

# APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA A LA EXPERIENCIA POÉTICA EN PAUL CELAN

Jesús Guillermo Ferrer Ortega  
*Bergische Universität Wuppertal*

**ABSTRACT:** *The author proposes a phenomenological approach to the poetic experience as Paul Celan meant it. Characteristic of this way of experience is the search for an encounter with a "thou" thanks to a peculiar exercise of attention. The original sense of the word attention doesn't denote a technique of observation, but rather how the sensibility of an "I" concerns the sensibility of a "thou", which implies an ethical requirement. Such attention to the other makes use of poetical images, not in a metaphorical but in a phenomenological way, bringing two sensibilities face to face and rendering possible an encounter of them or a failure. The paper emphasizes the pertinence of phenomenology for the interpretation of Celan's work, which doubtless is a summit of the dialog between philosophy and poetry.*

**KEY WORDS:** *Phenomenology, poetical experience, attention, sensibility, images.*

## INTRODUCCIÓN

Nuestro propósito no consiste en interpretar la poesía de Paul Celan desde la perspectiva de tal o cual fenomenología histórica, sino más bien en plantear problemas y circunscribir ciertos dominios de fenómenos a partir de la consideración de textos teóricos y poemas de nuestro autor<sup>1</sup>. Indicaremos posibles vías de solución para dichos problemas, posibles conexiones históricas y además recurriremos a modos de descripción que, a nuestro parecer, sean pertinentes para los fenómenos en cuestión. Se tratará, empero, de meras hipótesis de trabajo, de descripciones fragmentarias, en ocasiones confusas y desvinculadas entre sí, de ninguna manera exentas de objeciones, por tanto siempre susceptibles de revisión y corrección.

Estamos convencidos de que una lectura de la poetología y de los poemas de Paul Celan constituye una excelente

# PHENOMENOLOGICAL APPROACH TO THE POETIC EXPERIENCE IN PAUL CELAN

**RESUMEN:** El propósito del autor consiste en aproximarse, desde una perspectiva fenomenológica, a una comprensión de la experiencia poética tal como la entiende Paul Celan. El rasgo característico de este modo de experiencia es la búsqueda del encuentro con un "tú", mediante un ejercicio peculiar de la atención. Ésta no consiste originariamente en una técnica de observación, sino en la sensibilidad de un "yo", al cual concierne la sensibilidad de un "tú", de donde nace una exigencia esencialmente ética. La atención al otro así concebida se vale de un lenguaje pleno de imágenes poéticas que, es importante subrayarlo, no desempeñan una función meramente metafórica, sino fenomenológica: situar frente a frente dos sensibilidades, dando así margen a la posibilidad de su encuentro o desencuentro. En el artículo se enfatiza la pertinencia de la fenomenología para interpretar la obra de Celan, que constituye, sin duda, uno de los momentos cumbre del diálogo entre poesía y filosofía.

**PALABRAS CLAVE:** Fenomenología, experiencia poética, atención, sensibilidad, imágenes.

oportunidad para revitalizar la fenomenología. El punto clave de esta revitalización radica en la ocasión que brinda la poesía de Paul Celan para ahondar en la descripción de la experiencia de la propia subjetividad en necesaria vinculación con la experiencia del otro, o mejor aún, siempre en camino hacia el otro, sea que la travesía llegue a buen término o no. Animada por este motivo, la poesía de Paul Celan está en condiciones de suscitar análisis fenomenológicos de nuestra experiencia sensible, de nuestro pensamiento y de nuestro lenguaje.

Nos restringiremos a la consideración de algunos temas de la poesía de Paul Celan: I. La reflexión sobre la atención como figura o actitud fundamental de la experiencia poética. En última instancia esta atención consiste en dejar hablar al tiempo del otro y en un contacto de sensibilidad con sensibilidad. II. Ahora bien, la atención poética, por así llamarla, depende de una ascética respecto de las

metáforas. Las imágenes de que se vale Paul Celan no son tímidas alusiones al objeto de la experiencia poética. Celan no se despreocupa de la realidad para concentrarse en la belleza de una comparación indirecta y por eso mismo más o menos arbitraria. Por el contrario, Paul Celan insiste en el carácter fenomenológico de las imágenes, en su precisión para decir la verdad y para situarnos frente al otro o en camino hacia él. Este camino no conduce necesariamente a buen término. Nada nos exime de emprender una conversación con el otro –las imágenes poéticas ofrecen una oportunidad de dar o recibir un mensaje– pero esta conversación puede ser “desesperada”. Alrededor de los mencionados temas girarán las siguientes meditaciones, que son mero preámbulo de un trabajo aún por llevar a cabo.

### 1. ATENCIÓN COMO FIGURA FUNDAMENTAL DE LA POESÍA Y TIEMPO DEL OTRO

Como punto de partida de una lectura fenomenológica de la obra de Paul Celan nos serviremos de un pasaje del texto *El meridiano*, donde se caracteriza la experiencia poética como un movimiento del yo hacia la trascendencia<sup>2</sup>. La figura fundamental de este movimiento es la dirección de la atención hacia un tú capaz de respuesta, que justamente no es tú sino en la medida que es interpelado:

“El poema quiere ir hacia un otro, necesita este otro, necesita un enfrente. El poema visita al otro y se concede a él [...] cada cosa, cada persona es para la poesía una forma de este otro. El poema intenta prestar atención a todo lo que le sale al encuentro, tiene un sentido agudo del detalle, del contorno, de la estructura y del color, pero también de las ‘palpitaciones’ y de las ‘insinuaciones’. Tal atención, así lo creo, no se identifica con una adquisición de la vista que rivaliza con, o va a la par de, los aparatos cada día más perfectos. Se trata más bien de una concentración que tiene presente todas nuestras fechas”<sup>3</sup>.

Al leer cuidadosamente este texto descubrimos una serie de ideas clave para la comprensión de la poesía de Paul Celan: El poema no se reduce a una forma de observación curiosa de cualidades o apariencias externas en sentido objetivo. La poesía, como la entiende Celan, pone en juego la atención como sensibilidad ante gestos (“palpitaciones”

“insinuaciones”) que dan testimonio, que son “trazas” –no contenidos de presentificaciones en sentido husserliano– del estado profundo o de la situación íntima del otro. Esta forma de atención no equivale a una especie de inspección que culminaría en el punto máximo de la visión o re-presentación. No se trata, en la atención que suscita el poema, de ver o ver mejor, sino de una “concentración” que conserva nuestras fechas y las fechas, podríamos decir “la hora” del otro. Ahora bien, si la poesía rememora las fechas del otro, no es para resucitar su pasado en una percepción fingida o *quasi-Wahrnehmung*, ni para integrarlas en una lógica de la historia donde los temas se concatenan unos con otro. La poesía rememora al otro para obsequiarle atención en su ausencia, incluso si ésta es definitiva.

De hecho la poesía atenta a las fechas del otro, va a contrapelo de la ciencia histórica, en la medida en que ésta recrea escenas de las cuales somos de alguna manera espectadores, además de permitirnos seguir la trabazón lógica de los hechos relatados. En este sentido nos parece acertado el enfoque de Derrida: La poesía, en contraste con la historia, posibilita, mediante imágenes, la memoria no temática de lo que ha de ser olvidado debido a la ausencia de cualquier espectador. La poesía resguarda las cenizas del conmemorado mediante una imagen críptica, la cual es una especie de urna. Es verdad que el poema, en la medida en que puede ser leído repetidamente, posee un cierto ser *ideal*. Pero esta idealidad no es la de una cualidad sensible que pertenece esencialmente al objeto. Tampoco es la idealidad de un concepto. Es una idealidad con claroscuros, codificada<sup>4</sup>.

