

Hans-Georg Gadamer

¿Quién soy yo  
y quién eres tú?

Comentario a «Cristal de aliento» de Paul Celan

**Herder**

Hans-Georg Gadamer

¿Quién soy yo  
y quién eres tú?

Comentario a «Cristal de aliento» de Paul Celan

**Herder**



Hans-Georg Gadamer

# ¿Quién soy yo y quién eres tú?

Comentario a *Cristal de aliento* de Paul Celan

Traducción de  
Adan Kovacsics

Herder

[www.herdereditorial.com](http://www.herdereditorial.com)

*Traductor:* Anna Kovacsics

*Diseño de la cubierta:* Claudio Bado y Mónica Bazán

*Maquetación electrónica:* Manuel Rodríguez

© 1973, 1975, *Suhrkamp Verlag, Frankfurt im Main*

© 1999, *Empresa Editorial Herder S.A., Barcelona*

© 2012, *de la presente edición, Herder Editorial, S.L., Barcelona*

ISBN DIGITAL: 978-84-254-3078-7

La reproducción total o parcial de esta obra sin el consentimiento expreso de los titulares del *Copyright* está prohibida al amparo de la legislación vigente.

Herder

[www.herdereditorial.com](http://www.herdereditorial.com)

## Prólogo

Los poemas de Paul Celan nos llegan... y nosotros no damos con ellos. Él mismo entendía su obra como una «botella arrojada al mar»; siempre hay alguien, este o aquel, que encuentra el envío y lo recoge, convencido de haber recibido un mensaje... pero ¿qué mensaje? ¿Qué se le dice en los poemas? El presente libro, más allá de pretender conseguir resultados seguros sobre la base de investigaciones científicas, intenta expresar con palabras las experiencias de un lector al que ha llegado esta botella arrojada al mar. Son intentos de desciframiento, como si se tratara de signos de escritura que se han vuelto casi ilegibles. Nadie duda de que algo había allí. Hay que ponderar muchas cosas, adivinarlas, complementarlas. Al final habremos descifrado, leeremos y oiremos: y quizá lo hagamos correctamente. Nadie puede afirmar que sea capaz de saber o decir algo sobre el mensaje de estos versos antes de tal desciframiento minucioso, ni siquiera sobre el lenguaje en que están escritos. El lector, que en las presentes páginas da fe de una larga relación con estos versos, cree haber encontrado «sentido» en estos trazos oscuros, no siempre un sentido inequívoco, no siempre un sentido «pleno»; a menudo sólo ha descifrado ciertos pasajes y ha planteado vagas hipótesis sobre cómo completar su propia comprensión (que no el texto). Con quien crea «comprender» ya los poemas de Celan no hablo; no escribo para tal persona. No sabe lo que significa en este caso comprender. En cambio, si otro lector creyese haber comprendido «desde siempre» estos poemas tal como propone el autor, sería una experiencia legítima. Puede estar en lo cierto o no ser consciente de que, de hecho, sólo ha entendido durante la lectura de mi ensayo; sea como fuere, algo se habrá ganado. Si el lector cree comprender estos poemas de otra y mejor manera, se habrá ganado aún más. De ser así, su contradicción nos llevará a todos más lejos: nos aproximará a la obra poética.

Hay que añadir que estas interpretaciones fueron escritas hace años para Paul Celan y presentadas en diversas conferencias, por ejemplo, en 1969 en la *Goethe-Haus* de Nueva York. Ahora deben bastarse a sí mismas y quedar sin respuesta. Entretanto, sin embargo, algunas discusiones con otras personas —la última vez durante el Coloquio dedicado a Celan en septiembre de 1972 en el Instituto Goethe de París— han

contribuido a aclarar sobre todo el aspecto metodológico de la comprensión de estos poemas. De ello se hablará en el epílogo.

## Prólogo de la edición revisada

Mi pequeño comentario sobre *Cristal de aliento* se publicó hace más de una década. No me he atrevido a revisar todo mi intento de aquel entonces... Sin duda, el resultado sería un libro nuevo, si dispusiera de la misma presencia y de la misma energía en el trabajo. Me he limitado, pues, a eliminar errores y a aprovechar conocimientos a los que sólo he accedido con posterioridad. Sobre todo en un segundo epílogo añadido, he intentado reflejar las lecciones que he sacado de ciertos comentarios críticos. He examinado también las variantes del ciclo de poemas *Cristal de aliento*, a las que he podido acceder entretanto, y he comunicado los detalles más interesantes en el epílogo.

Por consiguiente, la nueva edición sigue casi literalmente a la primera. Sólo en el caso del poema de la página 94 y ss. he incluido una redacción del todo nueva, por cuanto los nuevos conocimientos adquiridos me obligaban a presentar una comprensión mejor.

«... en las límpidas manos del poeta,  
el agua se tornará diamantina.»

*Goethe*

En sus últimos libros de poesía, Paul Celan se acerca cada vez más a ese silencio sin aliento que es el enmudecer en la palabra convertida en críptica. A continuación estudiaremos un ciclo de poemas procedente del volumen *Cambio de aliento*, ciclo que se imprimió primero en 1965 en una edición bibliófila, bajo el título de *Cristal de aliento*. Cada poema ocupa su sitio en una serie, y a partir de ahí el poema individual sin duda adquiere una carácter más definido... pero toda esta serie de poemas está cifrada de manera hermética. ¿De qué se habla? ¿Quién habla?

No obstante, cada poema del ciclo es una estructura de una precisión inequívoca; el que no sea transparente y de una claridad inmediata, no quiere decir que todo quede oculto o pueda significar cualquier cosa. Esta es la experiencia de lectura que hace el lector paciente. Sin duda, un lector apresurado no puede pretender comprender y descifrar la poesía hermética. Pero el lector tampoco ha de ser erudito ni especialmente instruido; debe ser un lector empeñado en escuchar una y otra vez.

Siempre resultan un tanto embarazosas las indicaciones particulares dadas por un poeta respecto a sus creaciones cifradas: de Paul Celan también se decía que a veces le dirigían peticiones en este sentido y que él trataba de satisfacerlas con amabilidad. ¿Es necesaria la información sobre aquello que un poeta pensó a la hora de componer su poema? Desde luego, la cuestión reside única y exclusivamente en saber lo que un poema de verdad dice: no en lo que el autor pretendía y tal vez no supo decir. Sin duda, la sugerencia del autor respecto a la «materia» de sus poemas en estado bruto bien puede ser de utilidad en el caso de un poema que está cerrado en sí y evitar intentos de comprensión fallidos. Pero sigue siendo una ayuda peligrosa. Cuando el poeta comunica sus motivos privados y ocasionales, desplaza en el fondo aquello que ya ha logrado cierto equilibrio como estructura poética hacia el lado de lo privado y contingente que, desde luego, ahí no está. Sin duda, uno se encuentra a menudo en un gran aprieto cuando se impone la tarea de interpretar poemas herméticamente cifrados. Pero incluso aunque la persona se equivoque, tomará conciencia una y otra vez de su propio fracaso mientras permanece en compañía de un poema, y cuando la comprensión se queda en lo incierto y

aproximado, seguirá siendo siempre el poema que nos habla desde lo incierto y aproximado y no un individuo desde la intimidad de sus vivencias o sentimientos. Un poema que se cierra a la comprensión y no concede claridad alguna me parece siempre más significativo que toda la claridad que pueda aportar la mera afirmación de un poeta sobre lo que quería decir.

Así por ejemplo, resulta a todas luces incierta la identidad del yo y del tú en estos poemas de Celan y, sin embargo, no es conveniente preguntar al poeta. ¿Es poesía amorosa? ¿Es poesía religiosa? ¿Es el diálogo del alma consigo misma? El poeta no lo sabe. Más factible es confiar en que arrojen luz los métodos de investigación de la literatura comparada, sobre todo cuando se recurre a géneros afines, pero tal luz solamente se encontrará bajo ciertas premisas: sólo cuando no se utiliza un esquema genérico ajeno al asunto en cuestión y cuando se compara aquello que realmente es comparable. Para estar seguro de ello, sin duda no deben dominarse tan sólo los métodos de la investigación literaria. La composición poética dada debe decidir, a través de la polivalencia de su estructura, cuál de las posibilidades de subsunción que se presentan en la comparación es la adecuada y si dicha posibilidad proporciona una —en sí limitada— capacidad clarificativa. Así por ejemplo, para los poemas de Paul Celan no espero en el fondo gran cosa del aparato teórico sobre los géneros, en lo que respecta a la cuestión aquí planteada sobre quiénes son, en este caso, el yo y el tú. Toda comprensión presupone una respuesta a tal pregunta o, mejor dicho, una intuición superior y previa a la cuestión planteada.

Quien lee un poema lírico siempre comprende, en cierto sentido, quién es yo en este caso. No en el sentido trivial de saber que siempre sólo habla el poeta y no una persona introducida por él. Antes bien, el lector va más allá y sabe qué es, de hecho, el yo poético. Pues el yo que se pronuncia en un poema lírico no puede relacionarse de manera exclusiva con el yo del poeta que, a su vez, sería otro que el del lector que dice yo. Incluso cuando el poeta «se mece en las formas» y se distancia expresamente de la turba que «pronto se burla», es como si ya no se refiriera a sí mismo, sino que implicara al lector en su propia idea del yo y lo distinguiera de la multitud de igual modo que se sabe a sí mismo distinto. Tanto más ocurre esto en el caso de Celan, donde se dice «yo», «tú» y «nosotros» de forma absolutamente inmediata, umbrátil, indeterminada y siempre cambiante. Este yo no es sólo el poeta, sino más bien «ese individuo» —como lo llamó Kierkegaard— que es cada uno de nosotros.

¿Contiene esta reflexión una respuesta a la pregunta de quién es el tú interpelado en casi todos los poemas de este ciclo de una forma tan inmediata e indeterminada como es el «yo» que habla? El tú es el interpelado puro y simple. Esta es su función semántica general, y habrá que preguntarse cómo el movimiento del sentido del discurso poético cumple esta función. ¿Cabe preguntar quién es este tú? Por ejemplo, en el sentido siguiente: ¿es una persona cercana a mí? ¿Es mi prójimo? ¿O es el más próximo y más lejano: Dios? Es imposible saberlo. Es imposible aclarar la cuestión de quién es ese tú porque no está claro. La interpelación apunta pero no tiene objeto... salvo que sea aquel que, al contestar, asume la interpelación. Incluso en el caso del mandamiento cristiano del amor no está claro hasta qué punto es Dios el prójimo o el prójimo, Dios. El tú es tan yo y tan poco yo como el yo es yo.

Esto no quiere decir, sin embargo, que en el ciclo de poemas que aquí dice yo y tú se borre la diferencia entre el yo que habla y el tú interpelado ni que el yo carezca de cierto perfil en el desarrollo de esta serie de poemas. Así por ejemplo, se habla de cuarenta árboles de la vida y se alude por tanto a la edad del yo. Lo decisivo sigue siendo, no obstante, que incluso en ese caso cualquier yo lector está dispuesto a ocupar el lugar del yo poético y se sabe también implicado y que desde allí el tú también cobra, en cada caso, cierto perfil. En todo el ciclo sólo parece haber una excepción: esos cuatro versos que el poeta puso entre paréntesis y que se distinguen también métricamente por su dicción casi épica. Por eso, parecen dichos como de paso porque no están dispuestos a generalizar como todos los otros. Por consiguiente, todo queda abierto ahora que nos acercamos, tanteando, a los poemas del ciclo de Celan. No sabemos de antemano ni desde la distancia de la perspectiva o la previsión lo que significan yo y tú en este caso ni si el yo es el yo del poeta que se refiere a sí mismo o el de cada uno de nosotros. Hemos de aprenderlo.

Puedes tranquilamente  
agasajarme con nieve:  
las veces que atravesé el verano  
hombro con hombro con la morera blanca,  
gritó su última  
hoja.

Es como un proemio a toda la serie. Un texto complejo, que empieza de forma extrañamente brusca. El poema está dominado por un marcado contraste. La nieve, que nivela, que trae frío, pero que también apacigua, no sólo se acepta, sino que es saludada. Pues el verano, que ha quedado detrás del hablante, era por lo visto difícil de soportar por su pletórico germinar, brotar y desarrollarse. Desde luego, no es un verano real que ha quedado detrás del hablante, como tampoco el tú interpelado significa el invierno ni ofrece nieve real. Ha sido, según parece, una época pletórica, frente a la cual la sobria pobreza del invierno tiene un efecto balsámico. El hablante atravesaba el verano hombro con hombro con la morera blanca que no cesaba de echar brotes. La morera blanca es aquí sin duda la quintaesencia de la energía germinativa y de la formación exuberante y siempre renovada de nuevos brotes, un símbolo de insaciable sed de vida. Pues contrariamente a otros arbustos no sólo echa hojas nuevas en primavera, sino también durante todo el verano. No me parece correcto referirse aquí a la tradición metafórica más antigua de la poesía barroca. Bien es cierto que Paul Celan era también un *poeta doctus*, más aún, era un hombre poseedor de unos conocimientos asombrosos sobre la naturaleza. Heidegger me contó que, en la Selva Negra (arriba), Celan estaba mejor informado de las plantas y los animales que él mismo.

También aquí, en una primera aproximación, se impone comprender de la manera más concreta posible. Al mismo tiempo, es cuestión de calibrar correctamente la conciencia lingüística del poeta, el cual no sólo toma las palabras por su clara referencia al objeto, sino que no cesa de jugar con los significados principales y matices secundarios que suenan en ellas. En este caso está por ver si el componente *Maul* («boca, jeta») de la palabra *Maulbeerbaum* («morera blanca») no alude quizá a los *Maulhelden* («bocazas») de la palabra, cuyo griterío no soporta. Aun así, sin embargo, quedaría como primordial la exigencia de una coherencia precisa, que es la que hay que satisfacer en primer lugar. El nombre de la planta, «morera blanca», es absolutamente corriente, y si uno sigue el contexto poético en que aparece el nombre, queda meridianamente claro que el poema no se refiere ni a la mora ni a la boca, sino al verdor tierno y ligeramente amarillento que durante todo el verano no cesa de brotar en las moreras. Cualquier transposición debe orientar a partir de ahí su sentido. Ya veremos que esta siguiente transposición de lo dicho remitirá en última instancia al ámbito del silencio o de un hablar sumamente sobrio. No obstante, es evidente que el paralelismo con la morera blanca no hace referencia a la mora, sino a la exuberancia germinativa del follaje. Por tanto, el

doble sentido de *Maul* no está sostenido por el contexto, sino que el movimiento del sentido se basa en el grito de la hoja. Este hecho queda claramente resaltado en el texto por la última palabra del poema. La hoja —y no el fruto— sustenta, pues, la transposición hacia lo verdaderamente dicho. En un plano de los matices concomitantes, el grito bien puede remitir entonces al componente *Maul* y este, relacionarse con el habla. El bocazas desde luego existe. Y esto podría sonar en nuestro contexto a todo cuanto es vano y vacuo en el discurso y la poesía. Lo cual, sin embargo, no altera el hecho de que la palabra *Maul* no aparece en absoluto como unidad semántica independiente, sino sólo como significación introductoria de la palabra *Maulbeerbaum* (morera blanca). Fruto de la jeta en lugar de flor de la boca: no me parece este el camino para pasar desde el primer plano, el del decir, al movimiento de transposición del significar, al cual nos traslada un poema poseedor de tantos estratos como este.

Tanto más habrá que preguntar ahora qué es aquello que «significa» el poema, es decir, hacia dónde apunta la realización del sentido del texto. Prestemos atención a los detalles: «hombro con hombro»: andar hombro con hombro con la morera blanca significa por lo visto no quedarse detrás de ella ni detenerse, como tampoco ella detiene su crecimiento. Detenerse sería en este caso: recogerse en sí mismo. Hay que tener en cuenta, además, que se dice «las veces». Este hincapié en un camino que se repite viene a decir que nunca se cumple la esperanza del caminante, que se pone en marcha en repetidas ocasiones: la de ser acompañado una sola vez en calma y silencio por la morera blanca de la vida. Siempre había nuevos brotes que, exigentes como el grito de sed del lactante, no dejan en paz.

Preguntemos, para proseguir, a quién interpela el primer «tú». Sin duda, no es nada más concreto que lo otro o el otro que debe recibir a uno tras ese verano de desasosegada andanza. Ya que un nuevo grito de sed de vida no ha dejado de acompañar al yo, la nieve, eso uniforme que no alberga ningún tipo de encanto ni atracción, le es bienvenida por contraste. Precisamente eso se considera un agasajo, es decir, lo bienvenido. ¿Quién determina lo que se juega aquí entre deseo y renuncia, entre verano e invierno, vida y muerte, grito y quietud, palabra y silencio? Lo que hay en estos versos es disposición a aceptar esto otro, sea lo que sea. Por eso, me parece muy posible leer tal disposición en última instancia como disposición a la muerte, es decir, como aceptación de lo que es la antítesis última y extrema de la vida excesiva. No cabe la menor duda, desde luego, de que el tema de la muerte siempre está presente en Celan, también en este

ciclo. No obstante, es cuestión de recordar también hasta qué punto este poema está determinado por el contexto, en cuanto proemio de un ciclo titulado *Cristal de aliento*. Tal cosa nos remite al ámbito del aliento y por tanto al acontecer del lenguaje moldeado por el aliento.

En consecuencia, volvemos a preguntar: ¿qué significa nieve en este caso? ¿Hay aquí una referencia a la experiencia de la poesía? ¿Será quizá incluso la propia palabra del poema que se afirma aquí en tanto que otorga, mediante su discreción, una quietud invernal, ofrecida como dádiva? ¿O se refiere a todos nosotros y es entonces ese mutismo que se produce tras demasiadas palabras, que todos conocemos y que a todos puede parecernos un verdadero alivio? No podemos contestar a la pregunta. La distinción entre yo y tú, entre el yo del poeta y todos nosotros, a quienes llega su poema, no se consigue. El poema dice tanto al poeta como a todos nosotros que la quietud es bienvenida. Es el mismo silencio que se oye en el cambio de aliento, en ese suavísimo reinicio en el momento de tomar aliento. Pues esto es sobre todo el «cambio de aliento»: la experiencia sensible del instante silencioso e inmóvil que transcurre entre la aspiración y la espiración. No quiero negar que Celan no sólo relaciona este momento en que cambia la respiración, el instante en que el aliento se invierte, con una autocontención inmóvil, sino que hace sonar también el matiz de la leve esperanza ligada a toda transformación. En *El meridiano* dice, por ejemplo: «La poesía: puede significar un cambio de aliento.» Sin embargo, difícilmente podemos atenuar por eso el significado del aliento «suave», dominante en todo este ciclo. El presente poema es un verdadero proemio que, como en una composición musical, marca con la primera nota el tono del conjunto. En efecto, los poemas de esta serie son suaves y casi imperceptibles como el cambio de aliento. Dan testimonio de una última angustia vital y al mismo tiempo representan también una y otra vez su solución o mejor dicho: no su solución, sino su elevación a una forma sólida en el lenguaje. Se los oye como se oye la profunda quietud invernal que todo lo envuelve. Algo suavísimo cristaliza, algo pequeñísimo, ligerísimo y al mismo tiempo absolutamente preciso: la palabra verdadera.

Corroído por lo insoñado,  
el país del pan recorrido en insomnio  
hace emerger el monte de la vida.

Con su miga  
amasas de nuevo nuestros nombres,  
esos que yo, con un ojo  
igual  
al tuyo en cada dedo,  
voy tanteando  
en busca de un lugar por donde  
desvelarme hacia ti, con la  
clara  
candela del hambre en la boca.

Un topo está activo. No debería negarse este hecho, evocado por un dato semántico elemental. El «hace emerger» es inequívoco. El que el sujeto de este «hacer emerger» sea el país del pan no debe inducir a confusión, sino sólo introducir la primera transposición: del «topo» al movimiento ciego de la vida, que aparece como un peregrinaje por el «país del pan». Tal cosa evoca el trabajo alimenticio, el hecho de ganarse el pan y todo cuanto implica tal hipoteca propia de la vida. A todo esto, el poema dice: lo que hace el ser que cava sin descanso y que llamamos vida es un sueño insoñado. Es, pues, algo desaprovechado o algo vetado que por su continua causticidad no cesa de impulsar adelante: corroe. El ácido corrosivo, proveniente de aquello que mutila por su veto, es una de las principales metáforas del ciclo que analizamos y sin duda también del destino humano, tal como lo ve el poeta. Se recorre el país del pan: este promete saciar, pero el peregrinaje no conduce a ningún sitio. El peregrinaje y la excavación se producen sin que se duerma, es decir, no hay recogimiento en el dormir y soñar, de tal modo que el montículo que emerge crece más y más. Se convierte en todo un monte de la vida. Pero aquí suena como si la vida quedara sepultada bajo su siempre pesada carga. Traza su camino como el topo hace perceptibles sus galerías haciendo emerger montículos.

En efecto, el monte de la vida somos nosotros, con la totalidad de nuestra experiencia amontonada. Lo demuestra la continuación: «Con su miga amasas de nuevo nuestros nombres.» Es posible que se escondan aquí ciertas resonancias bíblicas o místicas judías. Pero aunque uno no las conozca y sólo tenga en el oído los versos del Génesis y acto seguido los deje atrás, el verso de Celan cobra sentido. Si es la pesada carga de la vida de la cual se amasan de nuevo nuestros nombres, sin duda deberá ser la totalidad de nuestra experiencia del mundo la que se levante a partir de esta materia de la experiencia. Eso significa aquí «nuestros nombres». El nombre es desde luego aquello que nos es dado en un inicio y que todavía ni siquiera somos. Nadie puede saber, al poner un nombre, qué será de la persona a la cual bautiza. Ocurre así con todos los nombres. Todos ellos sólo se convierten en el transcurso de la vida en aquello que son: así como nosotros llegamos a ser lo que somos, también el mundo llega a ser lo que es para nosotros. Esto significa que los «nombres» se amasan de nuevo sin cesar o, al menos, que se hallan en un proceso continuo de moldeado. No se dice por parte de quién. Pero es un «Tú». La aliteración de *neu* (de nuevo) y *Namen* (nombres) da cohesión a la segunda mitad del verso, de tal modo que en el centro recae el acento de un leve hiato que repercute en la

línea siguiente. Allí, lo común a todos —nuestros «nombres»— se individualiza de pronto y se convierte en un yo: «esos que yo...» Sólo con ese repentino «yo» adquiere el movimiento de la vida su verdadera dirección secreta, en la medida en que el «yo» se opone al siempre creciente recubrimiento y busca el paso al aire libre. El yo, sin asfixiarse bajo el creciente montículo o monte de la vida que aquí se levanta, sigue siempre activo y en busca: de ver y de claridad, aun siendo ciego como un topo. «Yo» sólo puedo percibir lo más próximo tanteando con la mano. Sin embargo, no deja de ser una percepción: nuestro ojo ciego se asemeja al «tuyo». El poeta quizá se refiere aquí a la mano del topo, a esa superficie clara y de extrañas formas de la mano cavadora, con la cual el topo abre sus galerías que lo conducen por la oscuridad a la luminosidad de la salida. En todo caso existe la tensión entre cavar en la oscuridad y aspirar a la luz. El camino por la oscuridad, sin embargo, no sólo es el camino que conduce a la claridad, sino en sí mismo un camino de claridad, es en sí mismo un ser-claro. Obsérvese cómo se expande en efecto la «claridad» en la penúltima línea gracias a que el atributo se halla solo. Es una claridad particular. Pues es la actividad del yo la que actúa y no es más que desvelo («desvelarme hacia ti»). El desvelo, a su vez, recoge aquel verse privado del soñar y del dormir de que se habló al comienzo, y del mismo modo se refiere la «candela del hambre» al hambre, es decir, al rechazo del pan saciante que pesa sobre el monte de la vida. Así pues, la insistencia en la claridad y el empuje hacia la claridad son como un producto del ayuno. La imagen final de la «candela del hambre en la boca» lo interpreta mediante un ritual religioso concreto, de modo que el «tú», lo buscado, queda definido como algo adorado en un culto. Tschizewsky me ha contado que en los Balcanes existe la costumbre de la candela del hambre, que hace visible a todo el mundo el ayuno piadoso (en la puerta de la iglesia): se trata de una suerte de ayuno orante y suplicante practicado por los padres que confían en el regreso del hijo. De forma análoga, un «ayuno» acompaña aquí el afán de claridad. Sin embargo, lo particular de este ayuno es, por lo visto, que aquello que aspira a la claridad lleva la candela del hambre en la boca. Esto significa sin duda que no se trata de un ayuno corriente, sino que el yo se prohíbe todas las palabras saciantes y gratificantes con las cuales uno se contenta en la vida: para ser capaz de la palabra verdadera e iluminada. Por tanto, el ritual apunta a una obra de fe de tipo muy diferente. ¡No existe, según parece, un ritual de la candela de hambre en la boca! Mediante esta paradójica combinación, el poema echa más bien por tierra aquella costumbre del ayuno que acaba de evocar. Se trata de otro ayuno y aquello por lo que se

produce también es diferente. Milošević, según me ha contado, conoce otra costumbre de la candela del hambre: cuando alguien empobrecía y su anterior posición social le impedía mendigar, se ponía, tapado y con la «candela del hambre», junto a la puerta de la iglesia para recibir las limosnas sin ser visto ni ver. De ser así, la candela no indicaría un ayuno voluntario, sino la propia desgracia del hambre. Sea como fuere, el poema dice «en la boca»: se trata de la palabra verdadera, de la que tengo hambre o busco por medio del ayuno. Esto puede deducirse, creo yo, sin necesidad de recurrir a informaciones folklóricas, pensando únicamente en la tensión entre la candela ritual del hambre y el «en la boca». ¿Alude, además, la candela del hambre, como todas las candelas, a que nuestra hambre de claridad tiene el tiempo contado? Tal vez. Sea como fuere, uno no cesa de aspirar a la claridad tanteando los «nombres». El movimiento del poema está dividido en dos partes con nitidez: un movimiento lo realizan todos, impulsados por sueños insoñados, trazando una huella de vida cada vez más larga y haciendo emerger un monte cuya carga es cada vez más pesada. El otro movimiento es el subterráneo del «yo», que avanza a la claridad como un topo ciego. Uno piensa en Jakob Burckhardt: «El espíritu es un cavador.»

