo, nacidas de sangre de palabra
en el lecho de noche,

fuimos creciendo y creciendo,
más y más, entrelazados, ya no había
ningún nombre para
lo que nos movía (¿acaso uno de los treinta-
y-cuántos
era mi sombra viva
que iba trepando por la escalera del delirio hacia ti?),

una torre, / la Media se construía a sí misma hacia el Adónde,
un Hradschin
de puro no de fabricante de oro,

hebreo de huesos,
molido hasta esperma,
se escurría por el reloj de arena
que atravesamos nadando, dos sueños ya, resonando
contra el tiempo, en las plazas.

(Traducción de Arnau Pons en Bollack 2002, 59-60).

La "media muerte" está en la línea de la construcción poética de Celan que ya hemos transitado: morir a medias es obtener media vida: ya que la vida sale de la muerte de los "huesos hebreos, / molidos hasta esperma". Un judaísmo combativo recorre el poema y lo relaciona con *La Rosa de Nadie*, recién impreso. Hay aquí un énfasis y la confirmación de una decisión, pero ese judaísmo combativo ya estaba desde el principio, incluso desde el poema "fundador", "Radix Matrix" (GW I, 239).

"La media muerte, / amamantada con nuestra vida, / yacía verdadera en imagen de ceniza a nuestro alrededor": así amamantada, la media muerte deviene vida; "en imagen de ceniza": de cremados. Cenizas, humo, muerte; a medias; hacia la vida. "... también nosotros / seguimos bebiendo todavía, entrecruzadas las almas, dos espadas": "yo" y "tú", "cosidas a las piedras del cielo, nacidas de sangre de palabra / en el lecho de noche".

"Sangre de palabra"; como arma de guerra; origen del combate; "dos espadas, / cosidas a las piedras del cielo": la piedra es órgano activo de la creación y de la transformación de la muerte en vida; decide; indica un rumbo: "La piedra en el aire, a la que seguí" (GW I, 164). Las "piedras del cielo" son la potencia de un arriba que es a donde va el humo, aquel que Lenz tiene como abismo debajo de sí (*El Meridiano*, OC, 504). Las "piedras del cielo" son también los poemas que se han hecho imposibles, y que hay que rehacer: *aschen-bild-wahr* (verdad en figura de cenizas) y *wort-blut-geboren* (palabra nacida de sangre). Antes de coser ('genäht'), componer, como el rapsoda, lo que se ha hecho imposible, se sangra desde el horror; que es así un nacimiento. "A la obra se la llama 'la Media'. Ella se construye a sí misma, hacia la duda" (Bollack 2002, 63). Es la inversión, traslación, cambio de aliento, de muerte a vida, desde "el lecho de noche".

Los "treinta-y-cuántos" remiten a una leyenda judía de "treinta y seis justos que sostienen el mundo" la que "se ve desgarrada por una mordacidad hilarante" (ibid.). Ya no importa. Para el acontecimiento no hay nombre, se trata del hueco, el trauma de la historia; lo inasimilable (LaCapra 2008).

Así, "fuimos creciendo y creciendo, / más y más, entrelazados, ya no había / ningún nombre para / lo que nos movía": no, el Nombre es pura creación, salva y la piedra lo lanza: "El lugar donde ellos yacían tiene / un nombre – ninguno / él tiene" (GW I, 195). Ningún nombre de lengua corrompida.

La 'media muerte' del poema posee otra mitad que la completa; "por eso se la llama 'media'; su otra mitad no es más que la misma obra, a la que también se la llama 'Media' (*Halbe*, en consonancia con *Halme*, el cálamo con que se escribe)" (ibid., 62).

Y cierra la penúltima estrofa con "un Hradschin / de puro no de fabricante de oro": el Castillo de Praga, donde está la calle de los alquimistas, en Celan, siempre en malévolas trasmutación; pero aquí se construye un Hradschin con la piedra "de puro no", de negatividad; no de alquimista (ibid. 63-64). "Esta definición de la obra como 'rueda' [*Hradschin*] ya se había dado

anteriormente, acorde a la rueda de los campos de exterminio: (...) 'ein Rad langsam' (GW I, 197)" (ibid., 64). 'Goldmacher-Nein", destaca: "Hacedor de oro-No", es también la infamia de la denigración por la denuncia de la viuda de Goll (*Goldmacher-Nein*).⁹⁹

Y "hebreo de huesos, / molido hasta esperma, / se escurría por el reloj de arena": es, por otra alquimia, la del verbo, la muerte que da vida: huesos hebreos molidos hasta esperma, por el reloj de arena: el tiempo de los poemas, que la arena lleva y dispersa; también arena-ceniza; ceniza de los quemados. La muerte es el fondo de esa poesía, "su mitad abisal y perfecta, que a su vez se nutre con la vida de un desdoblamiento en el sujeto" (62). La otra mitad es la obra, poética; que contra-escibe la alquímica. Alquimia, pero sólo del verbo. Lo "atrasamos nadando, dos sueños ya, resonando / contra el tiempo, en las plazas": dos sueños, el "yo" y el "tú" "resonando / contra el tiempo" de muerte, "en las plazas": La "media muerte"; la otra mitad, hacia Adónde: hacia la vida y la palabra recuperada de la ceniza y el reloj de arena. "En las plazas", ahora liberadas. Utopía que sólo puede nacer de la muerte; de la ceniza; de "la media muerte". En Praga.

Procedemos a un análisis de aspectos del poema que sigue, atiende a circunscribir algunas imágenes recurrentes en Celan, que forman el *sistema* (aquí retórico) de su poesía.

VON DER ORCHIS HER –

geh, zähl
die Schatten der Schritte zusammen bis zu ihr
hinterm Fünfgebirg Kindheit –,
von ihr her, der
ich das Halbwort abgewinn für die Zwölfnacht,
kommt meine Hand dich zu greifen
für immer.

Ein kleines Verhängnis, so groß
wie der Herzpunkt, den ich
hinter dein meinen Namen

⁹⁹ Bollack y nosotros: de su maestría señalamos distintos matices y aspectos en una misma línea de lectura que adoptamos según nuestro modo y subjetividad. Otra y la misma. Apropiada; citada; intransferible convicción que desarrolla su perspectiva, aprendida y nuestra también.

stammelndes Aug setz,
ist mir behilflich.

Du kommst auch,
wie über Wiesen,
und bringst das Bild einer Kaimauer mit,
da würfelten, als
unsre Schlüssel, tief im Verwehrten,
sich kreuzten in Wappengestalt,
Fremde mit dem, was
wir beide noch immer besitzen
an Sprache,
an Schicksal.

(GW II, 64)

“DESDE EL SATIRIÓN _ / ve, cuenta / todas las sombras de los pasos hasta su / infancia detrás de Cincomontes _, / desde él, al / que le gano la media palabra para la noche de doce, / viene mi mano a aferrarte / para siempre. // Una pequeña fatalidad, tan grande / como el punto del corazón, que yo / coloco detrás de tu ojo que / balbucea mi nombre, me ayuda. // Tú vienes también, / como por praderas, / y traes contigo la imagen de un muro de muelle, / allí, cuando nuestras llaves, / hundidas en lo vedado, / se cruzaron en figura de blasón, / forasteros echaron los dados con lo que / nosotros dos aún poseemos / de lenguaje, / de destino”.

(Ver OC, 231-232).

Están en juego los dados, nuevamente, aquellos que en Mallarmé “jamás abolirán el azar”. Pues aquí también, el destino, que es el lenguaje, se impone al juego de dados, aquí ensombrecido: “Del satirión...”, alude a una orquídea con forma de testículo, fecundidad y creación; desde ella “ve, cuenta / todas las sombras de los pasos hasta su / infancia detrás de Cincomontes”.¹⁰⁰ Allí se ganó una media palabra, un decir, aun cojeante, o en forma de

¹⁰⁰ Referencia de la que carecemos de datos precisos; Pöggeler (1986, 265) la relaciona con el budismo zen. No hallamos fundamento para esa lectura en los intereses intelectuales de Paul Celan.

símbolo; como la "media muerte": la "Media"; la obra, la "media palabra" para sobrevivir y contraponerse, combatir el horror. Pero las manos aferran a un *tú*, que es el de la "media palabra", el poema. Pero en medio de una fatalidad, un destino, sale, "como el punto de corazón", el uno del dado, el as. Así "puse mi nombre detrás del tuyo": el "yo" se escuda en el "tú" y su "media palabra", de ojo, órgano de creación, aunque aún balbuceante. Hay palabra; hay un *tú*.

"...echaron los dados con lo que / nosotros dos aún poseemos / de lenguaje, / de destino" (...) "cuando nuestras llaves, / hundidas en lo vedado, / se cruzaron en figura de blasón," de guerra y muerte. Somos extraños a eso ("yo" y "tú"): aún pertenecemos "al lenguaje", que es así "destino". Pero los dados están aquí, del lado del azar. Una "media palabra" es de ayuda, contra el horror. No el azar, no los escudos; sino las palabras. Palabras contra dados, contra la jugada mortal.

Es preciso, entonces, "¿pensar a Mallarmé hasta sus últimas consecuencias?" (*El Meridiano*: OC, 503). También aquí, si sale el as, "es para mí de ayuda". Jugados los dados, dan el as, del lado del lenguaje como destino. Dados de Mallarmé, en un azar que da un destino de lenguaje.

Giro de Aliento es un paso más, una intensificación del proceder poético de Celan, que, aunado a la reflexión incluida en el poema, perfila su poetizar, según tal "giro". Este implica hasta los órganos de la memoria:

AUS FÄUSTEN, weiß
von der aus der Wortwand
freigehämmerten Wahrheit,
erblüht dir ein neues Gehirn.

Schön, durch nichts zu verschleiern,
wirft es sie, die
Gedankenschatten.
Darin, unverrückbar,
falten sich, heut noch,
zwölf Berge, zwölf Stirnen.

Die auch von dir her stern-
äugige Streunerin Schwermut
erfährt.

(GW II, 66)

DE LOS PUÑOS, blancos
por haber liberado a martillazos la verdad
de la pared de la palabra,
te florece un nuevo cerebro.

Bellas, nada podrá velarlas,
las arroja, a las
sombras de los pensamientos.
Allí dentro, inamovibles,
se juntan, aún hoy,
doce montañas, doce frentes.

También desde ti lo experimenta
la desarraigada melancolía
de ojos de estrella.¹⁰¹

El "giro de aliento" convierte al cerebro, liberando a puñetazos la verdad de la pared de la palabra. Ya, para nosotros, el poema habla solo, en *su lengua*, idiomática. La estamos aprendiendo –parte ineludible de este trabajo: leer a Celan según su modo y dicción, "en la pared de la palabra", transformada "con los puños". Bellas, de pensamiento sombrío: nueva palabra; nuevo cerebro. Tu melancolía, vagabunda, como las doce tribus de Israel, montañas y frentes, experimenta, en la vertical del ojo de estrella, todo el poder de la creación poética.

"También desde ti lo experimenta / la desarraigada melancolía / de ojos de estrella".
Recreando un camino, en melancólico desarraigo. A golpes de martillo libre ("aus der Wortwand / freigehämmerten Wahrheit, / erblüht dir ein neues Gehirn").

Con los puños, una pared liberada para un nuevo cerebro.

¹⁰¹ Utilizamos, modificadas, la traducción parcial de Arnau Pons (en Bollack 2002, 102) y la de Reina Palazón (OC, 233).

De este poema es célebre la conclusión, que debe ser leída en la totalidad del texto:

ASCHEGLORIE hinter
deinen erschüttert-verknoteten
Händen am Dreiweg.

Pontisches Einstmals: hier,
ein Tropfen,
auf
dem ertrunkenen Ruderblatt,
tief
im versteinerten Schwur,
rauscht es auf.

(Auf dem senkrechten
Atemseil, damals,
höher als oben,
zwischen zwei Schmerzknoten, während
der blanke
Tatarenmond zu uns heraufklomm,
grub ich mich in dich und in dich.)

Aschen-
glorie hinter
euch Dreiweg-
Händen.

Das vor euch, vom Osten her, Hin-
gewüferlte, furchtbar.

Niemand
zeugt für den
Zeugen.

(GW II, 72)

"GLORIA DE CENIZAS detrás / de tus manos estremecidas-anudadas / en el trivio. // Póntico érase-una-vez: aquí, / una gota, / sobre / la pala del remo sumergida, / hondo / en el petrificado juramento, / susurra. // (Sobre la vertical / sogas de aliento, entonces, / más alto que arriba, / entre dos nudos de dolor, mientras / la blanca / luna tártara trepó hacia nosotros, / me sepulté yo en ti y en ti.) // Gloria / de cenizas / detrás de / vosotras, manos del / trivio. // Lo que a la suerte fue lanzado ante vosotras, desde / el Este, terrible. // Nadie / atestigua por el / testigo".

(Con algunos cambios, seguimos la traducción de Pablo Oyarzún 2015, 88).

Como en todo el volumen, y profundizando una tendencia ya presente, la prosodia es notoriamente entrecortada; sincopada, desecha, en función de hacer oír-leer con mayor precisión preposiciones, como partes, ruinas, cortes, como significancia en la misma escritura de una armonía entrecortada. De ese modo, en la segunda estrofa hay versos que constan de una palabra, preposición o adjetivo, que así se separan y ritman un tiempo despedazado, en busca de un sentido que yace en los restos, los pedazos, que se integran –a la vez que se des-integran– en un todo precario –un no-todo. Vamos hacia una encrucijada, un naufragio.

También en la última estrofa, muchas veces citada en distintos contextos y autores y que remite a la cuestión del atestiguar (vid. supra: "La representación y el testimonio"), corta en las estrofas el decir, aún más notable por la aliteración; destacando, aislando, integrándolo, en una suerte de *ragtime*, de tiempo desecho (Berendt 1976, 18-21), para así precisar mejor un sentido, el que viene de un decir roto; en un límite infranqueable:

Niemand
zeugt für den
Zeugen.

Nadie
atestigua por el
testigo.

Por una vez, la traducción conserva la fuerza de aliteración del original. De intensidad epigramática, concluye en la soledad del testimonio, autónomo necesariamente e incontestable porque es la palabra del testigo. Y de ella no hay quien atestigüe. El epigrama,

cortado, intenso, potente, se impone, así como la verdad se expone, sola. Como solo está el poema (*El Meridiano*: OC, 506), así lo está el testigo: *Nadie* dice por él. Es una *ausencia*, de quien es la *Rosa*, el Poema. *Nada* funda su decir. Por eso es *testigo*.

"Gloria de cenizas detrás / de tus manos estremecidas-anudadas / en el trivio". Primera estrofa. "Gloria de cenizas", en el sentido de *Psalm*, celebración religiosa, donde, las cenizas son las de los hornos de cremación, de los campos. Ello, tras de "manos estremecidas-anudadas / en el trivio" ("Dreiweg"; "tres caminos"). Éste remite a una tripartición en tres sendas; y allí, una unión; la de las manos conmovidas. El camino tercero es el que garantiza la unión conmovida de las manos. Creemos que éste no es sino el Poema, "gloria de cenizas". Único testigo del que no hay otro: el camino de tres concluirá en el testimonio de uno, el único testigo. Se abre y cierra la posibilidad de que nadie más atestigüe por otro: "Nadie / atestigua por el / testigo".

"Póntico érase-una-vez: aquí, / una gota, / sobre / la pala del remo sumergida, / hondo / en el petrificado juramento, / susurra": lo hundido antes, se eleva, en juramento petrificado, con la piedra; juramento del testigo, un decir por los asesinados. La vertical que eleva, pone de pie, sostuvo, "érase-una-vez: aquí," en el Póntico, paso de Occidente a Oriente. De lo profundo hacia arriba; entrecortado, antaño, petrificado, un juramento a cumplir, el Poema que contra-dice, de piedra. El trabajo comienza, con dureza, con remos hundidos, que transcurren en el agua, cruzando el Póntico, el Ponto Euxino, el Mar Negro, en cuyas aguas profundas no es posible la vida, allí hay que elevarse, susurrando, diciendo.

("Sobre la vertical / cuerda de aliento, entonces, / más alto que arriba, / entre dos nudos de dolor, mientras / la blanca / luna tártara trepó hacia nosotros, / me sepulté yo en ti y en ti"). Anotamos el paréntesis: puesto aparte. También el movimiento es de arriba abajo; desde la "vertical / sogas de aliento", que rescata, eleva, "más alto que arriba" entre esos "dos nudos de dolor" (un yo y un tú), mientras se eleva la luna tártara, del Este, de donde viene el poeta; entonces, "me cavé en ti y en ti", alusión al cavar de las tumbas y al decir poético del "tú", condensado e intensificado: "en ti y en ti". En aquel tiempo: *Einstmals*: antes, una vez; *damals*: entonces. La sogas de aliento eleva, como la blanca luna tártara, a un cavar intensificado, "en ti y "en ti". Hacia arriba por el aliento; con una luna tártara, del Este. En el tiempo del poema: una vez, antes, entonces, cruzando el Ponto.

"Gloria / de cenizas / detrás de / vosotras, manos del / trivio". Reitera el principio: manos de tres caminos: *arriba, abajo, del Este*; pero también, *antes; entonces; en ti, en el Poema*. Entre los dos "nudos de dolor". El poema va del tres al dos y finalmente al uno, Nadie.

"Lo que a la suerte fue lanzado ante vosotras, desde / el Este, terrible". Desde el Este; y otro tiro de dados (*gewürfelte*), al azar. Aquí, terrible jugada. A todo o nada. Sólo queda uno. De él dice el poema que está solo.

Desde el Este, el agua, de abajo arriba, del tres al dos, al uno, solo, como el Poema.

"Nadie", que desprende una certeza, en negación-afirmación: hay testigo, *porque* nadie atestigua por él. O bien se engendraría una cadena hasta un *último en decir*, en plenitud. Éste es el que dice. El testigo – lugar de la verdad, del que *Nadie* atestigua. Gloria de cenizas. Solo, desde *Nadie*, el testigo las invoca.

Ya en la Parte IV del libro hallamos este poema, de liberación:

FRIHED

Im Haus zum gedoppelten Wahn,
wo die Steinboote fliegen
überm
Weißkönigs-Pier, den Geheimnissen zu,
wo das endlich
abgenabelte
Orlog-Wort kreuzt,

bin ich, von Schilfmark Genährte,
in dir, auf
Wildenden-Teichen,

ich singe –

was sing ich?

Der Mantel
des Saboteurs
mit den roten, den weißen
Kreisen um die
Einschluß-
stellen
– durch sie
erblickst du das mit uns fahrende
frei-
sternige Oben –
deckt uns jetzt zu,

der Grünspan-Adel vom Kai,
mit seinen Backstein-Gedanken
rund um die Stirn,
häuft den Geist rings, den Gischt,

schnell
verblühen die Geräusche
diesseits und jenseits der Trauer,

die näher-
segelnde
Eiterzacke der Krone
in eines Schief-
geborenen Aug
dichtet
dänisch.

(GW II, 77-78)

Aquí, la traducción de Arnau Pons (en Bollack 2002, 122-123):

FRIHED

En la casa del delirio a dos,
donde vuelan las barcas de piedra
por encima del malecón del Rey Blanco, hacia los secretos,
donde
la palabra-Orlog cruza finalmente
emancipada, desumbilicada,

estoy yo, Nutrida-con-médula-de-junco,
dentro de ti, sobre
estanques de patos salvajes,

y canto –

¿canto qué?

El abrigo
del saboteador
con los rojos, los blancos
círculos alrededor
de los impactos
de las balas
– a través de ellos
tú divisas lo que viaja con nosotros:
libres,
las estrelladas alturas –
nos cubre ahora,

la nobleza-verdín, en el muelle,
con sus pensamientos de piedra cocida, ladrillos,
rodeándole la frente,

acumula a su entorno el espíritu, la espuma,

rápidamente

desflorecen los ruidos

más acá y más allá del duelo,

acercándose

a vela,

la purulenta punta de la corona

en el ojo de uno que nació

torcido

dicta

danés.

Poema extenso y complejo. Se trata del suceso que atraviesa el poema y que pone en palabras el rescate de judíos daneses y su envío a Suecia. Transcribimos el texto que consta en la web del Museo del Holocausto en Estados Unidos:

“Dinamarca fue el único país ocupado que se resistió activamente a los intentos del régimen nazi de deportar a sus ciudadanos judíos. El 28 de septiembre de 1943, Georg Ferdinand Duckwitz, un diplomático alemán, le informó secretamente a la resistencia danesa que los nazis planificaban deportar a los judíos daneses. Los daneses respondieron rápidamente organizando una campaña nacional para sacar de contrabando a los judíos por mar rumbo a Suecia, que era neutral. Advertidos sobre los planes alemanes, los judíos comenzaron a irse de Copenhague, donde vivía la mayoría de los casi 8.000 judíos de Dinamarca, y de otras ciudades, en tren, automóvil y a pie. Con la ayuda del pueblo danés, encontraron escondites en casas, hospitales e iglesias. En un período de dos semanas, los pescadores ayudaron a trasladar en barco a unos 7.200 judíos daneses y a 680 familiares no judíos a un lugar seguro a través del angosto cuerpo de agua que separa Dinamarca de Suecia.

“La campaña de rescate danesa no fue un éxito total. Casi 500 judíos daneses fueron deportados al ghetto de Theresienstadt en Checoslovaquia. De esos judíos, todos excepto 51

sobrevivieron al Holocausto, porque los funcionarios daneses presionaron a los alemanes sobre el bienestar de los deportados.

“Los daneses demostraron que el apoyo amplio a los judíos y la resistencia a las políticas nazis podían salvar vidas”. (United States Holocaust Memorial Museum, 2015)

En el poema impera la evocación, pero no es un realismo referencial. Sin embargo, estas informaciones son necesarias en Celan, pues su poema está siempre acotado, se escribe en un *lugar* y un *momento*.

“Frihed” es palabra danesa que significa “libertad” y da título al poema.

El “delirio de a dos” en “la casa”, es la transferencia del delirio del “yo” histórico al “tú” poético. Es término de la psiquiatría; alude, en este contexto, a la locura que llevó al exterminio, lo que incluye las exaltaciones del estilo himnico, y hace necesario que el poema se pregunte por sí mismo. El crimen está en los hechos, pero también en una cultura que lo fue preparando, y a la que no es ajena la poesía. Allí “vuelan los barcos de piedra” (*wo die Steinboote fliegen*): si el barco libera, se aclara la mención del vuelo de la piedra, elemento de decisión vital, de fuerza, y de poesía. La referencia histórica se alía con el decir del poema de sí mismo. Porque los “barcos de piedra”, igual que los poemas, liberan. Vuelan “por encima / del malecón del Rey Blanco, hacia los secretos / donde / la palabra-Orlog cruza finalmente / emancipada, desumbilicada”. “Hacia los secretos” por sobre la palabra-Orlog, y Orlog es “guerra” en bajo alemán y en neerlandés (Bollack 2002, 124-125). Y es la palabra-Orlog; la palabra de la guerra, la palabra-guerra, la que es “emancipada, desumbilicada”, por los poemas de la libertad, que evocan la liberación, que “dictan [poetizan] / danés” (*dichtet / dänisch*; pero *dichtet* viene de *dichten*: “poetizar”). El poema reflexiona, vuelve sobre sí mismo, además de celebrar el coraje danés que liberó judíos. Mantiene su control, su pliegue metapoético. La palabra construye, atravesada por el suceso y dice de sí misma. Se pregunta: “¿canto qué?” –otra vez, el poema se interroga sobre sí mismo–. Y el “¿canto qué?” pertenece al himno de la República española: esto canto, se responde: “El abrigo / del saboteador / con los rojos, los blancos / círculos alrededor / de los impactos / de las balas”, visto en el Museo de la Resistencia de Copenhague (ibid., 125); en esa lucha por la libertad “– a través de ellos / tú divisas lo que viaja con nosotros: libres, las estrelladas alturas _”.

Y después: "rápidamente / desflorecen los ruidos / más acá y más allá del duelo, // acercándose / a vela, / la purulenta punta de la corona / en el ojo de uno que nació / torcido / poetiza / danés", por sobre la "nobleza verdín" (desgastada, podrida), se acerca el barco. La "punta de la corona / en el ojo de uno que nació torcido": es alusión a sí mismo, el que "nació torcido", con su "ojo", lugar de la creación poética, *dichtet / dänisch*: "poetiza / danés". Y el círculo se cierra, el de un poema que, al reflexionar sobre sí mismo, se decide en la lucha contra la guerra, del lado de la libertad: "poetiza / danés". Libertad.

El siguiente, totalmente *metapoético*, muestra al *yo* y al *tú* debatiéndose en torno a su articulación como hacedores del poema. El poema pone en cuestión su posibilidad:

DEN VERKIESELTEN Spruch in der Faust,
vergißt du, daß du vergißt,

am Handgelenk schießen
blinkend die Satzzeichen an,

durch die zum Kamm
gespaltene Erde
kommen die Pausen geritten,

dort, bei
der Opferstaude,
wo das Gedächtnis entbrennt,
greift euch der Eine
Hauch auf.

(GW II, 79)

"AL DICHO PETRIFICADO EN EL PUÑO / olvidas que lo olvidas, // a la muñeca de la mano hieren / relucientes los signos de puntuación, // a través de la tierra / a cortar la cresta / vienen las pausas cabalgadas, // allí, junto / al arbusto del sacrificio, / donde la memoria se inflama, / los atrapa el aliento / Uno".

(Ver OC, 240)

Al *tú* se le reprocha olvidar el decir "petrificado en el puño", atrapado en lucha. El "lo olvida". Mientras todo el universo parece arder de signos, de escritura: a una parte de la mano "hieren (...) los signos de puntuación (...) las pausas"; los encabalgamientos cortan "la cresta de la tierra"; porque sin duda "junto / al arbusto del sacrificio", "la memoria se inflama", pero la atrapa el "aliento / Uno". El decir de lo Uno que cierra toda posibilidad e instala el olvido del decir logrado en lucha contra la totalidad, fingida y asesina; contra esa lengua petrificada, en el puño.

Aunque "tú" olvides, todo escribe, te envía signos de puntuación, pausas. No olvides que olvidas que, "junto / al arbusto del sacrificio", allí se inflama, se incendia, la memoria, atrapada por el aliento de lo Uno.¹⁰² Pero, aunque "tú" olvides, vendrán a recordártelo; por fuera de lo Uno y la memoria incendiada en el sacrificio. Con el decir, atrapado en el puño; arrancado con escritura al olvido. Memoria y escritura se unen indisolublemente; no hay una sin la otra. Si no, aquélla se incendia, como sacrificio. Sostenla en el puño. No lo olvides.

Dos poemas se responden; se articulan entre sí; se corresponden. El primero:

SOLVE

Entosteter, zu
Brandscheiten zer-
spaltener Grabbaum:

an den Gift-
pfalzen vorbei, an den Domen,
stromaufwärt, strom-
abwärts, geflößt

vom winzig-lodernden, vom
freien
Satzzeichen der

¹⁰² Bollack (2005, 296) sostiene que "el contexto fuerza a reconocer que el "tú" se une a los signos, que se encuentran agarrados, todos juntos, por el hálito autocrático": "der Eine". El poema no se logra, dice su imposibilidad. Coincidimos en parte; habla de ella, pero también, y por eso, de su posibilidad y cómo lograrla, contra lo Uno y el Todo. Es una poética en lucha.

zu den unzähligen zu
nennenden un-
aussprechlichen
Namen aus-
einandergeflohenen, ge-
borgenen
Schrift.

(GW II, 82)

Se articula con el que le sigue; el primero está en la página izquierda y el segundo en la derecha, en simetría:

COAGULA

Auch, deine
Wunde, Rosa.

Und das Hörnerlicht deiner
rumänischen Büffel
an Sternes Statt überm
Sandbett, im
redenden, rot-
aschengewaltigen
Kolben.

(GW II, 83)

No es habitual esta construcción "en espejo" en Celan, con dos poemas que se articulan y se responden. Aunque acontece en su obra, *este* particular modo de correlación no es usual en el modo contiguo en que aquí se presenta.

Es la obra alquímica: "La fórmula latina *solve et coagula* está indicando dos fases opuestas del proceso alquímico. La primera separa y disuelve; la segunda combina, reúne de nuevo". (Olsson 1994, 269).

Sabemos que para Celan es parte del mundo feérico, mágico, destructor, de cierta germanidad, que se asocia con el ritual nazi y sus oscuridades taumatúrgicas. En estos poemas se propondrá poner en contra de sí esta pretensión, esta visión del mundo. Y es también la obra que se ejerce sobre el judío para transformarlo en Homúnculo ("A uno que estaba ante la puerta").

