

Jean Bollack
Arnau Pons

Lecturas de
Cristal de aliento
(*Atemkristall*)
de Paul Celan

Traducido del catalán por Pau Bosch
y del francés y el alemán por Arnau Pons

Herder

www.herder.com.mx

Título original: Jean Bollack, Arnau Pons. *Cristall d'alè. Paul Celan*.
Barcelona: LaBreu Edicions, 2014.

Diseño de cubierta: Claudio Bado
Formación electrónica: Marco Bautista

La traducción de esta obra ha contado con una subvención
del Institut Ramon Llull.

Paul Celan, «Atemwende», en *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Zweiter Band. Gedichte II*. © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1983. Todos los derechos reservados por Suhrkamp Verlag Berlin.

© 2019, Arnau Pons, por textos y traducción del francés y del alemán
© 2019, Mayotte Bollack, en derecho de Jean Bollack
© 2019, Pau Bosch, por la traducción del catalán

© 2019, Editorial Herder
Libros de Sawade, S. de R.L. de C.V.
Tehuantepec 50, colonia Roma Sur
C.P. 06760, Ciudad de México

ISBN (México): 978-607-7727-73-6
ISBN (España): 978-84-254-4322-0

La reproducción total o parcial de esta obra sin el consentimiento expreso de los titulares del copyright está prohibida según dicta la legislación vigente.

Impreso en México / Printed in Mexico

Herder
www.herder.com.mx

LLL institut
ramon llull
Lengua y cultura catalanas

www.herder.com.mx

ÍNDICE

<i>Arnau Pons</i>	
Poesía y verdad	7
<i>Paul Celan</i>	
Cristal de aliento. <i>Atemkristall</i>	43
<i>Jean Bollack</i>	
Esbozos de comprensión	69
<i>Arnau Pons</i>	
Complementos orgánicos	121

II

«Hace mucho tiempo que llevo a cabo un combate,
el de la poesía solidaria de la verdad».

Carta de Paul Celan a Petre Solomon

(París, 2 de agosto de 1965)¹⁷

Verdad y soledad forman una buena aleación en muchos poetas. En la mayoría de los casos la soledad es el punto de partida, es decir, la condición que lleva al logro o a la expresión de una verdad colectiva:

En la representación romántica o tradicional los poetas se aíslan para tener la fuerza de ser lo que los demás son, de expresar de una manera más vigorosa –en soledad– el destino de un pueblo, y la verdad común que se concentra en una sola ‘voz’. El aislamiento, para Celan, es justamente lo contrario: alejarse de los demás hombres, pero para volverse *otro*, él mismo.¹⁸

Si en Celan la soledad es el punto de llegada, una consecuencia, es porque una verdad histórica e imperativa determina la exigencia desde la cual escribe. Cada poema suyo viene a ser una exigencia de verdad: la exigencia que una verdad impone con el fin de hacerse oír. De ahí el cariz polémico de sus poemas. Y, por

17 Petre SOLOMON. «Zwanzig Jahre danach», *Neue Literatur*, vol. 33, núm. 11, 1982, p. 23.

18 Jean BOLLACK. *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*. París: PUF, 2003, p. 3.

consiguiente, la soledad a la que conducen. Porque, además de la verdad histórica –expresada por ejemplo en la sentencia del poema «Habla tú también»: «Dice verdad quien dice sombra»–,¹⁹ está la verdad que Celan hace aparecer en el enfrentamiento con el otro. Muchos textos suyos son cintas de grabación de esa verdad cuando sale a la luz. Lo hizo con Heidegger, con Adorno, con Nelly Sachs, con Ingeborg Bachmann, con Gisèle Celan, con Scholem y con Margarete Susman. Y cuando no tuvo a su interlocutor delante, lo hizo con los textos –de Rilke, de Benjamin, de Freud, de Hölderlin, de Enzensberger, de Yvan Goll, de Paul Éluard, de Goethe o del Maestro Eckhart:

