

Crítica literaria

Hans-Georg Gadamer

Poema y diálogo

...extiende sobre los
...introduce
...están oscu
...o brillan un momento con
... *HILFER. Man* *ist rundumher und*
...chiquita *ya puede seguir*
... *Aghardant* *pe* *gihen* *man* *ist* *so* *mu*
... *El de Langenau lo ha*
... *Trapa hasta las rodillas* *ar introduce* *en*
... *mezadas* *No tiene* *las* *los* *rostros* *están* *oscuro*
... *los* *ojos* *del* *francesito* *brillan* *un* *momento* *con*
... *besado* *una* *rosa* *chiquita* *y* *va* *puede* *seguir*
... *su* *necho* *El* *de* *Langenau* *lo*
... *Bien* *no* *no* *entran*

gedisa
editorial



Hans-Georg Gadamer

POEMA Y DIÁLOGO

CLA•DE•MA
CRÍTICA LITERARIA

**Editorial Gedisa ofrece
los siguientes títulos sobre**

CRÍTICA LITERARIA Y LITERATURA

- GEORGE STEINER** **Antígonas**
- GEORGE STEINER** **Lenguaje y silencio**
*Ensayos sobre la literatura,
el lenguaje y lo inhumano*
- GEORGE STEINER** **En el castillo de Barba Azul**
*Aproximación a un nuevo concepto
de cultura*
- NORTHROP FRYE** **El gran código**
- JACQUES DERRIDA** **Memorias para Paul de Man**
- FRANK KERMODE** **Formas de atención**
- FRANK KERMODE** **El sentido de un final**
- FRANK KERMODE** **D. H. Lawrence**
- TZVETAN TODOROV** **Frágil felicidad**
- RENÉ GIRARD** **Literatura, mimesis
y antropología**
- ROBERT NOZICK** **Meditaciones sobre la vida**
- WALTER BENJAMIN** **Dos ensayos sobre Goethe**
- RAINER GRUENTER** **Sobre la miseria de lo bello**

POEMA Y DIÁLOGO

por

Hans-Georg Gadamer

gedisa
editorial

Título del original en alemán:

Gedicht und Gespräch

© Insel Verlag Frankfurt am Main, 1990

Traducción: Daniel Najmías y Juan Navarro

Ilustración de cubierta: Juan Santana

Segunda reimpresión: febrero de 2004, Barcelona

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© Editorial Gedisa, S.A.

Paseo Bonanova, 9 1º-1ª

08022 Barcelona (España)

Tel. 93 253 09 04

Fax 93 253 09 05

Correo electrónico: gedisa@gedisa.com

<http://www.gedisa.com>

ISBN: 84-7432-463-7

Depósito legal: B. 6462-2004

Impreso por: Limpergraf

Mogoda 29-31 (Barberà del Vallés)

Impreso en España

Printed in Spain

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma.

ADVERTENCIA

ESTA ES UNA COPIA PRIVADA PARA FINES EXCLUSIVAMENTE EDUCACIONALES



QUEDA PROHIBIDA
LA VENTA, DISTRIBUCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN

- El objeto de la biblioteca es facilitar y fomentar la educación otorgando préstamos gratuitos de libros a personas de los sectores más desposeídos de la sociedad que por motivos económicos, de situación geográfica o discapacidades físicas no tienen posibilidad para acceder a bibliotecas públicas, universitarias o gubernamentales. En consecuencia, una vez leído este libro se considera vencido el préstamo del mismo y deberá ser destruido. No hacerlo, usted, se hace responsable de los perjuicios que deriven de tal incumplimiento.
- Si usted puede financiar el libro, le recomendamos que lo compre en cualquier librería de su país.
- Este proyecto no obtiene ningún tipo de beneficio económico ni directa ni indirectamente.
- Si las leyes de su país no permiten este tipo de préstamo, absténgase de hacer uso de esta biblioteca virtual.

"Quién recibe una idea de mí, recibe instrucción sin disminuir la mía; igual que quién enciende su vela con la mía, recibe luz sin que yo quede a oscuras",

—Thomas Jefferson



13 - 15 - 17 - 0611

Para otras publicaciones visite

www.lecturasinegoismo.com

Facebook: Lectura sin Egoísmo

Twitter: @LectSinEgo

o en su defecto escríbanos a:

lecturasinegoismo@gmail.com

Referencia: 3739

Indice

La actualidad de Hölderlin	9
El poeta Stefan George	13
Hölderlin y George	36
Yo y tú, la misma alma	57
Rainer Maria Rilke, cincuenta años después	62
A la sombra del nihilismo	80
¿Qué debe saber el lector?	100
¿Están enmudeciendo los poetas?	107
Sentido y ocultación de sentido en Paul Celan	118
Hilde Domin, poetisa del regreso	130
Hilde Domin, «Canción de aliento II»	138
Poema y diálogo	142
Ernst Meister, In memoriam V	156
TÍTULOS DE LOS ORIGINALES ALEMANES	
Y LUGAR DE SU PUBLICACIÓN	159

La actualidad de Hölderlin

Cuando leí por primera vez versos de Hölderlin, lo hice en una edición de Marie Joachimi-Dege que incluía el texto íntegro de solamente algunos de los poemas tardíos. Ni siquiera estoy seguro de que recogiera la versión completa de «Pan y vino». Como es sabido, los románticos sólo dieron a conocer la primera estrofa de ese magnífico poema.

El gran acontecimiento que a mí y a otros nos introdujo en un nuevo Hölderlin fue la edición de Hellingrath de los poemas tardíos, que apareció en 1916 y cuyo manuscrito había concluido Hellingrath en 1914, antes de que estallara la guerra.

Se sabe que el poeta Stefan George, en un breve escrito, con razón famoso y que verdaderamente hizo época, anunció el descubrimiento de Hölderlin, hasta entonces desconocido para nosotros, y que fue precisamente la obra himnica, descifrada y resucitada por Hellingrath, lo que permitió al poeta anunciar esa novedad.

Pero fue algo más que un círculo iniciado de amigos de un poeta de la talla de Stefan George lo que hizo posible la súbita presencia de un nuevo gran poeta. Sin embargo, hay quien se pregunta, y nos preguntamos también nosotros, los más viejos, los que durante largo tiempo hemos vivido la experiencia del oleaje levantado por el eco de su poesía, y sin duda se lo preguntan también los jóvenes, cómo seguirá resonando ese oleaje pensativo en el estrépito de nuestra civilización industrial y técnica, o si terminará enmudeciendo. Así, seguramente todos nos vemos enfrentados a esta pregunta: junto al ardiente aliento de Schiller y su apasionamiento por la libertad y su

retórica, y junto a la serenidad, inconcebible siempre para nosotros, del genio poético de Goethe, ¿qué ha colocado a este tercer gran poeta de la lengua alemana casi en el mismo nivel de actualidad? ¿En qué consiste eso tan distinto que permite afirmar que uno ha sido «tocado» por Hölderlin? ¿Qué es lo que nos asalta en este poeta de la estrechura de Suabia? ¿Qué es lo que lo señala como especial a los ojos de un advenedizo de mi especie y a los ojos de todo el ámbito lingüístico alemán y europeo, de todo el ámbito lingüístico francés, inglés y norteamericano y hasta italiano y español? e ignoro hasta dónde se extiende el más allá de las lenguas que me es dado leer ¿A qué se debe que Hölderlin aparezca por doquier como un poeta de nuestro siglo?

Al formular esta pregunta, creo poder afirmar que nos hallamos aquí ante un misterio de la palabra, ante lo que podríamos llamar el sufrimiento en la búsqueda de la expresión. Ningún otro de nuestros grandes poetas ha buscado tanto como él la palabra, casi balbuciendo, ni interrumpido una y otra vez esa búsqueda tan desesperanzado. Ningún otro estuvo como él tan penetrado por la incapacidad, por la imposibilidad de expresar aquello que vislumbraba. Quizá sea eso lo que en la palabra de este poeta nos conmovió en lo más profundo, a nosotros y al espíritu de nuestro tiempo, en los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial, una época que tan trágicamente terminaría para la historia alemana. Era la época en que el arte, también en otros ámbitos, no podía ya cultivar el repertorio heredado de formas y estilos aprendidos y en la que, buscando, oprimido y exaltado, deformando incluso y, sin embargo, poseído siempre por su propia necesidad de expresión, ensayaba incansable nuevas formas. Es probable que eso tenga que ver con el hecho de que, mucho antes de que surgieran los equívocos provocados por la instrumentación política del culto de Hölderlin, todos lo leyéramos y pensáramos en él como en alguien que, atravesando la distancia que nos separaba de nuestros poetas clásicos, era uno de los nuestros. Para Rilke y Trakl, para Gottfried Benn, para todos los que vendrían después —no me atrevo a mencionar los nombres más recientes— era algo totalmente natural escuchar esa manera de decir de un poeta, ese canto del poeta, que no es la mera interpretación de una melodía conocida, en cierto modo heredada y perfeccio-

nada, sino que intenta fijar en la palabra, en visiones nuevas cada vez, su propia y oprimida imposibilidad..., y lo consigue.

Para nosotros fue también, y siguió siéndolo, el precursor del descubrimiento nietzscheano del sustrato dionisiaco de lo apolíneo en la cultura griega. En este sentido fue para nosotros una tarea y un desafío permanentes, que nos ha acompañado sin constituir, empero, una figura de referencia constante. He aludido antes al ritmo del oleaje en que a todos nos llega la poesía de Hölderlin. De manera muy variada influyó en nosotros, por ejemplo, la fase de *Hiperión*, o ese vaivén especial entre la preferencia por las resonancias proféticas de los Himnos o por la forma serena, aunque quebrada continuamente de la manera más audaz, en que el estricto metro clásico se transforma para expresar el oprimido y acosado anhelo de Hölderlin. Finalmente, en las últimas décadas, incluso los poemas de su época más tardía, de la fase «oscura», como se la ha llamado y bien puede llamársela, alcanzaron una nueva actualidad, si bien ignoro de qué índole: ese extinguirse de un alma desfallecida y forzada, en incomparable armonía de naturaleza y alma, al paso de las estaciones, al ritmo de los años vividos, resonancia de reflejos mutuos en la que volvemos a reconocer la armonía entre la naturaleza y el hombre, incluso en un entorno desfigurado por la laboriosidad de nuestra civilización técnica. Precisamente, la obra de Hölderlin llega a nosotros en la diversidad de esas refracciones, en la que reside, para quien tenga oído para la poesía, su actualidad.

Como filósofo tendría naturalmente mucho que decir sobre el nuevo significado que ha adquirido Hölderlin para comprender el período que va del clasicismo al romanticismo. Lo que entre tanto está en boca de todo el mundo nos produjo ya en los años veinte un gran impacto: Hölderlin, el jacobino. Hacia 1933 me hallaba ocupado en un proyecto de cierta amplitud sobre la Revolución Francesa y sus repercusiones en la cultura alemana. Al optar por quedarme en Alemania, tuve que abandonar el tema del proyecto. Pero existían algunos trabajos preparatorios y ya se sabía mucho sobre esa cuestión, que, entre tanto, gracias a distintos trabajos y, sobre todo, a los de Bertaux, ha pasado al plano del debate general.

Ahora bien, algo de esa presencia de Hölderlin, el poeta que

venía de orígenes humildes y que recibió, no obstante, el beso del lenguaje, nos afecta sin duda a todos. Lo que para él significaba hablar es quizá la forma primigenia de hablar en términos absolutos. Hablar es buscar la palabra. Encontrarla es siempre una limitación. El que de verdad quiere hablar a alguien lo hace buscando la palabra, porque cree en la infinitud de aquello que no consigue decir y que, precisamente porque no se consigue, empieza a resonar en el otro. Algo de esta sabiduría del balbucir y enmudecer sea tal vez la herencia que nuestra cultura espiritual deba transmitir a las próximas generaciones. No hay más que ver hasta qué punto se ha vuelto hermética la forma de la poesía actual. No hay que extrañarse, entonces, de que la poesía no tenga amplia repercusión entre el público, ni tampoco de que aquellos que consideran la palabra poética un elemento indispensable de la vida no puedan ya mostrarse exultantes y confiados por la posesión de un patrimonio poético, sino que escudriñen el mundo y contemplen el futuro cohibidos y balbucientes. La sabiduría del balbucir y enmudecer sustenta la actualidad del Hölderlin redescubierto. También en ella se inspira este intento de selección, que no responde a principio alguno y acompaña a la lírica de nuestro siglo.

El poeta Stefan George

El poeta Stefan George es un fenómeno singular en la literatura alemana, no solamente por su obra poética, sino, sobre todo, por la fuerza irresistible de su personalidad, que integraba a sus amigos y admiradores no ya en una comunidad anónima, como ocurre con todo artista, sino en una íntima alianza de personas en la que él era el maestro. Sus adeptos han seguido hasta hoy vinculados a él incluso a través de la distancia de los decenios (George murió en 1934). Únicamente por su obra poética, George sigue ganando admiradores incondicionales. ¿Qué es lo específico de esa obra poética? ¿Cuáles son sus recursos artísticos y cuál la fuerza anímica que provocan el inusitado y extraño efecto que inspira tanto el rechazo como la entrega incondicionales?

El hecho de que se olvide con facilidad que George publicó ya en el siglo pasado sus primeras obras poéticas de importancia atestigua la actualidad de la auténtica poesía. Fue contemporáneo del joven Hofmannsthal, era un poco mayor que Rilke y comenzó su actividad poética con una actitud claramente polémica en contra de la mentalidad artística del naturalismo, por entonces predominante. Su vida se distinguió por una peculiar reserva y una peculiar publicidad. Sus tempranos viajes, su estancia en París, sus frecuentes estancias en Munich y, sobre todo, las continuas —aunque intermitentes— idas y venidas a las casas de los amigos dan una imagen en extremo singular de su vida. Se mantuvo intencionadamente alejado de los compromisos sociales, evitó que se le catalogara dentro del orden social, como le ocurre a todo el mundo, y estaba orgulloso de su marginalidad y de la independencia que se había forjado, no sin renuncias y a base de severidad consigo mismo.

Su notoriedad fue un efecto de sus propias intenciones en la medida en que, ya como joven poeta, emprendió la iniciativa de reunir espíritus afines y fundó un movimiento literario, *Blätter für die Kunst* (Hojas para el arte), para las que, en su juventud, buscó y encontró a sus aliados y en cuyo marco colaboró ya entonces Hugo von Hofmannstahl. A partir de este movimiento literario fue reuniendo paulatinamente a sus amigos. El proyecto se mantuvo al principio a partir de suscripciones. No era posible solicitar simplemente la admisión en las *Blätter...* como poeta; había que recibir una invitación a colaborar. Es más, como simple lector había que esforzarse para tener el honor de adquirir las publicaciones del círculo. Así reunió George a sus amigos y vivió, además de en Munich, en otras ciudades como Berlín, Darmstadt y Heidelberg. Todo lo que sabemos de él y todo lo que de él se cuenta da testimonio de un nuevo estilo en la relación maestro-discípulo, sin precedente siquiera en el modelo primigenio que Mallarmé representaba para George. Gundolf, el gran profesor de literatura de la Universidad de Heidelberg, fue uno de los que aquel maestro, en la guía de hombres que fue George, marcó de por vida con la impronta de esa relación de discípulo. La indisolubilidad de este vínculo interior se mantuvo incluso después de que George rompiera con él.

El objetivo perseguido en esa relación entre maestro y discípulos era especialmente sorprendente para cualquiera que lo observara o se sintiera afectado, aunque fuese de lejos, ya que estaba en crasa contradicción con el espíritu de la época y sus valores. La imitación —*imitatio*— como valor pasaba a ocupar el primer plano. El propósito de George, su ambición y la idea de misión que tenía era imbuir, por así decirlo, al conjunto de jóvenes seguidores de su voluntad poética, de su sentido de las posibilidades existentes en la poesía y en el lenguaje. Cualquiera que por primera vez toma en sus manos un volumen de la serie de *Blätter für die Kunst* quedará sorprendido por la homogeneidad y el parecido de familia de los productos literarios allí recogidos (sin que, curiosamente, se citen los nombres de los autores).

En el transcurso de los años, este círculo literario de personas unidas por el mismo afán se fue transformando paulatinamente en un círculo vital en cuyo centro estaba

George, no sólo como el poeta señero sino como gran educador y formador de hombres, como maestro en el pleno sentido de la palabra.

Tuvo lugar después la experiencia de George, difícilmente comprensible no sólo para nosotros hoy, sino ya entonces para muchos, con un joven de Munich cuya muerte prematura adquirió para el poeta el carácter de vocación y consagración de toda su vida y obra. El recuerdo de Maximin fue una especie de fundación cultural que cambió la obra poética de George y produjo una división de los espíritus: aquellos que aceptaron este sesgo cultural y los que se cerraron a él. Incluso a grandes admiradores de George les resultó imposible seguirlo realmente en esa fundación cultural de carácter religioso, si es que así puede llamarse.

El círculo de George comenzó por entonces a desplegarse en otra dirección. La relación vital de discípulo y maestro en la que se apoyaba el «círculo» experimentó una transformación, impulsada, sobre todo, por el ingenio político de Friedrich Wolters. Wolters era especialista en historia de la economía, procedía de la escuela de Gustav Schmollers y era uno de los amigos íntimos de George. En el germinar de una joven generación, formada según el modelo y la voluntad de su maestro, veía Wolters el comienzo de una renovación del pueblo y del Estado en su conjunto. En un opúsculo de enorme resonancia interpretó la relación vital entre discípulo y maestro como el embrión de un nuevo orden político y configurador del Estado. En dicho libro, titulado *Herrschaft und Dienst* («Dominio y servicio»), intentaba mostrar bajo una nueva luz el honor de servir y la consagración de la esencia del señorío, haciendo referencia a la gradación típica de las formas de vida del imperio medieval y de la Iglesia romana. Con ello se produjo algo así como una institucionalización del fluir espontáneo de la vida del círculo, inspirada por el poeta George y por su poesía. La exigencia de una renovación social del pueblo en su conjunto resultaba provocadora y dificultó el acceso de muchos, como, por ejemplo, ha mostrado en toda su problemática la aguda crítica de Max Weber.

Retrospectivamente, sin embargo, puede comprenderse muy bien la fuerza de esa mentalidad. En el espacio mundano

de una sociedad de masas y de una vida cultural difusa, la comunidad de George constituía algo así como una iglesia imbuida del lema *extra ecclesiam nulla salus*. De manera impresionante (y no simplemente mediante la muy denigrada moda superficial, con la que algunos intentaban darse importancia), los discípulos del círculo demostraron con los hechos que esa sentencia —mantenida por la Iglesia romana aún hoy como exigencia de su proclamación salvífica— contenía también una verdad temporal, demostraron que no estaba desprovisto de sentido ni resultaba ofensivo el que se pospusiera a grandes talentos surgidos fuera del círculo en favor de espíritus menos dotados pero pertenecientes a él.

Una experiencia personal podrá quizás ilustrar el espíritu de misión que animaba al círculo. Friedrich Wolters, a cuyas lecciones y ejercicios académicos había asistido yo de estudiante e inmediatamente después de hacer el doctorado, y al que frecuentaba por entonces, me regaló en 1922 un libro de Wolff y Petersen titulado *Das Schicksal der Musik* («El destino de la música»), que acababa de aparecer, y escribió en él una dedicatoria que reviste interés general por más privada que sea:

«Necio es aquel que hasta el extremo llega
de enviar fuera del círculo al espíritu.
Y aún más necio el que
se aflige y cavila por conocer su origen.
Y totalmente insensato
quien desea saber sus más profundos pensamientos.»

Novelle Antiche, 29

*Narr ist der, der so verwegen ist,
daß er den Geist aus dem Kreise heraussendet.
Und noch mehr Narr ist der,
der sich grämt und grübelt, seinen Ursprung zu wissen .
Und ohne jeglichen Sinn ist,
wer seine tiefsten Gedanken wissen will.*

Evidentemente, se trataba de una traducción del texto italiano realizada por el mismo Friedrich Wolters, en la que no sólo se expresaba la convicción salvífica interior de los miem-

bros del círculo, sino que dejaba claro que esta dedicatoria iba dirigida a alguien que, según Wolters, estaba demasiado orientado hacia el pensamiento, que no otro era el sentido de la expresión «conocer su origen». La forma de vida centrada en el pensamiento, que, como alumno de Paul Natorp, perseguía y entonces, se consideraba perniciosa y estéril. El poema sobre Nietzsche en *Der siebente Ring* («El séptimo anillo») le confiere una expresión epigramática:

Cantar debiera,
no hablar esa alma nueva.

*sie hätte singen
nicht reden sollen diese neue seele.*

Suenan aquí en forma poética las antítesis que ya entonces formularon también conceptualmente Gundolf y otros en el *Jahrbuch für geistige Bewegung* (Anuario para el movimiento espiritual), las antítesis de ser y saber, sustancia y función, forma y concepto. Estas antítesis, presentadas con más arte literario que precisión intelectual, me revelaron, no obstante, una verdad: que todo pensamiento debe enfrentarse a la prueba de poder canjear lo pensado por experiencia viva. En una época de búsqueda y riesgo múltiples de lo juvenil, esa verdad no representaba una exigencia fácil y estaba, además, en contradicción con la alta estima de que gozaban la originalidad, lo nuevo y la volubilidad del interés en la vida literaria y científica.

En los años veinte, las ambiciones políticas del círculo dieron lugar a que sus miembros penetraran por doquier en el ámbito universitario. Las principales universidades en las que desplegó su influjo el círculo en torno a Stefan George fueron: Heidelberg, Marburgo, Giessen, Kiel, Berlín, Bonn, Francfort, Basilea y Hamburgo, y esta lista es incompleta. Los partidarios y amigos de George comenzaron entonces a ocupar posiciones en el mundo científico: Gundolf y Wolters, Bergstraesser, Bertram, Salin, Böhringer, Schefold, von den Steinen, Hildebrandt, Singer, von Blumenthal, Andreae, von Üxküll, Landmann, Petersen, Stauffenberg, etc. Aun sin tratarse siempre de nombres de primera línea en el ámbito científico, el

ejemplo de Ernst Kantorowicz con su gran obra sobre Federico II muestra que la experiencia y el modelo sentados por George capacitaban para un conocimiento auténtico en el campo de la historia.

A todo esto se añade la penetración del círculo de George en otros sectores profesionales. Bajo el impulso de la ambición política de Wolters se establecieron, después de la Primera Guerra Mundial, relaciones con las asociaciones juveniles nacionales y se practicó, tanto dentro del ejército como de la administración y del cuerpo diplomático, una política de personal dirigida a extender el nuevo Estado interior. La historia universal ha pasado de largo por estos hechos. La temprana muerte de Wolters, la ruptura de Max Kommerell con su maestro y otros sucesos semejantes que culminaron en 1933, hicieron fracasar ese mismo año la creciente tendencia del círculo a la acción política. A pesar de todo, el hecho de que Graf Stauffenberg, uno de los promotores del atentado contra Hitler, perteneciera al círculo, da testimonio de la magnitud y perseverancia, incluso durante el Tercer Reich, de la fe en la «Alemania secreta». George, por su parte, abandonó Alemania en 1933, al igual que muchos de sus amigos, afectados por las leyes de Nuremberg en materia de raza.

En el fondo, 1933 significó, más que la culminación, el punto final de la gran influencia pública de George. Aún recuerdo la sorpresa que me causó el discurso que pronunció Max Kommerell en 1930 como lección inaugural en Francfort con el título de «Juventud sin Goethe». Afirmaba Kommerell en dicho discurso que la juventud no tenía acceso a Goethe porque estaba exclusivamente imbuida de la poesía de Stefan George, lo que ya entonces no era cierto: «Juventud sin George» hubiera sido un título aún más acertado para la generación de entonces. Pues lo sorprendente era que, tras un ascenso de veinte o veinticinco años de preparación y un apogeo en los años veinte, la influencia pública de George y su presencia poética se desvanecieron rápidamente. A todas las causas que puedan aducirse ha de añadirse en último término también ésta: con la gran capacidad de decisión en cuestiones de poética que poseían George y su círculo se había pronunciado un veredicto contra otro gran poeta de lengua alemana, un veredicto que lo perse-

guía, por lo que empezó a hacerse presente en la conciencia general con una especie de fuerza interior reprimida. Me refiero a Rainer Maria Rilke, cuyas obras tardías, las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*, lograron triunfar entonces. Durante todos los años del Tercer Reich, el efecto de Rilke fue casi el de un poeta de la Resistencia, debido, entre otras cosas, al extremado manierismo de su estilo poético, en craso contraste con la entonces reinante tendencia a la uniformidad.