El poema quiere, ciertamente, ser comprendido, pero en cuanto es oscuro y opaco. Por su esencia misma el poema admite “versiones interlineares” reservadas para el tú al cual se dirige el poema. No son espacios dentro de un horizonte de visión panorámica, como si la interpretación del conmemorador fuese prevista por obra de una anticipación más o menos indeterminada. Se trata más bien de espacios que son cavidades permanentemente oscuras de un cuerpo “poroso” (*porös*), “esponjoso” (*spongiös*): “El poema sabe de las erosiones a las que se expone”<sup>5</sup>. La imagen del poema como cuerpo expuesto a erosiones, así nos parece, descarta la idea de una interpretación o comprensión que habría de aclarar espacios oscuros pero potencialmente iluminables. El acento recae más bien en la manera como una sensibilidad –la del lector del poema– puede entrar en

contacto con un cuerpo de imágenes, por así decirlo, que en su impenetrabilidad y oscuridad permanente manifiestan la vulnerabilidad y la mortalidad del otro concretadas en una fecha conmemorada.

Esta conservación de las fechas del otro –y para un otro que el autor del poema– tiene por consiguiente una peculiar estructura temporal, además de una corporeidad específica: Es un acontecimiento en el presente que es esencialmente *memoria atenta*, una tensión o esfuerzo de la atención dirigidos a nuestras historias, a las historias del otro datadas y datables, con el fin de proporcionarles un porvenir de conmemoración. Cada poema singular, mediante imágenes únicas que conforman su corporeidad o materialidad, se constituye como lapso de tiempo, como espacio temporal que sin embargo, digámoslo con precaución, se "extiende" hacia el pasado y hacia el futuro (como posibilidad permanente de conmemoración de la fecha de otro, el conmemorado, por otro, a saber el receptor del mensaje poético) sin recuperarlos en calidad de temas. El poema es además una figura espacial que, lejos de ser omniabarcante, como un espacio único e infinito, muestra, "entre líneas" vacíos o resquicios ocupables por otro o preparados para él. En este presente y espacio del poema se produce (o simplemente no se llega a producir) el encuentro con un tú –digamos más precisamente una constelación de encuentros– al cual se alude y se da un nombre; un tú que trae consigo lo más propio de sí mismo, a saber su tiempo.

"El poema, aún en su aquí y ahora (el poema mismo tiene sólo este presente uno, único, puntual), aún en esta inmediatez y cercanía, deja que lo más propio del otro, a saber su tiempo, hable también"<sup>6</sup>.

Por consiguiente el presente del acto poético de atención se nos muestra como una *diacronía* y una *separación*. Por una parte este presente aspira a lograr la mayor cercanía posible del yo al otro, al punto de que las distancias y la alteridad amenazarían con acortarse y disolverse; por otra parte es un presente en el cual el otro entra en escena con lo más propio de sí y lo más ajeno para nosotros: una intimidad que no es la nuestra. El otro irrumpe en la medida en que dejamos que su tiempo interior hable y se date, en la medida en que su espacio se toca con el nuestro sin confusión alguna. Celan pone aquí en juego una definición del presente y del espacio de la experiencia poética que

salta el marco de cualesquiera representaciones de mayor o menor lejanía respecto del otro, así como de cualesquiera representaciones de espacios meramente contiguos y de alguna manera fusionables. Pues aquello que podemos recuperar por la memoria (como un suceso en el pasado remoto pero aún asequible) o preveer por la anticipación (como algo que puede demorar pero de arriba inminente) nos pertenece en última instancia. No así el tiempo del otro y la manera como nos concierne. Estar atento al otro consiste en tener presentes –ahora y en el porvenir– sus fechas como etapas de un camino, que no es ni puede ser el nuestro, ya recorrido o por recorrer hacia la muerte, y ésta da signo de sí en cualquier palabra, gesto o movimiento de un ser finito y vulnerable.

En un estudio notable H. France-Lanord pone de relieve que la fenomenología poética de Celan consiste en dejar *aparecer* el *aquí* y *ahora*, el ser propio de un *tú*; ahora bien, la aparición o fenomenalización del otro se funda en una atención dirigida hacia la mortalidad del tú que está ahí frente a frente<sup>7</sup>. La muerte o bien ya acaecida, o bien pronta o dilatada del otro –de cuya inminencia y carácter inevitable dan testimonio la fragilidad corporal y anímica del otro– ha sido, es, será el acontecimiento más individual y singular del otro. No hay manera de que experimentemos tal acontecimiento en carne propia, y no obstante sabemos que compartimos con el otro el mismo destino. Nosotros prefiguramos o presentimos la muerte cuando en nuestra vida irrumpen, repentina e imprevisiblemente, decepciones y épocas de profunda tristeza y melancolía, a veces junto con la sensación de haber sufrido un hondo y quizá incurable traumatismo. Asimismo es a través de la debilidad, angustia y soledad del otro como nos colocamos frente a su muerte. Meditemos sobre un poema de Celan:

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<sup>8</sup>.

Como justamente observa Gadamer, la imagen de los cuarenta árboles de la vida no se restringe a ser alusión de los cuarenta años del poeta:

"Alguien piensa en sus cuarenta años. Se dirá: el poeta. Ciertamente, y sin embargo hay algo general en lo que el poeta dice de sí mismo. En el poema nunca se dice 'yo', en tanto que en el lenguaje lírico el 'yo' somos todos nosotros"<sup>9</sup>.

Los cuarenta árboles significan más bien la mitad del camino de la existencia humana, cuando con mayor claridad y a veces, debido a la crueldad de ciertas situaciones, reflexionamos sobre las experiencias que nos han sobrevenido; cuando sabemos que no disponemos de "mucho" tiempo y que hemos vivido bastante, no siempre felizmente. Estos acontecimientos no se dejan describir como simples hechos brutos y anónimos, sino como contrariedades, como fenómenos que irrumpen en nuestra experiencia decepcionando expectativas, que alteran nuestros hábitos e incluso desgarran el corazón.

"Tiempos de melancolía, rápidos de un río, que representan un peligro no tanto por su existencia como por lo repentino e imprevisible de su aparición"<sup>10</sup>.

El terso espejo es la *conciencia de las heridas*, conciencia que no es, no puede ser la propia de un ente idéntico a sí mismo y puramente contemplativo, sino más bien sumergido en el flujo y pasar del tiempo como diacronía y exposición del cuerpo propio ante los demás. La conciencia de sí mismo, en la medida en que tiene presentes las heridas infligidas, es necesariamente temporalidad como desplazamiento continuo del ahora, imposibilidad de permanencia, *reductio ad absurdum* de un momento de puro gozo de sí mismo, experiencia de lo que sobreviene "desde fuera" y nos "hiere" sin ser anticipado, o de lo que, siendo vagamente vislumbrado, irrumpe abruptamente mostrando un carácter de novedad y traumatismo. Ahora bien, las heridas propias no son concebibles sino a causa de los otros o por el esfuerzo de, o por falta de dirección hacia los otros. Las heridas son tanto más recalcitrantes en cuanto que se rozan siempre con heridas de los demás, infligidas en sus almas y cuerpos por los accidentes de su itinerario hacia mí o hacia otros.

La atención al tiempo del otro –figura fundamental de la experiencia poética– no puede, por tanto, consistir en la disolución de sus discontinuidades, accidentes y "trazas" o "huellas" traumáticas en la unidad de una percepción presente, cuya síntesis de identificación se lleva a cabo gracias a la retención y a la protención. Por medio de

esta síntesis las heridas del otro dejarían de ser patentes, dejarían de apelar inmediatamente nuestra sensibilidad para disimularse en la consideración temática del otro. En *El meridiano* Celan comenta una emocionante escena de la obra de Georg Büchner *Dantons Tod*. Camille, un condenado a muerte, sostiene un elocuente discurso sobre el arte. Su enamorada Lucile le escucha simplemente. El diálogo de ambos nos parece pertinente para ilustrar la problemática del concepto de atención en Paul Celan:

"CAMILLE: ¿Qué dices Lucile?