Sigamos una vez más el movimiento de transposición al que hemos ido a parar: ¿quién es este «tú»? ¿El que amasa de nuevo los nombres, que posee un ojo verdaderamente vidente, que promete verdadera saciedad e iluminación? La transición al yo es repentina y queda claramente resaltada. Se alza del sino común a todos. El monte de la vida de todos no cesa de levantarse y a partir de él se construye el sentido y el absurdo de cada vida. Así se amasan los «nombres» de todos nosotros. Pero no son todos, sino ese único yo, que en este caso es «yo», el que tantea estos nombres. Se sugiere la actividad del poeta, que lo intenta con los nombres, con todos los nombres. Se confirma, pues: «nombre» no quiere decir sólo los nombres de los seres humanos. Significa sin duda la montaña de palabras, significa el lenguaje que se posa sobre la experiencia de la vida como una carga que la cubre. Es él el que se tantea, es decir, cuya permeabilidad se comprueba, por ver si en algún sitio permite, a pesar de todo, irrumpir a la claridad. A mi juicio, aquí se describe la privación y la distinción del poeta. Pero ¿únicamente del poeta?

En las muescas  
de la moneda celeste en la rendija de la puerta  
introduces presionando la palabra  
de la cual me desenrollé  
cuando, con puños temblorosos,  
desmonté el tejado  
que nos cubría, teja a teja,  
sílabas a sílabas,  
por mor del brillo  
cobrizo  
del cuenco de mendigo  
allá en lo alto.

Son versos amargos. En las ediciones existentes leemos «ácido celeste» en vez de «moneda celeste». Habrá que corregir el sustantivo. Sin embargo, queda la pregunta de cómo debía entenderse la versión publicada. Pues sin duda ha debido entenderse en cierta medida. Habla a favor de ello no sólo la actitud del poeta, quien, según cuentan, se mostró del todo indiferente cuando observó la errata. La coherencia global del sentido es, en términos generales, bastante fuerte para permitir que las partes individuales sean sustituibles. Walter Benjamin describió en su día este hecho bajo el concepto de «lo convertido en poesía». Si no fuera así, toda interpretación —que ha de operar con hipótesis inciertas— carecería de sentido. Analizaremos las dos variantes una al lado de la otra para localizar cada una en la totalidad del poema.

Entre la causticidad del ácido celeste —del que, por lo visto, estamos separados por una puerta nunca abierta y que, por otra parte, sería sin duda insoportable para nosotros — y el cuenco cobrizo del mendigo «allá en lo alto» se tensa el arco de una única frase. Subyace a ella una teología del cielo que se nos niega. Pero la puerta no es estanca. El ácido celeste, del que nos separa la puerta hermética, ha abierto muescas en la rendija, y por tanto algo pasa. Lo que pasa es la palabra. La metáfora del ácido corrosivo se aplica por lo visto al cielo porque este se nos niega. Por negarse, posee esa causticidad consuntiva... Aun así, uno busca cada gota de aquello que llega a nosotros: que es, precisamente, la palabra.

Ahora, sin embargo, habrá que aceptar que el texto no dice «ácido celeste», sino «moneda celeste». Siendo así, la idea inherente a la imagen es del todo distinta. Lógicamente, el genitivo de la «moneda celeste» ya no establece una relación causal con las «muescas», sino que debe entenderse como un genitivo subjetivo: la moneda tiene muescas. Uno pregunta: ¿cómo ha llegado la moneda a la rendija de la puerta?, pero no obtiene respuesta. Basta con saber que está dentro. Imagina que debería servir para abrirla, pero la puerta no se abre y no permite una entrada real. En cambio, algo penetra a través de la puerta. Por lo visto, las muescas de la moneda hacen que la puerta no sea estanca. Lo importante es, según parece, que no es la propia moneda la que paga la tarifa legítima de entrada al cielo (¿o la cuota de salida o de paso desde el cielo?), la que crea la mínima permeabilidad, sino algo que ella posee y que da a entender una pieza bruñida y recién acuñada, pero que nada tiene que ver con su valor monetario. Es bastante oscuro. ¿Se trata de un símbolo refinado de la gracia? Sea como fuere, el intento de pagar la tarifa de entrada no ha tenido éxito. Lo único que nos queda de este cielo que se nos

niega es la palabra. ¿Es este el sentido? ¿Tan propio de Lutero?

Cierto es, desde luego, que la moneda celeste se relaciona con el cuenco del mendigo allá en lo alto. El cuenco recoge monedas (¿monedas celestes? ¿monedas para el cielo?), y a este mísero tesoro parece aspirar quien deriva su destino de la «palabra», de esa única cosa entre las riquezas del cielo que nosotros tenemos.

Son, en efecto, versos amargos, sea cual sea la variante en que nos basamos. Una cosa es cierta, desde luego: el cielo no deja traslucir nada salvo aquello que, presionando, tú —una vez más ese tú desconocido— haces pasar por la permeabilidad de la puerta que cierra el paso. No es un mensaje torrencial de salvación, sino una palabra arrancada a duras penas, y para colmo parece un esfuerzo extrañamente absurdo. Pues, por lo visto, no nos esforzamos nosotros en entrar allí o en salir de allí, sino que la palabra debe salir. Eso quiere el tú. ¿Significa ello que estamos bloqueados ante la verdad y que esta, de hecho, no nos es negada? ¿Mantenemos nosotros cerrada la puerta, por así decirlo, o no encontramos la llave porque creemos en la validez de nuestra moneda? Planteo todas estas preguntas consciente de que, en todo caso, se evoca la teología del *Deus absconditus*.

Otra dificultad: cuando la palabra sale y está ahí, soy yo quien se «desenrolla» de ella. ¿Quién, «yo»? ¿Estoy «yo» hecho de palabra? ¿Soy yo palabra, como toda criatura es una palabra de creación? ¿Procuro volver ahora y siempre a la palabra de la cual provengo? Esto daría sentido aunque la distancia de Dios fuera extrema. Pues todos vivimos bajo el tejado del lenguaje. Quizá sea también válido para todos nosotros que, para mirar arriba, al aire libre, cada cual querría desmontar el tejado —aunque ofrezca una protección común a todos— porque impide el paso y tapa la vista. Sin duda, es sobre todo el poeta quien dice aquí de sí mismo aquello que quizá también vale para todos nosotros. El techo de las palabras es como un tejado que nos cubre. Garantizan lo familiar. Pero al rodearnos completamente de familiaridad, impiden ver lo desconocido. El poeta —¿o todos nosotros?— intenta desmontar sílaba a sílaba, es decir, de forma esmerada e infatigable, aquello que oculta. Por lo visto, este desmontaje «sílaba a sílaba» se corresponde con lo que en el poema anterior encontramos como el tanteo de las palabras y el desvelo «hacia». Tanto aquí como allí parece describirse el esfuerzo desesperado de quien aspira a la claridad, a lo alto.

Pero ¿se alcanza alguna vez la meta? La respuesta del poeta es descorazonadora. Lo conseguido aquí por el trabajo de los puños orantes sería, a lo sumo, el simple cuenco

cobrizo del mendigo con su brillo trascendental. El que un mero cuenco de mendigo visto en una calle parisina inspirara al poeta, tal como me contó Jean Bollack, no altera el hecho de que en este caso se habla de un «cuenco del mendigo allá en lo alto» y que, por tanto, se exige un trabajo de transposición por arte de nosotros. El poema traslada el cuenco a un contexto de santidad y de deseo de salvación. Pero ¿con qué matiz? ¿Con el de la esperanza? Dificilmente. La cosa es más bien así: con nuestra idea de la salvación no llegamos más lejos que al cuenco de mendigo que recoge las limosnas: el más profano de todos los utensilios de la iglesia. O también: sólo llegamos a la escasa caridad de una «colecta», carente de calidez y amor. Sea como fuere, cuando intento desmontar el techo protector, no me espera nada verdaderamente sagrado. Es apenas el reflejo de lo sagrado. ¿O ni siquiera es algo sagrado, sino algo que quizá fulge como lo sagrado, pero con un brillo falso? De todos modos, la persona que se afana con desesperación está llena de amargura y es consciente de la decepción que le espera.

Pero dejemos de momento la teología de lado y examinemos las expresiones utilizadas. ¿Qué significa que «yo» me desenrollé de la palabra? Al ver el término «desenrollar» y el desmontaje «sílabas a sílabas» uno piensa primero en la actividad consistente en desenrollar un rollo de escritura y descifrar un texto original como podría ser, por ejemplo, la palabra poética. En este caso, sin embargo, la palabra «desenrollé» se utiliza de forma intransitiva [en alemán ni siquiera es reflexiva: *ich entrollte*, «yo desenrollé»]. «Yo» me desenrollé de esa palabra que se filtra de lo alto, de esa gota minúscula de una sustancia celeste y trascendental. Suena paradójico. No soy «yo» de quien la palabra se desenrolla sílabas a sílabas —como un rollo pergamínico—, sino que es la palabra de la cual yo me desenrollo. Por lo visto, el propio poeta proviene de la palabra y todos sus esfuerzos están encaminados a alcanzar de nuevo esta palabra de la cual proviene y que sabe suya. No cabe la menor duda de que esta búsqueda jadeante y desesperada de la palabra, por encima de todas las sílabas y palabras, está consagrada a aquello que es la palabra —la palabra verdadera—, la palabra en la cual se halla quien busca la palabra. Parece, en efecto, que es el poeta quien dice «yo» de sí mismo y quien vive plenamente en la palabra. La tarea del poeta consiste precisamente en aspirar, como si fuera a su verdadera patria, a la palabra verdadera que no es el tejado protector corriente de cada día, sino que proviene del más allá, y en desmontar por tanto sílabas a sílabas la estructura de las palabras cotidianas. Debe luchar contra la función desgastada, corriente, encubridora y niveladora de la lengua para permitir una mirada al brillo de allá

en lo alto. Eso es la poesía.

Pero hay más. Se dice que el poeta se desenrolla de la palabra cuando en su actividad poética, palabra a palabra, alza la vista en busca de su procedencia de la palabra verdadera; sin embargo, de lo sagrado nunca puede percibir más que su brillo más profano y mísero y quizá incluso un resplandor falso, deformado por la mendicidad. De esta forma, el acto de desenrollar adquiere un matiz diferente y negativo: mediante el desmontaje del tejado, mediante la búsqueda de las palabras justas («cuando... desmonté»), el poeta no vuelve a su hogar, sino que precisamente se pierde. Se «desenrolla» de la palabra que de hecho es, se separa de ella sin esperanza y procura en vano —con puños temblorosos— volver a ella. «Traducimos sin tener el texto original» (Günter Eich). Uno vuelve a preguntarse: ¿Ocurre realmente sólo al poeta que la palabra auténtica le resulta inalcanzable, aunque le sea la más propia? ¿O es más bien la experiencia de todos nosotros, la de estar separados de la palabra auténtica y de su verdad precisamente porque hacemos palabras y actuamos con «puños temblorosos» con miras a algo que querríamos tener, que no es alcanzable y que en última instancia ni siquiera merece el esfuerzo?

En los ríos al norte del futuro  
arrojo la red que tú,  
titubeando, lastras  
con —por piedras escritas—  
sombras.

No sólo hay que leer el poema con precisión, teniendo en cuenta la división de las líneas, sino que también hay que oírlo. Los poemas de Celan, generalmente de muy escasos versos, exigen mucha precisión en este sentido. En el caso de versos de fluir más amplio, como son por ejemplo las *Elegías de Duino* —donde en muchas ocasiones no pudo evitarse separar las líneas por motivos técnicos, sobre todo en las ediciones basadas en la primera—, sólo algunas cesuras muy claras presentan esa definición propia de un sello que tienen las líneas finales de estos poemas de Celan. En nuestro caso el verso final es una única palabra: «sombras» — una palabra que se precipita con todo el peso de su significado. No obstante, es un final y como cualquier final ajusta las dimensiones del todo. También el significado evocado: «sombras que se proyectan» implica que sean arrojadas. Donde las sombras se proyectan y oscurecen siempre hay también luz y claridad; y, en efecto, algo clarea en este poema. Evoca la claridad y el frío de las aguas cercanas al hielo. Los rayos del sol penetran hasta el fondo del agua. Las piedras que lastran la red proyectan las sombras. Todo es muy sensible y concreto: un pescador arroja la red y otro le ayuda lastrándola. ¿Quién soy yo? ¿Y quién eres tú?

El yo es un pescador que arroja la red. Arrojar la red es un acto de pura expectación. Quien ha arrojado la red ha hecho cuanto podía y debe esperar que algo quede atrapado. No se dice cuándo se realiza este acto. Se trata de una suerte de presencia gnómica, es decir, ocurre una y otra vez. Esto queda subrayado por «en los ríos», que no supone una indicación indeterminada del lugar como sería la fórmula más lógica de «aguas», sino sitios muy concretos a los que uno va porque prometen capturas. Estos sitios se hallan todos «al norte del futuro», es decir, a más distancia todavía, lejos de las rutas y caminos trillados, allá donde nadie pesca. Es, por lo visto, una afirmación sobre el yo, concretamente de que se trata de un yo con expectativas especiales. Pero ¿no es todo yo un yo con tales expectativas? ¿No se proyecta en cada yo algo a un futuro que va más allá de aquello con lo cual uno cuenta en el porvenir? Ese yo tan diferente de los otros es precisamente el yo de cada cual.

El arco —tensado con tanto arte— de este poema que consta de una única y sencilla frase se basa en que el yo no se encuentra solo ni puede realizar solo la captura de los peces. Necesita del tú. El tú se halla, resaltado, al final de la segunda línea, como si estuviera suspendido, como una pregunta indefinida que sólo se llena de sentido al proseguir el tercer verso o, mejor dicho, la segunda mitad del poema. Una actividad se

describe aquí con suma precisión. Lastrar de manera titubeante no significa un titubeo interno debido a la duda o a la indecisión, que hace que el tú, quienquiera que sea, no comparta del todo la confianza del yo dedicado a la pesca. Sería un malentendido total si se diera este sentido al titubeo. Lo que se describe es más bien el hecho de lastrar la red. Quien lastra la red no debe excederse ni en un sentido ni en otro, no debe cargarla demasiado porque la red se hundiría, ni demasiado poco porque quedaría flotando. La red, como dice el pescador, tiene que «nadar». De ahí el titubeo a la hora de lastrarla. Quien lastra la red, debe agregar piedra a piedra con cuidado, como si las pusiera sobre una balanza destinada a determinar el peso de algo. Pues la cuestión es encontrar el momento justo del equilibrio. Quien lo hace al lastrar la red contribuye a hacer posible la captura.

Sin embargo, la concreción sensible del proceso se eleva con sumo arte a un plano imaginario y espiritual. Ya la primera línea obligaba a entender el enunciado en su sentido general por la fórmula de «al norte del futuro», imposible de captar con los sentidos. La misma función ejerce en la segunda mitad la fórmula de un lastre consistente en sombras —sombras, además, escritas por piedras—, que tampoco puede captarse de este modo. Así como allí el ser humano, en cuanto ser de la expectación, se manifestaba en el gesto sensible del pescador, así se precisa aquí lo que es y hace posible la expectación. Pues por lo visto se muestran aquí dos acciones complementarias: arrojar y lastrar la red. Existe entre ellas una tensión secreta, y ambas son, sin embargo, un acto común, el único que promete captura. Precisamente la oposición secreta entre arrojar y lastrar es lo importante. Se interpretaría equivocadamente si el acto de lastrar se entendiera como un freno al puro acto de lanzar hacia el futuro, como un enturbiamiento de la expectación pura debido a la conciencia lastrante de aquello que arrastra hacia abajo. El sentido de la tensión reside más bien en que sólo por el lastre adquieren el vacío de la expectación y la vanidad de la esperanza la definición del futuro. La audaz metáfora de las «sombras escritas» no sólo resalta lo imaginario y espiritual de toda la acción, sino que atestigua algo así como un sentido. Lo que está escrito puede descifrarse. Significa algo y no es sólo la resistencia sorda de lo pesado. Traduciendo: así como el acto del pescador sólo promete por la combinación de arrojar y lastrar, toda la futuridad en que la vida humana se adentra, viviendo, no es un mero e indefinido estar abierto a lo venidero, sino que se define por aquello que ha sido y por cómo se guarda en un libro escrito por las experiencias y desilusiones.

Pero ¿quién es este tú? Parece como si alguien supiera cuánto puede cargar sobre el yo, cuánto soporta el corazón esperanzado del ser humano sin perder la esperanza. Un tú indefinido que quizás se concreta en el tú del prójimo o en el tú del ser más lejano o tal vez incluso en el tú que soy yo para mí mismo cuando hago a mi propia confianza percibir los límites de lo real. En todo caso, lo que está verdaderamente presente en estos versos, lo que confiere realidad al yo es la combinación de yo y tú que promete captura.

Pero ¿qué quiere decir captura en este caso? El intercambio fluido entre el poeta y yo permite entenderla tanto en sentido particular como general o, mejor dicho: reconocer el sentido general en el particular. La captura a conseguir puede ser el propio poema. El poeta quizá se refiere a sí mismo, diciendo que arroja la red allí donde la claridad y pureza encuentran transparentes las aguas del lenguaje y le hacen concebir la esperanza de que su audacia —que va más allá de lo tradicional— le conceda una buena captura. El hecho de que el poeta se refiera a sí mismo cuando se representa de este modo como un yo pescador puede apoyarse también en el contexto: no sólo del gran contexto de la literatura universal que gusta de extraer los hallazgos poéticos de las profundidades oscuras, de una fuente o de un lago. Pensemos en dos conocidos poemas de Stefan George, *El espejo* y *La palabra*. También el contexto particular del presente ciclo de poemas resalta el poema verdadero —el que no es «per-poema», no es un juramento engañoso de lo supuesto— frente al trajín verbal en que la lengua es zarandeada en una y otra dirección. Por eso está absolutamente justificado, también en el caso de nuestro poema, entender todo el proceso a partir del poeta y de su expectación de la palabra lograda. No obstante, lo que aquí se describe va mucho más allá de lo particular del poeta. Y no sólo aquí. Una de las grandes metáforas fundamentales de la edad moderna es que la actividad del poeta es como un ejemplo del ser del hombre. La palabra que el poeta consigue y a la que da consistencia no es su logro específicamente artístico, sino un modelo de las posibilidades de la experiencia humana en general, que permite al lector ser el yo que es el poeta. En nuestro versos, el yo y el tú están descritos como secretamente solidarios en el logro, como componentes de una solidaridad que no es sólo la del poeta con su genio o dios. No hay aquí un ser lastrante, sea hombre o dios, que vaya cargando sombras verbales, coartadoras de la libertad. Este poema, que quizá se refiere a un logro propio de la existencia poética, enuncia en verdad quién es yo al quedar claro quien es tú. Cuando los versos del poeta nos hacen patente este ser el uno para el otro, cada uno de nosotros se inserta precisamente en la relación que el poeta afirma como suya. ¿Quién

soy yo y quién eres tú? Es una pregunta a la que el poema responde a su manera: dejándola abierta.

Otto Pöggeler propone entender «al norte del futuro» como un paisaje de muerte, por cuanto todo futuro que viene a nuestro encuentro ya está superado por el «abismo inasible» de la muerte. Sería una radicalización de la experiencia humana fundamental que obligaría a interpretar el tú como la idea de la muerte que confiere su peso a toda existencia. Desde luego, «al norte del futuro» se entendería así con mayor precisión: sería allí donde ya no existe el futuro. Lo cual implicaría que tampoco hay expectación. Sin embargo: la pesca. Merece la pena reflexionar sobre ello. ¿Es la conformidad con la muerte la que promete nuevas capturas?

Ante tu rostro tardío,  
soli-  
tariamente entre  
noches que también a mí me transforman,  
vino a detenerse algo  
que estuvo ya una vez con nosotros, in-  
tocado por pensamientos.

Durante mucho tiempo, este poema me pareció particularmente difícil. Pues, a pesar de lo inequívoco de su enunciado, deja un espacio particularmente amplio para llenar. ¿Es un poema de amor? ¿O habla del ser humano y dios? ¿«Me» han transformado las noches de amor o las noches del solitario?

Como ocurre a menudo en los poemas compuestos de muy pocos versos, casi todo el peso recae en el último, precisamente por la brevedad y concisión de su estructura. «Tocado por pensamientos»... es casi como un sello epigramático. Desde allí hay que entender todo en el fondo, como si fuera su condensación. La separación de «in-tocado por pensamientos», cargada de tensión, confiere independencia al hecho de estar tocado por pensamientos. Pero ¿en qué sentido? Hay dos posibilidades de entenderlo: como una afirmación positiva, reforzada por la separación de líneas, sobre el carácter intocado de aquello que se presentó «ante tu rostro»; quiere decir que no se trata de algo expresamente sabido o pensado. O bien afirma que aquello que «estuvo ya una vez con nosotros» es ahora diferente; está, concretamente, «tocado por pensamientos», o sea, transformado. Lo que no se dice es, pues, lo siguiente: «intocado tanto después como antes». El enunciado del poema está siempre marcado por la tensión entre el «después» y el «antes». Se habla de un rostro «tardío» que evoca un «antes»; se habla de un «ya una vez» y, explícitamente, de noches que «transforman». Por tanto, la tensión entre el antes y el ahora debe residir también en el «in-tocado», que no en vano asume la separación de líneas.

Esta cuestión afecta a las particularidades más profundas de ritmo, estructura del verso y articulación del sentido. Afecta a la coherencia última del sentido: a mi juicio, esta confirma la interpretación propuesta por mí de que se ha producido un nuevo estado de conciencia. Pues ese «algo» que viene a detenerse quedaría demasiado indefinido si no se afirmara nada de él. Si, en cambio, el sentido consiste en que lo intocado por los pensamientos acaba destruido por el pensamiento, se entenderá que se ha producido «algo», concretamente, a pesar de toda su indefinición, un estado de conciencia nuevo que implica soledad. Conciencia creciente, distancia, soledad... No es la constatación desilusionada de un acceso perdido —como lo sería el caso de un enfriamiento del afecto—, sino que se produce un reconocimiento mutuo: de las noches se dice que «también a mí me transforman», o sea, también a ti. De hecho, la distancia de la que ahora se toma

conciencia siempre ha estado ahí en forma de aquello que se llama discreción, hasta llegar a esa «infinita discreción» con la que Rilke define su relación con Dios.

Esa es, pues, la verdadera experiencia que habla desde estos versos: entretanto, las cosas han cambiado. Aquello que estaba intocado por pensamientos, ya no lo está, y no lo está de una vez para siempre. La epigramática línea final expresa precisamente el carácter definitivo de aquello que acaba de producirse: «tocado por pensamientos».

En este punto, parece particularmente apremiante la pregunta de quién es yo y quién es tú. Sin embargo, tampoco aquí hay que plantearla de esta manera. Lo único importante es que, entre el yo que habla y el tú al que se dirige, se evoca la historia de una relación íntima cuyo inicio se remonta a tiempos pasados. Lo sugiere el adjetivo «tardío» atribuido al rostro, y luego da la impresión de que entretanto este rostro se ha introvertido y encerrado más en sí mismo. Porque se dice *allein-gängerisch* («solitario»), lo cual no quiere decir simplemente que «va solo», sino que implica un estar-solo elegido y practicado de forma consciente. Una vez más, la división de la palabra encarna la tensión de esta soledad. Hace sonar las dos cosas: soledad y voluntad de soledad. Esto se confirma desde otro lado por «mi» confesión de que yo también me he transformado. Queda claro, sin embargo, que aquello que se presenta «ante tu rostro tardío» no debe considerarse algo extraño y antes inexistente. Ya estuvo «una vez con nosotros». Lo que ha cambiado en el ínterin no anula la confianza de la relación mutua. No es nada extraño. No debemos preguntar qué es. Por lo visto, el propio hablante tampoco es capaz de nombrarlo. Es «nada».

Lo único que el poema revela a este respecto se halla en la fórmula de «in-tocado por pensamientos». Quiere decir que entretanto uno se va haciendo ideas y precisamente por eso algo viene a detenerse. Téngase en cuenta que no se dice: algo ha interferido. No hay referencia alguna a un suceso especial que haya cambiado todo; se trata más bien de los efectos del tiempo que no descubren nada nuevo, sino que hacen detenerse, como algo aparte, aquello que en sí ya es conocido porque ya ha estado una vez con nosotros. El poema dice «con nosotros» y no «entre nosotros». Lo que acude a la conciencia no es quizá más que la soledad dentro de la confianza mutua.

Por tanto, no parece del todo necesario saber quién es yo y quién es tú. Pues aquello de que se habla ocurre a ambos. Yo y tú son personas transformadas, personas que se transforman. Les ocurre el tiempo: da igual que este tú lleve el rostro del prójimo o el totalmente otro de lo divino. Lo que se enuncia es que, a pesar de toda la confianza existente entre ambos, toman cada vez más conciencia de la distancia entre ellos. Precisamente en esas noches, es decir, en la proximidad y la intimidad de la convivencia capaz de borrar todo lo demás y de disolver todo cuanto separa, algo se transformó y se detuvo. ¿Es algo que separa? Se presentó «ante» tu rostro. Ello implica, desde luego, que no tengo un acceso tan inmediato a «ti», pero también, claro está, que no estoy separado de «ti». Ya ha estado antes «con nosotros». Más bien, parece que, por un saber nuevo, se afirma la distancia que siempre ha existido, la distancia al dios oculto o la lejanía respecto al más próximo.

A través de los rápidos de la melancolía  
pasando junto al  
espejo pulido de las heridas:  
por allí son conducidos a flote los cuarenta  
árboles descortezados de la vida.

Tú, la única nadadora contra-  
corriente,  
los cuentas, los tocas  
todos.

Se trata de la experiencia del tiempo. Lo que sugiere el poema se vuelve palpable en un punto. Alguien piensa en sus cuarenta años cumplidos. El poeta, se dirá. No cabe la menor duda; sin embargo, aquello que el poeta dice aquí de sí mismo implica algo general, algo tan común a todos que estos cuarenta años particulares no son sólo suyos. En todo el poema no se pronuncia una sola vez el «yo»: hasta tal punto es inherente al discurso de la palabra poética el «yo» que todos nosotros somos. Este yo que somos todos nosotros piensa en sus cuarenta años, es decir, en todo cuanto ha pasado a su vera y también en todo cuanto él mismo ha pasado: tiempos de melancolía, rápidos que suponen un peligro no tanto por su existencia, sino por lo repentino e imprevisible de su aparición. El peligro de cuanto se nos viene encima de forma tan repentina se evoca con una única palabra: *Schwermuttschnellen* («rápidos de la melancolía»), pero también se evoca que el «yo» ha pasado por todos los obstáculos. Ahora se avanza por aguas más tranquilas, se pasa junto al lago reflejante, una superficie tan inmóvil, en contraposición a los rápidos, que en ella todo puede espejarse. Hay en ella saber y memoria. Refleja las huellas visibles de lesiones visibles, heridas de las que la vida vertiginosa toma dolorosa conciencia. Ellas sobre todo aparecen en el balance de la vida.