La relación con la tradición literaria no es aquí un preciosismo propio de una *poesía docta* o del *hermetismo* que se le suele adjudicar a Celan. Expresa, al contrario, un cuestionamiento crítico, vinculado al presente, sobre las condiciones culturales que han hecho posible el acontecimiento.²⁰

La poesía crítica no borra ni desfigura su objeto, lo analiza a fin de ponerlo a prueba, y de que aparezca así, en la auscultación o el desafío, una verdad que merece ser expuesta, ya que de lo contrario seguramente no se

19 «Wahr spricht, wer Schatten spricht» (verso 15). El poema «Sprich auch du» pertenece al libro *Von Schwelle zu Schwelle (De umbral en umbral)*, de 1955.

20 Denis THOUARD, *Herméneutique critique. Bollack, Szondi, Celan*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p. 162.

habría sabido. Es como si en cada poema se tuviese que unir el acento grave de la historia con el acento agudo de la actualidad, para formar el acento circunflejo –no de una eternidad, sino de una vigencia constante.²¹

El ciclo *Cristal de aliento* muestra de manera virtuosa la radicalización de un ensimismamiento –y lo hace mediante la concentración de toda la alteridad en el único *otro* que es propio de uno mismo: el tú interior.

El tú *acoge*. Es la máscara que lleva puesta cada alteridad concreta. Por mucho que Gadamer se empeñe en mantener lo contrario,²² esto no le resta ni una pizca de concreción, y obliga al lector a determinar su naturaleza con mucha más acuidad y precisión. Esta –y no otra– es la razón de ser de la lectura:

El sujeto histórico, el ‘yo’ de los poemas, es anterior; está en primer lugar, planteado a la manera de un papel. Su interlocutor, el sujeto lírico, no tiene por lo tanto una existencia constante, puede no estar ahí. Se reconstituye, en cada poema, bajo su nombre de ‘tú’ o bajo otros nombres, presencias y ausencias. “Quiero decir: el sujeto lírico de este poema concreto” [respondió Celan a un estudiante de Hannover cuando le planteó la cuestión del tú en un poema].²³

21 Véase mi comentario sobre el circunflejo (‘signo de eternidad’ o ‘corona’) en el ensayo «Celan et Bachmann: l’amour courtois face aux meurtres», en Christoph KÖNIG y Denis THOUARD (EDS.). *La philologie au présent. Pour Jean Bollack*. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 301.

22 Hans-Georg GADAMER. *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a «Cristal de aliento»*, traducción de Adan Kovacsics. Barcelona: Herder, 1999, pp. 13 s.

23 BOLLACK, *L’écrit, op. cit.*, p. 3.

Se puede afirmar que en el ciclo *Cristal de aliento* –salvo en el caso del poema entre paréntesis, escrito para Gisèle Celan–²⁴ el tú es casi siempre la otra cara del yo. Por tanto, el diálogo entre el yo y este tú interior pondrá al descubierto la verdad interna de esta poesía. Bollack lo planteó en términos filológicos en su prefacio a la edición castellana de los *Celan-Studien* de Peter Szondi:

Así pues, en Celan, el modelo hermenéutico de tipo heideggeriano, basado en la escucha del Ser depositado en el lenguaje poético, no se había anulado totalmente, sino que se habían desplazado y resituado algunos de sus elementos, introduciendo una distancia. La oposición celaniana dominaba, más clara y radical, si se afirmaba en esta lengua nueva en la que se oía expresarse, en el sùmmum de la contradicción, a la potencia hùmnica, a la que se podría llamar «dios». Ahora bien, la figura casi constante de la corrección, en todas sus formas, composicionales o estilísticas, no podría ocupar este lugar central sin la contrapartida de una subjetividad tan decididamente individual y sin el establecimiento de una instancia de control que dobla el trabajo de la invención en el seno de la contradicción. Emanaba de un punto de vista personal, particular y distinto, y no solamente determinado. Ambas posiciones –invención y control– son inseparables.²⁵

24 «Te conozco» («Ich kenne dich»), véase más adelante p. 64. El paréntesis fue añadido más tarde, en la edición del libro *Giro del aliento* (*Atemwende*, 1967).