Esto no significa naturalmente que la maestría poética de George, sobre todo la fuerza epigramática de su lenguaje, no siguiera teniendo influencia, como puede observarse en Gottfried Benn y Paul Celan; el punto álgido de su resonancia pública, sin embargo, había pasado.

Si recapacitamos actualmente sobre el significado que tiene George para nosotros, nuestro propósito se ve dificultado por el peculiar y extraordinario influjo que ejerció. Se trata tanto de los prejuicios positivos de los admiradores incondicionales como de los negativos de los adversarios decididos. En nuestra época prevalecen sin lugar a dudas los prejuicios en contra de George: se le incluye entre los críticos de la civilización técnica de este siglo, contra los que puede argüirse con todo derecho que viven de aquello que critican; se critica a George por su distancia aristocrática respecto de las masas trabajadoras: recuérdese la provocation que supone aquel verso «ya su número es blasfemia» (*schon ihre Zahl ist Frevel*), que, evidentemente, se refiere más a los mercaderes que a los trabajadores; existe el prejuicio de los círculos científicos, basado en el hecho de que George mantuvo con respecto a la ciencia una actitud crítica y escéptica, buscando más las repercusiones espirituales de la investigación científica de la verdad que la objetividad de dicha investigación. También se critica, finalmente, la falta de diferenciación individual y la exigencia de homogeneidad expresada por George. Se ha de reconocer, obviamente, el despotismo del educador George, caracterizado por su dureza tanto en aceptar como en rechazar a alguien, despotismo que hirió y sigue hiriendo a muchos, y, sobre todo, el rechazo que provoca la autoestilización que rodea a la figura de George y que él mismo reconoce, por ejemplo, en una carta a Sabine Lepsius en la que escribe:

«No puedo vivir mi vida si no es en la más perfecta magnificencia espiritual. A nadie le importa lo que lucho, sufro y sangro por ello. Y todo es, sin embargo, por los amigos. Verme como me vieron es su máximo consuelo. Por eso lucho y soporto y guardo silencio también por ellos. Una y otra vez me muevo al borde extremo; doy lo último... incluso allí donde nadie lo sospecha.»

Esta autoestilización, que emana también de su poesía, es lo que más dificulta a muchos el acceso a la obra poética de George.

En el otro extremo se encuentran los prejuicios en favor de George, que representan un obstáculo no menor. Todos los que lo conocieron atestiguan la fuerza irresistible de su personalidad. No parece exagerado afirmar que difícilmente hubo alguien en su tiempo que irradiara una fuerza semejante. Aún hoy podemos observar la magnitud del poder ejercido sobre viejos y jóvenes por este hombre demoníaco, cuando vemos que ni en su hora postrera pudieron esos hombres liberarse completamente de la conciencia de su dependencia, de su subordinación y sumisión voluntaria a la voluntad y sabiduría superiores del maestro. Es el éxito del George formador de hombres el que dificulta de manera peculiar nuestra reflexión.

Todo formador de hombres, por el hecho de referir a su persona la *imitatio*, la imitación creativa, genera una especie de eco que enturbia la voz propia del que lo origina. Se trata de una ley necesaria del efecto espiritual, y todo maestro y educador tiene alguna experiencia del poder y de la miseria de dicho efecto de eco. Este hecho se ve potenciado por el alto grado de intencionalidad con que George preparaba y dirigía su influjo. Se trata de una dogmática autoelaborada que está presente en todas las biografías del círculo de George. Ya se trate del libro de Gundolf de 1920 o de la obra de Wolters sobre George del año 1928, o de una de las grandes semblanzas surgidas del círculo de George, siempre aparece tras las figuras históricas un prototipo basado en una escala de valores con consistencia propia que les confiere a todas un cierto parecido de familia y encubre las diferencias históricas, lo cual no siempre supone un enriquecimiento cognitivo. La afirmación de Gundolf, por ejemplo, de que George era la única muestra viviente de la antigüedad clásica está tan imbuida de la autovaloración de George y de sus amigos, que no dice prácticamente nada.

No pretendo, por tanto, ocuparme de Stefan George en la plenitud de relaciones implicadas en su nombre y su persona, sino sólo del poeta cuya obra contiene lo permanente e históricamente relevante de su gran personalidad. Se trata de buscar en su poesía lo que tiene de perenne y consistente.

El tono poético de George posee una peculiar fuerza que consigue despertar a quien lo escucha. Aunque siempre hayan sido pocos los «despertados» por él, esos pocos existen hasta hoy, personas poéticamente receptivas a las que George ha llegado. Vuelvo a recurrir a un ejemplo de mi propia experiencia. Frecuentaba yo todavía el instituto cuando intenté, sin estímulo alguno por parte de mi familia, cuyos intereses se orientaban hacia las ciencias, acercarme a la lírica. Sin consejo de nadie me compré una antología de la lírica moderna aparecida en la editorial Reclam. En la introducción de esa obra, el editor Hans Benzmann se quejaba de que desgraciadamente el poeta Stefan George no había autorizado la reproducción de poesías suyas. El editor lamentaba el hecho y se servía de la introducción, en la forma típica en que suelen soslayarse este tipo de dificultades jurídicas, para citar dos poemas de George en toda su extensión, dos poemas que tuvieron sobre mí el efecto de una descarga eléctrica. No tenía la menor idea de quién era el autor. La tipografía utilizada en la impresión era horrenda, como era habitual en los libritos de Reclam de la época, pero se habían respetado las minúsculas:¹ hasta aquí había llegado la fidelidad del editor frente al texto. Todavía recuerdo que se trataba de «Hora azul» y «Melancolía de julio», dos poemas de *Der Teppich des Lebens* («El tapiz de la vida»). Tenían un tono tan propio y eran algo tan inconfundible que interiormente uno comenzaba a buscar dónde escuchar el tono de ese poeta.

Describo esta experiencia porque sé que hasta el día de hoy puede repetirse y, de hecho, se repite. Creo que vale la pena preguntarnos por la causa de este fenómeno. Una cosa es evidente: George estaba dominado hasta tal extremo por su

¹ George escribe los sustantivos con minúscula, contrariamente a lo que prescribe la ortografía alemana. [T.]

voluntad de creación artística que también su estilo poético y su modo de hablar se destacaban, por su peculiaridad, por encima de todo lo contemporáneo. Esto concuerda con el hecho de que era contemporáneo del llamado «movimiento estilístico», el *Jugendstil*, cuya importancia, mucho tiempo ignorada, consistió en oponer a la profusión historicista de finales del siglo XIX una voluntad estilística purificadora y basada en la vuelta a las formas simples. Es curioso que ese nuevo movimiento estilístico, que terminó llamándose *Jugendstil*, vuelva a gozar de creciente interés por parte de las artes plásticas, mientras que la palabra poética de George, a pesar de mantenerse viva, no haya logrado superar la resistencia del gusto vigente de la época en materia de estilo.

El gusto de una época es un poder propio que determina en última instancia lo que debe llegar hasta uno y afectar su sensibilidad. La fuerza determinante del gusto proviene del hecho de que anticipa expectativas y esquemas de recepción contra los que no puede atentarse sin que se desvirtúe la calidad artística, por más extraordinaria que sea. Piénsese, por ejemplo, en el período del *Sturm und Drang* en el siglo XVIII,² con el que se inicia un cambio tan radical en la orientación del gusto de la época, hasta tal punto que se llega a descubrir a Shakespeare. El gusto estético es una especie de sentido superficial y reacciona como una piel sensible a todo contacto. No llega, sin embargo, a agotar todo lo que en el arte es arte, algo que en el caso de George es necesario tener claro hoy día. La distancia con respecto a la orientación del gusto de nuestros días es enorme, por estar este último alejado del patetismo e inclinado al reportaje, a la desilusión provocadora y a la destrucción de las formas poéticas tradicionales. Todo esto se halla en oposición a lo que exige de nosotros la poesía de George.

Nos encontramos, en primer lugar, con la premeditada insistencia en el arte y la artificiosidad de la palabra poética, que se manifiesta ya en el título de *Blätter für die Kunst*. Sólo a partir de esta insistencia puede accederse a la poesía de George. En la palabra «arte», tal como la emplean George y sus amigos, se siente la proximidad del arte augustal, de los

² "Tormenta e ímpetu", términos con que se designa el inicio de la época romántica alemana. [T.]

grandes poetas romanos de comienzos de nuestra era, Virgilio y Horacio sobre todo, que pretendían crear una poesía propia capaz de medirse con la griega. Sentir esa proximidad significa calibrar la inmensa distancia que hay que superar para comprender el arte de George. La severidad romana de su voluntad, la concisión y perentoriedad de su lenguaje, la presentación consciente de lo auténticamente artístico en el arte, tal como se manifiesta en su poesía, todo esto se halla completamente alejado del ideal de la canción natural que constituía la norma de la lírica en la época de Goethe y con posterioridad a éste. Nos hallamos ante un arte de orfebrería de la palabra que nos enfrenta intencionadamente con lo exquisito, lo valioso y lo singular de los preciosismos lingüísticos. Se trata, entre otras cosas, del modelo de Mallarmé, al que George conoció y siguió de joven en París. Es posible que en un principio tuviera simplemente la idea de reconstruir a partir del acervo de la lengua alemana esa *poésie pure*, la nueva musicalidad del poema lírico tal como la admiraba en Mallarmé, y repetir su modelo en el ámbito de la literatura alemana. Musicalidad de la lengua significa aquí la completa concatenación interior de sonido y significado, de sentido y ser de la palabra. Esta musicalidad representa la cima absoluta de las posibilidades de la palabra poética, que mantiene siempre diferentes posibilidades de equilibrio entre el sonido y el significado. El grado sumo de la musicalidad poética significa, por tanto, apartarse de la música en la medida en que esta se libera de la palabra y del significado y se vuelve autónoma en tanto que musicalidad liberada. El círculo de George vio en la música «absoluta» una fuerza anímica disolvente. La musicalidad lírica, por el contrario, une el ritmo del sentido con el sonido. No excluye el sentido objetivo del enunciado, sino que lo integra completamente en el movimiento poético del sonido. El grado de comprensión consciente con que se capta el sentido de estos versos musicales es, por ello, susceptible de grandes variaciones de intensidad sin que desaparezca la impresión poética global.

Este hecho justifica la aplicación del concepto de lo mágico al uso poético de la palabra que hace George. Es evidente que en el uso mágico de la palabra no se mantiene completamente al margen la comprensión de las palabras, pero esta comprensión

es secundaria frente a los auténticos factores que actúan. La locución mágica encierra una extraordinaria concentración de voluntad y, efectivamente, George es también todo voluntad en su obra. La palabra mágica es, además, una palabra que transforma, que no sólo se escucha y se comprende, que no sólo va dirigida prioritariamente a la comprensión, sino que se apodera de nosotros al oírla como en una conjuración de espíritus. Algo hasta ahora ausente se torna presente sin que medie ningún proceso natural, no por medios específicos como en toda operación artesanal, sino precisamente a través de lo inespecífico de los medios como en la magia. Por eso, el efecto mágico, también el de George, posee algo incomprensible y algo a lo que uno no puede sustraerse recurriendo a la crítica racional.

En la fase tardía y madura de su obra, George exige, además, de forma parecida al uso religioso y cultural de las fórmulas, un cumplimiento de lo que la palabra actualiza, de modo semejante a cuando se profiere una maldición y sólo la «aceptación» de la sentencia por parte del oyente hace que la maldición se cumpla. Cuanto más se impregna la obra poética de George de esta exigencia de sentido cultural (que llega a su límite en *Der Stern des Bundes* («La estrella de la alianza»), tanto mayor es la exigencia de cumplimiento. A esto se ajusta también la forma propia de recitar poesía practicada por George y en la que instruyó a sus discípulos. Es cierto que para George el buen recitador es el que respeta a su manera la ley rítmica del poema y no el que ejecuta, por así decirlo, un ritual monótono. Sin embargo, la recitación, tal como se practicaba en el círculo y tal como corresponde sin duda alguna a la propia poesía de George, consistía en un «referir» (*Hersagen*). En el círculo de George se evitaban los extranjerismos en la medida de lo posible, por eso a la declamación de poemas se la designaba con el término *Hersagen* (y no a partir de Robert Boehringer, sino ya en los primeros números de *Blätter für die Kunst* es así). «Referir» significa dirigirse a otros en la alocución, a los oyentes. No se trata, como yo diría valiéndome de otra expresión y a la vista del tono poético de Hölderlin, que se iba revelando entonces, de un «proferir» (*Hinsagen*). El verso de Hölderlin es un verso proferido, un verso dicho al aire, como en trance. El verso de George exige que se le recite conscientemente ante otros.

Es necesario reconocer la legitimidad artística de esta opción y no permitir que sean los hábitos recitativos o el gusto de la época correspondiente los que juzguen sobre ella. Creo que Gundolf tiene razón cuando afirma que George ha conferido a la lengua alemana la sugestividad de lo católico. Eso es lo característico de George, pues nuestra historia poética alemana está determinada por la insistencia en el «proferir», incluso cuando se trata de autores católicos como Eichendorff o Hofmannsthal, es decir, por el giro protestante de la interioridad cristiana, sólidamente fundado en el alemán de la Biblia de Lutero. La obra de George irrumpe en esta tradición como algo extraño, ya que sienta como ley fundamental la sugestividad litúrgica de lo armonioso-sensible y de lo ceremonioso.

Examinemos ahora los recursos estilísticos que emplea George para extraer del alemán, que también en su caso es la lengua de Lutero y del campesino, ese nuevo tono singular. Encontramos en primer lugar su arcaísmo lingüístico. Es curioso que los amigos extranjeros de George, que le habían tratado y lo veneraban, tuvieran grandes dificultades para comprender sus versos, que contienen, en efecto, demasiadas expresiones desconocidas para un extranjero. Sin embargo, no quiere decir eso que se inventen nuevas palabras: no es ése el estilo de George, como tampoco la reinterpretación forzada de significados tradicionales. Su arcaísmo se basa más bien en que resucita antiguas formas históricas de la lengua alemana y enriquece su propia lengua con la de los campesinos y artesanos de su tierra natal.

Un aspecto esencial de su arcaísmo es haber descubierto el poder de lo elemental, de la forma simple. La ventaja de la palabra simple, verbo o nombre, frente a la palabra compuesta consiste, a mi juicio, en cortar hacia atrás y hacia adelante las posibilidades relacionales de la palabra. Cuando George dice, por ejemplo, «venida» (*Kunft*) en vez de «llegada» (*Ankunft*) se mantiene con esa palabra «venida» la presencia del venir mismo sin referirlo ni a un origen ni a un término. La palabra simple, al no constar de elementos, margina el carácter relacional de la palabra en favor de su fuerza evocadora de lo presente. En expresión de Gundolf: la sustancia de las palabras se sitúa por

delante de su función; ésta es también la doctrina de George sobre el funcionalismo de la vida moderna en la que se ignora la sustancia que hay que redescubrir. Al dar preferencia a lo elemental resulta posible designar lo que es.

Otra consecuencia: lo que en gramática llamamos sintaxis —los recursos lingüísticos para unir las palabras— se sustituye aquí por algo menos usual, más exigente con el lector y menos apropiado para permitir el paso de un elemento a otro. Es lo que ya Hellingrath (con respecto a Hölderlin y haciendo referencia a Píndaro) llamó la «yuxtaposición áspera». Los recursos poéticos de conexión, necesarios para poder leer frases y no meramente palabras, están tomados sólo en muy reducida proporción de nuestra sintaxis gramatical. George utiliza conexiones muy diversas para hacer surgir de los bloques de palabras de lo nombrado, mediante recursos lingüísticos basados en el sonido, la unidad del discurso y la presencia del mensaje.

Al primero de estos recursos lo llamaría yo la «debilitación de la rima final». El considerable peso que tenía la rima final en la literatura alemana, sobre todo en el desarrollo de la poesía romántica y posromántica, desaparece en la versificación de George. El recurso del que se sirve George para debilitar la rima final es intensificar la tensión en el interior del verso. Asonancia y vocalización interna son los recursos que encontramos empleados con singular intencionalidad y que han elevado extraordinariamente la calidad formal del lenguaje poético alemán. La vocalización, la composición musical interna del verso en su totalidad, facilita que la rima, mediante asonancias y asimetrías, antítesis y reduplicaciones, mediante el juego de altibajos, quede como flotando.

Mediante este procedimiento se consigue —y éste es el tercer recurso— que el final del verso, debido a la mitigación del peso de la rima, quede libre para mantener el tono. Quien ha oído leer versos de George, tal como los leían George y sus discípulos, sabe que en la palabra final no se baja la voz, como es normal, sino que se mantiene en alto, lo que sólo es posible si el peso de la vocalización interna de un verso permite que el tono final de éste, por así decirlo, se pierda. Este efecto refuerza la unidad del tono poético global. De aquí surge, a mi juicio, lo

que constituye el efecto singular e inconfundible de los poemas de George. George traza a través del poema una especie de arco que no tiene par en la poesía alemana. Su trazado es completamente distinto del de un himno de Hölderlin, que da la impresión de una gran obra arquitectónica. En el himno holderliniano el brioso tiro dirigido hacia un blanco lejano produce su efecto al tocarlo y se desvanece: un balbuceo interior surgido de la plenitud más profunda. En el caso de George, el gran arco que va engarzando sus versos en unidades cada vez más complejas se basa en recursos completamente diferentes. La forma repetitiva y la intensificación en la repetición son en particular los elementos a través de los cuales se logra trazar el arco, en una serie de superposiciones y un impulso que lleva hasta el clímax del tono poético. De nuevo vuelven a emplearse aquí los mismos recursos de la composición interna del esquema fonético, del cuerpo sonoro de las palabras, pero a ello se añade la parquedad de las frases de George. Esta parquedad permite que la unidad rítmica sea al mismo tiempo unidad de sentido, y facilita con ello la posibilidad de repetición e intensificación. Nos hallamos ante algo único dentro de la versificación alemana: la sustancia melódica del canto gregoriano, a la que el «tono» de George ha conferido vida poética.

En una obra poética como la de George, que ha ido creciendo al ritmo de la vida, los recursos artísticos no son evidentemente siempre los mismos. El modo en que los emplea en sus primeras composiciones es aún bastante diferente. Se nota en ellas una cierta claridad exagerada que subraya el carácter artístico de la obra, pero que conserva al mismo tiempo algo de superficialidad en comparación con aquella profundidad que confiere a la obra tardía una increíble sonoridad. Los libros en los que la compenetración de todos los recursos lingüísticos para producir un efecto artístico es más íntima, hasta tener en sí casi el carácter de una segunda naturaleza, son los de la fase intermedia, en particular el *Das Jahr der Seele* («El año del alma») y *Der Teppich des Lebens* («El tapiz de la vida»), que resultan por ello más asequibles que la obra inicial, artificialmente refinada, o que el elevado tono estilizado y cultural del discurso de los últimos volúmenes. Desde un punto de vista metodológico

es más acertado, sin embargo, no comenzar con el acorde máximo de los recursos lingüísticos y de versificación por mí descritos, sino con preludios y variaciones de ese acorde que ponen mejor de relieve dichos recursos en cuanto tales.

Comenzaré con una de las primeras poesías para mostrar cómo elabora George su actitud de hablante. En *Algabal*, uno de sus primeros libros de poemas, suenan aún de manera exageradamente clara las asonancias en el interior del verso y todo lo que sirve de soporte a la vocalización interna, y a ello corresponde el hecho de que la debilitación de la rima final, por su parte, no haya logrado aún el máximo de imperceptibilidad que logra la obra de George en su fase intermedia. En el poema final de *Algabal*, titulado «Pájaros», leemos:

Vi las blancas golondrinas,
Blancas de nieve y argento,
Que en el viento se mecían,
El claro y cálido viento.

*Weißer schwalben sah ich fliegen,
Schwalben schnee— und silberweiß,
Sah sie sich im winde wiegen,
In dem winde hell und heiß.*

Se trata de una concentración de asonancias aliteradas y de una forma de repetición de las palabras que les confiere casi el carácter de una fórmula mágica. El poema repite la estrofa inicial casi textualmente al final, subrayando así aún más, mediante el efecto de estribillo, el aspecto mágico.

En un segundo ejemplo extraído de *Hängende Gärten* («Jardines colgantes») quisiera mostrar cómo se logra, con los recursos descritos, la intensificación y el impulso que he caracterizado como lo incomparable del tono de George:

Cuando el entreluz cedía
Súbita aurora surgió
La fragancia me envolvió
Mi entorno reconocía:
Ancestrales suelo y muros.
De gozo y orgullo puros
Del alma mudóse el ser
Cuando nobles y frondosas

Inclinándose armoniosas
Las palmeras volví a ver.

*Als durch die dämmerung jäh
Breite röte sich wies ·
Balsamduft mich umblies ·
Kannt ich die freundliche nähe:
Stammes boden und mauern.
Stolz und mit glücklichem schauern
Wandel der seele geschah
Als ich die üppig und edel
Zu mir sich neigenden wedel
Erster palmen wiedersah.*

Los tres últimos versos se integran aquí en una unidad rítmica superior. A ello contribuye, por una parte, la unidad de sentido de la frase introducida por «cuando», que destruye la unidad creada por la rima *a b b a* tras el primer verso. Pero también el efecto rítmico de esta integración viene preparado, a su vez, por la cesura de sentido que tiene lugar en la mitad del poema y que divide su único pareado lanzando un verso hacia lo que precede y el otro hacia lo que sigue. De este modo, la primera pausa detrás de «muros» intensifica la segunda tras «ser», que corta la rima cruzada de la forma *a b b a*. Este es el esquema rítmico sobre el que se levanta el arco final que funde sonido y significado en una grandiosa unidad: al amplio gesto de despliegue de ramas de palmera que se extienden como una alfombra, formado por la rima «frondosas-armoniosas», sigue la estrecha y empinada subida a la cima de sentido y sonido, en la que culmina el retorno del alma.

Dos ejemplos extraídos de la fase intermedia de la obra sirvan para mostrar cómo los recursos artísticos se repliegan hasta lograr el efecto de la sencillez de una canción. La primera, tomada de las «Danzas tristes» de *Das Jahr der Seele*, pretende también mostrar con cuánta razón Gundolf habla de la sugestividad «católica» que adquirió el alemán a través de George:

¡Cómo en la cripta antigua
Viva lámpara luce!
¡Cómo el rubí destella
Entre basalto oscuro!

Por circular ventana
El resplandor se escapa
De brillante custodia
Con esferas doradas

Y de un blanco cordero-
Y si luce la lámpara
Y su joya destella
¿Es de su propia llama?

*Wie in der gruft die alte
Lebendige ampel glüht!
Wie ihr karfunkel sprüht
Um schauernde basalte!*

*Vom runden fenster droben
Entfließt der ganze glanz ·
Von feuriger monstranz
Mit goldumreiften globen*

*Und einem weißen lamme—
Und wenn die ampel glüht
Und wenn ihr kleinod sprüht
Ist es von eigner flamme?*

Otra vez hallamos una estructura plena de artística simetría y asimetría. Aunque la rima *abba* se mantiene —en alemán a través de todas las estrofas, la cesura de sentido que separa los tres últimos versos de los precedentes forma, desde el punto de vista rítmico, un claro hiato de increíble efecto: los tres versos finales se convierten en un solo movimiento, intensificado aún más por el efecto de estribillo que ejerce la rima de dos versos tomados de la primera estrofa, e introducen un *sursum corda* que se eleva por encima de sí mismo en la articulación interrogativa de la palabra final. Este es el trazado de arco del canto gregoriano.