No obstante, el verdadero movimiento del poema es que la vida sigue, pasando tanto por los repentinos ensombrecimientos como por la lucidez propia de los sufrimientos abiertos. Los árboles de los años que ahí flotan se definen por su parte como «descortezados». Esto puede significar lo siguiente: el núcleo ha quedado al descubierto (para quién recuerda?), de tal modo que se ha despojado de todo lo insustancial. O quizá también: lo verdaderamente vivo ya no está. El descortezamiento ya no permite a la savia de la vida subir y bajar. Sólo queda la carcasa convertida en madera. Sea como fuere: son conducidos a flote. La fuerza del agua los lleva corriente abajo. Alguien nada contra esta corriente del paso del tiempo, alguien para quien, como única nadadora contracorriente, no parecen existir en absoluto estas diferencias entre los repentinos ensombrecimientos y la claridad reflejante de las heridas y toda la vida que contienen. La nadadora contracorriente es interpelada como «tú», de forma admirativa y confirmativa.

El último verso, «todos», expresa con claridad el carácter comprensivo de este movimiento contrario. La nadadora contracorriente cuenta todos y toca todos estos árboles de la vida. La regularidad y la precisión imperturbable que actúan aquí

manifiestan de forma inequívoca, a mi juicio, que la nadadora contracorriente es el propio tiempo que pasa. El recuerdo o la memoria humanas o incluso la preocupación acompañante de otro no podrían estar presentes desde el primer año de manera tan firme, constante e inseparable. Platón enseña: el tiempo es el número, la secuencia en movimiento. Esta nadadora contracorriente es desde luego más que una mera medida que permite medir el movimiento. Ella misma hace algo, al resistirse al desplazamiento del paso del tiempo. Sólo por eso es algo así como una medida fija que permite reunir y medir todo y a partir de la cual se asegura, contando, de todo cuanto pasa fluyendo, como si lo tocara con la mano. Nada se omite en este proceso, todo forma parte de él, incluidos los «incontados» sufrimientos que dejar atrás y olvidar «se llama vivir». Lo contado es, pues, la suma del tiempo vivido. Ahora bien, Aristóteles enseña: de algún modo, el alma aparece con el tiempo. Ese «contra» que no se deja arrastrar y que no cesa de estar presente y de contar todo no es, pues, tanto el tiempo en sí como el sí mismo fijo y resistente que soy «yo» y en el cual está el tiempo. Sólo en él se recoge, como señaló san Agustín, la historia de la vida creando una totalidad. Sólo en él hay tiempo. Tiene la ipseidad del yo algo enigmático. Vive porque olvida, pero también sólo vive como yo porque todos sus días, los inolvidables, «para él» se cuentan y están contados. El hecho de que no se omita nada de cuanto yo he sido constituye la esencia del tiempo, pero por supuesto no es la conciencia real del hombre de cuarenta años o de otra conciencia que mira atrás para así abarcarlo todo. Antes bien, precisamente la diferencia entre el tiempo que todo lo cuenta y la conciencia vital del yo se convierte para este en experiencia. Por esta regularidad del tiempo y la serenidad de esta conciencia que piensa el tiempo en sí, el hombre de cuarenta años toma conciencia de sí como de un sí mismo más elevado.

Los números, aliados  
con la fatalidad y anti-  
fatalidad  
de las imágenes.

El cráneo  
encasquetado, en cuya  
sien insomne un martillo de fuego  
fatuó  
todo esto a compás de universo  
canta.

Aquí también se trata de la vivencia del tiempo. «Los números» recoge la acción de contar el tiempo. El tiempo aparece aquí como fatalidad, aliado como está con la «fatalidad y antifatalidad de las imágenes». «La fatalidad... de las imágenes» se refiere por lo visto a aquello que está despierto detrás del cráneo, a la fatalidad inevitable de la conciencia en que siempre algo se representa. El que haya allí algo —ni invocado ni deseado— no puede faltar. Los números, es decir, ese transcurrir de los instantes, no existen para sí solos. Están «aliados», es decir, siempre implican al mismo tiempo que existan imágenes en cuanto hechos de la experiencia interna. Estas imágenes acompañan, inseparables, los números y el tiempo, pero no son sólo «fatalidad» como el tiempo, es decir, acontecer necesario e inamovible, sino que ejercen también la función de «antifatalidad». Esto quiere decir que al mismo tiempo se alzan contra los números, contra la monotonía de la secuencia que golpea sin cesar como un martillo. Pero estas imágenes también son en sí mismas una fatalidad. En cuanto fatalidad de las imágenes, la palabra «fatalidad» (*Verhängnis*) adquiere un contra-sentido nuevo, concretamente el de «velar» (*verhängen*), de tal modo que lo velado ya no queda al descubierto con su forma verdadera ni es visible en su desnudez. Ya que la antifatalidad de las imágenes es ambas cosas a la vez, no sólo lo velado, sino también lo velante, la fatalidad adquiere algo del doble sentido de estar velada y de ser al mismo tiempo velante. Aquello contra lo cual las imágenes son lo velante y lo velado son los números, el tiempo, el transcurrir inalterable. Es —aliado con las imágenes— no sólo un golpear incesante de la transitoriedad, sino al mismo tiempo algo así como un velo que cubre el presente y sobre el cual descende, para olvidarlo, ese otro velo: la alfombra multicolor de las imágenes.

El tiempo es el sentido interno en que se halla la sucesión de las representaciones. Ya lo enseñaron Kant y, de modo incipiente, Aristóteles. Se entiende lo extraño del hecho de que esta infinitud de secuencias e imágenes esté como encerrada bajo un casco. Es el cráneo, en cuya pared de la exterioridad se manifiesta la infinitud interna mediante el martillazo del pulso temporal. Ahora bien, el poema dice: «a compás de universo canta». Queda claro que el compás del martillo del tiempo es el compás del universo; abarca todo. Pero ¿qué significa que el martillo que golpea «canta» toda esta secuencia interna? Desde luego, el compás del paso incesante no se convierte en música. La audaz metáfora del «canta» constituye un verso final y posee por tanto una gran fuerza, el énfasis de la paradoja que se pone y se opone a sí misma. De todos modos, «canta» quiere decir: no

contraponerse, sino celebrar y hacer presente en la celebración. ¿Qué significa esto? ¿Por qué es el martillo de fuegos fatuos, esa sacudida de la conciencia que sólo sigue y escolta el flujo del tiempo y de las imágenes, a la vez aquello que le dice sí y lo hace suyo — en cuanto ese «yo pienso» que debe poder acompañar todas mis representaciones?

¿O, en amarga antítesis, se llama «cantar» precisamente la monotonía de ese martillazo de la transitoriedad? No obstante, el hecho semántico me parece inequívoco: en el gran compás del tiempo, que es como el pulso, el destello de la conciencia es como una antifatalidad. Son imágenes cuyo contenido variado anima con fuegos fatuos, en incesante secuencia, la monotonía del transcurrir. La expresión «sien insomne» (*schlaflose Schläfe*) de la segunda estrofa muestra cuán cerca acecha aquí —como suele ocurrir en Celan— un juego de palabras (*Schlaf*, «sueño», y *Schläfe*, «sien»). Como todos los juegos de palabras, este también representa una ruptura en el pensamiento o, mejor dicho, una armonía oculta que, como bien sabía Heráclito, es más fuerte que la manifiesta. De hecho, es el enigma de la propia conciencia el que pueda existir esta fusión de sueño e insomnio, este insomnio en el sueño. Cuando uno es consciente de sí mismo, está despierto. Pero quien toma conciencia de sí mismo es siempre como alguien que ha sido despertado de un sueño. Estamos tan seguros de nuestra ipseidad en nuestra autoconciencia que su estar-despierta comprende también de forma incuestionable su sueño, su somnolencia y su olvido. Ahora bien, el martillo que golpea la sien es, en la monotonía del avance inexorable del tiempo, un canto... ¿o es como el canto? Sea como fuere, se refiere a algo que se produce y se detiene. Ese es el verdadero enunciado del poema. Al tiempo que el martillo no sólo marca el compás del universo, sino que con el ritmo canta también todo cuanto aparece en la tangibilidad de las imágenes, se supera la monotonía. Las imágenes cambiantes entran en un ser duradero que se resiste a desaparecer en lo insonoro y en el cual se produce una aprobación.

Sendas en la rocalla de sombras  
de tu mano.

Desde el surco de los cuatro dedos  
escarbo para mí la  
bendición petrificada.

Siguiendo un principio hermenéutico, empiezo por el verso final acentuado. Pues en él reside por lo visto el núcleo de este breve poema. Habla de «bendición petrificada». Ya no se da la bendición de manera abierta y fluida. Antes bien, debe de haber tal carencia de la proximidad y del don del bendecidor que la bendición ya sólo está presente en forma petrificada. El poema señala: esta bendición de la mano que bendice se busca con el fervor insistente y desesperado de un necesitado. De este modo se produce un viraje audaz desde la mano que bendice a la mano que oculta para la quiromancia un mensaje esperanzado y lleno de bendiciones. El contexto nos enseña el significado de «rocalla de sombras». Cuando la mano se dobla ligeramente y los pliegues proyectan sombras, las grietas en la «rocalla» de la mano, o sea, en el tejido de cortes y pliegues, se hacen visibles en forma de líneas interpretadas por el quiromántico. A partir de ellas lee este el lenguaje del destino o del carácter. El «surco de los cuatro dedos» es la arruga transversal que reúne los cuatro dedos, a diferencia del pulgar.

¡Todo esto es muy extraño! El yo, quienquiera que sea, el poeta o nosotros, trata de sonsacar, «escarbando», la bendición lejana y ya intangible de la mano bendecidora. Sin embargo, esto no ocurre mediante un desciframiento experto de los misteriosos juegos de líneas, un desciframiento familiarizado con ellos. De hecho, la situación del quiromántico, evocada aquí con claridad, constituye en definitiva un contraste. Admitamos: la quiromancia, cuando se practica en serio y no como mera broma, posee una peculiar capacidad de afectarnos. La imposibilidad de desvelar el futuro confiere un misterio seductor a cualquier afirmación sobre tales signos. En este caso, sin embargo, todo es muy diferente. El fervor y la necesidad desesperada de quien busca son tan grandes que no se detiene, entre serio y divertido, en la interpretación experta de la enigmática escritura de la mano y del futuro: en el laberinto de las rayas de la mano sólo busca, como alguien a punto de morir de sed, el surco más grande, más profundo y, de hecho, carente de todo misterio, en cuyas sombras no hay nada escrito. Pero tan grande es su necesidad que suplica algo así como una bendición a este surco que ya no dispensa nada.

¿De quién es la mano? Resulta difícil ver, en la mano bendecidora que ya no bendice, algo que no sea la mano del Dios oculto, cuya plétora de bendiciones se ha vuelto irreconocible y ya sólo nos llega en forma de petrificaciones, sea en el ceremonial petrificado de las religiones o en la fe petrificada de los seres humanos. Una vez más, el poema no decide nada respecto a la identidad del «tú». Su única afirmación es la

necesidad urgente de quien busca la bendición en «tu» mano, sea quien sea el propietario de esta. Lo que encuentra es bendición «petrificada». ¿Es todavía bendición? ¿Una última bendición? ¿De tu mano?

Gris blancuzco del ex-  
cavado y escarpado  
sentimiento.

Tierra adentro, el aquí  
traído elimo arenario sopla  
dibujos de arena sobre  
el humo de cánticos de las fuentes.

Una oreja, segregada, escucha.  
Un ojo, cortado en tiras,  
hace justicia a todo esto.

La crueldad de las imágenes de la oreja cortada y del ojo cortado en tiras confiere a este poema un carácter singular. Es necesario e intencionado que uno sienta cierta repugnancia ante tales crueldades, para superarlas mediante la comprensión. Pero ¿qué hay que comprender? A mi juicio, lo siguiente: ni un oído abierto a las melodías del mundo, ni una mirada que lo abarca todo, ebria de la exuberancia dorada del mundo, responden de manera justa a aquello que es. Sólo un escuchar atentísimo —de tal modo que la oreja parezca segregada, sea «todo oído»— y un ojo que escruta a través de una rendija finísima —a eso parece referirse el «cortado en tiras»— son capaces, a esta altura, de captar aquello que es. Pues sólo cosas aisladas, apenas audibles, apenas visibles, dan conocimiento («humo de cánticos de las fuentes»).

A pesar de las rigurosísimas supresiones, sin embargo, «todo esto» está ahí: el mar —pues se habla de «tierra adentro»—, las rocas calcáreas en el gris blancuzco del suelo abierto y luego, tierra adentro, a cierta distancia del mar cercano, algo muy diferente, humano: humo y fuentes. La costa escarpada evoca la soledad pero también que lo normalmente oculto salga a la luz, quede al descubierto. Esto es aquí el «sentimiento escarpado» (pensemos en la «cólera escoriada, petrificada» de Rilke). Aquello que queda al descubierto se adentra en las profundidades del sentir como en un abismo. Esto es lo inherente a la palabra «escarpado». Pero no es como un manantial de sentimientos. Es gris blancuzco, se alza petrificado, sin color ni vida, y está expuesto a la intemperie como una calera que se «excava».

¿Qué empieza, de hecho, con la segunda estrofa, iniciada por las palabras «tierra adentro»? Cuanto hay allí, tierra adentro, es sin duda menor que la línea de separación gris blancuzca de la soledad entre los grandes elementos del mar y la tierra. Sin embargo, «tierra adentro» sugiere algo así como una expectación, como si la soledad desnuda del sentimiento «excavado» y agotado pudiera ser sustituida por los tonos sonoros de lo humano. Sea como fuere, la imagen cambia: hay que oír cánticos que emergen como humo de algunas aberturas de las profundidades, de las fuentes. «Humo de cánticos de las fuentes» evoca múltiples cosas. Humo proveniente de chimeneas de viviendas humanas, fuentes de pueblos, sonidos humanos, canto. No obstante, tampoco estamos lejos del aislamiento de la costa. Por encima de todo, el elimo arenario sopla sus dibujos de arena. La pobreza y sobriedad de las dunas que se adentran en la tierra y de sus

dibujos uniformes describen un mundo que deviene homogéneo, en el cual ya no se manifiesta nada humano y el cántico de las fuentes casi queda acallado. Sólo para una escucha atentísima resulta audible este cántico, esta afirmación de lo humano sobre sí mismo en un mundo que se cubre de arena, y sólo en breves instantes de ruptura destella algo humanamente ordenado para un escudriñar concentradísimo. La crueldad brutal de la metáfora final de la oreja y del ojo hace sentir la pobreza oprimente del mundo en que el sentimiento ya apenas puede hacer nada.

Con mástiles cantados hacia tierra  
navegan los barcos naufragados del cielo.

En ese canto de madera  
clavas los dientes con firmeza.

Eres el gallardete  
capaz de aguantar mucho canto.

En tres breves estrofas se describe la escena de un naufragio, por supuesto invertido de entrada hacia lo irreal. Es un naufragio en el cielo. De todos modos, también allí el naufragio significa lo que normalmente asociamos con la metáfora del naufragio, y quizá pensamos en primer lugar en el célebre cuadro de Kaspar David Friedrich que representa un naufragio entre los témpanos del Mar Báltico: el fracaso de todas las esperanzas. El tópico se conoce desde hace mucho tiempo. También en este caso, el poeta evoca esperanzas frustradas. Pero se trata de un naufragio en el cielo, una desgracia de dimensiones muy distintas. Los mástiles de los barcos naufragados señalan a tierra y no hacia arriba. Uno piensa en las profundas palabras de Celan pronunciadas en el discurso del *Meridiano*: «Quien anda sobre la cabeza, tiene el cielo debajo como abismo.»

No obstante, una cosa está clara: estos mástiles son «cantados». Son canciones, pero tales que no señalan, consoladoras, hacia un arriba y un más allá. Uno piensa en la inversión de *Tenebrae*: «Reza a nosotros, señor.» Ya no se confía en la ayuda del cielo, sino en la de la tierra. Los barcos han fracasado todos, pero se sigue cantando. La canción de la vida sigue sonando, aunque los mástiles saluden ahora hacia la tierra. El poeta se aferra, pues, a este «canto de madera», «con los dientes», es decir, en un esfuerzo último y extremo para no sucumbir del todo. El canto lo mantiene a flote. Por eso se llama «canto de madera». Así como quien está a punto de ahogarse no suelta la tabla de la salvación que flota como su último asidero y se aferra a ella como si fuera con los dientes, así se agarra el yo del canto. Y en una inversión perfecta de la realidad fracasada tras el naufragio del cielo y de todas sus promesas, el poeta se llama a sí mismo un «gallardete». Está sujetado al mástil del canto, es decir, no puede separarse de él. Así como el gallardete de un barco naufragado es lo último que sobresale del agua, el poeta con su canto es el último que significa un mensaje y una promesa de vida, un último mantener en alto la esperanza. Pues sólo el canto durará, no sucumbirá, es lo único a que uno se aferra tras el naufragio de todas las esperanzas dirigidas al cielo.

De esta manera habla aquí el poeta de su obra. Pero así como la metáfora del «canto de la vida» que se impone aquí al lector se refiere a la vida en general, el «gallardete capaz de aguantar mucho canto» no sólo se refiere, sin duda, al poeta y a su perseverancia en la esperanza, sino a la última esperanza de toda criatura. Una vez más, no hay frontera entre el poeta y el ser humano que, recurriendo a su última fuerza, mantiene en alto su esperanza.



Tenazas de las sienas,  
escudriñadas por tu hueso malar.  
Su brillo plateado  
allí donde hicieron presa:  
tú y el resto de tu sueño —  
pronto  
celebraréis cumpleaños.

Está claro que el poeta responde aquí a la llamada de la vejez. Las «tenazas de las sienes» se refieren a las sienes canosas, señal de la cercanía de la vejez que ase implacable como unas tenazas. El segundo verso, «escudriñadas por tu hueso malar», se expresa con sobriedad casi anatómica, pero «escudriñadas» introduce también un matiz de inquietud observante, y la continuación manifiesta con meridiana claridad cómo va adquiriendo fuerza la idea de la muerte. Pues allí se dice lo siguiente: «tú y el resto de tu sueño» — una audaz antítesis, porque ese resto representa el resto de una vida. ¿Y qué quiere decir la aguda expresión «pronto celebraréis cumpleaños»? Por supuesto, no significa: pronto vais a nacer. Un cumpleaños no es nacer, sino la celebración del retorno del día del nacimiento, y tal retorno sin duda significa, para aquel cuyas sienes se están volviendo grises, una conciencia creciente del declive y de la brevedad de la vida. A decir verdad, sin embargo, no se percibe tono de queja en los versos.

Uno se pregunta a quién se dirigen, de hecho, estas palabras. ¿Habla el yo consigo mismo? Resulta extraño, no obstante, que el «tú y el resto de tu sueño» estén reunidos en un «vosotros» que, juntos, celebran el cumpleaños. Por tanto, la interpretación debe abrir brecha allí donde el poema suena extraño, es decir, en este final. Hay en él dos antítesis ocultas: una es la antítesis entre el tú interpelado que vela por sí mismo y el sueño, que es como se llama aquí su vida... como hacen Heráclito, Píndaro, Eurípides, Calderón y muchos otros. La segunda antítesis reside en la contradicción entre la fiesta de cumpleaños alegre y llena de expectativas y el presentimiento de la vejez y la muerte. La alegría expectante queda resaltada por el verso compuesto de una única palabra, «pronto», y se convierte luego en renuncia a esta expectación por parte del hablante, el cual toma conciencia del envejecimiento. Así pues, la alegría expectante se torna aquí dos antítesis de la amargura. Un ejemplo maravilloso de cómo la inversión irónica y la intangibilidad titilante que le es propia se elevan al plano de una evidencia poética. Pues ¿de qué cumpleaños se trata? ¿Qué se recuerda y celebra? ¿El día de la alegría existencial (como el conde Yorck von Wartenburg llamó en su momento el cumpleaños)? Pero ¿de la existencia de quién? Oiremos bien cuando entendamos: el cumpleaños de la existencia que se conoce y se acepta, que es consciente de su finitud. La madurez es todo.



Junto al grano de granizo, en la  
 mazorca atizo-  
 nada, en casa,  
 obediente a las tardías, a las duras  
 estrellas de noviembre:

al hilo del corazón  
 anudadas las conversaciones de los gusanos —:

una cuerda desde la cual  
 sale silbando tu escritura de flecha,  
 sagitario.

Así como el tema del anterior era el carácter consciente del pensar en la muerte, este poema también se relaciona de forma directa con ella. Sin duda, la última palabra, «sagitario», es una metáfora de la muerte. Pero muchas otras cosas también remiten, por lo visto, a ese ámbito: el «grano de granizo», la «mazorca» que ha contraído el tizón, el «noviembre» tardío. Celan viene del este, y se nota que esta paulatina irrupción del riguroso invierno oriental despierta en él un conocimiento de la transitoriedad de la existencia que impregna profundamente su sentimiento vital: los pensamientos de muerte, las conversaciones de los gusanos, están anudados al hilo del corazón. Es como un concomimiento interno o incluso como una certeza de la finitud y la transitoriedad de nuestra existencia, certeza que emana del fuero más interno.

La composición es en su conjunto de un rigor inequívoco. Hay dos veces dos puntos. La segunda vez, los dos puntos están reforzados por un guión. De este modo, el giro al final del poema parece la conclusión lógica de dos premisas. Este giro final resume todo lo anterior en la fórmula de la cuerda tensada, de la cual sale silbando la flecha. Pero no es la flecha, no es la propia muerte la que sale silbando de esta cuerda, sino la «escritura de flecha». Si la flecha es escritura, entonces es mensaje, anunciación. Esta escritura dice algo muy preciso, sin duda: es el mensaje de la transitoriedad, que habla desde todo cuanto aquí se ha nombrado. Pero es mensaje. Por tanto, habrá que distinguir como fundamentales las partes semánticas del texto poético que no sólo anuncian la transitoriedad, sino que asumen con decisión el mensaje de esta. Por eso, el término «obediente», que reconoce la irrupción del invierno, es un elemento fundamental del significado. Un sentido parecido posee el correspondiente «en casa», junto al grano de granizo, en la mazorca atizonada. No se refiere, desde luego, en un sentido literal a la verdadera patria en el este, sino al hecho de estar en casa entre los mensajeros del invierno, de la muerte, de la transitoriedad. Por eso, una doble aprobación articula la verdadera parte central del poema. Se aprueban las señales del inminente invierno y la íntima certeza de muerte del corazón. Por eso, las «conversaciones de los gusanos» están anudadas al hilo del corazón. El concomimiento interno de la transitoriedad no queda en un ser-corroído desde fuera, sino que está recogido en lo más interior. De este modo, las dos premisas de las cuales se extrae la conclusión están aseguradas por la aprobación. La conclusión es válida: la flecha que envía su mensaje es la certeza de muerte que siempre acierta. Pero hay más: el sagitario Muerte hace inscribir su palabra

en una única y gran disposición.

Quizá habría que dar un paso más y reconocer que el hilo del corazón es al mismo tiempo la cuerda que despide la escritura de flecha. Pues el hilo del corazón, roído por los gusanos, es en cierta medida la fuerza elástica de la propia vida — y precisamente a él están anudadas las conversaciones de los gusanos. La frase final no saca ninguna conclusión nueva; sólo resume. La certeza íntima y profunda de la transitoriedad y de la muerte no es como la cuerda de un arco letal cuyo proyectil desgarrar de repente a su blanco, sino todo lo contrario: es aquello que da tensión a la propia vida. De esta cuerda del corazón proviene no tanto la muerte sino esa familiar certeza de la muerte que es la vida y que cada cual tiene desde siempre descifrada: sí, pero cuando lo alcanza, de repente, la escritura de flecha.

Mantenerse de pie, a la sombra  
del estigma en el aire.

Mantenerse de pie para nadie ni nada.  
Irreconocido,  
para ti  
solo.

Con todo cuanto tiene espacio ahí dentro,  
incluso sin  
lenguaje.

Es algo invisible, irreconocido: el estigma en el aire. No es nada que se pueda tocar, nada parecido a los estigmas de Jesucristo, capaces de convencer incluso al incrédulo santo Tomás. El estigma está más bien «en el aire», pero de tal manera que proyecta una sombra. Por lo visto, sólo la proyecta sobre mí, de suerte que nadie más se da cuenta de que me hallo dentro de esta sombra. Se dice con claridad: quien se mantiene de pie, se mantiene de pie para sí solo. Mantenerse de pie para sí solo significa mantenerse firme. Ello también implica que quien se mantiene firme no insiste, de hecho, en sí mismo. No se mantiene de pie para algo ni para alguien; está, por así decir, de pie para sí solo y es por tanto «irreconocido». Sin embargo, esto no es poca cosa. Mantenerse de pie y mantenerse firme significan: testimoniar. Cuando se dice de quien se mantiene de pie que se encuentra «incluso sin lenguaje», se señala sin duda que está tan solo que ya ni siquiera se comunica. Pero también se dice a la inversa que, cuando se halla a la sombra del estigma invisible, este yo, que se trata de tú, se comunica precisamente de forma plena, «con todo cuanto tiene espacio ahí dentro»... que se comunica cual lenguaje. Sí, al ser el último verso una única palabra, «lenguaje», el «lenguaje» no sólo queda resaltado con énfasis, sino que es «puesto». Por eso, el «incluso sin lenguaje» quiere decir algo más. Antes de ser lenguaje, cuando está de pie, todavía mudo y ateniéndose a aquello de lo que ni siquiera un santo Tomás puede dudar, ya es, no obstante, lenguaje. Aquello en lo cual deberá manifestarse y se manifestará el testimonio del mantenerse de pie, debe ser. Debe ser lenguaje. Y este lenguaje, como ese mantenerse de pie, irreconocido, para nada ni nadie, será verdadero testimonio precisamente porque no quiere nada: «para sí solo». Sería ocioso ponerse a pensar en la concreción del testimonio. Pero «mantenerse de pie» es siempre lo mismo: para cada cual.

Tu sueño, topador de tanto velar.  
Con la huella verbal  
entallada en su cuerno  
doce veces  
con forma de espiral.

El último topetazo que da.

La barca que, a golpe de pértiga,  
desatraca hacia arriba por el ver-  
tical, el angosto  
desfiladero del día:

traslada  
lo leído hasta provocar heridas.

El poema está construido con rigor. Dos «estrofas», la primera y la tercera, están seguidas de sendas breves estrofas, las cuales sacan, cada una, una conclusión. De este modo, el poema se divide en dos mitades. Estas evocan ámbitos de imágenes del todo diferentes. Pero afectan a algo común: al dormir y soñar y también al despertar. Evidentemente, los procesos aquí ligados son también muy distintos en lo que respecta al ritmo. De un lado, la insistencia del sueño que empuja como un macho cabrío; de otro, la barca que a duras penas asciende a golpe de pértiga. Ambas cosas apuntan, sin embargo, a lo mismo, aunque sean vistas desde perspectivas muy distintas.