25 Jean Bollack, «Prefacio a la edición castellana», en Peter SZONDI, *Estudios sobre Celan*, traducción de Arnau Pons. Madrid: Trotta, 2005, pp. 12 s.

El poema citado más arriba, «Con vino y perdición», de *La Rosa de Nadie*, es un buen ejemplo de lo que Bollack acaba de exponer.

No hay duda de que Celan acuña una nueva forma de soledad poética a fuerza de intransigencia, pero también al atacar las verdades comunes con la dureza de unas verdades particulares difíciles de aceptar. Nadie como él ha sabido mostrar de qué modo los poetas –contrariamente a lo que cabría esperar– son los primeros en venderse y claudicar por ambición, o cuando ven amenazada su reputación. Nadie como él ha sabido mostrar de qué modo los poetas –contrariamente a lo que cabría esperar– suelen difundir y asentar los peores prejuicios sobre la inteligibilidad de la poesía, porque en el fondo detestan la soledad poética. Nadie como él ha sabido mostrar de qué modo los poetas se prestan a servir de coartada para las neutralizaciones y las amalgamas más dudosas de la cultura; de qué modo suelen formar un buen tándem con los editores más dudosos e inconsecuentes, y raramente practican la solidaridad; en definitiva, de qué modo validan a menudo la famosa sentencia de Adorno –y por eso hay que tratarlos sin compasión alguna. Es una verdad cruda y, en realidad, insostenible. Quienes le eran más cercanos lo entendieron enseguida. No debe extrañarnos, pues, que Ingeborg Bachmann hablase de una “*selva*” alemana para referirse al entorno poético con el que tuvieron que lidiar ambos desde el principio, ya que los personajes que lo habitaban se sirvieron muchas veces

de ‘la joven promesa’ que se suponía que ella era para humillarlo a él.²⁶

Aun así, Celan no dejó de traducir a poetas (de Shakespeare y Emily Dickinson a Jules Supervielle y Ungaretti), de dar a conocer a poetas nuevos (de Mandelstam y Mariane Moore a Jacques Dupin y David Rokeakh), de reforzarlos (de Jlébnikov y Arghezi a Desnos y Nerval). Su rigor no se puede disociar de un movimiento de entrega o de un sentimiento de unión que situaba a la poesía misma en un lugar eminente y al mismo tiempo lleno de responsabilidad.

A decir verdad, la soledad que Celan expone a Adorno en su carta («Me siento muy solo, estoy muy solo») tiene que ver con la confirmación amarga de una falta de solidaridad por parte de aquellos que deberían entenderlo y defenderlo en los peores momentos. Y esta falta de solidaridad —que en muchos casos es el testimonio de un acomodamiento— en Adorno era la manifestación de un malestar —como lo muestra la *Conversación en la montaña*—: el de una judeidad mal llevada o mal vivida, pero también el de un poso paradójicamente conservador. El pseudónimo que utilizó de joven, Hektor Rottweiler, así como los textos a él asociados, forman el primer eslabón que nos lleva a entender su incapacidad para leer a Celan.²⁷

26 «[...] y la verdad es que no entiendo cómo unas horas o días después de que yo ya supiera que te vas con otra persona [Gisèle] pudiste reprocharme que no haya estado [de tu lado] en esta “selva” alemana». Véase Ingeborg BACHMANN / Paul CELAN. *Tiempo del corazón. Correspondencia*, traducción de Griselda Mársico con la colaboración de Uwe Schoor. México: FCE, 2012, pp. 59 s.