LUCILE: Nada, me agrada verte hablar.

CAMILLE: ¿También me escuchas?

LUCILE: ¡Ah! Desde luego.

CAMILLE: ¿Y no tengo razón?, ¿sabes qué he dicho?

LUCILE: No, realmente no".

Lo digno de notarse en la actitud de Lucile consiste en que ella obsequia toda su atención a Camille sin *tematizar* la significación de sus palabras. Nos podría *prima facie* sonar paradójico que Celan reconozca en el comportamiento de Lucile una forma superior de atención al otro, pues estamos habituados a identificar la atención con la visión circunspecta y la consideración de un tema. No obstante, nos dice Celan, quien está frente a otro, quien pretende atender a otro, puede escuchar, aguzar el oído, mirar, sin saber qué está en cuestión o es tematizado. Quien está atento al otro "ve hablar", ha percibido el lenguaje y la figura del otro, su respiración (*Atem*), es decir su dirección y su destino como mortal. Como lapsos de tiempo de un ser finito –cuya muerte y el tiempo que la antecede señalan acontecimientos absolutamente únicos e intransferibles– las fechas, las "horas" del otro se dan una sola, primera y última vez. Debido a su carácter singular e irreplicable la fecha u hora del otro se resiste a ser integrada en predeterminaciones sintácticas o semánticas y, como ha observado Jacques Derrida, sólo se muestra a la atención en la medida en que detiene la continuidad de un proceso de observación y comprensión meramente racional. Conviene que nos detengamos en el análisis que hace Derrida del poema siguiente:

CAMINOS EN LAS QUEBRAZAS DE SOMBRAS

de tu mano.

Del surco de cuatro dedos

me rebusco la

bendición petrificada<sup>11</sup>.

El poema, nos dice Derrida, es la promesa u oportunidad de recibir una "bendición petrificada". El yo lírico "rebusca", "cava" en el surco de cuatro dedos, intenta abrir la mano que está replegada sobre sí misma. Anhela una bendición de parte de quien promete una bendición u ofrece signo, además de bendecir. No obstante ninguna anticipación, ningún esfuerzo premeditado garantiza la bendición:

"Como si una bendición adquirida de antemano, con la cual se pudiera contar, una bendición verificable, calculable, por decidir, ya no fuera una bendición. Una bendición, ¿no debe permanecer siempre improbable?"<sup>12</sup>

La imagen poética de la mano, presta a bendecir pero replegada, indica el carácter de *donación* del sentido del otro. Ninguna indagación nos permite asegurar si tal sentido se ha de revelar o no. Ninguna anticipación nos exime del riesgo de que el sentido nos sea rehusado. No estamos en condiciones de *decidir* si el sentido del otro se nos ha de manifestar o no. Ahora bien, lejos de frustrar la atención, tal indecisión resulta ser condición de posibilidad de aquélla:

"La indecisión mantiene siempre en vilo a la atención, es decir con vida, despierta, vigilante, presta a adentrarse en otro camino, a dejar venir, tendiendo la oreja, escuchando fielmente otra palabra, suspendida al aliento de otra palabra y de la palabra del otro, incluso ahí donde podría parecer ininteligible, inaudible, intraducible"<sup>13</sup>.

Que el progreso de la comprensión o interpretación del sentido ajeno<sup>14</sup> se interrumpa o deba interrumpirse bruscamente no significa, empero, que el otro no esté cerca, *próximo* de nosotros mediante un gesto dirigido a nuestra sensibilidad (por ejemplo el ademán de una caricia que quizá se detenga a medio camino y finalmente sea rehusada), ni que su sufrimiento nos sea velado. La necesaria interrupción del esfuerzo de visión plena y de comprensión racional no ocurre sin un movimiento intenso hacia el otro, esta vez en forma de la atención más solícita y saturada de sensibilidad. Leamos los siguientes versos:

COAGULA

También tu herida  
Rosa.

Y la luz de los cuernos de tus

búfalos rumanos  
en lugar de la estrella sobre  
el lecho de arena,  
en el matraz elocuente,  
poderoso de rojas cenizas<sup>15</sup>.

Celan tiene en la memoria una persona concreta, Rosa Luxemburg. En el poema convergen lapsos de tiempo o lugares temporales donde tiene lugar una conversación, silenciosa pero atenta. En su libro *Paul Celan* relata Wolfgang Iser un episodio conmovedor:

"Finalmente, hay testimonios fiables de que Celan, en diciembre de 1967, durante su estancia en Berlín, visitó el canal Landwehr, al cual fue arrojado el cadáver de Rosa Luxemburg. En las cartas que Rosa Luxemburg envió desde la prisión se halla un pasaje emocionante. Desde la cárcel de Breslau escribe la prisionera, en diciembre de 1917, a Sophie Liebknecht cómo vio ella, en el patio, reses de Rumania, 'trofeos de guerra', a tal grado lastimadas por soldados, que manaba sangre de la herida de un joven animal. El animal, relata Rosa Luxemburg, estaba frente a ella, mirándola con una expresión en el negro rostro y con los tiernos ojos negros como un niño lloroso [...] 'yo estaba ahí enfrente, y el animal me miraba. Se me derramaron las lágrimas. Eran sus lágrimas. En mi impotencia, yo no podía haberme estremecido más dolorosamente por el hermano más amado que por este sufrimiento silencioso'"<sup>16</sup>.

Las imágenes poéticas de *Coagula* se nos muestran cómo una visión discreta, voluntariamente inhibida, que, por así decirlo, desearía curar la herida tanto de Rosa Luxemburg como la del animal maltratado absurdamente. Las mismas imágenes son capaces de tender un puente entre nosotros, con nuestras heridas, y otro, con sus heridas. Las versiones interlineares del poema son espacios reservados para nosotros. No hay de por medio, en las imágenes, morbo o curiosidad intelectuales. Las imágenes poéticas no aspiran a "retratar" o "poner" la realidad de lo imaginado. De ahí el carácter discreto y el sentido inestable de tales imágenes. No obstante, las imágenes desempeñan una función fenomenológica: muestran al otro y procuran el encuentro de sensibilidades. Han trascendido así el nivel de meras copias o de metáforas plenas de belleza. ¿Cómo es posible que las imágenes tengan un carácter fenomenológico? En el apartado siguiente intentaremos responder esta pregunta.

## 2. POESÍA COMO *REDUCTIO AD ABSURDUM* DE LAS METÁFORAS Y CARÁCTER FENOMENOLÓGICO DE LAS IMÁGENES

La manera como Paul Celan define las imágenes y hace uso de ellas en su poesía es, sin duda, una cuestión de notable interés y relevancia para la fenomenología. Al caracterizar los rasgos esenciales de la obra de Ossip Mandelstamm, Celan acentúa el valor intrínseco de poemas que no buscan la musicalidad de las palabras ni el colorido de los sonidos, que no construyen una "segunda realidad" con base en metáforas preciosistas. La poesía de Mandelstamm representa para Celan el precedente más cercano de un lenguaje que apuesta al *carácter fenomenológico de las imágenes*, carácter que es preciso oponer al carácter metafórico o meramente emblemático de ciertos poemas<sup>17</sup>. Al respecto conviene que meditemos sobre un importante pasaje del *Meridiano*:

"¿Y que serían entonces las imágenes? (...) Lo percibido y por percibir siempre una sola vez, sólo aquí y ahora. Y el poema sería por consiguiente el lugar donde todos los tropos y metáforas quieren ser reducidos *ad absurdum*"<sup>18</sup>.