Un ejemplo tomado de *Der Teppich des Lebens*, «Nocturno I», de extraordinaria sencillez, podrá poner mejor de manifiesto el arte literario que anima este trazado de arco:

Tibia y turbia
Mi lejana
Linde y ruta
Mi destino.

*Mild und trüb
Ist mir fern
Saum und fahrt
Mein geschick.*

La borrasca y el otoño
Con la muerte
Brillo y mayo
Con buen tino.

*Sturm und herbst
Mit dem tod
Glanz und mai
Mit dem glück.*

Lo que hice
Lo que sufrí
Lo que pensé
Lo que soy:

*Was ich tat
Was ich litt
Was ich sann
Was ich bin:*

Como un fuego
Que se apaga
Como un canto
Que se extingue.

*Wie ein brand
Der verrauchet
Wie ein sang
Der verklingt.*

Las disonancias en la unidad de sonido y significado son también aquí recursos poéticos intencionadamente utilizados. El tercer verso de la primera estrofa presenta una cesura de sentido después de «linde» que trastoca la simetría del metro, si bien esta herida se olvida casi ante la ponderada antítesis de los dos siguientes pares de versos, en los que otoño y mayo, muerte y buen tino se corresponden. A esto se añade que el verso «mi destino», que inaugura la nueva unidad de sentido, se proyecta hacia lo que viene mediante la única rima que aparece en el poema (*geschick/glück*). Sin embargo, hay que escuchar la disonancia, pues sólo a través de ella cobra su pleno efecto armónico la segunda mitad del poema. Hacer y sufrir, pensar y ser flotan en un equilibrio etéreo que posee algo de la levedad de la danza. El apagarse del fuego y el extinguirse de la canción están presentes no sólo en la extinción rítmica de los versos: en ellos se pone de manifiesto también que se trata de un canto de vida que de este modo también se extingue. Así se logra la plena armonía de sonido y significado.

El desplazamiento interior de la conciencia vital del poeta arriba descrito, tal como dominó la actividad creativa posterior de George y su estilo de vida a partir de la experiencia de Maximin y la fundación del culto a su memoria, se refleja también estilísticamente en la obra tardía de George, en la que, sobre todo, la exigencia de cumplimiento de sus versos se convierte en una exigencia consciente. Esta necesidad de cumplimiento es completamente normal en testimonios religiosos

escritos. Nos parece del todo natural que los grandes textos del Nuevo Testamento, juzgados con criterios literarios, queden por debajo de lo que significan como documentos religiosos. Esto no significa otra cosa sino que la fe aporta el cumplimiento exigido por el carácter parenético de los textos. No es que, en mi opinión, *Der Stern des Bundes* sea un movimiento religioso o un culto religioso auténtico que pretenda emular u oponerse al mensaje de la Iglesia cristiana. Lo que George ofrece para interpretar poéticamente la experiencia de Maximin son más bien metáforas de la encarnación. Si se analiza cuidadosamente el libro sobre Maximin *Der siebente Ring* («El séptimo anillo»), podrá observarse cómo George construye su monumento a Maximin de manera metafórico-poética teniendo continuamente a la vista los testimonios religiosos escritos del cristianismo. No obstante, también estos versos, y de manera aún más clara los de *Der Stern des Bundes* presentan un vacío que se ha de llenar. La expresión: «Deificar el cuerpo y corporizar al dios» (*Den leib vergotten und den gott verleiben*) es más una fórmula de fe que no la presencia poética de lo que encierran las palabras. Más bien es la sucesión artísticamente ordenada de los poemas la que sirve de soporte poético a la estilización de consignas que fundan la alianza. El ejemplo que ofrezco, perteneciente a *Der Stern des Bundes*, puede ser representativo en un doble sentido: de la importancia, por un lado, que poseía para George la experiencia de Maximin como prenda de la esperanza de renovación de toda la vida nacional y, por otro, de cómo va avanzando su estilo hacia lo didáctico y lo doctrinal, con sus exigencias, de modo que la presencia interior de lo significado la reciba la palabra a través del cumplimiento que el oyente debe poner de su parte:

Crezco contigo ahora hacia atrás en los años
Más íntimo en más íntima alianza.
Me iluminas desde la obra de antepasados ilustres
Fascinantes lides, embriagadores viajes
Y alientas vivo aunque modestamente oculto
En el más sabio y pío oráculo del vidente.
Lo que impera sobre vecinos de la más alta estirpe-
Antiquísima herencia en la sangre no gastada:
Arrojas a intervalos fructificando el universo
Convulsas llamaradas, áureas olas.

Cómo será aquel día don y promesa
En que aparecerás ya desvelado
Corazón del orbe, nacimiento, imagen
Espíritu de la sagrada juventud de nuestro pueblo.

*Nun wachst ich mit dir rückwärts in die jahre
Vertrauter dir in heimlicherem bund.
Du strahlst mir aus erlauchter ahnen werke
Entzückten fehden und berauschten fahrten
Und wesest wach wie schamvoll auch verhüllt
Im weisesten im frömmsten seher—spruch.
Was über noch so stolze nachbarn fürstet—
Im blut ein uralt unerschöpftes erbe:
Du wirfst in fristen fruchtend in das all
Ein zuckend lohen eine goldne flut.
Wie muß der tag erst sein · gewähr und hoffen
Wo du erschienen bist als schleierloser
Als herz der runde als geburt als bild
Du geist der heiligen jugend unseres volks!*

También estos versos testimonian una elevada maestría artística: el extraordinario proemio de los dos primeros versos, la elevación de los cuatro últimos, el gesto majestuoso de la parte central. Sin embargo, el éxito de la composición sólo se logra si el lector u oyente adopta la postura litúrgica que confiere a cada poema su función propia, y el sentido de la severidad de composición con que está elaborado el libro es lograr esa actitud a través de la palabra poética.

El coro final del libro es sólo una especie de sello del conjunto. Hay que conceder que una autoestilización tan decidida exige más de lo que el lector está dispuesto a dar desde su perspectiva. Aquí comienzan a difuminarse los límites existentes entre el efecto poético de George y el poder de su pasión de formador.

No obstante, el último libro de poemas, titulado *Das neue Reich* («El nuevo reino»), que agrupa al parecer nuevos poemas con una colección de poemas anteriores no aptos para ser incorporados a la severa disciplina de *Der Stern...*, muestra el amplio espectro de palpitación del tono de George, desde el denso diálogo dramático hasta el canto sencillo, casi de canción popular, pasando por la sentencia profundamente estilizada del vidente. En este volumen se encuentran poemas en los que se relaja la tensión voluntarista en la que se basa la

autoestilización de George. En la intensidad del arte literario de George se percibe por doquier la tensión entre el ser-para-otros, que George profesa tanto en su conducta como en su obra poética, y el ser-para-sí del gran individuo que fue siempre un solitario. Un tono de renuncia, de resignación, de ignorancia y de sufrimiento impregna toda su obra, desde los gestos de melancolía y duelo de los primeros volúmenes hasta la obra tardía, cada vez más dura y sucinta. Pero, en esta última obra, el sentimiento del destino del poeta encuentra una expresión poética directa. Sirva de colofón uno de los poemas más hermosos de *Das neue Reich*, cuya musicalidad, misteriosa y oscura, posee un tono como el descrito:

Oye lo que la tierra sorda dice:
Tú libre como pez o como pájaro-
De lo que pendes tú no lo sabes.

Quizá descubra oráculo futuro:
Sentado tú también a nuestra mesa
Y nuestro pan comiste con nosotros.

Una visión tuviste, nueva y bella
Decrépito ya el tiempo hoy nadie vive
Y si alguien va a venir tú no lo sabes

Que tu visión aún contemplar pueda.

*Horch was die dumpfe erde spricht:
Du frei wie vogel · oder fisch—
Worin du hängst das weißt du nicht ·*

*Vielleicht entdeckt ein spätrer mund:
Du saßest mit an unsrem tisch
Du zehrtest mit von unsrem pfund.*

*Dir kam ein schön und neu gesicht
Doch zeit ward alt · heut lebt kein mann
Ob er je kommt das weißt du nicht*

Der dies gesicht noch sehen kann.

El poema está considerado difícil, a pesar de que su tema está indicado de manera clara e ineludible por su ritmo: el

oráculo de la tierra, que todo lo sabe y todo lo guarda, da a entender al interpelado la limitación y la dependencia de su magnificencia. Pero el interpelado es el poeta, todo poeta, el hombre poeta, todo hombre. Tiene una visión y nadie ve lo que él ve. Esto exige la renuncia, como ha confesado George en diferentes ocasiones, por ejemplo en el motivo del espejo en *Der siebente Ring*:

No somos nosotros
Wir sind es nicht

o en el motivo de la «palabra»

Que no haya nada donde quiebre la palabra
Kein ding sei wo das wort gebricht

Lo que el poeta se dice a sí mismo como un oráculo de la tierra es que nadie tiene el poder de comunicar su propia esencia a través de la palabra. Quizá lo sepa uno que vendrá después, uno que reconozca lo que en su momento estaba presente y desconocido como la gran posibilidad de la vida. No hay duda de que se escuchan aquí tonos sacros, como la presencia invisible del Resucitado en medio de los discípulos que esperan y no ven, pero el poeta no se autoestiliza en modo alguno en el papel de un mesías oculto para todos menos para sí mismo. No tiene pleno conocimiento de sí, pues sabe —y este saber confiere al maestro Stefan George credibilidad definitiva— que sólo lo que está confinado en la palabra, sólo lo visto y de todos visible está realmente presente, y que lo meramente intencional no cuenta. Y esta forma de presencia es la que encontramos en la obra poética de Stefan George.

Hölderlin y George

El tema «Hölderlin y George» no es el resultado de una comparación arbitraria que intente destacar el carácter singular de cada uno de estos poetas poniendo uno frente al otro, sino un tema de base auténticamente histórica. De manera sorprendente, Hölderlin y George se convirtieron en nuestro siglo en verdaderos contemporáneos. Es cierto que la obra poética de Hölderlin ya había sido conocida y apreciada un siglo antes por la generación de poetas románticos, pero precisamente la recepción romántica de sus poesías contribuyó a clasificarlo en una tendencia que aplicaba a la interpretación de su obra los mismos criterios que la mentalidad poética romántica. Cuando, a principios de nuestro siglo, comenzó a despertar el interés por la obra poética de Hölderlin —como siempre, también en este caso fue decisiva la coincidencia de una serie de circunstancias de la actualidad literaria, a saber, la necesidad de oponer al naturalismo dominante una nueva concepción estilística—, el acceso por primera vez a la obra tardía del poeta, en una nueva edición crítica, constituyó un auténtico acontecimiento. El redescubrimiento de una obra largo tiempo olvidada, o incluso lo que podría llamarse el descubrimiento de un poeta desconocido, se produjo cuando Norbert von Hellgrath, que preparaba en la Universidad de Munich una tesis doctoral sobre las traducciones de Píndaro realizadas por Hölderlin, tras investigar los manuscritos existentes en Munich, Stuttgart y Homburgo, editó a partir de ellos la versión íntegra de los grandes himnos de la última época de Hölderlin, que sólo se conocían fragmentariamente.

De suma importancia fue la especial vía de acceso que guió al filólogo clásico Norbert von Hellgrath hacia el poeta, el camino a través de Píndaro, pues la forma poética de los cantos de victoria pindáricos, sobre los que por entonces los trabajos de la filología clásica habían arrojado nueva luz, sirvió también

para iluminar la obra poética del último Hölderlin. Desde hacía tiempo Píndaro era un notable ejemplo de libertad poética, especialmente después de que Goethe, por influencia de Herder, lo tomara como modelo y se valiera de los ritmos libres para algunas extraordinarias creaciones poéticas propias. Píndaro respondía, además, a la teoría estética del genio, que en esa época había hecho de Shakespeare su modelo en contra de la preceptiva del clasicismo francés, y en él se veía al poeta apasionado, autor de una inmensa obra hímica.¹ Lo que por el contrario Hellingrath admiraba en él, tras su largo trabajo de investigación filológica que había arrojado nueva luz sobre la métrica pindárica, era justamente su gran técnica artística y la estricta medida de sus composiciones poéticas.² Esto le abrió un camino totalmente nuevo hacia la obra tardía de Hölderlin, que, incluso en su estado fragmentario, se le reveló como una prueba de una técnica igualmente estricta. Lo que en las creaciones tardías de Hölderlin se había interpretado anteriormente como signo del desmoronamiento y de la descomposición espiritual, como indicio de una pérdida de la razón, se reveló de repente como sólida estructura de la composición, que, en sus momentos más logrados, resultaba de una estricta minuciosidad en la construcción estrófica y en las respensiones que nada tenía que ver con el flujo de ritmos libres cultivado por Klopstock, Herder y Goethe. A partir de la concepción de la forma válida en su época, Hellingrath puso la mirada en lo que, siguiendo a Dionisio de Halicarnaso, llamaba la «yuxtaposición áspera» y que con tanta claridad reconocía en la poesía de Píndaro y de Hölderlin.

Pero lo mismo descubriría también en un poeta contemporáneo, Stefan George, cuyas últimas obras, especialmente los poemas de *Der siebente Ring* («El séptimo anillo») respondían al mismo ideal estilístico. Así, el filólogo y editor de Hölderlin se internó cada vez más en la obra poética de Stefan George y quedó profundamente subyugado por la fuerza que emanaba de su persona. Esa evolución se manifiesta claramente en la correspondencia con su profesor Friedrich von der Leyen. Si en una ponencia presentada en un seminario sobre George en 1907

¹ O. Regenbogen, *Kleine Schriften*, 1961, págs. 520 y siguientes.

² F. Beissner, *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*, 2ª edición, 1961.

todavía había admirado sobre todo al poeta como técnico y, por lo tanto, como el traductor ideal, en su condición, no de poeta, sino de gran artista de las palabras y, con una especie de fría admiración, había destacado en George la gran capa gestual, la máscara y el ornato, calificándolo como frío y rígido, pocos años después, el 7 de mayo de 1910, escribiría a Friedrich von der Leyen³ lo siguiente: «y por eso ahora todas mis próximas esperanzas en el futuro del mundo están unidas al nombre de Stefan George». Hellingrath llega incluso a referir cómo a partir de la obra posterior de George logró superar su rechazo de las primeras obras y aprendió a reconocer la maravillosa evolución de George «desde la exquisitez y la decadencia y la pose artística de Mallarmé, y desde su falsa seguridad, hasta la hoy casi inevitable dimensión de ruda sencillez pindárica»⁴. Sin duda, este reconocimiento de Stefan George, que no significa realmente la pertenencia al «círculo», determinó también su interpretación de Hölderlin y su entusiasmo por éste, no porque George haya influido en su descubrimiento de aquél, sino más bien como una confirmación de lo que en él percibía y en el reconocimiento, a través del poeta contemporáneo, del carácter profético de la poética hölderliniana en su significado religioso.

En este punto se plantea la cuestión decisiva. De la correspondencia de Hellingrath se desprende sin lugar a dudas que también aprobaba el culto de Maximin, que el círculo de Stefan George dedicaba al adolescente fallecido, amigo del poeta. Escribe Hellingrath: «Lo fundamental es que no se trata de un movimiento literario, etc., sino de un movimiento religioso» y considera que negarse a llevar las cosas «fuera del ámbito literario» no es más que el reflejo de una estrechez de ideas típicamente protestante.

Así, Hellingrath suscribe al parecer totalmente la interpretación religiosa que George había establecido de manera programática en su himno en prosa a Friedrich Hölderlin, un breve escrito que se publicó en el número 11/12 de *Blätter für die Kunst* inmediatamente después de acabada la Primera Guerra Mundial y tuvo, por ello, una gran difusión. Allí, George recono-

³ Norbert von Hellingrath, *Hölderling-Vermächtnis*, 2ª edición, 1944, pág. 226.

⁴ Op. cit., pág. 229.

ce en Hölderlin al gran profeta de su pueblo, que, como un milagro, se presenta de golpe ante nosotros y lo ensalza como heraldo del nuevo dios. Lo que George destacaba en ese himno era, sobre todo, lo que Hölderlin tenía de incomparable y subrayaba que no se lo debía confundir con el movimiento romántico de la poesía alemana. Más bien vio en Hölderlin una especie de anticipación del descubrimiento nietzscheano del sustrato dionisiaco en la cultura apolínea de los griegos y, también, la corriente de la tradición órfica y su religión secreta como antecedente de la religión homérica. «El solo fue el descubridor» se lee allí, lo que quiere decir: no el Nietzsche loco y desesperado, sino Hölderlin, el gran poeta, el que conjuró el regreso de los dioses en sus cánticos patrióticos, ha visto el fondo oscuro de la religión tras la claridad apolínea y superado así la concepción clasicista de Grecia. Por más polémica que sea y siga siendo la cuestión de la exigencia religiosa en Hölderlin —como, por lo demás, también en Stefan George—, lo que George entonces anunció a modo de programa está hoy, en un aspecto, totalmente aceptado: Hölderlin figura entre los grandes poetas de la lengua alemana y nadie se atrevería ya a incluirlo en la escuela romántica. George inicia su breve escrito con un par de poemas escogidos de Hölderlin, tan sólo unos pocos versos de los más variados himnos. También esta selección revela el punto de vista desde el que George rinde su homenaje a Hölderlin: es la atmósfera escatológica, la expectativa de la parusía y el sufrimiento por el no-haber-aparecido-todavía de los dioses. Para George, la poesía de Hölderlin es claramente precursora de la anunciación del nuevo dios, que él mismo venera en el «espíritu de la sagrada juventud» de su pueblo.

El volumen decisivo de la edición de Hölderlin, el que incluye los poemas tardíos, apareció poco antes del estallido de la Primera Guerra. El prólogo de 1914 muestra la perspectiva en la que Hellingrath interpreta la obra del poeta. Es sumamente prudente, en comparación con las cartas de 1910, y se dice que George la rechazó por sus medias tintas.⁵ Si bien en ese prólogo da, en el mismo tono que George en su «Himno», una interpretación religiosa («Los grandes himnos los sentía el propio poeta

⁵ Véase Edgar Salin, *Um Stefan George*, 2ª edición, 1954, págs. 19 y 27, y H. Singer, *Rilke und Hölderlin*, 1957, pág. 34.

como palabra de Dios»), distingue el giro patriótico que registra la obra tardía de Hölderlin no solamente del patriotismo romántico y su rechazo del modelo clásico, sino también de las «aspiraciones neopaganas que en el fondo no son más que una mera negación de nuestro pasado cristiano». La exigencia de anunciación religiosa aparece así limitada. Hellingrath escribe: «También aquí la anunciación misma es prenda de lo anunciado. Las estremecedoras y sentidas palabras de la vida y de la venida de los inmortales constituyen la prueba de algo que es casi increíble: todavía en nuestra época la auténtica fe infantil puede hacer descender a los dioses...»

En este punto es necesario verificar con exactitud lo que Hellingrath intentó realmente decir —y quizá también lo que se propuso Stefan George con su culto de Maximin—. ¿Qué significa aquí lo religioso? Al parecer, Hellingrath sabía muy bien lo que separaba de modo excluyente al poeta del fundador del culto. Pero lo sabe no queriendo saber nada de ello y poniendo el acento en la íntima afinidad del artista con el movimiento religioso: «Ya que, sin embargo, lo cultural o la tendencia a ello es parte integrante de la religión, creo que el artista que da forma y se vuelve forma debería ser *menos mediatamente* el portador de la plena realización del movimiento religioso: Klopstock, Hölderlin, Marées, George». Una enumeración sumamente útil. En primer lugar, está claro lo que significa la inclusión en esta lista del pintor del que Hellingrath viera hermosos ejemplos de su arte en la antigua Galería Nacional de Munich: Hans von Marées, un amigo del círculo de Konrad Fiedler y Adolf von Hildebrand, cuya obra respira un audaz y brillante clasicismo y que plasma en sus telas un mundo heroico helénico-clásico o también imágenes y escenas cristianas en composiciones monumentales, a veces en forma de trípticos. Cabe preguntarse si el artista de los «Remeros de Nápoles» o de la «Escena nocturna en el bosque» puede considerarse realmente portador de un movimiento religioso, pero lo mismo puede decirse, a mi entender, de los demás nombres: Hölderlin, Klopstock e incluso George. ¿Es realmente, como lo sugiere la serie dada por Hellingrath, el camino o la señal hacia lo cultural lo que se abre paso en la forma poética? ¿Se puede afirmar eso respecto de Klopstock, de Hölderlin, de George?

Lo que estos poetas tienen en común es, en mi opinión, la herencia pindárica, lo hímnico. El himno como género literario presenta una estructura singular y sirve fundamentalmente como homenaje a dioses y héroes (héroe, aquí, en el sentido griego del término, como semidiós). Un himno no es una loa. Los griegos establecieron —y con razón— una exacta diferencia entre alabanza y homenaje (macarismos) e igualmente entre el poema encomiástico y el himno. La alabanza implica, en última instancia, igualdad con la persona elogiada. No cualquiera puede alabar a otro, pues el que elogia no puede evitar igualarse al objeto de su alabanza. Por el contrario, el homenaje, como el himno, que es su forma artística, supone el reconocimiento de algo absolutamente superior, que se eleva por encima de nosotros y cuya presencia nos colma de satisfacción. Aquí se despliega una escala de actitudes que va del reconocimiento y de la admiración, pasando por la veneración (palabra hoy totalmente desprovista de sentido), hasta la adoración de lo divino. Eso es religión griega, y de ella procede la forma literaria del himno. Si observamos ahora la manera incomparable en que esa forma se consume en la obra tardía de Hölderlin, veremos claramente lo que ello implica, a saber, que no se trata solamente de una forma literaria que, siempre perfectamente apropiada para la vida religiosa griega, ha sido utilizada y transformada extraordinariamente por un poeta moderno, sino también de la experiencia de algo superior que hizo posible y necesario el empleo de dicha forma poética.

¿Qué era eso superior? Nos plantearemos esta pregunta primero con respecto a Hölderlin, para así poder responder la pregunta correspondiente para George. Para Hölderlin, el encuentro de lo superior tuvo lugar en la separación de Diótima, en la despedida que vino a destruir una felicidad real. Fue la experiencia de lo divino, que aparece precisamente en su privación, lo que otorgó a la poesía de Hölderlin su nuevo tono, ante el cual nuestro siglo reaccionó como ante algo totalmente nuevo. Es importante que haya sido la experiencia de una pérdida lo que revelara al poeta el ser divino. A partir de la «divinidad» del amor, que Hölderlin experimentó, su tono poético registró una transformación radical.

Ahora es el tono de la designación, y eso quiere decir, de la llamada a aquello que es, y no ya el simple ornato retórico-alegórico del discurso poético tal como lo había empleado Hölderlin bajo el influjo de Schiller. Tras la separación de Diótima, Hölderlin escribió numerosas poesías en las que nos dice cómo, para el que se ha quedado sin casa y sin patria, el cántico se vuelve «asilo», apropiado refugio en un mundo vacío y frío, sin amor.⁶ Lo que construye en su obra poética ya no es una nueva anunciación religiosa, legitimada por una revelación divina, sino la interpretación del ente y del mundo desde la certeza del alejamiento de los dioses. Ahora el ente son «los ángeles de la patria», a los que dedica los himnos tardíos. También estos himnos rinden homenaje a lo superior, son una llamada a los testigos e interpretación de signos y mensajes que garantizan el ser de lo divino. «De lo divino, empero, recibimos mucho.»⁷ El nuevo tono de Hölderlin lo aproxima al tono pindárico, que siempre nombra a lo que se conoce con certeza y está vivo en el culto. También aquí nos hallamos ante una «yuxtaposición áspera», pero, además, ante un íntimo y ferviente balbuceo que, en su conmovedora renuncia, es consciente de su propia insuficiencia.