27 Véase Enzo TRAVERSO. *La pensée dispersée. Figures de l'exil*

La cuestión tantas veces planteada acerca de la responsabilidad de los intelectuales (poetas, filósofos, escritores, críticos) en el acontecimiento histórico se vuelve banal si tenemos en cuenta que hay que partir de entrada, no ya de una connivencia profunda o de una complicidad más o menos manifiesta entre lengua y poder,²⁸ y entre escritura y poder, sino de una verdad molesta: que «tras cada limpieza étnica hay un poeta»,²⁹ lo que no impide que tras cada dictadura o totalitarismo haya una larga lista de poetas perseguidos, encarcelados o asesinados.³⁰

Así pues, cuando pasó lo que no debería haber pasado nunca, no faltaron los poetas dispuestos a diluir las responsabilidades. Y se esforzaron tanto como pudieron en transformar un crimen contra la humanidad en un crimen de toda la humanidad –en el sentido de que todos llevaríamos un nazi dentro, de acuerdo con los misterios insondables de la naturaleza humana.

judéo-allemand. París: Éditions Léo Scheer, 2004, especialmente p. 95.

28 La mayoría de los germanistas alemanes se afiliaron enseguida al partido nazi, incluso antes de su legalización. Véase *Internationales Germanistenlexikon 1800-1950*, edición de Christoph König, con la colaboración de Birgit Wägenbaur *et al.*, 3 vols., 1 CD-ROM. Berlín / Nueva York: Verlag de Gruyter, 2003.

29 Véase la entrevista de Francesc ARROYO a Slavoj ŽIŽEK: «Detrás de cada limpieza étnica hay un poeta», *El País*, 16 de junio de 2010, a raíz de la publicación de su libro *Sobre la violencia* (Paidós, 2009). Aún así, parece que Žižek no concibe, como ya le pasó a Adorno, la posibilidad de una poesía crítica, o sea, de una contrapoesía.

30 Vitali CHENTALINSKI. *De los archivos literarios del KGB*. Barcelona: Anaya & Mario Muchnik, 1994.

La poesía brinda a cada poeta la posibilidad de conjurar esta pretendida verdad común y de mostrar las sorpresas de que es capaz la naturaleza humana por medio de la fuerza subversiva de la poesía. La severidad con la que Celan la ausculta no debería agotarse con él ni limitarse, pues, a la realidad de los campos. En cada lengua y en cada nuevo contexto se puede hacer, en cierto modo, la experiencia de una *nihilización*. El alemán no es una lengua demoníaca.³¹ Todo lo que ha producido la cultura judeoalemana da fe de su extraordinaria hospitalidad. Y sin embargo los campos no surgieron de la nada.

Los lugares de los campos de la muerte tienen otra existencia en poesía, sean cuales sean los conocimientos que el autor, como sujeto histórico, pudiera tener de todas las condiciones reales en las que éstos se dieron. Celan crea una nueva realidad poética, y toda la tradición literaria se ve transportada a esta nueva realidad. La acción se desarrolla aquí, en este espacio autónomo de la escritura, más auténticamente crítica de sus propios medios que cualquier otra.³²

No se trata de leer los poemas de Celan con la solemnidad de *la religión civil* en que lamentablemente se ha convertido el acontecimiento histórico con su

31 Véase más arriba la nota 14, con la referencia a Benveniste.

32 BOLLACK. «Prefacio a la edición castellana», en SZONDI. *Estudios sobre Celan, op. cit.*, p. 12.

Holocausto,³³ sino de leerlos haciéndonos partícipes de su contienda –dada esa imbricación de poesía y sublimación, de música y muerte, de filosofía y desprecio–; es decir que no se trata de cosificar el movimiento crítico de los poemas de Celan, sino de esforzarse para que tengan una significación actualizada –más aún cuando nos llegan traducidos–, de acuerdo con su *espina*:

Con
el estilo claro de alma,
el polvo del estambre y el filamento, áridos de cielo,
y la corona roja
por la palabra púrpura que hemos cantado
por encima, oh encima de
la espina.³⁴