Es un primer punto de partida para la cuestión de cómo entender todo. Hay que intentarlo desde el detalle. El sueño se ha vuelto topador como un macho cabrío. De esta forma, algo llega de la oscuridad a la superficie. Hay que tener en cuenta, desde luego, que no se trata de un sueño que se vuelve topador por la cercanía del despertar, cosa esta conocida por la experiencia onírica de los durmientes. Al contrario, se vuelve topador de tanto velar. Así, un proceso de vigilia demasiado prolongado convierte, en última instancia, el sueño en algo tan topador que al final algo es «tra-ducido», «tras-ladado» hacia arriba. Es desde luego seguro que el poema no se refiere al sueño real que se produce mientras uno duerme; esto se pone de manifiesto de forma clara, definitiva e inequívoca en las atractivas palabras del último verso: «lo leído hasta provocar heridas». Se deduce, pues, que el sueño se mueve en el mundo de las palabras y de la lectura. A ello corresponde también que este macho cabrío topador tiene, como ocurre en el caso de ciertos carneros, un cuerno con unas espiras que conducen hasta la punta y que esta huella entallada se llama «huella verbal». Queda claro, pues, que el poema describe el nacimiento de la palabra, durante largo tiempo aplazado y preparado. El cuerno avanza en doce espiras hacia arriba, hasta la punta con la cual el macho cabrío da el último topetazo. El número doce significa un tiempo redondo, doce meses, todo un año: en resumidas cuentas, un tiempo prolongado. En otras palabras: la vigilia ya lleva mucho tiempo reprimiendo el sueño, y el sueño se mueve y no cesa de dar topetazos. Es, pues, algo así como un largo «desvelarse hacia», para emplear una expresión del poema *Corroído por lo insoñado*. Por lo visto, el poeta quiere significar que un poema no es ocurrencia repentina, sino que exige un largo trabajo de preparación. Pero el verdadero trabajo en el poema, que en el segundo símil aparece como barca que desatraca a golpe de pértiga, lentamente y a duras penas, no es el auténtico enunciado del mismo. El

auténtico enunciado consiste, de hecho, en que algo «leído hasta provocar heridas» sale de este modo hacia arriba. «Lo leído hasta provocar heridas» (*Wundgelesenes*), lo «corrido hasta provocar heridas en los pies» (*Wundgelaufenes*), se refiere a algo herido por el peregrinaje excesivamente largo de la lectura. «Lo leído hasta provocar heridas» también puede ocultar una ambigüedad más profunda y referirse no sólo al dolor de la lectura, sino también al dolor y a la herida de lo «leído», es decir, en general, de lo experimentado con dolor, que también puede ser «leído» [en el sentido del *legere* latino: «recoger, recolectar»]. ¿Se recoge el sufrimiento como si se recolectara?

Sea como fuere, lo trasladado a la palabra, lo traducido a la palabra, es el poema, el texto extraído de la oscuridad del inconsciente con la ayuda del sueño, mediante una especie de trabajo del sueño.

¿Hay que explicar los detalles? Los ámbitos de imágenes son de una suprema fuerza de autointerpretación plástica: los topetazos del carnero que al final, con el último topetón, atraviesan el mundo de la vigilia y despiertan el sueño. ¡Qué intercambio entre sueño y vigilia! Y luego, el profundo «desfiladero del día»: así como la luz diurna penetra en un desfiladero angosto y vertical, así lo reunido en la oscuridad, «lo leído hasta provocar heridas», se abre paso hacia arriba, hacia la luz, por una suerte de escalera luminosa: esto tampoco ocurre de golpe, como el carnero no despierta el sueño con un solo topetazo. Pero al final despierta el sueño, al final lo trasladado desde la oscuridad llega a la luz: el poema.

Con los perseguidos en tardía, no  
callada,  
radiante  
alianza.

La sonda del mañana, sobredorada,  
se te pega a los talones  
que com-  
parten el juramento, com-  
parten la excavación, com-  
parten la escritura.

La primera estrofa habla de los perseguidos. Tratándose de este poeta y de estos años, difícilmente podrá entenderse de una manera que no sea en referencia a la persecución de los judíos por parte de Hitler; parece más claro que nunca que una profesión de fe del poeta se ha convertido aquí, «compartiendo la escritura», en poema. Eso sí, en poema. Aunque generaciones posteriores olviden alguna vez estas persecuciones que se produjeron en un momento y un lugar determinados, el poema conservará su sitio exacto en el saber y el compartir. Pues este sitio que le es propio no puede olvidarse. Es la situación humana fundamental en sí: están ahí los perseguidos a los cuales uno mismo ya no pertenece del todo (en «tardía» alianza), pero a quienes uno declara sin reservas su adhesión («no callada»), hasta el punto de que dicha alianza con ellos puede denominarse «radiante», lo cual no sólo significa cabal y convincente, sino también que representa e irradia, como la luz, verdadera solidaridad.

De la luz habla también la segunda estrofa, aunque de forma extrañamente disimulada. Sin duda, uno debe pensar en la aurora (*Morgenrot*) cuando el poema dice «sonda del mañana» (*Morgen-Lot*). Pero ¿por qué es la sonda del mañana «sobredorada» (y no dorada)? La sonda del mañana quiere decir, por lo visto, que la aurora con que siempre empiezan el día y el futuro sólo principia un futuro verdadero cuando la vivimos coma sonda, es decir, como medida vertical e infalible de lo recto. Esta sonda pesa. Se llama «sobredorada», lo cual quiere decir que bajo el resplandor dorado del día y del futuro que augura el mañana, está también lo pesado, el peso de la experiencia y la alianza con los perseguidos, y este peso es en sí algo que a uno lo persigue y lo convierte en perseguido.

Esto se halla sin la menor duda en la expresión de «pegarse a los talones» de la segunda estrofa. La sonda del mañana es como un perseguidor. ¿Qué quiere decir? ¿Es un reproche a sí mismo por haber vivido el mañana y por tener un futuro, en vez de morir con los perseguidos? Sin embargo, nada se dice aquí del morir, aunque sin duda se sea muy consciente de su excesiva proximidad; y de cualquier modo no sería muy correcto ver en la supervivencia una injusticia. Bien podría ser, no obstante, una advertencia permanente que persigue y exhorta a no olvidar a los perseguidos y a tomar partido por ellos y por el futuro del ser humano.

La continuación del poema convierte esto último en el sentido dominante. Pues de los talones a los que se pega esta sonda del mañana y que son perseguidos de forma

permanente por ella en cuanto talones orientados a la huida se dice que «comparten el juramento, la excavación, la escritura». Un clímax preciso dentro de una dirección homogénea del significado: testimoniar, descubrir, confirmar. La pregunta es, sin embargo: ¿con quién debes compartir el juramento (en vez de huir)? Sin duda, esto viene a decir en última instancia: con los perseguidos y sus sufrimientos, a los que el tú declara su adhesión de forma «no callada». El destino es como un juramento y un anuncio que no puede desoírse; por tanto, «compartir el juramento» no significa tanto testimoniar lo que ha sido, pues es la sonda del mañana, la sonda del futuro la que se pega a los talones. Significa, por consiguiente, jurar por el futuro: porque nunca vuelva a suceder lo sucedido.

Según todos los indicios, el segundo atributo de los versos [en alemán, *mitschürfende*, «que comparten la excavación»] también está lleno de connotaciones. Hay que excavar allí donde algo no está al descubierto, sino que debe descubrirse, o donde debe extraerse una sustancia pura a partir de mucho material impuro. Esta sustancia podría ser el fruto duradero de la injusticia y del dolor sufridos. Cuando el tercer eslabón de este clímax es «compartir la escritura», cualquier lector pensará sobre todo en el poeta que ha declarado su adhesión a la alianza con los perseguidos y se confiesa un perseguido que no puede ni debe desembarazarse de su alianza con ellos. Los talones del escritor desearían huir, tal vez a un reino de imaginaciones más agradables, pero él es retenido por algo así como un peso de plomo en la tarea de testimoniar, escribiendo, su alianza con los perseguidos. Este podría ser el significado. De este modo, el clímax resultaría comprensible.

Aún quedan, no obstante, algunas preguntas sin respuesta. En primer lugar: ¿puede entenderse así la necesaria gradación dentro de este clímax? En tal caso, «compartir la escritura» significaría el testimonio y la fijación más inmediatos del mensaje, por encima del juramento y de la excavación. A ello se opone la triple división de palabras, que en tres ocasiones separa el componente «com-» [en alemán es *mit*, «con», de tal modo que en rigor habría que traducir «los talones que juran con, excavan con, escriben con»] y que en los tres casos debe significar lo mismo. En consecuencia, habrá que articular el clímax de otra manera. Así como jura y excava con los otros, el hablante también quiere escribir con ellos. Si uno se resiste a reconocer la manifiesta gradación implícita en la

adhesión a la escritura, en el credo de la poesía, quizá sirva para entender la siguiente consideración: ¿con quién debes jurar y escribir «tú»? ¿Con los perseguidos? Como hemos visto más arriba, esto puede tener sin duda el sentido de que el sufrimiento de ellos ha sido como un juramento y como un mensaje dirigido a todos y fijado de una vez para siempre. Pero ahora pregunto: ¿hay que completar todo esto? ¿No se halla de forma directa en el texto, concretamente como la sonda del mañana? Esta anuncia realmente el día, y si lo anuncia a todos y si ha de ser el día de la justicia, de lo que es recto como la sonda, del día que anuncia a todos la injusticia cometida... ¿no está pensado con máxima precisión que esta aurora, esta sonda del mañana se te pegue a los talones y tú jures, excaves y escribas con ella, con su anuncio y su compromiso, impuesto a todos de una manera imposible de rechazar? En tal caso, sin embargo, el escribir del poeta es, en efecto, algo supremo, algo a lo que apunta la gradación del discurso, por cuanto no se refiere sólo al hacer del poeta: es com-partir y participar de aquello que todos nosotros debemos hacer si ha de haber un futuro. ¿Quién soy yo y quién eres tú?

Soles filiformes  
sobre el desierto negro grisáceo.  
Alto como un árbol,  
un pensamiento  
empuña el tono luminoso: aún  
quedan cantos por cantar más allá  
de los hombres.

Inmensos espacios se abren en el gran gesto de este breve poema. Evocan un proceso meteorológico que todos habremos observado en alguna ocasión: cuando filamentos de luz crean espacios y distancias luminosas sobre el desierto negro grisáceo de un paisaje cubierto de pesadas nubes. Entender, tal como se ha propuesto, los «soles filiformes» como soles que se han vuelto hilos, como un sol que ya no es redondo cual fue en tiempos mejores, me parece abstracto y poco plástico. Se trata desde luego de un paisaje espiritual (que no de un estado de ánimo influido por el tiempo): su desierto negro grisáceo se extiende y «sobre» él se alzan los «soles filiformes». Pero ¿realmente no hay que pensar en los hilos que el sol tapado por las nubes dibuja en los bordes de las nubes? Del sol también decimos que ríela en el agua. ¿No ofrece el «drama del sol» un espectáculo para todos solemne, una experiencia de lo sublime accesible a todo el mundo? Llama la atención que «soles filiformes» sea una forma plural, un plural que apunta a la amplitud anónima de mundos infinitos. Sobre este fondo se perfila el singular, la singularidad del pensamiento que se alza. Pues lo que dice el poema es evidente: los enormes espacios que se abren en este espectáculo celeste pueden hacer olvidar el desolador paisaje humano en el cual, a decir verdad, ya no se ve nada sublime. Un pensamiento «alto como un árbol» se alza, pues, un pensamiento que no vaga buscando en vano por el desierto del mundo humano y que se levanta hacia el cielo como un árbol. Empuña el tono luminoso. El tono luminoso así empuñado es, sin embargo, un tono de canción. El pensamiento alto como un árbol —que «empuña» ese tono luminoso derramado en rededor por el espectáculo de los soles filiformes— posee unas dimensiones que van más allá de todas las dimensiones y miserias humanas, como árbol que crece hasta alcanzar medidas gigantescas.

De este modo se prepara el verdadero enunciado del poema: «aún quedan cantos por cantar más allá de los hombres.»

En el carro de serpientes, pasando  
ante el ciprés blanco,  
por el torrente  
te condujeron.

Pero en ti, de  
nacimiento,  
borboteaba la otra fuente,  
por el rayo  
negro de la memoria  
trepaste a la luz del día.

El poema se divide en dos frases. Estas conforman dos estrofas. Vuelve a ser, como ocurre tan a menudo en estos breves poemas, una antítesis casi epigramática que se constituye con un «pero» y convierte las dos estrofas en una unidad.

La primera estrofa describe la embriaguez de la vida. Pues el carro de las serpientes evoca a Dioniso, dios de la ebriedad. Así empieza el viaje de la vida, entregándose a todo cuanto ofrecen los sentidos. El ciprés blanco: queda de todos modos apartado, gracias a la división de los versos. El que el viaje de la vida pase —en principio— de largo ante el ciprés blanco quiere decir que la embriaguez de la vida colorea incluso la muerte. El ciprés, símbolo negro de la muerte, se alza como una columna blanca y luminosa junto a la cual uno, bañado de vida, pasa sin preocuparse. El viaje conduce por el torrente, por las olas de la experiencia sensible que no cesan de romper. No queda claro quién conduce por este torrente. El plural «ellos», sin embargo, aclara una cosa: no soy «yo» quien dirige el viaje. El nominativo «yo» no aparece en todo el poema, aunque, ciertamente, no se habla de otra persona que de mí, de cada yo. Al principio, sin embargo, cada cual no es un yo, sino algo que es llevado, y el poema describe precisamente esta experiencia: la de cómo «yo» se torna yo. De ahí el énfasis que pone el poema en el verso compuesto por una única palabra, «nacimiento», en ese inicio primero del devenir yo.

Mediante el viraje adversativo del «pero» se produce el viraje hacia lo interior. Se describe cómo el ser sensual transportado por el torrente de la vida se forma para erigirse en yo humano. Es como un movimiento contrario que se inicia en oposición al desbordamiento por los sentidos; de ahí la referencia a «la otra fuente». Esta «borbotea» desde el nacimiento. Quiere decir que esta fuente insondable borbotea incluso allí donde no lo sabemos, de forma incesante. Pero es vivida, en efecto, como fuente y no como un torrente espectacular a nuestro alrededor, que es como se experimentan las olas titilantes y resplandecientes de la experiencia sensible. Esta «otra fuente» viene más bien de la oscuridad. Se llama «rayo negro». Resulta asombroso cómo la fuerza sensible de estos versos permite introducir una palabra conceptualmente tan cargada como «memoria» sin que resulte pedante. Memoria es el rayo negro y ascendente; no es la ancha corriente de la posesión intelectual que se ha ido acumulando. De hecho, el «yo» no se forma por el saber acumulado, sino por este rayo proveniente de la oscuridad del inconsciente. El «yo» que se dirige a sí mismo trepa por él a la luz del día; es decir, la memoria, el saber

interno sobre uno mismo, no sube sin más como el torrente de los sentidos que fluye, ancho, desde la otra fuente, la fuente primera de la vida, sino que el «yo» avanza de manera trabajosa, paso a paso, hacia la claridad del «yo» consciente de sí mismo. Al final se convierte para sí mismo en tú. Es el principio de la autoconciencia. Tal cosa no ocurre, empero, sin que el rayo negro de la memoria siga borboteando, como el torrente impetuoso de los sentidos sigue fluyendo.

Podemos observar que el color blanco del segundo verso y el negro del antepenúltimo se contestan. También el ciprés recuperará su color natural, su verdadero sentido simbólico, en el rayo negro de la memoria. Saber de uno mismo significa: saber qué es la muerte.

Estrías de espejo de falla, ejes de pliegue,  
puntos de  
punción:  
tu terreno.

Legible en ambos polos  
de la rosa de las diaclasas:  
tu palabra proscrita.  
Norte, veraz. Sur, clara.

Dos enunciados se enfrentan, pero uno corresponde al otro: terreno y palabra. «Tu terreno» es el terreno de «tu» palabra. Así se relacionan las dos estrofas. En contra de la primera impresión, a la que yo mismo sucumbí en las primeras ediciones de este librito, el ámbito de las imágenes tampoco cambia. No se habla primero del tirador dispuesto para el combate ni luego del timonel que sigue imperturbable su curso. Las expresiones poco habituales de la primera estrofa: «Estrías de espejo de falla», «ejes de pliegue», «puntos de punción» y luego la expresión «rosa de las diaclasas» de la segunda estrofa me indujeron a la confusión. Van juntas y provienen del mismo campo semántico. Son todos términos técnicos propios de la geología. Las tres primeras expresiones describen, como luego se adivina de inmediato y como yo también debería haber observado, formaciones de la corteza terrestre, y en todo caso se refieren, tal como yo mismo vi correctamente, a la coraza del lenguaje. El terreno es el de la palabra. Ahora veo con más claridad que se trata de descripciones del terreno, de sus encostraduras y dislocaciones y de los puntos en que un estrato más profundo ha emergido a lo alto.

No hay más en estas extrañas expresiones. Fui demasiado lejos al escribir lo siguiente: «El primer mundo, el de la palabra que combate con la espada, no está visto en el sentido de un enfrentamiento entre dos combatientes, sino desde la perspectiva de uno solo. A decir verdad, está visto desde la palabra que examina e intenta atravesar una coraza. La palabra es una "espada" que trata de descubrir el sitio adecuado en el peto para clavar el arma. ¿El peto de quién? ¿El peto que llevan todos quienes hablan? Queda claro de qué se trata: atravesar la coraza del lenguaje para llegar a la verdad.»

El que algo no funcionaba, se demostró por el hecho de que sólo fui capaz de interpretar las estrías de espejo de falla (*Harnischstriemen*) como estrías sobre el cuerpo causadas por el peto [*Harnisch* puede significar tanto peto como espejo de falla], mientras que los ejes de pliegue y los puntos de punción se referían al peto o coraza. Entretanto ya sé que esta descripción de tintes bélicos del terreno utiliza palabras técnicas empleadas habitualmente por los geólogos. Su carácter poético inspiró por lo visto al poeta. Las expresiones evocan la relación del poeta —de todo poeta— con el lenguaje. Se trata de la coraza del lenguaje y de la tendencia a la rigidez inherente a él. Las dificultades que tenía respecto a la relación entre «estrías de espejo de falla» (interpretadas como «estrías del peto») y los ejes de pliegue pierden así su razón de ser: de este modo describe el geólogo la corteza terrestre. En el caso de «puntos de punción», por tanto, era falso pensar, como hice yo, en la mirada escrutadora del tirador empuñado

en clavar el arma en el peto del rival. Esta expresión tampoco era, pues, un invento barroco del poeta, sino que se encontraba igualmente en el lenguaje científico de la geología. Sea como fuere, también en este lenguaje se trata de describir la estratificación y disposición de la corteza terrestre a partir de formaciones visibles, por las cuales procura orientarse cualquier intento de penetrar en los secretos del interior de la tierra, que es el oficio del geólogo.

La palabra clave es orientación, y nada más: orientarse en las formaciones existentes en el terreno, que testimonian de la historia de nuestra superficie terrestre. Orientarse, pues, en el terreno del lenguaje, petrificado en sus formaciones: en la gramática, el uso de las palabras, la sintaxis y la formación de opinión. Para todo ello existen reglas fijas y convenciones y, sin embargo, hay al mismo tiempo puntos en los cuales es posible penetrar hasta estratos más profundos. A una persona familiarizada con los términos técnicos geológicos no se le ocurrirá, sobre todo al ver la palabra «punción», pensar en la imagen del tirador empeñado en clavar el arma en el peto. Sin embargo, no estaba yo equivocado en cuanto a que el poema describe la experiencia del poeta con el lenguaje, cuando trata de abrir brecha en las rígidas convenciones propias del uso de las palabras... y de la «cháchara». Sin embargo, la explicación «geológica» me dio verdaderos frutos en lo que respecta a la segunda estrofa. Aquí, el ámbito de imagen dominante sigue siendo la orientación en el terreno. «Rosa de las diaclasas» también es un término técnico geológico y designa un diagrama que, al igual que la rosa de los vientos, proporciona datos y permite orientarse. Cualquier estudiante de geología lo conoce, y nuestro poeta doctas sin duda no precisó de diccionario o enciclopedia en este caso. Aquí también se trata de la orientación necesaria para la palabra del poeta. Si se sigue la indicación sugerida por el propio poema, difícilmente se pondrá en duda que los polos norte y sur, mencionados en los versos primero y último de la segunda estrofa, introducen la brújula y, en consecuencia, el hecho de encontrar y mantener el rumbo adecuado, aunque no se esté en alta mar. A pesar de que aún no sé cómo trabaja en concreto el geólogo con esta rosa de los vientos aplicada al terreno y llamada «rosa de las diaclasas», considero que el poema permite prescindir de consultas ulteriores y particulares a un especialista. El poema, desde luego, invita a la transposición, la cual conduce de forma explícita al ámbito del lenguaje. Esto queda aquí muy claro. Pues se dice: «tu palabra proscrita.» La palabra está «proscrita». No es sólo una expresión fuerte para decir «ignorado» o

«despreciado». También significa: odiado y perseguido. Proscrita está la persona que no tiene derecho de domicilio en ninguna parte, que ha sido declarada malhechor público y fuera de la ley. Ahora bien, dice el texto que esta palabra ha sido injustamente declarada fuera de la ley: precisamente esta palabra mantiene el rumbo recto y por nada en el mundo puede ser desviada de este rumbo, del rumbo hacia lo recto. Sigue de forma firme e insobornable la dirección indicada por la «rosa de las diaclasas».

La estrofa señala lo siguiente: esta «rosa de las diaclasas» debe ser legible en ambos polos, tanto en el norte como en el sur. La palabra debe conocer, por así decirlo, toda la escala de posibles desviaciones que la amenazan. En ambos polos debe ser legible la palabra declarada fuera de la ley que en sí no está protegida. De tal modo, el término «proscrita» adquiere un sentido preciso: la palabra depende de sí misma, es rechazada por todos, es considerada incómoda desde todos lados por la rectitud de la verdad que pronuncia. Esto significa a un tiempo que la palabra es veraz: Norte, veraz; y que es clara: Sur, clara. La palabra se define aquí como «tu» palabra. ¿Quién es el interpelado? No existe desde luego un principio fijo que permita resolver la cuestión de «quién soy yo y quién eres tú» en los poemas de Celan (¿o en los poemas en general?). No creo que se deba pensar en un solo tú en estos poemas cuando se habla de un tú ni que se deba pensar únicamente en el poeta cuando dice «yo». Ambas cosas serían, a mi juicio, erróneas. ¿Se pretende excluir la posibilidad de que un yo se trate de tú? ¿Y quién es yo? Yo no es siempre sólo el poeta. Es siempre también el lector. Celan, en su discurso del *Meridiano*, resaltó con razón el olvido del yo como característica del poema. ¿De quién es entonces la palabra? ¿Del poeta? ¿Del poema? ¿O es una palabra que el poema sólo repite y anuncia? ¿O incluso una palabra que todos nosotros conocemos? Sin duda, el significado de «tu», posesivo, y por tanto de «tú», pronombre, no está fijado de entrada en este caso. Contrariamente a lo que supuse en un principio, ni siquiera han de ser una suerte de autoinvocación, el poeta mismo o el poema quienes proporcionan orientación en el terreno del lenguaje. También puede ser, por ejemplo, la palabra de Dios que emerge —como revelación— de la corteza terrestre en los puntos de punción adecuados. «Tu palabra proscrita» podría referirse hasta a los diez mandamientos del Antiguo Testamento que, como un eje norte-sur, deberían proporcionar una orientación segura. O a cualquier palabra verdadera. En definitiva, no existen motivos para separar entre la palabra del Dios verdadero, la palabra del poeta verdadero y la palabra verdadera en

general.

Para ello, Celan nos dio algo así como una legitimación en su discurso del *Meridiano*. Allí, cuenta entre las esperanzas del poema el que hable «en interés de otro... quién sabe, quizás en interés de un otro del todo diferente.» Celan repite expresamente la alusión al «otro del todo diferente», el término empleado por Rudolf Otto en la historia de la religión para definir lo sagrado. De este modo, también el poema puede ser la palabra verdadera y al mismo tiempo la palabra proscrita. Conoce los «puntos de punción» en las costras de la cháchara: sólo entonces cuaja como poema, y el poeta bien puede calificar de proscrita su palabra incluso después de haber sido distinguido con el premio Büchner. No tenemos que preguntarnos: ¿quién soy yo y quién eres tú? El poema dice «sí» a cada respuesta. Ahora, las dos estrofas se juntan para formar una clara unidad. Se trata de la orientación en el terreno del lenguaje. Así como el geólogo adivina, más que alcanza, las profundidades de la tierra a partir de lo emergido a la superficie, la palabra del poema también intenta penetrar en profundidades ocultas siguiendo, sin depender de nadie, su verdadera brújula.

Aluvión de palabras, volcánico,  
cubierto por el bramido del mar.

En lo alto  
la chusma fluyente  
de las anticriaturas: ella  
enarbolaba — copia y reproducción  
navegan vanamente tiempo allá.

Hasta que tú proyectas hacia fuera  
la luna de palabras desde la cual  
se produce el milagro de bajamar,  
y el cráter con forma  
de corazón  
testimonia, desnudo, los inicios,  
los regios  
nacimientos.

El final del ciclo de poemas está formado por dos poemas: *Aluvión de palabras* y *Eliminada por el mordiente*. Ambos rodean un cuarteto puesto entre paréntesis, cuatro versos que destacan por la convencionalidad de la métrica y de la rima y que precisamente por estos recursos estilísticos adquieren un carácter propio.

Como muchos otros poemas del ciclo, este también está dominado por una simple oposición. Habla del acontecimiento de la palabra como de una erupción volcánica que la resalta respecto al funcionamiento cotidiano del habla.

El paisaje completo se describe de entrada: el aluvión de palabras es roca de origen volcánico, que proviene de las profundidades y, enfriada, yace como una montaña marina, es decir, cubierta por el bramido del mar. Así se presenta el lenguaje: como estructura petrificada de anteriores explosiones vitales y como creación que fue en su día y que ahora está tapada por el mar que todo devora, todo iguala y fluye de forma monótona. Pues la verdadera roca del lenguaje ya no emerge de las aguas espumeantes. Aquello que es visible como lengua recibe más bien el nombre de «anticriaturas», de una chusma fluyente, es decir, carente de nombres, de origen, de patria. La chusma «enarbola», es decir, se adorna con algo que la enorgullece y que, sin embargo, no es de verdad suya, sino algo elegido e izado con el mismo capricho que los gallardetes de los veleros dominicales. Las «anticriaturas» navegan sobre la superficie del lenguaje «tiempo allá», es decir, sin rumbo ni meta, pero impulsadas por el «tiempo» de tal modo que no hay en ellas duración. Son copia y reproducción de la palabra auténtica, o sea: sólo hacen sonar imitaciones o ecos de las creaciones auténticas, un tráfago vano que sigue y sigue hasta...