Hellingrath tiene razón, y no hay en sí ambigüedad alguna, cuando afirma que «la anunciación misma es prenda de lo anunciado». El lenguaje y lo que el poeta logra en su lenguaje dan testimonio de una realidad común que no necesita de otra legitimación. Si se examina más exactamente, se constata, en efecto, que para Hellingrath, tanto en su prólogo como en su correspondencia y últimas conferencias, el reconocimiento de lo poético constituye un requisito básico al que, ante Hölderlin, ni siquiera un escéptico puede sustraerse. Sin embargo, él mismo sigue a George, cuando interpreta la prenda de su obra como una promesa para la «Alemania secreta», que para él, en la hora patriótica de la gran guerra, representaba una realización interior.

Tampoco se puede pasar por alto que está imbuido de una especie de verdad propia de la historia salvífica. En sus últimas

⁶ Hölderlin, "Mein Eigentum". En: *Sämtliche Werke*, Gr. Stuttg. Ausgabe, I, pág. 307.

⁷ Tercera versión de "Versöhnender der du nimmergeglaubt...". *Op. cit.*, II, pág. 136.

conferencias alude al «Grande vivo» —evidentemente, Stefan George— como a alguien cuya presencia y futuro son sinónimo de realización y salvación y a quien la palabra del poeta Hölderlin ofrece una legitimación desde la distancia temporal. Eso es lo que hay que subrayar, cuando leemos: «Solamente anunciador, no —ni siquiera en sus pensamientos más íntimos— portador de la plenitud, así vive Hölderlin oculto y desconocido en su propio pueblo»⁸, lo cual se corresponde con la interpretación de George de la misión holderliniana. El mencionado «Elogio» de George se completa con el tríptico titulado «Hiperión» incluido en *Das neue Reich* («El nuevo reino»). Allí, Hiperión, Hölderlin y el mismo George aparecen entrelazados en una única imagen poética.

Ciertamente no hay que olvidar que el Maestro siempre se consideró a sí mismo como poeta y profeta y no una especie de mesías. Por más que se representara a sí mismo, su figura adquirió su verdadero carácter a través de la experiencia de algo superior, semejante a la que vivió Hölderlin con Diótima: su encuentro con Maximin. Los testimonios indican claramente que, más que el hechizo de la presencia del adolescente, fue la separación y el duelo por su temprana muerte lo que imprimió el tono religioso al conjunto de su obra. En ese aspecto, la experiencia de Maximin es un equivalente de la experiencia de Diótima. Las semejanzas son evidentes: al igual que el preceptor doméstico Hölderlin, desgarrado entre pensamiento y canto y consumido por la ambición insatisfecha, resultó transformado por el amor a la hermosa mujer del banquero Gontard, en cuya casa estaba empleado en Francfort, y así como el dolor de la separación aumentó el impresionante fervor de su obra hímica, también Stefan George encontró en Maximin una nueva fundamentación de su propia existencia amenazada. Su obra, especialmente la mayor aspereza de nexo conseguida en *Der siebente Ring* y *Der Stern des Bundes* («La estrella de la alianza»), son su expresión poética.

Los propios versos de George demuestran la medida en que todo el culto de Maximin se concibe desde la pérdida de éste. La temprana muerte del adolescente, que afectó profundamente a George —podemos intuir que la inmensa altura a la que el poeta

⁸ Norbert von Hellgrath, *op. cit.*, pág. 139.

había elevado al adolescente le hiciera sentir una especie de culpa—, le impulsó a reconstruir su vida entera en el recuerdo del joven amigo y también a imprimir un nuevo rumbo a la vida de sus amigos, creando una especie de comunidad de la memoria. De eso hablan, por ejemplo, los siguientes versos de *Der Stern des Bundes*:

A sí mismo y a todos se ofrece en sacrificio
Para luego con su propia muerte consumarlo
La raíz más profunda hunde en la eterna noche...
Los que con preguntas me seguís y me envolvéis
¡No digáis más nada! ¡Sólo por él me tenéis!
Estaba ya marchito y empecé a florecer...

*Der sich und allen sich zum opfer gibt
Und dann die tat mit seinem tod gebiert
Die tiefste wurzel ruht in ewiger nacht...
Die ihr mir folgt und fragend mich umringt
Mehr deutet nicht! ihr habt nur mich durch ihn!
Ich war verfallen als ich neu gedieh...*

Si pensamos en los poemas de Hölderlin a Diótima, veremos aparecer, dentro de la semejanza, la diferencia. En primer lugar hemos de observar que Hölderlin, a través de la experiencia de Diótima, se elevó a una dimensión totalmente nueva de la expresión poética a partir de la cual se funda su elevada categoría como poeta. En cambio, en la obra de George, la experiencia de Maximin y su transformación poética son más bien una consecuencia a la que ya apuntaban su vida y su obra, y el singular tono de su poesía, que desde sus inicios lo había hecho destacar entre todos sus contemporáneos, adquirió, por obra de esa experiencia, solamente un nuevo acento. Por otra parte, la nueva certidumbre de Hölderlin en la presencia de los dioses se diluyó, en cierto modo, en una plétora de nuevos poemas, desplegándose directamente en la interpretación de la naturaleza que lo rodeaba y de la historia presente en la naturaleza, que para él son lo divino, hasta volverse casi inaudible en un «gozoso enmudecimiento». Por el contrario, George se hace a sí mismo objeto de su nueva autoafirmación poética y del círculo de amigos que lo rodean. El culto a la memoria de Maximin, que George fundó para él y sus amigos, es el legado poético de su experiencia. Es su persona lo que él

representa en su propia aparición y forma como centro de la vida de su alianza de amigos. Su poesía se eleva hasta convertirse en autointerpretación religiosa y llega hasta afirmar:

Soy sólo un trueno de la voz sagrada.

Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme.

Este hecho determina profundamente el modo en que el tono de George se diferencia de la poesía hímnic de Hölderlin, puesto que avanza cada vez con más fuerza hacia lo litúrgico y lo coral. La diferencia se puede formular en la antítesis de dos palabras. Es sabido que George, que evitaba los extranjerismos y, además, rechazaba ese hábito extraño que se llama recitación, utilizaba el término *Hersagen* («referir») para designar la lectura en voz alta de poemas. Sin duda, su gran fuerza como formador de hombres alcanzó en el ejercicio de «referir» poesías una forma esencial de ratificación. Hölderlin constituye, a este respecto, una antítesis total.

No se puede «referir» la poesía de Hölderlin, sólo se puede «proferir» (*hinsagen*), su poesía se dice a sí misma ante sí, hay un rasgo meditativo en el lenguaje poético de la obra tardía de Hölderlin y, por eso, difícilmente sus himnos puedan leerse ante una amplia audiencia. Quien lo hace olvida tal vez el rasgo protestante-meditativo de esta forma lírica. Por el contrario, el tono de George me parece totalmente influido por el canto gregoriano. Es la melodía del coro lo que confiere al lenguaje de George el carácter de un acto litúrgico. Estas importantes diferencias prestan una tensión característica a la asimilación de Hölderlin por parte de Stefan George.

En George, la fuerte ruptura que representó la muerte de Maximin y su elaboración poética conllevaron, más que una transformación en su tono poético, la configuración total de su existencia poética. Su propia vida, que se reconstruyó a partir de esa experiencia, y la vida de su círculo adquirieron nuevas características. Fue el giro hacia el estado interior lo que empezó a definirse por entonces, el desplazamiento cada vez más intenso del propio peso vital del poeta hacia la educación de sus jóvenes amigos y que hizo retroceder cada vez más su quehacer poético. La expresión espiritual de ese desplazamiento

to, acuñada por Friedrich Wolters, se resume en la fórmula «Dominio y servicio». El honor de servir y la consagración del dominio los conjuró Friedrich Wolters de las tradiciones de la Edad Media cristiana, y el círculo tomó así poco a poco carácter institucional, no en la huera exterioridad de la ceremonia o de comportamientos exhibicionistas, como, por ejemplo, la vestimenta, sino en la conciencia de la vocación que se adueñaba de los miembros del círculo y que les imbuyó de una conciencia salvífica, semejante a la de una orden eclesial sacramental. Hay que tener esto en cuenta si se quiere interpretar correctamente el nuevo tono poético del lenguaje de George, un lenguaje que exige cumplimiento por parte de aquél al que va dirigido, si bien no en el sentido en el que un documento religioso auténtico exige, y encuentra, cumplimiento por parte de su comunidad de creyentes. Por ejemplo, el lenguaje del Nuevo Testamento, consciente de la comunidad a que se dirigía, no posee gran calidad literaria, contrariamente a la gran prosa poética. En cambio, el lenguaje de la obra tardía de George es, sin duda, elevadísimo y exquisito. Del mismo modo, *Der Stern des Bundes* no solamente contiene el requisito del cumplimiento, sino un poder de cumplimiento eficaz, que, aunque se construye a partir de la forma poética del lenguaje, no se consume en ella.

No se haría justicia a George si la transformación de su tono se fundamentara, en este sentido, en su propia autointerpretación religiosa, en la que se presenta como fundador de un nuevo culto. Tampoco puede negarse que sobre todo *Der Stern des Bundes*, debido a su alto grado de estilización, produce un efecto más frío y enérgico que las obras anteriores, y que muchos de sus admiradores consideran *Das Jahr der Seele* («El año del alma») y *Der Teppich des Lebens* («El tapiz de la vida») como las dos cimas de su obra poética; sin embargo, también en los libros tardíos, en los que se busca el tono cultural, está presente un trabajo que da fe de una enorme capacidad artística. Si el porte pregonero y el carácter ceremonioso resultan molestos a algunos, no es porque se trate de un esoterismo religioso desprovisto de toda validez poética. En esos libros no hay nada de lo que podamos asociar con los fundadores de sectas que, gracias al poder de fascinación de su palabra, logran

formar a su alrededor una comunidad, y cuya versión literaria de sus escritos —y pienso, por ejemplo, en Rudolf Steiner— nos haga dudar de que con tales textos literarios sea posible mantener unida una comunidad. La obra poética tardía de George no se funda, como tales textos, en un ritual colectivo previo. Antes que nada son los recursos poéticos los que producen el efecto «cultural» y despiertan una disposición al cumplimiento semejante a la se despierta en una comunidad religiosa, no a partir de la palabra, sino como respuesta de la comunidad a la palabra.

No podemos extendernos aquí en los variados recursos del lenguaje poético de George que producen el efecto formador de una comunidad.⁹ Bástenos con la comparación de las dos actitudes lingüísticas en que Hölderlin y George escriben sus himnos, es decir, cantan lo Supremo.

Es necesario reconocer, ante todo, cuán distintas eran las condiciones en que Hölderlin y George se desarrollaron como artistas del lenguaje. Hölderlin comenzó su obra poética cuando el lenguaje poético alemán estaba, en cierto modo, totalmente fresco y limpio, sobre todo gracias a la singular agilidad y naturalidad con la que Goethe manejaba la lengua alemana. Así, Hölderlin pudo imprimir a esa sustancia dúctil que era entonces la lengua alemana, que se brindaba naturalmente como en gotas, las más artísticas variaciones sin que por ello se perdiera el tono íntimo de la canción. Supo emplear las grandes licencias que permite la lengua alemana para lograr un fecundo arte de la composición que dejaba atrás toda imitación de la antigüedad clásica, incluso si se estructuraba según sus modelos métricos y literarios. En cambio, en la época de George imperaba una mentalidad artística extraña al auténtico arte del lenguaje, pues el naturalismo dominante se centraba exclusivamente en la posibilidad de emplear las palabras como expresión del carácter y del estado anímico del hablante, y que, además, era tan consecuentemente enemiga del verso que veía en él apenas un apoyo ocasional, imperceptible en la medida de lo posible, de la expresión lingüística cargada de significado.

⁹ J. Aler, *Im Spiegel der Form. Stilkritische Wege zur Deutung von St. Georges Maximindichtung*, 1947.

Así, el interés de George por la forma y el estilo debía conducir a un lenguaje de gran carga volitiva cuyo rasgo de voluntariedad debía ser manifiesto, y que no se ha de medir con el ideal romántico de la naturalidad propia de la canción alentado por Goethe o por los románticos.

Sería un error ver en el preciosismo del vocabulario de George, en la afectación de sus imágenes, una poetización posterior o un distanciamiento poético. La fuerza radical de su lenguaje es más bien el resultado de una exigencia poética y expresa la desafiante distancia que el poeta opone a la poética naturalista imperante y a su concepción de la vida. En la poesía de George, el «cuerpo sonoro», una expresión característica de la época, adquiere nueva actualidad en la huella del simbolismo francés. George emplea los más variados recursos lingüísticos para trasladar el equilibrio de sentido y sonido, que debe poseer toda lírica, en dirección a la composición de sonido. Así, ninguna creación de la literatura universal, ni siquiera la obra de Dante, tan admirada e imitada por George, se aproxima tanto al tono de George como la poesía de la época de Augusto. Es sobre todo Horacio quien está detrás de las «ásperas yuxtaposiciones» de sus últimos poemas. Los recursos de la poética horaciana, especialmente su empleo de la vocalización interna y la inversión del orden habitual de las palabras, sirven a George como ejemplo para elevar la tensión interna del verso y atenuar la cantinela de la rima final. En la medida en que las vocales, siguiendo el ejemplo de la *poésie pure*, se despliegan con una especie de vida propia y se mezclan con asonancias artísticamente compuestas, se libera un novedoso orden rítmico y musical. La «yuxtaposición áspera» que Hellingrath, en relación con Dionisio de Halicarnaso, define como característica del estilo de Píndaro y de Hölderlin, no puede aplicarse a George totalmente en el mismo sentido, pero domina, en realidad, el arte de sus composiciones. El principio de la inversión, dominante en la ordenación horaciana de las palabras, se vuelve a encontrar en la ordenación de los sonidos típica de la poesía de George y produce allí una similar unidad de tensión que tampoco quiere pasar inadvertida, sino que, como en Horacio, tiende conscientemente a colocarse en primer plano. El arte maduro de George evita la aliteración directa y busca en su

lugar una forma cuidadosamente equilibrada, en la que se entrecruzan consonancias y asonancias.

La forma de la oración es también de gran importancia para la musicalidad del verso de George, que evita la subordinada de segundo orden y da preferencia fundamentalmente a la oración principal breve y al nexos simple. Gracias a ello, unidad del verso y unidad del sentido coinciden con tanta frecuencia que la inusual separación confiere una intensidad especial a la expresión, y en ello reposa lo que me gustaría denominar trazado de arco georgeano, pues es el hiato de sentido lo que escande la justa proporción del desarrollo métrico y reduce las series de versos a unidades superiores. Surgen así versos con la misma estructura, análogos o que suenan de manera análoga y que, apilados unos sobre otros, producen un efecto de repetición que se asocia con un efecto de amplificación y da lugar al incomparable y a menudo tumultuoso impulso que consigue elevar los versos de George.

Pese a todos los rasgos comunes que el antecedente de la versificación pindárica imprimen a Hölderlin y George, precisamente en este punto puede demostrarse que el descubrimiento de Hölderlin por George y los contemporáneos inspirados por él fue tan sólo parcial. Aun cuando Hellingrath llame a Hölderlin la «voz atronadora e íntima» (*die dröhnende und innige Stimme*), puede afirmarse que esa no es una definición muy acertada para Hölderlin. Íntima, de acuerdo, pero ¿*dröhnend*? Ciertamente un sonido atronador atenúa todas las articulaciones en favor de la identificación del acorde vital, como, por ejemplo, el efecto de todos los instrumentos de viento, a los que incluso les corresponde ese papel en el culto religioso. El calificativo se aplica también, especialmente, a la voz y al efecto arrebatador que produce una voz con ese timbre. Muy poco hay de todo eso en el trazado de arco de la poesía holderliniana, que tiene siempre algo de meditación, de creciente caída del verso y opresión de la voz que llega hasta a enmudecer.

Pero ahora, con lágrimas del alma, se acaba,
Como una leyenda de amor,
Mi cántico, y así también
Surgió, encendido o pálido,
Desde el mismo principio. Pero así va todo.

*Jetzt aber endiget, seeligweinend,
Wie eine Sage der Liebe,
Mir der Gesang, und so auch ist er
Mir, im Erröthen, Erblassen,
Von Anfang her gegangen. Doch Alles geht so.*

En cambio, para la versificación georgeana, la característica de atronadora, si no la entendemos equivocadamente, resulta totalmente apropiada. Su verso se construye naturalmente, como todo verso poético, en el juego de sonido y sentido, pero, dentro del margen que permite el equilibrio de estas dos fuerzas poéticas, es el sonido el que predomina. Por eso sus versos tienen algo de martilleo, algo de repetición de lo mismo, que se asocia con lo atronador. En lo atronador reside también, y sobre todo, el carácter inmediato del arrebatado, que no surge del contenido de la construcción lingüística, sino más bien como una transferencia de voluntad a voluntad y que, más que palabra hablada, es un llegar-a-ser-sonido. Por eso George puede decir de sí mismo:

Soy sólo un trueno de la voz sagrada.

Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme.

El carácter de la poesía de George iba a influir en la recepción de la poesía hölderliniana, a la que se adscribieron ciertas características, que, como podemos ver hoy, no eran muy acertadas.

Con todo, la autointerpretación religiosa, que aparece, por ejemplo, en las citadas afirmaciones de Hellingrath y, en general, en el vocabulario del círculo de George, es también cuestionable, y se ha de reconocer una afinidad más profunda entre el íntimo balbuceo de la himnica hölderliniana y la fuerza disciplinada de las composiciones de George. Esa afinidad reside, si no me equivoco, en la concepción que el poeta tiene de sí mismo. A pesar de todas las diferencias entre la autorrepresentación pomposa con que se muestra George en sus poemas y la modesta renuncia a la que está dispuesto el poeta «en tiempos menesterosos», la concepción de la condición

del poeta y del hombre constituye la referencia común para ambos. Así, se inscriben en el contexto de los motivos del pensamiento moderno que se inicia con la poética del Renacimiento. Fue la renovación de la figura prometeica y su aplicación al artista como segundo creador, el *alter deus*, que entonces se manifestó primero en Bovillus¹⁰ y después, pasando por Shaftesbury, llegó a la grandiosa transformación del símbolo prometeico realizada por Goethe¹¹. Lo esencial de este símbolo radica en que el poeta, pese a representar también al excluido y al extraordinario, en su quehacer creativo representa igualmente al hombre.

El Yo poético no es, como se suele creer, el Yo del poeta, sino, casi siempre, ese Yo común de cada uno de nosotros. Ni siquiera los intérpretes de George, por no hablar de los de Hölderlin o Rilke, parecen prestar la debida atención a la ambivalencia que se esconde en el poeta que dice Yo, y deberían escuchar mejor al propio George, ya que en ninguna parte «como en este libro (somos) yo y tú la misma alma». ¹² Realmente *Das Jahr der Seele* tiene ese rasgo especial: en ninguna otra parte como en ese libro son el Yo y el Tú la misma alma. De ahí se desprende también que, para el poeta, en todos sus libros Yo y Tú son la misma cosa, y es eso lo que se ha de buscar en los versos en que el poeta habla del poeta.

Un poema de Hölderlin que parece haber tenido una importancia especial para George podría servir de base a esta afirmación. Se trata del poema (del que sólo se conservan fragmentos) «A la madre Tierra», ¹³ cuya copia, manuscrita por George, fue hallada entre los papeles dejados por éste en Minusio. También pertenece a este poema uno de los fragmentos con los que George encabezó su escrito en prosa. El poema de Hölderlin, como casi todos los poemas de los últimos años, habla de la suerte del poeta en tiempos de penuria. Deseo mostrar cómo aquí el destino del poeta en su autorrepresentación se corresponde con el destino común de los hombres.

¹⁰ E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Renaissance*, 1927, págs. 299 y sigs.

¹¹ O. Walzel, *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe*, 3a edición, 1932.

¹² Stefan George, Prólogo a la segunda edición de *Jahr der Seele* (*El año del alma*).

¹³ Hölderlin, "Der Mutter Erde". En: *Sämtliche Werke*, II, pág. 123.

Se trata del conocido tríptico de los hermanos Ottmar, Hom y Tello. Las tres estrofas del canto de Ottmar presentan al poeta cantando solo frente al coro del pueblo, sin pretender con ello mostrar lo que los separa. Antes bien, el primer verso dice

Canto en nombre de la comunidad,

Statt offner Gemeine sing' ich Gesang,

y la tercera estrofa señala lo que el pueblo y el poeta tienen en común: el lenguaje.

Pues así como surgió una vez la roca,
Y en talleres sombríos se forjaron
Los férreos cimientos de la tierra,
Antes que los arroyos bajaran rumorosos de los montes
Y a sus orillas florecieran bosques y ciudades,
así había Él, con su trueno,
Creado ya una ley pura
Y fundado sonidos puros.

*Doch wie der Fels erst ward,
Und geschmiedet wurden in schattiger Werkstatt,
Die ehernen Vesten der Erde,
Noch ehe Bäche rauschten von den Bergen
Und Hain' und Städte blüheten an den Strömen,
so hat er donnernd schon
Geschaffen ein reines Gesetz,
Und reine Laute gegründet.*

Versos similares de Hölderlin permiten afirmar que en éstos se habla del lenguaje.¹⁴ El poeta y el pueblo han recibido en una precreación anterior a la creación, por así decirlo, a través del Trueno del Altísimo, los sonidos puros. El lenguaje es la respuesta que encuentran los mortales. También es la verdadera y única prenda que poseemos, aun cuando los dioses estén lejos y ningún espíritu común se alce para entonar el canto general.

El cántico de Hom describe esa ausencia y la función sustitutoria del poeta. Son tiempos de ocio, en que se conserva

¹⁴ Hölderlin, *op. cit.*, II, pág. 92 ("Pan y vino", estrofas 4 y 5).

la memoria de una época heroica y los grandes templos «están abandonados en días de penuria».

Si ahora prestamos atención al tercer cántico, el de Tello, del que sólo se conserva un fragmento, resultará claro, espero, por qué relaciono este poema con la conciencia que George tenía de sí mismo como poeta. Si las dos primeras estrofas dejan ver la diferencia que existe entre la consciente soledad del poeta (Hölderlin) y la inclusión del poeta en la comunidad que lo rodea (George), la tercera estrofa pone de manifiesto una íntima proximidad entre ambos poetas, tal como se halla en la experiencia común de la condición de poeta.

¿Quién dará las gracias antes de haber recibido?
¿Y quién responderá antes de haber escuchado?

No [está bien] interrumpir
En tanto hable alguien superior.
Mucho tiene que decir y, además, tiene razón,
Y hay Uno que habla horas y horas,
Y los tiempos del Creador son
Como montañas
Cuyos altos picos van de un mar a otro
Por toda la tierra.

Son muchos los viajeros que cuentan estas cosas,
Y el animal salvaje vaga en los despeñaderos,
Y el rebaño se pierde en las alturas,
Pero en la sombra santa,
En la verde ladera, vive
El pastor y contempla las cumbres.

*Wer will auch danken, eh' er empfängt,
Und Antwort geben, eh' er gehört hat?*

*Ni[cht ist es gut,] indeß ein Höherer spricht,
Zu fallen in die tönende Rede.
Viel hat er zu sagen und anders Recht,
Und Einer ist, der endet in Stunden nicht,
Und die Zeiten des Schaffenden sind,
Wie Gebirg
Das hochaufwoogend von Meer zu Meer
Hinziehet über die Erde,*

*Es sagen der Wanderer viele davon,
Und das Wild irrt in den Klüften,
Und die Horde schweifet über die Höhen,
Im heiligen Schatten aber,
Am grüner Abhang wohnt
Der Hirt und schauet die Gipfel.*

Ahí se interrumpe el poema. No es probable que el fragmento en prosa que comienza «Oh Madre Tierra» haya pretendido ser una continuación. Pese a su condición fragmentaria, el tríptico está totalmente elaborado y es difícil concebir cómo podría integrarse en él el contenido de «Oh Madre Tierra». Desde el punto de vista del contenido me parece sumamente dudoso que los dos fragmentos tengan alguna relación. (Beissner observó ya, y opino que con razón, que no son dos fases de un proyecto único mutuamente compatibles¹⁵). ¿Acaso el tema es el mismo? El discurso del fragmento en prosa se dirige a la Madre Tierra, que ha de ser el objeto de todos los demás cánticos de homenaje. El tríptico de los hermanos no se dirige a la Madre Tierra, sino que habla de ella, como de los cimientos de la tierra. Es la ley pura del lenguaje, desde la cual canta el poeta y desde la cual solamente puede proceder también el canto de la comunidad. Tierra y lenguaje se hallan aquí reflejados mutuamente para decir: los tiempos del creador no están en poder ni a disposición del poeta, como tampoco lo están los montes, cuyas cumbres, aquello que está por encima de él, contempla el pastor.