La primera fase disuelve, destruye la materia:

DISUELVE

Arrancado del Este,
para leña ardiente, el des-
trozado árbol de la tumba:

fluyendo en los palacios
envenenados de antaño, en las catedrales,
aguas arriba, aguas
abajo,

de los ínfimos en llamas, de
los libres
signos de puntuación de
los incontables indecibles
Nombres para nombrar,
distanciándose unos
de otros, nacida
escritura.¹⁰³

¹⁰³ Nuestra versión. Agregamos la de Reina Palazón (OC, 241): "SOLVE // Árbol sepulcral, des- / orientado, des- / trozado en leña para el fuego: // por delante de los palatinados / de ponzoña, de las catedrales, / corriente arriba, corriente / abajo balseado // por el mínimamente-flameante, por / el libre / signo de puntuación de / los innumerables por / nombrar im- / pronunciables / nombres dis- /

Aquí Celan *contra-dice* a la alquimia y sus malvados prodigios. *Disolución y coagulación* (*Solve et Coagula*) son las operaciones del *Opus Magnum*, la Obra alquímica (Roob 2006, 25). "Arrancado del Este" (*Ent-osteter*) remite al poeta, que vino del Este, aquí se lo desarraiga; como un "destrozado árbol de la tumba", se lo lleva al reino de la alquimia; de la maldad mágica, magia negra, que develaba a los nazis, pero su obra era la Muerte, "un Maestro que vino de Alemania" (*Todesfuge*).

En los palacios con veneno de antaño; la autoridad omnímoda medieval; en las catedrales, el poder eclesial, fluyendo por las aguas. La obra se consume hacia la destrucción y la desfiguración de una estirpe.

Son "ínfimos" (*winziger*), son nombres indecibles, incontables, vuelan separándose, se disuelven, dan a luz a la escritura. La disolución (*Solve*) de una estirpe, fuego de sacrificio, da lugar a la escritura, para *contra-decir*. En la disolución, la magia alquímica refeccionada, produce la escritura que la denuncia, como a todos los crímenes.

Llega el momento de recombinar los elementos disueltos (*Coagula*).

REÚNE

También, tu

llaga, Rosa.

Y la luz de cuernos de tus

búfalos rumanos

en lugar de estrella sobre

cama de arena, en

alambiques

hablantes, de rojo

poder de cenizas.¹⁰⁴

persa, al- / bergada / escritura". Diversas versiones pueden contribuir a la comprensión del poema, aun en sus diferencias. Son variantes de lectura que enfatizan distintos aspectos, en cada caso.

¹⁰⁴ Reiteramos el procedimiento, con igual intención. "COAGULA // También tu / herida, Rosa. // Y la luz de los cuernos de tus / búfalos rumanos / en el lugar de la estrella sobre / el lecho de arena, en la / habladora, de rojas / cenizas poderosa / retorta".

(OC, 242)

La obra reúne y da a luz otro elemento, contrario al de la alquimia; ésta es otra alquimia, la del verbo. "También, tu / llaga, Rosa". Rosa Luxemburgo se rehace de sus heridas de muerte, sus llagas. La "luz de cuernos"; del cuerno de carnero de *tus* "búfalos rumanos"; del "tu" poético y su obra; a cambio de estrellas, en cama de arena, palabras que fluyen, se reúnen en alambiques que dicen discursos ("redenden"); de "rojo poder de cenizas". De los muertos, con ellos se reúne lo destrozado (*Solve*), la llaga, las cenizas ensangrentadas en un alambique. La obra consiste ahora en recombinar las partes de los masacrados, en la poesía, que dice esta reunión. Contra-reunión; contra-alquimia. Los quemados reúnen sus elementos. Devienen escritura. *Solve / Coagula*. Desarma una tradición de muerte, de palacios envenenados, de catedrales –la obra es humana, no hay alquimia–, pero aún, con lo destrozado, con los que son cenizas, vuelve la obra, ahora escritura. Trabajo humano: poesía. Desarma y reúne en el alambique de la escritura. Magia humana del poema; obra. Alquimia de palabras y de vida, por los muertos. Une.

Poético-metapoético, este poema:

EIN DRÖHNEN: es ist
die Wahrheit selbst
unter die Menschen
getreten,
mitten ins
Metapherngestöber.

(GW II, 89)

"UN ESTRUENDO: es / la verdad misma / entre los hombres / colocada, / en medio del / torbellino de metáforas".

Texto fundamental para cuestiones como el lenguaje, la metáfora, su relación con la verdad y el hombre. Esta verdad está en medio del "torbellino de metáforas". ¿Es porque consiste en ellas? ¿O debe ser de ahí librada? La verdad no sería, entonces, metafórica. Es fuerte el rechazo de Celan a que su poesía fuese considerada metafórica. Es una cuestión de teoría del lenguaje, de la verdad y la poesía. En un texto inédito, Nietzsche (1990, 25) sostiene que toda

lengua es metáfora: son palabras que han perdido su primer brillo, pero que siempre fueron impropias, aunque ahora parezcan propias; monedas gastadas que han olvidado su origen; generalizaciones que reemplazan la verdad del individuo:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas sino como metal.

Pero si la lengua es toda metafórica, no es posible que haya metáforas, según un sentido propio y uno figurado. No hay tal posibilidad, todos los sentidos son figurados, y, gastados, valen como *la* lengua en general. Lo que equivale a decir que todos los sentidos son propios. No hay metáfora posible, hay sólo transferencia de sentido. Celan forja un lenguaje que no es "un torbellino de metáforas", que no son posibles, porque el sentido llamado figurado es el propio: Celan escribe la verdad con su propia lengua, forjada con tal fin: el *celaniano*. Es, lo ha dicho, "un realista" (vid. supra; p. 28).

Sólo puede haber transferencias, pero el texto de Celan dice la verdad "propiamente", sin figuración. El torbellino de metáforas rodea al hombre y la verdad, es preciso entonces trabajar para develarlas como lo que son: sentidos figurados que han olvidado que lo son. "Torbellino de metáforas", pero sólo con sentido propio; o transferido. Lo hemos visto en nuestra lectura hasta ahora, hay desplazamientos a otras escrituras, pero no metáforas. Hay un lenguaje, propio. El de Celan, forjado con la lengua histórica y establecido como idiomático. Dice la Verdad, en el torbellino del lenguaje impropio, del que es liberado a manera de estruendo, gemido, grito. La verdad misma es un estruendo: hay que aprender a escucharla.

El poema que sigue es otra notable muestra de metapoética, que le otorga a este libro una marca que, aunque no ausente en los anteriores, es aquí una señal que insiste:

LICHTENBERGS ZWÖLF mit dem Tischtuch
ererbte Mundtücher – ein

Planetengruß an
die Sprachtürme rings
in der totzuschweigenden Zeichen-
Zone.

Sein

– kein Himmel ist, keine
Erde, und beider
Gedächtnis gelöscht
bis auf den einen
eschengläubigen Blauspecht –,

sein
vom Stadwall gepflückter
weißer Komet.

Eine Stimmritze, ihn
zu bewahren,
im All.

Das Rotverlorene eines
Gedanken-
fadens. Die laut-
gewordenen Klagen
darüber, die Klage
darunter – wessen
Laut?

Damit – fragt nicht,
wo –
wär ich fast –

sag nicht wo, wann, wieder.

(GW II, 91-92)

"DE LICHTENBERG LAS DOCE, con el mantel, / servilletas heredadas – un / saludo planetario a / las torres de lenguaje alrededor / en la zona de signos / a silenciar a muerte. // Su // – no hay cielo, ni / tierra, y de ambos / extinguida memoria / hasta sobre un / pájaro de pico azul de la fe del fresno –, // su / cometa blanca / tomada de la muralla. // Una glotis, para / conservarlo, / en el todo. // La pérdida roja de un / hilo de / pensamiento. Las quejas / en voz alta sobre, la queja / debajo – ¿de quién, / sonido? // Así que – no preguntes, / dónde – / yo sería casi – / no digas dónde, cuándo, otra vez".

Atendemos aquí a las distorsiones, al contra-decir a que Celan somete textos y circunstancias de la vida de Georg Christoph Lichtenberg (1742-1749); a los elementos biográficos a los cuales el poema les da una significación nueva. Vuelve la pregunta, acerca de si el conocimiento de la circunstancia es indispensable para la lectura del poema (Bollack 2003: 194 ss). Sí, lo son, en el caso de Celan, en general, y en este poema, por su índole metapoética, que desarrolla un procedimiento a la vez que lo expone. Lo que toma de Lichtenberg y otros lo reubica en su poema, como en un sistema cuyos componentes son interdependientes y se modifican al cambiar de ámbito; de un sentido a otro. También es lo que llamamos intertextualidad (Bajítñ); pero aquí se los subvierte hasta hacerles decir otra cosa, distorsionando, cambiando, reescribiendo, el sentido de *origen*.

Bollack-Winkler-Wögerbauer (1991, 93-119) destacan que el poema "contiene tres citas tomadas de la correspondencia y de los escritos íntimos de Lichtenberg" (94). En una carta a su hijo del 4 de octubre de 1790, recuerda el problema de la herencia después de la muerte de su madre. Después de haber hablado de su salud, que él juzga precaria, Lichtenberg se pregunta por lo que queda de una herencia dilapidada o misteriosamente desaparecida. En este contexto, se trata de las servilletas y del mantel reclamados como un recuerdo. Este sentimiento de pérdida recorre todas las referencias y se transfiere, transformado, al poema de Celan. En cuanto a la cifra *doce*, señalamos que, en una de las cartas siguientes, del 14 de julio de 1791, enviada a Hollenberg, Lichtenberg hace preceder a las consideraciones de orden científico de propósitos más personales sobre la descendencia de su corresponsal. De

modo irónico, evoca a "las doce tribus de Israel, la plenitud bíblica realizada". La apropiación de Celan despunta un gesto de ironía; y aún más.¹⁰⁵

Agregan: "La carta de Lichtenberg a Reuß datada el 23 de julio de 1791 tiene por tema la obra de Bertholon *La electricidad de los meteoros*: el cuadro de la astronomía y de los cometas es allí explícitamente evocado". En el poema de Celan se habla de un "saludo planetario".

Finalmente, "la carta a Amelung datada a comienzos de 1783 (...) rememora la relación de Lichtenberg con la joven Maria Dorothea Stechard y la muerte de esta última, poco tiempo antes de casarse". Y señalan: "El empleo de la *cometa* prosigue de hecho pasajes extraídos de los cuadernos íntimos de Lichtenberg, redactados en inglés". La nota, fechada el 12 de agosto (otro *doce* de Lichtenberg) consigna su dolor, la pena de amor por aquélla de las 'cometas' ¹⁰⁶. Vemos dibujarse el espacio de una transferencia hacia "Los doce de Lichtenberg". La ruptura con aquella que es designada por la *cometa blanca* se consuma el 14 de agosto y Lichtenberg recuerda la muerte de su madre en la misma fecha. Esto está presente en el texto de Celan; lo cual debe afirmarse en razón de la precisión de las referencias. Los autores señalan que podría haber otras.

La interpretación plantea el problema de la relación entre los dos sentidos señalada ya por el título. En todo caso, se trata de situar y reinterpretar a Lichtenberg tal como es citado en la órbita de la lengua de Celan; o, según dijimos, en el sistema de su lengua poética.

Esta relación se debe ubicar en el contexto de la memoria y el pensar; como aparecen en la estrofa 3:

– kein Himmel ist, keine
Erde, und beider
Gedächtnis gelöscht
bis auf den einen
eschengläubigen Blauspecht –,

¹⁰⁵ En la "Discusión" que cierra el análisis de Bollack-Winkler-Wögerbauer (1991, 101-119), Thomas Sparr [102] propone que Celan conocía el texto de Walter Benjamin *Deutsche Männer*, donde consta la carta de Lichtenberg a Amelung, lo que confirma parcialmente Werner Wögerbauer (103). Resulta evidente que lo conocía: las alusiones son notoriamente puntuales. Allí también Wögerbauer señala: "la elección de los materiales estará ya determinada por el sistema poético que las transformará".

¹⁰⁶ "Not a penny better. The devil is in comets I believe. I saw her, the white one and the brown flat one too..." (ibid., 95. Nota al pie 6).

Aquí, los *Escritos satíricos de la tierra a la luna* muestran una distancia frente al simbolismo que veíamos al principio, al igual que la carta a Hollenberg.

En Lichtenberg se trata de pérdidas, ausencias, su madre, su novia, su herencia. Aquí, con la pérdida y la ausencia, se hace necesaria la memoria. El texto de Lichtenberg cobra una apoyatura impensada para el poema de Celan.

Si la pregunta es ¿cómo *doce* deviene significante en el poema? sólo la interpretación del conjunto permite decidir la pertinencia de una u otra de estas aproximaciones. (Los autores especulan con la posibilidad de que *doce* se refiera a los signos del zodiaco; creemos que sólo permanece en tanto hipótesis.) En cuanto al fresno, podría remitir a la mitología nórdica; contra esto se estrella toda memoria (*Gedächtnis gelöscht*). Se abisma en la mudez.

En tanto que los términos de los compuestos (*Mund-, Sprach-, Zeichen*) invitan a poner en relación el comienzo del poema con el lenguaje. ¿Qué significan las torres de lenguaje: "¿son bastiones del lenguaje (contra el silencio), o están hechas de un lenguaje de una multitud de leguas, según el modelo de la torre de Babel?", se preguntan (ibid.). Pero sin embargo, estas torres se dirigen a una zona literalmente muerta por el acallamiento:

die Sprachtürme rings
in der totzuschweigenden Zeichen-
Zone.

Proponemos que estas torres remiten al lenguaje de los castillos ("Hölderlintürme") y deben ser silenciadas con una negatividad, "en la zona de silencio" que anule un sentido muerto para que nazca uno posible "de nuevo": *wieder*, como finaliza el poema.

La cifra *doce* es signo de la pérdida y la ausencia: ¿la pérdida de la *cometa blanca* no tuvo lugar un 12 de agosto?

Dos lenguas se enfrentan: "aquella del silencio y de la blancura se afirma violentamente contra otra, que ella saluda para separarse, sea esto al precio de una purificación por el silencio" (97). También "eschengläubig", con la similitud de *Esche* con *Aschen*, cenizas; remite esta referencia al olvido: no hay cielo (*kein Himmel ist*), ni tierra (*keine / Erde*), sino pensamiento debilitado de ambos. "La única fe que permanecerá será la memoria de la destrucción. El azul del abismo, color de la memoria, subvierte el ideal del azur romántico" (98).

Por eso la alusión a la glotis en la estrofa 5: es huella de la voz inscrita en la ausencia. La reducción es final, un punto donde la vida podría ser devuelta a la vida; una nueva palabra capaz de pensar la historia, por el decir: Glotis. "Una glotis, para / conservarlo, / en el todo".

En: "Das Rotverlorene eines / Gedanken- / Fadens. Die laut- / gewordenen Klagen / darüber, die Klage / darunter – wessen / Laut?", el rojo del hilo de pensamiento se ha perdido. Las quejas crecen "allí encima, la queja / debajo – ruido / de quién? ("La pérdida roja de un / hilo de / pensamiento. Las quejas / en voz alta sobre, la queja / debajo – ¿de quién, / sonido?"). Aquí, la paradoja de la simultaneidad de contrariedades, la negatividad: "En el compuesto *Rotverlorenen*, el color rojo del hilo es transferido a la pérdida: la continuidad del hilo tiene por continuidad su pérdida (...)". Esto permite pensar a la vez una huella de la memoria, que sea simultáneamente conforme al borramiento de la pérdida y a la naturaleza del acontecimiento en el color rojo (ibid.). Uno presupone al otro; y aún más: uno –la memoria– supone el otro. Todo esto es "el hilo rojo". En la misma coyuntura se mueven las quejas: arriba / debajo – de quién sonido? Del no-decir deben surgir, de lo negativo a un lenguaje a recuperar. En un espacio estructurado por esta oposición, el ruido de las quejas plurales recubre una contra-lamentación, que es única y que está *debajo*, en la mudez, en lo acallado. Habrá alguien que las diga: "wessen / Laut?". Aparece el sujeto de la glotis; de la contra-lamentación. "La concentración será tan fuerte que este sonido, a la vez el más singular y el más ínfimo (un silencio hace sonido), será la única tonalidad posible: una ausencia que resuena" (ibid., 99). Un sonido del silencio.

En la última estrofa, una propuesta; un "casi": "Con esto – no preguntes, / dónde – / yo sería casi – / no digas dónde, cuándo, otra vez". Una "casi" identidad, muy en el comienzo, que no pregunta ni cuándo, ni dónde, otra vez. Pero que insiste aún. Casi. *De nuevo*.

El "hilo rojo", marca de pertenencia de los cordajes en la marina inglesa; es utilizado en las *Afinidades electivas* de Goethe. La utilización nueva que hizo Celan no transforma la significación en su contrario. La apropiación negada no es la simple negación del sentido primero. La reconstrucción se comprende en la red semántica compleja. Redistribuye lo que podría ser "el hilo rojo de un pensamiento perdido" como "la pérdida roja de un hilo de pensamiento" (*Das Rotverlorene eines Gedanken-/fadens*). Pero el hilo se relaciona con un punto: su objeto de sangre, roja e inmolada, es llevado por las palabras hacia el dominio al que vuelve. La pérdida, según esta reescritura, ofrece la ocasión de una no-pérdida, la verdad

de una negación opuesta a las masacres. Y aquí sí se reconstruye un sentido con lo dicho: el rojo, ahora es de sangre. Se invierte la relación. Se pierde una memoria; pero hacerlo explícito da pie a su recuperación. Otro modo de lo que hemos llamado negación-afirmación simultáneas, o antecedente, primacía, de negatividad, en el entramado poético de Celan. Con el hilo rojo se teje la posibilidad de la recuperación de una memoria; de no silenciarla: "totzuschweigenden Zeichen- / zone".

Metapoesía que muestra claramente su juego, sus antecedentes y su para qué: contra-decir; desviar para construir un sentido nuevo. "Con esto – no preguntes, / dónde – / yo sería casi – / no digas dónde, cuándo, otra vez". También dice; sigue preguntando, de nuevo (*wieder*). Recupera "el hilo de pensamiento". Piensa. Recuerda.

El poema que sigue evoca una vez más la presunción de un Celan vanguardista; que, si lo es, está en función de una autorreferencialidad del poema, cuyo lenguaje, atravesado por el acontecimiento, se propone reformular. Pero el presunto hermetismo, que lo vincula con la vanguardia; y así con la autonomía verbal, se propone siempre con palabras que construyen y re-construyen la Historia que en ellas yace y advienen así, de nuevo, a ésta.

GIVE THE WORD

Ins Hirn gehaun – halb? zu drei Vierteln? –,
gibst du, genächtet, die Parolen – diese:

"Tatarenpfeile".

"Kunstbrei".

"Atem".

Es kommen alle, keiner fehlt und keine.
(Sipheten und Probyllen sind dabei.)

Es kommt ein Mensch.

Weltapfelgroß die Träne neben dir,
durchrauscht, durchfahren

von Antwort,

Antwort,

Antwort.

Durchreist – von wem?

“Passiert”, sagst du,

“passiert”,

“passiert”.

Der stille Aussatz löst sich dir vom Gaumen

und fächelt deiner Zunge Licht zu,

Licht.

(GW II, 93)

“GIVE THE WORD // Golpeado en el cerebro – ¿en el medio? ¿hasta tres cuartos? –, / das tú, anochecido, las contraseñas – éstas: // ‘Flechas tártaras’ // ‘Papilla de arte’ // ‘Aliento’ // Vienen todos, ninguno falta ni ninguna. / (Sifetas y probilas están allí.) // Viene un hombre. // Gran manzana del mundo la lágrima a su lado, / murmurado de través, atravesado / de respuesta, // respuesta, / respuesta. / Transitado – ¿por quién? // ‘Pasa’, dices tú, // ‘Pasa’ // ‘Pasa’. // La lepra silenciosa se te disuelve del paladar / y abanica luz a tu lengua, // luz”.

Notable es la disposición espacial del poema: a una primera estrofa de dos versos siguen tres versos de una sola palabra, dibujando una continuidad en la que se disponen lugares contiguos, pero separados verticalmente, de verso a verso. La siguiente estrofa tiene, como la primera, dos versos. La que le sigue, sólo uno. La quinta, tres, pero el último verso se articula, como en el caso anterior, con los dos versos siguientes que reiteran la misma palabra, dispersas en el espacio, que continúan donde termina la otra. Un verso aún finaliza la estrofa. La siguiente obedece a la misma disposición espacial ya señalada en los dos casos anteriores. La última estrofa, de tres versos, remite la última palabra, en continuidad lineal con la última del verso anterior.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Esta descripción es aproximada, ya que la distinción de verso aislado y estrofa no es segura en esta escritura.

Aquí, el dibujo espacial es de notable sugestión e impacto y conecta con diversos relieves de los aspectos semánticos. Ante todo, el título "GIVE THE WORD", en inglés y en mayúsculas, con especial énfasis. En un diccionario inglés hallamos el siguiente sentido:

(...) La primera acepción, que data de aproximadamente 1400, originalmente alude a pronunciar una contraseña en respuesta a la inquisición de un centinela. La segunda es incluso más antigua, aparece en una traducción temprana de los libros bíblicos del Génesis y el Éxodo: "Y Dios dio la palabra a Abraham".¹⁰⁸

En tal sentido "give the word", es dar la contraseña como un *Schibboleth*. El lenguaje que da paso. El poema se dirige al tú poético, el que trabaja con palabras. Él está golpeado en el cerebro: ¿en la mitad? ¿A tres cuartos? Abrumado por la corrupción y confusión de "la lengua de los asesinos", debe "dar la palabra", la contraseña que "disuelve la lepra del paladar" de un lenguaje podrido y le devuelve un verdadero decir. El aún, "anochecido", en la oscuridad del Reich de mil años, "da las contraseñas: "flechas tártaras"; "puré artístico"; "aliento". La primera refiere a la flecha; al signo de Sagitario bajo el que había nacido Celan, quien se reclamaba como arquero. Son flechas tártaras; del este, como lo era Celan. "Puré artificial": arte de niños, pero también en la boca. Y finalmente, cerrando la progresión: "Aliento", que recuerda el título, *Giro de aliento*. El aliento es la voz, la poesía. Esta es la contraseña, depurada de errores y aproximaciones. La poesía es el paso.

A esto, todos acuden; "ninguno falta ni ninguna", y, abajo, entre paréntesis, "también están sifetas y probilas"; transgredidos los órdenes sagrados, "profetas y sibilas", desfigurados, también están. No es ésta la palabra de lo sagrado. Uno de los integrantes de la discusión sobre el poema *Lichtenbergs zwölf*, que antecede a éste, cita *Dämon* de Goethe, que incluye el verso: "Así hablaban sibilas, así profetas". Así estamos de nuevo en el ámbito de la desfiguración, del *contra-decir*. Ya no hay sibilas ni profetas. Y la estrofa que sigue: "Viene un hombre"; recuerda también que ya no hay dioses, sino hombres para "dar la palabra". Sus lágrimas abarcan la enorme manzana del mundo. Está "susurrado"; "atravesado": de "respuesta" que se reitera aún dos veces más. Un hombre va a dar la palabra. "Transitado", "tú" acoges al que llega, el hombre ajetreado. "Pasa", le dices; de nuevo tres veces, suerte de conjuro laico en el poema, el número tres.

¹⁰⁸ The American Heritage Idioms Dictionary Copyright 2002, 2001, 1995 by Houghton Mifflin Company. Published by Houghton Mifflin Company; en: <http://dictionary.reference.com/browse/give+the+word>, accedido el 24/02/2015. Nuestra traducción.

“La lepra silenciosa se te disuelve del paladar”, y recordemos que en Celan el paso por el callar consiste en una mediación, letal e imprescindible; ahora, como lepra, se disuelve,

y abanica luz a tu lengua,

luz.

La obra, y su hacer-de-nuevo, está lograda; un hombre da la palabra, sabe la contraseña, pasa, atraviesa, los mil infiernos (*Discurso de Bremen*), para salvar la lengua. Saca del mutismo la luz. El poema es perfecto. Su trabajo, su obra, es de salvación, pero no es el Mesías, es “un hombre”. Dice *luz*.

No podríamos prescindir del poema que cierra, sin concluir, este libro. Solo, ocupa su parte VI:

EINMAL,
da hörte ich ihn,
da wusch er die Welt,
ungesehn, nachklang,
wirklich.

Eins und Unendlich,
vernichtet,
ichten.

Licht war. Rettung.

(GW II, 107)

“UNA VEZ, / le escuché, / que había lavado el mundo / no visto, de noche. // Uno e infinito, / aniquilado, / devenido yo. // Fue luz. Salvación”.

Poema pleno de alusiones que dan pie a varias interpretaciones. Si bien toda interpretación es siempre más o menos conjetural, algunas alcanzan notable precisión y justificación en el texto mismo y son comprobables o con alto grado de probabilidad, dado el contexto de su

poesía, que es, ante todo, literal. "Una vez" nos remite otra vez al tópico metapoético de la *hecceidad*. El poema ocurre "aquí y ahora" ("¡El poema absoluto no existe, no puede existir!", dice en *El meridiano*; OC, 507): la poesía no dice ideas eternas. Las dice "una vez". Que sean repetibles no las instala en ninguna universalidad (Cf. Derrida 2002).

Si *una vez* hubo un origen, es el "érase *una vez*" de los cuentos, singular y repetitivo. Acontece en una contingencia pura, una sola y única vez; pero cada vez que aparece, es fundadora. Contingencia que sitúa una poética, la de Paul Celan.

"Escuché que él lavó el mundo": parece una alusión a Cristo, el Redentor, el Mesías, "no visto, de noche". No lo es. Avancemos aún. En la distinción "yo"/"tú"; sujeto biográfico y poético, aquí, es como si el segundo tomase la forma de un 'él': "él lavó el "mundo", el suyo, hasta el punto de no dejar nada más que se distinga. "Esta purificación a ultranza sería un acto obsesivo de su parte, un blanquear llevado hasta el absurdo, en la prolongación de su saber-hacer ordinario. El 'yo' no lo ve, él escucha solamente los sonidos de una abolición", señala Bollack (2003, 104). Sin embargo, aquí creemos que este "él" es el sujeto que recupera su lugar, un "él", más allá de la aniquilación: "vernichtet / ichten": "aniquilado/yoificado": en tanto aniquilado, deviene un yo, un sujeto. La rareza del verbo es parte de la reconstrucción: de "vernichtet", por el trabajo poético, deviene yo, "Ich"; de allí "vernichtet/ichten"; aniquilado en los campos; por el trabajo poético, deviene yo, un sujeto, "él lavó el mundo".

Sí, lo que salva es la poesía: "Licht war. Rettung": una "Licht", donde también resuena el "yo" que, aniquilado, poetiza y salva.

La estructura triádica, habitual en Celan, suma, avanza, no sintetiza: "Uno e infinito": ahora sí, tópicos del pensamiento: lo Uno y la infinitud, nexos causales para: "Aniquilado", como en los campos de la *Vernichtung*. Pero del *vernichtet*, deviene *ichten*, notable neologismo, que sigue la línea de *vernichten* (aniquilar), e instala un verbo que deviene de *Ich*, yo. Traducimos "devenido yo", sin poder seguir la aliteración del verso, pues hubiese correspondido "yoear", de dificultad fónica en la traducción, y, finalmente, hay que elegir –incluyendo la señalada mención. Del Uno y del infinito, de la tradición de lo universal que culmina en el Holocausto, deviene una subjetividad maltrecha, apenas incoada. Alguien es un "yo" diferente, después de la aniquilación. Posibilidad dolorosa de salvación: "Luz fue. Salvación". Pero en *Licht* también resuena el *Ich*, el yo ¿Quién lavó el mundo? El yo, contra la aniquilación (*Vernichtung*). Sí, a la vez, la misma destrucción, como el callar, da posibilidad a la palabra;

por obra de ésta, la aniquilación da lugar a un “yo” aún maltrecho. Entonces: “Fue luz. Salvación”. El yo, que renace, salvado de sus cenizas. *Vernichtet, / ichten*. El lavó el mundo, no visto, de noche; aniquilado, él lo salvó. Fue un Yo; no Uno ni infinito. Este; aquí. *Fue luz. Salvación*.

Reflexiones conclusivas

Giro de lenguaje es obra clave en Celan. Luego de las centrales *Sprachgitter* y *Niemandsrose*; Celan no sólo insiste en el rumbo trazado desde el comienzo, sino que lo acentúa. Por una parte, en cuanto a una reflexión metapoética cada vez más explícita, y, por otra, en una vuelta de tuerca en la que profundiza y textualiza –poetiza– su modalidad, la contra-escritura, de un modo, que si no nuevo en cuanto concepto de su obra, se hace aquí más intenso y transparente. A una mayor maestría, que sobreentiende aspectos de su modo de poetizar, una insistencia radical, notable, en este giro hacia *otra* poesía, donde, de la negrura y los escombros puede nacer aún algo verdadero, humano y esperanzado. Pasando antes por todos los infiernos de la corrupción del lenguaje y del exterminio; pero, por eso mismo, por los masacrados, y atravesando un callar, vuelve a ser posible un mundo. El último poema, *Einmal*, es, de esto, concentración, lema, contraseña.