Todo apunta al «hasta». El acontecimiento de la nueva erupción descubre toda la vanidad y el carácter ilusorio del tráfago superficial. Una grandiosa metáfora cósmica describe el acontecimiento del auténtico devenir lenguaje. «Tú»... ese tú sin nombre, conocido y reconocido sólo por aquel para el cual es tú, proyecta hacia fuera la luna de palabras.

Hay que prestar mucha atención. Sin duda, en principio uno querría asociar directamente la imagen de la luna proyectada desde la tierra (una opinión sobre el origen de la luna muy difundida hasta no hace mucho) con el «aluvión de palabras» que es, bajo la marea torrencial de los discursos, el fondo oculto del lenguaje. Sin embargo, por una audaz hipérbole, esta luna de palabras parece más luna que palabra. La «luna» proyectada hacia fuera no puede ser la palabra redonda y luminosa que una y otra vez

resplandece nueva y redonda, por ejemplo la del poeta nuevo. La expresión «la luna de palabras» —y no «una luna de palabras»— sólo puede interpretarse en el sentido de que el señor de las tempestades del tiempo y de la tierra recurre una y otra vez al mismo instrumento para descubrir los inicios de un acontecer nuevo y auténtico del lenguaje. Pues ahora se habla del nuevo efecto de gravedad que emana esta luna y que hace que se desequen los alrededores del macizo oculto del lenguaje y quede por tanto visible el verdadero origen. Todo el fárrago del lenguaje convencional se escurre como agua salobre. Se produce el «milagro de bajamar», o sea, el milagro de que allí donde parecía haber un elemento fluctuante e impenetrable, emerge tierra firme capaz de ofrecer sostén y apoyo. Luego se señala que lo que ha quedado seco deja al desnudo el cráter del corazón, el cual testimonia de los inicios. Quiere decir esto lo siguiente: en lo nuevamente visible se reconoce por fin la fuerza de la acumulación y descarga que ha dado desde siempre tensión y duración a la palabra poética. Cuando se indica a continuación que aquí se testimonian «regios nacimientos», es decir, fundadores de dinastías, es porque, en efecto, nos hallamos al hablar bajo toda una dinastía del lenguaje que nos rige en las grandes creaciones de la literatura logradas en esta lengua.

¿Estaré interpretando de forma demasiado literal al poeta (o no de manera bastante literal)? Esa luna de palabras que «tú», según parece, proyectas hacia fuera desde las profundidades tapadas por la cháchara y que pone fin al tráfigo vano y aparente de discursos y poemas, también es al fin y al cabo una palabra, pero una roca redonda, auténtica, resplandeciente de luz. El efecto gravitatorio que ejerce al producir las mareas pertenece únicamente a la palabra. Pues sólo la palabra deja y puede dejar al descubierto la auténtica roca verbal y no sólo permite de este modo ver los «inicios» que, en cuanto creaciones de la literatura, rigen nuestro lenguaje y que permanecían ocultas por el vano navegar del discurso que va y viene, sino también a sí misma. Entendida de este modo, la luna de palabras es la quintaesencia de la palabra lunar llena que reúne todas las nuevas erupciones provenientes del fondo volcánico. Por eso, la luna es la propia palabra. En efecto, no sólo experimentamos la creación nueva de lenguaje que consigue el poeta, sino que redescubrimos, impresionados, todas las figuras regias de nuestra lengua. Esos son los «regios nacimientos»: algo que ocurrió hace mucho tiempo, fundando un dominio, y cuya vigencia soberana se revalida por medio del nuevo poema. Todo poema verdadero toca las profundidades ocultas del fondo del lenguaje y sus formas creatrices. Reconoce un dominio e instaura un nuevo dominio bajo la propia

dinastía.

Sea como fuere, la metáfora describe de manera maravillosa la verdadera palabra poética como un acontecimiento cósmico, pero no sólo como algo que no destruye nada verdadero, que descubre lo verdadero, sino sobre todo como palabra de la que nadie, ni siquiera el poeta, puede afirmar: es mi palabra. El poeta no iza bandera.

(Te conozco, eres la profundamente inclinada,  
yo, el alanceado, te estoy sometido.  
¿Dónde llamea un verbo que de ambos testimoniara?  
Tú — toda, toda real. Yo — todo delirio.)

El yo que aquí habla y que al final confiesa ser «todo delirio» no se transforma en estos versos en el yo omnipresente en que, por lo general, poeta y lector suelen fundirse en el poema lírico. Los paréntesis lo encierran en la particularidad de quien dice yo y lo excluyen del carácter general propio del yo lírico; de este modo, también ponen entre paréntesis al tú interpelado, de suerte que todo adquiere las características de una discreta dedicatoria o de la firma de un cuadro y los versos juegan, mediante sus diversos motivos, con los de una *pietà* (profundamente inclinada/alanceado).

No obstante, el enunciado de estos cuatro versos mantiene una estrecha relación con la serie de poemas en que están insertados, aunque con cierto ademán de retirada. El poeta que aquí dice «yo» refiriéndose a sí mismo —y no a todos nosotros— se ha asustado, por así decirlo, de la pretensión de ser realidad en su palabra y de expresar por tanto la realidad de quienes son reales de manera tan diferente que él. El «¿Dónde llamea un verbo que de ambos testimoniara?» suena como renuncia —de la que el poeta es bien consciente— a alcanzar, incluso en la palabra más verdadera, aquello que es «todo, todo real».

Sin embargo, precisamente este gesto de confesión y renuncia que aquí parece insertado une, de hecho, de una manera muy especial los dos poemas que constituyen el final del ciclo *Cristal de aliento*. Son dos poemas sobre el lenguaje, en particular sobre el lenguaje verdadero, el lenguaje del verdadero poeta.

Eliminada por el mordiente del  
viento radiante de tu lenguaje  
la cháchara abigarrada de lo pseudo-  
vivido — el per-  
poema de cien  
lenguas, el no-ema.

Des-  
arremolinado,  
libre  
el camino por la nieve con forma  
humana,  
la nieve de penitente, a  
las hospitalarias  
salas y mesas de los glaciares.

En las profundidades  
de la grieta de los tiempos,  
junto a los  
panales de hielo  
espera, un cristal de aliento,  
tu irrefutable  
testimonio.

El poema está claramente dividido en tres estrofas, cuyo número de versos, sin embargo, es desigual. Es como un segundo acto del acontecer dramático evocado en *Aluvión de palabras*. Este poema empieza tras el acontecimiento que destruyó el falso brillo del lenguaje. Sólo así se concreta el significado del «viento radiante de tu lenguaje»: un viento que irrumpe desde lejanías cósmicas y que por la claridad y agudeza de su fuerza elemental elimina con su mordiente la cháchara de lo pseudo-vivido como si fuera un moho enturbiador. Eso son todos los poemas aparentes que aquí reciben el nombre de «cháchara abigarrada». La cháchara es abigarrada porque el lenguaje de esas aparentes creaciones es discrecional, motivado por la mera necesidad del efecto ornamental, del *ornatus*, y carece por tanto de color y lengua propios: creaciones aparentes del lenguaje que, precisamente por ser discrecionales, hablan cien lenguas, o sea: no testimonian nada en realidad... Prestan, por así decirlo, falso testimonio. Es el «per-poema», que presta falso testimonio, y es un «no-ema», es decir, insustancial a pesar su apariencia de composición.

El discurso del «viento radiante de tu lenguaje» se mantiene dentro de la metáfora cósmica básica en que se movía el poema *Aluvión de palabras*. «Tu» lenguaje es el lenguaje del tú que proyecta hacia fuera la luna de palabras, o sea, no tanto el de un poeta, de este poeta como tal, sino el fenómeno del propio lenguaje, del lenguaje verdadero, luminoso y redondo. Por su mordiente elimina todo falso testimonio, es decir, lo suprime de tal manera que no queda de él huella alguna. «El viento radiante» quizás evoca las dimensiones cósmicas de esta erupción, pero también y sobre todo la pureza y la claridad radiante, la verdadera espiritualidad del lenguaje que no simula enunciados copiados de otros y sentidos por otros, sino que los desenmascara todos.

Sólo entonces, cuando el «viento de tu lenguaje» ha irrumpido con su radiante pureza, comienza el camino hacia el poema, hacia el «cristal de aliento» que no es más que la composición pura, estructurada por una rigurosísima geometría, que se desprende de la nada silenciosa del hálito. Ahora, el camino está despejado, libre. Esa única palabra, «libre», ocupa toda la línea de un verso, al igual que ha hecho antes la sílaba «des». En efecto, el camino que ha quedado libre se ha vuelto visible como tal camino después de que el viento radiante haya «desarremolinado» la nieve que todo cubre y nivela. El camino es como el de un peregrino; conduce a alturas heladas. El peregrino atraviesa la nieve, lo inhóspito, inaccesible, frío, monótono, uniforme, que exige renuncia y que el peregrino penitente se cree en condiciones de superar. Sin duda, esto que es visual debe

traducirse al ámbito de lo lingüístico: pues hay que atravesar una nieve con forma humana. Lo que cubre todo son los seres humanos con su cháchara. Pero ¿adónde conduce el camino de este peregrinaje? Por lo visto, no es el santuario del peregrino, sino el mundo de los glaciares con su aire claro y luminoso que acoge como un parador al resistente peregrino. De hospitalario se califica este mundo de hielo eterno, pues sólo el esfuerzo y la resistencia han conducido allí y por tanto ya no reina la ventisca humana sin ton ni son. Así pues, el camino de este peregrinaje es, al fin y al cabo, el camino de la purificación de la palabra, que se niega a las apremiantes actualidades y modelos lingüísticos y ha practicado el silencio y la ponderación. El peregrinaje por las alturas de la montaña desierta e invernal conduce a un sitio hospitalario. Donde uno se halla lejos de las actualidades del tráfigo humano, está cerca de la meta, la meta que es la palabra verdadera.

Aquello que allí espera aún sigue profundamente oculto: en la profundidad de la grieta de los tiempos. Suena a hendidura que se abre, insondable, en el hielo del glaciar. Pero es una grieta de los tiempos, un corte en el flujo uniforme del tiempo: en un lugar donde el tiempo ya no fluye porque él también, como todo, se encuentra en la eternidad inmóvil. Allí, «junto a los panales de hielo» —también esto es de una plasticidad óptica y sonora impresionante: el hielo, estratificado y construido como los panales de una colmena, es de construcción inalterable, blindada ante las influencias del «tiempo impetuoso»— allí, pues, «espera» el poema, el cristal de aliento. Sin duda, hay que percibir el contraste entre los muros de hielo que se alzan alrededor y el minúsculo cristal del aliento, esa existencia fugacísima de una maravilla geométrica como es el copo de nieve de fino dibujo que, solitario, remolinea en el aire de un frío día invernal. Esto tan minúsculo, tan singular, es, sin embargo, testimonio. Se llama «testimonio irrefutable», por lo visto en clara contraposición a los falsos testimonios, productos de perjurio, de los poemas «confeccionados». Quien testimonia («tu» testimonio) eres «tú», el tú familiar y desconocido que para el yo —en este caso, yo tanto del poeta como del lector— es su tú, «todo, todo real».

## Epílogo

Cuando se analiza el eco provocado por la obra de Paul Celan en la ciencia y la crítica literarias, tal como ha sido expuesto por Meineke, el aficionado a los versos de Celan siente cierta decepción. Cuanto sobre ellos dicen los conocedores y expertos, a menudo con gran sutileza y a veces de manera verdaderamente penetrante, renuncia en todo caso, sea de forma deliberada o involuntaria, al presupuesto de entender estos versos y de juzgar sobre la base de tal comprensión, cuando, por ejemplo, se constata el angustiante fracaso del poeta en la palabra que se vuelve críptica o su repentino silencio. En cambio, demasiado poco se ha hecho a mi juicio por comprender la palabra que aún no ha callado. Para el lector de Celan, no se ha cumplido todavía una de las tareas más urgentes. No necesita una valoración crítica que constate que uno ya no entiende, sino empezar allí donde puede avanzarse hacia la comprensión y decir luego cómo se entiende. En los buenos viejos tiempos esto se llamaba lisa y llanamente «interpretación filológica» (*Realinterpretation*). No deberíamos prescindir a la ligera de su derecho y posibilidad, menos aún tratándose de un poeta tan consciente de la tradición como era Celan. No se trata de establecer de forma unívoca lo que el poeta quería decir. En absoluto. Tampoco se trata de determinar de forma unívoca el «sentido» que expresan los versos. Antes bien, se trata del sentido de lo ambiguo e indeterminado que el poema ha removido y que no es coto abierto a la arbitrariedad y discreción del lector, sino objeto del esfuerzo hermenéutico que estos versos exigen. Quien conoce la dificultad de tal planteamiento, sabrá que no se trata de poner nombre a todos los matices que evoca la «comprensión» de las composiciones poéticas, sino de hacer visible la unidad de sentido correspondiente a un texto determinado en cuanto unidad lingüística hasta el punto de que los matices que se van concatenando, imposibles de abarcar en su totalidad, encuentren su apoyo en un sentido. En el caso de un poeta que ha distorsionado el habla natural de manera tan sofisticada como Celan, tal empresa está siempre plagada de riesgos y requiere un control crítico. Este libro está dedicado, pues, a un intento que sin duda contendrá muchos errores, pero que como tarea no puede ser relevada ni sustituida por nada.

El hecho de que se trate aquí el ciclo *Cristal de aliento*, publicado en su día por separado e incluido como introducción en el volumen *Cambio de aliento*, no tiene en principio más motivo que el que yo crea haber entendido más o menos estos poemas. Según un antiguo principio hermenéutico, la interpretación de textos difíciles debe empezar por el punto del que se posee una primera comprensión más o menos segura. Queda por ver si el ciclo *Cristal de aliento* supone, como me parece a mí, un momento culminante en el arte de Celan; por tanto, quizá no sea mera casualidad que crea comprender, aunque con dificultades, estos poemas porque, a mi entender, no se pierden tanto en lo indescifrable como algunos de sus poemas posteriores.

Soy consciente de que el mundo de Paul Celan posee orígenes muy alejados del mundo de tradiciones en que me crié, como la mayoría de sus lectores. Me falta el conocimiento original de la mística judía, de los *hassidim* (que, probablemente, Celan también sólo conocía a través de Buber) y sobre todo de las costumbres populares judías orientales que constituían para Celan el fundamento natural desde el cual hablaba. Carezco también de los conocimientos asombrosamente detallados que el poeta poseía sobre la naturaleza, y en el fondo a menudo estaríamos agradecidos por recibir indicaciones en uno u otro sentido. Tales indicaciones, sin embargo, también tendrían su lado delicado. Podría uno adentrarse en zona peligrosa: podría poner sobre la mesa unos conocimientos que el propio poeta quizá no poseía. Celan ha advertido a veces de los riesgos de tal afán de saber. Incluso cuando los conocimientos o hasta las informaciones provenientes del propio poeta sirven de ayuda, la legitimidad de esta es decidida en última instancia por la propia poesía. La ayuda puede ser «errónea»... y es «errónea» cuando la poesía no la asume plenamente. Por supuesto, todo poeta exige cierta práctica, y por eso el «lenguaje» del poeta no está, tampoco en este caso, separado del contexto de su obra. Las versiones previas conservadas de los poemas de Celan quizá nos presten más ayuda... pero ni siquiera esta sería inequívoca, como ha demostrado el ejemplo de Hölderlin. En general, creo sano el principio según la cual la poesía no debe tenerse por un criptograma erudito pensado para eruditos, sino considerarse destinada a las personas partícipes de un mundo común debido a su pertenencia a una comunidad lingüística, en el cual el poeta se halla en casa igual que su lector u oyente. Cuando y donde el poeta ha conseguido crear composiciones verbales que se sostienen por sí solas, el oído poético debería ser capaz de elevar cuanto es válido en ellas a un nivel de cierta claridad, con independencia y más allá de cualquier saber particular, y de aproximarse de este modo a

la precisión que es el secreto a voces de esta poesía críptica.

El proceso de comprensión de un poema no transcurre, claro está, en un único plano. En un principio, bien es verdad, sólo se presenta en un único plano: el de las palabras. Por consiguiente, lo primero es entender las palabras. De todos modos, queda excluido quien desconoce la correspondiente lengua, y como las palabras de un poema son la unidad de un discurso, de un aliento, de una voz, no sólo debe comprenderse el significado de las palabra aisladas. Antes bien, el significado exacto de una palabra queda fijado por la unidad de una figura de sentido constituida por el discurso. Por muy oscura, llena de tensiones, frágil, agrietada y resquebrajada que sea la unidad inherente a la figura de sentido del discurso poético, la polivalencia de las palabras se fija mientras se establece el sentido del discurso y hace que un significado suene en toda su plenitud y el otro sólo resuene. Hay allí algo inequívoco, necesariamente propio de todo hablar, también de la *poésie pure*. Esto debería considerarse lógico, y me parece un error negar que cada palabra deba ser captada concretando de forma precisa su significado en el discurso y creer que pueda uno saltarse este primerísimo plano de la comprensión. Esto vale sobre todo para Paul Celan, en quien la palabra individual está dicha de forma sumamente concreta y precisa. Nunca ponderaremos y averiguaremos con exactitud suficiente aquello que el discurso dice «en primer lugar» aunque en este primer plano de las palabras, de su función significativa y denominativa, y de la unidad de discurso que conforman, no se llegue a la verdadera precisión de lo dicho, que es lo que convierte el discurso en poema. De hecho, ni siquiera podemos mantenernos en este plano. Pues siempre hay diversos planos encajados uno en otro. Eso dificulta sobremanera la tarea de la comprensión.

Pero ¿qué significa «comprender» en este caso? Existen muy diversas formas de la «comprensión», que pueden desarrollarse con cierta independencia una de otra. La teoría hermenéutica más antigua ya insistió una y otra vez en el entrelazamiento de los diversos modos de interpretación, aunque se esfuerce uno, como hace F. A. Boeckh en su metodología de la interpretación, en separar claramente los diferentes métodos interpretativos. Es válido sobre todo para la teoría más antigua del cuádruple sentido de la Escritura que sólo se trate de una descripción de las dimensiones del comprender. ¿Qué es en Celan el *sensus allegoricus*? Como es bien sabido, Celan se oponía a la presencia de metáforas en su obra, y este rechazo se comprende perfectamente si se entiende por metáforas las partes del discurso y recursos retóricos que o bien sobresalen

de lo que verdaderamente se dice, o bien se integran en ello. Donde todo es metáfora, nada lo es. Donde el texto simple y preciso no «significa» aquello de que se habla como algo «positivo» en el sentido hegeliano, como un mundo dado con forma y sentido, sino lo otro en lo uno, donde no lo significa en lo dicho y, sin embargo, tal negación tampoco «significa» otra cosa, no sólo se distinguen diversos planos del decir, sino que se reúnen precisamente en su diferencia. Allí no hay alegorías. Todo es sí mismo.

La palabra poética es «ella misma» en el sentido de que no existe otra cosa, no existe nada dado en relación con lo cual pueda medirse; sin embargo, no existe palabra que, fuera de ella misma, o sea, fuera de su múltiple significado y de lo nombrado mediante este significado y sus diversos planos, no fuese también su propio ser dicho. Esto quiere decir, pues, que es respuesta. Respuesta implica preguntas y aísla preguntas, lo cual significa, empero, que lo dicho no consiste únicamente en sí mismo, aunque no pueda mostrarse nada más que su realidad lingüística.

Esto no altera el carácter inconcebiblemente necesario de un poema: el que se sostenga por sí solo, el que ninguna de sus palabras esté ahí en representación de algo por lo cual pudiese haber ahí otra palabra, por ejemplo. «El verdadero lenguaje me parece aquel en el cual coinciden la palabra y la cosa» (Günter Eich). Sin embargo, la singularidad del cómo de su ser dicho implica también otra cosa. También el poema — tiene como cualquier palabra de la conversación— el carácter de una réplica que permite oír también aquello que no se dice, pero que se presupone como expectativa de sentido e incluso es despertado por el propio poema, aunque sólo sea para frustrar tal expectativa. Esto parece importante sobre todo en la poesía actual como la de Celan. No es lírica barroca, que mantiene sus enunciados dentro de un marco referencial homogéneo y posee unos presupuestos mitológico-iconográfico-semánticos comunes. Las decisiones de Celan a la hora de elegir las palabras se adentran en un tejido de connotaciones verbales cuya sintaxis oculta sólo puede aprenderse a partir de los propios poemas. Esto prescribe el camino a seguir por la interpretación: el texto no remite a un mundo de sentido cuya coherencia nos resulta familiar. Los fragmentos de sentido parecen encajados como cuñas unos en otros, y no se puede seguir la senda de la transposición desde el plano de lo que sin más se significa a un segundo plano de lo que en verdad se dice: más bien, lo verdaderamente dicho sigue siendo, de una manera difícilmente descriptible, lo mismo que ya significaba el discurso. Lo que ocurre en la comprensión no es tanto una transposición como la actualización permanente de la transponibilidad, es decir, la

superación (*Aufhebung*) de toda «positividad» de aquel primer plano que precisamente por eso se «guarda» (*aufhebt*) y se conserva en un sentido positivo.

Esto es absolutamente decisivo para la interpretación de Celan, y no sólo para ella. A partir de allí se determina el discutidísimo valor de las informaciones que no provienen del propio poema, sino de las comunicaciones del poeta y de sus amigos, y que se refieren a la causa «biográfica», al motivo biográficamente localizado, a la situación concreta y determinada de un poema. Por boca del propio Celan, en el discurso pronunciado con motivo del premio Büchner, sabemos, por ejemplo, de la característica de su poesía, contraria precisamente a la concepción artística de Mallarmé y sus sucesores, de ser una suerte de creación verbal y de descubrimiento de la palabra surgida en cada caso como una confesión o profesión de fe a partir de una situación concreta de la vida. El texto del poema no permite, empero, captar tal situación en todos sus detalles. Tomemos, por ejemplo, un poema como *Flor*, cuyas diversas versiones pueden abarcarse ahora en su totalidad gracias a un trabajo de Rolf Bücher.

## FLOR

La piedra.

La piedra en el aire: la seguí.

Tu ojo, ciego como la piedra.

Éramos

manos,

vaciamos las tinieblas, encontramos

la palabra que ascendió por el verano:

flor.

Flor: palabra de ciego.

Tu ojo y mi ojo:

se ocupan

del agua.

Crecimiento.

Pared de corazón tras pared de corazón  
van añadiendo hojas.

Una palabra más como esta, y los mazos  
vibran al aire libre.

Sería ilusorio imaginarse capaz de adivinar que este poema trata del hijito de Celan, que un día aprendió la palabra «flor» en cuanto palabra, como una promesa. El poema dice, desde luego, que a la palabra «flor» —y no solamente, como en Hölderlin, a la flor de la palabra que como palabra significa «el lenguaje»— se añade en este poema la historia de un crecimiento y de una eclosión. Sin embargo, hay que saber que un padre y un hijo crecen aquí el uno hacia el otro. De hecho, no: no hay que saberlo. Forma parte también de la secuencia de planos de transposición de este poema que lo individual concreto del motivo haya pasado, al final, a lo general concreto, que en estos versos se encuentra de manera plena y para todos. El hecho de crecer el uno hacia el otro puede producirse en muy diversas constelaciones: en la espiritualidad de un recuerdo que resucita algo muerto; en la actualidad de un encuentro amoroso que hace florecer e irradiar —piedra, estrella y flor— el ojo que, inerte, sólo se encendía fugazmente como un meteoro; y en el creciente afecto de padre e hijo, al que se «refería» el poeta, en cuanto despertar del niño, por así decirlo, de su existencia mineral, donde el ojo parece todavía una piedra, a la de las miradas, del intercambio de miradas y del mundo creciente de las palabras. ¿Quién se atrevería a encontrar sólo esto último y nada más en el poema? Más aún: quien «sabe» lo que pensaba el poeta, ¿sabe por eso lo que dice el poema? Aunque considere un privilegio pensar única y exclusivamente lo «correcto», estaría, a mi juicio, sumido en un tremendo error que el propio Celan no habría apoyado en absoluto. Él insistía en que un poema se instala en una existencia propia y se desprende de su creador. Quien en su comprensión no va más allá de lo que el poeta podría también decir sin recurrir a la poesía no entiende lo suficiente.

Las informaciones provenientes de fuera son desde luego valiosas en muchas ocasiones. Impiden apartarse del todo de la lectura correcta cuando uno trata de interpretar por su cuenta. Al menos en un primer plano, facilitan la tarea de comprender todo correctamente, es decir, con una coherencia homogénea. Sin embargo, los poemas de Celan no se comprenden como tales poemas mientras sólo se permanece en uno u

otro plano. Celan, cuentan, dijo en una ocasión que no existen fracturas en sus poemas, pero sí, en cambio, diversos comienzos posibles. Con ello, quería significar, por lo visto, que el mismo poema podía leerse con precisión y coherencia en diversos planos de transposición. Así, el poema *Flor* me parece legible en diversos planos. Pensemos, por ejemplo, en la pregunta que planteé con motivo del ciclo de poemas *Cristal de aliento*: ¿Quién soy y quién eres tú? ¿Quién pretende contestarla? Debo insistir: la figura de ese tú es ella misma; no es este o aquel, ni una persona querida, ni el otro o ni lo del todo diferente.

Este intento, el de interpretar un ciclo de poemas de Celan sin utilizar información de carácter particular, sigue siendo sin duda una empresa arriesgada. No obstante, repito la expresión «carácter particular», por cuanto la masa de información que aporta de por sí cada lector ya es en muchos aspectos «particularizada». Uno ha vivido algo que otro sólo conoce de los libros. Uno conoce, por ejemplo, el este germano-eslavo o incluso el culto judío o también la mística de la Cábala, mientras que otro debe recurrir para ello a la enciclopedia o a trabajosas lecturas. Lo mismo ocurre con las referencias que responden a lo ya dicho. Uno tiene a George o a Rilke en el oído como quizás lo tenía el propio poeta o tiene incluso en el oído la lengua y la literatura francesas como quizás el propio poeta; otro, en cambio, no. Uno conoce, porque lo emplea, un término técnico utilizado por el poeta, mientras que otro debe hacer un esfuerzo para informarse. Estas particularidades siempre están presentes. En este sentido, la particular particularidad que representa la información privada proveniente del poeta tampoco es nada particular. No existe el lector que entienda sin particularidades, y sin embargo en cada uno sólo hay comprensión cuando la particularidad de la ocasión se supera en la generalidad de la ocasionalidad. Esto quiere decir lo siguiente: el poema no manifiesta por medio del lenguaje el acontecimiento singular y concreto que uno puede conocer como testigo o directamente informado por el poeta, pero sí es cierto que todo lector puede aceptar, cual si accediese a una oferta, lo evocado por el gesto verbal. Cada lector debe llenar a partir de su experiencia propia lo que es capaz de percibir en el poema. Sólo eso significa: entender un poema.