Sin embargo, George no copió en todo caso el fragmento en prosa, sino el poema inacabado, y reconoció allí su propia conciencia vital como poeta, como también podría confirmarlo el poema de George aparecido en el número 11/12 de *Blätter für die Kunst*:

Oye lo que la tierra sorda dice:
Tú libre como pez o como pájaro-
De lo que pendes tú no lo sabes.

Quizá descubra oráculo futuro:
Sentado tú también a nuestra mesa
Y nuestro pan comiste con nosotros.

Una visión tuviste, nueva y bella
Decrépito ya el tiempo hoy nadie vive
Y si alguien va a venir tú no lo sabes

Que tu visión aún contemplar pueda.

¹⁵ Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Kleine Stuttg. Ausgabe, II, 1953, pág. 426.

*Horch was die dumpfe erde spricht:
Du frei wie vogel oder fisch—
Worin du hängst · das weißt du nicht ·*

*Vielleicht entdeckt ein späterer mund:
Du saßest mit an unsrem tisch
Du zehrtest mit von unsrem pfund.*

*Dir kam ein schön und neu gesicht
Doch zeit ward alt · heut lebt kein mann
Ob er je kommt das weißt du nicht*

Der dies gesicht noch sehen kann.

El trasfondo de este poema es el conocido motivo de la renuncia en la obra de George. Así, en *Der siebente Ring*, cuando el poeta se inclina sobre el espejo de la fuente, tras vivir una gran experiencia para la cual cree haber hallado la forma poética, al buscar aprobación las imágenes le responden: «¡no somos nosotros!». Y no otra cosa confiesa el poema de *Das neue Reich*: «Que no haya nada donde quiebre la palabra». En nuestro poema hemos de reconocer ese motivo recurrente. La clave está (y con ello la interpretación deja de ser difícil) en la ambivalencia entre ser-poeta y ser-hombre. Pues lo que el poema dice y, por lo tanto, el hecho de que nos diga algo, es, en última instancia, que el poeta no es el dueño de su inspiración y de su creación, sino que, como todos los demás, es un ser irremediable e innegablemente dependiente. Quiero hacer hincapié en ese «como todos los demás», que resuena en el verso «De lo que pendes tú no lo sabes» y penetra en nuestro oído especialmente porque se repite en la penúltima estrofa y marca el ritmo de todo el poema. Es la tierra sorda, algo que no se puede iluminar, de la que todos procedemos, lo que transmite la esencial incertidumbre acerca de nosotros mismos. No sólo al poeta, sino a cada uno de nosotros, puede aplicarse el sentido de las siguientes palabras: siempre sabrá otra boca futura lo que no sabemos. Ciertamente, en estos versos resuenan formas de la parusía de la tradición cristiana. No quiero decir que se aluda a Cristo, presente entre los suyos que no lo reconocen hasta el momento de partir el pan, pero sí que se trata de la existencia del que tenía que decir la palabra redentora y que, sin embargo, no es reconocido. Por eso, el verdadero tema de este poema, y lo que está presente en estos versos, es que el poeta se incluye

entre los que no saben. Tampoco él sabe. Sin embargo, sabe que no puede saber si la visión que ha tenido será alguna vez visible para todos. Eso significa, también, que no sabe si habrá una palabra. El profundo temblor que atraviesa estos versos no se limita a los otros que están frente al Yo del poeta.

Si ahora releemos la tercera estrofa de «A la Madre Tierra», reconocemos la afinidad de los temas. No hay que interrumpir, no hay que apresurarse, no hay que desear el fuego con mano sacrílega: un motivo central en Hölderlin¹⁶. Por lo tanto, el poeta también ha de soportar el ser la primera voz de una comunidad que aún no responde. Los tiempos del creador, que, sin dejarse desviar ni influir por nada siguen su propio camino como las montañas que van de un mar a otro, dicen el mismo «tú no lo sabes» que el poema de George. Es la afinidad interior, que constituye la posición del poeta respecto del tiempo y del mundo, lo que une a dos poetas tan distintos, y me parece un signo de la grandeza de George el hecho de que su propia voz poética suene, no obstante, tan diferente y tan propia y que en sus versos no haya rastro de querer imitar o asumir el tono de Hölderlin.

¹⁶ Hölderlin, *Sämtliche Werke*, II, págs. 120 ("Wie wenn am Feiertage..."), 141 ("Die Wanderung") y 155 ("Der Einzige").

Yo y tú, la misma alma



¿Veis ya las líneas de estos claros mundos
las laderas de vides coronadas
El céfiro que silba entre los álamos
Y, suaves flautas, el agua de Tívoli?

Allí se alza vuestra rubia testa
¿SABEIS: la niebla danza en el pantano
Dunas juncos tormenta voz del órgano
Y hasta el rumor del enorme mar?

*Ihr ahnt die linien unsrer hellen welten
die bunten halden mit den rebenkronen
Den zefir der durch grade pappeln flüstert
Und Tiburs wasser weich wie liebesflöten?*

*Da hebt sich euer blondes haupt: kennt IHR
Der nebel tanz im moore grenzenlos
Im dünenried der stürme orgelton
Und das geräusch der ungeheuren see?*

Es lícito preguntarse si el comentario es oportuno cuando el discurso poético, de manera inmediata e ininterrumpida, a través de los claroscuros de palabra y sentido, alcanza al lector y al oyente interior. Ciertamente, estos versos extraídos de *El año del alma* de Stefan George, con todo el laconismo epigramático de su construcción, no pertenecen a aquellas formas poéticas que dejan siempre detrás suyo la comprensión consumada, adelantándose a ella en la oscuridad. En su sencilla estructura de pregunta y respuesta, estos versos contraponen significativamente dos paisajes y no es necesaria ayuda alguna para reconocer en ellos paisajes anímicos y, en la tensa distancia que separa esos puntos extremos, reconocerse a uno mismo.

Y, sin embargo, también aquí se deja oír una llamada a la interpretación. En primer lugar, estos versos se encuentran en

una sección de *El año del alma* cuyos poemas el propio autor califica de sombras velozmente recortadas. Dos iniciales permiten reconocer a un determinado miembro del círculo de amigos del poeta¹ y podríamos sentirnos tentados a seguir esta pista dada por el propio autor y ver, en el encuentro de dos poetas, un poeta del Norte y el poeta renano-romano de *El año del alma*, la razón de existir de este poema-dedicatoria.

Pero, en el prefacio a la segunda edición del libro, el poeta advierte contra toda interpretación basada en circunstancias y detalles biográficos: no obstante, pocas veces como en este libro nos hallamos ante una y la misma cosa, «la misma alma». Es cierto que, en el conjunto del libro, este poema pertenece al grupo de los encabezados con las iniciales de la persona a la que se dirige. En ese sentido, la advertencia del autor al respecto carece de importancia. Claro que también es suficientemente significativa. Precisamente, estas composiciones no se han de interpretar como un gesto de reconocimiento a una determinada persona, sino como partes de una obra, trabajadas, adornadas y ordenadas por un escrupuloso orfebre de la palabra. Pertenecen a un orden distinto del de la experiencia concreta, igual que las odas triunfales que Píndaro hacía recitar en las cortes sicilianas y que, sin embargo, son joyas de la literatura griega, igual que las odas de Horacio, introducidas por sonoros vocativos. ¿Qué es lo que convierte esas creaciones en un *monumentum aere perennius*²? ¿Qué arte, qué golpe de fortuna, qué poder de la palabra?

En la serie de esos recortes de sombras, este poema, pese a estar compuesto de dos estrofas de cuatro versos cada una, estructura común a todos los otros poemas de la serie, presenta la particularidad de una composición a dos voces: pregunta y — con otra voz— respuesta. Y como toda relación pregunta/respuesta también tiene ésta una correlación exactamente construida: el tono ascendente, que se mantiene en el suspenso propio de toda tentativa, y la firmeza de la respuesta, que une el todo con el todo. Pues, sin duda, este poema de pregunta/respuesta es una totalidad, y la voz que pregunta y la voz que

¹ A.V., iniciales del poeta neerlandés Albert Verwey (1865-1937). [T.]

² Horacio, *Odas*, 3, 30, 1: *Exegi monumentum aere perennius* ("He levantado un monumento más duradero que el bronce"). [T.]

contesta son, más que la reproducción de un diálogo entre dos individuos, las voces de una composición musical.

La voz que pregunta tiene algo de perentorio, de ella emanar superioridad y seguridad, sabe lo que dice y a quién se dirige. Apelando a sus mundos luminosos, recoge los oscuros mundos del otro. Y cuando el interpelado ve, vislumbra (*ahnt*) esos «claros mundos», parece que los hubiera de reconocer como una meta alta y remota, como una tierra prometida. Los «claros mundos» aparecen como líneas —como claras líneas de un horizonte de montañas lejanas—. ¿O acaso también como la clara línea que lleva a esos mundos luminosos, su arquitectura espiritual? Ambas cosas, un ejemplo claro y un ejemplo de claridad: el paisaje, configurado en su totalidad por los hombres y animado por la luminosa espiritualidad de la transformación ejercida por el hombre. Las laderas, con todo su colorido, coronadas de vides, evocan los viñedos renanos, un paisaje magnífico, construido según un estricto plan y como coronado por el oro otoñal de las vides. Los elementos, con su fuerza prehumana, están solamente *per contrarium* en la claridad domeñada de ese paisaje. Ni la susurrante voz artificial del céfiro, ni los erguidos álamos los evocan. El álamo, árbol que se introdujo en Europa en el siglo XVIII, se asocia al espíritu geométrico de la época, al paisaje vial del siglo XVIII, reglamentado, cuadrículado, planificado, como símbolo de la naturaleza dominada y ordenada por el hombre, y, finalmente, en el cuarto verso suena toda la magia de una naturaleza transformada en arte. Con la llamada a Tibur, la célebre residencia de verano de la época de Augusto, que todos los humanistas conocen a través de Horacio, surge tal vez una duda en la visión del paisaje del lector oyente: si acaso aquí el genuino Sur, Italia, se opone al puro Norte, hasta que reconocemos la evidencia más fuerte de la palabra simbólica («Tibur» es Tívoli) y nos damos cuenta asombrados de que los famosos juegos de agua de ese lugar privilegiado representan algo más que el símbolo del peregrinaje alemán hacia Roma, que requieren la gracia y el placer de vivir de la civilización romano-renana como una dimensión del alma humana. ¿Por qué sabemos que «el agua de Tívoli» es en realidad un plural? Seguramente no gracias a una formación clásica ni a conocimientos de arqueología tampoco,

sólo por las otras formas de plural que la rodean (los álamos, las flautas); es, sobre todo, la poderosa marca del genitivo precedente (*Tiburs wasser*) lo que evoca la plenitud de este paraíso artificial.

Sin embargo, hay, para aquel que lo vislumbra, algo de ingrátido, algo irreal en el paisaje prometido: la respuesta, la réplica, la segunda estrofa, está ya en la pregunta, respuesta que es la otra cara del alma, ahora, por primera vez, toda el alma. Eso no puede pasarlo por alto ningún lector de *El año del alma*, ya que la rubia cabeza del que responde no trae noticias extrañas, sino que recuerda algo verdadero, un saber íntimo sobre las fuerzas elementales, que por primera vez imprimen vida, verdad y realidad a todo el mundo anímico y a todo lo espiritual. No es casual que los tres últimos versos reflejen, hasta en la vocalización, el poder de lo elemental, el orgullo que no es sólo el que siente por su patria el habitante del Norte, el de la «rubia testa», sino, más aún, la llamada de la gran fuerza natural y espiritual de lo sublime, cuya infinitud dinámica convenció a Kant de la «determinación inteligible de la humanidad». Un orgullo distinto, no basado en la humanización de la naturaleza, y mucho menos en su dominio, sino un orgullo que supera a la naturaleza y la mide desde una perspectiva espiritual, orgullo que permite a los hombres andar con la cabeza erguida.

También podemos preguntarnos si el equilibrio entre pregunta y respuesta, si el equilibrio interior del alma que ama a los dos mundos e, incluso, si el conjunto de las alusiones biográficas que confrontan al poeta neerlandés con el renano, no acabará quebrándose por obra de esta interpretación. ¿Será realmente la segunda estrofa algo más que un réplica? ¿Se trata realmente de la reclamación de un derecho postergado? La interpretación poética no puede evitar nunca ser parcial y, por lo tanto, tiene que dejar abiertas otras posibilidades. El autor de estos versos siempre estuvo abiertamente del lado de lo estructurado, de lo claro, de lo dominado y no era amante de los vagos espacios de lo indistinto y de lo excesivo. Pero *El año del alma* habla demasiado claramente desde el fondo nocturno del alma y no le son ajenas las grandes imágenes de la tormenta, del pantano, del aliento del mar que todo lo envuelve y todo lo trastoca. Seguramente, esta interpretación también tiene que justificarse frente al texto, justificación que no debe recurrir

aquí, por encima del texto escogido, a la situación anímica o la atmósfera que todo el libro transmite ni tampoco al tópico de la tormenta y el mar en la obra del autor, sino que debe hacer consciente la dinámica sonora de los versos.

Cierto, la antítesis es como una mera contraposición, pero está preparada de modo que nada quede fuera. La estructura sonora de los dos últimos versos de la primera estrofa (el suave susurrar del viento, el murmullo del agua en las cascadas y fuentes de Tívoli), en tonos altos, luminosos, suplicantes, insta a la profunda confesión. Así, en la estrofa siguiente dominan las penetrantes construcciones de sonido y de sentido, como escandidas por el *basso continuo* de un coro interminable. Es un viaje de los elementos en el que el hombre está ausente. No hay Macbeth, no hay Hamlet conjurado, pero sí algo como un estremecimiento en el aire que podría elevarse a verso y visión shakespearianos. Todo eso se concentra en el último verso, en el que misterio y revelación de arte poética logran mantenerse en maravilloso equilibrio. Son palabras sencillas —rumor, enorme, mar—, que aquí se convierten en parte inseparable de una estructura y de manera tal que en el nuevo engaste resplandecen como raras piedras preciosas. Todo, todo es rumor. Pero éste es el sonido del oleaje, el enorme, imparable golpear y pasar de las olas, la infinita melodía ante la cual todas las obras y sonidos humanos resultan casuales y efímeros. ¿Por qué oímos todo eso? Ahí está, es cierto, la repetición de los sonidos (*das Geräusch der ungeheuren see*), en la que, de alguna manera, el quiasmo «r-äu-eu-r» libera el sonido de base «au» y lo convierte en rumor, pero también está la partícula «Ge-», que convierte el «*Rauschen*» en «*Geräusch*» («rumor») y evoca la omnipotencia de lo elemental, que permanece superior, indiferente y distante de todas las fuerzas creadoras humanas. Decir que el mar, agua madre que todo lo integra, es «enorme», suena casi trivial, como decir «inmenso» o «sin límites». Pero no es así; acaso suena como palabra última, definitiva. O, mejor, como penúltima. Pues el «enorme mar» es, sin duda, el océano, del que todo procede y al que todo regresa. Pero es también «*die See*», ante el cual nos asombramos y llenamos de gozo, pues no es algo inferior, sino infinitamente superior a todo lo que la mano del hombre ha podido aportar a la ordenación de un mundo claro, a todo lo que el trabajo del hombre ha dado a luz, y nos hace intuir «la felicidad de los espacios sin límites».

Rainer Maria Rilke, cincuenta años después

Al conmemorar el centenario del nacimiento de Rainer Maria Rilke, y al tomar conciencia de que Rilke, al morir, tenía poco más de cincuenta años, vemos que es una distancia de otro medio siglo la que nos separa de su época, cincuenta años en los que el mundo, nosotros, la esencia y el efecto de la poesía se han modificado radicalmente. En nosotros se concreta esa distancia histórica. Sabemos que han desaparecido para siempre muchas de las cosas en las que entonces hallaba resonancia la voz de los poetas, y que en los poetas vivos se han abierto nuevos ámbitos de resonancia que amplifican y subrayan cosas diferentes. ¿Qué sigue vigente y en qué radica la vigencia de aquello que aún se considera válido? Una distancia de cincuenta años puede significar la máxima distancia. Incluso el cincuentenario de la muerte de Goethe —como el centenario de su nacimiento— no implicaron en absoluto la confirmación incuestionable de su actualidad espiritual. ¡Todavía no se había agotado la primera edición del *Diván occidental-oriental*! E incluso filósofos como Hegel o Heidegger estuvieron y están —como la poesía de Rilke— a cincuenta años de su muerte, en la época de su máximo afelio.

Así, nos enfrentamos a una cuestión de índole general, que no se limita a la obra poética de Rilke. Todo lo que ha hecho su entrada en la existencia duradera de aquello que denominamos «literatura» se sitúa misteriosamente entre el «entonces» y el «siempre». El paso del tiempo es como un gran filtro que retiene pocas cosas, y éstas de forma duradera. Este alto grado de selección es la esencia de toda tradición. La obra de arte conservada por la tradición, también la poesía que más «auténticamente» ha perdurado, se hallan, además, sometidas a leyes especiales. Su «duración» no es solamente una cuestión de supervivencia, en el sentido de conservación de conocimien-

tos de lo pasado, que se remontan al pasado y refieren a él. Cada encuentro con una obra de arte es más bien presente «absoluto», libre de toda referencia a un presente original, auténtico, pero ya pretérito. ¿Es eso duración de lo mismo? ¿Qué es lo que perdura ahí? ¿La misma «obra»? Seguramente se trata siempre del mismo mármol, pero sin sus colores originales, siempre del mismo texto, pero sin el auditorio para el cual su lenguaje era apropiado. Sigue «vigente» en cuanto obra, aunque para nosotros su «mundo», sus dioses y sus hombres, apenas siguen vigentes en cuanto conocimiento del pasado. ¿Por qué, entonces, sigue siendo válida?

La respuesta de la estética formalista sería: porque admiramos y nos emociona el «nivel formal» de esas obras, cuyo contenido pertenece para nosotros al pasado; hasta es posible que se apele a la «ciencia» para que nos demuestre cuánta maestría se ha vuelto piedra o color o palabra en esas construcciones. Pero, ¿es eso lo vigente? ¿Un arte para entendidos? ¿No es más bien al revés, es decir, que toda esa capacidad —excepto para una percepción secundaria por parte de los conocedores— no se percibe como tal, sino que, en todo caso, es otra cosa lo que por intermedio suyo llegamos a oír, y eso es lo vigente? Sea lo que fuere, nuestra pregunta se orienta en esa dirección. ¿Es Lo Mismo inmodificable lo que se percibe cada vez? ¿O es acaso, como creía el joven Lukács, un único punto de encuentro de nuestra sensibilidad poética con el objeto, de la subjetividad con la objetividad, lo que constituye la entidad específica de la obra de arte? Ambas preguntas caen obviamente en el error de olvidar la viva tensión entre unidad y multiplicidad, entre certeza inamovible y cambiante determinación ulterior, tensión que constituye la «durabilidad» de una obra de arte.

Tampoco es en primer lugar la distancia histórica lo que al regresar a la misma obra después de decenios hace aflorar cosas nuevas y distintas: toda nuestra recepción del arte, como la realización misma de nuestra existencia, está dominada por la temporalidad. La obra de un poeta no se presenta nunca de una vez. Incluso si una impresión artística parece situarse en el instante intemporal, nosotros nunca somos los mismos de antes. Es cierto que cada nuevo encuentro con una obra, de algún modo y alguna vez, referirá a encuentros anteriores, pero, curiosamente, tampoco se tratará entonces de un recuerdo del

encuentro anterior, desdibujado ya, como un palimpsesto, una escritura apenas legible todavía detrás del texto que ahora leemos. Cada encuentro tiene sus propias circunstancias, con su propio trasfondo de resonancias y de sonidos que se extinguen. Las sensibilidades aparecen y desaparecen, los astros cambian de lugar.

Se trata de una ley de lo que podría llamarse «estímulo», (*Reiz*), concepto elaborado sobre todo por la escuela formalista rusa, corriente que preparó el camino del estructuralismo, pero en realidad su origen hay que buscarlo en Kant, quien lo distingue de la forma. De hecho, lo que «estimula» está sometido a la dialéctica de lo nuevo, que envejece y permite que lo viejo, lo desvaído y olvidado, adquiera nuevo atractivo. Por el contrario, la «forma» es una tarea espiritual duradera que garantiza la duración, algo que nosotros mismos hemos de construir, como espectadores, oyentes, lectores, y que por eso es totalmente «nuestra», siempre y cuando la hagamos nuestra.

¿Qué es lo que preguntamos, entonces, cuando contemplamos la obra de Rilke desde la perspectiva que nos ofrecen estos cincuenta años? Ciertamente, no nos mueve un interés histórico o biográfico, ni tampoco un interés por la historia efectual en el sentido tradicional de la expresión. No preguntamos por el mundo de hace cien años, o de hace noventa, cuando el joven Rilke componía sus incontables primeros versos, ni tampoco por su lento crecimiento y maduración ni por la gran historia póstuma de su obra, que apareció mucho después de su temprana muerte en diciembre de 1926 y se impuso sobre toda la anterior, que ya en vida le había permitido disfrutar de un no escaso éxito literario. Cincuenta años después hay que realizar un verdadero inventario. Para los más viejos será un asunto personal, como corresponde a jóvenes contemporáneos del poeta, pero difícilmente pueden pretender hablar por los más jóvenes. Todas las generaciones más jóvenes imponen sus propias condiciones y, sin embargo, se trata del mismo inventario.

¿Tienen consistencia esos objetos que se han de inventariar? En este caso, al igual que en los casos antes tratados, apenas podrá dudarse. Llegamos incluso a sentir que no es solamente Rilke el que se ha situado allí en esa lejanía; lo mismo

puede decirse de George, e incluso de Hölderlin, cuyo oprimido fervor, desde su «descubrimiento» en la época de la Primera Guerra Mundial, marcó el tono que afinó nuestro oído para toda recepción poética posterior durante décadas. Ante este «estilo elevado» —un estímulo cargado de magia en el momento del rechazo del naturalismo y del psicologismo del cambio de siglo— retrocede toda una época, tan sumamente sensible al griterío mercachifle de los medios de comunicación, de la publicidad y de la propaganda, que cualquier discurso enérgico despierta en ella resistencias.

La obra de Rilke se estructura a sí misma claramente a partir de la cima alcanzada en la época tardía por las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*. Los poemas tempranos, recopilados más tarde con este título en parte contra la voluntad del poeta, no son de ningún modo malos poemas, están compuestos con gran virtuosismo. ¿Cuántos intentos llegaron a preceder incluso a estas seudorealizaciones? Reconocemos una inusitada ductilidad del lenguaje, una enorme riqueza de variaciones, sensibilidad, vivacidad y, no obstante, más tarde Rilke dio «mucha, mucha» razón al conocido veredicto de George de que Rilke había comenzado a publicar demasiado pronto. Tal vez también había en él algo del deshacerse de un temperamento femenino en los espacios infinitos del alma oriental, algo que casi lo hizo disiparse. Pero luego comienza la «Obra»: *El libro de horas*. El propio poeta sintió ese libro como una especie de anticipación, al margen de su actividad y de su vida de entonces, anticipación incluso de sí misma, y es verdad: no solamente contiene maravillosas y profundas poesías, también hay en él un tono dado de una vez y para siempre, sobre el que se compone toda la posterior creación del poeta. Se expresa allí una relación con Dios totalmente personal, individual, si bien instrumentada por numerosas imágenes y por una infinita variación de voces.