La imagen poética así concebida pretende restituir a la palabra la función de significar, o mejor aún, por recorrer a términos de Lévinas, de *decir* lo singular del otro, esto es, lo que sólo puede experimentarse, concretamente, una vez, y se resiste a ser disponible como un concepto o un tema. Nada más distante de una cierta manera de hacer poesía que, como observa Yves Bonnefoy, recurre a la rima y al ritmo para asegurar la esencia y repetición de *lo dicho*<sup>19</sup>.

En muchas ocasiones y de modo elocuente ha intentado Celan precisar el antedicho concepto del carácter fenomenal de las imágenes. La imagen es, ciertamente y hablando en general, visión, testigo de un acontecimiento único e irreplicable; pero la imagen poética es, debe ser en sentido estricto visión del otro hombre, y éste es "(...) un ser anímico, pero [del cual] no tenemos su imagen en la ordenación de sus cromosomas; tenemos su imagen en su rostro hipocrático"<sup>20</sup>. Para comprender esta última expresión debemos recordar que el obsequio de atención al otro por parte del poeta se identifica con la percepción o intuición –en sentido amplio– no tematizante, del aliento del otro, de la emisión y la extinción continuas de su voz, signos sensibles de su vulnerabilidad y sus heridas, de

su soledad y su angustia, y finalmente de su mortalidad. En la expresión poética del tiempo del otro Celan quiere resaltar la hondura de respiración y los espasmos de los "halos temporales" (*Zeithöfe*), cuya dirección ineludible es la muerte. El poema, observa Celan, debe ser, por tanto, pneumáticamente tangible (*pneumatisch berührbar*)

Podemos formular así la pregunta que nos incumbe: ¿Cómo y en qué medida las imágenes poéticas son aptas para suscitar la manifestación fenomenológica de la finitud del otro, sin recaer en una mera técnica de expresión, sin estetizar la realidad y despojarla así de su gravedad? ¿Por qué las imágenes poéticas resultan pertinentes e incluso preferibles como testigos que las descripciones más exactas y verídicas sobre la enfermedad, debilidad y muerte humanas? Con el fin de orientarnos en esta problemática leamos con atención el siguiente poema:

### AL OTRO LADO

Sólo más allá de los castaños está el mundo.  
De allí viene de noche un viento en carro de nublados  
y alguien se levanta aquí...  
A ése quiere llevar más allá de los castaños:  
"¡Polipodio y roja dedalera tengo aquí!  
Sólo más allá de los castaños está el mundo..."

Entonces canto bajito como hacen los grillos,  
Entonces lo retengo, entonces se ha de detener:  
¡mi llamada se le atraviesa en sus miembros!  
Al viento lo oigo muchas veces volver:  
"En mi lugar flamea la lejanía, el tuyo es estrecho..."  
Entonces canto bajito como hacen los grillos.

Mas si el fulgor de la noche también hoy es ninguno  
y vuelve el viento en carro de nublados:  
"Polipodio y roja dedalera tengo aquí".  
Y quiere llevarlo más allá de los castaños –  
entonces no lo retengo, no lo retengo aquí...

Sólo más allá de los castaños está el mundo<sup>21</sup>.

En su estudio *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk* Barbara Wiedemann ha realizado un excelente análisis de este poema<sup>22</sup>. Por ahora nos limitamos a recoger algunos de los resultados más notables de este análisis, que nos permitirán responder con mayor exactitud las

preguntas que antes hemos formulado a propósito del papel de las imágenes poéticas en la experiencia de la finitud del otro: El "aquí" (*dahier*) es contrapuesto a un "allí" (*dort*), aquél representando nuestro mundo, en gran medida familiar y deseable, éste el más allá, el "contracosmos" (*Gegenkosmos*) de la muerte. En el original alemán *Heimchen* (grillos)<sup>23</sup> remite a *Heim, Häuslichkeit*, término muy difícil de traducir y que denota un "carácter de hogar" de nuestro mundo. No obstante en el "otro lado" (*drüben*), que está "más allá de los castaños" flama la lejanía, imagen poética que es contrapuesta a la estrechez. El viento que viene del más allá retornando una y otra vez en carro de nublados, solicitando a "alguien de aquí", ofrece polipodio (*Engelsüß*) y dedalera roja (*roter Fingerhut*). Se trata de plantas cuyos nombres técnicos son *polypodium vulgare* y *digitalis purpurea*. Tanto el uno como la otra son imágenes relacionadas con la sanación, pues el polipodio, según la creencia popular, es un obsequio de los ángeles para prevenir ataques de apoplejía, mientras que la dedalera roja es ingrediente de medicamentos contra enfermedades del corazón. No obstante, quien ofrece la sanación es el viento que viene del más allá, que ofrece amplitud en vez de estrechez, luz en vez de una noche que no alumbraba, pero tan sólo al precio de la muerte (la dedalera roja es venenosa).

No menos impactantes son las imágenes del siguiente poema:

PUEDES confiadamente  
 agasajarme con nieve:  
 siempre que hombro con hombro  
 anduve con el moral a través del verano  
 gritó su más joven hoja<sup>24</sup>

En su importante comentario al ciclo de poemas *Atemwende* Hans-Georg Gadamer ha logrado poner de relieve la riqueza y precisión "fenomenológica" de las imágenes que aquí están en juego: La hoja más joven del moral se dirige quizá no al poeta, sino a un tú en quien está el poder de obsequiar con nieve, imagen poética de la muerte que todo nivela, enfría y lleva a un punto de detención. La palabra alemana *getrost*, que impregna de una particular tonalidad afectiva el clamor de la hoja del moral, es aquí traducida como "confiadamente". *Getrost* significa también *ohne Reue*, es decir sin remordimiento. El matiz es importante, pues pudiera causarnos escrúpulo que la hoja más joven

del moral solicitó la muerte a quien esté dispuesto a darla. Tanto más sorprendente en cuanto que la imagen poética del moral, como nota Gadamer, "(...) es aquí sin duda la quintaesencia de la energía pulsional y de la formación de pulsiones nuevas, un símbolo de la insaciable sed de vida. Pues a diferencia de otros arbustos el moral tiene hojas frescas no sólo a comienzos de año, sino todo el verano"<sup>25</sup>.

Ahora bien, observa Gadamer, la sobreabundancia del instinto y de las pulsiones durante el verano puede llegar a ser insoportable, verdaderamente insufrible. La vida puede llegar a ser excesiva y la muerte deseable. El poeta dirige simplemente su atención al grito de la joven hoja, a su anhelo de descanso, a su aliento sofocado por el calor del verano, sin tematizar nada de ello. Pues por una parte las imágenes poéticas, siendo experiencia intuitiva, concierne a la sensibilidad del lector, permitiendo así el contacto directo con otro, cuya voz fatigada y casi extinta se deja escuchar; por otra parte el laconismo, sobriedad y contundencia de las imágenes poéticas están en correlación con un freno brusco de la curiosidad perceptiva e interpretativa respecto del tedio de la vida que otro puede experimentar, no obstante su juventud y la plenitud de sus energías intelectuales y corporales.

Cabe agregar que las imágenes, siendo una paradójica intuición de lo ausente, pueden salvaguardar, respetar la intimidad del otro que no se revela jamás a una observación curiosa o incluso mórbida. En este sentido las imágenes poéticas sobre la muerte se muestran como lo contrario de las imágenes fotográficas más crudas o de una autopsia. Digamos que las imágenes poéticas no profanan el santuario del alma o del cuerpo del otro, ni violentan su secreto, en la medida en que simultáneamente permiten e impiden ver, respetando así la diacronía de mi tiempo y del tiempo del otro; o dicho de otra manera, en la medida en que ejerciendo la "consideración estética de la imagen", por usar términos de Husserl (que a decir verdad no se ajustan del todo a la *Kunstfeindlichkeit* o animosidad contra el arte que Paul Celan muestra reiteradamente), renunciamos a una progresiva aproximación al ideal de "visión omnilateral", de comprensión exhaustiva del otro como tema o correlato de una *noesis*.