5.8. Soles de hilo (1968)

Fadensonnen, *Soles de hilo*, fue publicado en 1968. Como suele ocurrir con los libros de Celan, el título sigue alguna alusión del libro anterior, lo que indica una continuidad. Así, en este caso, el poema “Fadensonnen” (GW II, 26).

El poema que abre el libro y su sección I, es notable por su ritmo predominantemente trocaico, que le da una agilidad no exenta de ironía:

AUGENBLICKE, wessen Winke,
keine Helle schläft.
Unentworden, allerorten,

sammle dich,
steh.

(GW II, 113)

"MOMENTOS, señales / de quién / ninguna claridad duerme. / No-indevenido, por todos lados, reúnete, / álzate".

Anotamos ante todo el último verso: "steh": mantente de pie, resiste, el estado de ánimo predominante en Celan. "Álzate" le agrega la acepción de rebelión; de resistir; de pie.

El poema es, otra vez, metapoético, un *ars poetica*. Habla de sí mismo. "Momentos, señales / de quién / ninguna claridad duerme": de momentos está hecho el poema, en *su lugar* y *su tiempo*, "ninguna claridad duerme": Celan es poeta nocturno, invierte los términos; la claridad podría hacer dormir, morir. "No-indevenido" es una probable traducción del neologismo "Unentworden": doble negación, juego que acentúan los acentos, no-sin un origen, un principio; "allerorten", "por todos lados": el significante se anula en la doble negación; el resultado es "nada": así que "sammle dich", "reúnete", como remate da el sentido: "steh". Tente de pie, por ti solo. Hilado con una musicalidad que es tan protagonista como el sentido: éste es un lema, cantable, un resto para tener en cuenta: en todos los momentos, no duermas, mantente concentrado. Ponte de pie.

El poema que sigue tiene en su título, el lugar y el momento, como "Tubinga, enero"; así también integra la circunstancia al decir. El título lo señala:

FRANKFURT, SEPTEMBER

Blinde, licht-
bärtige Stellwand.
Ein Maikäfertraum
leuchtet sie aus.

Dahinter, klagegerastert,
tut sich Freuds Stirn auf,

die draußen
hartgeschwiegene Träne
schießt an mit dem Satz:
"Zum letzten-
mal Psycho-
logie."

Die Simili-
Dohle
frühstückt.

Der Kehlkopfverschlußlaut
singt.

(GW II, 114)

"FRANCFORT, SEPTIEMBRE // Ciego, tabique de / barba de luz. / Un sueño de escarabajo / lo ilumina. // Detrás, engrillada en la queja, / se abre la frente de Freud, // la lágrima / duramente silenciada afuera / cristaliza en la frase: / "Por última / vez psico- / logía". // El pseudo- / grajo / desayuna. / El sonido de oclusiva laríngea / canta".

Situado y en un tiempo: "Francfort, septiembre", indican claramente la ubicación del poema, que así está situado y datado. La presencia (el diálogo, la intertextualidad) de Freud y Kafka estructuran el sentido del texto. Se encuentran dos discursos en el poema, el del psicoanálisis (Freud), y el de Kafka.

"Ciego, tabique de / barba de luz": la ceguera, en Celan, remite a la visión; aunque ya no sean posibles los "cantores ciegos", como en Hölderlin. También "barba de luz" remite a "Tubinga, enero": "si viniese un hombre / con la barba de luz / de los patriarcas", sólo podría balbucear. Pero aquí el patriarca barbado, junto a una pared, un tabique (*Stellwand*) es Freud. De él se dice: "Un sueño de escarabajo / lo ilumina". "Maikäfertraum" está en *La interpretación de los sueños* (1900) de Freud. Define la presencia de Freud en el poema con un sueño, el relato de una paciente.

“Detrás, engrillada en la queja, / se abre la frente de Freud, // la lágrima / duramente silenciada afuera / cristaliza en la frase: / “Por última / vez psico- / logía”. Y *cristalizar* (*anschießen*) es, en Celan, colocar en la retícula, significar. La lágrima del silencio cristaliza en el dicho de Kafka, cuya lágrima echada afuera, en un callar que dice, propone su frase: “Por última / vez psico- / logía”, y así, ante “la frente abierta de Freud”, le opone el dicho de Kafka. No es de desatender el corte de la palabra en el cambio de verso: “Psico- / logía”, que separa el “alma” (*Psyché*) del *Lógos*, de la ciencia y el pensamiento. No se trata de evaluar la actitud de Celan hacia Freud, cuya obra conocía, pero si hubiese un enfrentamiento se resuelve del lado del relato –aunque el “sueño de los escarabajos” también es un relato. “El pseudo- / grajo / desayuna. / El sonido de oclusiva laríngea / canta”: la oclusión de laringe puede producir un crujido (*Knacklaut*); pero canta, mientras un símil de grajo desayuna. El poema presenta dos instancias de saber, y aunque no es mera oposición irreductible, prevalece, cristaliza, organiza el espacio semántico, la lágrima silenciada, en su dicho: “Por última / vez psico- / logía”. Y cierra con el canto de la oclusión de glotis, mientras un falso grajo desayuna. Freud-Kafka y las alusiones respectivas, pero que se decide del lado del canto, y del relato: aun el del “sueño de escarabajos”, que ilumina la frente abierta de Freud. En el centro, articula el decir, cristaliza, la frase de Kafka: “Fin de la psicología”.

El *logos* no canta; es un símil, como el grajo. Lo que canta es el cierre de la laringe; un sonido gutural, único posible, análogo al “balbucear” de *Tübingen, Jänner*, “Pallaksch. Pallaksch”: Kafka por Freud en sus textos, con los que se hace este poema, fiel a la poética de crear con palabras un referente de palabras. No es Kafka sobre Freud; texto contra texto. Hay una relación, más allá de la oposición. La lágrima, arrojada afuera al mutismo, abre la frente de Freud. Entra allí. El canto gutural; de cerrada laringe, canta. Freud y Kafka, en proceso dialógico, donde uno, Kafka, transforma al otro, Freud. Patriarca con “barba de luz”; grajo de cerrada laringe. Ahora Freud canta.

Sigue un poema que pertenece a aquellos cuyo título remite a un lugar y a veces a una fecha o momento del día, como *Lyon, les archers* (GW II, 130); *Köln, am Hof* (GW I, 177), donde indica una calle; *Tübingen, Jänner* (GW I, 226); así *Frankfurt, September* (GW II, 114); *Hendayea* (GW II, 124); *Pau, nachts* (GW II, 124). Podría proponerse una cartografía de Celan, pero dependería del modo del poema fechado y situado, “aquí” y “ahora”. Así, en modo similar:

PAU, SPÄTER

In deinen Augen-
winkeln, Fremde,
der Albigenserschatten –

nach
dem 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,
unverstandene, sehende
Träne zurecht-
schleife.

(GW II, 126)

Seguimos la versión de los traductores de Bollack (2005, 503):

PAU, MÁS TARDE

En tus ojos,
en sus ángulos, Extranjera,
la sombra de los albigenses –

hacia

el Waterloo-Plein,
hasta la huérfana
alpargata de esparto, hasta
el amén barateado junto con ella,
al eterno
hueco entre casas te llevo yo
con mi canto:

que Baruch, el que nunca
llora,
vaya puliendo
en torno de ti, esa lágrima
angulosa,
incomprendida, vidente.¹⁰⁹

Destaquemos ante todo algunas referencias que sabemos imprescindibles por la constitución misma del poema: Waterloo-Plein, la Plaza Waterloo; un mercado judío, por decisión del gobernador de la ciudad, hacia 1893. Luego, durante la Segunda Guerra Mundial, fue vaciado de sus ocupantes por los nazis que los deportaron a los campos.

La figura de Baruch Spinoza domina el poema en coincidencia con la matanza de cátaros o albigenses (por la región de Albi, en Occitania), aniquilados en el siglo XIII. El poema, situado en "Pau, más tarde", traza un 'meridiano' entre dos lugares distantes: Pau y Amsterdam. Una mediatización a través de las destrucciones en la historia. La persecución que sufrió Spinoza es un reflejo del sufrimiento de los albigenses. Spinoza ha de tallar con justeza los cristales, como el poeta su canto: "al eterno / hueco entre casas te llevo yo / con mi canto." El pulido de cristales de Spinoza debe coincidir con la justeza del canto. Afilado, anguloso, como los ojos de la Extranjera, preciso, y vidente, aunque incomprendido. El canto es un cristal cuya tarea consiste en salvar, recordar, inscribir en la Historia las persecuciones. Está del lado de la memoria; es vidente. La matanza de albigenses; la plaza de Waterloo, invadida y deportados sus ocupantes. La historia que acumula matanzas, persecuciones, odios. La alusión a la Extranjera remite a la extranjería de Spinoza, su errancia y persecución, como la de Celan, y a

¹⁰⁹ Ver OC, 267.

la lengua, también errante, con la que deben pulir (escribir) con justeza, debidamente (*zurecht*). La orfandad de la "alpargata de esparto" es solidaria de la carencia del filósofo perseguido.

"Celan integra en su poema el recuerdo de una visita que hizo el año anterior (en mayo de 1964) a Amsterdam. (...) Allí descubrió que la casa de Spinoza había sido demolida", relata Bollack (2005, 505). Este vacío es la ausencia que el poema recoge y que remite también a las matanzas y deportaciones. El "amén", la creencia, es rematado, "barateado", junto con la alpargata "huérfana". Evocan, poeta y filósofo, la ausencia. Lo que ya no está debe ser "eterno" en el tallado y en el poema. Hay que tallar el cristal, con justeza; vidente y afilado; con la "lágrima" del "que no llora", con exactitud para ver y plasmar el dolor, "más tarde", en el tiempo del poema que lo invoca, que transcurre y reúne, como el Meridiano, los sufrimientos y las muertes; en lo profundo de la Historia.

Sigue un poema que retoma el ámbito de *Frankfurt, September* (vid. supra):

DIE WAHRHEIT, angeseilt an
die entäußerten Traumrelikte,
kommt als ein Kind
über den Grat.

Die Krücke im Tal,
von Erdklumpen umschwirrt,
von Geröll, von
Augensamen,
blättert im hoch
oben erblühenden Nein – in der
Krone.

(GW II, 138)

"LA VERDAD, / atada a / los alienados residuos del sueño, / viene como un niño / sobre la cresta. // La muleta en el valle, / en revuelo de terrones, / de guijarros, de / semillas de ojo, / hojea en lo alto, / arriba, el floreciente No – en la /corona".

“La verdad, / atada a / los alienados residuos del sueño, / viene como un niño / sobre la cresta”, en evidente alusión a los “restos diurnos”, donde algo de la verdad puede develarse, en el marco psicoanalítico. Así, en primer término, la Verdad aparece vinculada con “los alienados residuos del sueño”, del inconsciente. Y ello “viene como un niño / sobre la cresta”: es la recuperación freudiana de la infancia y de los traumas de infancia, que pueden expresarse en sueños alienados. Pero esta Verdad, aun ateniéndose al individuo, debe devenir común.¹¹⁰ Es el recuerdo de las matanzas, el trauma de la historia que es el exterminio, lo que debe aflorar “sobre la cresta”. Aquí, en primer lugar, se distancia de Freud; pero, con un gesto de resemantización, se lo apropia. Los sueños son patrimonio de la poesía: “La muleta en el valle, / en revuelo de terrones, / de guijarros, de / semillas de ojo, / hojea en lo alto, / arriba, el floreciente No – en la / corona”. Las derrotas, pero también lo irrealizado que se prepara; las “muletas en el valle” aluden a la poesía, que se ha escrito e inscripto, “en muletas”, y que hojea hacia arriba, hacia el No, que es el rechazo del olvido, donde se reconstruye la denegación freudiana que instaura –también– una negatividad en el camino a la verdad. ¿Niega Celan a Freud? Sólo si se lo lee como una terapia del individuo, pero si esta máquina de guardar “Traumrelikte”, residuos de sueños, pero también reliquias de sueño, es re-apropiada, en tanto material de la poesía, se eleva hasta un No que arrasa con todo olvido, “en la corona”. La conceptualidad freudiana, transformada, dicha de nuevo, propone un suelo de recuerdos/reliquias, de traumas, que, por la potencia taumatúrgica del Poema se eleva hasta el No; hacia la negación del olvido.

Notable en varios aspectos, poéticos y metapoéticos, es el poema que sigue:

DIE FLEISSIGEN,
Bodenschätze, häuslich,

die geheizte Synkope,

das nicht zu enträtselnde
Halljahr,

die vollverglasten

¹¹⁰ Véase Sigmund Freud (1995, 3-62).

Spinnen-Altäre im alles-
überragenden Flachbau,

die Zwischenlaute
(noch immer?),
die Schattenpalaver,

die Ängste, eisgerecht,
flugklar,

der barock ummantelte,
spracheschluckende Duschraum,
semantisch durchleuchtet,

die unbeschriebene Wand
einer Stehzelle:

hier

leb dich
querdurch, ohne Uhr.

(GW II, 151)

"LAS ACTIVAS / riquezas del subsuelo, de casa, // la síncopa ardiente, // el indescifrable / año de jubileo, // los vidriados / altares-arañas en sobre- / saliente / construcción plana, // los entre-sonidos¹¹¹ / (¿todavía), / los parloteos de sombras // los miedos, de justo hielo, / de vuelo claro, // de barroco cubiertas, / las duchas tragadoras de lenguaje, / semánticamente iluminada, // la pared no escrita / de una celda de pie: // aquí // vive / de través, sin reloj".

¹¹¹ "Fonemas intermedios" elige Reina Palazón (OC, 279). Preferimos *Laute* como "sonido", *zwischen*, "entre": vacilación entre palabras; mero ruido, lenguaje vacilante; herido.

Poema de la memoria, motivo de toda su obra, notable en esta colección. Situado en un lugar: "aquí", una sola estrofa; es el aquí de lo escrito. No referencia, sino autorreferencia: aquí, pero "sin reloj". "Vive / de través, sin reloj". Es una intimación al "tú" poético. La hora es ésta, y no existe ninguna otra: "sin reloj".

Poema del poema; del lenguaje: lo decible y lo memorable, lo que está en el subsuelo de la historia, "Bodenschätze" ("riquezas del subsuelo"), lo memorable; en ritmo de "síncopa ardiente", en tiempo de jubileo. El mundo religioso, de "altares-arañas", de lenguaje corrompido: sonidos que vacilan (*Zwischenlatute*), entre-sonidos, hueco de palabras; sombría palabrería. Miedos, helados, en el aire. Las duchas del exterminio que tragan todo el lenguaje, lo asesinan, lo envenenan de muerte ("lengua de los asesinos"); "semánticamente iluminada", despliegue de un sentido que ilumina la oscuridad, que habla en la pared no escrita ("sobre el parabolas derrumbado", en "Strette"), de pie en una celda –la *Stehzelle* era una celda de castigo en Auschwitz (la mención es precisa).¹¹² Y por todo esto surge la intimación al "tú" poético, para que lo cante. El tiempo del reloj debe adaptarse a éste del poema. "Sin reloj" es "de través", visto de fuera; por eso: "aquí // vive", le dice. Pero también, "la pared no escrita / de una celda de castigo ("Stehzelle")" señala una alternativa decisiva: "aquí", en el poema, "vive", escribe, ante ese "sin reloj", "de través". Entra en el tiempo del poema y de la escritura. Deteniéndose, y desplazándose, el reloj se pone al unísono de la invención. *Hic et nunc*, espacio y reloj son dimensiones del lenguaje poético, no mimesis de una temporalidad externa, sino de una utopía asesinada, de un futuro muerto. "Atravesado, sin hora". Empieza a cantar, a decir, a escribir. Lo cantable, "aquí", es tu tarea, porque hay algo "atravesado". Canta. Escribe. Desanda el Callar, el palabrerío, los entre-sonidos, las duchas y los altares de arañas y de muerte. Iluminados de sentido a ser dicho. Escribe el tiempo del poema, de esta canción de la muerte del tiempo, que hay que escribir de nuevo.

Esto es lo decible, en la pared, en la celda, iluminada de sentido. Es la puesta en escena del hacerse de un poema des-hecho, aún no-hecho. A la enumeración de referencias históricas sigue la conminación al "tú" ("leb dich"), que está "atravesado, sin reloj", en el escenario vacío de los elementos del poema. Implícita, se lee una indicación a que les dé sentido. "Vive de través, sin reloj". Para que entre en el tiempo de la poesía y construya con esos elementos la realidad verbal del poema. Con el reloj de un tiempo escrito.

¹¹² *Terror und Strafen*: <http://www.kiga-berlin.org/Dokumentationen/auschwitz/Pages/hi10.html> (accedido el 5 de julio de 2015).

De modo similar, en complejidad y en metapoesía, se despliega:

RIESIGES,
wegloses, baum-
bewürfeltes
Hand-
gelände,

Quincunx.

Die Äste, nervengesteuert,
machen sich über
die schon
angeröteten Schlagschatten her,
einen Schlangenbiß vor
Rosen-
aufgang.

(GW II, 157)

“ENORME, / descaminado, árbol- / tiro-de-dados / terreno / de mano, // quincunce. // Las ramas, conducidas de nervios, / emprenden sobre / las ya / enrojecidas sombras de golpes, / una mordedura de serpiente antes / del surgir de / las rosas”.¹¹³

Poema que retoma el tiro de dados de Mallarmé, aquel que “jamás abolirá el azar”; pero aquí son los árboles, que se hacen tiro de dados, en un terreno que una mano dibuja, también con sentido de dado, y, aunque los árboles aluden a la muerte, como la sombra, sólo de la muerte y la sombra podrá surgir vida. Las manos señalan el trabajo de creación; pero aquí escriben en un terreno marcado por la muerte. La mano-terreno agrega el nombre: un “quincunce”, una moneda romana que es la quinta parte de doce, y que se dibuja según los cinco puntos sobre la cara de un dado. Azar, en una sola palabra en el centro del poema.

¹¹³ Ver OC, 282.

En la última estrofa, las ramas, enrojecidas a sombras de golpe y mordedura de serpientes, son las de la muerte, del exterminio, que habrá que escribir, dibujar, extraer del propio final "antes del surgir de las rosas". Poema-dado. Poema-rosa. Poema y su hacerse poema. Por la muerte, y los dados, hacia la Rosa, que es de Nadie. Las rosas son los poemas, más allá del aquí fúnebre azar. Rosas que surgen.

El poema muestra su hacerse, aquí:

SEELENBLIND, hinter den Aschen,
im heilig-sinnlosen Wort,
kommt der Entreimte geschritten,
den Hirnmantel leicht um die Schultern,

den Gehörgang beschallt
mit vernetzten Vokalen,
baut er den Sehpurpur ab,
baut ihn auf.

(GW II, 183)

"CIEGO DE ALMAS, detrás las cenizas, / en palabra sagrada-sin sentido, / viene el Sin-Rimas transitado, / al pallium cerebral leve sobre los hombros, // al conducto auditivo sonoro / con vocales conectadas, / él demuele la púrpura visual, / la construye".

Dos cuartetos de gran maestría, sobre el poema: metapoesía. Ciego de almas, y sabemos que en Celan la ceguera "ve", en la noche, en el abismo, en la negrura, en el mundo de difuntos: "detrás las cenizas". Pero viene, "en palabra sagrada-sin sentido", "el muy transitado Desrimado", es el poeta que no es el "tú" celaniano; éste es el de lo sagrado, que es "sin-sentido". Llega al córtex cerebral, ligero de llevar, que rige sonido y visión: "al conducto auditivo sonoro / conectado con vocales". Esto, el Desrimado lo demuele, es el mundo de la poesía tradicional, como demuele a la "Sehpurpur" que, conectada al cerebro, permite una visión nocturna, que descompone y reconstruye; aquí, a la función poética la destruye el ciego de almas, el Sin-rimas, de palabra sin-sentido-sagrada. Son conceptos de la anatomía

cerebral y de los procesos visuales.¹¹⁴ Este proceso, real en la medicina del cerebro y la visión, es llevado por Celan a su "visión" nocturna, que descompone y vuelve a construir, en el ámbito de "otro" ver en la oscuridad.

Poema de intensa síntesis, de una poesía a una contra-poesía, que surge como desrimada, ciega de almas; pero que, transformada a través de procesos inscriptos como imágenes fisiológicas, "demuele la púrpura visual", y así, entonces, ve a los masacrados, al abismo y la negrura. Construye otra visión. Reconstruye.

En este libro ya es notable una tendencia que Bollack (2003, 89) califica como: "La ironía del observador, el antídoto del estilo himnico, la parodia incluso (...) más y más mordaz en los últimos libros". En el marco metapoético que venimos señalando, estos elementos son nuevos cuando predominan y marcan, con amargo humor, el "fracaso" y los "fracasos del delirio" (ibid.). Una suerte de licencia que Celan se toma una vez fijada la imagen de su obra; el desastre, la parodia, el poema no logrado, con sus elementos disjuntos, de indudable valor y maestría poéticos, así en:

ÜPPIGE DURCHSAGE

in einer Gruft, wo
wir mit unsern
Gasfahnen flattern,

wir stehn hier
im Geruch
der Heiligkeit, ja.

Brenzlige
Jenseitsschwaden
treten uns dick aus den Poren,

¹¹⁴ "La adaptación a la oscuridad es debido a la sensibilización de los bastoncitos a causa de los cambios fotoquímicos que tienen lugar en la púrpura visual. El fenómeno contrario recibe el nombre de adaptación a la luz. Ambos fenómenos están relacionados con una cadena de reacciones de descomposición y regeneración de la púrpura visual". En: (http://www.e-oftalmologia.com/area_formacion/fisiologia/funciones.html, accedido el 27/03/15).

in jeder zweiten
Zahn-
karies erwacht
eine unverwüstliche Hymne.

Den Batzen Zwielight, den du uns reinwarfst,
komm, schluck ihn mit runter.

(GW II, 192)

“EXUBERANTE ANUNCIO / en una cripta donde / nosotros con nuestras / banderas de gas ondeamos, // aquí estamos de pie / en olor / de santidad, sí. // Tufos / de chamusquina del más allá / nos salen espesos de los poros, // en cada segundo / diente / con caries, despierta / un himno indestructible. // Crepúsculo de grumo, que nos arrojaste dentro, / ven, trágatelo con nosotros”.

Humor feroz, que recorre el espectro que conocemos en clave desesperada, de mofa, burla y acumulación de atrocidades. “En una cripta donde / nosotros con nuestras / banderas de gas ondeamos”. Es el mismo escenario de los campos y las cámaras. Fosas y gas. Tufo a chamusquina. En tono de lamento exuberante y amargo. “Nos mantenemos de pie”: *stehen*, resistir, en el olor de la santidad, del “himno indestructible”, de cuya descendencia surgió este horror. “Tufo” de los campos, que nos “sale denso de los poros”; el mismo escenario construido con palabras a medias entre la angustia y una mordacidad atroz.

Crepúsculo (literalmente “Zwielight”: dividido en dos luces) de grumo,¹¹⁵ dentro del que nos arrojaste, / ven, trágatelo con nosotros”. El “tú” no acertó; aunque hay poema, aunque dice su fracaso, ante el espanto. Este grumo insoportable, tú también, trágatelo. Un horror de acumulación; de insultos de comedia negra con los elementos del horror.

Pero, aun cuando los himnos son “indestructibles”, en la burla, aun en la caída, en el tragar lo amargo, “wir stehn hier” –y es una estrofa sola. A pesar de todo, se resiste, aun en la duda: ¿qué pesa más, el himno indestructible, o la resistencia, de pie? Ellos combaten. Aunque el

¹¹⁵ Bollack (2003, 91) lee “moneda crepuscular”. Es posible: V. Duden (1989: 211), b) y 2.a). Preferimos el sentido primero de “grumo” como lo intragable.

poema sea esta vez un grumo crepuscular, indigerible, una caries, la lucha sigue. (Por lo demás, lo central de la obra ya está hecho). Esta ironía, a manera de antídoto del estilo hímnico, se acentúa en los últimos libros.

Se combate, con mordacidad y risa de impotencia. En la fosa, con gas, desmelenado poema. Resistiendo; en medio del dolor, "estamos de pie aquí".

El poema que sigue impulsa una reflexión sobre el hacer de Celan:

KLEIDE DIE WORTHÖHLEN AUS
mit Pantherhäuten,

erweitere sie, fellhin und fellher,
sinnhin und sinnher,

gib ihnen Vorhöfe, Kammern, Klappen
und Wildnisse, parietal,

und lausch ihrem zweiten
und jeweils zweiten und zweiten
Ton.

(GW II, 198)

"TAPIZA LAS CAVERNAS DE PALABRA / con pieles de pantera, // amplíalas, cuero afuera, cuero adentro, sentido afuera, sentido adentro, // dales atrios, ventrículos, válvulas / y tierras salvajes, parietal, // y escucha sus segundos / y cada vez segundo y segundo // tono".

Poema de lectura casi sólo metapoética: hay una lengua primera a la que se sobreimprime la *contra-dicción*, que puede negarla, desviarla, o utilizarla. Aquí, "la caverna de palabras" es el hábitat del poeta, del "tú" que habita el lenguaje con el que trabaja. Es salvaje, y primitivo, "con pieles de pantera". Está inventando un lenguaje, en la cueva de un cazador de palabras. "Amplíalas" y en las estrofas 3 y 4, un paralelismo: "cuero afuera, cuero adentro, / sentido afuera, sentido adentro". El elemento primordial, de remoto origen, de piel de pantera, de cuero, dentro y fuera: así como el sentido: dentro y fuera, que es el *re-hacer* del cazador-poeta con pieles de pantera.

Dale espacios: predomina el imperativo: el "yo" le traza un camino al "tú", qué hacer, cómo rehacer el lenguaje. "Parietal", relativo a la pared, caja craneal; que actúa en este transcurrir, mental, parietal; "y escucha sus segundos / y cada vez segundo y segundo". Y el dos en Celan es la dualidad de la reconstrucción, que reinventa la lengua, y es siempre "segunda": "escucha (...) cada vez dos y dos": son pedazos, con los que se rehace. El dos ("segundo") señala la refección. También atrios y ventrículos del corazón son dos. Así remiten al dos del contradecir; con corazón y parietal, cerebro. Corazón y cerebro.

La poesía de Celan invoca división, distancia, lejanía: no hay armonía, ni conclusión; menos aún poesía edificante. Queda un hacer con añicos, pedazos, partes. Lo que resta. Poema del dos, poesía segunda; dividida. Pedazos, fragmentos, sin una totalidad de que provengan. Hay que seguir a este dos: escuchar su sonido: su "Tono".

Poema del poema, lo pone en escena, reviste sus paredes de palabras, hacia dentro y hacia afuera. Escucha el segundo sentido, re-hecho, desviado, de un primero ausente. Dicho restante, atravesado, transformado. Oye su *tono*, con pieles de pantera, en las "cavernas de palabra".

Los poemas dialogan entre sí, se contestan, acuerdan, luchan, dialogan; se entre-escriben, desde una experiencia, en la historia personal de un diálogo:

WIRF DAS SONNENJAHR, an dem du hängst,
über den Herzbord
und rudere zu, hungre dich fort, kopulierend:

zwei Keimzellen, zwei Metazoen,
das wart ihr,

das Unbelebte, die Heimat,
fordert jetzt Rückkehr –:

später, wer weiß,
kommt eins von euch zwein
gewandelt wieder herauf,

ein Pantoffeltierchen,
bewimpert,
im Wappen.

(GW II, 203)

"ARROJA EL AÑO SOLAR, del que dependes / por la borda del corazón / y rema, ve con tu hambre, copulando; // dos células germinales, dos metazoos, eso es lo que erais, // lo inanimado, la patria, / exige ahora retorno -: // más tarde, quién sabe, / venga uno de ustedes dos, / remontará metamorfoseado, / un animalito en pantuflas / con pestañas / en el escudo de armas".¹¹⁶

El poema alude a un pasaje de la *metapsicología* de Freud en "Más allá del principio del placer" (V. Freud 1995, 43-59¹¹⁷), en el que propone la perpetuación a lo largo del tiempo por la fusión de dos células germinales. "Sólo bajo esta condición puede la función genésica prolongar la vida y conferirle la apariencia de la inmortalidad" (Freud 1995, 43). En Celan: "rema, ve con tu hambre, copulando; // dos células germinales, dos metazoos, eso es lo que erais...". Pero después, "lo inanimado, la patria, / exige ahora retorno", son las "pulsiones yoicas" que van hacia la muerte como restablecimiento de lo inanimado, al que todo ser tiende (Freud). Celan juega, encima, superpone los órdenes; los glosa: detrás está el drama de un encuentro fracasado.