Si quisiéramos resumir en una fórmula la historia de la lírica moderna desde Mallarmé, la más acertada sería seguramente la superación del elemento retórico-prosaico en la poesía. La retórica es ciertamente un arte, la composición artística del discurso y de la argumentación, y la tradicional unidad de retórica y poética tiene un fundamento. Sin embargo, el arte de la palabra poética sólo alcanza su plena legitimación con la

poésie pure, de modo que ya no necesita ningún firme apoyo en la unidad de lo objetivo, de lo material, de lo mítico, para seguir siendo, pese a ello, afirmación y testimonio. Ahora bien, Rilke no siguió nunca hasta sus extremos el ideal de la *poésie pure*. Característico de él es un elemento retórico y, sobre todo, casi didáctico —piénsese en las elegías tardías con sus numerosas interrupciones, que hoy nos parecen superfluas y a veces hasta molestas—. Pero, en la obra posterior todo lo material no es más que una mera alusión que se introduce en la meditación. En *El libro de horas*, como en otros poemas de su obra temprana, la meditación se distribuye en papeles aceptados. Por eso, *El libro de horas* nos aparta de sí mismo y de sus exquisiteces y nos remite a una mayor austeridad y rigor.

La obra que representa el paso más importante en el camino que va de los comienzos a los logros posteriores es una novela: *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, desde Nietzsche, con toda seguridad, la prosa alemana más bella, más rica, más madura que yo conozca, movida por un ritmo claro y contenido y como atravesada por una transparente oscuridad, sobre la cual reposa el brillo opalino de una memoria que sufre; un libro que, como novela, no tiene ya entonces parangón, pues disuelve todos los elementos novelescos en el espacio propio de un presente intemporal de la memoria. Nos veríamos casi tentados a considerar *Los cuadernos...* como las trompetas que anuncian una revolución que introduce una nueva novela basada en el acontecer de la memoria —Proust, Joyce, Beckett—, si pudiera percibirse en esas líneas, las más calladas de la prosa alemana, un solo acento de ejemplo, de exigencia, de reivindicación. A veces es posible descubrir la proximidad de Herman Bang y, naturalmente, el ejemplo, siempre subrayado por el poeta, de Jens Peter Jacobsen. Es una novela cuyo texto se pone en boca de un héroe que no es el propio narrador, pero sigue siendo una novela contada por un narrador. Lo que la coloca en primerísima línea de la obra rilkiana no son las perfecciones de sus audacias literarias y su dominio del lenguaje poético, sino su valerosidad, el modo en que allí se soporta un angustioso sufrimiento y se ennoblece la queja desesperada mediante la renuncia a todo consuelo, lo que introduce un nuevo tono de dureza, masculino, en la sensibilidad femenina de la obra

poética de Rilke. Desde entonces supimos que estábamos asistiendo a la formación de uno de los verdaderos grandes poetas de este mundo, un poeta que llegaría hasta el límite más extremo y allí resistiría. De la luz de las tinieblas que Malte arrojaba en torno suyo, algunos de los *Nuevos poemas* recibieron algo semejante, determinado y duro, como una promesa segura de poder soportarlo todo.

Pero sólo entonces, tras infinitos esfuerzos y la angustia de un silencio de casi *diez años*, las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo* trajeron de golpe la plenitud, el logro, una súbita cosecha en el invierno de 1922. Desde entonces, nadie puede ya confundir la línea de esta obra, que, con una lógica irrefutable, pasó de fluir en lo espacioso a la intensidad casi oprimida de un grito contenido. El propio poeta lo sintió así, ya que más tarde consideró como una especie de recaída especialmente la *Vida de María*, el último ciclo de poemas publicado antes de las *Elegías*. La terminación de las *Elegías* la comunicó a sus amigos con un profundo «Ya está».

Hoy apenas es posible pasar por alto la necesidad interior que sostiene la construcción de las *Elegías*. Aquí todo parece estar en su lugar exacto, determinado desde siempre, como la concreción de un plan largamente pensado. En cierto sentido es así: las primeras cuatro elegías surgieron ya en 1912/13, y también las primeras líneas de la que hoy es la Décima Elegía, con una continuación que después fue descartada. El objetivo estaba ya de alguna manera fijado, y los diez años que transcurrieron hasta alcanzarlo ven a nuestro poeta en una trágica lucha a través de las desgracias de su tiempo y mucho más inhibido y turbado por la indefinición interior. Con todo, no hay que tomar muy literalmente la emotiva descripción que Rilke hace, en varias cartas casi idénticas, del arrebatado creador que le asaltó en febrero de 1922. Este enorme impulso no fue sino la conclusión de un trabajo, una cosecha largo tiempo preparada, una exigencia interior, que brotó de repente, de resumir y también —como no puede ser de otra manera— de contener, de dejar de lado, de separar lo que no encajaba. Que este es el verdadero sentido de los procesos descritos me parece que lo demuestra el hecho de que Rilke quiso añadir a las *Elegías*, después de su publicación, una segunda parte, compuesta de

«fragmentos», una especie de compromiso consigo mismo al que después renunció, al parecer voluntariamente, cuando comprobó cómo, tanto para él como para los primeros lectores, esas diez elegías se «tenían» por sí solas.

Sí, podemos incluso extraer datos más precisos de esas semanas plenas de inspiración en las que se produjo la conclusión de la obra. Primero había sólo siete elegías, que Rilke había considerado ya, y anunciado, como la obra completa; sólo en los días inmediatamente posteriores se añadieron las tres restantes. ¿No fue hasta entonces que compuso la décima? Es difícil imaginar que el final de la serie pudo haberlo constituido otra elegía que no fuera la ya comenzada en 1912. Pero precisamente ese hecho es una prueba de lo poco acabado que estaba el final inicialmente compuesto y de cómo los fragmentos y proyectos sobre los que Rilke trabajaba esperaban formalmente añadirse a lo ya acabado como en un natural proceso de cristalización.

Mucho más sorprendente, sin embargo, y definitivo para la serie de casualidades y de imperativos en esa tormenta que significó la terminación de las *Elegías*, es la sustitución que hizo Rilke de la Quinta Elegía muy poco antes de enviar el manuscrito a Kippenberg, el propietario de la editorial Insel. Fue, como el propio poeta escribe, en una «tormenta nocturna» que compuso la elegía de los vagabundos, poema que difícilmente puede calificarse de inspiración totalmente nueva en su conjunto, sino que más bien es una maduración —que sobreviene de manera bastante repentina— y combinación de viejos proyectos hasta alcanzar una unidad convincente en el poema. Lo verdaderamente interesante de este proceso se halla, sin embargo, en el poema que originalmente fue la quinta elegía y que se recoge en *Späte Gedichte* («Poemas tardíos») con el título «Antístrofas»:

Oh, que vosotras, mujeres, estéis aquí,
aquí entre nosotros, dolientes,
no mejor tratadas que nosotros y, sin embargo, capaces
de traer la dicha como Dichosas.

¿De dónde,
cuando aparece el amado,
tomáis vosotras el futuro?
Más que lo que jamás será.
El que conoce las distancias
hasta la más lejana estrella

se sorprende cuando en ella descubre
el grandioso espacio de vuestro corazón.
¿Cómo, en la opresión, lográis conservarlo?
Vosotras, todo manantiales y noche.

¿Sois realmente las mismas
a las que, de niñas,
al ir a la escuela empujaba,
huraño, el hermano mayor?
Vosotras, Intactas.

Cuando de niños ya
nos desfiguramos horrendamente para siempre,
fuisteis como pan antes de la consagración.
Final de la niñez
no fue penoso para vosotras. De golpe
estabais ahí, como en Dios
plenas, en un súbito milagro.

Nosotros, arrancados de la montaña,
de muchachos tallados ya ásperamente
los bordes, a veces
acaso con gracia;
nosotros, como trozos de piedra
arrojados sobre flores.

Flores del profundo reino mineral,
amadas de todas la raíces,
vosotras, hermanas de Eurídice,
siempre dispuestas al sagrado regreso
detrás del hombre ascendente.

Nosotros, por nosotros mismos ofendidos,
gustosamente ofendiendo,
vueltos a ofender por necesidad.
Nosotros, como armas entregadas
a la ira junto al sueño.

Vosotras, casi un escudo donde nadie
se escuda. Como árbol umbroso que incita al sueño
es el pensamiento en vosotras
para la imaginación del solitario.

*Oh, daß ihr hier, Frauen, einhergeht,
hier unter uns, leidvoll,
nicht geschonter als wir und dennoch imstande,
selig zu machen wie Selige.*

*Woher,
wenn der Geliebte erscheint,
nehmt ihr die Zukunft?*

*Mehr, als je sein wird.
Wer die Entfernungen weiß
bis zum äusßersten Fixstern,
staunt, wenn er diesen gewahrt,
euern herrlichen Herzraum.
Wie, im Gedräng, spart ihr ihn aus?
Ihr, voll Quellen und Nacht.*

*Seid ihr wirklich die gleichen,
die, da ihr Kind wart,
unwirsch im Schulgang
anstieß der ältere Bruder?
Ihr Heilen.*

*Wo wir als Kinder uns schon
häßlich für immer verzerrn,
wart ihr wie Brot vor der Wandlung.
Abbruch der Kindheit
war euch nicht Schaden. Auf einmal
standet ihr da, wie im Gott
plötzlich zum Wunder ergänzt.*

*Wir, wie gebrochen vom Berg,
oft schon als Knaben scharf
an den Rändern, vielleicht
manchmal glücklich behaun;
wir, wie Stücke Gesteins,
über Blumen gestürzt.*

*Blumen des tieferen Erdreichs,
von allen Wurzeln geliebte,
ihr, der Eurydike Schwestern,
immer voll heiliger Umkehr
hinter dem steigenden Mann.*

*Wir, von uns selber gekränkt,
Kränkende gern und gern
Wiedergekränkte aus Not.
Wir, wie Waffen, dem Zorn
neben den Schlaf gelegt.*

*Ihr, die ihr beinah Schutz seid, wo niemand
schützt. Wie ein schattiger Schlafbaum
ist der Gedanke an euch
für die Schwärme des Einsamen.*

Un hermoso poema, totalmente característico de la más rilkiana experiencia y moral amorosa. Podríamos hasta llamarlo «elegía», esta queja e inculpación que nos habla del amor

nunca correctamente aprendido por el hombre. Pero nunca podríamos verlo como una elegía en la serie de las elegías duinesas, tan distinto es su tono, su medida, su resonancia. Por lo visto, el mismo poeta así lo reconoció una vez acabada la elegía de los vagabundos. Ni por un momento pensó Rilke añadir las «Antístrofas» a la serie como elegía undécima; en cambio, la reemplazó con la elegía de los vagabundos. No obstante, no deja de ser sugerente que las «Antístrofas», aparentemente ya concebidas como quinta elegía en 1912, cuando surgió la primera estrofa, y también inconclusas hasta febrero de 1922, todavía entonces sucedieran en el orden a las primeras cuatro elegías, acabadas mucho tiempo antes. De ello podemos deducir cuán grande fue el desplazamiento y la nueva dimensión que aportó la conclusión de la totalidad de la obra.

No cabe duda de que, si no lo supiéramos, hoy apenas podríamos reconocer que las primeras cuatro elegías estaban ya acabadas diez años antes. También el tema de los grandes amantes está siempre presente en todo el libro. Sin embargo, ya con la elegía del Héroe, y aún más con las siguientes —piénsese en la elegía del Animal, dedicada a Rudolf Kassner—, la contraposición hombre-mujer, que en las «Antístrofas» se eleva a contrapunto elegíaco, pierde su significado estructurante. Ahora es lo común, lo que a todos nos ha sido concedido por igual, lo que se vuelve predominante. Cuán distinta se integra entonces la elegía de los vagabundos en este enorme campo de tensiones. La obra elegíaca en su conjunto sería algo diferente —más bien un canto del hombre y de la mujer— si las «Antístrofas» hubieran permanecido como quinta elegía.

Todo eso podemos olvidarlo —lo hemos olvidado— cuando nos enfrentamos a un texto que ha permanecido de manera incontestable. Pero es exactamente así como una composición poética alcanza su validez, es así como desaparecen la casualidad de su origen, los primeros impulsos y los desvíos, las variaciones y repeticiones de los núcleos iniciales y de los proyectos; desaparecen también, cada vez más, todas las referencias al momento, e incluso a la época, de su aparición, y la obra se vuelve infinitamente vigente, pese a todos los esfuerzos de los eruditos por insertarlas en un marco histórico o biográfico, o de los sociólogos, por «explicarla» o establecer sus causas.

No sirve de mucho constatar que Rilke fue un poeta religioso. Es preferible evitar la palabra «religión» donde no haya una comunidad religiosa que le dé un sentido concreto, comunidad que falta evidentemente en el caso de la palabra solitaria de este poeta. No vamos tampoco a guiarnos por las innumerables variaciones de motivos cristianos, tanto católicos como ortodoxos, que pueblan la obra de Rilke, al menos a partir de su gran experiencia en Rusia. La nueva y profunda gravedad de las *Elegías de Duino* consiste precisamente en el abandono radical de todo vínculo con las religiones existentes y con el mundo de la fe y en guardar incluso un discreto silencio sobre el tenue diálogo con Dios que Malte no quería dar por terminado. Rilke mismo, en su rechazo del cristianismo, de sus consuelos y promesas, un rechazo que se fue volviendo cada vez más pasional, llegó en ocasiones a favorecer la religión judía y la islámica, y quizá sintiera una cierta afinidad por las grandes religiones de Asia, como le ocurría con la antigüedad griega y egipcia. Sin embargo, la infinita discreción para con Dios, que él mismo confiesa, implica un mutismo que no admite ningún tipo de referencia.

De eso se trata: la poesía de Rilke está impregnada de la idea de que Dios está lejano y ninguna evocación de creencias cristianas o humanistas o de antiquísimos símbolos míticos deben ocultarnos esa lejanía. Es a través de esa idea que el mensaje de esta poesía adquiere su fuerza de interpelación. Su relación con la época es evidente y su verdad se mantiene — como mensaje equivalente— frente a toda proclamación religiosa que no quiera declararse a sí misma como superflua. La poesía de Rilke nos advierte que debemos admitir y soportar erguidos esa lejanía. Por más que las *Historias del buen Dios* y *El libro de horas* aparenten una última posibilidad de acceso a Dios y a su presencia, Malte Laurids Brigge intenta aprender a vivir en la lejanía de Dios, no sin sufrir por ello ciertamente, pero sin dar cabida a consuelos y promesas que, en realidad, no le afectan. La obra elegíaca alcanza su elevado nivel precisamente porque percibe y reconoce la infinita lejanía de Dios y porque intenta reprimir incluso la llamada al ángel.

Estamos, pues, ante una poesía de la lejanía de Dios. A esta lejanía se opone exactamente el elogio de «lo de aquí» (*das Hiesige*)

y del «estar aquí» (*das Hiersein*), la apasionada confesión de la existencia terrenal, incluso en su extrema miseria, necesidad y acoso, opción que va unida al rechazo de la consolación en el más allá. Ese es el «mensaje» que escuchamos. ¿Nos resulta nuevo? ¿No estamos familiarizados con él desde hace tiempo? No es necesario pensar inmediatamente en el Zaratustra de Nietzsche: «Hombre, permanece fiel a la tierra». Siempre lo hemos comprendido a partir de aquella profunda certeza vital que se niega a admitir la muerte y fracasa irremisiblemente ante su incomprendibilidad. El cristianismo ha cifrado precisamente toda su justificación en la renuncia a paliar u ocultar la desesperación de la muerte, erigiéndola en signo congregador en la persona del Crucificado. La prometida superación de la muerte no consiste en ocultar su amargura, sino en aceptar el supremo abandono de sí mismo del que Cristo dio ejemplo. Ese es el auténtico mensaje del cristianismo y no la sentimental esperanza ultraterrena en un cielo de reencuentros y en la recompensa de la fe por todas las penalidades sufridas. Sin embargo, lo que Rilke, al igual que Nietzsche, vio —y rechazó— en la práctica terrena de la comunidad cristiana, fueron personas ocupadas en una sórdida contabilidad de dichas y desgracias.

Resistir y superar sin consuelo, esa fue la productividad religiosa que Rilke había visto en Malte. El ejemplo de los muertos jóvenes en la Primera Elegía avanza un paso más en el camino de la conformidad, aunque se trate de un paso negativo: apartar de esos muertos «el aspecto de injusticia»¹. Otra vez estamos ante lo que el cristianismo ha enseñado siempre a su manera, aludiendo a la entrega a los inescrutables designios del Señor. Sólo un cristianismo desvaído y moralizante, como el que alienta en la prueba postulatoria de la existencia de Dios formulada por Kant, es capaz de introducir aquí la idea de compensación. Y esto no es casual. Ese «cálculo moral universal» de con-traprestaciones constituye todo un sistema de vida que nos domina a todos: y éste es el mensaje de la elegía, que no admite referencia a una promesa religiosa, pues ésta desembo-ca irremediabilmente en el sistema de contraprestaciones y evoca, en los testimonios del corazón humano, la superación de ese sistema universal de contabilidad perfecta. De ahí la infini-

¹ Las citas de las Elegías están tomadas de la traducción de José María Valverde (*Elegías de Duino, Lumen, Barcelona, 1984*).

tud de los amantes, de ahí el héroe y el ejemplo de los amantes que se bastan a sí mismos. De ahí el ángel, el ser que nos supera infinitamente.

En las cartas de Rilke en que éste interpreta la figura del ángel sólo aparece una parte del todo. Rilke los llama «garantes de lo invisible». Se trata, por así decirlo, de la función de prueba que desempeñan tanto para los que necesitan la metafísica como para los que la han superado. Pero, precisamente, la otra parte es aquella que, en realidad, no necesita garantes por ser nuestro propio corazón el que ofrece la garantía. Él sabe que nunca alcanza aquello que parece satisfacerlo: «Pues en el momento en que sentimos, nos disipamos». El ángel es, en realidad, sólo la conciencia de la imposibilidad de darnos alcance a nosotros mismos, ya que somos seres «metafísicos» que nos transcendemos. Y, sin embargo, ni siquiera el ángel nos oye.

Este motivo elegíaco de fondo domina sobre todo en las primeras elegías. La lamentación elegíaca no tiene como objeto a los amantes abandonados, ni a los jóvenes muertos, ni al niño que vive y muere «antes de la vida»: su objeto somos nosotros, a quienes nos falta el carácter absoluto de aquellos y siempre quedamos referidos a nosotros mismos calculando continuamente nuestra compensación. Dependemos siempre de lo que tenemos enfrente, y estamos condicionados por ello.

«Nosotros, por nosotros mismos ofendidos,
gustosamente ofendiendo,
vueltos a ofender por necesidad.»

»*Wir, von uns selber gekränkt,
Kränkende gern und gern
Wiedergekränkte aus Not.*«

Rilke condenó los comienzos de su creación poética por su excesiva orientación hacia el éxito, que es lo que tenemos enfrente en su más universal dimensión. Su admiración por Rodin y, sobre todo, por Cézanne se basaba en el carácter impertérrito de su trayectoria creadora y en la decidida soledad y constancia con que emprendieron la búsqueda de su propio lenguaje. Él mismo ordenó el período tardío de su existencia alejando de sí a las personas que compartían su vida, primero

a su mujer y su hija, luego a otros allegados, como en una confesión amorosa de su incapacidad y, al mismo tiempo, con la laboriosa decisión de soportar la soledad y no dejar que nada la perturbara. Desarrolló todo un sistema de diplomacia del corazón para lograr un independencia externa y extrema de su existencia, lo que levemente puede intuirse de parte de la correspondencia conocida. Sólo la productividad de su respuesta poética debía constituir la única justificación del hecho de protegerse, dejarse cuidar, retraerse y encerrarse en sí mismo.

El ángel: la interpretación del propio Rilke señala que ya en el ser sensible del ángel se realiza y completa la disolución de lo que tenemos enfrente, la transformación en lo invisible. Nosotros lo expresamos así, nuestra misión consiste en apostar incondicionalmente por lo que nuestro corazón nos dice, tarea que nos supera constantemente como si de un ser ultraterreno se tratara. Nuestra debilidad consiste en nuestra limitación para cumplir esa misión. La figura del ángel es, pues, el ser que nos supera, terrible por el poder de su carácter absoluto.

Pero, en el curso de la obra elegiaca y en el cambio de tono, se pone de manifiesto que el ángel no es sólo el ser que nos supera sino también aquel que da testimonio de nosotros. Pues nuestra misión consiste también en hacer resucitar en lo visible —en la forma— lo que había sido transformado en invisible. El poeta lleva a cabo esta misión mostrando y ensalzando «lo de aquí», conservando «la forma aún reconocida» (Séptima Elegía).

No se trata con ello de oponer la situación privilegiada del artista y del arte a la de los demás mortales. El cordelero romano y el alfarero del Nilo fascinaron al propio poeta por la seguridad y naturalidad de cada movimiento, por la sabiduría de generaciones depositada en ellos, sabiduría preservada y de probada eficacia. Desde siempre ha sido la misión del hombre preservar y transformar, dándose así duración en el tiempo. No hay nada en ello de cálculo con vistas al futuro: es el «estar aquí» el que alcanza así su plenitud.

Es cierto que las elegías aluden claramente a la desaparición de las «cosas», provocada de forma incontenible por la época de los martillos; es cierto también que la misión del artista consiste en preservar lo que desaparece, transformando lo visible en invisible —recogiéndolo en la esfera del sentir humano— la piedra y el color, el sonido y la palabra. Sin embargo,

sería equivocado percibir aquí el potente eco de la conocida crítica a la cultura. Lo único que se escucha es la inmutabilidad de la naturaleza humana y de lo humano en medio de todos los cambios. Lo que se agrava en un mundo de rápidas transformaciones como el de hoy no es fundamentalmente diferente de la tarea ante la que el hombre se ha visto siempre confrontado por la caducidad de todo lo terreno. Nosotros mismos somos «los más fugitivos».

La tesis de Rilke es que la tarea humana consiste en aceptar explícitamente lo percedero, y que esta tarea alcanza su plenitud suprema en la aceptación de la muerte.

En numerosas cartas expresó Rilke la verdad de que la pérdida que supone la muerte de un ser querido para sus deudos no es propiamente una pérdida. Esa perspectiva atribuiría injustamente a la muerte una falsa negatividad que reduce el poder universal del Aquí, del «estar aquí» y del presente, poder que engloba a la muerte, si bien ésta ya no es en realidad esa *absence* que, para nosotros, franquea al otro, al que ha partido, el acceso a un nuevo presente anterior a la eternidad. Más bien el ser del muerto engloba, por su parte, la totalidad del «estar aquí», pues también el «estar aquí» participa de la nueva eternidad del muerto y de su cambiada presencia. El mismo Aquí ha cambiado. No es que sólo el muerto se mueva extrañamente en el espacio: también el superviviente se encuentra extraño en él. «Pero los vivos cometen todos el error de distinguir demasiado fuerte.» (Primera Elegía). En sus cartas adopta Rilke a veces un tono casi de conjuro, cuando celebra la muerte como la que dice sí a todo. Quiere expresar con ello que la muerte hace rotundo y perfecto al «estar aquí» en su carácter absoluto, hasta tal punto que no es posible pensar ya en un «estar aquí» insoportable. Sigue siendo un «estar aquí» y es maravilloso. Esto es lo que nos insinúan con insistencia las elegías, a nosotros «los más fugitivos».

Es verdad incontestable que podemos sobreponernos al dolor que causa toda pérdida, incluso la más dolorosa, y que a eso lo llamamos «vivir». Concuerda con el «mensaje» de las elegías el que precisamente la pérdida que más nos cuesta superar es la que comienza a pertenecer cada vez más a nuestra vida, incluso cuando hemos logrado realmente «superar el

dolor» (*Verschmerzen*, ¡qué palabra tan extraordinaria!) y volvemos a la vida y a la alegría, y solamente entonces. Al parecer Rilke lo tiene presente cuando describe el destino ultraterreno de los muertos jóvenes como si estuvieran aquí. En ese reino invisible que abarca los dos reinos están ellos presentes igual que «lo de aquí» y junto con ello. He llamado a a esto anteriormente el principio de la inversión mitopoiética, ayudando simplemente con ello a nuestros hábitos de comprensión, que son la base para «comprender» las afirmaciones poéticas de Rilke. Todos, aunque no seamos conscientes de ello, nos basamos en dichos hábitos.