Solamente así logramos atender en la mera imagen los aspectos sensibles que, por medio de una aprehensión,

referimos a otro, pero siempre con una conciencia concomitante de que dichos aspectos jamás podrían ser "realizados", perfectamente sintetizados para traer al otro a aparición tal como es. La consideración estética de la imagen constituye así una experiencia donde, paradójicamente, el presente del otro, en la forma concreta de su voz y su lenguaje, se mantiene ausente y absolutamente anárquico –en el sentido que Levinas atribuye a esta palabra–, en tanto que en la imagen "vemos" o "intuimos" al otro sin absorberlo o sin someterlo al ideal de la presencia más plena de intuición; ello radica en que la imagen es, ciertamente, imagen *del* otro, pero a la vez "irrealizable" y por consiguiente "nada" del otro.

Podemos incluso aventurarnos a definir a la imagen poética como correlato de una experiencia que en medio de la intuición sensible es atenta a la ausencia del otro, a la diacronía irreducible de los aspectos sensibles de la imagen y de la actualidad de lo imaginado. No es que la imagen poética nos autorice a evadir la realidad; por el contrario, nos muestra lo real en la medida en que vemos a través de o en la imagen, sin tender más a iluminar, a tornar absolutamente visibles las opacidades propias de la manifestación del otro, sin resolver el conflicto o choque entre la espontaneidad de la conciencia y lo real en favor de su posible o deseable síntesis definitiva. Las palabras teñidas de imaginación poética, justamente porque no disimulan la *distancia* entre la conciencia y su objeto –distancia que ninguna anticipación podría acortar y por tanto distancia insalvable–, propician la verdadera cercanía al otro. En este contexto nos parece acertada y profunda una reflexión de Yves Bonnefoy sobre la palabra poética: "La verdad de palabra es una proximidad. Cuando las realidades esenciales son transparentes, constituyendo así el umbral del lugar verdadero, son no obstante tanto más opacas, tanto más extrañas en la medida en que se sustraen siempre, por el azar de su dispersión, al paso próximo pero secreto"<sup>26</sup>.

Justo en este momento de nuestra reflexión y con el fin de hacer comprensibles nuestras afirmaciones anteriores, conviene que examinemos ciertas tesis de la fenomenología de la imagen de Husserl<sup>27</sup>. Nuestra intención no consiste en exponer fielmente los análisis de Husserl y aplicarlos –arbitrariamente– a la poetología de Celan. Más bien nos proponemos, leyendo a Husserl, considerar libremente algunas posibles vertientes y algunos matices

que nos ha sugerido la reflexión de Paul Celan sobre la imagen poética.

El problema que ahora nos atañe resolver es el siguiente: ¿Cómo es que las imágenes poéticas llegan a ser ocasión o fuente de intuición para el ejercicio más profundo de atención al otro? Nos parece que una posible clave para responder a esta pregunta se halla en la experiencia de la imposibilidad de realización de la imagen misma, esto es, en la imposibilidad de que la imagen equivalga al objeto imaginado o pueda suplirlo: En la imagen "vemos" lo imaginado y éste nos "ve", pero de tal manera que no por eso se acorta la distancia entre nuestro modo de representación o presentificación (*Vergegenwärtigung*) y la ausencia del objeto imaginado. El momento de consideración propiamente "estética" surge cuando renunciamos libremente a una mejor adecuación de la imagen con el objeto imaginado, cuando aceptamos el conflicto irresoluble entre nuestra capacidad de "retratar" y el objeto "retratado", para volcarnos al objeto imaginado en la pura imagen.

En este momento de consideración propiamente estética, nos parece, surge la oportunidad de efectuar una "reducción" a la sensibilidad, un acto de atención al otro, acto que no es fría técnica de observación ni perfeccionamiento de la visión, ni juego de espejos mediante copias fidedignas de la realidad, sino contacto y encuentro entre un yo y un tú por medio de la imagen poética, en la medida en que ésta ve, toca y escucha al otro. Sin embargo, en y por la imagen poética vemos, tocamos y escuchamos al otro no mediante una sincronización sensorial que acaba o tiende a acabar en la proclamación de *estas* cualidades objetivas como *aquellas* cualidades objetivas identificables en ulteriores percepciones de tal o cual sujeto. Aquí estarían en juego cualidades objetivas que, más o menos diferenciadas según los distintos individuos, serían en última instancia cualidades objetivas comunes y por tanto objeto de la biología, de la fisiología o de la antropología. La consideración estética de una imagen singular, única, tiende más bien a disolver toda comunidad o generalidad de cualidades objetivas, con el fin de que una sensibilidad se encuentre frente a otra, un puro *Angesicht zu Angesicht* sin equívoco alguno y, en el caso de la imagen poética como la usa Celan, sin posibilidad de evasión o desinterés respecto del otro.

Husserl ha puesto de relieve un conflicto, en la conciencia de imagen, entre objeto-imagen (*Bildobjekt*) y tema de la

imagen (*Bildsujet*) Desde luego hay semejanzas entre ambos que legitiman una referencia intencional; no obstante el conflicto es irresoluble: el niño de la fotografía (el ejemplo es de Husserl) muestra discrepancias irremediables con el niño ausente representado. Las prefiguraciones protencionales de la percepción pueden aspirar a ser realizadas mediante el "cumplimiento"; el tema de la imagen, en la medida en que exige fidelidad por parte del objeto-imagen, inaugura un horizonte protencional de mejor aproximación al objeto imaginado, lo cual nos mueve a producir mejores imágenes; empero las prefiguraciones protencionales aquí en juego están condenadas, por así decirlo, a una frustración permanente. De hecho no podemos anticipar una imagen que retrataría perfectamente el tema de la imagen, pues tal previsto dejaría de ser imagen (del mismo modo, cabe observar, que la tendencia a la visión omnilateral de la cosa, de realizarse completamente, equivaldría al fin de la percepción trascendente, pues la cosa sería dada al modo de la percepción inmanente).

Husserl ha descrito otra manera de relación con el tema de la imagen que ya no es una relación de aproximación progresiva. Renunciando a resolver el conflicto entre objeto-imagen y tema de la imagen en favor de una copia fiel de este último, la conciencia puede ejercer una "imaginabilidad inmanente". El sujeto no está atento a las semejanzas (que posibilitan la referencia intuitiva al objeto imaginado o tema imaginado) ni a las desemejanzas (que impiden una identificación del objeto-imagen con el objeto o tema imaginado), sino que contempla, o mejor dicho *atiende* al tema dentro del objeto-imagen o signo-imagen en el caso de la poesía. El sujeto ya no va en pos de mejores representaciones del tema, sino que dirige su interés hacia la imagen como tal, hacia el tema immanente en la imagen. O dicho de otra manera: el sujeto no persigue el objeto imaginado en la medida en que es exterior a la imagen, sino que está interesado única y exclusivamente en el objeto-imagen, hallando gozo (*Genuss*) en su manera de representación o figuración intuitiva<sup>28</sup>.