"El año solar", que debe ser arrojado, remite a la teoría de Fliess (en Freud 1995, 44), según la cual "todos los fenómenos vitales de los organismos –incluida su muerte, desde luego– están sujetos al cumplimiento de ciertos plazos, en los que se expresa la dependencia de dos sustancias vivas, una masculina y una femenina, respecto del año solar".

A esto impele Celan que se eche por la borda: el poema va en busca de la unión, ya real, ya imago-poética, o de la soledad, aun como fusión, ya que "(...) las células germinales son en potencia inmortales, en cuanto son capaces, bajo ciertas condiciones favorables, de desarrollarse en un nuevo individuo" (Weismann en Freud 1995, 44-45). Pero para Weismann,

¹¹⁶ Nuestra traducción tiene en cuenta la francesa de Jean Bollack (2003, 54) y la catalana de Arnau Pons (2004: 46-47).

¹¹⁷ Los elementos del poema están en el cap. VI de *Más allá del principio del placer*. Pero aquí están poetizados, "jugados", en esta manera de Celan, y no meramente expuestos. Freud también es *reescrito*.

señala Freud, "la muerte aparece sólo entre los metazoos, los pluricelulares" (ibid, 45). En los unicelulares, "individuo y célula de la reproducción son una y la misma cosa". Son "potencialmente inmortales": Para Celan valen así la inmortalidad o el retorno a lo inanimado, que "la patria", el origen, "exige". Y ello para "dos metazoos". Y luego los une en un retorno, pero a la inmortalidad; cuando uno retorne, ¿pero cuál? Tal vez alguno "remontará metamorfoseado, / un animalito en pantuflas / con pestañas / en el escudo de armas". Desarmamos la expresión "Pantoffeltierchen", que literalmente es: "animalito con pantuflas" (Freud 1995, 46); biológicamente, "un infusorio ciliado" ("bewimpert"). Ellos se subdividen indefinidamente, lo que no es seguro, según Freud (ibid., 46-47). Sabemos que en la reescritura de Celan, uno de los dos, "retornará metamorfoseado", el infusorio ciliado, como blasón, escudo de armas. El sobreviviente eterno, que retornará del magma primordial.

"El 'tú' puede así ser interpelado como la encarnación de la dualidad. Es a este título que, el momento de la muerte, el retorno a lo inanimado de las células inmortales, que lo espera en el poema, lo tiene en un coito". (Bollack 2003, 54). Así, "la muerte es superada en una migración sexual; la unidad de las células primeras sobreviviría en la esfera de la vida, llevando en su blasón el emblema de la femineidad" (ibid.).

Una ofrenda de amor eterno, de sexualidad trascendente al tiempo, aunque en el vacío de ese uno que, solo, retorna. Un raro poema de amor, de sexualidad y de eternidad. No exento de ironía y hasta sarcasmo: en el 'Pantoffeltierchen', el alemán para 'infusorio', que, en su significado literal, es "animalito en pantuflas".

Es oportuno aquí seguir la lectura intertextual que efectúa Arnau Pons (2004, 46-47) de este poema en relación con uno de Ingeborg Bachmann, la poeta austríaca, amante y amiga de Celan, en gran discusión entre los modos de ser poéticos de ambos, pero teniendo en cuenta que, obviamente, no son los textos aislados los que dialogan, sino los encuentros de que dan cuenta en la vida de ambos poetas y de su relación, que está en el trasfondo del poema de Celan.

Aquí el poema de Bachmann, escrito quince años antes que el de Celan:

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,
porque 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 quedaban 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,
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.¹¹⁸

Este hermoso poema precisa un cuidadoso desciframiento. Además del plural de la pareja, hallamos el tiempo de la travesía. De buen augurio al comienzo, se va ensombreciendo de a poco: "fuera enmudeció la tormenta, y dentro creció nuestro puño". Todo hace pensar en la circunstancia personal, pero, además, en las actitudes poéticas y políticas en juego. En ello, la perspectiva es irreductible. Bachmann no podía ser Celan, poéticamente hablando. ¿La tormenta que crece es la del mundo o es la interpersonal, la de los caminos que se bifurcan? Se encendió la lluvia y "volvimos a escuchar"; los ángeles "clavaron ojos más negros en nuestros ojos negros".

Es el fin para los dos. El blasón, el escudo de armas, "voló por los aires", dejando: "Una cruz en la sangre y un barco más grande por encima del corazón", ciertamente un cierre de difícil comprensión, en cuanto que atañe a una separación y una permanencia: "un barco más grande". Acaso la poesía, la tarea de oponerse al mal causado, a pesar de la "cruz en la sangre". Una probable alusión al cristianismo que separa los caminos, rompe en dos el escudo de armas, de lucha, que no cesa, pero que depende de "un barco más grande por encima del corazón". Un adiós interminable en una continuidad poética.

¹¹⁸ Traducción de Y. de Llangella y Arnau Pons (en Bollack 2005, 364-365).

Cuando Celan retoma el tema, desde Freud, alude sarcástica y dolorosamente a la pervivencia de lo sexual, más allá de la muerte. Algo risible, de pena y dolor quedará: “un animalito en pantuflas / con pestañas / en el escudo de armas”. Pero ¿cuál de los dos? Tal vez no importe, si son reducidos a protozoos.

Un final triste, amargo, un amor derivado a la eternidad de los protozoos. Quince años que marcaron además una profundización del dolor, la soledad, y una actitud poética que no se rinde. Sigue sosteniendo el escudo de armas, incluso en la ironía, en medio de un humor hilarante pero desesperado; en el absurdo de una pena que no cesa. Un blasón aún.

En este libro, una vez más, *se poetiza el poema*, que es así meta-poema, aun con la posibilidad del fracaso. La poesía se examina a sí misma y a sus proyectos y posibilidades.

ALS FARBEN, gehäuft,
kommen die Wesen wieder, abends, geräuschvoll,
ein Viertelmonsun
ohne Schlafstatt,
ein Prasselgebet
vor den entbrannten
Lidlosigkeiten.

(GW II, 215)

“COMO COLORES, acumulados, / vuelven los seres, por la noche, llenos de ruido, / un cuarto de monzón / sin un lugar del sueño / un chisporroteo de oración / ante los quemados / sin párpados”.

Es una reducción al absurdo, un fracaso, el borde de un delirio: “vuelven los seres, por la noche, llenos de ruido”, sin lugar de sueño, con chispas de oración en su lugar, “ante los quemados / sin párpados”. Ruido en lugar de mudez, viento de tormenta, sin sueño, con oraciones ardientes: y todo ello para los incendiados sin párpados, no ciliados. Sin sueño, sin silencio. No puede haber poesía; no la de Celan. También es una posibilidad: el poema como fracaso de sí. Una metapoética de lo no logrado. Aún *poema*.

El tiempo en Celan es cualitativo; interior al poema.

DIE RAUCHSCHWALBE stand im Zenith, die Pfeil-
schwester,

die Eins der Luft-Uhr
flog dem Stundenzeiger entgegen,
tief hinein ins Geläut,

der Hai
spie den lebenden Inka aus,

es war Landnahme-Zeit
in Menschland,

alles
ging um,
entsiegelt wie wir.

(GW II, 216)

“LA GOLONDRINA DE HUMO se elevó al cenit, la hermana / de la flecha, // el uno del reloj de aire / voló en contra del indicador de horas, / profundo hacia dentro el tañido, // el tiburón / escupió al Inca viviente, // era tiempo de conquista / en la tierra del hombre, // todo / circulaba / sin sello como nosotros”.

Aquí, el tiempo es el del poema y se asocia al vuelo de la golondrina de humo o embriaguez, hermana de la flecha, que también vuela y hiera. El nombre permite asociar el pájaro, la golondrina, con el vuelo de las palabras en el humo de los campos. “El uno del reloj de aire” es el uno del poema que se opone al reloj común, el mero “señalador de horas” (*Stundenzeiger*); su tañido, interior, es *tiempo de poema*. Esto se asocia con una leyenda de despojamiento, de la conquista en América, la tierra del hombre, según la cual un tiburón escupió a un inca, la que circula, similar, en las Crónicas de Indias: invasor del mundo, asesino y conquistador; tiempo de la conquista y el despojo. El tiempo de las conquistas, las extensiones territoriales de lo humano europeo también son muerte, invasión, “toma de

tierra" ("Landnahme"). En nuestra lectura, el tiburón devuelve vivo al Inca por obra de la "golondrina de humo" y el Uno del reloj de aire, en otro tiempo, de "profundo tañido", es el de la utopía liberadora.

Todo iba como nosotros: sin sello, libre, como una carta abierta. Las palabras a disposición, como nosotros. Y la liberación de todo sello permite actuar: también la nada, y el acallamiento, son un punto cero. Fin de un mundo; de conquistas "en la tierra del hombre". Lo que va "sin sello" es también libre.

Así "el uno del reloj de aire" es el tiempo del poema, cualitativo; el tiempo externo, al que se opone, es el de las catástrofes de la historia. Poema como tiempo del recuerdo, un tiempo de creación y lucha. Allí hay aire, golondrina de humo, y flecha, hermana del combate. Nosotros íbamos sin sello. Sin ataduras. Liberados para el decir, como la "golondrina de humo", volando en los campos de la muerte, hacia el poema.

En cierta continuidad, hallamos:

WEISS, weiß, weiß
wie Gittertünche,
reihn die Gesetze sich ein
und marschieren
einwärts.

(GW II, 217)

"BLANCO, blanco, blanco / como blanqueo de rejas, / se alinean las leyes / y marchan / hacia dentro".

Todo ocurre aquí "hacia dentro", en el poema y en *su* tiempo. La reja de palabras está encalada: cal de los sepulcros, pero aquí también blanco del poema que empieza siempre de nuevo en su luz oscura, que forja sus leyes, las pone en fila y las hace marchar dentro de sí ("einwärts"). Autónomo, irónico; metapoema. "Blanco, blanco, blanco", el decir establece sus leyes. Hacia dentro.

Éste es el texto que cierra el volumen:

DENK DIR

Denk dir:

der Moorsoldat von Massada
bringt sich Heimat bei, aufs
unauslöschliche,
wider
allen Dorn im Draht.

Denk dir:

die Augenlosen ohne Gestalt
führen dich frei durchs Gewühl, du
erstarkst und
erstarkst.

Denk dir: deine

eigene Hand
hat dies wieder
ins Leben empor-
gelittene
Stück
bewohnbarer Erde
gehalten.

Denk dir:

das kam auf mich zu,
namenwach, handwach
für immer,
vom Unbestattbaren her.

(GW II, 227)

“RECUERDA // Recuerda: / el soldado del pantano de Massada / se construye patria, sobre lo
/ más imborrable, / contra / toda púa en el alambre. // Recuerda: los sin-ojos, sin figura / te

llevan libre a través de la muchedumbre, tú / te endureces y / te endureces. // Recuerda: tu / propia mano / de nuevo levantó, este / pedazo / sufriente devuelto a / la vida, / de tierra habitable. // Recuerda: / ello vino hacia mí / desvelado de nombre, desvelado de mano / para siempre, / desde aquí, insepultables”.

El poema no precisa un desciframiento semántico –si ya se ha aprendido la lengua de Celan. Es, en la línea de “In Eins”, un canto a la rebelión, a una derrota,alzada, de pie, fundadora. Una llamada a la memoria. Pero sigue siendo poema, creación; no es la verdad histórica la que aquí leemos, sino la *verdad poética*, que el texto instauro. Se recupera, por acción de la poesía, un pasado para el presente: “Recuerda” –“Acuérdate”–, reiterado al comienzo de cada estrofa. Se construye una memoria por un imperativo del presente, la Guerra de los Seis Días. Y se la construye en el poema, en una autonomía heterónoma, un oxímoron, figura de la dicción poética celaniana; como la *afirmación-negación simultáneas*. Son su propia Poética y Metapoética. Así distingue, aquí, los dos planos (que son, *finalmente*, luego de la obra de poesía, uno): el del hacer poético, que construye una memoria para un presente, que así se inscribe en el Poema *autónomo*, y, a la vez, *heterónomo*, inscripto en la Historia que esas palabras traen consigo y en la cual se deposita gracias a la demiurgia poética.

El poema evoca así –para inscribirlo en la memoria (“Recuerda”)– el episodio de la heroica resistencia judía de Massada (“el soldado del pantano de Massada” –*der Moorsoldat von Massada*), nombre de un conjunto de palacios y fortificaciones situado en la cumbre amesetada de una montaña aislada en la región oriental del desierto de Judea, próxima a la costa sudoccidental del Mar Muerto. Massada es conocida por su relieve heroico en los momentos finales de la Primera Guerra Judeo-Romana (también conocida como la Gran Revuelta Judía que comenzó en el año 66), cuando el asedio de la fortaleza por los soldados del Imperio romano condujo finalmente a sus defensores a un suicidio colectivo cuando la derrota era inminente. Es acto heroico y señala que, desde una experiencia particular, como la Guerra de los Seis Días, de 1967, hay ocasión del poema, que así se pone en relación con el suicidio de los defensores del fuerte de Massada.

Todo aquí es llamada a la resistencia, incansable. La anáfora: "Recuerda",¹¹⁹ que ritma el poema, se refiere al "tú" poético, que debe ocuparse de esto: "los sin-ojos, sin figura / te llevan libre a través de la muchedumbre, tú / te endureces y / te endureces". Ellos, los desojados, sin figura, los cremados, te orientan; te endurecen para resistir. "Recuerda: tu / propia mano / de nuevo levantó, este / pedazo / sufriente devuelto a / la vida, / de tierra habitable": la mano que escribe, eleva a la vida, por el sufrimiento, a ese pedazo de tierra.

"Recuerda: / ello vino hacia mí / desvelado de nombre, desvelado de mano / para siempre, / desde aquí, inseputables". Despierto, en vela, para los eternamente ausentes, vivos en la memoria y en la construcción de un mundo. Los no-muertos. Los inseputables. Por ellos, para ellos, escribe.

El episodio de Massada en el poema se cruza con los campos: "se construye patria, sobre lo / más imborrable, / contra / toda púa en el alambre". Massada-Auschwitz. Por allí también pasa un meridiano; un canto de resistencia y de memoria se eleva. *Recuerda*.

Reflexiones conclusivas

Soles de hilo se relaciona con el volumen anterior por su énfasis en la metapoésia. Agrega a ello, a veces, una duda sobre su proceder y la eficacia de su tarea. También, en ocasiones, un sentido del humor, amargo, como en "Wirf das Sonnenjahr". Pero cierra el libro cantando a las víctimas del sitio de Massada, invocándolos, a ellos, los aniquilados, los "inseputables", en ocasión de la Guerra de los Seis Días. Desciende, al igual que tantas veces, al lugar de los difuntos, para traerlos al canto, revivirlos guardándolos en la memoria. No cesa en su tesón de recuperación, homenaje y recuerdo; de memoria de las víctimas de la aniquilación.

5.9. Compulsión de luz (1970)

El volumen siguiente, *Lichtzwang*, "Compulsión de luz", habría sido compuesto en 1967, pero apareció póstumamente editado por Suhrkamp en 1970, tres meses después de la muerte del poeta.

¹¹⁹ Retomamos el sentido de "denken" como "recordar". Así, en *Duden*: 331: "6. sich erinnern, gedenken". También sería aceptable y gramáticamente preciso: "Acuérdate". Preferimos la apelación clara y concisa: "Recuerda".

Podemos conjeturar que el compuesto con *Zwang*, recupera, como en el volumen anterior, la referencia a Freud y aquí, a la "Wiederholungszwang": compulsión a la repetición, que teoriza en *Más allá del principio del placer*. En ese caso sería una compulsión de repetición, pero de luz; contra el ámbito preferido del poetizar de Celan, la noche.

Algunos de estos poemas conectan con una experiencia clínica, que no se debe poner en primer plano; porque se trata de poesía y hay que tener en cuenta su disposición de lenguaje. Aunque haya una ocasión, no explicaría completamente el quehacer poético, que sigue, también, su línea propia. Así en el primer texto del volumen:

HÖRRESTE, SEHRESTE, im
Schlafsaal, eintausendundeins,

tagnächtlich
die Bären-Polka:

sie schulen dich um,

du wirst wieder
er.

(GW II, 233)

"RESTOS DE OÍR, RESTOS DE VER, en la / sala de dormir mil y una, // día tras noche / la Polca de los Osos: // te reeducan, // tú serás de nuevo / él".

El resto audible, el resto visible, son lo queda, ruinas, vestigios, de una destrucción que aquí se hace intromisión personal, clínica: "en la sala de dormir". Mil y una, como en las mil y una noches, un cuento se repite: el del horror, el suspenso y un final que ya aconteció y amenaza desde el pasado. Sherezade debe seguir contando-cantando con una muerte en suspenso que la amenaza. "Resto cantable". Noche tras día, una y otra vez: *Wiederholungszwang*, compulsión a la repetición. Mil y una vez.

Te enseñan y te cambian, te reeducan, con la danza grotesca; la Polca de los Osos, repetida compulsivamente.¹²⁰ Día tras noche.

“Tú serás de nuevo / él”: te curan, cambian tu forma, para que vuelvas a ser un yo que no existió nunca. Los restos predominan, los vestigios, las ruinas, en esta amarga canción. Aun en la internación, están allí, donde ellos intentan que vuelvas a ser “él”. Restos; de oír, de ver; fueron *cantables*, ahora son pedazos, fragmentos de una explosión. Están ahí. Se ven. Se escuchan. Aun allí: en la sala de dormir mil noches y una, permanecen, más allá de toda *compulsión de luz* en un decir que se reitera. Audibles; visibles. *Restos*.

Poema que contiene en su último verso el nombre del libro y puede contribuir a aclarar su sentido:

WIR LAGEN

schon tief in der Macchia, als du
endlich herankrochst.

Doch konnten wir nicht
hinüberdunkeln zu dir:
es herrschte
Lichtzwang.

(GW II, 239)

“YACÍAMOS / profundamente en el Macchia, mientras tú / finalmente te arrastraste hacia aquí.
/ No pudimos / traspasar la oscuridad hacia ti: / dominaba / la compulsión de luz”.

“Yacíamos”: el “yo” y el “tú”, en el Macchia, que remite a la Resistencia francesa. Y de ello dice Mercedes Yusta Rodrigo (2003, 77):

La denominación maquis no se refiere a los guerrilleros sino al lugar en el que éstos tenían establecida su base. La palabra proviene del corso *macchia* y alude a un tipo de vegetación mediterránea. La palabra fue importada de la resistencia corsa a la francesa.

¹²⁰ La *Polca de Ours* es una danza francesa que en traducción literal sería Danza del Oso, que se baila en hileras abiertas.

En tanto "tú", el poeta, llegó arrastrándose. No pudieron sin embargo, "traspasar la oscuridad hacia ti": no significa aquí, salir de lo oscuro, sino habitar la oscuridad, transitar la noche, lo profundo del bosque, lo que constituye el ámbito de la poesía de Celan, así como la ceguera que ve.

"Dominaba / compulsión de luz", cierra el poema. Luz es, en Celan, ceguera, es no ver. La compulsión (obligación) de luz, asociada al "Wiederholungszwang" de Freud, está impuesta ("herrschte") (posiblemente también en tratamientos clínicos). El "tú" no quiere la luz de una cura compulsiva. El habita la noche; transita la oscuridad. En la Resistencia.

Aquí, un poema que es la reformulación de otro anterior:

EINMAL, der Tod hatte Zulauf,
verbargst du dich in mir.

(GW II, 249)

"UNA VEZ, la muerte tenía aflujo, // te escondiste en mí".

Es una versión del poema que lleva el mismo título:

"UNA VEZ, / lo escuché, / que había lavado el mundo / no visto, de noche. // Uno e infinito, aniquilado, devenido yo. // Fue luz. Salvación". (GW II, 107)

En éste, se lee la distinción "yo"/"tú"; sujeto biográfico y poético, como si el segundo tomase la forma de un 'él'. Así, este "él" es el sujeto que recupera su lugar, más allá de la aniquilación.

En la variación del tema en *Compulsión de luz*, permanece el "aquí": "una vez" y, ante el afluir de la muerte, el "tú" se refugia en el "yo". Pero si los elementos son los mismos, la situación, su causa y efecto, son muy diferentes. Aquí hay sarcasmo; burla; un tono de humor macabro ante la invasión mortífera.

El "yo" recibe al tú, que está en peligro, según ya vimos, en la luz, compulsiva. Si la muerte lo invade, se refugia en el "yo", en la persona histórica. ¿Qué queda del poeta entonces? Está en peligro; aunque halle un refugio.

Poema célebre, que remite al encuentro del poeta con Martin Heidegger en la Selva Negra:

TODTNAUBERG

Arnika, Augentrost, der
Trunk aus den Brunnen mit dem
Sternwürfel drauf,

in der
Hütte,

die in das Buch
– wessen Namen nahms auf
vor dem meinen? –,
die in dies Buch
geschriebene Zeile von
einer Hoffnung, heute,
auf eines Denkenden
kommendes
Wort
im Herzen,

Waldwasen, uneingebnet,
Orchis und Orchis, einzeln,

Krudes, später, im Fahren,
deutlich,

der uns fährt, der Mensch,
der's mit anhört,

die halb-

beschrifteten Knüpfel-
pfade im Hochmoor,

Feuchtes,
viel.

(GW II, 255-256)

La versión que utilizamos es de Ana Nuño y Arnau Pons (en Bollack 2005, 414).

"TODTNAUBERG // Árnica, eufrasia –consuelo de ojos–, el / trago de la fuente con el / dado-
estrella encima, // en 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, // 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".

Ampliamente debatido, registra y poetiza el encuentro de Celan con el filósofo, cuya adhesión al nazismo era ya conocida. El ámbito es de gran tensión. De su escritura poética, Paul Celan editó una plaqueta, que también envió a Heidegger.

El nombre del lugar, paraje de la Selva Negra donde estaba la cabaña de Heidegger, parte de su mitología personal, incluye el nombre "Todt", el de una organización nazi, que es homónimo de "Tod", "muerte"; "Berg" es "montaña". Es un "monte de la muerte".

La primera estrofa introduce al lugar del viaje. Árnica es planta medicinal; aquí llamada "Augentrost", "consuelo de los ojos", así también "eufrasia", reparadora de la mirada, instancia del poetizar, colocada a modo de conjuro antes de que empiece el difícil, casi infernal, viaje, y lo que allí se oirá. La fuente es la de la cabaña, y el dado-estrella que está encima, combina el judaísmo con el tiro de dados que, ya hemos visto, puede ser un juego mortal. Ambos elementos en el comienzo. Con los ojos abiertos en la inminencia de un encuentro difícil.

El poeta viene a ver al filósofo, que fue nazi y nunca se desdijo públicamente de esa adhesión, en su lugar de trabajo, la cabaña de la Selva Negra. Allí el poeta inscribe su nombre en el libro de visitantes y expresa la esperanza de una respuesta. El texto completo es el siguiente, tal como fue enviado por Hermann Heidegger a Jean Bollack (2005, 437) con fecha 10 de diciembre de 1980:

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
venida. 25 de julio de 1967, Paul Celan.

¿Creyó Celan que Heidegger podría confiarle su arrepentimiento? Seguramente no, pero fue a hacerlo hablar; a romper su mutismo y confirmar su pensamiento en torno del nazismo, de los judíos y de la aniquilación.

El poema no deja de preguntarse qué otros nombres contiene el libro, sabiendo que podrían ser los de los asesinos. Y manifiesta su esperanza: "una esperanza, que hoy, / en el corazón, / está puesta en la / palabra / venidera / de uno que piensa". El poeta espera del filósofo, "un pensante",¹²¹ una palabra del corazón. No la obtendrá, en su lugar recibirá una pavorosa confirmación; a eso había ido. Cumplió una estrategia para hacerlo hablar de su compromiso y en frente de un testigo, el conductor del auto que los llevó de vuelta. Ahora estamos: "En la / cabaña", donde está el libro de visitantes. La secuencia es clara: viaje; llegada a la cabaña-caverna; caminata y retorno. La reconstrucción abraza el sentido del poema; de una claridad y concisión que no dejan lugar a dudas, si se las lee según las claves celanianas y en su lenguaje.¹²²

Durante la caminata por la Selva Negra, se prefigura el desenlace: "tremedal de los bosques, no allanado"; un ambiente salvaje, inculto, afín a la mitología nazi de la naturaleza aliada a la crudeza y la violencia.

Le sigue el viaje de vuelta: entonces, la confirmación de la negativa del filósofo a considerar los crímenes se reafirma: "lo crudo, más tarde, en el viaje, / muy claro". Directo, la crudeza de Heidegger es clara: no hay "Andenken"; no hay disculpa. Hay un testigo, un joven profesor de literatura que conduce el auto: es el garante, el testigo de lo que se dijo.

¹²¹ Bollack (2005, 420) remite también el "Denkendes", "pensante", al "Andenken", la rememoración, la memoria de los masacrados. No lo hará Heidegger.

¹²² Cf. Hans-Georg Gadamer (1993, 80-99).

Predomina lo salvaje y brutal, y aun la confirmación de la no retractación del filósofo de su pasado nazi, en términos escuetos, secos, claros: "a medio / pisar, los garrotes / trazan sendas en los pantanos de los altos". "Knüpel" es "garrote", arma de represión totalitaria ("Knüpfade" son "sendas del garrote").

Cierre seco y definitivo: "Humedad / mucha".¹²³ No hay nada más en el Monte de la Muerte. Humedad y ningún recuerdo. Si hubo una expectativa, no se cumplió. El viaje fue un *descensus ad inferos*: su relato es su interpretación. En el reino de difuntos hay aquí un habitante, aliado de los perpetradores. No hay arrepentimiento; los senderos son distintos, el del colaborador con los asesinos y el de una víctima, en el Monte de la Muerte.

No dejamos de insistir en la importancia de la mediación en el Poema de Celan. Esta mediación es la del trabajo sobre el lenguaje. Esto no quiere decir que no haya en Celan *expresión* de pensamientos, sentimientos, indignaciones y proclamas, pero no es una poesía de *denuncia*, sino de *re-construcción*, por y a través del lenguaje, de un mundo autónomo donde se discuten, se combaten, se reescriben otras escrituras, en relación con la heteronomía de la Historia, la Ética y la Política, de donde vienen y a donde van estas palabras que se debaten en el Poema. Nunca hay una lectura inmediata, sino mediada por el lenguaje, la escritura. No hay romanticismo ni queja, sino extrañamiento, distancia, que permite la reflexión del poema sobre sí. Otra poesía. Otro decir. En la Historia.

De ello es un ejemplo:

EINEM BRUDER IN ASIEN

Die selbstverklärten

Geschütze

fahren gen Himmel,

zehn

Bomber gähnen,

ein Schnellfeuer blüht,

¹²³ Bollack (2005, 422) recuerda: "Muchos campos de exterminio se instalaron en regiones cenagosas".

so gewiß wie der Frieden,

eine Handvoll Reis

erstirbt als dein Freund.

(GW II, 259)

“A UN HERMANO EN ASIA // Los autotransfigurados / cañones / viajan hacia el cielo, // diez / bombarderos bostezan, // una metralla florece, / tan cierta como la paz, // un puñado de arroz / se muere siendo tu amigo”.

La dedicatoria del título y la época remiten a la Guerra de Vietnam. Pero no es mera denuncia: “Los autotransfigurados cañones” remiten a las palabras, transformadas, “autotransfiguradas”, palabras de que está hecho el poema y que dicen de Vietnam, en la mediación de un decir con otro, en este caso, el de Hans-Magnus Enzensberger, poeta contemporáneo de Celan, con el cual sostuvo extensas y ásperas discusiones a través de sus textos. En este caso, en relación con el compromiso político.

“Diez / bombarderos bostezan, // una metralla florece, / tan cierta como la paz”. Entonces, el imperialismo que enmascara no es menos letal que el otro. Es todo fuego y guerra, “tan cierta como la paz”, pero en el nivel ideológico. El “hermano en Asia” es judío, como los judíos en el horror de los padecimientos que le han hecho sufrir, pero este dolor fue utilizado, por los discursos de propaganda, mediado por su lenguaje: “un puñado de arroz”. No se evocan directamente las angustias de la guerra o de la desgracia de una víctima representativa, aun cuando estuviesen evidentemente implicadas. Se dirige a una toma de posición dogmática, la de Enzensberger. Aclaremos, por nuestra parte, que reconocemos el dolor del pueblo vietnamita, víctima de la agresión imperialista, que acaso se refugió en otro imperialismo, pero cuya defensa, heroica como la de los defensores de Massada, no es menos verdadera. Pero aquí se trata de la utilización de los hechos por los discursos ideológicos. Celan busca otra solidaridad, la de los oprimidos.

“Un puñado de arroz / se muere siendo tu amigo” se refiere aun al manifiesto de Enzensberger en su diario poético de 1964, en relación “con el programa del ‘tazón de arroz para cada uno’ de la utopía comunista”. Tiempo después Celan responde, también a raíz de la guerra, la violencia, en similar línea a Massada: por la víctima, a pesar de las ideologías.