La Décima Elegía, en particular, puede servir de ilustración. En ella la fuerza mitopoiética de Rilke adquiere una densidad evidente. Se habla de la queja, de la lamentación, en particular de la lamentación fúnebre (que no encierra el más mínimo matiz de reproche), como si las lamentaciones fueran seres de nuestro mundo, otrora bien situadas y hoy marginadas y preteridas en sus derechos. Las lamentaciones forman parte de la vida. Es completamente normal lamentarse. Y se habla del muerto joven, al que la lamentación sigue más allá de la muerte, como si fuera él quien va en pos de la lamentación. No es necesario que seamos conscientes de esta inversión en el sentido de la transformación de una igualdad, pero sirve de soporte a nuestra comprensión. Es algo que no podemos negar. Al final, la Décima Elegía pretende colocar el acento preciso: el de la aceptación definitiva e incondicional. La vida consiste en sobreponerse incluso a la muerte. Más aún, es aprender a aceptarla, precisamente a partir del reconocimiento de su completa desolación y crueldad de la muerte, como lo que es: una duración intolerablemente limitada unida a la certeza llena de reproche de caer rápidamente en el olvido. No cabe duda de que lo que llamamos vida es realmente sólo un breve lapso; al final enmudecen las lamentaciones y la fuente de la alegría brilla a lo lejos. Pero el que todos terminen en el olvido no es un conocimiento amargo, sino un mensaje. Nuestra tarea es reconocer con y en la poesía la fuerza casi despiadada de la voluntad de vivir que supera todo dolor y deja al final a los muertos «infinitamente muertos»; eso es lo que hemos de aceptar.

La parábola del avellano vacío que florece sin pensar en el futuro del fruto y de la lluvia fecunda que no piensa en su propia

fecundidad no quiere expresar únicamente que reconocemos a los otros, a los infinitamente muertos, a los que hemos perdido, en su destino de hundimiento en el olvido. La parábola va dirigida a nosotros mismos, como expresamente se dice, y hemos de ver en ella nuestro propio destino. También nosotros estaremos un día —como aquellos— «infinitamente muertos», anónimos y olvidados; se nos exige que demos nuestra conformidad expresa. Saberlo y quererlo —aprender a replegarnos en nuestra condición pasajera— es la lección que nos dan los muertos. «¿Podríamos ser sin ellos?» es la pregunta de la Primera Elegía. En la última comprendemos perfectamente por qué puede llamarse a la muerte la «sagrada inspiración» de la naturaleza: ella nos amonesta a ser completa y absolutamente conscientes del «estar aquí».

De forma semejante puede expresarse en palabras lo que nos transmite el doble mensaje de la capacidad auténtica de amar y de la necesidad de morir. No es nada que no supiéramos, nada en lo que no nos viéramos obligados a reconocernos, una simple palabra sincera, sólo eso, lo más difícil. No es de extrañar que muchos no quieran oírla, en parte esperando poder afrontar u olvidar, mediante la acción e incluso el riesgo, lo inmutable e irrevocable, y en parte entregándose a un escéptico desencanto incapaz de abandonarse a algo, ni siquiera a lo que se sabe. La poesía tiene tiempo. La poesía de Rilke tuvo su tiempo, en el que ni el refinamiento estético ni el manierismo más elaborado, ni el énfasis; ni el esoterismo hermético pudieron impedir que un creciente número de lectores, tanto nacionales como extranjeros, acogieran con fervor esa poesía. El tiempo de la entrega fervorosa ha pasado ya. Pero la poesía tiene tiempo, y una poesía que durante medio siglo supo despertar un eco tal, sigue siendo una invitación. Puede que lo que en su momento parecía herméticamente cerrado y mágico en su efecto sea hoy casi demasiado claro. Todos hemos entrado en esa especie de afelio. Pero, en cualquier caso, se trata de un sol. Cuando el lenguaje cristaliza en formas y estructuras y adquiere consistencia y duración como la obra elegiaca de Rilke —y todo lo que gira en torno de ella— tiene siempre garantizada, a pesar de todos los altibajos del gusto, la resurrección que le procura el lector que ha sido afectado por ella.

Nadie puede predecir el papel que desempeñará la poesía en la sociedad futura; nadie, el de la religión, el del cristianismo y el de las otras religiones que impregnan las costumbres, el derecho y las leyes, en la época del ateísmo de masas y de la religión de la economía mundial. Pero el mensaje de sinceridad en el que la obra de Rainer Maria Rilke encontró su sonido constante y su final perduración sigue siendo verdad, como los otros grandes mensajes de la literatura universal, desde los dioses que ríen y los corceles que lloran de Homero. Somos demasiado pasajeros para poder saber y decir más, pero esta obra formará parte de aquello que la poesía de Rilke conjuró de los milenios de nuestros sentimientos («Columnas, pórticos, la esfinge, el brotar esforzado, gris, desde la ciudad decadente o extranjera, de la catedral.») y también de ella podrá decirse: «Así, sin embargo, no hemos abandonado los espacios, estos generosos espacios *nuestros*».

A la sombra del nihilismo

Si recurro a dos poetas alemanes, de lengua alemana, Gottfried Benn y Paul Celan, para abordar este tema, no por ello realizo una elección propiamente dicha. Si se quieren citar nombres de la literatura alemana de la segunda posguerra capaces de reflejar el profundo estado de ánimo, espiritual y religioso de esa época, hay que buscarlos entre los poetas líricos. No somos los alemanes un pueblo de grandes narradores. Incluso nombres como Hermann Hesse, Thomas Mann o Robert Musil están demasiado ligados a los típicos refinamientos de la técnica narrativa manierista como para disponer del amplio aliento de una narrativa, por así decirlo, natural. *El juego de los abalorios*, de Hermann Hesse, que conocimos después de la guerra, nos conmovió profundamente, y más aún nos conmovió el análisis de la tragedia alemana, tan profundo como artificialmente cifrado, que llevó a cabo Thomas Mann y, quizá con carácter más duradero que los demás, la genial retrospectiva de *El hombre sin atributos*. Es cierto que fuera de Alemania han encontrado eco la concisión de Heinrich Böll y la narrativa, ondulante y sin límites, de Günter Grass. Pero, ¿pueden unos y otros medirse con los grandes narradores ingleses, rusos o franceses, con Joyce y Proust, con *Los Demonios*, *Los hermanos Karamazoff* o *Ana Karenina*, obras que nos hablan a todos hoy como ayer y que nos seguirán hablando en el futuro? Como contrapartida puede decirse que la poesía lírica alemana es, desde hace cien años, una expresión adecuada del espíritu alemán, siempre en contacto también con las grandes experiencias y resultados de la cultura alemana en el campo de la ciencia y de la filosofía. Basta con citar el nombre de Stefan George, sin duda el literato más importante de lengua alemana en los últimos cien años, o a Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke y Georg Trakl. Es cierto que la mayoría de ellos no son,

políticamente hablando, ciudadanos de la República Federal de Alemania, pero la República Literaria no conoce otras fronteras que las que marca la lengua, e incluso éstas intentamos superarlas todos cuando viajamos a otros países o escuchamos al huésped extranjero en su propia lengua.

Dentro de la lírica alemana de posguerra no había otra opción: Gottfried Benn y Paul Celan son los dos grandes poetas que, tras la guerra, han expresado válidamente en su poesía algo del sentimiento alemán de la vida, de la insegura posición entre la fe y la incredulidad, la esperanza y la desesperanza. Ambos son bien conocidos en el extranjero y se les ha traducido a numerosas lenguas, si bien quien entiende de lírica sabe que las traducciones son meras aproximaciones incapaces de despertar apenas una idea de lo que dice el original.

En primer lugar, unas palabras sobre Gottfried Benn. Fue médico y vivió en Berlín. Después de 1933, durante un cierto tiempo depositó erróneas esperanzas en los acontecimientos de la época y, más tarde como muchos otros, se refugió en el Ejército para salir del paso honestamente. Para un perseguido potencial del Tercer Reich, era la mejor manera de sustraerse a la persecución. Fue soldado en calidad de médico militar. Como poeta volvió a elevar su voz inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, y he de decir que fue entonces cuando lo reconocimos propiamente en toda su importancia. Contribuyó a ello el hecho de que, con la edad, adquiriera Benn un peculiar estilo que mitigaba en gran medida el carácter provocador de su poesía anterior y derramaba sobre sus versos un maravilloso «melos». Los versos que ahora presento sólo han llegado a conocerse a partir de su obra póstuma.

Se ordenaron los sonidos
que eran antes grito y caos,
extrañas lenguas, remotas,
y entre ellas voces pretéritas.

Una decía: sufrido,
otra decía: llorado,
la tercera: las plegarias
no sirven, el dios rehúsa.

Una estridente: en los trances
de brebajes, zumos, vino:-

olvidan, olvidan, mienten
a ti y a todos los tuyos.

Otra dice: ningún signo
ni precepto ni sentido-
alternan flor y cadáver
y los buitres que se ciernen.

Otra dice: languideces,
debilidad sin medida-
sólo perros pendencieros
carnaza y huesos reciben.

Pero un giro vacilante
y las voces se callaron,
habló una: al final veo
una figura que calla.

Que sabe que a las plegarias
no hay dios que jamás acuda,
que lo ha sufrido hasta el fondo,
que sabe que el dios rehúsa.

Ve sucumbir a los hombres
en remolino de razas,
deja que el mundo discurra
y va labrando su sueño.

*Dann gliederten sich die Laute,
erst war nur Chaos und Schrei,
fremde Sprachen, uralte,
vergangene Stimmen dabei.*

*Die eine sagte, gelitten,
die zweite sagte: geweint,
die dritte: keine Bitten
nützen, der Gott verneint.*

*Eine gellende: in Räuschen
aus Kraut, aus Säften, aus Wein—:
vergessen, vergessen, täuschen
dich selbst und jeden, der dein.*

*Eine andere: keine Zeichen,
keine Weisung und kein Sinn—
im Wechsel Blüten und Leichen
und Geier drüber hin.*

*Eine andere: Müdigkeiten,
eine Schwäche ohne Maß—*

*und nur laute Hunde, die streiten,
erhalten Knochen und Fraß.*

*Doch dann in zögernder Wende
und die Stimmen hielten sich an,
sprach eine: ich sehe am Ende
einer großer schweigenden Mann.*

*Der weiß, daß keinen Bitten
jemals ein Gott erscheint,
er hat es ausgelitten,
er weiß, der Gott verneint.*

*Er sieht den Menschen vergehen
im Raub— und Rassenraum,
er läßt die Welt geschehen
und bildet seinen Traum.*

No es difícil comprender el poema, pero para poner de relieve la técnica y la clave musical del poeta son necesarias ciertas observaciones. En primer lugar quisiera hacer algunas —quizá pedantes— sobre la semántica lírica y, a continuación, otras sobre la sintaxis lírica del poema.

Evidentemente no entiendo por semántica lírica la teoría corriente de los significados; me refiero a lo específico de la semántica lírica, al modo en que un poeta no solamente compone acordes y figuras tonales, sino que integra sonidos portadores de significado, es decir, palabras, creando así nuevas unidades semánticas y de sonido. En el caso de Gottfried Benn resulta tan claro que basta con escuchar un solo verso suyo para reconocerlo. Quisiera caracterizar la semántica lírica de Benn con un par de ejemplos tomados en parte del poema anterior y, en parte, de otros poemas. Dicha lírica consiste primordialmente en ligar a través del sonido significados que contrastan entre sí, soldándolos de este modo en una nueva unidad semántica. Veamos algunos ejemplos al azar:

Ob Sinn, ob Sucht, ob Sage (O sentido o sed o saga.)

Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere (O rosas o nieve o mares.)

Die Fluten, die Flammen, die Fragen (Las olas, las llamas, las preguntas.)

Los recursos melódicos son claros: aliteración, asonancia y ensamblaje melódico encauzan hacia un perfil de sentido

global algo tan heterogéneo como «olas» y «llamas» uniéndolo con otra cosa completamente diferente, las preguntas que dejan todo en suspenso. Esta es la gramática lírica de Gottfried Benn: integrar en una unidad cosas dispares y semánticamente alejadas unas de otras creando así una lejanía y amplitud cósmicas. También en el poema que nos ocupa encontramos ejemplos de esa síntesis abarcadora, como en los hermosos versos: «de brebajes, zumos, vino / olvidan, olvidan...» Evidentemente se trata del componente dionisiaco de toda religión, «brebaje, zumos, vino», si bien todavía dentro de una cierta homogeneidad del campo semántico. Algunos de los ejemplos citados no presentan esta unidad relativa, como «Sentido, o sed, o saga»: esa súbita agrupación, esa unión de sonidos que, como una figura homogénea y, como bien puede decirse, con expresividad inmediata recorre toda la distancia existente entre el discurso dotado de sentido y la lejanía de la leyenda (*Sage*) que se pierde en el crepúsculo de lo inverificable, pasando por el frenesí de la sed, del ansia (*Sucht*), ésa es, en efecto, la semántica lírica, inconfundiblemente original, de Gottfried Benn y de nadie más. No se persigue aquí, en absoluto, la unidad de un universo figurativo poético, una unidad de significado detrás de los contrastes que ejerza una fuerza evocativa indeterminada y, al mismo tiempo, universal. Elementos alejados unos de otros confluyen en un «melos» nuevo y homogéneo.

La sintaxis, la conexión de las oraciones, revela también un estilo original. La poesía comienza con un recurso sumamente poético: evoca el principio sin comenzar por él («Se ordenaron los sonidos que eran antes grito y caos»), recurso que conjura la «imprincialidad» del principio, la desaparición del comienzo, que no es un primer instante en el amanecer de la prehistoria cósmica y humana. Así salta a la vista desde los versos, y luego el poema nos dice que cuando los sonidos se articularon y se convirtieron en lenguaje capaz de expresar algo, ese lenguaje fue, para los hombres, queja. Esa es la sintaxis del poema: una única gran oración con una clara progresión del alarido a la queja y de ésta, que se vuelve más callada, a la visión del que sabe y no se queja ya. Primero el grito inarticulado, luego «sufrido», «llorado», después «estridente», «olvidar», «trance», finalmente desesperanza, «languideces»; y ahí enmudecen las

voces, es decir, todas escuchan y una «habló», una que ya no dice nada, sino que pronuncia una especie de sentencia: «al final veo...», una voz que evoca la visión de un hombre que no niega precisamente a Dios, sino que sabe que «el dios rehúsa». Un grandioso mensaje, a mi juicio, lleno del simbolismo de la teología del *Deus absconditus*, el Dios que se oculta. En este sentido se trata de un poema sintomático en la época del mensaje nietzscheano de la muerte de Dios y del nihilismo en ciernes —y, al mismo tiempo, una válida y elocuente prueba poética de la fuerza de la palabra lírica que no expresa simplemente la verdad, sino que la documenta con su propio ser.

Mucho más difíciles son los versos herméticamente cifrados que he escogido de Paul Celan.

Celan, poeta judío de lengua alemana, procedente de la Bucovina, en el Este lejano, creció en Czernowitz y, después de muchas vicisitudes fue, según creo, profesor de inglés en París. Casado con una francesa, sólo escribió poesía en alemán, un hecho completamente curioso. No conozco ningún poema en francés de Celan; en cambio, sí conozco poemas de George y Rilke en ese idioma. Celan estaba, al parecer, más profundamente ligado al ámbito lingüístico alemán —que no le ofreció personalmente cobijo— que todos aquellos poetas que ocasionalmente han hecho sus experiencias en otra lengua.

Elijo un poema del período tardío de este poeta, que en 1970 optó por la muerte voluntaria, un poema cuya afinidad temática con el poema de Benn resultará evidente tras una breve explicación. Se trata, naturalmente, de una composición críptica, de un poema hermético, reflejo de la gran vuelta a la simplicidad y la concentración y, por tanto, a la condensación, que ya conocemos, por ejemplo, en la música contemporánea desde Schönberg y Webern y que ha determinado fuertemente la lírica alemana de posguerra porque, entre otras cosas, ésta se expresa en una lengua cuya libertad en el uso del hipérbaton sólo es igualada, que yo sepa, por el griego clásico. En esa libertad se basa la específica posibilidad de concentración del verso lírico. Quedan casi completamente eliminadas las expresiones sintácticas de índole funcional del discurso, los recursos prosaico-retóricos que empleamos para lograr su unidad lógica.

El poema se limita a entregarse a la fuerza de gravitación de las palabras:

No proveas,
no envíes,
estáte
acá:

fundamentado en la nada,
libre de toda
plegaria,
disponible, según
lo pre-escrito,
insuperable,

yo te recibo,
en lugar de todo
reposo.

*Wirk nicht voraus,
sende nicht aus,
steh
herein:*

*durchgründet vom Nichts,
ledig allen
Gebets,
feinfügig, nach
der Vor-Schrift,
unüberholbar,*

*nehm ich dich auf,
statt aller
Ruhe.*

Hay que leer el poema de manera que el que escucha pueda distinguir las tres estrofas y las pausas al final del verso; pues de versos se trata, es decir, también el verso de una palabra tiene la longitud de los otros versos, una longitud que se alarga en nuestro oído interior cuando, oyendo y comprendiendo, recomponemos en nosotros la composición rítmica. Por más difícil que parezca, este poema de Celan no es más difícil que otros suyos más tardíos, en los que se acercó más al enmudecimiento —en un sentido más profundo— que otros poetas que interrumpen su obra cuando se les acaba el aliento. Expongamos primero la semántica de este poema con unos ejemplos. También aquí nos encontramos con un lenguaje que desarrolla su propia semántica poética. Mientras que en el caso de Gottfried Benn, la peculiar concatenación de las palabras se basa en la sucesión y conjunción de lo inconexo, aquí nos hallamos ante un principio, en cierto sentido, inverso. Lo que parece ser una palabra estalla, por así decirlo, y evoca al estallar en diferentes partículas de palabra una nueva unidad de significado.

«No proveas»: el campo semántico que evoca la palabra «proveer» es probablemente el de la predestinación, e introduce el correspondiente dogma cristiano, especialmente en su versión calvinista. Por lo demás, no está claro, y deberemos dejar en suspenso en nuestra lectura, la cuestión de si el «no proveas»

se dirige a Dios o no. En el verso siguiente, por el contrario, el campo semántico de «no envíes» está claramente delimitado. Se alude sin duda alguna al envío de los Apóstoles, al encargo de misionar que dio origen a la Iglesia cristiana. Es algo que hay que oír y que se oye en la medida en que se tiene un mínimo de conocimientos bíblicos. Más difícil es el «estáte acá» que se opone al «enviar». La palabra *hereinstehen* («estarse acá») se emplea en Austria con sentido activo. Según tengo entendido, se le puede decir a alguien «*steh herein*» en el sentido de «entra». Pero no es eso lo que piensa en primer término el que habla en este poema. «Entra» sería una antítesis desafortunada con respecto al envío. El poema reparte, además, el «estáte acá» en dos versos de una sola palabra («estáte/ acá»). Hay que escuchar primero el «estar» antes de que se transforme y se complete en un «estar acá». Con ello entra en juego el otro significado, intransitivo, de la palabra. «Algo está acá» (*etwas steht herein*) significa que hay algo en el camino que nos impide el paso. Es preciso oírlo; ese «estáte acá» no significa «ven», sino «sitúate de manera que no pueda esquivarte».

Aquí termina la primera «estrofa» y la siguiente comienza otra vez con una osada desintegración de palabras. «Fundamentado en la nada» es una fusión de dos significados incompatibles. «Fundamentado en algo» e «invadido por la nada» se encuentran aquí ensamblados como en una frase musical de Webern. En lugar de fundamentarse en algo que ofrece garantía de solidez en su ser, es la nada en este caso la que ofrece sólido fundamento y no disuelve todo ente. Y continúa: «libre de toda plegaria». Al oír «libre de tod...», uno espera algo completamente diferente, quizá no precisamente «libre de todo equipaje», pero sí «libre de toda carga», libre de todo lo que agobia hasta quedar en un estado de alivio. Pero, en lugar de «carga», se introduce la palabra «plegaria», lo que evidentemente significa que la plegaria es una «carga». Estar libre de agobio es una forma de libertad. Y continúa: *feinfügig* (en el poema, «disponible»), una palabra que no existe en alemán. Existe *gefügig*, que significa «dócil», y existe *feingefügt*, que significa «perfectamente ensamblado». Ambos significados se oyen en la palabra «feinfügig»: «perfectamente»(*fein*) y «sometiéndose» (*sich fügend*). Y, a saber, totalmente «según lo pre-escrito», lo que

constituye, en cierto modo, la prueba escriturística de la práctica semántica de Celan. La palabra «pre-escrito» se escribe en el texto con un guión. No debe pasarse por alto que se trata de la Sagrada Escritura y que se está aludiendo a la expresión «según la Escritura». Pero este verso dice: aquello a lo que me someto plenamente no es precisamente «según la Escritura», sino «según lo pre-escrito», algo que —para expresarme con palabras de Herder— es mucho más antiguo que el más antiguo testimonio escrito de la Humanidad. Se trata de una experiencia que precede incluso a lo que la Sagrada Escritura prescribe y que, como un precepto, también es vinculante. Este «pre-escrito» es «insuperable», no se anula nunca como se anulan los preceptos o en el sentido en que se dice que el Nuevo Testamento ha superado al Antiguo. Ese «yo», pues, fundamentado en la nada, afirma de sí mismo «yo te recibo en lugar de todo reposo». Absolutamente desconcertante, quizá más por su contenido que desde el punto de vista semántico, es el hecho de que al final no se halle el reposo, la pacífica aceptación del mensaje de la «Escritura». Lo que se recibe no promete «reposo», es el desasosiego permanente lo que Tú traes, puesto que «estás acá».

Tras estas aclaraciones semánticas introductorias comenzaré a interpretar la sintaxis del objeto, el contenido propiamente dicho del poema, el mensaje que se proclama. No es posible decir con certeza en el caso de Celan —y tampoco, en realidad, en el caso de cualquier auténtico poeta lírico— a quién se refiere el poema cuando dice «yo». Al tratarse de un poema, es obvio que el poeta no se refiere simplemente a sí mismo. Yo, en tanto que lector, no puedo distinguirme de él en cuanto hablante. Es un poema porque todos somos ese Yo. ¿Y qué ocurre con ese Tú al que el Yo se dirige? Se trata de un imperativo: «No proveas». ¿Quién es ese Tú? Sin duda estamos acostumbrados a dirigirnos a nosotros mismos con el «tú» y, desde un punto de vista gramatical y sintáctico, no sería imposible leer el conjunto como un monólogo hermético consigo mismo. Alguien es interpelado, alguien responde y ambos pueden ser la misma persona. De momento, la cuestión queda en suspenso. Si se quiere ver aquí una interpelación de sí mismo, habrá que partir del principio estoico del εἰς ἑαυτὸν («hacia sí mismo») y mantenerse apartado de todo deseo de

influir o prevalecer, lo que encaja perfectamente con lo dicho. Sin embargo el «estar acá», en cualquiera de sus significados, no se ajusta a esta interpretación. Es algo exterior lo que está acá, existe o entra.

En un primer momento, tampoco lo que se dice en la segunda estrofa parece tener un punto de referencia concreto. ¿Se refiere a ti —cualquiera que sea ese Tú— o a mí? Los dos puntos con que concluye la primera estrofa parecen indicar que todo lo que sigue forma una unidad y justifica en cierto modo el imperativo de «estar acá». En este caso, no es el Tú interpelado, sino el Yo hablante el que viene expresado en su disponibilidad a recibir al Tú. Esta es la sintaxis resultante que une la segunda y la tercera estrofas.

El último verso de la segunda estrofa, «insuperable», presenta una leve dificultad, es un atributo que no encaja en la descripción de ese Yo. La relación significativa concuerda mucho mejor con lo «pre-escrito». Hay muchas prescripciones que han perdido su validez, que han quedado superadas. Esta prescripción, anterior a todo, no puede quedar superada nunca. Gramaticalmente, este verso sería una aposición atributiva de «pre-escrito» y no del Yo al que sin duda alguna se refiere el «disponible». A lo sumo podría admitirse un apuntalamiento indirecto de ambos significados: por someterme a la prescripción insuperable se me puede aplicar también ese calificativo. Sin descartar esta posible interpretación, la referencia a la «prescripción» es la fundamental.