La consideración estética del otro en la imagen poética intuye la ausencia del otro en una sensibilidad acendrada, pero que no está organizada en función de la idealización de los datos sensibles, de su tematización y conceptualización; más bien se trata de una sensibilidad "desorganizada" y "embrollada" por la singularidad e irrepetibilidad del acontecimiento del otro que el lenguaje

poético quiere expresar. La atención no se dirige aquí al resultado de una síntesis, sino a un acontecimiento que ha irrumpido desconcertando las efectuaciones sintéticas de la conciencia, a un acontecimiento que muestra una novedad imprevisible, a veces traumática, y que da testimonio de una ausencia que no es recuperable ni anticipable. La consideración estética de la imagen, en cuanto renuncia libre a retratar, presentar y así idealizar el objeto, da testimonio del carácter único e irrepetible de un acontecimiento.

¿Ha llegado Husserl realmente hasta este punto? Él se limita a describir una experiencia que en última instancia es de gozo puro en la manera como se representa el tema, no *por* la imagen, sino *en* la imagen misma. Pareciera que en la experiencia estética así concebida culmina la experiencia ontológica. Pues viviendo en la experiencia estética llegamos a sentir gozo o complacencia en cualquier tema, incluso en aquel que es testimonio frío de un acontecimiento terrible. El arte, como nota Levinas, es "[...] ostentación por excelencia, dicho reducido al tema puro, a la exposición absoluta hasta el impudor, capaz de sostener todas las miradas a las cuales se destina exclusivamente"<sup>29</sup>. Sin embargo, a propósito de la imagen poética, cabe describir otras posibilidades, de "reducciones" más radicales a partir de la decisión libre de no copiar el objeto, de no violentar su ausencia con retratos cada vez más adecuados, sino de atenderlo en la imagen misma, cuyas "infidelidades" deliberadas respecto del objeto imaginado pueden rendir testimonio de la restricción de una curiosidad morbosa o monstruosamente neutral ante lo que está en cuestión y requiere ser expresado. Una vez que la poesía –no podría ser de otra manera– ha recorrido su camino de mano con el arte, dispone de una posibilidad de liberación, de una "contra-palabra" (*Gegenwort*): No darle la espalda a lo humano que el arte siempre expresa. "Quizá [...] la poesía, como el arte, con un yo que se olvida de sí mismo va hacia lo siniestro y ajeno; y no obstante se libera (¿dónde?, ¿en qué lugar?, ¿de qué manera? ¿bajo qué forma?)"<sup>30</sup> Además, si las técnicas de observación y la conceptualización, lejos de rendir cuenta de la novedad del otro le imponen violentamente sus condiciones, ¿no queda, como un resto, el lenguaje de imágenes poéticas que, mediante su fidelidad a lo singular e irrepetible, se resiste contra toda ideología y violencia? Por otra parte experimentamos lo real en tanto que no se deja reducir a nuestras representaciones, en tanto que éstas contrastan con la realidad y se muestran

impotentes para "ponerla". La imagen poética rinde cuenta de la novedad inanticipable de la realidad porque contrasta con aquello que expresa, porque lo imaginado permanece exterior a una representación temática y cercano a una sensibilidad humana.

Tomando en cuenta lo antedicho sería un error grave creer que la imagen poética nos ofrece visiones nuevas, cuyo sentido consistiría en "enriquecer" nuestra experiencia del otro con datos curiosos o extravagantes prestos a las tematizaciones más variadas. La novedad que aquí está en cuestión es originariamente *traumática*, porque el encuentro con el otro implica siempre la mayor contrariedad que puedan padecer el auto-interés y el egoísmo (que se concretan en ideología y violencia). El encuentro con el otro implica asimismo que el desinterés y la generosidad tal vez no sean correspondidos, o que el egoísmo y las enfermedades del yo hagan fracasar las mejores intenciones. Las experiencias del amor y del diálogo no acontecen sin portar el signo de la precariedad y de la posible exposición, de ambas partes, a la indiferencia, a las desatenciones y formas de violencia extremas.

El encuentro con el otro nos coloca cruda, brutalmente ante nuestra vulnerabilidad y ante el peligro de la desolación, de la tristeza y de la desesperación. Si es verdad que la poesía de Celan aspira a un retorno a lo humano, a lo más humano en cuanto encuentro y conversación con el otro, no es menos verdad que esta poesía tiene una conciencia aguda de que una conversación puede llegar a ser "desesperada". En cierto grado de nosotros depende construir vínculos con los demás, o nos encontramos de golpe en relación con los demás; podemos proteger estos vínculos y hacerlos crecer, ¿pero si se nos priva de esos vínculos contra nuestra voluntad?, ¿y si en algún momento traumático, que primeramente no pudimos asimilar sino sólo resignificar más tarde, nos hemos visto excluidos de la "comunicación existencial" con los otros, por usar términos de Henri Maldiney, tal vez de manera irreversible?<sup>31</sup>

El recuerdo de un ser querido puede sostenernos en las situaciones más difíciles. En una prisión de la GESTAPO en Köln leemos unos trazos en la pared: "Wenn keiner an dich denkt, dann denkt an dich deine Mutter" ("cuando nadie piensa en ti, entonces tu madre piensa en ti"). De semejante experiencia nos da imagen este poema:

#### EL COMPAÑERO DE VIAJE

El alma de tu madre va en vilo delante.

El alma de tu madre ayuda a capear la noche, escollo a escollo.

El alma de tu madre fustiga a los tiburones delante de ti.

Este vocablo es pupilo de tu madre.

El pupilo de tu madre comparte tu lecho, piedra a piedra.

El pupilo de tu madre se inclina sobre la migaja de luz<sup>32</sup>.

Y sin embargo el recuerdo no atenúa la pérdida, sobre todo si ésta ha sido violenta y cruel (se sabe que la madre de Paul Celan murió asesinada en el campo de concentración Michailowka en Gaissin, Ucrania, durante el invierno de 1942-3)

ÁLAMO TEMBLÓN, tu follaje es blanco en lo oscuro

El cabello de mi madre nunca llegó a ser blanco.

Diente de León, tan verde es la Ucrania.

Mi rubia madre no volvió a casa.

Nube de lluvia, ¿te demoras en los pozos?

Mi dulce madre llora por todos.

Estrella redonda, tú enroscas la cola dorada.

El corazón de mi madre fue herido con plomo.

Puerta de roble, ¿quién te sacó de los goznes?

Mi tierna madre no puede venir<sup>33</sup>.

La imagen del alamo temblón (*Populus tremula*) indica la ausencia de la madre muerta de herida de bala en el corazón; pero no está aquí en juego una asociación arbitraria de la imagen del alamo con la ausencia de la madre. Las hojas del alamo temblón son más claras en la parte superior del árbol que en su parte inferior. Así, la imagen representa las canas de la vejez y redoblan la ausencia de la madre, no sólo por su muerte violenta, sino por su muerte temprana.

¿Si los vínculos que nos sostienen se rompen, si por más que enviemos mensajes al otro no hay respuesta? Celan nunca dejó de insistir en el carácter dialógico de su poesía, pero siempre puso el acento en el carácter condicionado de la conversación deseada. "El poema es una forma de aparición del lenguaje y por eso dialógico según

su esencia; así, el poema puede ser un mensaje en una botella, enviado con la creencia –ciertamente no siempre con grandes esperanzas– de que en algún momento y en alguna parte ella podría ser arrojada a tierra, quizá a la tierra del corazón”<sup>34</sup>.

El riesgo de ser un sujeto abierto a los demás, obligado a emprender un éxodo hacia los otros, consiste en el peligro de la soledad y de la tristeza. La palabra dirigida al otro es un refugio, pero tan precario que tarde o temprano la soledad y la tristeza nos pueden alcanzar y herirnos certeramente<sup>35</sup>. La mantis religiosa es, para Celan, imagen del carácter mortífero de la soledad y la tristeza. En un libro titulado *Das offenbare Geheimnis. Aus dem Lebenswerk des*

*Insektenforschers* Fabre describe la terrible eficacia de la mantis: “Con el primer mordisco en el cuello comienza la muerte de la presa. Los centros nerviosos son heridos y envenenados, la llama de la vida se apaga en un instante”<sup>36</sup>. No menos preciso es el siguiente poema:

LA MANTIS, otra vez,  
en la nuca de la palabra,  
en la que te habías escurrido–,

valor adentro  
camina el sentido,  
sentido adentro  
el valor<sup>37</sup>.