Remite al artículo de Enzensberger palabra por palabra. “El acontecimiento sangriento mostró lo que la palabra de verdad decía, y lo que ella ocultaba” (Bollack 2003, 137): su ideología. Señala Werner Wögerbauer (2005):

La relación entre Celan y Enzensberger se puede describir como una relación agonal basada en un profundo desacuerdo. La poesía de Celan se constituye como un libro que absorbe todos los demás, que acoge y rechaza, que se apropia también de la palabra adversa para enderezarla, y, simultáneamente, defender su propia palabra.

El mismo autor trae el poema de Enzensberger que confronta Celan con “A un hermano en Asia”:

Abendnachrichten

Massaker um eine Handvoll Reis,
höre ich, für jeden an jedem Tag
eine Handvoll Reis: Trommelfeuer
auf dünnen Hütten, undeutlich
höre ich es, beim Abendessen.

Auf den glasierten Ziegeln
höre ich Reiskörner tanzen,
eine Handvoll, beim Abendessen.
Reiskörner auf meinem Dach:
den ersten Märzregen, deutlich.

Noticias de la tarde

Masacres por un puñado de arroz,
oigo, para cada uno cada día
un puñado de arroz: fuego de tambor
sobre frágiles cabañas, lo oigo
confusamente, durante la cena.

Sobre las tejas esmaltadas
oigo bailar granos de arroz,
todo un puñado, durante la cena,
granos de arroz sobre mi tejado:
la primera lluvia de marzo, nítidamente.

El libro de Enzensberger que contenía el poema apareció en 1964; fue reeditado como libro de bolsillo en 1967. En esta ocasión, Celan replica con “A un hermano en Asia”. Así la relación entre los textos es mediada y crítica: en Enzensberger es directa, evocando el horror de los bombardeos con la figura del “puñado de arroz”.

Se trata de una utopía que se concibe en el lenguaje que ‘expira siendo tu amigo’, en una solidaridad que se expresa en un *hic et nunc*, que es el de una aventura poética, y que se dirige ‘a un hermano en Asia’, trazando así un ‘meridiano’ que une los lugares y los destinos particulares. (Wögerbauer, *ibid.*).

Por lo demás, había una contrariedad entre Celan y Enzensberger, ya que éste no había reconocido la poesía de Celan, a la que consideró "metafísica", juicio totalmente errado junto con otros sobre Celan en Alemania y aun fuera de ella. Aquí la disputa no es en torno de la aniquilación, sino sobre cómo poetizar. De un lado, un acceso realista, referencial, que desconoce sus mediaciones ideológicas; del otro, una lectura mediatizada por lenguajes, poéticos e ideológicos, que tiene así una posibilidad más franca de acercarse, incluyendo, también como una víctima de la violencia, de la metralla y de la ideología, "a un hermano en Asia".

Aquí se ofrece la ocasión de una reflexión sobre la postura metapoética de Celan. También hubo quienes entendieron su opción. Siguiendo a Adorno, también Marlies Janz, señala Wögerbauer (ibid.), "rechazaba la distinción (...) entre autonomía poética y literatura comprometida, y se proponía poner en evidencia la dimensión social de una poesía hermética, tomando a Celan como paradigma". Estos lenguajes provienen de la historia y a ella vuelven. La presunta contradicción entre autonomía textual e historicidad, aunque usual, es aquí errada: constituyen sólo dos aspectos de un mismo proyecto. Dos momentos. A una interpretación del mundo como violencia y dominación se le hace decir su verdad y se lo mina con una contra-interpretación; se lo da vuelta, inyectándole una mirada verdadera, la del asesinato, la voz de las víctimas que reclaman un reconocimiento, que una poesía realista reduce a protesta. Esto no alcanza. Hace falta una operación en la cultura, un "giro de aliento", un cambio de rumbo, que desde la muerte y el callar, opere las refecciones necesarias para hacer del lenguaje y así del mundo un lugar habitable. Sin mentiras ni verdades a medias. Hacerlo girar todo, darlo vuelta como un guante, fundando poéticamente, no "lo que permanece", sino el meridiano de lo que hermana a los excluidos. Así el poema va al encuentro "bajo la luz de la utopía" (OC, 509).

En un libro, aún más metapoético que los anteriores –todos lo son, en diversa medida–, sobresalen poemas como éste:

KLOPF die

Lichtkeile weg:

das schwimmende Wort

hat der Dämmer.

(GW II, 268)

"ECHA a golpes / los impactos de luz: // la palabra nadadora / la tiene el crepúsculo".

El poema opone luz y oscurecimiento, y violentamente, a golpes. En el sistema semántico-poético de Paul Celan equivalen a mentira y verdad. Es uno de los ejes que estructuran su obra. En *Dämmer* puede leerse una alusión a Wagner y su *Götterdämmerung*: en la *contradicción*, el ocaso no es de los dioses germánicos, sino de los masacrados que esas exaltaciones han contribuido a causar. Eso es dar vuelta el lenguaje. Hacerle decir su verdad. La oscuridad, la sombra, traen la verdad de la "palabra que nada", así en "Sprich auch du" (GW I, 135): "Wahr spricht, wer Schatten spricht": "Dice verdad, quien dice sombra". Y después: "... ein Faden, / an dem er herabwill, der Stern: / um unten zu schwimmen, unten, / wo er sich schwimmen sieht: in der Dünung / wandernder Worte": "... un hilo / por el que quiere bajar la estrella: / para nadar hondo, en el fondo, / donde ve brillar: en el oleaje / de palabras errantes". Es el agua que hace correr las palabras, nadadoras, hacia la verdad cuando cae la oscuridad. Allí yace la verdad; en el reino de la noche, donde las palabras nadan.

Poema casi epigramático que va reduciendo, estrechando, volviendo a decir de nuevo las condiciones de un poema; una metapoética: así se hace posible que surja la verdad. En el crepúsculo.

Los poemas de este libro, de notable complejidad, juegan con los tópicos de la obra de Celan; pero es un juego dramático, y a veces trágico.

DIE MIR HINTERLASSNE

balkengekreuzte

Eins:

an ihr soll ich rätseln,
während du, im Rupfengewand,
am Geheimnisstrumpf strickst.

“EL UNO / cruzado de maderos / a mí dejado: // en él debo reflexionar / mientras tú, en arpillera ceñido, / tejes calceta de secreto”.¹²⁴

Retomamos la conocida división: “yo” –sujeto histórico–; tú” –sujeto lírico–. Pero aquí es el “yo” el que habla, desde fuera de la poesía. Desde allí sólo puede pensar, metapoéticamente, las condiciones de su hacer poético. Le ha sido dejado el Uno, cruzado de maderos, que puede asimilarse al fundamento, “aliado a la cruz”. La poesía peligra; la metapoésía y el “yo” se hacen cargo de esto: debe reflexionar, especular, enigmatizar, todas traducciones posibles de “rätseln”. En tanto el “tú”, ceñido de arpillera, “en la penitencia”, teje “calceta de secreto”.

Bollack (2003) lo interpreta como un fracaso; nosotros vemos un retroceso a las condiciones de producción de su poesía, ante los enigmas, los obstáculos que se le proponen (la lectura metafísica y teológica que se ha hecho de su obra). El poema concluye en una tensión cuya resolución es imprevisible. Aun así el “tú” sigue tejiendo “calceta de secreto”, como un monje penitencial, de arpillera ceñido. El conflicto está planteado. Celan, esta vez, ha hecho poesía dudando de la posibilidad de poetizar. Aquí hace, entonces, Metapoética.

Debatido desde lugares distintos, es este poema:

FAHLSTIMMIG, aus
der Tiefe geschunden:
kein Wort, kein Ding,
und beider einziger Name,

fallgerecht in dir,
fluggerecht in dir,

wunder Gewinn
einer Welt.

¹²⁴ Ver OC, 333.

"VOCIPÁLIDO, 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 mundo".¹²⁵

En relación con una continuidad del tono de este libro, que es el de destacar una modalidad de la poética de Celan, éste es no solamente 'meta-poético', sino más bien 'meta-crítico'. La palabra "nombre", crucial en su obra, "designa la transformación de la materia verbal" (Bollack 2005, 494) y cómo, una vez más, su poema consta de palabras y a ellas se refiere, aunque provienen de la historia y del acontecimiento. No hay que buscar el referente; el poema lo construye, en este caso, replegándose sobre sí mismo y su hacer palabras con las palabras y aun transformarlas y cambiarlas. Bollack infiere que este poema contesta a un dicho de Günter Eich (ibid.): "La lengua auténtica se me presenta como aquella en la que la palabra y la cosa coinciden". Celan piensa de modo inverso: en su poema " 'cosa' y 'palabra' dicen el objeto y el significante que lo designa" (ibid.). La clave está en el poder abstracto del "nombre" para desligar a la palabra de toda designación y así permitir la autonomía, desarrollar el poder de contradicción, de reflexión del lenguaje sobre sí mismo y la posibilidad de operar un cambio en la semántica de las palabras y sus relaciones en su espacio autónomo que, en un segundo momento, puede tener en cuenta las cosas, en el sentido de la historia, aun la de la Poesía.

"Vocipálido, desde / las profundidades desollado:", de voz que desfallece por su inmersión en su propia profundidad. Ella dice: "ni palabra, ni cosa", nada de confluencia, y "de ambas el único Nombre". Único por sí, porque no refiere, ni palabras, ni cosas, aunque sí conquista una autonomía que le permite fijar un centro posible del cambio de sentido. "Caído en ti / volado en ti", el "tú"; lo que se hace la "ganancia malherida", que precisó de la inmersión en su propia profundidad de lenguaje del que sale "desollado".

Caer, volar, con justeza. A la profundidad; de allí, volar; después. El descender produce un 'tú'. Ese "tú" no es un mero "otro" sino un alejamiento del sujeto que así encuentra la verdad de su ser. No es sólo un desdoblamiento, es el otro que soy yo en el lenguaje. La separación hace posible la precisión del lenguaje recobrado, como herida abierta que viene de las profundidades y que ahora vuela con justeza ("fluggerecht").

¹²⁵ Seguimos la traducción que figura en Bollack (2005, 493).

Esto depende de la experiencia de un hombre, Paul Celan, en un tiempo; no de una determinación metafísica del lenguaje, sino de una necesidad de seguir hablando, poetizando, y para ello hay que ir a las profundidades, de ese tiempo y ese lenguaje. Y transformarlo en "un mundo", que es, por todo esto, una "ganancia malherida". Él viene así del Nombre, en que se asume una existencia en el reino de palabras que él funda y la transformación que emprende para poder volver a decir.

Un Nombre, un Mundo. Metapoética y Metacrítica también, del Nombre que hace un Mundo. Con palabras tenues; heridas en la historia de su tiempo, pero que ha descendido y subido y aprendido a volar, con justeza. "Vocipálido".

En estos textos, se juega también a la disociación del "yo" y el "tú, tan cara para el poeta. Disociación, de carácter estético, obra de un individuo consciente. Así en:

AUCH MICH, den wie du Geborenen, hält keine Hand,
und keine wirft mir ein Glück in die Stunde, nicht anders als dir,
dem wie ich in Stierblut Getauchten,

doch stehen die Zahlen bereit, der Träne zu leuchten,
die in die Welt schnell
aus unserm Nabel,

doch geht in die große Silbenschrift ein,
was uns nah kam, einzeln,

und die Mandelhode
gewittert
und blüht.

(GW II, 311)

"TAMPOCO A MÍ, como tú nacidos, sostiene ninguna mano, / y ninguno me arroja una dicha en la hora, no de otro modo que a ti, / como yo, sumergido en sangre de toro, // así están prontos los números a iluminar la lágrima, / que al mundo salta / de nuestro ombligo, // y así

entra en la gran escritura silábica, / que nos vino cerca, sola, // y el testículo de almendras / atormenta / y florece".¹²⁶

El "yo" histórico y el "tú" poético se aúnan en soledad y tristeza. Aunque "sumergido en sangre de toro", "los números" remiten a "las horas", a un tiempo que no es externo al poema; que nace y transcurre en él. Depende de la palabra. "Una dicha en las horas" del poema, donde el yo y el tú se reúnen, "a iluminar la lágrima", que en el "mundo", "salta de nuestro ombligo". Nos retrotrae al co-nacimiento del "yo" y del "tú", que ahora se reúnen.

Ahora ambos son hacedores de poesía, en esta hora, en que, hechos uno, "entra[n] en la gran escritura silábica". El "yo" histórico, en esta hora de dolor físico y psíquico, entra como autor, pero con palabras, poéticamente, en la escritura. Ella se acercó, aislada y sola, a ellos.

Y entonces, "el testículo de almendras", la fuerza generatriz del judaísmo, que aquí remite a otro poema: "Cuenta las almendras" (GW I, 78), que alude a incluirse entre los destrozados, a hacerlos re-nacer, en la escritura, en su primer libro de poemas, *Adormidera y memoria*. Cuéntame con los masacrados en el exterminio. El "testículo de almendras", la continuidad del judaísmo "atormenta", rabia, ruge, pero también "florece"; sigue, crea.

En el momento de máximo dolor y aislamiento, el yo, unido con el tú, siguen de pie (*stehen*). Florecen, testículo de almendras, con tormenta y furia. Ha sido necesario, para así refundar el decir poético, uniendo lo co-nacido. Poema del poema y de la resistencia. Florece.

Esta disociación-recomposición se encuentra, con diversos matices, en otros lugares de su obra:

WAHNGÄNGER-AUGEN: in euch
münden die übrigen Blicke.

Eine einzige
Flut
schwillt an.

¹²⁶ Ver OC, 341-342.

Bald gläntz ihr
den Felsen zutode, auf den sie
gesetzt
haben, wider
sich selbst.

(GW II, 319)

“OJOS QUE LLEVAN AL DELIRIO: en ustedes / desembocan las demás miradas. // Un único fluir / crece. // Pronto relucen / a muerte en la roca, sobre la que se / han apostado, contra / sí mismos”.

Es, una vez más, la descomposición del “yo” y el “tú”. El ojo, que domina el impulso poético, los recibe. En ellos desembocan “las demás miradas”, las otras. Pero “instante” se dice en alemán ‘mirada de ojo’: “Augenblicke”. En el poema, en los dos primeros versos: “Wahngänger-Augen: in euch / münden die übrigen *Blicke*”. Los instantes, separados (Augen/Blicke), separan las instancias del delirio poético, pero a la vez lo recomponen. Así en la segunda estrofa, son “un único fluir”. Ahora que se han unido, crecen.

Así, vienen del delirio y se aprontan sobre la roca –a muerte, contra sí mismos. Hay un aire de drama final. Se disocian y se apuntan. La unión ha fracasado; permanecen, solos cada uno, sobre una roca, de delirio y tormento “a muerte”, “contra sí mismos”. El delirio destroza a sus seguidores, como las Bacantes a Penteo. El poema une y desune; muestra los elementos del poetizar. La oscura y dominante fuerza del delirio, al que apenas se puede mirar; provoca que sus integrantes, el biográfico y el poético, se enfrenten. Delirio contra delirio. En roca de lenguaje. El juego está planteado. Las miradas de la poesía se vuelven absortas a los contendientes: ¿en qué delirio encarnarán?

Va cada vez más adentro, analizando, poéticamente, los elementos en juego, enfrentados sobre la roca en la que se han asentado, ante las miradas de la Poesía.

El penúltimo poema del volumen provee dificultades y prodigios:

DU SEI WIE DU, immer.

Stant up Jherosalem inde

erheyff dich

Auch wer das Band zerschnitt zu dir hin,

inde wirt

erluchtet

knüpfte es neu, in der Gehugnis,

Schlambrocken schluckt ich, im Turm,

Sprache, Finster-Lisene,

kumi

ori.

(GW II, 327)

Esta es la traducción, en Bollack (2005, 128):

TÚ, SE COMO TÚ, siempre.

Stant up Jherosalem 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.

El poema alterna el alemán, de diversas épocas, y el hebreo. Es un desafío distinto al de "In Eins", que también utiliza distintas lenguas. Celan lo escribió en 1967, en Colonia. Cuando viajó a Israel copió el texto para una amiga, escribiendo las últimas palabras en letras hebreas. Bollack (2005, 127), que trae esta información, interpreta que aquí, para Celan, la lengua alemana "podía escribirse, en una nueva actualización, *bajo esta forma*, para los judíos".

"Las palabras en cursiva reproducen el principio del capítulo 60 del libro de Isaías, el *surge illuminare* de San Jerónimo" (ibid., 128), según la versión del Meister Eckhart, en *Mittelhochdeutsch*, alto alemán medio, antecesor del alemán actual. Así, los versos dos y tres, destacados, significan: "Levántate, Jerusalén, y / álzate", y se completan en los versos cinco y seis: "y serás iluminada". En tanto que el *surge* y el *illuminare* mencionados se retoman en la transcripción del texto hebreo, en los versos 10-11 (ibid.). También traducen el alemán: "levántate, ilumínate", devolviendo el texto a su origen, Isaías 60. Así, es alemán en hebreo. Traducción como *re-hacer*; por esto: "Tú, sé como tú siempre", señala al "tú" poético, al que se exhorta a que siga siendo el que transforma, el que devuelve al idioma lo que es suyo "siempre".¹²⁷ Los intercalados en alemán moderno: "También aquel que ha cortado el lazo que iba hacia ti [...] / lo ha religado nuevo, en la membranza", señala el corte, en el recuerdo de un origen aniquilado, por el acontecimiento, en un idioma de barro; ahora recuperado, "nuevo", en la memoria, "en la membranza".¹²⁸ Un desafío prosódico, babélico, de traducción, en función de una devolución-creación de una memoria. Y antes de la devolución final, al hebreo: "trozos de barro he tragado, en la torre, / lengua, pilastra de tinieblas", las torres son esta vez de Jerusalén, allí ha tragado barro, guerra, y el alemán del acontecimiento; todo

¹²⁷ "El tú que escribe tiende hacia el tú que se distingue" (Bollack 2005, 130). De nuevo la tensión y la unión de las dos instancias que hemos visto en otros poemas de este libro.

¹²⁸ Aquí Bollack (2005, 129) destaca una diferencia: "(...) el lazo que se religa es *nuevo*, no se lo liga solamente *de nuevo*. (...) Celan se refiere a la etimología más comentada de la palabra 'religión', a saber, *religare* (volver a ligar)", que reescribe por completo: "lo ha religado nuevo, en la membranza".

esto, en su instrumento, "la lengua, que es pilastra de tinieblas",¹²⁹ las de la muerte, que se recupera en la memoria, nueva: en las tinieblas, de donde surge la luz.

"Levántate, Jerusalén". Pero no la histórica, germanizada por Eckhart; sino la que construye el recuerdo. No olvides. Alemán actual; alemán de Eckhart; luego alemán moderno; cierra con el hebreo. Reconstrucción como devolución o memoria, en los lenguajes, cuyo poder es el de configurar un mundo. Lo que Eckhart ha tomado de Isaías, destrozado en la historia reciente, culminación de un proceso de apropiación, se construye ahora, nuevo, desde el alto alemán medio, al hebreo del origen. Irónico y preciso. El alemán en hebreo.

También es toda una poética *in nuce*, el cierre del libro:

WIRK NICHT VORAUSS,
sende nicht aus,
steh
herein:

durchgründet vom Nichts,
ledig allen
Gebets,
feinfügig, nach
der Vor-Schrift,
unüberholbar,

nehm ich dich auf,
statt aller
Ruhe.

(GW II, 328)

¹²⁹ "No se trata de la 'lengua', tal como Celan la usa por lo que se refiere a la vida de las palabras", dice Bollack (2005, 132), quien cree que ve en las pilastras un oscuro menhir, que derriba las sacralidades. Es un énfasis cierto; pero también esto está dicho en la lengua, desde una oscuridad nombrada.

"NO TE ADELANTES, / no reenvíes, / álzate / hacia dentro: // fundado a través de la Nada, libre de toda / oración, // preciso, según / lo pre-escrito, infranqueable, // te incluyo / en lugar de todo / reposo".¹³⁰

Una ética del decir de Celan. No vayas a la vanguardia; no envíes, ni actúes de antemano: "álzate / hacia dentro": es condición de todo decir y actuar: "steh": mantente firme, álzate, pero hacia dentro, a lo profundo del recuerdo y del dolor. Si una *Stimmung*, férrea y definitiva, hay en Celan, es ésta. Antes que todo despliegue, concentración y rebelión. Álzate hacia dentro. Primera estrofa.

Un segundo momento: definido, fundado a través de la Nada; apoyado en el vacío, el no-decir y los exterminados, con los que se convive, y con un idioma de la muerte con el que se escribe/contra-escribe, desde la ruina, desde los restos. Un paso más: desde la Nada. Pero aquí hay que ser preciso ("feinfüg"), estricto, sin vaguedades, según lo pre-escrito, lo aún no dicho, el vacío, la nada que rige y ordena.¹³¹ Allí se es, se debe ser, en lo infranqueable. En lo imposible; pre-escrito. Al borde de un Real. Punto de partida. Segunda estrofa.

"Te incluyo": retorna, cierra, la disociación, el *yo* histórico se dirige al *tú* poético, señalándole que lo incluye, libre de toda oración, en lugar de toda paz. Negaciones en una inclusión afuera de todo: sin fundamento en la oración, ya que es en la Nada, en lugar de toda paz, calma, reconciliación.

"En lugar de todo / reposo"¹³². No hay descanso, no hay paz. Fundado en la Nada, según lo pre-escrito, deberá comenzar a decir, atravesar las tinieblas, no para descansar. Está allí, de pie, alzado: en lugar de todo descanso: *statt aller Ruhe*. Allí está incluido. Tercera estrofa. Cierre. Una Ética del poetizar, una Metapoética. Álzate: hacia dentro, en el vacío; incluido, fuera de toda paz. Una definición ético-estética: no descansarás. Álzate. Incansablemente; sin reposo.

¹³⁰ Ver OC, 349.

¹³¹ Destacamos la reflexión de Bollack (2003, 50-51) sobre la posibilidad múltiple de traducir "Vor-Schrift". Elegimos la nuestra. Así como en el resto de la lectura, que gira en otra dirección, similar, pero diversa de la del estudioso, que también reivindica el "poder poético" (ibid., 51); en un desarrollo de notable profundidad.

¹³² Leemos aquí un eco del *Über allen Gipfeln / Ist Ruh* goetheano; acá, al contrario, "nehm ich dich auf, / statt aller Ruhe". No hay paz para la lucha de Celan.

Reflexiones conclusivas

En este volumen Celan da un paso más, algo oblicuo, según su dirección, en su poetizar: se cuestiona a sí mismo, separa, disocia, distancia al *yo* del *tú*; convierte al poema en metapoema, aunque, al suponer la estructura de su decir, reflexivo y autocrítico, esta vuelta sobre lo metapoético en el poema lo vuelve doblemente metapoema. Aunque parezca desfallecer y autoevaluarse con crítica implacable, sigue siendo un poetizar de alta exigencia, precisión y sentido en la dirección de afianzar, sostener, un decir, que vuelve con fuerzas de autocrítica, autoafirmado en su sentido de refugio, de acogimiento, de recepción del *tú* por el *yo*, para acometer nuevas empresas y la misma. De lo así cuestionado, aún queda la lengua, la poesía, infundada, sola, sin apoyo ni consuelo metafísico; la poesía reescribiendo el poema, y el idioma, desde la Nada, en el pliegue de su reflexividad y autocuestionamiento, para así replantear, en cada poema, las posibilidades de reescritura, que son su propia fuerza, adviniendo a su campo de historia y transcurso para fundar un decir que surge de las tinieblas del acontecimiento, aquí transformado por la potencia de la poesía, para que diga su verdad de reescritura. Desde su propia disociación; desde los asesinados, que aún resisten.

5.10. *Parte de la nieve (1971)*

Schneepart, Parte de la nieve, el siguiente poemario de publicación póstuma, aparece en 1971, un año después de la muerte del poeta. Su título remite al léxico musical, "parte de la nieve", como quien dice la "parte del chelo". Ésta es la parte de la nieve, lo que le toca en su implicación como índice en la poesía de Celan. Lo veremos en las composiciones que aquí se reunieron.

Destacamos el segundo poema de la colección:

DU LIEGST im großen Gelausche,
umbuscht, umflockt.

Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,

zu den roten Äppelstaken
aus Schweden –

Es kommt der Tisch mit dem Gaben,
er biegt um ein Eden –

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden –

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt.

(GW II, 334)

Utilizamos, con alguna variante, la versión castellana que consta en Bollack (2005, 320):

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,
tuvo que nadar, la cerda,

por sí misma, por nadie, por todos –

El canal de Landwehr ya no va a murmurar

Nada

se estanca.

El poema remite a una ocurrencia histórica precisa: un paseo por Berlín, en Navidad, junto a la lectura de un libro sobre el asesinato de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, los militantes espartaquistas. Y ello dio pie a una polémica que vale para toda la poesía de Celan. En la confrontación Gadamer-Szondi (Gadamer 1999, 124-134 y Szondi 2005, 103-114 y 121-122), aquél enfrentaba las informaciones que Szondi poseía con la posibilidad de leer el poema prescindiendo de ellas. Esto incluye una concepción de obra y de lectura. Para Gadamer, el poema es sólo cuestión de lenguaje, y se lee desde sí mismo, con prescindencia de toda circunstancia; es, para él, una relación cerrada entre el texto y el lector. En la propuesta de Szondi, el poema recupera su *hecceidad*, su implicación en tiempo y lugar, y remite a un autor, a una individualidad que le dio forma, con la lengua, pero fuera de una presunta universalidad a la que nunca se reduce –sólo “un meridiano” atraviesa lo que de suyo es susceptible de ser reunido. Si “el poema absoluto no existe”, tampoco hay entonces una lengua igual a sí misma, abstracta, sino la instancia de una experiencia única, aunque transmisible “en un inmenso escuchar”. Celan clava esta pica en la teoría y en la lectura: la lengua habla, pero desde el control y la precisión de *este poeta, en su espacio y su tiempo*. Es ésta su poética, que en el poema es Metapoética, y bajo este signo lo leemos; ello permite recuperar la dimensión del testigo y del testimonio, y, con ello, su involucrarse con la Historia y la Ética; no una pura emergencia de lenguaje que a duras penas admite una “referencia”, sino la re-creación de esa historia, puntual, en el poema, con sus palabras, *hic et nunc*. Dos mundos: la generalidad abstracta, o la inserción en la historia, plasmada en poema. Una Ética divide ambas posiciones. Si en Celan hay momentos de la que fue llamada “poesía pura”, es para reconstruir el referente en el poema, y hacerle decir lo que ocurrió; *contra-poetizar* es también *contra-historizar*. Y así contar la historia de los asesinados, arrojados a un canal, en un aquí, donde se celebra una Navidad, en el presente del poema, que no escucha a estas víctimas, sacrificadas en el altar humeante de una ideología que dará lugar al acontecimiento, a la aniquilación, que ya está en marcha, en Berlín, en 1919. Por eso es también la teoría que

se sostiene la que define campos, intenciones, juicios sobre la historia o callado asentimiento.¹³³ Szondi contra Gadamer. La decisión es clara: "Estás acostado en el inmenso escuchar": poéticamente abierto a la historia, reescribiéndola desde esta Navidad que no los ve. Para contrariar, contra-decir. Incluir estas víctimas en el poema, que reescribe, refecciona, en una Navidad "para sí, para nadie, para cada uno".

En lo formal, las rimas y los catorce versos acercan el poema a una especie de soneto quebrado, roto, incompleto. Este quiebre de una simetría toma parte de la *refección*. Las tres estrofas que están en el medio finalizan con un guión y reconstruyen sucesos históricos atravesados por el eje del sacrificio y la sangre: proveen la reflexión, la apertura y la conclusión que dan el sentido, habiendo recorrido la historia, desde un punto actual: la Navidad en Berlín, que no los redime, no los alcanza. "Ve tú al Spree, ve luego al Havel, / ve hacia los ganchos de carnicero...", reúne los asesinatos de Liebknecht y Rosa Luxemburgo con los oficiales complotados para matar a Hitler, cruelmente torturados, el 20 de julio de 1944: "ve hacia los ganchos de carnicero". Pero aun distantes en la temporalidad, el poema reúne sus muertes, los ganchos; el Landwehrkanal, al cual fueron arrojados "la cerda", como sus enemigos llamaban a Rosa, y Liebknecht. Aquél ya no fluye. Una horrorosa muerte los acerca, y un enemigo común. Los intereses eran distintos, el poema quiere reunir el espanto sacrificial que los acerca. La Nada misma se detiene ante el espanto.