En el caso del poema *Flor* arriba mencionado se observa, sin embargo, cuán ilustrativas son las versiones previas que conocemos a través de la obra póstuma de Celan: ¿no deberíamos conocer entonces siempre estas versiones previas para controlarnos y no emprenderíamos algo ilícito al «entender», entretanto, por nuestra

cuenta? Lejos de mí menospreciar la ayuda de dichas versiones. No obstante, incluso su utilización adecuada presupone una anticipación y una comprensión previa y una meditación honesta y minuciosa sobre el texto. Además, hay que conceder a todo poeta la libertad de no desarrollar de forma consecuente sus propias versiones. El criterio que establece el valor de las versiones previas para la interpretación es el texto acabado. El interés por las versiones previas como tales puede tener su justificación histórica, pero no es el camino para la interpretación del poema acabado. La imagen que nos ofrece la muestra de las versiones previas de *Flor* permite ver el proceso de creación del poema como una condensación, abreviación y supresión cada vez más radicales. Esto recuerda a Mallarmé, quien dijo en su día que la principal tarea de la verdadera poesía consistía en tachar y suprimir lo máximo posible al inicio y al final de cada pensamiento, para dar al lector el placer de encontrar por sí solo aquello que completa la totalidad. No lo considero una autodescripción correcta del método poético de Mallarmé y soy, en general, reacio a reconocer a los poetas un privilegio en el campo de la autointerpretación. Pues, por lo visto, no se trata tanto de suprimir que de condensar. Las versiones previas de *Flor* no presentan meras supresiones, sino también una intensificación y concentración. Es como si la desconexión de las palabras y de las partes de la oración potenciara los elementos del discurso de tal modo que dicen más e irradian en más direcciones que si se encontraran dentro de una ligazón sintáctica fija. El comentario de Mallarmé sobre la «supresión» es correcto en el sentido siguiente: un poema es capaz de complementarse a sí mismo en virtud de su condensación verbal y, por medio de su construcción poética y de su conducción temática, la comprensión recibe más de lo que parecen expresar sus meras palabras. Un buen poema se distingue de un truco de prestidigitación, por muy misterioso que este sea, por el hecho de convencer tanto más de su precisión cuanto más penetra el lector en su estructura y en la técnica de sus efectos. Cuanto mayor es la precisión a la hora comprender, tanto más llena de asociaciones y de sentido es la creación poética. El análisis estructuralista ha observado esto acertadamente. Pero al limitarse a la forma sonora, ha dejado de relacionar la «estructura» inherente a la tensión entre sentido y sonoridad con el sentido homogéneo del texto. Se trata, desde luego, de tareas que exigen un oído sumamente sensible y, al mismo tiempo, toda la agudeza intelectual.

Peor se pone la cosa cuando el texto definitivo publicado resulta ser erróneo. Precisamente en el ciclo elegido por mí ocurre en una ocasión, y de una manera fatal. Al

revisar la edición privada de *Cristal de aliento* descubrí de pronto que el segundo verso del tercer poema no decía «ácido celeste», sino «moneda celeste»; según me confirmaron, el propio Celan admitió que la forma conocida del texto contenía un error de transcripción que se coló en ediciones posteriores, que él observó tarde y luego corrigió oportunamente, sin excitarse, por cierto. El texto erróneo lleva, por supuesto, al intérprete a establecer nexos erróneos. Esto me ocurrió a mí, y tuve que volver a buscar los nexos correctos basándome en el texto nuevo. Es, desde luego, un hecho interesante que demuestra la fragilidad del grado de certeza de ciertas coherencias precisas que uno cree haber encontrado. Habría que preguntar, sin embargo, hasta qué punto altera esto la comprensión global del poema. Sin duda, podrá decirse en términos generales que la estructura coherente de un poema se apoya en tantos pilares que la estructura en su totalidad no se viene del todo abajo por el cambio de algunos soportes aislados. Esto se decide en cada caso en la práctica. Sea como fuere, el riesgo de tales dudas relativas al texto que sirve de base me parece inofensivo en comparación con el riesgo que debe asumir cualquier interpretación como tal. Y, sin embargo, esto tampoco significa una objeción al intento de emprender lo posible. Los poemas están ahí. El lector, en su intento de comprenderlos, no esperará la edición crítica ni los resultados de la «investigación», sino que tratará de completar esa «media» comprensión en que, para cualquier lector, se basa la atracción de los poemas.

En el ciclo por mí interpretado encontramos otro tema conflictivo, igualmente ilustrativo desde la perspectiva hermenéutica. Es la palabra «per-poema» (*Meingedicht*). Lectores muy serios la han entendido como el poema que queda en opinión (*Meinung*), en lo privado, en lo «mío» (*mein*). Esta hipótesis da pie, en efecto, a una gran coherencia de sentido que, a decir verdad, no se aparta mucho de la correcta. He oído, sin embargo, que Celan rechazó esta interpretación errónea de *Meingedicht*, que sin duda lo es. Supongamos, no obstante, que hubiera aceptado expresamente esta otra interpretación, que también parece muy «factible». ¿Habría sido su voz la decisiva? Considero que no. Pues se pueden nombrar los motivos por los cuales *Meingedicht* debe entenderse como falso testimonio, como «perjurio». El poema adquiere de este modo un mayor grado de coherencia, una precisión más elevada. *Meingedicht* contrasta entonces de manera exacta con el «irrefutable testimonio» con que concluye el poema. No me sorprendió, claro está, que Celan comprendiera correctamente su poema. Sin embargo, no todos los casos son tan claros, y no lo serán a menudo precisamente cuando, como en

este ejemplo, la comprensión errónea no perturba seriamente la coherencia del todo, sino que a lo sumo reduce la precisión. Podemos imaginar perfectamente un caso en que el poeta no se entiende a sí mismo de forma correcta, es decir, sigue una interpretación — propuesta por él o por otro— tan posible y, sin embargo, tan evidentemente incorrecta como la lectura errónea de *Meingedicht*. En tal caso, el poema tendría razón frente al poeta. Esto no es tan tremendo como suena. Pensemos, por ejemplo, en el célebre error del viejo Goethe, que por aquel entonces ni siquiera era todavía un anciano achacoso, cuando consideró su poema *Prometeo* una parte de su fragmento dramático dedicado a *Prometeo*. Como yo no disponía de información privada respecto al ciclo de Celan aquí interpretado, esta consideración es de carácter meramente teórico por el momento. No obstante, deja claro en qué sentido un poema está separado de su creador: hasta tal punto que su creador pueda quedarse detrás de él y quizá deba quedarse, a la larga, detrás de él. «Mi palabra ya no es mía.»

En los escritos póstumos de Peter Szondi hemos leído su trabajo sobre el poema de *Parte de nieve* de Celan que alude al asesinato de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo. Szondi comunica detalles biográficos incomparablemente precisos que «descifran» el poema y al mismo tiempo se opone a cualquier recurso a este material real proveniente de la experiencia: «Nada, sin embargo, sería una traición mayor al poema y a su autor.» Luego, Szondi intenta reconstruir él mismo la lógica del poema. Lamentablemente, sólo nos ha quedado este fragmento inacabado.

No obstante, Szondi planteó las cuestiones con agudeza y de este modo nos invita a continuar, a dialogar con él... aún ahora. Cuando cita a Jakobson y opone —con razón— una suerte de «entrelazamiento producido por el material verbal» al orden sucesivo del enunciado de las frases, no puede, sin embargo, negarse a esta sucesión y a su pretensión de sentido. Pero ¿hasta qué punto puede cumplirse esta última con independencia de las informaciones?

Quizá no se necesitan informaciones particulares, tales como las que poseía y nos comunicó Szondi. Pero ¿hasta dónde llegan sin ellas las posibilidades de comprensión? En primer lugar hay que dejar claro: ningún lector carece del todo de informaciones. Ni el ficticio punto cero de la falta de información ni, por otra parte, la accesibilidad general de las informaciones son criterios válidos para el poema y su lector: lo son tan poco, por lo visto, como el saber biográfico específico de Szondi. ¿Cuánto hay que saber, pues? Planteemos preguntas concretas al poema de Celan.

Yaces en la gran escucha,  
rodeado de arbustos, rodeado de copos.

Ve al Spree, ve al Havel,  
ve a los garabatos de carnicero,  
a los palos rojos de manzanas  
de Suecia —

Viene la mesa con los dones,  
bordea un Edén —

El hombre quedó como un colador, la mujer  
tuvo que nadar, la marrana,  
para sí, para nadie, para cada cual —

El canal Landwehr no murmurará.  
Nada  
se atasca.

Cualquiera reconocerá, por el Spree y el Havel, que se trata de Berlín. Quien conoce Berlín sabe también, sin duda, que en dicha ciudad existe el canal Landwehr; y si no lo sabe, podrá averiguarlo con facilidad. Sin embargo, esto es todo. Un medio de información general difícilmente registrará bajo la clave «Canal Landwehr» el horrible asesinato político cometido en enero de 1919. ¿Cómo prosigue el lector? Ahí está la provocativa palabra «marrana», y la relación con el canal Landwehr hace que el hecho resulte evidente: asesinato. A partir de ahí se entiende también el significado de que el hombre quedara como un colador. Un hombre y una mujer han sido asesinados a tiros y la mujer, arrojada al canal. La palabra «marrana», referencia a una mujer judía, no tiene, como quizá creen hoy en día algunos jóvenes y celosos filólogos, el carácter de una cita (como tampoco lo tiene «colador», aunque Celan encontró ambas expresiones en la crónica del proceso), sino que es —al menos para los lectores mayores— un insulto y enseguida se entiende su aplicación antisemita. Sea como fuere, Celan la usa como algo

comprensible y no como referencia literaria. Hasta aquí todo bien. Quien no sabe más que esto, desde luego aún entenderá demasiado poco. Aunque la brutalidad y el odio de los asesinos se perciban en las palabras, hay que saber a quién van dirigidas o buscarlo, como algo que debe saberse. Estamos, por así decirlo, exhortados a ello. Pues es meridianamente claro, y queda resaltado con nitidez por el final «el canal Landwehr no murmurará», que debe de tratarse de un suceso singular y horrible. Pero ¿cómo seguir?

¿Qué más se deduce del propio poema? «Rodeado de arbustos» y «rodeado de copos» se asociarán sin duda con un Berlín invernal, pero desde luego no con la vista que Celan tenía desde la cama cuando visitó la ciudad. Arbusto y copo se entenderán más bien como relacionados con una protección (*um-buscht*, *um-flockt*) [el prefijo *um-* implica rodear] y con un silencio que escucha hacia dentro (de ahí, «en la gran escucha»).

¿Se percibe el ambiente prenavideño en «Viene la mesa con los dones»? Difícilmente. Se entenderá de una manera más general. De tal forma, de todos modos, que implica contraste y contradicción con el suceso espantoso evocado después. A ello contribuye sobre todo el audaz giro: «Bordea un Edén». ¿Quién? ¿La mesa? ¿La alegría propia del Adviento? Una vez más, ni el antiguo ni el nuevo hotel *Eden* se asociarán con ello si no se ha conocido la referencia concreta mediante una información adicional. Sin embargo, la continuación de «Bordea un Edén» permite sentir en todo caso la amarga contradicción con la mesa llena de abundantes dones. Sea lo que fuere el Edén —¿la propia fiesta repleta de dones?—, no es la meta de este viaje ni de estos dones futuros. «Bordear un Edén» es un camino que aleja de la felicidad y no lleva a ella. El poema dice esto, y no el viaje en coche del poeta que pasa por delante del nuevo hotel *Eden*.

La tensión propia del contraste se constituye, por tanto, en el elemento determinante del poema. Pero ¿se percibe también en los versos anteriores (como hace la persona informada por Szondi)? Los garabatos del carnicero y los «palos rojos de manzanas de Suecia» son desde luego un contraste. El rojo, que aparece con las manzanas y (tal vez se adivine) con su presentación en un palo, establece un contraste sangriento con los «garabatos de carnicero». Sin embargo, de allí no se llega a las descripciones de la cámara del terror en Plötzensee, a orillas del Havel. ¿Se puede adivinar esto? Según nos enteramos por el relato de Szondi, el propio poeta fue «al Havel» y a ver los garabatos de carnicero de Plötzensee. No obstante, estamos de acuerdo: esto no debe utilizarse como hecho biográfico. El imperativo «ve» lo confirma. Exhorta a cada cual a verlo

todo. Pero ¿qué ha de verse, de hecho? ¿Se sabe? ¿No es todo comprensible en este poema sin que se sepa nada de Plötzensee, ni de Liebknecht, ni de Rosa Luxemburgo?

¿Es realmente así?

Hemos estado de acuerdo en que la brutal escena del asesinato descrito al final remite al lector a un acontecimiento singular, y quien no adivina, por saber o por información, lo que aquí quiere decirse, no sabe lo suficiente para captar el sentido del poema. El poema quiere que se sepa. Lo quiere hasta tal punto que los dos últimos versos, las últimas palabras, «nada» y «se atasca», vuelven a concentrar toda la terrible tensión reinante en el poema, de tal modo que rompe todas las fronteras. Después de lo anterior, el «nada se atasca» debe oírse de entrada de la siguiente manera: «todo sigue su curso, como el flujo tranquilo del canal Landwehr. Nadie se molesta por la monstruosidad de lo ocurrido.» Pero entonces se percibe de pronto el cambio de línea y la dinámica autónoma que cobra por tanto el «se atasca»... y uno mismo se atasca. ¿Quiere decirse, en última instancia, que la nada inherente a que las cosas sigan su curso se atasca —o debería atascarse— en vista de la monstruosidad? ¿No quiere decir el final: no puede ser que todo siga así su curso?

De ser así, el poeta se habrá comunicado en verdad: no como el individuo casual atento a la noche invernal berlinesa, rodeado por las impresiones del día, por Plötzensee, la feria festiva y navideña del Berlín actual, la lectura de la crónica sobre el asesinato de Liebknecht y Rosa Luxemburgo, el hotel *Eden* que evoca otro hotel *Eden* y su testimonio del terror. La secuencia de imperativos: «Ve al Spree, ve al Havel, ve a los garabatos del carnicero» no sólo es una exhortación, dirigida a cada cual, a ver y saber todo esto, sino que exhorta más bien a tomar conciencia de cómo se juntan los opuestos: el Spree y el lago Havel fantasmalmente poblado por horrores, los garabatos de carnicero de la crueldad, de un lado, y la alegría multicolor de la Navidad, el hotel de lujo en el lugar de la tragedia, de otro: todo ello coexiste. Todo eso está: el terror y la alegría, Edén y Edén. Nada se atasca... ¿en verdad? Aquí reside, a mi juicio, la respuesta a la pregunta planteada por Szondi con tanta brillantez.

No hay por qué saber nada privado o efímero. Y aunque se sepa, hay que hacer abstracción de tal saber y pensar únicamente en lo que el poema sabe. Sin embargo, el poema quiere, a su vez, que todo esto se sepa, que se descubra y aprenda cuanto el poema sabe y que a partir de entonces no se olvide.

En consecuencia, hemos de constatar lo siguiente en lo que respecta a la cuestión del

contenido informativo: la tensión entre la información particular y la extraída del propio poema no sólo es relativa, como hemos demostrado. Es también variable, en el sentido de que la tensión disminuye progresivamente en el transcurso de la historia de repercusión de una obra. Al final, muchas cosas se tendrán por evidentes, de tal suerte que todo el mundo las conocerá. Pensemos por ejemplo en el motivo concreto de los cantos de Sesenheim dedicados por Goethe a Friederike. Pero hay más. Más de un poema de Celan sólo nos resultará comprensible cuando hayamos recibido informaciones nuevas, por ejemplo, a partir de las variantes previas encontradas en los escritos póstumos, de las informaciones transmitidas por los amigos, de los hallazgos de una investigación sistemática. Estamos aquí al comienzo de un camino en el que a veces algún poeta se ha anticipado ya a su lector, al añadir una explicación. Pensemos, por ejemplo, en el «matar es una forma de nuestra tristeza errante» de Rilke (*Sonetos a Orfeo*, 2.<sup>a</sup> parte, 17). Un poeta penetra poco a poco en la conciencia colectiva del lector, tanto más cuanto más se asienta su canto en nuestro oído y más se convierte su mundo en el nuestro. Esto es muy posible y es incluso de esperar en el caso de Celan. Tal cosa no permite, sin embargo, dar el segundo paso antes del primero; y el primer paso sigue consistiendo en querer comprender lo que nos dice el poema.

Existe otra motivación, que es la siguiente: el poema presentado por Szondi exige de tal manera un determinado saber que al final todo lector lo posee. El poeta instaaura memoria a través de su poema.

Llegamos aquí a un punto decisivo para el arte de la interpretación que afecta a la contribución hermenéutica de la ciencia. El asunto exige absoluta claridad. Hay que distinguir aquí diversos elementos.

No es contradictorio dar por válidas, en un caso, diversas interpretaciones posibles, que suenan todas en el gesto verbal del poema, y, en el otro, considerar más precisa una interpretación y tenerla por la «correcta». Se trata de cosas diferentes: de un proceso de aproximación en dirección a lo «correcto», que es a lo que aspira toda interpretación, y de la convergencia y equivalencia de planos de comprensión que son todos «correctos». La precisión de una comprensión autobiográfica, no es superior, por ejemplo, a una más distanciada y abstracta. Pues la especificación más detallada que el lector extrae de las informaciones biográficas o privadas no aumenta como tal la precisión del poema. Precisión es una toma de medidas rigurosa de un objeto a medir. Este último es la medida de tal toma, y no cabe la menor duda de que el plano del poema sobre el cual el

autor da ciertas informaciones privadas no es el plano en que el propio poema se establece como medida. Por tanto, un lector provisto de tales informaciones bien puede reconocerlas de forma precisa en el poema. Pero esto no es la comprensión del poema ni debe necesariamente conducir a ella. La precisión a la hora de comprender el poema, sólo alcanzada por el lector ideal a partir del propio poema y de los conocimientos que él mismo posee, sería desde luego el verdadero criterio. Sólo cuando el modo de comprensión instruido por datos autobiográficos alcanza plenamente esta precisión, pueden los diversos planos de comprensión compartir presencia; a esto apuntaba Szondi con toda razón. Este criterio es el único que protege de traicionar en aras de lo privado.

Me parece también del todo erróneo considerar que uno puede y debe rechazar la exigencia de precisión en esta suerte de comprensión porque no se basa en la ciencia y porque siempre sucumbe, a la postre, a impresiones sujetas a vaivenes. Una cosa es cierta: las impresiones no son interpretaciones y representan una fuente de confusión para cualquier interpretación. Hemos de admitir que la sintaxis de las connotaciones que aquí interviene a menudo sólo se presenta en asociaciones difusas y que la realización precisa con frecuencia no se consigue. Sin embargo, esto no mejora con los llamados recursos científicos, tales como la comparación o la utilización de paralelismos. El fracaso existe en todos los modos de interpretación. La fuente común del fracaso podría consistir, por ejemplo, en obstaculizar el acceso al poema al tratar de entender desde fuera, desde otras cosas o incluso desde la propia impresión subjetiva. Este tipo de comprensión se queda encallado en lo subjetivo. Su pretensión de ser comprensión es híbrida, esté basada en la impresión subjetiva o en la información privada. Esta última también resulta peligrosa cuando adquiere el rango de valor absoluto. Respecto a la obra de Celan, admitir la incomprensión es en la mayoría de los casos un mandamiento de la honestidad científica.

Por tanto, no hay que dejarse intimidar por el fracaso, sino intentar decir cómo se entiende: a riesgo de malinterpretar en ocasiones y, en otras, de encallarse en la vaguedad de impresiones que desautorizan. Sólo así se proporciona a otros la posibilidad de sacar algún fruto. Este fruto no consiste tanto en provocar mediante la unilateralidad del intento propio una unilateralidad contraria, cuanto en ampliar y enriquecer en su conjunto el ámbito de resonancia del texto.

La lógica de las connotaciones posee rigor propio. Sin duda, no tiene el carácter inequívoco de los procesos silogísticos ni de los sistemas deductivos, pero tampoco nada

de la arbitrariedad propia de las asociaciones particulares. La lógica se percibe cuando se logra la comprensión. Todo se contrae en el texto, el grado de coherencia aumenta de manera imposible de ignorar y del mismo modo también la validez general de la interpretación. Sin embargo, mientras la coherencia no cubra la totalidad de un texto dado, todo puede ser todavía erróneo. Pero apenas la unidad del discurso pueda ejecutarse en su totalidad, se habrá conseguido cierto criterio de lo correcto. Sin duda, la coherencia es requisito supremo también en el caso de la composición poética. La coherencia de una composición no depende, claro está, de ideas preconcebidas sobre la simetría o la adecuación a una norma, y la exigencia de coherencia no es, desde luego, rigurosamente inequívoca. El texto, como hemos demostrado más arriba, bien puede desplegarse en diversos planos de comprensión. Pero estos tienen entonces plena validez. Un poema evidentemente amoroso puede entenderse como comunión metafísica; un tú, como mujer, niño o Dios. Sí, la unidad de sentido de un poema es incluso tan compacta y estricta que difícilmente es susceptible de redefinirse a partir de un contexto más amplio, contrariamente a lo que puede ocurrir en general en el caso de las unidades discursivas, cuyo verdadero sentido sólo se deduce del contexto. Sin duda, en el caso de un poema también puede tenerse en cuenta el contexto más amplio que representa un ciclo de poemas y buscar ahí una coherencia más vasta. Esto es bien conocido en la hermenéutica, y uno siempre puede pasar al contexto más amplio, el que representan un volumen de poesía escrito por el autor, una obra completa o al menos determinadas fases en el devenir creativo del autor o incluso el de una época. Todo ello es correcto y conocido, al menos desde Schleiermacher, en la teoría del círculo hermenéutico que tanto inquieta a nuestros actuales teóricos de la ciencia. Sin embargo, no disminuye por eso el sentido del concepto de coherencia.

En esta escala, el rigor de la exigencia de coherencia se va reduciendo, y con razón. En el presente ciclo se percibe claramente cómo «componía» Celan: los poemas introductorios, la conducción hacia el tema principal y el resumen del conjunto al final guardan cierta similitud con la estructura de una composición musical; sin embargo, sería a mi juicio un error sobrevalorar esta unidad. Existe, pero sólo a raíz de las piezas autónomas que son los poemas y al modo de una unidad laxa y secundaria. Esto mismo vale tanto más para la obra completa. También es la voz de un ser humano, sin duda. Única y absolutamente reconocible. Un estilo que puede reconocerse incluso en los imitadores, donde aparece de una manera desde luego penosa. Incluso en la multiplicidad

de sus formas, colores y temáticas, el poeta posee una paleta homogénea. Sin embargo, hasta los temas tienen su intrínquis. Según cuentan, Celan dijo en una ocasión en tono de advertencia a ciertas personas que, al interpretar sus poemas, hablaban del «yo lírico»: «¡Pero, ojo, el yo lírico de *este* poema!». En este sentido, reconozco a toda investigación temática su capacidad de aguzar la vista, de tal modo que puede verse mejor el detalle, el significado, por ejemplo, de «piedra» en Celan, pero, ojo: la piedra de *este* poema. Hay que recordar esto continuamente, frente a la legítima tarea de estudiar como tal el vocabulario poético de Celan.

Otra cosa es, como ya he insistido más arriba, cuando el poema remite expresamente a algo dicho con anterioridad. Esto puede constituir un importante elemento interpretativo, sin la menor duda, y es algo manifiesto en el caso de Celan, con todas las citas explícitas de Hiilderlin, por ejemplo, o las alusiones específicas a Brecht. No se puede negar, desde luego, que también existen por doquier tales alusiones subliminales, las cuales pueden y deben identificarse con un grado de certeza más o menos elevado. Las fronteras con la mera suposición y con las asociaciones de carácter particular son desde luego fluidas, y la tarea es infinita. En última instancia, el que la identificación y el análisis de la compleja sintaxis de las connotaciones, de las cuales forman parte tales alusiones, no disuelvan ni dilaten, de tanto explayarse, la figura de sentido del discurso ni la unidad del movimiento de transposición, es una cuestión de tacto, la virtud suprema del verdadero intérprete.

¿Hay que explicar, a modo de colofón, hasta qué punto son limitadas las pretensiones de cualquier interpretación? No puede existir una interpretación que posea carácter definitivo. Todas sólo pretenden ser aproximación y no serían lo que pueden ser si no ocuparan su propio lugar histórico y no se insertaran, por tanto, en el proceso de repercusión de una obra. Por supuesto, ninguna interpretación debe despreciar la ayuda útil que la ciencia puede aportar, pero es igualmente cierto que no se limitará a aquello que se «conoce» de esta manera ni renunciará al verdadero riesgo de la interpretación: que consiste en decir cómo se entiende. Tampoco podrá confiarse en la ayuda científica a la comprensión, si el esfuerzo de interpretación y comprensión no precede incluso al planteamiento científico. La comprensión no se halla sólo al final de la investigación literaria, sino también al comienzo, y siempre desempeña un papel dominante.

Toda interpretación debe tender, desde luego, a replegarse. Así como el poema es un pronunciado singular, un equilibrio incomparable e intraducible de sentido y sonoridad

sobre el cual se levanta la lectura, también la palabra que interpreta es un pronunciado singular. No puede realizarse sin que el oído interno «oiga» cada palabra del texto interpretado y sin que nuestro pensamiento que acompaña y realiza el movimiento verbal del poema se distancie una y otra vez de los muchos elementos «innombrables» que el pensamiento interpretante añade y que el «concepto introducido en las cuentas» (Kant) querría captar. El presente intento prosigue un poco el juego de imaginación y entendimiento, que es como Kant describió la experiencia estética (el juicio de gusto), intentando decir lo que entiende y mostrar, sobre la base del propio texto, que la interpretación no enlaza con cualquier cosa, sino que trata de decir con la máxima precisión posible lo que, a su modo de ver, está allí.