## NOTAS

- 1 Sin embargo la influencia de Emmanuel Levinas y de Jacques Derrida en nuestras reflexiones es tan notoria, que, una vez mencionada nuestra deuda, sería superfluo citarlos en todo momento. No se trata, para nosotros, de imponer determinados criterios de interpretación de la poesía de Celan, por mucho que tales criterios se basen en obras maestras. Más bien la poesía misma de Celan exige ser puesta, en el caso de Levinas, en relación con una filosofía que, con un rigor sin precedentes, pretende dar cuenta del hecho ético y su originalidad. En el caso de Derrida la crítica de la “metafísica de la presencia” va de la mano de una reflexión ética que toma en cuenta las formas diversas de ausencia del otro. La importancia que la poesía de Celan reviste para los susodichos fines no ha pasado inadvertida al fundador del deconstruccionismo.
- 2 Levinas, primero que nadie, ha resaltado el valor de una obra poética que ha intentado *decir* el movimiento hacia la trascendencia y situar su

punto de partida: “Resulta que, para Celan, el poema se sitúa precisamente al nivel pre-sintáctico y pre-lógico [...], pero también pre-revelante: en el momento del tocar puro, del contacto puro, de la emoción, de la atribulación, que es quizá una manera de dar hasta la mano que da”. Levinas, Emmanuel, *Paul Celan de l'être à l'autre*, Éditions Fata Morgana, Paris, 2002, p. 17. Salvo indicación expresa, las traducciones de los textos en francés y en alemán son nuestras.

- 3 Paul Celan, *Der Meridian. Endfassung. Vorstufen. Materialien*, Herausgegeben von Bernhard Böschstein und Heino Schmull. Unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop. Tübinger Ausgabe. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1999, 9, 35 c. En lo sucesivo citaremos así este volumen: *DM*, indicando a continuación el número de página y de interlineado.
- 4 En este sentido comprendemos algunos pasajes del bello libro de Derrida *Schibboleth. Pour Paul Celan*: “En la lengua, en la escritura poética no hay más que *schibboleth* [contra-seña, mensaje cifrado]. Como la fe-

**Recibido:** 26 de diciembre de 2007

**Aceptado:** 15 de enero de 2008

- cha, como un nombre, el *schibboleth* permite el aniversario, la alianza, el retorno, la conmemoración, incluso si ya no hubiera traza, lo que corrientemente llamamos traza, la presencia subsistente de un resto, incluso si tan sólo hubiera las cenizas de lo que se data, celebra o bendice". Derrida, Jacques, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Éditions Galilée, Paris, 1986, pp. 61-62.
- 5 Celan, Paul, "*Mikrolithen sinds, Steinen*". *Die Prosa aus dem Nachlaß*, Kritische Ausgabe, Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005, p. 146, 262.2.
- 6 *DM*, 9-10, 36a-d.
- 7 "Tal es la *fenomenología poética* de Celan: mediante la denominación del poeta, lo que es nombrado llega a aparecer *aquí* y *ahora* en su propio ser otro como un tú (...) Idiomático, el lenguaje de Celan es tal en la medida en que es un lenguaje que coloca a cada uno ante su propia muerte, ante la muerte que no es propiedad de nadie, sino al mismo tiempo el principio absoluto de individuación". France-Lanord, Hadrien, *Paul Celan et Martin Heidegger. Le sens d'un dialogue*, Fayard, Paris, 2004.
- 8 Nos atenderemos, salvo indicación contraria, a las traducciones de José Luis Reina Palazón en Celan, Paul, *Obras completas*, Editorial Trotta, 4.ª edición, 2004 (1.ª edición 1999). En lo sucesivo citaremos así las referencias a los poemas: Celan, Paul, *OC*, y a continuación el número de página, en este caso p. 208.
- DIE SCHWERMUTSCHNELLEN  
HINDURCH,  
an blanken  
Wundenspiegel vorbei:  
da werden die vierzig

entrindeten Lebensbäume geflößt.  
Einzige Gegen-  
Schwimmerin, du  
zählst sie,  
berührst sie  
alle.

- 9 Gadamer, Hans Georg, *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Celans "Atemkristall"*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973, p. 47.
- 10 Gadamer, Hans Georg, *idem*.
- 11 Celan, Paul, *OC*, p. 209.  
WEGE IM SCHATTEN-GEBRÄCH  
deiner Hand.  
Aus der Vier-Finger-Furche  
Wühl ich mir den versteinerten  
Segen.
- 12 Derrida, Jacques, *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, Éditions Galilée, Paris, 2003.
- 13 Derrida, Jacques, *op. cit.*, p.37-38.
- 14 Progreso hermenéutico que sería impensable sin la disposición previa de un bagaje conceptual y de herramientas de interpretación, a todo lo cual el sentido ajeno tendría que acoplarse como "cumplimiento" o realización de lo virtual. Ahora bien, esta interpretación sin fisuras, aunque sólo sea proclamada como ideal, en la medida en que pretende llegar a ser norma única de lectura, excluiría la novedad y singularidad de una respuesta a partir de la sensibilidad de quien recibe el mensaje del poema. Esta respuesta es absolutamente imprevisible e indiscrepible mediante el recurso a un lenguaje instituido y formalizado. El encuentro que propicia la poesía de Celan no es algo que podamos pre-decir con base en lo que ya sabemos. En este contexto nos parece acertada la caracterización que hace Merleau-Ponty del diálogo auténtico:  
"Aquí las palabras de otro o las mías en él no se limitan, en quien escucha,

a hacer vibrar, como cuerdas, el instrumento de las significaciones adquiridas, o a suscitar alguna reminiscencia: es preciso que el despliegue de tales palabras tenga el poder de lanzarme hacia una significación que ni él ni yo poseíamos".

Merleau-Ponty, Maurice, *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1969, p. 197. En este libro Merleau-Ponty desarrolla ideas que nos parecen muy oportunas para una aproximación fenomenológica a la poesía de Celan. Es notable ante todo el contraste de la universalidad del sentir (*universalité de sentir*), en donde acaece la experiencia del otro, con una conciencia que expresa significaciones puras, entre las cuales el otro sería uno más. "Yo miro este hombre inmóvil durante el sueño y que repentinamente se despierta. Abre los ojos, hace un gesto hacia su capa tendida a un lado y la toma para cubrirse del sol". *Ibidem*, p. 189. No es porque este hombre sea objeto de conciencia que le experimento como otro, observa Merleau-Ponty, sino porque, padeciendo yo como sintiente el mismo ardor del sol y parpadeando ante la misma luz cegadora, me veo impelido a protegerle. Este impulso, proveniente de mi sensibilidad, surge espontáneamente sin decisión o consideración temática de por medio. Cf. *Ibidem*, pp. 189-190.

- 15 Hemos simplificado un tanto la versión de José Luis Reina Palazón. Celan, Paul, *OC*, p. 242, sin modificar, nos parece, su contenido:

COAGULA

También tu

herida, Rosa.

Y la luz de los cuernos

de tus búfalos rumanos

en el lugar de la estrella sobre

el lecho de arena, en la parladora,

de rojas cenizas poderosa

retorta.