En el centro del poema está la estrofa: "Llega la mesa con sus regalos, / y gira en torno a un Edén –". Mucho se ha especulado sobre el sentido de este "Edén". Aclara Bollack (2005, 324): " 'Edén' es, de entrada, el hotel en el que se reunieron los verdugos contra-revolucionarios de 1919, después es el *apartment house*, situado en el mismo lugar, que Celan vio en diciembre de 1967". Sin embargo, es la palabra la que condensa, contradice, re-vuelve, y reformula un sentido: Edén, el paraíso, la utopía revolucionaria, pero también el horror, la tortura. ¿Puede sostenerse en esta ironía macabra, deliberadamente destacada, algún "Edén"? Acá no hay Edén posible, hay horror, redimible por la poesía, el compromiso y el decir, irrenunciables.

¹³³ "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" (Bollack 2005, 322).

Los "rojos palos" no son sólo de las manzanas, remiten, lejos, a otra historia, que evocan en esa mirada de 1967: en "Äppelstaken", se "destaca (...) una pareja de judíos acosados y expulsados del paraíso, a los que después se inmola salvajemente" (ibid., 325). La manzana de Eva ha quedado lejos, ahora es rojo de sangre, y "los palos" conectan con "los ganchos". La prosodia, las remisiones, *en* el poema, son el signo de la reconstrucción, ya no hay Edén, hay rojos palos de sangre y de muerte. En cuanto a Suecia, rebasando la coyuntura de procedencia de las manzanas, el significante, cortado, fragmentado, señala "Schw-eden" (ibid.), un Edén atroz, de un país blanco de nieve, donde la roja sangre se inscribe.

Por lo demás, el poema restituye plenamente al tú poético, al que el yo, desde su 1967, envía, "tú yaces en el gran escuchar", "ve" entonces al Havel, al Spree"; di lo que sucedió, lo que sucede.

Y en: "Llega la mesa con sus regalos" se oscurece el sentido navideño de la *Gabentisch*, que ahora trae la mesa de los torturados, que giran en torno a un Edén, al que hacen girar en otra dirección, giro de aliento también, hacia la mesa del horror teñida del rojo de la sangre. Lectura que posibilita el girar, tanto de un coche "que ha conducido al poeta en torno al edificio", con el automóvil del suplicio "que en 1919, según relata el libro [que el poeta leía: *Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht*, de Hannover-Drück y Hannover, 1967] llevó a las víctimas hasta el canal de la muerte" (326-327). Es un "paraíso perdido" para siempre; el giro los ha entregado a los torturadores.

"El hombre quedó hecho un colador, la mujer, / tuvo que nadar, la cerda, / por sí misma, por nadie, por todos – ". Ningún Edén soporta estos versos, esta realidad que traen a la memoria. Otro sacrificio que el de Cristo, injuriado y torturado, rebajado también. Pero esta vez no hay redención. La Navidad se reescribe con manzanas rojas, ganchos, palos y sangre. El poema extrema la tensión; hasta lo insoportable, lo que fue. Lo que es en la memoria.

La última estrofa, especialmente demostrativa del arte de Celan, es conclusión lapidaria, funeraria, epigramática. Un epitafio: "El canal de Landwehr ya no va a murmurar. / Nada / se estanca".

"Murmullar" (*rauschen*) es palabra clave en el léxico del poeta. Si el canal de Landwehr arrastra los cuerpos de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, ellos ya no hablarán; se los ha acallado cruelmente, así como a la revolución que proclamaban. Además "Landwehr" es "defensa del país" (ibid): la Prusia contra la "cerda judía", a la que ha acallado: "ya no

murmura". Y luego "Nada / se estanca": si la Nada se estanca, el poema no sigue, o coagula en Nada. Así, Szondi (1972, 121): "Por el hecho de que nada se estanca, se estanca el poema. Que nada se estanque, estanca el poema". Pero el estancar del poema, mantiene aun su estancarse en lo escrito. Ironía dialéctica y macabra: al callar sus voces, estancarse el poema en la Nada, que ya no fluye, es aún el poema el que lo dice, plegándose sobre su propio estancamiento. Dice su estancarse. No continúa. Aquí se cierra, y no se puede apostar a una continuidad.¹³⁴ Implacable, replegado sobre sí, el poema no concluye, se estanca. No hay más. Han matado a los representantes de una posible rebelión. *Escucha*.

Anotamos una composición breve:

DAS ANGEBROCHENE JAHR
mit dem modernden Kanten
Wahnbrot.

Trink
aus meinem Mund.

(GW II, 337)

"EL AÑO EMPEZADO / con el mendrugo pudriéndose / pan de delirio. // Bebe / de mi boca".

En este inicio del año 1968, el "yo" toma el lugar del "tú" poético. Si empieza con un pedazo de pan que se pudre, de "pan de delirio", delirio que ya estaba en la base de su lenguaje, acá el delirio es del yo, al que le ha sido transferido. Poesía consciente y precisa, que dice del delirio. Éste, al servicio del poema, vuelve aquí a su primer lugar, el yo. Por eso le dice al tú: "Bebe / de mi boca".

El tiempo del año empezado es de descomposición, "pan de delirio". Se necesita ahora volver al principio; empezar de nuevo. Desde el yo, que aquí habla: tú tomas de mí lo que dices y haces, poetizas. Es tiempo de peligro; de ruptura.

La estructura enunciativa se desarma ante nuestra mirada; y se muestra metapoema. Reafirma un decir, desde el otro lugar: un delirio transferido, un "furor poético", develado en

¹³⁴ También puede leerse en el "Nada / se estanca" una continuidad en el sentido de la indiferencia. Aun así, el poema se detiene. (V. Bollack 2003, 149)

su origen, el yo, que lo incita a beber de su boca. Artefacto que muestra sus piezas: 'yo' y 'tú', que bebes de mi boca.

También, en similar dirección:

UNLESBARKEIT dieser
Welt. Alles doppelt.

Die starken Uhren
geben der Spaltstunde recht,
heiser.

Du, in dein Tiefstes geklemmt,
entsteigst dir
für immer.

(GW II, 338)

"ILEGIBILIDAD de este / mundo. Todo doble. // Los relojes fuertes / dan exacta la hora de ruptura, / roncamente. // Tú, sofocado en tu profundidad, / subes / para siempre".

Imposibilidad: "ilegibilidad de este mundo", "Todo doble": yo y tú. Tiempo de disociación: roncamente el reloj señala la ruptura.

Esta "ilegibilidad" no es una afirmación que implique algún grado de generalidad: "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: *Alles doppelt*.

Un mecanismo desarmado, expuesto a modo de un reloj que señala la hora de la disociación. El yo se dirige al tú: "Tú, sofocado en tu profundidad, / subes / para siempre". En el tiempo del poema. Para siempre; aquí, ahora. Elementos disociados que se exponen. "Todo doble". El mundo es ilegible en esta disolución. Metapoema de la disociación del procedimiento enunciativo del poema. Poema del todavía no-poema.

Texto de notable ritmo, retórica y sentido:

ETWAS WIE NACHT, scharf-
züngiger als
gestern, als morgen;

etwas wie einer
Fischmäuligen Gruß
übern Jammer-
tresen;

etwas Zusammengewehtes
in Kinderfäusten;

etwas aus meinem
und keinerlei Stoff.

(GW II, 359)

"ALGO COMO NOCHE, de más afilada / lengua que / ayer, que mañana; // algo como un saludo de boca de pez / sobre el tesoro / de tristeza; // algo soplado en montón / en puños de niños; // algo de lo mío / y ninguna materia".

Cuatro estofas encabezadas por un anafórico "algo" ("etwas"). En la primera: "Algo como noche, de más afilada / lengua que / ayer, que mañana": la noche, el lugar de donde surge la poesía en Celan; y con lengua más afilada que antes y que mañana. Algo-ahora, poético. "Algo como un saludo de boca de pez / sobre el tesoro / de tristeza", en la segunda estrofa; el saludo de boca de pez remite al agua, también lugar de surgimiento de un decir, aunque sobre un tesoro de tristeza. El agua remite a la muerte también; a la tristeza. Decires: afilados; tristes. En la tercera. "Algo soplado en montón / en puños de niños": amontonado en puños infantiles, a ellos se les deja ese "algo". "Algo de lo mío / y ninguna materia": algo como poesía sin materia, en la cuarta estrofa. No apunta, según podría parecer, a un "nada para decir", por más desfalleciente que fuese ese "algo". Pero es "de lo mío", lo que me concierne, lo propio, y esta forma y este soplo y estas palabras. No hay otra materia, aparte. Es ésta:

“algo” de la poesía. Hay algo “de lo mío”, desmaterializado. Es aún el tono del libro anterior, que aquí retorna. Algo nocturno.

De precisa trabazón y sentido es el poema:

WARUM AUS DEM UNGESCHÖPFTEN,
da's dich erwartet, am Ende, wieder
hinausstehn? Warum,
Sekundengläubiger, dieser
Wahnsold?

Metallwuchs, Seelenwuchs, Nichtswuchs.
Merkurius als Christ,
ein Weisensteichen, flußaufwärts,
die Zeichen zuschanden-
gedeutet,

verkohlt, gefault, gewässert,

unoffenbarte, gewisse
Magnalia.

(GW II, 364)

¿POR QUÉ DE LO INSACADO,
pues te espera al final, volver
a surgir, de pie en tu resistencia? ¿Por qué,
creyente en segundos, este
sueldo de delirio?

Crecimiento de metal, crecimiento de alma, crecimiento de la nada.
Mercurio como Cristo,
una piedrecilla filosofal, río arriba,

los signos deteriorados
por la interpretación,

carbonizados, podridos, aguados,

irrevelados, seguros

Magnalia.¹³⁵

Poema de polemista, entre tantos, de Celan. Si bien tanto Joachim Schulze (1976, 105-112, en Bollack 2003, 93) como Otto Pöggeler (1986, 322, *ibid.*) sostienen que es un poema místico, relacionado con las teorías de Jung, otras lecturas de Celan, autor laico y ateo, desmienten esa posibilidad (Bollack 2003, 93). Por el contrario, el poema se opone abiertamente a Jung y el Círculo de Eranos, organización que funcionó desde 1933 hasta 1988, y que procuraba una interpretación de los símbolos en un sentido que no excluía la trascendencia, y del cual Jung era uno de sus integrantes. Nada más lejos de Celan. La primera oración, interrogativa, en la primera estrofa: “¿Por qué de lo insacado, / pues te espera al final, volver / a surgir, de pie en tu resistencia?” arranca el poema con una apelación al “tú” poético. Lo “insacado” es lo aún no creado, una nada laica, de la cual el poeta “hinausstehn”: surge y se alza. El juego con “ungeschöpften”, que puede ser también “increado”, es el procedimiento de tomar las palabras del otro, aquí de una escatología (creado/increado), y volverlas a sí mismo y a su tarea. Es sólo lo “insacado”; sin trascendencia. Pregunta también a ese tú, “creyente en segundos” (y ya sabemos que la temporalidad es la del poema), ¿por qué recibir un “sueldo de delirio”? ¿No hay otro “premio” que el delirio, el “furor” poético? Preguntas “retóricas”, que definen su campo de la creación poética. Nada alquímico ni esotérico: disociación en segundos y el delirio como pago. Ningún “inconsciente colectivo” ni simbología trascendental. ¿Por qué hacerlo? *Warum?*

La transformación que Jung opera del psicoanálisis freudiano sirve a los fines del nacionalsocialismo; estos símbolos no tienen nada que ver con la causalidad sexual freudiana. Se erigen como una especie de religión del mundo germano, que reemplaza a la fe cristiana: “Mercurio como Cristo”. Esto supone una exclusión, lo que Celan muestra aquí,

¹³⁵ Traducción de Arnau Pons en Bollack 2002, 94.

en los tres sustantivos compuestos (en el original) con que empieza la segunda estrofa: "Crecimiento de metal, crecimiento de alma, crecimiento de la nada".

Metal de las armas asesinas; el "alma" es en Celan, la de los extintos y la 'nada' que los aniquiló es también la que ha creado el poema, con lo que se contestan las preguntas que quedaban como sola retórica en la primera estrofa. ¿Por qué volver a escribir? Para denunciar las armas de la muerte y los pensamientos que las justifican, de cerca o de lejos. Una Poética: esa Nada de la que crecen estos poemas, es la Nada a que los nazis redujeron a los judíos, como a otros grupos también asesinados. Por eso hay que volver (*wieder*) a poetizar.

Una piedrita filosofal –es el ámbito de Jung– se remonta para encontrar "signos deteriorados / por la interpretación" por esa búsqueda de interpretaciones abstractas, "universales", arrancadas de la individualidad del psicoanálisis, de donde Jung proviene. Degradación de los signos, deteriorados: "carbonizados, podridos, aguados".

"Carbonizados", que remite a los hornos crematorios; "podridos", como la lengua que el nazismo corrompió; "aguados", así Rosa Luxemburgo o el pantano en "Todtnauberg" –GW II, 255-256–. Descubre la verdadera cara de toda esa simbología que ha cambiado a Cristo por Mercurio, pero que muestra su conexión con el nazismo; no hay símbolos inocentes, no acá ni en esa época.

Finalmente sólo quedan "irrevelados" y "seguros" los signos de fuera de ese ámbito. Cierra con "Magnalia" que remite al mundo de ese misticismo, pero ya ahora despojada de su presunta relación con alguna clase de trascendencia. Poema de denuncia de todo un pensamiento que colaboró con una simbología, entre tantas sin fundamento que fascinaban a los nazis. Una alquimia también; mental, de corrupción de un lenguaje, el psicoanalítico, que era lo opuesto a estas construcciones de un pseudo-espiritualismo, cuya verdadera cara es la colaboración con los crímenes.

El siguiente poema manifiesta el "dar nombre"; la "nominación", procedimiento que aquí se muestra ejemplarmente:

WER PFLÜGT NICHTS UM?

Er. Diesmal.

Unverackert

steht sein Land in den Sinn seiner Sonnen-

nächte.

Er nennt uns.

Ja, er kättert.

Ja, er heißt gut, er belehmt,

was du verhüttest

vor Ort,

hinter Ort,

über Ort, brach,

gegen die Erze,

zuunterst,

lebendig.

(GW II, 373)

"¿QUIÉN NO ARA? / Él. Esta vez / deslabrada / está su tierra en el sentido de sus noches / de soles. / Él nos nombra. / / Sí, él deshabela. / Sí, él nombra bien, él embarra, / lo que tú logras / del lugar, / detrás del lugar, / sobre el lugar, rompe, / contra los minerales, / debajo de todo / viviente".¹³⁶

Nos interesa aquí destacar la función, la conformación de este "él". Acontece cuando la palabra se convierte en *nombre*. Si aquélla remite a una cosa, el *nombre* pertenece a la red semántica del poema, y es *autónomo*. De allí su intensidad; su decir y su potencia. El "nombre" no está en el orden del Ser sino en el del decir. "Reutilizado en poesía, ya no dice la cosa que habitualmente designa" (Bollack 2005, 497). No hay metáforas en Celan que remitan a alguna "cosa", hay nombres con significado en el Poema; no fuera de él. Esa es su autonomía. Una parte de su Poética. Aquí "Él" es el *nombre* de Dios; el Señor ("Herr"). "¿Quién no ara? / Él. Esta vez". No "una vez" (*einmal*), sino ésta, en este poema. Se lo puede leer en conjunto con "Psalm" y con "Tenebrae". Este "él" "... embarra / lo que tú logras" Un dios de destrucción; todo aquí es reproche, clamor, contra él, que no estuvo en los campos. No murió allí. El reproche frontal –en el poema– responde a la ausencia: ¿Quién no trabaja? ¿Quién "embarra" lo que haces; hunde "lo viviente"? Él. Hubiese debido estar allí. Un Dios

¹³⁶ Ver la traducción de Reina Palazón (OC, 372).

ausente permitió la matanza. Todo ello *en el poema* y con valor de verdad poética; pero no inmediatamente referencial. Por la función del Nombre, no remite a un presunto Ser superior, en quien Celan no creía; es la construcción de una desprotección que contra-dice a aquellos que creen; pero no es una realidad en debate sino una construcción en torno de la soledad y de la catástrofe. Aunque los hábitos lleven la palabra poética a un referente, si ello ocurriese, es a través de las mediaciones que el lenguaje construye, nunca inmediatamente. No es una discusión teológica; es la devolución, a la Historia, de una creencia muerta. Poética celaniana, que es autónoma, aunque apunta a la historia. La "realidad" no entra, inmediata, en este juego. El lenguaje crea una red de sentido que desemboca en un suceso atroz, histórico, para desarmar aquello que lo hizo posible, que no lo evitó.

Por eso, este "Él" es tan Nadie como aquel de "Psalm". Si lo hay, no estuvo aquí; "rompe, / contra los minerales, / debajo de todo / viviente". No salvó; no labró. Un clamor a un cielo sordo y vacío.

Un homenaje, un recuerdo; una reescritura:

EIN BLATT, baumlos,
für Bertolt Brecht:

Was sind für Zeiten,
wo ein Gespräch
beinah ein Verbrechen ist,
weil es soviel Gesagtes
mit einschließt?

(GW II, 385)

"UNA HOJA, sin árbol, / para Bertolt Brecht: // ¿Qué tiempos son éstos / donde un diálogo / es casi un crimen, / porque hay tanto dicho / incluido?"

El poema cita y modifica, un célebre texto de Bertolt Brecht (1980, 276), *An die Nachgeborenen, A los que vendrán*. Así dicen los versos que cita modificándolos:

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist

Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!

Con pocos cambios son casi los mismos versos, pero el tercer verso de Brecht dice: "Porque incluye un silencio sobre tanta atrocidad".

Celan cita a Brecht, modificando y continuando su poema. Dice:

"Una hoja, sin árbol, / para Bertolt Brecht", con algo de ironía, le dedica una hoja sin árbol, porque Brecht afirma: "Un diálogo sobre árboles es casi un crimen"; así, el árbol es excluido: sólo una hoja queda. Y donde Brecht dice: "Porque incluye un silencio sobre tanta atrocidad", Celan modifica: "Porque hay tanto dicho / incluido". Es el mismo verbo: *einschließen*: incluir, pero en Brecht, una conversación sobre árboles incluye (*einschließt*) un mutismo sobre tanta atrocidad. Celan, que ya dejó de lado el árbol (*baumlos*), indica: "hay tanto decir allí incluido" (*einschließt*). No el callar, sino lo *dicho* allí. Un giro, una vuelta de Brecht.

Es un cambio de Poética: "Hay demasiado decir incluido". Habría que callar y decir de otro modo. No desdice a Brecht; lo reescribe, siguiendo los "tiempos de tiniebla" de su poema. Ya la tiniebla es más densa. El Silencio es otro. Preocupa el excesivo decir vacío, que oculta, que miente. *A los que vendrán*.

En los últimos libros, Celan escribe para el que conoce su obra. El lector participa, y por eso hay una *segunda* metapoética, que poetiza, problematiza, cambia el modo, el tono, de lo ya dicho.

Modo de Celan que va cambiando, remitiendo, no ya sólo a otros poemas, sino a los propios, lo que se ha de tener en cuenta porque la lectura se complejiza.

Así en el siguiente poema, dedicado al filme de Jacques Tati:

PLAYTIME: die Fenster, auch sie,
lesen dir alles Geheime
heraus aus den Wirbeln
und spiegeln
ins gallertäugige Drüben,

doch
auch hier,
wo du die Farbe verfehlst, schert ein Mensch aus, entstummt,
wo die Zahl dich zu äffen versucht,
ballt sich Atmen, dir zu,

gestärkt
hält die Stunde inne bei dir,
du sprichst,
du stehst,
den vergleichnisten Boten
aufs härteste über
an Stimme
an Stoff.

(GW II, 386)

"PLAYTIME: las ventanas, también ellas, / te leen todo secreto / hacia afuera del remolino / y lo reflejan / hacia el otro lado bilioso, // sí / también aquí, / donde equivocas el color, abandonas un hombre, ya-no-mudo, / donde ensayas la cifra para monerías, / junta aliento, para ti, // fortalecido / la hora se detiene junto a ti, / hablas / estás de pie, / al mensajero más comparable / a lo más duro sobre / la voz / la materia".¹³⁷

Un homenaje, que remite al filme, pero a las palabras ya elaboradas antes y cuya comprensión supone: la hora; la voz; la materia. Pura concentración que condensa lo visto y lo alude en lo ya ganado en los poemas que lo preceden. Inversiones sintácticas, ventanas que leen, y lo reflejan¹³⁸ al otro lado, ya no jocoso, sino bilioso. "También aquí"; con color, ya no mudo (*entstummt*). Juego, llevado, reflejado a lo que ya no es mero juego: "hacia el otro lado bilioso", amargo. Retenemos el verso cuarto de la tercera estrofa: "du stehst"; te

¹³⁷ Ver OC, 378.

¹³⁸ Bollack (2005, 237) alude a los espejos como la imposibilidad de la poesía. Por eso, ese otro lado es "bilioso". Allí se introduce, en el juego, la resistencia: "du stehst". Aquí el mensajero, se sostiene en lo más duro. Aun en *tiempo de juego*.

sostienes; resistes, estás de pie, comparable al mensajero que se dirige a lo más duro: la voz, la materia. El tiempo de juego es también tiempo de resistencia. Un homenaje. Otro *Playtime*. También este poema da testimonio de sí; aquí se aseguran los pasos que, en la obra de Celan, se han dado para que se la lea en el sentido en que fue escrita.

UND KRAFT UND SCHMERZ
und was mich stieß
und trieb und hielt:

Hall-Schalt-
Jahre,

Fichtenrausch, einmal,

die wildernde Überzeugung,
daß dies anders zu sagen sei als
so.

(GW II, 398)

La versión de los traductores de Bollack (2005, 530) es la que transcribimos:

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.

Comencemos por la última estrofa, evadiendo una lectura lineal. Lo que primero nos habla es esa “merodeante convicción / de que esto hay que decirlo de otro modo y no / así”; lo que habíamos llamado la teoría en el poema, o la reflexión del poema sobre sí, que concluye con insatisfacción: no alcanzó, queda la duda –o más bien la certeza– de que había que decirlo de otro modo –y seguirlo diciendo–. Esa última estrofa se vuelve sobre el poema todo y lo juzga: es su metatexto, crítico de sí mismo.

Y desde el principio, una enumeración: “Y la fuerza y el dolor / y lo que me empujó / y movió y sostuvo:”, son en realidad una suerte de ecuación: fuerza y dolor son empuje, conmoción y consuelo. Es también texto poético y metatexto, que habla del hacer poético, de *energeia*, no de *ergon*. Dolor de los crímenes, del exterminio, de sus padres asesinados, y de la fuerza de sostenerse de pie (“stehen”) que lo impulsó a poetizar, lo que sostuvo y movió su obra, su decir del dolor y de la fuerza para enfrentarlo. La estructura de la lengua se puede concentrar en esa palabra ‘dolor’, que tiene una sola sílaba en alemán (*Schmerz*). Aquí aparece la intertextualidad, la discusión que Celan establece dentro de su misma lengua, y la historia que involucra, en este caso respecto del “Urschmerz”, el dolor originario que “surge de la contradicción de lo Uno primitivo (...)” (Nietzsche según Bollack 2005, 531), y que Celan transfiere de la naturaleza al libro y así al poema, objeto de cultura, y ya no dolor que surge de las entrañas del mundo. Una gran cantidad de asociaciones surgen de esta palabra-sílaba y contribuyen a afianzar el sentido contra y por estas conexiones. Y esta trilogía de “empujó / y movió y sostuvo”, forma la constelación del poema.¹³⁹ El sujeto es “la fuerza y el dolor”: de eso está hecha su poesía. Si primero está la fuerza, la decisión; la causa central, lo que lo impulsa es el dolor, que, junto a la fuerza, lo “empujó / y movió y sostuvo”. *Pathos* de una Poética. Lo que viene de la Historia se inscribe en la Poesía, y así, desde allí, con fuerza y dolor, desde esa Ética, vuelve a esa Historia. Es el trayecto que traza en esta primera estrofa: Historia-Poesía-Ética. Este dolor, *Schmerz*, “forma el elemento básico de una reconcentración nueva, que fija su eje en la historia” (ibid.). Es el ‘a partir de qué’ de una escritura. Su motivación.

¹³⁹ Bollack (2005, 530) discute con Weinrich que cree ver en la iteración de la conjunción “y” (*und*) una narratividad “apaciguadora y casi terapéutica”, que es criticada en la última estrofa. El primero ve allí un polisíndeton, que es “signo de una adición y no el de un relato”; y agrega: “La serie podría tener la función de analizar también la empresa poética y servir para realizar un inventario”. Recuperamos esta lectura.

Y después viene la dimensión temporal, el transcurso en el que este decir se ha efectuado: "años / de bisiesto-jubileo, sonoros, soberanos". Años de trabajo poético, de escritura, "sonoros, soberanos", como en el resonar de "*Hall-Schallt- / Jahre*" en esta segunda estrofa. La composición con guiones permite reconstituir "Halljahr", año de jubileo, resonante; y "Schalltjahr", año bisiesto; los años de escritura son años sonoros; por lo demás, "bisiesto" es el año de composición del poema (Wiedemann 2003 en Bollack 2005, 533), también lo es el año de nacimiento del poeta, 1920.

Y el verso 6, "Fichtenrausch", "murmulllos de abetos embriagados", es un compuesto de "Fichten", abetos, y "Rausch", que es tanto murmullo como embriaguez. Un cúmulo de asociaciones despierta aquí la relación "murmullo-embriaguez", poética, con el Romanticismo, y con el sueño, en un *re-decir*, desde el ámbito de lo arcaico hacia este poema y hacia los años de trabajo y sonoridad, que hacen el poema y lo que éste dice reflexionando sobre sí mismo. Pero también: "Fichtenrausch, einmal", "murmullo de abetos embriagados, una vez"; la contingencia: una vez, "einmal"; entonces, nada de sueños románticos sino ruptura, distancia, quiebre.

Volviendo al *principio*, a la estrofa final del poema, allí está la "convicción": "Überzeugung", la referencia a un "zeugen", atestiguar, de esto mismo: "über", del propio poetizar, que se funda como un decir de la masacre, del crimen. Y aquí el poema reflexiona sobre sí, sobre su hacerse, su origen, su posibilidad ulterior: "la merodeante convicción / de que esto hay que decirlo de otro modo" ("wildernd" es salvaje, pero asimismo, merodeador, de la caza aquí, de palabras, del poema). El poema habla de sí; en el marco del decir mayor del testigo del crimen absoluto, al que se adhieren la fuerza y el dolor, que empujan, conmueven y sostienen.

Su poesía es ésta, para rehacer un lenguaje que también fue el de los asesinos, y que hay que reapropiar, sumergiéndose en él, no oponiendo meras razones, ni comprensibles condenas, sino sufriendo con él y con los difuntos para extraer de allí la posibilidad de un lenguaje recuperado, y una posibilidad de redención, sin inmediatez, sino con esfuerzo, desde la mediación que es el lenguaje mismo en la historia que lo atraviesa, lentamente, con fuerza y con dolor. Una vez.

Poema del poema en su hacerse, en su Ética, y así también una Estética, que viene de la Historia y se inscribe en ella, en un decir cifrado y preciso.

Hay, en este libro, una sucesión de dos poemas, de los cuales el segundo continúa al anterior, caso único en la obra de Celan. Comenzamos así por:

STEINSCHLAG hinter den Käfern.
Da sah ich einen, der log nicht,
heimstehn in seine Verzweiflung.

Wie deinem Einsamkeitssturm
glückt ihm die weit
ausschreitende Stille.

(GW II, 400)

La traducción que seguimos consta en Bollack (2005, 512):

DESPRENDIMIENTO DE PIEDRAS detrás de los escarabajos.
Ahí vi a uno –él no mentía–
tenerse en pie hacia su casa, su desesperación.

Como tu tormenta de soledad,
a él le dieron buen resultado las grandes
zancadas del silencio.

Luego del "desprendimiento de piedras", "ahí" hay *uno*, que "no mentía". El "yo" habla de "uno" (*einen*), como tomando el lugar del "tú"; la caída de piedras lo deja a la intemperie. Pero ahí mismo habita y se tiene de pie en su casa (*heimstehn*) "en su desesperación". Desmoronado, se sostiene. El "yo" se dirige al "tú", en su "tormenta de soledad". A él le resultaron bien las "zancadas del silencio": el transitar la oscuridad, el callar, la tormenta. Se ha gestado un "uno"; desdoblamiento del "yo", que se dispone a tomar el lugar del "tú", armado con sus armas, desesperación, soledad, silencio. Retroceso hacia el "yo"; ahora en la historia, *real*, con las armas de la poesía, de un "tú". En un punto cero, pasa su potencia, su decir, al "yo". El poema es una delegación, en el decir de una resistencia, en "su desesperación". "Yo" y "tú" se integran; se unen en la enunciación para volver al principio, antes de la disociación; con todo lo ganado. Y el silencio está en su decir; pero no un

mutismo, no un callar; sino todo lo que se obtuvo revirtiendo un decir al que se reconstruyó con su negatividad. Un poder único, de sombra y de callar; donde el silencio es también un decir. Hasta aquí llegó Paul Celan.