## Epílogo a la edición revisada

### 1. ¿Qué debe saber el lector?

Paul Celan era un *poeta doctus*. Si bien poseía unos conocimientos técnicos poco habituales en diversos campos, no rechazaba el uso del diccionario. Tal como sé por una conversación privada, no se empachaba de reprochar a ciertos intérpretes proclives a malinterpretarlo que no recurrieran simplemente al léxico. Por supuesto, quien lee poemas no acostumbra a trabajar con el diccionario. Sin duda, la verdadera opinión del poeta consistía más bien en que, de hecho, se puede y debe saber todo cuanto resulta necesario para la comprensión de sus poemas. Ante las consultas, como bien sabemos, a menudo daba un único consejo: que había que leer y releer los poemas una y otra vez... la comprensión vendría por sí sola.

Seguí este procedimiento desde un principio cuando me enfrasqué en la lectura del ciclo de poemas *Cristal de aliento*, no sin éxito en un balance general. En lo que respecta a numerosos poemas de Celan, y sin duda a la mayoría de los pertenecientes a su época tardía, debería haber ampliado mi saber recurriendo a la ayuda de la erudición. En mi caso, esto se refiere sobre todo al fondo cultural de la tradición religiosa judía y de la mística de la Cábala, de las cuales sé demasiado poco. En tales poemas, los elementos verbales hebreos o manifiestamente teológico-judíos señalan a veces el camino a seguir por el inexperto. Pero incluso en la continuación de *Cristal de aliento*, en *Cambio de aliento*, sin duda habría necesitado completar mis conocimientos simplemente para pasar con éxito por el primerísimo plano, el semántico. La particular fortuna de mi elección de *Cristal de aliento* fue que pude orientarme más o menos en él sin ninguna ayuda erudita. No tenía ningún diccionario a mano. Tumbado en un hoyo de arena en las dunas holandesas, ponderaba y reponderaba los versos, «escuchando seriamente al arrullo del húmedo viento», hasta que creía entenderlos. Otra cuestión es saber, desde luego, cómo expresar mediante palabras interpretativas este encuentro con la poesía y hasta qué punto llega uno al fondo. Quien tiene los oídos abiertos y no cierra tampoco los ojos y no deja dormirse el pensamiento, siempre accederá más o menos al enunciado poético aunque no sepa de forma explícita cómo se estructura el enunciado en sus detalles. El intérprete,

claro está, debe esforzarse por penetrar en el detalle y establecer un nexo entre su comprensión instruida y las ideas del lector.

En el fondo, me considero totalmente de acuerdo con el poeta en cuanto a que todo se halla en el texto y todos los elementos biográfico-ocasionales pertenecen al ámbito privado. Como no se encuentran en el texto, no forman parte de él. Esto limita el valor de las informaciones provenientes de otras fuentes, tales como los amigos a los que el poeta contó esto o aquello. En un caso aislado, tal información puede corregir, sin duda, el error cometido en la comprensión del poema, un error que desde luego podríamos y deberíamos haber evitado. Si el texto ha sido malinterpretado, no es culpa del poeta y menos aún su intención. Quien quiere entender correctamente un poema, debe volver a olvidar del todo lo privado y ocasional inherente a la información. No se halla en el texto. Se trata únicamente de entender aquello que dice el propio texto, sin perjuicio de todas las indicaciones que puedan proceder de informaciones provenientes de fuera.

Permítaseme explicarlo basándome en el ejemplo de un texto conocido: «¿Quién, si gritara, me oiría desde el orden de los ángeles?» Es el célebre comienzo de las *Elegías de Duino*. Según descubrió alguien, a Rilke se le ocurrió este principio mientras se hallaba en el acantilado de Duino contemplando y escuchando el mar embravecido en un día de tempestad. Aun siendo correcta esta información, habrá que olvidarla enseguida si se quiere entender lo que realmente dice esta invocación de los «ángeles» en la poesía de Rilke.

En cambio, cualquier lector, y más aún cualquier intérprete, estará muy agradecido de recibir correcciones por parte de personas conocedoras de aspectos que podrían y deberían saberse. En tal caso, no se trata de algo privado y casual, sino de elementos constructivos del propio discurso poético. Entretanto, a mí también me ha llegado toda una serie de rectificaciones, algunas útiles, otras, más que eso, esenciales por cuanto ponían en su sitio puntos insuficientemente comprendidos. Me resultó útil, por ejemplo, enterarme, por una fuente de información especializada en temas alpinos que agradezco al señor Nypels, del significado técnico de «nieve de penitente». La expresión anterior, «nieve con forma humana», quedaba así explicada de forma concluyente. Es útil y satisfactorio saber también que «panales de hielo» no es una invento verbal poético, sino igualmente un término técnico absolutamente preciso. O que en el caso de «tenazas de las sienes» es preciso pensar también en el fórceps de los médicos. Son datos semánticos primarios que conviene conocer con precisión. No ofrecen una interpretación plena, pero

le aportan un elemento de carácter gramatical y semántico. Si influyen en la interpretación, es decir, en el verdadero enunciado del poema, dependerá de cada caso.

Examinemos los casos: me pregunto, por ejemplo, si en el poema final en verdad ya no vale lo que insinué con la idea de un peregrino penitente que recorre el camino abierto. Sin duda, el paisaje, tal como sé entretanto por la información alpina, no está pintado por el arte de magia de la poesía, sino definido con suma precisión con el término de «nieve de penitente». Sin embargo, bien puede preguntarse porqué utiliza el poeta ese singular término técnico. Quien conoce la expresión, entenderá mejor porqué se dice antes «nieve con forma humana». Pero ¿es sólo eso? No podrá negarse que la explicación de «nieve de penitente» como «nieve con forma humana» o la explicación de «nieve con forma humana» como «nieve de penitente» implica algo más. Con ello se pone de manifiesto una totalidad: el camino al cristal de aliento conduce a través de la indiferencia inerte de la nieve humana. Quizá podamos preguntarnos también si no se trata para el hablante de un camino de la contrición, de un camino que pasa por la contrición. La penitencia es una renuncia consciente, y la renuncia que aquí se exige me parece clara. Se trata del pecado de la vanidad que presume de lo «pseudo-vivido» y lo convierte en testimonio aparente. Sólo quien puede renunciar a los efectos banales impuestos por la cháchara y va más allá incluso de quienes se muestran tan contritos como él mismo, llegará al final a las mesas hospitalarias. ¿Habrá que entenderlo así?

De lo contrario, ¿por qué se dice «nieve de penitente»? No me vengan con la tópica comparativa. Sé perfectamente que la nieve es una palabra simbólica de múltiples significaciones, capaz de crear toda una *Parte de nieve* y de enmarcar precisamente el ciclo *Cristal de aliento*: tanto el primer como el último poema hablan de nieve. No tengo nada contra la investigación de los *topoi*. Pero cada poema es un tema propio, qué digo: un mundo propio que nunca se repite, singular como el mismo mundo. También esta nieve de penitente sólo es aquí lo que es aquí. En este sentido, me considero de acuerdo con el Celan del discurso del *Meridiano*.

Así pues, acepto encantado lo aprendido, pero en este caso, por muy útil que sea, no influye en aquello que el poema en verdad dice.

Algo parecido ocurre con las «tenazas de las sienes». Pöggeler, en su interesante ensayo sobre *Elementos místicos en Heidegger y Celan (Zeitwende, 1983)*, expuso la tesis de que «tú y su sueño» se refiere a la *Shekhina* y su nacimiento. Ni una palabra del poema se refiere a ello. Su evocación del fórceps, sin embargo, es del todo acertada. No

obstante, sólo afecta a la capa semántica más externa. Debería haber pensado en ello, pero sólo debería rectificar si el dato realmente aportara mucho más que un mero refuerzo de lo que yo entendí en el poema. ¿Cómo es? ¿De qué nacimiento se habla? ¿Escudriña alguna vez el hueso malar del recién nacido el fórceps utilizado en el parto? Sin embargo, esto dice el texto. El añadido obliga a traducir en seguida «tenazas de las sienes» tal como yo hice y entender por ellas las sienes ya canosas. El texto obliga a comprender la mirada al espejo, el espanto ante los primeros indicios de la vejez. De este modo cobra el final, «celebraréis cumpleaños», su verdadero y amargo sentido. Dios sabe que no es la alegría propia de un cumpleaños: ¡la vejez y la muerte, el resto de tu sueño, celebran cumpleaños! El fórceps evocado por las tenazas de las sienes anticipa este sutil final, como veo ahora con claridad.

El tercer ejemplo que toca el ensayo de Pöggeler y que empieza con «estrías de espejo de falla» es desde luego muy diferente. En este caso, las rectificaciones recibidas afectan a un punto esencial. Cuando me enteré de ello hace unos años, enseguida me convencí. Aquí debo reconocer una ganancia sustancial para mi comprensión del poema. Por eso he buscado una interpretación mejor que la intentada en un principio y la he insertado en el texto. Sigue siendo cierto que el poema juega entre la corteza terrestre y la corteza del lenguaje. Pero he entendido entretanto que debería haber tomado al pie de la letra el verso «tu terreno» de la primera estrofa. Aquí, mi saber era insuficiente y debería haber recurrido al consejo de un diccionario, si es que puede encontrarse allí el consejo acertado, o debería haber buscado la explicación correcta en otro sitio (que recibí de amigos en el caso de «candela del hambre»).

## 2. Variantes

Aguardé con grandes expectativas la publicación de las variantes del ciclo de poemas por mí interpretado. Los esbozos del poema *Flor*, dados a conocer por Kurt Bücher con ocasión del coloquio de París sobre Celan (1979), me permitían confiar en encontrar algo así como un auténtico comentario en los bien ordenados escritos póstumos de Celan, como ocurre en el caso de las variantes de Hölderlin. Bien es cierto que las fases previas de una versión definitiva no representan pruebas irrefutables para la interpretación, porque el poeta es libre de desviarse luego de los puntos de partida. No obstante, el fruto fue importante en el caso del poema *Flor*.

Ahora, gracias a la ayuda de Beda Allemann, estoy en posesión de las variantes del ciclo de poemas arriba mencionado. Por desgracia, la cosecha es escasa. Por lo visto, el poeta elaboró esta pieza de su producción a partir de un número relativamente escaso de versiones previas y variantes. Mi preferencia por estos 24 poemas tal vez se relacione con el hecho de que en ellos siguiera en mayor grado a un impulso poético. Sea como fuere, la mayoría de las «variantes» no son verdaderas versiones previas de los poemas, sino huellas de un trabajo. A continuación querría presentar y discutir las escasas variantes que pueden ser de interés para la interpretación.

### *Página 14*

La versión previa era totalmente diferente en la segunda parte del poema. Después de los dos puntos decía, en vez de: «las veces que...»

«vengo con siete  
hojas del tronco de  
siete»

Desconozco el significado del tronco de siete. ¿Se relaciona con el candelabro de culto de siete brazos? Lo único que enseña la variante es que una expresión bastante esotérica acabó sustituida en la versión definitiva por una asociación para todos accesible y conocida: el crecimiento exuberante de la morera blanca. Por lo visto, la versión previa sólo anticipa el texto definitivo por el hecho de que la repetición, «siete hojas del tronco de siete», sugiere abundancia. Casi suena a una cosecha o a un trofeo. La versión definitiva es de una fuerza sensual mucho más grande y expresa la riqueza excesiva,

esplendorosa y apenas soportable del germinar, brotar y abrirse.

### *Página 20*

La versión previa sólo aclara indirectamente un verso de la definitiva. Se trata del verso 6:

«que yo, con un ojo / igual / al tuyo en cada dedo» aparece en la versión previa de la manera siguiente: «que yo [insomne como tú] con tu ojo abierto en cada dedo». Los corchetes significan que Celan tachó en seguida este trozo. Resulta de interés por cuanto establece un nexo con el «insomnio» del segundo verso. El sexto verso habla desde luego de esas «claras puntas de los dedos, iguales a ojos» que, aun abiertas, implican ceguera. «Un ojo igual al tuyo» es, pues, un ojo abierto que no ve nada, lo cual tiene, de hecho, su importancia por remitir a «insomnio».

### *Páginas 26/27*

La variante «ácido celeste» en vez de «moneda celeste» fue calificada inequívocamente de errata por Celan en el año 1967 (véase la carta al doctor Unselde de enero de 1968). No cabe la menor duda de que «moneda celeste» era la variante originaria y que fue restituida por el poeta en 1967. Sólo la «moneda celeste», y no el «ácido celeste», encaja con las muescas. Sin embargo, da la impresión de que el propio poeta le tomó el gusto al «ácido celeste» durante un tiempo. La versión previa que da qué pensar es la siguiente:

«En la moneda celeste, en la rendija de la puerta  
acuñas la palabra  
que revelé  
cuando con puños orantes  
el tejado sobre nosotros  
...»

Aquí llama la atención la unidad semántica entre «moneda» y «acuñar». Era, sin la menor duda, una unidad originaria y plástica. El cambio posterior, que resultó definitivo, es el siguiente:

«En las muescas  
de la moneda celeste en la rendija de la puerta  
introduces presionando la palabra  
de la cual me desenrollé...»

Esta ampliación introducida por «en las muescas» coincide claramente con «moneda celeste». En cambio, la sustitución de «acuñas» por «introduces presionando» provoca una peculiar dificultad. La visión de la imagen ha cambiado, sin duda. Esto puede estar relacionado con que el «que revelé» se ha convertido en «de la cual me desenrollé», algo meramente plástico y casi carente de referencia valorativa. La aparición de la errata «ácido celeste» sigue siendo, desde luego, un misterio, como también lo es el hecho de que se pasara por alto. Sin duda, «ácido celeste» sería la *lectio difficilior*. ¿Cómo se introdujo en el texto? Habrá que preguntarse, de todos modos, si no se debió al propio autor y, de no ser así, si significa algo que él mismo ignorara el error durante tanto tiempo. Parece que el poeta le tomó un gusto especial a la palabra «ácido celeste». Esto quizá influyó de manera consciente, pero de todos modos de manera inconsciente, en el lapsus de pasar por alto el error. Da la impresión de que, dado su progresivo ensombrecimiento y amargura, durante un tiempo se apoderó de él la idea, siempre próxima, del ácido corrosivo proveniente del cielo en vez de la bendición salutífera: hasta que restableció, con razón, la versión original. (Véase en *Cambio de aliento* [II, pág. 38], «confluyeron los ácidos celeste y terrenal».) En todo caso, el hecho de que la variante luego rechazada pasara inadvertida durante tanto tiempo tiene su interés hermenéutico. Tomando en consideración las explicaciones disponibles en la actualidad, no publico aquí expresamente la variante falsa, si bien sigue siendo de interés hermenéutico que el concepto de ácido celeste no parezca en absoluto alejado.

La errata, de todos modos, no es tan desconcertante como el célebre caso de «alta juventud entiende quien ha contemplado el mundo» de Hölderlin (*hohe Jugend versteht, wer in die Welt geblickt*). Durante un siglo se leyó *Tugend* («virtud») en vez de *Jugend* («juventud»). Aquí se observa con nitidez que el restablecimiento del texto auténtico proporciona al poema una estricta unidad. Mientras se leía «virtud», dominaba en exceso el elemento retórico al estilo de Schiller. En nuestro caso, en cambio, no perjudica en absoluto tener en cuenta, incluso en la lectura del texto auténtico, que se ha vuelto ácido el cielo de cuya palabra «me desenrollé». La versión previa: «la palabra que revelé» (en

vez de: «de la cual me desenrollé») encaja bien con el rechazo del cielo y, por tanto, también con la idea del «ácido celeste». Suena a teología desesperada. Resulta también sumamente interesante que la versión definitiva hable de «puños temblorosos» (*bebenden Fäusten*), y no «orantes» (*betenden*). En la primera versión se hallaba incluso una palabra errónea, *betetenden* («ororantes»), que de todos modos suena como un primer titubeo, como una primera duda a la hora de elegir la palabra: un error tipográfico sumamente extraño. (Es característico de las diversas tensiones entre los significados que por mi parte también hubo una errata en la primera edición de este librito-comentario, sin que supiera nada de las variantes «orantes» y «temblorosas»: ¡la primera edición ponía «orantes» (*betenden*)! Pido disculpas por la errata y aprovecho la ocasión para constatar que las líneas del sentido siguen tejiendo sus hilos aun detrás de los errores.)

#### *Página 34*

En la primera versión leemos «arrojaba la red», y los dos últimos versos eran sólo uno: «con sombras». Los dos cambios no son significativos. Sea como fuere, el imperfecto «arrojaba» en lugar del presente «arrojo» da a la versión anterior el carácter de un relato. El cambio de la versión definitiva proporciona a la frase una presencia gnómica e intemporal. El segundo cambio, «con —por piedras escritas— sombras», no requiere más justificación que el de una impresionante y fulgurante belleza sensible, que mi interpretación ha intentado plasmar en palabras.

#### *Página 46, verso 5*

En una versión previa leemos «truncos descortezados de la vida». La precisión sensible era mayor, pero la intensidad, menor. La transformación en árboles de la vida (habrá pensado en «Oh árboles de la vida» de Rilke?) hace percibir, a través de la propia expresión, la pérdida de vida de los troncos descortezados y, por tanto, el paso del tiempo. Por eso quiero subrayar la conclusión de mi intento de interpretación: si bien el tiempo es la «nadadora contracorriente», es el propio yo donde, en definitiva, aparece el tiempo.

#### *Página 50*

Aquí merece la pena comunicar de modo más preciso las versiones previas de la primera estrofa:

### 1.<sup>a</sup> versión

«El número tras el cual se empujan las imágenes  
animada cada una por la fatalidad»

### 2.<sup>a</sup> versión

«Los números  
y las imágenes detrás, con su  
fatalidad y anti-  
fatalidad  
tempesteando, apaciguados, agitados»

Si se descuenta el último verso que, por lo visto, fue sustituido más tarde por toda la segunda estrofa, las dos versiones previas se asemejan bastante. Las variantes no me enseñan nada en particular respecto a la relación entre número y tiempo y la relación entre tiempo y conciencia, manifiesta en la expresión «las imágenes detrás». En cambio, el quinto verso, «tempesteando, apaciguados, agitados», no tiene equivalente en la definitiva segunda estrofa. Sólo se puede adivinar cómo el ir y venir del tiempo y de las imágenes, de los números y de las imágenes, indica excitación y apaciguamiento y, por tanto, una verdadera agitación en el fuero interno. Estas tres palabras de la segunda versión previa quizá suponen una señal de que las palabras finales del poema, el «todo eso... canta», deben escucharse, de hecho, con un matiz conciliador y apaciguador.

### *Página 54*

En vez de «escarbo» se leía «escarbaba», o sea, el imperfecto. Es como antes en la página 34: lo singular se convierte en gnómico y presente.

### *Página 58, verso 9*

Allí, el penúltimo verso decía «Un ojo» y luego, tachado por el poeta, «encima, arriba — y abajo». No atino a ver el camino desde esta línea descartada por el poeta hasta el «cortado en tiras» que tanto me costó interpretar. ¿Estaba previsto escribir «mirando... encima, arriba y abajo»? Un ojo que mira arriba y abajo y al final contempla el conjunto por encima sería un ojo que «hace justicia a todo esto».

### *Página 70*

De las desviaciones de las versiones previas sólo señalaré las siguientes: variante del verso 7: en vez de «conversaciones de los gusanos», «deseos de los gusanos». Como suele ocurrir, la versión definitiva es más sensible, menos abstracta y metafórica. Se oye literalmente el ligero crujido de los gusanos, como una conversación.

Penúltimo verso:

«Sale silbando tu escritura de flecha» era en la versión previa «Sale silbando tu [luego, tachado: "legible"] fortuna de flecha.» ¿Cuestiona esto mi interpretación del sagitario-muerte? ¿Puede entenderse el «sagitario» de otra manera, como el que dispara de manera inesperada e imprevista y tiene quizá la fortuna de acertar? Este giro de una de las versiones previas coincidiría en todo caso con la otra desviación, «deseos»: deseos y fortuna van juntos. Sin embargo, las «conversaciones» de los gusanos y la «escritura de flecha» de la versión definitiva también van juntos. La versión previa, según la cual la «escritura de flecha» ha de ser «fortuna de flecha», o sea, el dar en lo «legible», se refería, pues, a la consecución de la palabra poética que resiste el embate de la transitoriedad. La «transitoriedad» sólo residía entonces en el ambiente otoñal del comienzo y en la aparición de los «gusanos». En la versión definitiva, en cambio, se convierte en tema dominante. Por eso, insisto en la interpretación de la «escritura de flecha» como referencia a la muerte.

*Página 80, verso 5*

«La sonda del mañana, sobredorada» era en la versión previa «El [insondable] mañana». El adjetivo «insondable» fue tachado y se convirtió en «sonda del mañana», un juego de palabras, en la versión definitiva. Por tanto, el significado de lo que intenté interpretar parece haberse desplazado. El mañana no sondeado tiene un significado pasivo; la sonda del mañana, en cambio, parece algo que sondea activamente, y así la interpreté. Ahora me parece que la incertidumbre del «mañana» que nunca puede sondearse del todo no quedó suficientemente manifiesta en mi interpretación. Debería haber resaltado el «sobredorado», es decir, el carácter problemático del día anunciado por la aurora, que ensombreció del todo los últimos años del poeta.

En el sexto verso, la versión previa utiliza el imperfecto «pegaba»; en la versión definitiva, lo singular vuelve a alzarse al plano de la presencia gnómica.

*Página 100*

Una versión previa empieza de la siguiente manera:

Aluvión de palabras, bajo  
el nivel freático  
que la chusma innumerable  
de los antireyes con-  
tamina con copia y reproducción.

La versión previa es sin duda de una plasticidad sensible mucho menor. Para explicar la versión definitiva, sólo quiero señalar la palabra «antireyes» en lugar de «anticriaturas», que aclara más la rebelión de la chusma contra los verdaderos reyes y los verdaderos nacimientos regios.

### 3. ¿Método hermenéutico?

No existe un método hermenéutico. Todos los métodos descubiertos por la ciencia pueden dar frutos hermenéuticos, si se aplican correctamente y si no se olvida que un poema no es una muestra que pueda explicarse como caso representativo de algo más general, tal como ocurre con la muestra de un experimento en cuanto caso de una ley de la naturaleza.

Un poema tampoco puede fabricarse por medio de una máquina. El que un ordenador consiga elaborar poemas, como ha demostrado Max Bense por ejemplo, sólo es objeción en apariencia. Bien puede ser cierto que aquello que en algún momento sale como producto de innumerables combinaciones de letras sea un poema. Lo decisivo es, sin embargo, que sólo sale como poema de toda la basura electrónica si se escoge y lee como tal, cosa que no ocurre por medio de un ordenador o, en todo caso, si ocurre por medio de este, no se selecciona como poema sino a lo sumo como discurso gramaticalmente correcto.

La hermenéutica no significa tanto un procedimiento cuanto la actitud del ser humano que quiere entender a otro o que como oyente o lector quiere entender una manifestación verbal. Siempre es, pues: entender a un ser humano, entender este texto concreto. Un intérprete que realmente domina todos los métodos de la ciencia sólo los aplicará para hacer posible la experiencia del poema por medio de una mejor comprensión. No utilizará el texto a ciegas para aplicar ciertos métodos.

Sin embargo, no han faltado las objeciones que pretendían definir mi intento de interpretación como «hermenéutico» o de otra manera. Quien opine, por ejemplo, que toda la poesía de Celan, como su vida llena de sufrimiento, ha sido un singular testimonio de espanto ante el holocausto, tendrá en el fondo razón. En el discurso del *Meridiano* se encuentran observaciones que lo confirman, como también alguna alusión a manifestaciones de Adorno a este respecto. Se justifica por el hecho de que el poema posee hoy en día una marcada tendencia al mutismo; o bien, que ya no basta pensar a Mallarmé hasta sus últimas consecuencias. La posición marginal que Celan asigna al poema actual es desde luego sumamente digna de atención. Pero ello no genera un principio para entender mejor sus poemas. Esto vale incluso para aquellos que, como la *Fuga de la muerte*, tienen de manera expresa e inequívoca el holocausto como tema. La poesía es siempre más: y más de lo que el lector más comprometido sabe de antemano.

De lo contrario sería superflua.

La otra objeción reside en que el poeta se orientó por los juegos de palabras más de lo que yo quiero reconocer y, por tanto, que mi método es demasiado fenomenológico. (Eso me reprochó Bollack.) Me resulta difícil encontrar un sentido crítico en tal objeción. ¿Qué será lo opuesto a «fenomenológico»? ¿Que las palabras son sólo palabras? ¿Que no se debe pensar nada ante las palabras? ¿O que sólo se puede pensar algo respecto a las palabras aisladas, pero no respecto a la unidad de sentido del poema? Habría que contestar diciendo que las palabras nunca tienen sentido por sí solas y que sólo mediante su tal vez múltiple significado construyen ese sentido único que, en los múltiples lazos de las líneas de sentido que vibran al mismo tiempo, mantiene sin embargo la unidad del conjunto del texto y del discurso. ¿O significa quizá que, a la hora de entender estos textos, no debe uno imaginar nada de forma plástica? Como si las palabras, al igual que los conceptos, no fueran vacías sin la intuición plástica. Ninguna palabra tiene sentido sin su contexto. Incluso palabras aisladas —como el título *Cambio de aliento*— sólo tienen sentido en su contexto. Hay que señalar aquí de forma explícita que «cambio de aliento», como título de este libro de poemas, designa el sutil e insonoro paso e inversión entre la espiración y la inspiración, donde el cristal de aliento del poema se precipita en forma pura como un copo de nieve individual. Esto enseña, a mi entender, el conjunto de *Cristal de aliento* y sobre todo el poema final. En el discurso pronunciado con motivo del premio Büchner, «cambio de aliento» se refiere primero a otro aspecto del significado de este término, concretamente al intercambio entre inspiración y espiración, y no tanto al milagro de su imperceptibilidad. Querría preguntar, sin embargo, si no existe una relación entre los dos matices del término «cambio de aliento». ¿No será que la verdadera inversión no es nunca un suceso espectacular, sino que consiste en miles de insonoras imperceptibilidades? Esto encajaría perfectamente con un pasaje del discurso del *Meridiano* que reza así: «La poesía: puede significar un cambio de aliento. Quién sabe, pero tal vez la poesía hace el camino —incluso el camino del arte— por mor de ese cambio de aliento.»

Otra objeción es la formulada por Pöggeler cuando pregunta si mi intento de «reconducir las imágenes de Celan, como los símbolos de Goethe, a experiencias comprensibles para todos no ignora esa alegoría que se construye poco a poco, histórica y artísticamente, desde la no comprensión, como una comprensión osada.» ¡En esta bella formulación reconozco mi propio esfuerzo! Sin embargo, no me gustaría centrarlo en la

oposición entre símbolo y alegoría que Goethe, si bien la admitía, no practicaba. En este contexto, Pöggeler insinúa incluso que yo mismo —en la línea de Benjamin— he contribuido a salvar el honor de la alegoría. No obstante, no sé porque Pöggeler recurre aquí a la oposición entre símbolo y alegoría. En un principio, al describir la osada empresa de nuestra comprensión, sólo constataría que aún falta mucho camino por recorrer para saber lo suficiente. Esto es sobre todo mi propia carencia. Me gustaría ser tan erudito como Pöggeler, y Pöggeler sin duda querría ser tan erudito como Celan. ¿Y Celan? Él sin duda querría que el poema le resultara, nada más.