- COAGULA  
 Auch deine  
 Wunde, Rosa.  
 Und das Hörnerlicht deiner  
 rumänischen Büffel  
 an Sternes Statt überm  
 Sandbett, im redenden, rotaschen-  
 gewaltigen  
 Kolben.
- 16 Emerich, Wolfgang, *Paul Celan*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1999, p. 155.
- 17 Cf. *DM*, 215, 5.
- 18 *DM*, 10, 39 a-b
- 19 Bonnefoy denuncia una "poesía mentirosa", cuya arquitectónica de las palabras se caracteriza por un "gran rechazo" (*grand refus*): "Cuando tenemos que 'dominarnos', como decimos de alguien a quien la desgracia alcanza; cuando tenemos que desafiar la ausencia de un ser, el tiempo que nos ha engañado, el abismo que se abre en el corazón mismo de la presencia, o de la comprensión, que sé yo, entonces acudimos a la palabra como a un lugar preservado (...) Toda una poesía buscará siempre, para captar mejor lo que ama, deshacerse del mundo". Bonnefoy, Yves, *L'improbable et autres essais*, Éditions Gallimard, Paris, 1992, pp. 107-108.
- 20 *DM*, 102.
- 21 Celan, Paul, *Obras completas*, p. 395.  
 DRÜBEN  
 Erst jenseits der Kastanien ist die  
 Welt  
 Von dort kommt nachts ein Wind  
 im Wolkenwagen  
 Und irgendwer steht auf dahier...  
 Den will er über die Kastanien  
 tragen:  
 "Bei mir ist Engelsüß und roter  
 Fingerhut bei mir!  
 Erst jenseits der Kastanien ist die  
 Welt..."
- Dann zirp ich leise, wie es Hei-  
 mchen tun,  
 dann halt ich ihn, dann muß er  
 sich verwehren:  
 ihm legt mein Ruf sich ums Gelenk!  
 Den Wind hör ich in vielen  
 Nächten wiederkehren:  
 "Bei mir flammt Ferne, bei dir ist  
 es eng..."
- Dann zirp ich leise, wie es Hei-  
 mchen tun.  
 Doch wenn die Nacht auch heut  
 sich nicht erhellt  
 und wiederkommt der Wind im  
 Wolkenwagen:  
 "Bei mir ist Engelsüß und roter  
 Fingerhut bei mir!"  
 Und will ihn über die Kastanien  
 tragen -  
 dann halt, dann halt ich ihn nicht  
 hier...  
 Erst jenseits der Kastanien ist die  
 Welt.
- 22 Wiedemann-Wolf, Barbara, *Antschel Paul - Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985. Cf. pp. 247-248.
- 23 En un haiku profundo Matsuo Bashô ha asociado el canto de estos pequeños insectos con la mortalidad. El instante de su canto contrasta así con la eternidad del anonadamiento:  
 Nada  
 en la voz de la cigarra dice,  
 cuán pronto ha de morir.
- 24 Celan, Paul, *Obras completas*, p. 207.  
 DU DARFST mich getrost  
 mit Schnee bewirten:  
 sooft ich Schulter an Schulter  
 mit dem Maulbeerbaum schritt  
 durch den Sommer,  
 schrie sein jüngstes Blatt.
- 25 Gadamer, Hans-Georg, *Op. cit.*, p. 15.
- 26 Bonnefoy, Yves, *Op. cit.*, p. 132.
- 27 Nos referiremos en adelante, economizando citas en la medida de lo posible, al volumen XXIII de la serie Husserliana: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1989. Cualquier alusión a este texto se hará conforme a la nomenclatura *Hua*, indicando a continuación con números romanos el volumen y con números arábigos la página y el interlineado.
- 28 Los siguientes pasajes son esenciales e ilustran los fundamentos de una fenomenología de la consideración estética en la obra de Edmund Husserl: "Nos vemos dentro de la imagen, nuestro interés pertenece a ella, vemos el tema en ella. La imagen no tiene la mera función de suscitar una representación exterior a la imagen o una representación conceptual del mismo". *Hua*, XXIII, 36, 22-26. "Pero cuán esencialmente el objeto imagen participa del interés, se muestra en que la fantasía no va tras estas representaciones nuevas, sino que el interés regresa siempre al objeto-imagen y pende de él interiormente, encontrando gozo en la *manera* de su figuración imaginativa", *Hua*, XXXIII, 37, 11-15.
- 29 Levinas, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Kluwer Academic, 5.ª edición (1.ª edición Martinus Nijhoff 1978), Paris, 2006, p. 70.
- 30 *DM*, 6, 22 b.
- 31 La pérdida de un ser querido, ruptura de un vínculo que sostiene todas las posibilidades de comunicación existencial, puede significar el principio de una psicosis melancólica incurable. Maldiney relata un caso clínico entre muchos otros: "Yo me acuerdo de una muchacha que se me impone como la mirada interior, extraña a

todo, como el deseo sin falta, por tanto sin escisión, de la melancolía absoluta. Ni una sola vez en su vida le toco en suerte reír. Se acordaba de tener tan sólo dos años y haber cavado a medias su tumba en el jardín. Varias veces había intentado suicidarse, sin la menor sombra de chantaje histérico, y cada vez en medio de una especie de alegría reposada y fascinante. Quería reunirse con su padre muerto, decía, a quien jamás había conocido". Maldiney, Henri, *Penser l'homme et la folie*, Éditions Jérôme Millon, 3e édition (1e édition 1991), Grenoble, 2007, p. 14.

- 32 Celan, Paul, *OC*, p. 73.

DER REISEKAMERAD

Deiner Mutter Seele schwebt voraus.  
Deiner Mutter Seele hilft die Nacht  
umschiffen, Riff um Riff.

Deiner Mutter Seele peitscht die  
Haie vor dir her.

Dieses Wort ist deiner Mutter  
Mündel.

Deiner Mutter Mündel teilt dein  
Lager, Stein um Stein.

Deiner Mutter Mündel bückt sich  
nach der Krume Lichts.

- 33 Celan, Paul, *OC*, p. 51.

ESPENBAUM, dein Laub blickt weiß  
ins Dunkel.

Meiner Mutter Haar ward nimmer  
weiß.

Löwenzahn, so grün ist die Ukraine.

Meine blonde Mutter kam nicht  
heim.

Regenwolke, säumst du an den  
Brunnen?

Meine leise Mutter weint für alle.

Runder Stern, du schlingst die  
goldne Schleife.

Meiner Mutter Herz ward wund  
von Blei.

Eichne Tür, wer hob dich aus den  
Angeln?

Meine sanfte Mutter kann nicht  
kommen.

- 34 Celan, Paul, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Dritter Band: Gedichte III. Prosa. Reden. Herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983, p. 186.

- 35 No nos ocuparemos de la difícil cuestión de la trascendencia religiosa en Celan. No nos parece que, en la travesía hacia el otro la relación con Dios remedie o pueda remediar

el fracaso del encuentro con otros hombres. Dios (a quien Celan ha puesto en duda después de la *Shoa*) es más bien una figura que hace más amarga la soledad, y lejos de hacerla comprensible la torna más violenta. Pues, ¿cómo podría concebirse que Dios haya sido el compañero de viaje de una vida que a todas luces es o ha sido desgraciada? En este sentido es justificada la ironía de Emil Cioran: "X, quien ha sufrido de todo, se quejaba ante mí de no tener destino. Por el contrario, por el contrario: la serie de vuestros fracasos es tan notable que parece indicar un designio providencial". Cioran, Emil, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1995, p. 1666.

- 36 Fabre, Jean-Henri, *Das offenbare Geheimnis. Aus dem Lebenswerk des Insektforschers*, Zürich/Stuttgart, 1962, p. 229.

- 37 Celan, Paul, *OC*, p. 335.

DIE MANTIS, wieder,  
im Nacken des Worts,  
in das du geschlüpft warst -,  
muteinwärts  
wandert der Sinn,  
sinneinwärts  
der Mut.