Esta estrofa es en sí misma una reflexión sobre el hecho de escribir poesía. Lo tenemos todo: el *estilo* del poeta, *iluminado* por el *alma* de los ausentes y mudos, *el polvo* como materia prima y *el hilo* de la continuidad de la obra en una ausencia total de divinidad (*la aridez del cielo*), *la rojez majestuosa* de la sangre humana como contraposición de la sangre sacrificial (las creencias que matan), las obligaciones y deberes («hemos cantado») de *la poesía pura* expresada con un juego de palabras (*Purpurwort*), y *la espina* de los alambres que des-

33 Enzo TRAVERSO. «Mémoire: le réligion civile de l'Holocauste», *La fin de la modernité juive. Histoire d'un tournant conservateur*. París: La Découverte, 2013, pp. 149-166.

34 «Salmo», *La Rosa de Nadie (Die Niemandrose, 1963; GW I, p. 225)*.

miembran la humanidad. No es que tengamos que leer a Celan a partir de la confusión gadameriana (donde el lector acaba por usurpar el lugar del poeta), sino que hay que entender que la particularidad de una experiencia incompatible puede convertirse en el motor de una visión penetrante en todas partes y para todos. Lo dice el verso de «Elogio de la lejanía», de *Adormidera y memoria*: «Yo soy tú cuando yo soy yo».³⁵ Y esto significa que la universalidad pasa aquí por la demarcación y la preservación de una diferencia. Al fin y al cabo, cada cual tiene su propia visión de universalidad y de singularidad.³⁶ La pertinencia de Celan debería ser esta: la de permitirnos entender que la poesía es el arte de leer la verdad de la letra. Todos sus poemas son una lectura, y los acompaña, por tanto, de una toma de posición.

Andrea Lauterwein opina que los poetas actuales viven confrontados con la dificultad de no poder superar la poesía de Celan, lo cual conlleva que ésta no pueda tener otra descendencia que un enjambre de intérpretes prolíficos —lo que subrayaría más aún, si cabe, su carácter inagotable e insuperable.³⁷ A fin de cuentas, se

35 «Lob der Ferne», *Mohn und Gedächtnis* (GW I, 35); *Der Sand aus den Urnen* (GW III, p. 56).

36 Judith BUTLER, Ernesto LACLAU y Slavoj ŽIŽEK. *Contingencia, hegemonía y universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*, traducción de Cristina Sardoy y Graciela Homs. Buenos Aires: FCE, 2004, pp. 171 s.

37 Andrea LAUTERWEIN, «Paul Celan: le rossignol bègue. Un changement de perspectives dans la poésie». *La littérature allemande et la Shoah, 1945-2014. Revue d'Histoire de la Shoah*,

trata de una visión mítica: Celan aparece así como ‘el poeta del poeta’ –como ya lo fuera Hölderlin para Heidegger. Si en el uno la locura era eminentemente romántica y germánica, en el otro la locura debió de ser un efecto de las acusaciones de plagio y del nazismo. Ahora bien, una cosa es el lugar único e incómodo que Celan ocupa en la constelación poética del siglo xx en lengua alemana, y otra el carácter insuperable de su poesía. Insuperable ciertamente lo es –como también lo es todo verdadero poeta. ¿O acaso Mallarmé no quiso acabar con la poesía con *Un coup de dés*? ¿Y acaso no ha sido el dado, desde entonces, un elemento de una fuerza extraordinaria como consecuencia de este principio negador?

En el caso de Celan, la continuidad estará asegurada por las lecturas que sea capaz de hacer la poesía que venga después de él. En el fondo, la descendencia que invoca Lauterwein no asegura nada. ¿Qué podemos decir, nosotros, de los hijos de la poesía de la experiencia?