Me es difícil admitir en este caso el concepto de alegoría en general. A mi juicio, Celan no lo habría aprobado, como tampoco aprobaba el de metáfora. Que el público lector asumiera la antigüedad y el cristianismo en la época barroca ya no vale hoy en día. Sea como fuere, no existe la sociedad cultivada que posea de entrada el enorme saber de Celan. Desde luego, no es el sentido de su poesía generar tal sociedad cultivada, capaz de moverse entre Homero, la Biblia y la Cábala. Él quiere ser escuchado y acepta que en medio del ajetreo de la vida moderna se necesite la voz queda de lo apenas comprensible, para obligar a una escucha paciente e izar al final a la conciencia los «datos» que no debemos olvidar. En este sentido, el poema a escribir hoy en día quiere ser un «testimonio irrefutable»: pero quiere serlo como poema. No cabe duda de que percibimos siempre y en todas partes las carencias de nuestro saber y hemos de resolverlas. Mi pregunta es cómo entender lo que dice el propio texto, después de haber conseguido resolver aquí y allá las carencias. Es aquí donde creo que Celan era un verdadero poeta que, con esfuerzos y privaciones e incluso quizá con contrición, hizo el peregrinaje al cristal de aliento. Sea como fuere, intentaba encontrar la palabra común a todos. No en vano pronunció la frase arriba citada: «usted lea y relea una y otra vez, que la comprensión vendrá por sí sola.» Por lo visto, contaba con que la experiencia humana general, de la que han pasado a formar parte los horrores de nuestra época, y el saber adquirido en mayor o menor medida por todos cuantos no se cierran en banda a estas cosas, abran sus poemas. Mucho lo habría inquietado si se hiciera sin método o si se hiciera con todos los métodos. Es un hecho innegable que este poeta hermético, del que ninguna persona razonable afirmará entender todos sus poemas —como se entienden hoy en día los poemas de Goethe, por ejemplo—, es leído a pesar de todo por miles de lectores porque lo sienten como poesía. La comprensión más precisa puede ser limitada y aproximada, pero aun así se entiende como poesía. No, la alegoría presupone un

consenso evidente que hoy por hoy ya no existe como tal. La poesía actual presupone un consenso que aún debe crearse. Lo que he emprendido en mis propias investigaciones sobre esta cuestión ha ido encaminado precisamente a cuestionar la separación artificial entre alegoría y símbolo. En mi opinión, también en el caso de Celan me baso en mis propias conclusiones.

Para finalizar, planteemos una vez más la pregunta: ¿qué debe saber el lector? Me parece indiscutible que el lector y el intérprete, que en este caso soy yo, deberían saber lo máximo posible y que por desgracia no saben lo suficiente. Ahora bien, hay algo íntimamente ligado al principio de la ciencia: el que no sea capaz de ponerse límites. Por tanto, debe aplicar, lógicamente, todos sus métodos, incluidos los que están aún por desarrollar. Pero ello no contesta, tampoco en el caso de los poemas de Celan, a la pregunta: ¿qué debe saber el lector? Los poemas no se escriben para la ciencia, claro está, aunque el lector para el cual están escritos pueda aprovechar la ayuda que le preste. Si no sabe algo, recurrirá también a diccionarios; pero eso son sólo los frutos podridos de la ciencia. En cambio, existe otra respuesta, precisa y necesaria, pero desde luego imposible de controlar y de establecer de entrada, a la pregunta: ¿qué debe saber el lector? La respuesta es la siguiente: debe saber tanto cuanto necesita y puede soportar. Debe saber tanto cuanto puede y debe aportar realmente a su lectura del poema, a su escucha del poema. Sólo lo que soporta su oído poético sin ensordecer. Será a mentido bastante poco, pero seguirá siendo más que si es excesivo.

Querría aplicar aquí una sabiduría socrática al oro de la ciencia. Al final del *Fedro*, Sócrates pide en una oración a Pan, que ha regido la hora estival de la conversación, entre otras cosas: «de oro tanto cuanto un hombre de sano juicio pueda transportar y llevar consigo». El oro de la ciencia también es oro. Como todo oro, requiere un uso adecuado. Esto vale sobre todo para la aplicación de la ciencia a la experiencia del arte. En cuanto principio hermenéutico, quiere decir lo siguiente: una interpretación sólo es correcta cuando al final es capaz de desaparecer porque ha penetrado del todo en la nueva experiencia del poema. En el caso de Celan, sólo en raras ocasiones hemos llegado a este final.

## Nota del traductor

Hasta aquí, la traducción de los poemas de Paul Celan no pretende ser «canónica». Sólo es, de hecho, una traducción de uso o de trabajo. Así, cuando Gadamer se refiere a la posición de una palabra en el texto poético, el lector la verá allí situada; cuando resalta un matiz determinado, el lector lo hallará sin dificultad. Por eso, forzando a veces la sintaxis, las palabras están allí donde se encuentran en el original alemán. Entre las diversas opciones posibles (léxicas, sintácticas, etcétera), el traductor ha optado siempre por la más próxima a la interpretación de Gadamer. Esta traducción de trabajo sólo quiere actuar, pues, de guía para que el lector se oriente sin problemas por el texto de *¿Quién soy yo y quién eres tú?* y ser a la vez, naturalmente, un espejo de la poesía de Paul Celan.

Los corchetes son del traductor, salvo los de "Epílogo a la edición revisada", que son del autor.

# Atemkristall

## Cristal de aliento

La traducción de «Cristal de aliento» que sigue es de José Luis Reina y forma parte de la *Obra Completa* de Celan editada por Trotta ©1999.

Du darfst mich getrost  
mit Schnee bewirten:  
sooft ich Schulter an Schulter  
mit dem Maulbeerbaum schritt durch den Sommer,  
schrie sein jüngstes  
Blatt.

Puedes confiadamente  
agasajarme con nieve:  
siempre que hombro con hombro  
anduve con el moral a través del verano  
gritó su más joven  
hoja.

Von Ungeträumtem geätzt,  
wirft das schlaflos durchwanderte Brotland  
den Lebensberg auf.

Aus seiner Krume  
knetest du neu unsre Namen,  
die ich, ein deinem  
gleichendes  
Aug an jedem der Finger,  
abtaste nach  
einer Stelle, durch die ich  
mich zu dir heranwachen kann,  
die helle  
Hungerkerze im Mund.

Por lo insoñado corroída  
la tierra del pan insomnemente andada  
levanta el monde de vida.

De su miga  
amasas tú de nuevo nuestros nombres  
que yo, un ojo  
semejante  
al tuyo en cada dedo,  
palpo buscando  
un sitio por el que  
me pueda desvelar hasta ti,  
con la clara  
candela del hambre en la boca.

In die Rillen  
der Himmelsmünze im Türpalt  
presst du das Wort,  
dem ich entrollte,  
als ich mit bebenden Fäusten  
das Dach über uns  
abtrug, Schiefer um Schiefer,  
Silbe um Silbe, dem Kupfer  
schimmer der Bettel?  
schale dort oben  
zulieb.

En las estrías  
de la moneda del cielo en la ranura de la puerta  
prensas tú la palabra de la que yo rodé,  
cuando con temblorosos puños  
desmonté el tejado sobre nosotros,  
pizarra a pizarra,  
sílabas a sílabas, por amor al brillo  
de cobre de la escudilla  
de mendigo allí  
arriba.

In den Flüssen nördlich der Zukunft  
werf ich das Netz aus, das du  
zögernd beschwerst  
mit von Steinen geschriebenen  
Schatten.

En los ríos al norte del futuro  
echo la red que tú  
indecisa lastras  
de sombras escritas  
con piedras.

Vor dein spätes Gesicht,  
allein?  
gängerisch zwischen  
auch mich verwandelnden Nächten,  
kam etwas zu stehn,  
das schon einmal bei uns war, un  
berührt von Gedanken.

Ante tu rostro tardío,  
solo  
de camino entre  
noches que a mí también me transfiguran,  
vino a detenerse algo  
que ya estuvo una vez con nosotros, in-  
tacto de pensamientos.

Die Schwermuttschnellen hindurch  
am blanken  
Wundenspiegel vorbei:  
da werden die vierzig  
entrindeten Lebensbäume geflösst.

Einzig Gegen-  
schwimmerin, du  
zählst sie, berührst sie  
alle.

A través de los rabiones de la melancolía  
por el terso  
espejo de las heridas pasando:  
allí, descortezados, llevan en  
almadías los cuarenta árboles de la vida.

Única nadadora  
en contra, tú  
los cuentas, los tocas  
todos.

Die Zahlen, im Bund  
mit der Bilder Verhängnis  
und Gegen-  
verhängnis.

Der drübergestülpte  
Schädel, an dessen  
schlafloser Schläfe ein irr-  
lichternder Hammer  
all das im Welttakt  
besingt.

Los números, en alianza  
con la fatalidad y contra-  
fatalidad de las  
imágenes.

El cráneo  
encasquetado, en cuyas  
sienes insomnes un fatuo-  
fueguino martillo  
todo esto al compás del mundo  
canta.

Wege im Schatten-Gebräch  
deiner Hand.

Aus der Vier-Finger-Furche  
wühl ich mir den  
versteinerten Segen.

Caminos en las quebradas de sombras  
de tu mano.

Del surco de cuatro dedos  
me rebusco la  
bendición petrificada.

Weissgrau aus-  
geschachteten steilen  
Gefühls.

Landeinwärts, hierher-  
verwehter Strandhafer bläst  
Sandmuster über  
den Rauch von Brunnengesängen.

Ein Ohr, abgetrennt, lauscht.  
Ein Aug, in Streifen geschnitten,  
wird all dem gerecht.

Grisblanco del ex-  
cavado sentimiento  
abrupto.

Tierra adentro, hasta aquí  
por el viento traída, la arenaria sopla  
dibujos de arena sobre  
el humo de los cantos de fuentes.

Una oreja, cercenada, escucha.  
Un ojo, cortado en tiras,  
aprecia todo esto en lo justo.

Mit erdwärts gesungenen Masten  
fahren die Himmelwracks.

In dieses Holzlied  
beisst du dich fest mit den Zähnen.

Du bist der liedfeste  
Wimpel.

Con mástiles hacia la tierra cantados  
navegan los derrelictos del cielo

A ese canto de madera  
te aferras tú con los dientes.

Eres el gallardete  
firme en el canto.

Schläfenzange,  
von deinem Jochbein beäugt.  
Ihr Silberglanz da,  
wo sie sich festbiss:  
du und der Rest deines Schlafs —  
bald  
habt ihr Geburtstag.

Pinza de sienes  
por tus pómulos ojeada.  
Su brillo de plata allí  
donde ella se aferró:  
tú y el resto de tu sueño —  
pronto  
es vuestro natalicio.

Beim Hagelkorn, im  
brandigen Mais  
kolben, daheim,  
den späten, den harten  
Novembersternen gehorsam:

in den Herzfaden die  
Gespräche der Würmer geknüpft-:

eine Sehne, von der  
deine Pfeilschrift schwirrt,  
Schütze.

Junto al granizo, en la  
atizonada mazorca  
de maíz, en tu tierra,  
a las tardías, duras  
estrellas de noviembre obediente:

al hilo del corazón  
anudados los coloquios de los gusanos:

una cuerda de la que  
rehíla tu escritura de flecha,  
sagitario.

Stehen, in Schatten  
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.

Mit allem, was darin Raum hat,  
auch ohne  
Sprache.

Tenerse, a la sombra  
del estigma en el aire.

Tenerse, por nadie ni por nada.  
Incógnito,  
por ti  
solo.

Con todo lo que dentro cabe,  
también sin  
lenguaje.

Dein vom Wachen stössiger Traum.  
Mit der zwölfmal schrauben-  
förmig in sein  
Horn gekerbten  
Wortspur.

Der letzte Stoss, den er führt.

Die ein der senk?  
rechten, schmalen  
Tagschlucht nach oben  
stakende Fähre:

sie setzt  
Wundgelesenes über.

Tu sueño embestidor por la vigilia.  
Con la huella de la palabra  
doce veces en forma  
de rosca en su  
cuerno entallada.

Es su última embestida:

En la vertical,  
angosta garganta  
del día, la balsa  
agarrochada hacia arriba:

traslada  
lectura lacerada.

Mit den Verfolgten in spätem, un-  
verschwiegenem,  
strahlendem  
Bund.

Das Morgen-Lot, übergoldet,  
heftet sich dir an die mit-  
schwörende, mit-  
schürfende, mit-  
schreibende  
Ferse.

Con los perseguidos en tardía, no  
silenciada,  
radiante  
alianza.

La plomada de la aurora, sobredorada,  
se te pega al com-  
prometido, com-  
penetrado, com-  
ponente  
talón.

Fadensonnen  
über der grauschwarzen Ödnis.  
Ein baum-  
hoher Gedanke  
greift sich den Lichtton: es sind  
noch Lieder zu singen jenseits  
der Menschen.

Soles filamentos  
sobre la soledumbre negro grisácea.  
Un pensamiento,  
alto árbol,  
tañe el tono de luz: aún  
hay cantos que entonar más allá  
de los hombres.

Im Schlangenwagen, an  
der weissen Zypresse vorbei,  
durch die Flut  
führen sie dich.

Doch in dir, von  
Geburt,  
schäumte die andre Quelle,  
am schwarzen  
Strahl Gedächtnis  
klommst du zutag.

En el carro de las serpientes,  
pasando el ciprés blanco,  
por la pleamar  
te llevaron.

Pero en ti, de  
nacimiento,  
espumaba el otro manantial,  
en el negro  
rayo Memoria  
trepaste a la luz.

Harnischstriemen, Faltenachsen,  
Durchstich-  
punkte:  
dein Gelände.

An beiden Polen  
der Kluffrose, lesbar:  
dein geächtetes Wort.  
Nordwahr. Südhell.

Estrías de espejo de falla, eje de pliegues,  
puntos  
de cizalla:  
tu terreno.

En los dos polos  
de la rosa de fracturas, legible:  
tu palabra proscrita.  
Norteverdadera. Surclara.

Wortaufschüttung, vulkanisch,  
meerüberrascht.

Oben  
der flutende Mob  
der Gegengeschöpfe: er  
flaggte — Abbild und Nachbild  
kreuzen eitel zeithin.

Bis du den Wortmond hinaus-  
schleuderst, von dem her  
das Wunder Ebbe geschieht  
und der herz-  
förmige Krater  
nackt für die Anfänge zeugt,  
die Königs-  
geburten.

Aglomerado de palabras, volcánico,  
de fragor cubierto por el mar.

Arriba  
el flujo del populacho  
de anticriaturas:  
empavesó — Imagen y Semejanza  
cruzan fatuas al filo del tiempo.

Hasta que tú lanzas  
la luna de la palabra, por la que  
adviene el milagro del reflujo  
y el cráter en forma  
de corazón,  
desnudo, testimonia de los orígenes,  
de los nacimientos  
del rey.

(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.)

(Te conozco, tú la muy encorbada eres,  
yo, el traspasado, soy tu sometido.  
Dónde flamea la voz que de ambos ateste?  
Tú — toda realidad. Yo — todo delirio.)

Weggebeizt vom  
Strahlenwind deiner Sprache  
das bunte Gerede des An-  
erlebten — das hundert-  
züngige Mein-  
gedicht, das Genicht.

Aus-  
gewirbelt,  
frei  
der Weg durch den menschen-  
gestaltigen Schnee,  
den Büsserchnee, zu  
den gastlichen  
Gletscherstuben und -tischen.

Tief  
in der Zeitenschrunde,  
beim  
Wabeneis  
wartet, ein Atemkristall,  
dein unumstössliches  
Zeugnis.

Barrido por el mordiente del  
viento radiante de tu lenguaje,  
el palabreo variopinto de lo vice-  
vivido — el cien  
lengüero falso  
poema, el nadema.

A  
torbellinos  
libre  
el camino a través de la nieve  
de formas humanas,  
la nieve de penitentes, hacia  
las hospitalarias  
estancias y mesas glaciares.

Hondo  
en la grieta de los tiempos,  
junto  
al hielo panal  
espera, un cristal de aliento,  
tu irrevocable  
testimonio.

## Ficha del libro



Hans-Georg Gadamer (Breslau, 1900-2002) fue un testigo excepcional del paso de la filosofía académica decimonónica a la filosofía propiamente contemporánea representada principalmente por Martin Heidegger, cuyo estilo de pensamiento representó una auténtica sacudida para los estudiantes de los años veinte, y aún hoy conserva su vigor e influencia. Después de la guerra, Gadamer, rector de la Universidad de Leipzig, trató de reorganizar la vida universitaria en convivencia con el espíritu del socialismo de signo soviético. La convivencia fue imposible y Gadamer se trasladó a Frankfurt. Finalmente encontró en Heidelberg su cátedra definitiva, desde la cual, durante un cuarto de siglo contribuyó al pensamiento contemporáneo con la aportación de su hermenéutica filosófica.

*Otros títulos de interés:*

Hans-Georg Gadamer

[Mis años de aprendizaje](#)

**VIKTOR EL HOMBRE  
FRANKL EN BUSCA  
DE SENTIDO**



Herder

# El hombre en busca de sentido

Frankl, Viktor

9788425432033

168 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

\* Nueva traducción\*

El hombre en busca de sentido es el estremecedor relato en el que Viktor Frankl nos narra su experiencia en los campos de concentración.

Durante todos esos años de sufrimiento, sintió en su propio ser lo que significaba una existencia desnuda, absolutamente desprovista de todo, salvo de la existencia misma. Él, que todo lo había perdido, que padeció hambre, frío y brutalidades, que tantas veces estuvo a punto de ser ejecutado, pudo reconocer que, pese a todo, la vida es digna de ser vivida y que la libertad interior y la dignidad humana son indestructibles. En su condición de psiquiatra y prisionero, Frankl reflexiona con palabras de sorprendente esperanza sobre la capacidad humana de trascender las dificultades y descubrir una verdad profunda que nos orienta y da sentido a nuestras vidas.

La logoterapia, método psicoterapéutico creado por el propio Frankl, se centra precisamente en el sentido de la existencia y en la búsqueda de ese sentido por parte del hombre, que asume la responsabilidad ante sí mismo, ante los demás y ante la vida. ¿Qué espera la vida de nosotros?

El hombre en busca de sentido es mucho más que el testimonio de un psiquiatra sobre los hechos y los acontecimientos vividos en un campo de concentración, es una lección existencial. Traducido a medio centenar de idiomas, se han vendido millones de ejemplares en todo el mundo. Según la Library of Congress de Washington, es uno de los diez libros de mayor influencia en Estados Unidos.

[Cómpralo y empieza a leer](#)





Jean Grondin

La filosofía de la religión



Herder

# La filosofía de la religión

Grondin, Jean

9788425433511

168 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

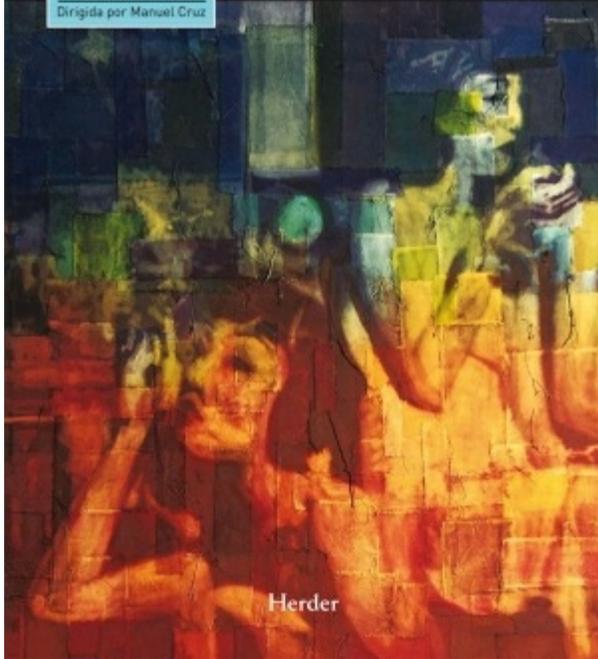
¿Para qué vivimos? La filosofía nace precisamente de este enigma y no ignora que la religión intenta darle respuesta. La tarea de la filosofía de la religión es meditar sobre el sentido de esta respuesta y el lugar que puede ocupar en la existencia humana, individual o colectiva.

La filosofía de la religión se configura así como una reflexión sobre la esencia olvidada de la religión y de sus razones, y hasta de sus sinrazones. ¿A qué se debe, en efecto, esa fuerza de lo religioso que la actualidad, lejos de desmentir, confirma?

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Byung-Chul Han  
La sociedad del cansancio

PENSAMIENTO HERDER  
Dirigida por Manuel Cruz



# La sociedad del cansancio

Han, Byung-Chul

9788425429101

80 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

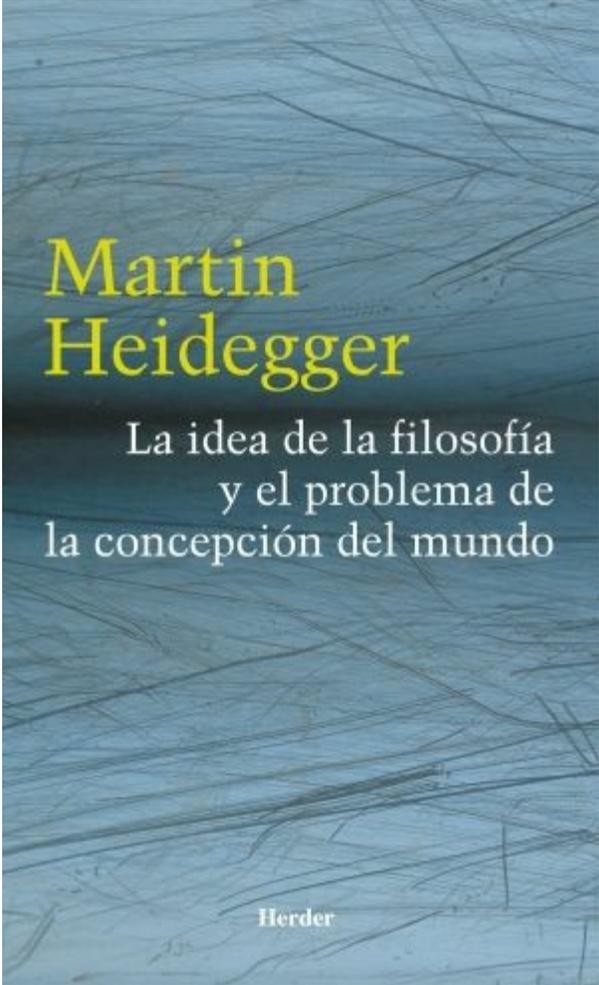
Byung-Chul Han, una de las voces filosóficas más innovadoras que ha surgido en Alemania recientemente, afirma en este inesperado best seller, cuya primera tirada se agotó en unas semanas, que la sociedad occidental está sufriendo un silencioso cambio de paradigma: el exceso de positividad está conduciendo a una sociedad del cansancio. Así como la sociedad disciplinaria foucaultiana producía criminales y locos, la sociedad que ha acuñado el eslogan Yes We Can produce individuos agotados, fracasados y depresivos.

Según el autor, la resistencia solo es posible en relación con la coacción externa. La explotación a la que uno mismo se somete es mucho peor que la externa, ya que se ayuda del sentimiento de libertad. Esta forma de explotación resulta, asimismo, mucho más eficiente y productiva debido a que el individuo decide voluntariamente explotarse a sí mismo hasta la extenuación. Hoy en día carecemos de un tirano o de un rey al que oponernos diciendo No. En este sentido, obras como Indignaos, de Stéphane Hessel, no son de gran ayuda, ya que el propio sistema hace desaparecer aquello a lo que uno podría enfrentarse. Resulta muy difícil rebelarse cuando víctima y verdugo, explotador y explotado, son la misma persona.

Han señala que la filosofía debería relajarse y convertirse en un juego productivo, lo que daría lugar a resultados completamente nuevos, que los occidentales deberíamos abandonar conceptos como originalidad, genialidad y creación de la nada y buscar una mayor flexibilidad en el pensamiento: "todos nosotros deberíamos jugar más y trabajar menos, entonces produciríamos más".

[Cómpralo y empieza a leer](#)





# Martin Heidegger

La idea de la filosofía  
y el problema de  
la concepción del mundo

Herder

# La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo

Heidegger, Martin

9788425429880

165 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

¿Cuál es la tarea de la filosofía?, se pregunta el joven Heidegger cuando todavía retumba el eco de los morteros de la I Guerra Mundial. ¿Qué novedades aporta en su diálogo con filósofos de la talla de Dilthey, Rickert, Natorp o Husserl? En otras palabras, ¿qué actitud adopta frente a la hermeneútica, al psicologismo, al neokantismo o a la fenomenología? He ahí algunas de las cuestiones fundamentales que se plantean en estas primeras lecciones de Heidegger, mientras éste inicia su prometedora carrera académica en la Universidad de Friburgo (1919- 1923) como asistente de Husserl.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

JESPER JUUL



**Decir no, por amor**

Padres que hablan claro:  
niños seguros de sí mismos

Herder

# Decir no, por amor

Juul, Jesper

9788425428845

88 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

El presente texto nace del profundo respeto hacia una generación de padres que trata de desarrollar su rol paterno de dentro hacia fuera, partiendo de sus propios pensamientos, sentimientos y valores, porque ya no hay ningún consenso cultural y objetivamente fundado al que recurrir; una generación que al mismo tiempo ha de crear una relación paritaria de pareja que tenga en cuenta tanto las necesidades de cada uno como las exigencias de la vida en común.

Jesper Juul nos muestra que, en beneficio de todos, debemos definirnos y delimitarnos a nosotros mismos, y nos indica cómo hacerlo sin ofender o herir a los demás, ya que debemos aprender a hacer todo esto con tranquilidad, sabiendo que así ofrecemos a nuestros hijos modelos válidos de comportamiento. La obra no trata de la necesidad de imponer límites a los hijos, sino que se propone explicar cuán importante es poder decir no, porque debemos decirnos sí a nosotros mismos.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

# Índice

Cubierta	2
Portada	4
Créditos	5
Prólogo	6
Prólogo de la edición revisada	8
Epílogo	83
Epílogo a la edición revisada	101
1. ¿Qué debe saber el lector?	101
2. Variantes	105
3. ¿Método hermenéutico?	112
Nota del traductor	116
Cristal de aliento	117
Información adicional	161