Y continúa en el poema que le sigue:

ICH SCREITE deinen Verrat aus,
Fußspangen an
allen Seins-
gelenken,

Krümelgeister
kalben
aus deinem gläsernen
Titten,

mein Stein ist gekommen zu dir,
selbstentgittert, du inwendig,
Ottern-
befrachtete,

du verhebst dich
an meinem leichtesten Schmerz,

du wirst sichtbar,

irgendein Toter, ganz bei sich,
setzt Lee über Luv.

(GW II, 401)

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 barlovento.¹⁴⁰

Lo que se había preparado en el poema anterior, se revela aquí, el “yo” entra en escena con las armas del “tú”, la poesía; el hacer poético, delegado a un “yo” autor, en el texto. “Mido a zancadas tu traición”: es un yo el que habla. ¿De quién, la traición? Al igual que siempre, está en el ámbito del lenguaje. Si hay un enemigo, es la lengua la que traiciona; es al idioma alemán al que la lengua dejó entrar (desde siempre, pero aquí, dicho por el ‘yo’, histórico). Ahora reina en la ciudad, ante este ‘yo’ atado, “con argollas en los pies” ante la traición consumada, siempre fatal, desde que se combate *con* el alemán *contra* el alemán. Hipótesis de derrota: “los espíritus de las migajas / paren becerros / por tus vidriosas / tetas”. Sólo migajas, pedazos, restos, en el recinto tomado, donde se vuelven a adorar becerros de oro, de “vidriosas tetas”. Algarazara brutal y caos. Y hay más: “ha llegado mi piedra hasta ti, / desrejada por sí misma –tú, que por dentro / estás cargada de víboras–”. Se apoderó de la

¹⁴⁰ En Bollack 2005, 514.

pedra, lugar de lucha y resistencia, en un lenguaje ya sin "rejas", una lengua "cargada de víboras". Las remisiones son ahora intratextuales, a la propia obra: "Rejas de lenguaje"; "Fuga de la muerte": "un hombre habita la casa, juega con las serpientes" ("estás cargada de víboras"). Y "la muerte es un maestro que viene de Alemania". Y aquí estamos en la Alemania nazi, presente como posibilidad en la poesía, como realidad en la historia. Aquí está dicha, en y para la memoria: traiciones, becerros, falsos dioses, víboras. Aquí "te descoyuntas / con el menor peso de mi dolor": se cae a pedazos; el poema dice la traición; esto hizo el idioma alemán: desató el caos, la muerte, el horror. Un dolor que descoyunta al 'tú' por el sufrimiento en lo *real* histórico, sólo así decible, en "las / grandes zancadas del silencio" del poema anterior. La ausencia de puntuación acentúa el desgarró, y desde lo sintáctico, insiste en un sentido preciso y atroz. Traición, horror, muerte, falsedad y mentira. Nada queda; ni lenguaje, ni reja que lo haga posible. Había que decir el fondo del horror, por eso el yo histórico, con las armas del tú, la poesía, lo dice. Traición de lenguaje; muerte en la historia. Pero "un muerto cualquiera", que vale por todos, "totalmente concentrado, / pone el sotavento por encima del barlovento". Puede ahora, por esta nueva inversión, poner el sotavento por encima del barlovento, el lado del viento. La contradicción primordial del yo y el tú, retorna, se hace visible. Ha sido dicha la traición, por el yo sobre el tú, pero ahora vuelve el tú: a dar vuelta una historia, sotavento sobre barlovento. Detener el viento de muerte. Recomenzar.

Reflexiones conclusivas

Es éste el último de los libros preparados por Celan para su publicación; se editó póstumamente. Volumen cuya variedad respecto de sus otros libros, es apenas de elocución, y sólo en parte (aunque siempre sorprenda); pero que permanece en la misma línea de resistencia, que aquí se dota de un artificio verbal notable, aun en la negrura, en la noche. En un terrible lugar, la lucidez poética se agiganta. La disociación del yo y el tú que ya se había producido, aquí vuelve, con lucidez, con claridad, aunque transite lo oscuro. Las referencias internas proliferan, algunos poemas parecen escritos para sus lectores y para quienes lo leerán. El lenguaje se cierra sobre sí, se concentra, para abrirse a la historia, dotándola de un sentido, pavoroso, pero claro y preciso. Por momentos la dicción se oscurece, se tuerce, se

complica, sigue exigiendo del lector que aprenda a leerlo. Su último libro preparado para la publicación insiste en el horror, en la oscuridad, en la disociación, pero también en su claridad y su precisión, su resistencia indomable, de pie y sosteniéndose contra la muerte *en* la muerte, haciéndose cargo, como nadie, de lo único que se podía hacer, decirlo, y dominarlo desde las palabras, que acuden a él para que las ordene, las maneje, para que digan quién fue, y cómo. Ésta es la parte de la nieve, de la muerte y de la resistencia.

5.11. Estancia del tiempo (1976)

El último libro es póstumo; sus poemas no fueron dispuestos por el autor como una totalidad. *Zeitgehöft* se publicó en 1976. En la edición de Suhrkamp Verlag (Frankfurt am Main, 1986), figura en el tercer tomo, páginas 67 a 124.

La primera cuestión concierne a la traducción del nombre del volumen; compuesto de *Zeit*, tiempo, y un participio formado por el nombre *Hof*, patio, espacio, lugar. Algo como "tiempo espacializado"; que Bollack (2002, 83-85) pone en conexión con otros momentos de su obra y de un poeta a quien tradujo, Ossip Mandelstam, al que alude en las anotaciones para *El Meridiano*: "En semejante patio de tiempo se mantienen los poemas de Ossip Mandelstam". Concluye que una posible traducción podría ser *En patios de tiempo*, entre otras posibles. Creemos que *Estancia del tiempo* no desmiente estas opciones y da cuenta de esta espacialización de la temporalidad, que no es otra cosa que el poema mismo. El título es ya metapoético. Es el poema el que es una espacialización del tiempo; un *Espacio de tiempo*. Es la forma que elegimos, que no contradice otras posibilidades; pero es la que está más cerca de nuestra comprensión del poetizar de Paul Celan.

El primer poema del libro, póstumo e inconcluso, ofrece dificultades de interpretación que nos llevan a la línea de lectura seguida por Peter Szondi (1972, 103-114) en el desciframiento del texto, que incluye los datos biográficos relativos a las vicisitudes que le dieron origen –y ello no como mera contingencia sino como determinante. Así es coincidente con una poética como la de Celan, cuyos poemas han surgido en una circunstancia sin cuyo conocimiento, la lectura naufraga en un vacío en el que toda arbitrariedad se hace posible. Esto remite incluso a la dificultad de muchos poemas, cuyas situaciones de surgimiento aún se desconocen. La

obra de arte es histórica; su autonomía incluye la remisión del texto a su circunstancia así como a la Historia en la que se inscribe. Esta Estética instituye una suerte de paradoja, que llamamos la de lo universal-particular, porque pertenece al poema una trascendencia siempre atada a su tiempo y lugar, y a *su* lengua. Ello establece la forma de su acceso.

Wanderstaude, du fängst dir
eine der Reden,

die abgeschworene Aster
stößt hier hinzu,

wenn einer, der
die Gesänge zerschlug,
jetzt spräche zum Stab,
seine und aller
Blendung
bliebe aus.

(GW III, 69)

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.¹⁴¹

¹⁴¹ De los traductores de *Poesía contra poesía* (Bollack (2005, 287).

Celan remite al tema de sus lejanos ancestros, el aedo y el rapsoda (Bollack 2005, 283). Y el libro que, dentro del poema, lo ilumina es *Homero, su mundo y su obra*, de Wolfgang Schadewaldt (Stuttgart 1959). "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" (ibid.). Hasta aquí ha venido Celan a buscar sus antepasados en la poesía para enderezar, resemantizar, su función, a la luz de lo que dicha tradición produjo, muchos siglos después. "Matojo errante, te capturas / uno de los discursos": de un discurso se trata, atrapado como en una cacería.

El hallazgo de Bollack, que tomó de los esbozos del poema, lo llevaron a identificar el capítulo que interesó a Celan: "Die Gestalt des homerischen Sängers" ("La figura del cantor homérico"). Según la obra, que remite a Píndaro, es la figura del rapsoda como "cantor de versos cosidos" ("Sänger genähter Verse") y también la de "cantor con bastón", lo que Celan recupera. Según sus anotaciones, se infiere que el "bastón que ha roto la lira [del aeda] / mucho antes de cegarse, él y todos los demás" (ibid.) remite al cantor homérico, y a la leyenda de la venerabilidad de la ceguera homérica (así como al poema de Hölderlin, "El cantor ciego"). La lectura-escritura de Celan anula toda esa dignidad himnica y triunfal: "si uno que / rompió los cantos / ahora hablara al bastón, / ni él ni todos los demás / llegarían a cegarse". Ese "uno" alude al aeda que cambió la lira por el bastón, pero también a toda la herencia de guerra que abrevó de los cantos y cuyos crímenes hicieron ese decir ya imposible; si ése tratase de usar el bastón del aeda, y de todo mando, ninguno "llegaría a cegarse". Es decir, no alcanzarían la ceguera sublime de Homero; sería imposible, por todo lo transcurrido según los cantos de muerte. Es la misma dirección que "Tubinga, enero", en que un hombre que viniese a cantar o profetizar sólo podría balbucear. No más Homero; "uno / rompió los cantos": ese "uno" es el rapsoda, cuyo bastón desplazó a la lira, pero sobre todo, aquí, ahora, en remisión a la historia y sus crímenes. Siglos después un poeta, Paul Celan, muestra y abjura de la presunta dignidad de esta poesía cuya ceguera, noble y sabia, ha concluido en la ruptura del canto. No más homéricas; los han vuelto imposibles. La poesía que los recuerda –ésta– dice por qué. Una historia de la poesía, la de los cantos dignos, se ha vuelto imposible; otra, le da su claridad; para que vea lo ocurrido. La dignidad está en ver las consecuencias; la otra ceguera devino un real no-ver. Ahora, en cambio la claridad de otra poesía deslumbra, mostrándola "aquí". "El aster abjurado / viene a unirse aquí"; la flor es abjurada, no es posible ya esta flor, en un "ahora": "si uno que / rompió los cantos / ahora

hablara...". *Lugar y momento*, en el poema, fuera de toda la trascendencia y altura de una poesía que se ha vuelto imposible, la de las flores y la del canto de victoria. No más cegamiento; esta otra luz dice que ese "uno" "rompió los cantos". Poesía de poesía, que ya no es posible; de canto roto y sin sabia ceguera. En la luz de otra poesía, metapoética, en una Ética de esta Estética. Poesía, en su lugar y en su tiempo, como Metapoesía.

Aforístico; de notable potencia y sugerencias de lectura:

DU WIRST MIR Ertrinkendem

Gold nach:

vielleicht läßt ein Fisch

sich bestechen.

(GW III, 82)

"TÚ ME ARROJAS oro / que ahoga: / quizás haga a un pez / corromperse".

Connotaciones fúnebres tiene el breve poema. Se separan el "yo" del "tú". El primero señala que está en el agua, muriéndose; el "tú" no lo sigue. Le da el oro; el de la poesía. Es un don. No el oro para el barquero siniestro; para entrar en el mundo de difuntos, pero ese papel pueden cumplirlo los peces: tal vez uno se deje sobornar y lo lleve. Abajo. Todo desaparece. El yo se lleva a la profundidad el don de la poesía.

Desdoblamiento: el 'tú' permanece detrás del parapeto cuando el otro, que lo hace vivir, se ahoga. La poesía se habrá dispersado en el agua, para volver acaso con los peces. Si hay muerte por agua, ésta deja la poesía a los peces. Un extraño y oscuro legado. El mar, los peces, detentan ahora un mágico poder. Pueden corromperse, como tanto dicho mentiroso y destructor. Ello abre una posibilidad. El oro, arrojado al mar, lleva consigo ese misterioso poder. El de la poesía.

Un ejemplo de la temporalidad inherente al poema:

ES WIRD etwas sein, später,

das füllt sich mit dir

und hebt sich

an einen Mund

Aus dem zerscherbten

Wahn

steh ich auf

und seh meiner Hand zu,

wie sie den einen

einzigem

Kreis zieht

(GW III, 109)

"ALGO SERÁ, más tarde / que se llena de ti / y se eleva / a una boca // Desde el destrozado / delirio / me levanto / y miro mi mano, / cómo ella un / único / círculo traza"

El tiempo es el del poema; no hay mimesis; ese "algo" que "será más tarde", es lo que "se llena de ti" –del "tú" poético– y que "se eleva / a una boca", para que diga, para que hable. El "yo" viene del delirio, que lo despedaza, pero se alza, se levanta, "steh ich auf", y aquí comienza el giro a otra temporalidad. "Miro mi mano", la que dibuja "un único círculo"; el de la poesía. Del delirio se levanta, el yo –ese "algo (...) que se llena de ti"–, y con la potencia del "tú, entra en la poesía, en el otro tiempo, donde se alza, y su mano dibuja un único círculo. El círculo mágico del poema, más fuerte que el delirio.

El texto que sigue es fecundo en alusiones, a veces ya transitadas por el autor, pero que generan nuevos matices, énfasis, en su singularidad de construcción:

DAS NICHTS, um unsrer

Namen willen

– sie sammeln uns ein –,

siegelt,

das Ende glaubt uns

den Anfang,

vor den uns
umschweigenden
Meistern,
im Ungeschiednen, bezeugt sich
die klamme
Helle.

(GW III, 110)

“LA NADA, a causa de nuestros / nombres / _ nos reúne _, / sella, // el fin nos cree / el principio, // ante los / maestros, que nos envuelven con su silencio, / en lo inseparable, se atestigua / la ajustada / claridad”.

El poema proviene de uno de los esbozos escritos durante un viaje a Israel, del 30 de setiembre al 17 de octubre de 1969.¹⁴²

Esta “Nada”, que nos reúne, por nuestros nombres, es decir, en el poema, y que “sella”, remite a “No más arte de arena” (GW II, 39), que es un programa poético, un arrancar de cero que deja de lado toda poesía que no sirva para mostrar las represiones seculares, lo que debe hacerse poéticamente, reduciendo el lenguaje a sus mínimos componentes (“Tiefimschnee, / Iefimnee, / I – i – e”) para obtener el silencio, “como oro cocido” (*Chymisch*: GW I, 227-228).

El primer verso de “No más arte de arena” dice: “KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister”. Aquí, la Nada que designa el poema surge del encuentro de Celan con Ileana Schmueli en Jerusalén, como “rodeados y protegidos por el silencio de los maestros”, figuras perfectas “que surgen en el repliegue del lenguaje”, que nada dice (Bollack 2005, 481-482).

Ese mutismo, esa nada, son el presupuesto de la poesía de Celan, su génesis, vuelta a enunciar. Ahora “en lo inseparable, se atestigua / la ajustada / claridad”.

Poema de poema, con remisiones a otros de Celan. Pre-poema. Una Poética; de la Nada y del Silencio en una precisa y ajustada claridad.

¹⁴² Véase Celan, Paul y Celan-Lestrangle, Gisèle (2008, 1003 ss).

Esta composición toma elementos de una obra sobre Empédocles, de Jean Bollack:

ORTSWECHSEL bei den Substanzen:

geh du zu dir, schließ dich an,
bei verschollenem
Erdlicht,

ich höre, wir waren
ein Himmelsgewächs,
das bleibt zu beweisen, von
obenher, an
unsern Wurzeln entlang,

zwei Sonnen gibts, hörst du,
zwei,
nicht eine –
ja und?

(GW III, 118)

Ésta es la versión de los traductores del libro de Bollack (2005, 305-306):

CAMBIO DE LUGAR entre sustancias:

ve a ti mismo, 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?

El texto que le sirve de base proviene de los tomos sobre Empédocles de Bollack¹⁴³ que Celan tenía en su biblioteca. Se trata de un desplazamiento de partículas elementales (“Cambio de lugar entre sustancias”) que entran en combinaciones diversas o pueden “reunirse con la unidad primera mediante una ‘atracción de semejantes’ ” (Bollack 2005, 306). Este es el aspecto que eligió Celan. Luego de esa unión, acontece el *Ortswechsel* (cambio de lugar), abandonan “la entidad homogénea que forman, para dar nacimiento al ensamblaje de los compuestos” (ibid.).

Esta base, o referencia, la usa Celan para remitirse a los “lugares” de la creación poética. “Tú” y “yo” se separan y se unen, se acercan, según hemos visto: “geh du zu dir, schließ dich an”: este movimiento incluye también la autorreflexión: “ve tú a tú mismo, y adhiérete”. Así el “tú” se afirma “entre sustancias”.

Según esta lectura de *Empédocles* (ibid., 307):

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.

“Bajo la desaparecida / luz terrestre”, dice Celan y remite al sistema de Empédocles, así reconstruido: “La tierra por sí misma produce la energía que la hace vivir” (ibid.). También Celan entonces lleva la luz al lugar que le corresponde en su universo poético; es *Erdlicht*, “luz de la tierra”, nada de cielo, ni de cosmogonías heliocéntricas-teocéntricas. La luz está acá. Con ella hacemos la poesía: “hay dos
–¿oyes?– / dos, / no uno – “. Celan, siempre del lado de la desviación del dogma, fuese el que fuese.

“En la desaparecida / luz terrestre” señala el abismo; de allí surge la luz (ibid., 307-308). “El trabajo de refección semántica con las sílabas heladas por el abismo se hace a la luz de este

¹⁴³ En tres volúmenes, junto con *Los Orígenes*, se publicó en 1969, en Minuit, Paris.

fuego" (308). El primer sol desaparece en este hielo; allí se produce la mutación: esta negación es mediadora, como en la poesía y en la poética de Celan, aquí aliada a una cosmogonía.

En la segunda estrofa: "desde / arriba, a lo / largo de nuestras raíces", efectúa una inversión, comandada por el "yo" que es quien "oye"; él "tiene sus raíces en la cabeza", afirmación celebrada en una tradición filosófica, "la neoplatónica, aunque también la cristiana y la judía, que simbolizaba un grado supremo de espiritualización (ibid., 309). El poema lo cuestiona, ¿qué espiritualización es posible ante las persecuciones, el aniquilamiento? Celan usa la ironía: "queda por demostrar" si es así. Así invierte la relación: otra inversión. No se trata sólo de bajar del cielo "en lugar de subir a él", sino que "los dos movimientos reunidos, no combinados, sino contrarios, lo dirían de un modo más justo, en su antagonismo irreductible: "a / lo largo de nuestras raíces", no hacia el cielo, sino que se va "desde arriba, desde abajo" (310) en conjunción y disyunción; contrarios simultáneos: arriba-abajo. Es la inversión más total, un principio en la poesía de Paul Celan. Porque el echar raíces "se ha producido de arriba hacia abajo"; y asociado a un devenir.

En la tercera estrofa, "hay dos soles"; la inversión aumenta. Hay división y contradicción; Celan no busca conclusiones; eso también hace a su revolución poética, asentar la paradoja, lo contradictorio. Sí, es posible, en un devenir incesante. ¿Hay dos soles?

Y cierra con un desafío: "¿y qué?". Del subtexto surge el texto desafiante, que trae luz a la tierra. Resume, así, toda su poesía.

Reflexiones conclusivas

Este volumen, publicado en 1976, reúne algunas de las últimas composiciones de Celan. Otras figuran en el *Nachlass*. Los libros de Celan tienen una unidad tanto de escritura como de sentido –era en ello muy preciso, de allí la cantidad de textos que quedaron fuera de publicaciones en colecciones de poesía. Podemos destacar la afluencia de una modalidad ya presente: la disociación del "yo" y el "tú". El resto sigue siendo tan sorprendente, preciso y de una excelencia cuyo molde Celan delimitó a través de los años. Así nos enseñó a leerlo. Aún queda camino por recorrer. Las grandes obras requieren tiempo para su concreción de sentido. Paul Celan están aún en camino. Iremos con él.

REFLEXIONES FINALES

En la primera parte de nuestro trabajo, una vez propuesto el marco teórico, desarrollado el estado del arte y delimitado el corpus, nos dedicamos al análisis de la obra poética publicada, o aun póstuma pero posiblemente destinada a la publicación –es el caso de *Zeitgehöft*–, desde el punto de vista de lo que llamamos poemas *modelares*, que así puede transferirse al resto de la obra; ello incluye el trabajo de traducción e interpretación, actividades interrelacionadas, toda vez que “...una dimensión decisiva de la recepción de un texto, un autor, una obra, lo constituye la instancia crítica, a la que entendemos como un modo de *traducción*; es decir, el modo particular como se lee, se interpreta; valora y juzga la creación literaria, y qué lugar se le da entonces en la literatura” (Echagüe 2010). Según como se interprete el texto en su lengua de origen, así será la versión a otra lengua, si bien siempre aproximada y provisoria. (V. Romano Sued 2005,61).

Encontramos, a lo largo de todo este trayecto, las características específicas de la poética de Paul Celan: el poema ligado a un “aquí” y un “ahora”, propios, inmanentes; en un creación de muy alta excelencia, intransferible –un arte ya no de lo bello usual (vuelto imposible), sino de lo justo y lo preciso–, lo que lo vuelve el poeta más importante de su tiempo, que es aún el nuestro, pues fue el único que supo interpretar y poetizar el trauma, el dolor mayor y la más dolorosa iniquidad de la historia reciente: el genocidio perpetrado por los nazis contra los judíos así como contra homosexuales, gitanos, alemanes disidentes y todo otro opositor al régimen. Lejos de pretender explicar ese hecho único¹⁴⁴, fue su víctima y su testigo.

Desde “Radix Matrix” (GW I, 239), el poema fundador que evoca a su madre asesinada en los campos de Ucrania, toda su obra se consagró a hacerles justicia poética a ella, a su padre y a los millones de asesinados en los campos de exterminio. Ello explica la intrínseca dificultad de su poesía, difícil, hermética, cerrada, cuyas claves no deben buscarse, como en otros casos, en el lenguaje en general o en una simbología al uso. Su poema se cierra sobre sí, precisa *autonomía*, para proceder a desarmar, dar vuelta, enderezar, poner en contra de sí, y hacerle decir lo que debió haber dicho, lo que diría ahora toda esa tradición poética alemana, heroica, himnica, dedicada a la exaltación patriótica y a la guerra. Casos ejemplares aquí son

¹⁴⁴ Vid supra: Traverso (2001, 158).

Rilke y Hölderlin cuyo talento poético no es juzgado estéticamente, sino *refeccionado*, reescrito, siguiendo la línea de lectura de Jean Bollack, y también Werner Wögerbauer, Arnau Pons, Jean-Marie Winkler, Susana Romano Sued, Georg-Michael Schulz. Esta elección no nos ha impedido disentir, proponer análisis, y contribuir a su lectura, que halló la vía de acceso a la obra poética de Paul Celan.

Para esta tarea de reescritura, de hacerle decir a la poesía lo que no dijo pero debió haber dicho, o callar, o lo que ya no diría, Celan *precisó cerrar* el poema, darle *autonomía*, porque todo lo que ocurre en su obra es cuestión de lenguaje, aun la reconstrucción del contexto histórico, la situación, el momento del poema, que están dichos en él, como señaló Peter Szondi (2005, 47 ss). El contexto está así incluido, construido, en el poema. Su realidad es de palabras, y esta transformación las inscribe en la historia, en el *segundo momento* de su hacer poético que es, sin embargo, unánime, simultáneo, al que llamamos *inmanente*. Ambos son interdependientes; y así cobra sentido el supuesto hermetismo de Celan, como un momento *necesario e imprescindible*, de su *re-hacer* la lengua poética, para inscribirla en la historia –no, como se creyó, una mera elección estilística. Y así concluye la creencia en un Celan hermético. Esto convierte a su proceder poético en una ética, una política, una contestación a la poesía que contribuyó a la aniquilación, al genocidio. Es lo que hace única a su obra. La referencia, el *aquí* y el *ahora*, están *en* el poema, y aquello a lo que refiere, lo histórico, que separamos, como los aspectos *intra-textual* y *extra-textual*, pero que se cumplen en el mismo gesto de escritura, como un suceso hecho de palabras, poetizado y *resignificado*, que viene *de* la historia y *a ella vuelve*, reinscripto, cambiado. Así va *contra-diciendo* todos los emblemas, las remisiones a lo bélico, los elementos guerreros: acero, espadas y muertes, de toda una tradición literaria. El poema de Celan se vuelve contra el asesinato, en los campos, de judíos y de otras etnias y grupos; contra la muerte de los espartaquistas, Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, y dice lo que queda de todo esto. Un giro en el decir, que es justicia poética. No mera denuncia, sino una réplica que es una acción, una pragmática como un contra-decir, contra-escribir. Un *resto cantable*. Esto recorre toda su obra, con distintos énfasis: en *Adormidera y memoria*, de 1952, ya está dispuesto todo su proceder, pero aún hay momentos de búsqueda; así como en *De umbral en umbral*, de 1955, en el que se acentúa la instancia metapoética, y un léxico que se va convirtiendo en el *celanés*, además de poemas de alta concreción, como *Argumentum e Silentio*, *Schibboleth; Sprich auch du*. En 1959, con *Rejas de lenguaje*, llega el punto más alto de su arte. Incluye *Spachgitter* y *Engführung*,

poemas y metapoemas centrales en su obra; en 1963, *La rosa de nadie* mantiene ese hábito de cúspide de su hacer; aquí está el ya señalado *Radix, Matrix* con su sentido fundador. *Giro de aliento*, en 1967, acentúa el rumbo señalado e incluye el texto célebre *Einmal*. El nombre del volumen es metapoético y señala el proceder de su escritura. En 1968, *Soles de hilo* extiende su énfasis en la metapoésía; en 1970 se publica *Compulsión de luz*, donde su decir se complejiza y aunque por momentos parezca desfallecer y autoevaluarse, de ello resulta un afianzamiento de sus convicciones. *Parte de la nieve*, de 1971, último de los libros preparados por Celan para su publicación, que fue póstuma. Pertenece a una época de crisis, pero permanece en la misma actitud de resistencia, de lucidez poética que se agiganta. Pleno de referencias a su obra anterior, concentra un decir que confirma su poética y se abre así a la historia. *Estancia del tiempo* (1976) es texto póstumo, que no difiera en excelencia del resto. Es la suya, obra de una sola pieza, en su hacerse y dirección.

“Pensar a Mallarmé hasta sus últimas consecuencias” (OC, 503), como dice en su discurso *El Meridiano*, era esto, desarmar totalmente la lengua, darle autonomía total para volver a componerla y que diga lo que pasó y la implicación de la poesía en el exterminio. La travesía de su obra es consecuente con tal propósito: construir una Estética, que es, a la vez, una Ética. Hemos visto su léxico, su sintaxis, desgarrada, deforme, desde el primero al último libro, acordes con este propósito. Cada uno, igual y distinto en su propuesta; su dicción y los aspectos y momentos que prevalecen en su proceso de escritura, con una sola dirección: hacer justicia a las víctimas.

Refutado, combatido, no aceptado, finalmente canonizado, no fue admitido, sin embargo, su proceder. No en Alemania, donde lo que estaba en juego era toda una responsabilidad histórica.

Otros son los tiempos ahora. El poeta aún espera una recepción adecuada. Ella está en marcha. Nos interesó escribir una tesis para lectores de español, para acercar así al máximo poeta que contesta el principal desgarró, la mancha indeleble de la historia contemporánea: Auschwitz-Birkenau, Sobibor, Treblinka. Lugares de la ignominia. Nos guiaron el deseo de justicia, de comprensión, de humanidad. Si todo esto murió en Auschwitz, Paul Celan descendió al reino de los muertos para pedirles su secreto, traerlos a la vida y que no muera el último destello de una utopía, de un futuro posible. *Con ellos, desde ellos*.

Lo relacionamos con problemáticas que su obra incluye y son vigentes también en otros ámbitos, y así nos interesó mostrarla en contacto con reflexiones historiográficas, las problemáticas del pasado y de la memoria, la consideración del Holocausto como el *trauma* de la historia y la necesidad de sostenerlo poéticamente, sin cerrar la herida, manteniéndola en la memoria, en difícil equilibrio entre la *melancolía* y el *duelo* (Freud), alzarla en el recuerdo como un impulso hacia el futuro, lo que lo acerca a lo que en ocurrió en nuestro país. Y a las sombras que aún hoy se ciernen.

Proponemos aquí que su poetizar cumple la función de hacer legible el *trauma* como *memoria*, según la dirección que desarrolla Dominick LaCapra (2005), en la dimensión de una historia discontinua, de un pasado que no cesa de hacerse presente.