Al acabar este libro de poemas / de Paul Celan, no sé ni qué me ha dicho / ni qué quería decirme. Ni siquiera / si pretendía decirme algo. / Los poetas herméticos tienen miedo. / Pongo la mano sobre el libro ya cerrado / y juro rechazar para siempre este miedo. / Porque la poesía, que a veces comienza / siendo un paisaje descubierto de noche, / acaba siendo siempre un espejo / donde el lector y la lectora / están leyendo sus propios labios. / ¿Qué sentido tiene el contenedor si está vacío?³⁸

núm. 201, octubre de 2014, p. 403. Mi párrafo retoma prácticamente idéntica su argumentación.

38 Eva Piquer nos ayuda a entender el contexto del poema:

Es contra todos aquellos que conjuran contenedores vacíos (como hace el poeta Joan Margarit en su poema citado) que la filología crítica ha demostrado que leer a Celan es un acto revolucionario.

Cada vez más nos negamos a encubrir el alcance de unos textos que han denunciado el encubrimiento, y lo hacemos contra la opinión mayoritaria de los lectores, de la que a veces ellos mismos no son conscientes: inconsciencia que, al venir después del acontecimiento, sigue justificándolo directamente.

Debemos persuadirnos de que Celan, deliberadamente y muy a menudo, se las arregló para ser percibido por su público como un autor inaceptable. Era consciente de su diferencia.³⁹

La poesía no recupera su carácter subversivo con el poeta de las movilizaciones sociales que hallamos cada día por doquier, sino cuando nos lleva a interrogarnos constantemente acerca de la naturaleza de la poesía y de cada acto poético. La historia de una violencia interior –y de su pervivencia hoy– se puede rastrear en cualquier lengua y cualquier lugar. Y concierne por tanto a cualquier poesía.⁴⁰

<<http://evapiquer.cat/2008/03/misteriosament-felicos/>>. Para Piquer, la investigación más rabiosamente moderna –como lo demuestran algunos de los estudios sobre Celan por doquier en el mundo– es masoquismo. Vale.

39 BOLLACK. «Celan y nosotros», *Poesía contra poesía*, op. cit., p. 522.

40 Pau Vidal, al presentar *Obreda* (2003), de Perejaume, citaba una frase del artista, totalmente obvia: «En catalán cada día hay más cosas que callan» («Quadern», *El País*, 19 de junio de 2003).

Así pues, la *verdad revolucionaria* no es la que hay que blandir en el combate contra el negacionista o el censor, sino aquella que pone al descubierto, en la lengua propia, toda forma de falsificación, de fraudulencia o de aberración.

Si Celan debe tener una razón de ser en traducción, es porque sus poemas traducidos se implican de nuevo en el tipo de crítica que ya los distinguió.

La tarea del intérprete no consiste, pues, en asir un sentido detenido, sino en reencontrar la lógica de su dinamismo.⁴¹

Como ha dicho también Werner Wögerbauer al comentar el tipo de lectura que lleva a cabo la poesía de Celan: «Escribir es reescribir; reescribir es ajustar».⁴² Nuestro deber como lectores es tratar de adivinar qué sentido tiene este ajustamiento y qué significación toma, una vez que lo hemos entendido. Lo cual vale para cada poeta

La poesía crítica sería aquella que no blandiría la evidencia (una evidencia que conduce al asentimiento inmediato de la colectividad), sino que denunciaría todo aquello que, habiendo sido escrito en catalán, es callado o silenciado por la cultura catalana. El caso es interesantísimo así abordado. Una buena muestra de ello es la correspondencia entre Joan Sales y Mercè Rodoreda. Como si la historia de la represión solo pudiese seguirse a través de los efectos de la supremacía y del poder entre las lenguas.

41 THOUARD. *Herméneutique critique*. Bollack, Szondi, Celan, *op. cit.*, p. 15.

42 Werner WÖGERBAUER. «Une Iliade sous le pavé. Le poème “Sperrtonnensprache” de Paul Celan», en *La philologie au présent*, ed. de KÖNIG Y THOUARD, *op. cit.*, p. 286.

que remita, de una manera más o menos explícita, a una obra ajena, o del pasado. La poesía de José Ángel Valente, traductor de Celan, merece también esta atención.