Lo inscribimos en el marco de la poesía, la poética, la metapoética; y en la ética, en la historia, y también en la esperanza, en la posibilidad de que, una vez limpiado el lenguaje, reescrito, la vida, que parecía maldita y destrozada para siempre, pueda otra vez ser digna y posible. Con cuidado, con atención al futuro, con una ética inquebrantable, con amor, la obra de Paul Celan señala hacia ese destino.

Nosotros también creemos que un futuro humano, una utopía, es aún posible. Esto guió nuestra tarea, al principio oscurecida por nubes de tristeza, desesperanza y angustia, hasta que divisamos la insobornable carga de esperanza, de una lucha por un tiempo por venir, un futuro que renace de las cenizas, de los hornos crematorios, donde los muertos yacen, “en el aire”, y son la guía, el sentido de esa búsqueda de un renacer. Una utopía. Hasta aquí hemos llegado y así esperamos, que Paul Celan y su obra inmensa nos sirvan para preparar el camino a un futuro mejor, que, creemos, con esfuerzo, con dudas, con penas, también con alegría y tesón, seguramente podrá llegar. No en una trascendencia; sino en un aquí y un ahora. Para un *yo* histórico por un *tú* poético: según el procedimiento de Celan, de disociación: en la autonomía del poema, y en dirección a una Estética, en la Historia, como una Ética.

“UNA VEZ, / le escuché, / que había lavado el mundo / no visto, de noche, / realmente. // Uno e infinito, / aniquilado, / devenido yo. // Fue luz. Salvación”.¹⁴⁵

¹⁴⁵ EINMAL, / da hörte ich ihn, / da wusch er die Welt, / ungesehn, nachtlang, / wirklich. // Eins und Unendlich, / vernichtet, ichten. // Licht war. Rettung. (GW II, 107)

Desde la muerte y las tinieblas, a la luz, en un contexto mundial donde las sombras acechan; los excluidos aumentan y peligran ante formas nuevas de opresión. Por eso, proponer este autor, esta lectura, que va desde las sombras, la muerte y las tinieblas, a la luz, en su tarea poética, desde una ética del decir inquebrantable, a partir del peor acontecimiento de muerte y destrucción, nos hace creer en la posibilidad de un mañana. Para eso luchó con su escritura y su vida toda. Creyó, desde la oscuridad, en las dudas, en el peor de los tormentos, en un trabajo de lenguaje como una ética que puede deparar un futuro; todavía, para todos nosotros. Es también nuestra esperanza. Hasta aquí llegamos con este deseo, que proponemos como irrenunciable, inquebrantable. Un legado y un sueño posible; para todos y cada uno de nosotros.

Bibliografía utilizada en la tesis

Adorno, Theodor W., *Teoría estética*. Madrid. Akal. 2004. Traducción de Jorge Navarro Pérez.

Adorno, Theodor W., "Compromiso" en *Notas sobre literatura*. Madrid. Akal. 2003, p. 393-413. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.

Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia. Pre-textos. 2009.

Badiou, Alain, *El Siglo*. Manantial: Buenos Aires, 2005. Traducción de Horacio Pons.

Badiou, Alain, *Manifiesto por la filosofía*. Madrid. Cátedra. 1990. Traducción de Victoriano Alcantud.

Benjamin, Walter, "Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos*. Barcelona. Planeta-De Agostini, 1994; p. 175-191. Traducción de Jesús Aguirre.

Benjamin, Walter, *Personajes alemanes*. Paidós: Barcelona, 1995. Traducción de Luis Martínez de Velasco.

Berendt, Joachim, *El jazz*. FCE: México, 1976.

Badiou, Alain, "Anábasis", en *El siglo*. Manantial: Buenos Aires, 2009. Traducción de Horacio Pons; p. 109-128.

Blanchot, Maurice, *El último en hablar*. Tecnos: Madrid, 2001. Traducción de Alberto Ruiz de Samaniego.

Bollack, Jean, *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Madrid: Trotta, 2005. Traducción de Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Arnau Pons, Susana Romano Sued y Ana Nuño.

Bollack, Jean, "La lectura de Paul Celan. Conversación de Jean Bollack con Arnau Pons y Patrick Llored". Traducción de Arnau Pons. En *Sentido contra sentido. ¿Cómo leemos?* Madrid. Arena. 2004. Traducción de Ana Nuño.

Bollack, Jean, *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*. Paris: PUF, 2003.

Bollack, Jean, "Prefacio a la edición castellana" de: Peter Szondi, *Estudios sobre Celan*. Madrid: Trotta, 2005; p. 9-14. Traducción de Arnau Pons.

Bollack, Jean, *Piedra de Corazón. Un poema póstumo de Paul Celan "Le Périgord"*. Madrid: Arena, 2002.

Bollack, Jean; Winkler, Jean-Marie; Wögerbauer, Werner, *Sur quatre poèmes de Paul Celan. Une lecture à plusieurs*, en "rsh, Revue des Sciences Humaines", N° 3, Lille, 1991.

Bollack, "Paul Celan sur sa langue": *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium*. Ed. Amy D. Colin. Berlin-New York-De Gruyter-1987.

Bonnefoy, Yves, *Ce qui alarma Paul Celan*. Galilée: Paris, 2007.

Brecht, Bertolt, "An die Nachgeborenen". *Deutsche Lyrik vom Barock bis zum Gegenwart*. München: Deutschen Taschenbuch Verlag, S. 276.

Büchner, Georg, *Werke und Briefe*. Diogenes Verlag AG Zürich 1988.

Celan, Paul, *Obras completas*. Madrid: Trotta, 2004. Traducción de José Luis Reina Palazón.

Celan, Paul, *Amapola y memoria*. Hiperión: Madrid, 1992. Traducción de Jesús Munárriz.

Celan, Paul, *Gesammelte Werke, Band 1: Gedichte 1 / Band 2: Gedichte 2 / Band 3: Gedichte 3. Prosa, Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.

Celan, Paul (1986) "Der Meridian": GW, III: 187-202.

Celan, Paul y Celan-Lestrangle, Gisèle, *Correspondencia*. Madrid. Siruela. 2008. Traducción de Mauro Armiño y Jaime Siles.

Celan, Paul y Sachs, Nelly, *Correspondencia*. Madrid. Trotta. 2007. Traducción de Antonio Bueno Tubía.

Celan, Paul, *Amapola y memoria*. Hiperión: Madrid, 1992. Traducción de Jesús Munárriz.

Celan, Paul, *De umbral en umbral*. Hiperión: Madrid, 2010. Traducción de Jesús Munárriz.

Celan, Paul, *Poemas*. Edición electrónica de www.philosophia.cl Escuela de Filosofía. Universidad ARCIS. Traducción de Pablo Oyarzún (accedido el 2 de julio de 2015).

Celan, Paul, *Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. I. Abteilung Lyrik und Prosa. Band 7.1/Band 7.2 Atemwende*. Besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe Beda Allemann – Rolf Bücher – Axel Gellhaus – Stefan Reichert. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1990.

Celan, Paul, *Los poemas rumanos*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005. Edición bilingüe de Víctor Ivanovici.

Celan, Paul, *Poemas y prosas de juventud*. Trotta: Madrid, 2010. Traducción de José Luis Reina Palazón y Iona Zlotescu.

Celan, Paul, *Los poemas póstumos*. Trotta: Madrid, 2003. Traducción de José Luis Reina Palazón.

Celan, Paul / Sachs, Nelly, "Paul Celan – Nelly Sachs: Correspondencia" Parte I en "Nombres. Revista de Filosofía". Córdoba, Año VIII, Nº 11-12, octubre de 1998. Parte II en "Nombres. Revista de Filosofía". Córdoba, Año IX, Nº 13-14, septiembre de 1999. Traducción de Ana Maria Ashwell, Susana Romano Sued, Dora de la Vega y Diego Tatián.

Chalfen, Israel, *Paul Celan. A Biography Of His Youth*. Translated by Maximilian Bleyleben. Persea Books: New York, 1991.

Cohen, Sara, *El silencio de los poetas*. Biblos: Buenos Aires, 2002.

Colli, Giorgio, *Filosofía de la expresión*. Madrid. Siruela. 2004; espec. "La representación", p. 33-46. Traducción de Miguel Morey.

Derrida, Jacques, *Schibboleth. Para Paul Celan*. Arena: Madrid, 2002. Traducción de Jorge Pérez de Tudela.

Derrida, Jacques, *De la gramatología*. Siglo XXI: México, 1978.

Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona. Paidós. 2004. Traducción de Mariana Miracle.

Echagüe, Hugo, "Lo intraducido como alteridad de la traducción y como inscripción de la Historia y de la Ética en el Poema 'In Eins' de Paul Celan", presentado en el II Simposio Internacional Interdisciplinario "Aduanas del Conocimiento: Entre la estética y la ética: la traducción en la constitución y valoración de las disciplinas y en las prácticas de creación", 8, 9 y 10 de abril de 2015, en el Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS), Córdoba.

Echagüe, Hugo, "Epistolario y poesía en Paul Celan", presentada en el III Coloquio Internacional "Escrituras del yo", Rosario: 4, 5 y 6 de junio de 2014, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Publicación electrónica en <http://www.celarg.org/coloquios/buscador.php> (accedido el 2 de agosto de 2015).

Echagüe, Hugo, "La teoría en la obra de Paul Celan", en: Hugo Echagüe (comp.), *La teoría literaria en la literatura*. UNL: Santa Fe, 2014, p. 43-50.

Echagüe, Hugo: "Los modos del Silencio en Paul Celan según Georg-Michael Schulz", en *Primer Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*, E-Book. ISBN 978-987-692-016-2. Universidad Nacional del Litoral: Santa Fe, 2013, p. 35-40.

Echagüe, Hugo, "El giro hacia el sentido de Jean Bollack", presentada en el VIII Congreso Internacional Orbis Tertius, del 7 al 9 de mayo de 2012, Universidad Nacional de La Plata. Publicación electrónica en: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-2012/Echague-%20Hugo.pdf/view> ISSN 2250-5741 (Accedido el 25/06/2013 a las 19.20).

Echagüe, Hugo, "Imágenes y palabras como testimonio del Holocausto. Paul Celan y Primo Levi: verdad y poesía", ponencia presentada en el V Congreso Internacional de Letras Transformaciones Culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, del 27 de noviembre al 1° de diciembre de 2012.

Echagüe, Hugo, "Datación / actuación en la poesía de Celan: lecturas a través de Derrida y Blanchot", en "El hilo de la fábula", año 9. UNL: Santa Fe, 2011, p. 69-79.

Echagüe, Hugo, "La crítica como traducción: mediación y conflictos en la recepción de Paul Celan", presentado en el "Primer Simposio Internacional Interdisciplinario Aduanas del Conocimiento. La traducción y la constitución de las disciplinas entre el centenario y el bicentenario", La Falda, Córdoba, del 8 al 12 de noviembre de 2010, CEA-CONICET-UNC.

Echagüe Hugo, "Paul Celan según Jean Bollack: la subjetividad autoral y la teoría en el poema", presentado en el IV Congreso Internacional de Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, del 22 al 27 de noviembre de 2010.

Echagüe, Hugo, "Una aproximación a la lírica de Paul Celan", en "Tópicos._Revista de filosofía de Santa Fe". N° 15. Año 2007, p. 77-86.

Felstiner, John, *Paul Celan: Poeta, superviviente, judío*. Madrid. Trotta. 2002. Traducción de Carlos Martín y Carmen González.

Ferraté, Juan, *Líricos griegos arcaicos*. Sirmio: Barcelona, 1991.

Freud, Sigmund, "El malestar en la cultura", en *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Alianza: Madrid, 1979; p. 7-88. Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres.

Freud, Sigmund, "La aflicción y la melancolía" en *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Alianza: Madrid, 1979; p. 214-230. Traducción de Luis López Ballesteros.

Freud, Sigmund, "Psicología de las masas y análisis del yo", en *Obras completas XVIII*. Amorrortu: Buenos Aires, 1995; p. 63-136. Traducción de José L. Etcheverry.

Freud, Sigmund, "Más allá del principio del placer", en *Obras completas XVIII*. Amorrortu: Buenos Aires, 1995; p. 3-62. Traducción de José L. Etcheverry.

Gadamer, Hans-Georg, *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a "Cristal de aliento" de Paul Celan*. Herder: Barcelona, 1999. Traducción de Adan Kovacsics.

Gadamer, Hans-Georg, "A la sombra del nihilismo", en *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1993; p. 80-99. Traducción de Daniel Najmías y Juan Navarro.

Heidegger, Martin, "Hölderlin und das Wesen der Dichtung": *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main, 1971. Band 4, Gesamtausgabe; Vittorio Klostermann, p. 47. (Hay traducción española en Heidegger: "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Arte y Poesía*. México, FCE, 1978, p. 125-148).

Heidegger, Martin: *Aus der Erfahrung des Denkens*. Pfullingen. 1954.

Hobsbawm, Erich, *Historia del siglo XX*. Crítica: Buenos Aires, 2012. Traducción de Juan Faci, Jordi Arnaud y Carmen Catells.

Hölderlin, Friedrich, *Werke und Briefe. Band 1*. Insel Verlag Frankfurt am Main. 1979.

Hölderlin, Friedrich, *Ensayos*. Hiperión: Madrid, 1976. Traducción de Felipe Martínez Marzoa.

Jakobson, Roman, "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción", en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona. Planeta. 1985; p. 67-77. Traducción de Josep M. Pujol y Jem Cabanes.

Jameson, Fredric, *Imaginario y Simbólico en Lacan*. Buenos Aires. El Cielo por Asalto. 1995. Traducción de Alicia de Santos.

Klemperer, Victor *LTI Apuntes de un filólogo*. Barcelona. Editorial Minúscula. 2001. Traducción de Adan Kovacsics.

LaCapra, Dominick, *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión: Buenos Aires, 2005. Traducción de Elena Marengo.

LaCapra, Dominick, *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2006. Traducción de Teresa Arijón.

LaCapra, Dominick, *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Prometeo: Buenos Aires. Prometeo, 2008. Traducción de Marcos Mayer.

LaCapra, Dominick, *Historia y memoria después de Auschwitz*. Prometeo: Buenos Aires, 2009.

Lacoue-Labarthe, Philippe, *La poesía como experiencia*. Arena: Madrid, 2006.
Traducción de José Francisco Megías.

Lawrence D.H., *Paseos etruscos*. Fabril Editora: Buenos Aires, 1961. Traducción de Rodolfo Lo Russo.

Levi, Primo, "El sobreviviente", en *A una hora incierta*. Barcelona. La Poesía, señor hidalgo. 2005; p. 143. Traducción de Jeannette L. Clariond.

Levi, Primo, *Los hundidos y los salvados*, en la "Trilogía de Auschwitz", p. 471-652. Barcelona. Océano. 2005. Traducción de Pilar Gómez Bedate.

Levi, Primo, *Si esto es un hombre*. Barcelona. El Aleph. 2011.

Mayer, Hans, "Stretta", en *La literatura alemana desde Thomas Mann*. Madrid. Alianza. 1970; p. 201-212. Traducción de María Pilar Lorenzo.

Meschonnic, Henri, *Ética y política del traducir*. Leviatán: Buenos Aires, 2009. Traducción de Hugo Savino.

Nietzsche, Friedrich: "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral", en: *Sobre verdad y mentira*. Tecnos: Madrid, 1990. Traducción de Luis Valdés y Teresa Orduña.

Olsson, Anders, "Análisis espectral. Un comentario sobre *Solve y Coagula*": *Word Traces: Readings of Paul Celan*. Ed. Aris Fioretos. The Johns Hopkins University Press. 1994.

Pöggeler, Otto, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg/München. Verlag Karl Alber. 1986.

Pons, Arnau, "Arnau Pons tria Ingeborg Bachmann i Paul Celan", incluido en "Caracters N° 27"; Segona Epoca - Abril 2004; p. 46-47 en:
<http://puv.uv.es/revistes/images/stories/Caracters/Numeros/caracters27.pdf>
(accedido el 4 de abril de 2015).

Rastier, François, *Ulises en Auschwitz. Primo Levi el sobreviviente*. Barcelona. Reverso. 2005. Traducción de Ana Nuño.

Romano Sued, Susana, *Exposiciones. Metapoéticas de literatura argentina: Martínez Estrada – Lamborghini – Saer – Tizón*. Epoké: Córdoba, 2011.

Romano Sued, Susana, *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*. Ferreyra Editor: Córdoba, 2007.

Romano Sued, *Travesías. Estética, poética, traducción*. Foco Cultural Ediciones: Córdoba, 2003.

Romano Sued, Susana, *Jan Mukarovsky y la Fundación de una Nueva Estética*. Epoké: Córdoba, 2001.

Romano Sued, Susana, *La escritura en la diáspora*. Editorial Alfa: Córdoba, 1997.

Romano Sued, Susana, *La diáspora de la escritura. Una poética de la traducción poética*. Alfa: Córdoba, 1995.

Romano Sued, Susana, *Dilemas de la Traducción*. México, CEPHCIS -UNAM-Mérida, en prensa 2016.

Roob, Alexander, *Alquimia y Mística*. Köln: Taschen, 2006.

Schulz, Georg-Michael, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*. Tübingen: Max Niemeyer, 1977.

Shchyhlevska, Natalia, *Deutschsprachige Autoren aus der Bukowina*. Peter Lang. Bochum: Frankfurt am Main, 2004.

Solomon, Petre, *Paul Celan y Rumania: "La adolescencia de un adiós"*. Mallorca. Objeto Perdido 2010. Traducción de Xavier Montouli Pauli.

Souto Kustrín, Sandra: "De la paramilitarización al fracaso: las insurrecciones socialistas de 1934 en Viena y Madrid", en: "Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea". N° 2 – 2003. La Segunda República Española" (<http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/15793311RD28464381.pdf> –accedido el 23 de julio de 2014–).

Szondi, Peter, *Estudios sobre Celan*. Madrid. Trotta. 2005. Traducción de Arnau Pons.

Todorov, Tzvetan "La poética estructural" en AA.VV., *¿Qué es el estructuralismo?* Losada: Buenos Aires, 1971.

Traverso, Enzo, *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona. Herder. 2001. Traducción de David Chiner.

Traverso, Enzo, *El pasado, instrucciones de uso*. Buenos Aires. Prometeo. 2011. Traducción de Lucía Vogelfang.

United States Holocaust Memorial Museum, "Rescate en Dinamarca", en: <http://www.ushmm.org/outreach/es/article.php?ModuleId=10007740>. Accedido el 3 de febrero de 2015.

Valls Gorina, Manuel, *Diccionario de la música*. Alianza: Madrid, 1971.

VV.AA., *Análisis estructural del relato*. Ediciones Buenos Aires: Barcelona, 1982. Traducción de Beatriz Dorriots.

Wögerbauer, Werner: "El compromiso de Celan" (Septiembre de 2005, Vol. 10, N° 3. Disponible en http://www.revue-texto.net/Lettre/Wogerbauer_Celan_es.html. Accedido el 11/08/2014).

Werner Wögerbauer, "Nachgedunkelt und verstellt. Zu Geschichte und Kritik des Celans Kommentars": Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 «Germanistik im Konflikt der Kulturen». Peter Lang: Bern, 2007, S. 405-409.

Weinrich, Harald, "Paul Celan": *Deutsche Literatur seit 1945*. Alfred Kröner Verlag Stuttgart 1970. Dietrich Weber (Hg.), S. 87-101.

Yusta Rodrigo, Mercedes, *Guerrilla y resistencia campesina: la resistencia armada contra el franquismo en Aragón (1939-1952)*. Zaragoza. 2003.

Bibliografía consultada

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia*. Akal: Madrid, 2004. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke.

Adorno, Theodor W., *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.

Ahumada, Ricardo, *Introducción a la Germanística*. Ediciones Lux: Santa Fe, 2004.

Allemann, Beda, "Nachwort": Celan, Paul, *Ausgewählte Gedichte*. Suhrkamp Verlag 1968, S. 149-163.

Argumentum e Silentio. Internationales Paul Celan-Symposium. Edited by Amy D. Colin. Walter de Gruyter – Berlin – New York 1987.

Bachmann, Ingeborg, *Últimos poemas*. Hiperión: Madrid, 2005. Edición bilingüe. Traducción de Cecilia Dreytmüller y Concha García.

Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI: México, 1982. Traducción de Tatiana Bubnova.

Benjamin, Walter, "La tarea del traductor", en *Ensayos escogidos*. El cuenco de plata: Buenos Aires, 2010. Traducción de H.A. Murena.

Birus, Hendrik, "Celan – wörtlich": *Paul Celan "Atemwende" Materialien* (Herausgegeben von Gerhard Buhr und Roland Reuß) *Sonderdruck*. Königshausen & Neumann Würzburg 1971; S. 125-166.

Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*. Monte Avila: Caracas, 1987. Traducción de Pierre de Place.

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Península: Barcelona, 2000. Traducción de Jorge García.

Cuesta Abad, José M., *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*. Trotta: Madrid, 2001.

Derrida, Jacques, "Mallarmé", en: "Anthropos 13". Anthropos: Barcelona, marzo de 1989; p. 30-35. Traducción de Francisco Torres Monreal.

Derrida, Jacques, *Carneros*. Amorrortu: Buenos Aires, 2009. Traducción de Irene Agoff.

Diario de Poesía N° 58. Invierno de 2001. "Archivo Celan". Selección y traducción de Ricardo Ibarlucía.

Dossier Paul Celan, en "Quimera" N° 33, noviembre de 1983. Incluye: "Noticia sobre Paul Celan", por Rafael Gutiérrez Girardot, p. 30-36; "Recuerdo de Paul Celan", por Hans Mayer, p. 37-42; "En los ríos al norte del futuro... Comentario a un poema de Paul Celan", por Walter Biemel, p. 43-44; "Desbarnizado por... Sobre el último poema de Celan del ciclo 'Cristal de aliento' ", por Hans-Georg Gadamer, p. 45-46. Montesinos Editor: Barcelona.

Forster, Ricardo, *Los hermeneutas de la noche. De Walter Benjamin a Paul Celan*. Trotta: Madrid, 2009.

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método I*. Sígueme: Salamanca, 1993. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito.

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método II*. Sígueme: Salamanca, 1992. Traducción de Manuel Olasagasti.

Gellhaus, Axel, "Erinnerung an schwimmende Hölderlintürme. Paul Celan 'Tübingen, Jänner' ". "Spuren 24". Dezember 1993. Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar.

Ginzburg, Carlo, *El hilo y las huellas*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2010. Traducción de Luciano Padilla López.

Hay, Gerhard und von Steinsdorff, Sibylle (Hg.), *Deutsche Lyrik vom Barock bis zur Gegenwart*. Deutscher Taschenbuch Verlag München 1980.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik I – II – III*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1986. (*Lecciones sobre la estética*. Akal: Madrid, 2007. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.)

Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 1998. Traducción de Juan José Sánchez.

Horkheimer, Max, *Teoría crítica*. Amorrortu: Buenos Aires, 1998. Traducción de Edgardo Albizu y Carlos Luis.

Jauß, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1970. (*La historia de la literatura como provocación*. Península: Barcelona, 2000. Traducción de Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu.)

Jauß, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus: Madrid, 1992. Traducción de Jaime Siles y Ela Ma. Fernández-Palacios.

Kafka, Franz, *Diarios (1910-1923)*. Tusquets: Barcelona, 2000. Traducción de Feliu Formosa. (Kafka, Franz, *Tagebücher 1910-1923*. Fischer Taschenbuch Verlag 1989).

Klemperer, Viktor, *Zur gegenwärtigen Sprachsituation in Deutschland*. Aufbau Verlag Berlin 1953.

Laks, Simon, *Melodías de Auschwitz*. Arena: Madrid, 2008. Traducción de Xavier Farré Vidal.

Lanzmann, Claude, *Alguien vivo pasa*. Arena: Madrid, 2004. Traducción de Luisa Etxenike.

Link, Jürgen, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*. Wilhelm Fink Verlag München 1993.

Mandelstam, Osip, *La piedra en la historia*. Leviatán: Buenos Aires, 2014. Traducción de Víctor Toledo.

Mallarmé, Stéphane, *Obra poética*. Colihue: Buenos Aires, 2013. Edición bilingüe. Traducción de Miguel Espejo.

Menninghaus, Winfried, *Paul Celan. Magie der Form*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1980.

Menke, Christoph, *Estética y negatividad*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2011. Traducción de Peter Storandt Diller.

Mukarovsky, Jan, *Función, norma y valor estético como hechos sociales*. El Cuenco de Plata: Buenos Aires, 2011. Traducción de Jarmila Jandová.

- Nancy, Jean-Luc, *La representación prohibida*. Amorrortu: Buenos Aires, 2006. Traducción de Margarita Martínez.
- Neumann, Gerhard, "Die 'absolute' Metapher": *Poetica*. 3. Band Heft 1-2. Januar-April 1970. Wilhelm Fink Verlag München, S. 188-225.
- Pausch, Holger, *Paul Celan*. Colloquium Verlag Berlin 1981.
- Peirce, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión: Buenos Aires, 1986.
- Pound, Ezra, *El arte de la poesía*. Joaquín Mortiz: México, 1978. Traducción de José Vázquez Amaral.
- Rilke, Rainer Maria, *Duineser Elegien / Die Sonette an Orpheus*. Insel Taschenbuch 1974.
- Rilke, Rainer Maria, *El corneta*. Mirasol: Buenos Aires, 1964. Versión castellana de Ángel J. Battistessa.
- Romano Sued, Susana, "Die Übertragung eines Gedichts von Gottfried Benn. Überlegungen zu einigen Übersetzungsfragen": Sonderdruck aus *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen*. Erich Schmidt Verlag, S. 525-545.
- Rosenzweig, Franz, *La estrella de la redención*. Sígueme: Salamanca, 2006. Traducción de Miguel García-Baró.
- Scholem, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*. Fondo de Cultura Económica: México, 1996. Traducción de Beatriz Oberländer.
- Schutte, Jürgen, *Einführung in die Literaturinterpretation*. Verlag J.B. Metzler Stuttgart Weimar 1993.
- Semprún, Jorge, *La escritura o la vida*. Tusquets: Buenos Aires, 2004. Traducción de Thomas Kauf.
- Souto Carlevaro, Victoria, *El silencio como palabra. Memoria, arte y testimonio del horror*. Prometeo: Buenos Aires, 2010.
- Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Fondo de Cultura Económica: México, 1980. Traducción de Adolfo Castañón.
- Steiner, George, *Lenguaje y silencio*. Gedisa: Barcelona, 1982. Traducción de Miguel Ultorio.
- Steiner, George, *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2012. Traducción de María Córdor.

Strelka, Joseph P., *Einführung in die literarische Textanalyse*. A. Francke Verlag Tübingen 1989.

Szondi, Peter, *Introducción a la hermenéutica literaria*. Abada: Madrid, 2006. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke.

Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I*. Visor: Madrid, 1992. Traducción de Francisco L. Lisi.

Tsvietáieva, Marina, *Cazador de ratas*. Paradiso: Buenos Aires, 2007. Traducción de Irina Bogdashevski.

Tsvietáieva, Marina, *Tres poemas*. Alción Editora: Córdoba, 2006. Traducción de Irina Bogdashevski.

Vitiello, Vincenzo, "Contravoz. Paul Celan y el lenguaje de la poesía", en: *Genealogía de la modernidad*. Losada: Buenos Aires, 1988; p. 299-330. Edición al cuidado de Franco Aviccoli.

Von Hofmannstahl, Hugo, "Brief des Lord Chandos": *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe Reisen*. Fischer Taschenbuch Verlag 1979, S. 461-472.

Werner Wögerbauer, "Kermorvan": Jürgen Lehman, Christine Ivanovic (Hrsg.), *Kommentar zu Paul Celans 'Die Niemandsrose'*. Heidelberg, Winter, 1977 (3. Auflage 2002, S. 250-254.

Werner Wögerbauer, "Kolon": Jürgen Lehman, Christine Ivanovic (Hrsg.), *Kommentar zu Paul Celans 'Die Niemandsrose'*. Heidelberg, Winter, 1977 (3. Auflage 2002, S. 258-262.

Werner Wögerbauer, "Die Vertikale des Gedankens. Zu Paul Celans Gedicht *Fadensonnen*": Hans-Michael Speier (Hrsg.), *Paul Celan. Interpretationen*. Stuttgart, Reclam, 2002, S. 121-132.

Diccionarios

dtv Wörterbuch der deutschen Sprache. Herausgegeben von Gerhard Wahrig. Deutscher Taschenbuch Verlag München 1994.

Duden. Deutsches Universal Wörterbuch. Dudenverlag. Mannheim – Leipzig – Wien - Zürich, 1989.

Knauers Lexikon. Herausgeber: Franz N. Mehling. Droemer Knaur München 1990.

Langenscheidts Taschenwörterbuch der spanischen und deutschen Sprache.
Langenscheidt KG Verlagbuchshandlung Berlin und München 1964.