Además de las razones de gramática lógica existe también otra de índole «hermenéutica» para ver en el interpelado el Tú del totalmente Otro, de Dios. Se trata del lugar en que el poeta mismo ha colocado este poema dentro del último libro de poemas que compuso. Se sigue con ello el conocido principio hermenéutico, formulado ya por Schleiermacher, según el cual una unidad de sentido viene también determinada por la función que ocupa en el conjunto de otra unidad superior de sentido.

El poema que precede a los versos que nos ocupan, el famoso poema «Que tú sea como tú...», pone de manifiesto el contexto religioso, habla del sufrimiento de alguien torturado por su ruptura con la comunidad judía y la fe de sus padres.

«Cuando el lazo corté que a Ti me unía» puede ser una alusión biográfica al matrimonio católico de Celan en París. Pero no hay que introducir datos concretos de carácter biográfico. La ruptura con la fe de los padres se refiere, en definitiva, a cada uno. Es el sufrimiento en la búsqueda de Dios, el más allá de cualquier filiación religiosa determinada, que no puede esquivar el problema de Dios y, consiguientemente, la experiencia de lo divino. Eso «está acá». Resulta claro así que el interpelado es otro, el «completamente Otro», Dios. Sin embargo, nada indica la relación con una promesa religiosa de salvación, ni la fe en la Providencia ni la Buena Nueva con que Jesús envía a sus discípulos por todo el orbe. Dios no tiene que hacer nada, sólo estar acá e impedir así que yo pase de largo. Pero esta es precisamente su existencia, y de este modo cobra relieve el otro significado, transitivo, de «estar acá». Sólo tiene que entrar, estoy dispuesto a recibirlo y no tiene por qué ocurrir lo que se relata en el prólogo del Evangelio de San Juan, según el cual el mundo no ha recibido al Logos. Toda la secuencia de versos después de los dos puntos ofrece la justificación del imperativo «estáte acá»: precisamente porque estoy «fundamentado en la nada» y no abrigo ninguna esperanza religiosa determinada ni espero promesa alguna. El «libre de toda plegaria», ése soy yo. La plegaria representa algo que ya no soy capaz de llevar y precisamente en esa situación no soy libre, sino que sé que he de someterme, no siguiendo una revelación, «según la Escritura», sino una prescripción mucho más primigenia e insuperable que toda religión o comunidad eclesial de fe. El Yo que habla no pretende en absoluto pasar de largo ante Ti, Tú debes estar ahí como algo ante lo que no se puede pasar de largo. «En lugar de todo reposo», no es que me entregue a cualquier fe nueva y busque y encuentre reposo en ella, sino que justamente me resulta imposible seguir cualquier fe ya existente que exija mi asentimiento; esta inquietud que me impide pasar de largo ante Ti es a la que no puedo sustraerme.

Si el poema de Gottfried Benn puede calificarse de especie de himno negativo, de homenaje al que ha llegado a la madurez de evitar toda queja, el poema de Celan podría considerarse un diálogo hermético. Se trata de un poema que expresa para todos nosotros el carácter irremediable de la experiencia de lo divino,

por más que «el dios rehúse» y se niegue. Puede que la experiencia de lo divino siga proporcionando a muchos asidero, consuelo y promesa de salvación: el Yo que habla aquí por nosotros no espera nada, sino que se declara partidario de la inquietud del corazón: *inquietum cor nostrum*¹. El dios rehúsa. El poema de Celan se halla en concordancia interna con los versos de Benn.

En *Lichtzwang* se encuentra un poema que escribió Celan tras su visita a Martin Heidegger en la Selva Negra, que envió también a éste, y lo incluyó después en el citado volumen.

Todtnauberg

Arnica, consuelo de los ojos, el
sorbo de la pila y el
cubo con la estrella,

en la
cabaña,

en el libro
-¿qué nombres recibiste
antes del mío?-
en ese libro
la línea escrita acerca
de una esperanza, hoy,
en la futura
palabra
de un pensador,
en el corazón,

claros de césped, sin allanar,
orquídea y orquídea, solas,

crudezas, después, viajando,
claramente,

el que nos lleva, el hombre,
el que lo escucha,
las medio-
transitadas de maderos-
veredas de las turberas altas,

humedad,
mucha.

¹ San Agustín, *Confesiones*.

*Arnika, Augentrost, der
Trunk aus dem Brunnen mit dem
Sternwürfel drauf,*

*in der
Hütte,*

*die in das Buch
—wessen Namen nahms auf
vor dem meinen?—,
die in dies Buch
geschriebene Zeile von
einer Hoffnung, heute,
auf eines Denkenden
kommendes
Wort
im Herzen,
Waldwasen, uneingeebnet,
Orchis und Orchis, einzeln,*

*Krudes, später, im Fahren,
deutlich,*

*der uns fährt, der Mensch,
der's mit anhört,
die halb—
beschrifteten Knüppel—
pfade im Hochmoor,*

*Feuchtes,
viel.*

Sobre este poema se ha dicho que documenta el poco éxito que tuvo la visita, algo que hay que dejar a la sabiduría de los biógrafos (incluso, si fuere necesario, a la del autobiógrafo, al poeta mismo). El poema no sabe nada de todo eso, pero tiene un conocimiento más profundo.

Conozco personalmente esa cabaña en la que estuve muchas veces. Se llega a la Selva Negra Alta, a esas praderas húmedas, las turberas altas; arriba, cerca de la linde del bosque en que se encuentran los alberos, se halla una cabaña diminuta, completamente acostada a la ladera y cubierta de ripias, muy sencilla. No tiene agua corriente. Delante de la cabaña hay una pequeña pila, parecida a los abrevaderos que se emplean en la Selva Negra para el ganado. De una fuente que gotea silenciosamente mana sin cesar agua fresca. En esa pila me he afeitado

junto con Heidegger muchas veces. Sobre el poste de la pila hay un cubo de madera, como un dado, sobre el que se ha grabado un ornamento en forma de estrella. Todo esto no hay que saberlo, evidentemente, pero hay que reconocer en ese detalle algo cargado de significado, los astros que marcan el destino, la jugada de dados, un buen presagio. Como toda la pequeña finca, es un «consuelo de los ojos». El poema evoca este sentimiento llamándolo al inicio «árnica», «consuelo de los ojos» en la denominación popular alemana, una planta medicinal propia de la alta montaña. En la cabaña, el libro. Heidegger tenía la costumbre de que todos los huéspedes de la cabaña se inscribieran en el libro. (También yo, en 1923, escribí un verso en el libro, no mío, sino de Stefan George: «Vientos remotos en torno nuestro tiernamente soplan».)

Al parecer, Celan llegó y, puesto que había que inscribirse en el libro, lo hizo. (Un filólogo germano-estadounidense ha intentado entre tanto inútilmente averiguar lo que escribió, un método como cualquier otro de acercarse a un poema.) En cualquier caso, resulta claro qué esperaba o quizá no esperaba el poeta, qué problema le preocupaba: si un pensador como Heidegger tendría tal vez una palabra, una palabra futura, de una esperanza hoy. Con el corazón henchido de esa esperanza secreta escribe el poeta su frase en el libro.

A continuación, la escena muestra un paseo por los alberos húmedos, «claros de césped, sin allanar, orquídea y orquídea, solas». «Sin allanar», tales son, en efecto, las superficies cubiertas de césped. Pero tampoco en este caso hay que ir a la Selva Negra a estudiar el paisaje con el fin de comprender mejor el poema. Lo que hay que comprender es que para los pensadores, para nosotros en cuanto tales, no hay caminos allanados. La orquídea es un pequeño ejemplar típico de la alta montaña, pero el verso «orquídea y orquídea, solas» no expresa en primer término algo sobre la vegetación de los alberos, sino algo sobre la soledad de ambos paseantes que caminaron juntos, quedando, sin embargo, cada uno aislado en sí mismo como las flores que iban encontrando en el camino.

La escena siguiente es la vuelta del visitante en coche. Alguien lo conduce y un tercero, con quien habla, lo acompaña. Conversan, y sólo ahora, conversando, advierte claramente

«crudezas»: lo que Heidegger había dicho y Celan no había comprendido en un primer momento. Las palabras de Heidegger cobran súbitamente sentido, para él y para su acompañante, no para el «hombre que nos lleva». Con ello termina, en cierta manera, el relato de la visita. En la primera estrofa se describe el aspecto acogedor de la humilde finca; la segunda se desarrolla en la cabaña y hace referencia a la importancia del visitado y a la secreta expectativa del visitante; la tercera es el paseo, la yuxtaposición de dos individualidades, y luego el viaje de vuelta, durante el que se comentan las impresiones. Lo siguiente no es acción, sino algo así como la conclusión a la que llegan en su diálogo los viajeros: la audacia de ese intento de caminar por lo intransitable: «Humedad, mucha».

Se habla de las veredas de maderos a medio transitar. En la alta montaña es realmente así, con maderos se hacen transitables en cierta medida los húmedos caminos de las turberas. Aquí son caminos de maderos medio transitados, es decir, llega un momento en que no se puede seguir y hay que regresar. Son como «sendas perdidas»²: Heidegger no ha pretendido ni ha podido pronunciar una palabra futura, tener una esperanza hoy, sólo ha intentado dar unos pasos por un arriesgado camino. En efecto, es un camino arriesgado. Todo el que pise en falso pisa en la turbera y corre el peligro de hundirse en ese terreno húmedo. Se trata de la descripción de los arriesgados caminos por los que este pensador conduce su pensamiento y, al mismo tiempo, una situación en la que todos nos encontramos hoy más o menos conscientemente y que obliga a nuestro pensamiento a transitar caminos arriesgados.

Es muy posible que el poeta, a oscuras, no experimentara ninguna transformación hacia la esperanza y la claridad con motivo de esta visita. El poema surgió porque lo experimentado nos expresa a él y a todos. Como descripción de una visita real este poema no es algo excepcional en la obra de Celan, que ha escrito muchos poemas vinculados en cierto modo a una situación concreta. En su discurso con motivo de la concesión del premio Büchner estableció la diferencia entre sus poemas y la poética simbolista de Mallarmé, aludiendo precisamente a este

² Alusión al libro de poemas de M. Heidegger, *Holzwege*, publicado en 1950. Traducción española de J. Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires, 1960. [T.]

aspecto «existencial». Pero eso no implica una invitación a la investigación biográfica. Esa vinculación con la situación concreta que confiere al poema un carácter ocasional y que parece exigir que se complemente con el conocimiento de las circunstancias reales, se halla recogida en la esfera de lo importante y verdadero que ha hecho que el poema se convierta en un poema auténtico que nos expresa a todos.

Hemos avanzado ya un paso más allá de lo que indicaba la teoría general del método de la hermenéutica, y me refiero aquí a la variedad de las posibles perspectivas de interpretación. August Boeckh, siguiendo a Schleiermacher, distinguía cuatro perspectivas: la interpretación gramatical, la interpretación genérica, la histórica y la psicológica. Pienso que es totalmente posible ampliar esas cuatro perspectivas y que el estructuralismo representa una ampliación, tanto en lo que se refiere a los contenidos míticos de la tragedia griega como a la comprensión de las técnicas de la composición poética. También yo he intentado empezar con la semántica en el procedimiento metódico y derivar de ella la sintaxis. Una palabra irradia y desarrolla fuerzas gramático-semánticas. Un grupo de palabras irradia y desarrolla fuerzas sintácticas. Si queremos designar el principio aplicado para captar la especial unidad del todo, podríamos llamarlo principio de la disonancia armónica. Contrariamente a formas antiguas de poesía más habituales, que contienen mucho de la tersura y del brillo de la retórica, las disonancias llegan aquí hasta los elementos de la composición disolviendo unidades de palabras. En una misma palabra se produce una «desentonación». Lo hemos visto en el poema de Celan, cuando dice *steh herein, feinfügig, nach der Vor-schrift*. Desentonar implica una disonancia. Así como en la composición musical la armonía es posible precisamente gracias a la disolución de las disonancias, otro tanto ocurre aquí. Cuanto más dura es la disonancia, tanto más intenso es el enunciado. Piénsese en el «equipaje» que resuena en la «plegaria» (*Gepäck, Gebet*), una disonancia tremenda, pero que da lugar a que el conjunto se aúne en un acorde de sentido mucho más profundo. Libre de toda plegaria: de golpe se comprende cómo a través de una promesa sobrenatural podemos encontrar el consuelo que lo haga todo más llevadero. A este tipo de piedad contrapone el

poema la del que elige el camino difícil. En este sentido, el poema que he elegido me parece tan esencial como aquel otro, «Tenebrae», en el que, pese a la amargura de la muerte, que todo lo ensombrece, surge la llamada y el canto. Creo oportuno recordar una frase de Heráclito que afecta no sólo a la composición poética sino a su contenido: «La armonía que no es manifiesta es más intensa que la manifiesta». (Generalmente se traduce: «La armonía oculta es más intensa que la patente». En griego, sin embargo, la misma raíz aparece en los dos términos.)

Bien podemos decir que hemos descubierto la verdad de esta frase de Heráclito en nuestro siglo. El poema de Celan, su mensaje, si así se puede llamar, no se encuentra aislado. Otro vez sigo el principio hermenéutico de que lo que se intenta comprender puede esclarecerse en un contexto más amplio. Dirijo la mirada más allá de la obra de Celan y no la fijo únicamente en la llamada literatura, sino que la extiendo también a otras formas del arte, formas que a veces pueden mostrarnos el origen de la modernidad y sus tensiones internas más claramente que la literatura, en la que las interferencias con la prosa del pensamiento, que penetra en todas partes con su reflexión, encubre con frecuencia las cosas. Lo que expresa el mensaje de Celan tiene su centro de gravedad y, sin duda alguna, su máximo dramatismo en los horrores de los crímenes cometidos en la Segunda Guerra Mundial. Pero, desde el punto de vista de la historia de las formas y de la filosofía del arte, se ha venido preparando también desde comienzos de este siglo.

¡Qué no ha sucedido en ese primer decenio anterior a la Primera Guerra Mundial! Son los años en que surge la gran revolución de la pintura moderna, que ya tenía sus precursores, por ejemplo en Hans von Marées o Paul Cézanne, que redescubren la superficie y la profundidad de la imagen tal como aparece plegada en el plano. En la música nos encontramos con descubrimientos revolucionarios similares, en la teoría y en la práctica. Desde el punto de vista tradicional de la forma, pautas atomizadas se unen aquí en nuevos gestos de intensa expresividad que presentan las características de un texto. Es necesario comprender los textos herméticos, como los que nos encontramos en Celan, partiendo de aquellos que ya estamos

acostumbrados a leer desde hace tiempo. Recordemos la revolución que significó para la pintura, en los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial, la destrucción cubista de las formas, por ejemplo en los retratos de Picasso. Nos encontramos con una masa que parece haber quedado hecha añicos y en la que nuestra mirada, acostumbrada a la figura y a la forma, sólo lentamente consigue reconocer, a partir de una multitud de elementos significativos, el sentido del conjunto. Tan lentamente como, en nuestro poema, fuimos reconociendo en las unidades de palabra, con su peculiar gravitación, las referencias tonales de que está compuesto el texto.

Como en los imperativos del comienzo del poema, también en los retratos de Picasso se reconocen súbitamente fragmentos de sentido, parte de una nariz, unos labios, una oreja, y entonces comenzamos a hojear expresamente las diferentes capas de ese conjunto desmembrado hasta contemplar un todo estructurado en sí, monumental gracias a su estructura. El cubismo en pintura fue en realidad sólo un intento entre muchos, y duró pocos años. La pintura moderna no se limita a ese estilo. En muchos grandes pintores observamos el mismo decidido intento de reducir elementos cargados de significado, que pueden interpretarse a partir de su capacidad de ser reproducidos, a meros fragmentos significativos, capaces de articularse adecuadamente sólo en una composición mayor. Con ello se exige del que contempla este tipo de obras una nueva actividad. Ya no nos es posible deducir el mensaje a partir del denso entramado que forman la plenitud de significado de lo expresado y su configuración armoniosa.

La misma experiencia nos ofrece la música moderna de esos años. Lo que comenzó con Schönberg o Anton von Webern fue algo nuevo y no menos provocador. De pronto se nos ofrecían composiciones de extraordinaria brevedad, que poseían, en su comprimida forma, una extraordinaria capacidad de irradiación propia. Nos encontramos con una profusión de disonancias de la que apenas parece posible esperar que dé lugar a la armonía. Y, hay que reconocerlo, no se trata ya de la armonía que nos espera con la facilidad y la seguridad propias de los desenlaces musicales típicos del clasicismo vienés.

¿Y qué decir de la literatura de esa época? Renuncio a señalar las profundadas rupturas con la tradición que comenza-

ron privando a la novela de su héroe y de la acción concreta y al drama de la unidad en la caracterización de los personajes. Incluso en la poesía, en el género lírico, que gracias a Celan nos interesa especialmente, tiene lugar un cambio ampliamente difundido que se aleja fundamental y radicalmente del naturalismo y de su patetismo descriptivo. Pienso, por ejemplo, en las grandes creaciones poéticas de Mallarmé y sus seguidores en Francia, en Stefan George en Alemania. Pienso, sobre todo, en la eliminación de la retórica en la poesía, las imágenes poéticas, los preciosismos y las metáforas, que, rebuscadas, destacan como puntos culminantes en el flujo coloquial del discurso. No se integran en el contenido comunicativo directo del discurso, sino que apuntan hacia otra esfera. Son todos elementos retóricos que desaparecen de la poesía, que ya apenas emplea metáforas, sino que es en sí misma metáfora. Su misma naturaleza es tal que parece haber abandonado completamente la base discursiva del lenguaje cotidiano, así como la base de contenidos comunes, míticos, es decir, cargados de significado y no cuestionados que han llegado hasta nosotros procedentes de la tradición de los siglos pasados. En el poema de Celan pudo ya comprobarse hasta qué punto está desapareciendo la rima de la poesía lírica, un fenómeno que forma parte de ese cambio que ha conferido también a otras formas de la literatura un nuevo semblante.

Si hacemos el balance de todas estas observaciones, no podrá menos que comprobarse que mediante esta nueva tendencia se ha ganado en intensidad. Todo el que ha estado alguna vez en uno de esos grandes museos en los que se exponen arte clásico y pintura moderna en salas diferentes y que, después de haber pasado por las salas de arte clásico, se ha detenido algún tiempo ante la pintura moderna y se ha dejado penetrar por ella, sentirá, al volver a las primeras, que toda la pintura familiar y rica en armonías del Renacimiento y del Barroco palidecerá en comparación con la admiración que despertó en la primera vuelta. Ese mismo logro en intensidad se verifica en la nueva música, sin que el mantenimiento del sistema dodecatonal tenga aquí un papel decisivo: la función extrema de la disonancia en cuanto tal es lo manifiestamente nuevo frente a la música clásica. Lo mismo se constata (evidentemente con cambios sustanciales) en algunas experiencias realizadas en la literatura.

Esta es la primera ruptura a la que nos hemos acostumbrado, una ruptura, según creo, con el ideal de formación del historicismo y su arrobamiento imitativo. Aun tratándose de obras de calidad, incluso clásicas, y aunque sean imágenes y poemas hermosos los que retenemos y nos acompañan, el siglo XX ha evolucionado en una dirección tal que ya no es posible encontrar en las creaciones del arte actual aquellas formas de consuelo y de reconciliación con la ruina (de acuerdo con la expresión de Hegel) que el arte nos prometía.

A ella se añade la segunda ruptura, a la que Celan se refirió con especial vehemencia en su discurso con motivo de la recepción del Premio Büchner, y que se mantiene viva en la conciencia de todos nosotros. No es únicamente el desgaste de nuestro acervo de contenidos míticos por obra del ideal de formación de una época burguesa que toca a su fin lo que ha hecho surgir tan profundos cambios. Hemos de reconocer, además, el espanto ante la fuerza monstruosa de ese universo cultural, que, a la vista de la nueva barbarie del siglo XX, es lo que nos ha asaltado. Con ello se ha apoderado del lenguaje poético una nueva forma de intensidad, comparable al aumento de intensidad de los colores y contrastes de color, de los tonos y disonancias tonales. Aunque en todas las formas del arte hay algo así como el testimonio de un mundo intacto, en todas se conserva también la desconfianza con respecto a las reconciliaciones fáciles, una especie de reticencia a creer. Este me parece el auténtico trasfondo de la creación poética de Celan, que encuentra su expresión literal en el poema del que hemos partido. Ha desaparecido el postulado de la armonía que manteníamos hasta ahora como segura expectativa de sentido frente a toda ocultación de sentido. La ocultación, la veladura de sentido se acepta en un estado de expectación en el que no se parte ya de la manifestación de lo velado, de un final en una nueva armonía. Es un hundimiento de la expectativa de sentido que significa mantenerse firme, sin previsión ni fe de salvación, lo que ha encontrado expresión poética en el poema que hemos comentado en primer lugar, un poema que, como he señalado, se sitúa, además, en el punto privilegiado de la creación poética de Celan y recibe en última instancia su fuerza expresiva porque avanza precisamente hasta el límite en el que es posible mantenerse, hasta donde ya no es posible resistir más, ese límite en que el poeta decidió dejarnos.

¿Qué debe saber el lector?

De la obra póstuma de Peter Szondi hemos leído su trabajo sobre el poema de Celan, extraído del libro *Schneepart*, que hace referencia al asesinato de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg. Szondi comunica aquí detalles biográficos incomparablemente exactos que «descifran» el poema y se opone, al mismo tiempo, a todo recurso a este material concreto de la experiencia: «Pues nada representaría una mayor traición al poema y a su autor». Y, acto seguido, el mismo Szondi intenta reconstruir la lógica del poema. Desgraciadamente, sólo nos ha quedado este fragmento.

Szondi, por lo demás, ha formulado la cuestión con precisión e invita con ello a una continuación, a un diálogo con él, incluso ahora. Aunque cita a Jakobson y opone, con razón, una especie de «ensamblaje facilitado por el material lingüístico» a la sucesión del enunciado, tampoco puede negar la existencia de esa sucesión y a su exigencia de sentido. Pero, ¿hasta qué punto se puede alcanzar ese sentido sin contar con informaciones?

Quizá no hagan falta informaciones especiales como las que poseía y nos ha comunicado Szondi. ¿Hasta dónde llegan las posibilidades de comprensión sin ellas? Ante todo hay que tener claro que ningún lector está completamente desprovisto de informaciones. La ficción de un punto cero de la desinformación o el acceso general a la información no constituye un criterio adecuado para el poema y su lector, en tan escasa medida como, al parecer, los conocimientos biográficos especiales de Szondi. ¿Cuánto hay, pues, que saber? Formulemos preguntas concretas al poema de Celan.

Yaces atento en extremo,
arbustado, encopado.

Ve al Spree, vete al Havel,
vete a los ganchos de carnicero
a las rojas sartas de manzanas
de Suecia.

Llega la mesa con los dones,
dobla la esquina de un Edén-

El hombre, hecho un colador, la mujer
ja nadar!, la marrana,
por ella, por nadie, por todos-

El canal de la Landwehr no hará ruido.
Nada
se estanca.

*Du liegst im großen Gelausche,
umbuscht, umflockt.*

*Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken
zu den roten Äppelstaken
aus Schweden*

*Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden—*

*Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden—*

*Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt.*

Todo el mundo puede reconocer, por las palabras «Spree» y «Havel», que se trata de Berlín. Sin duda, quien conoce Berlín sabe también que existe en esta ciudad un «canal de la milicia nacional» (*Landwehrkanal*) y, si no lo sabe, puede fácilmente comprobarlo. Pero eso es todo. Difícilmente se encontrará en un medio de información de carácter general, bajo el registro *Landwehrkanal*, aquel horrendo asesinato político de enero de 1919. ¿Cómo continúa el lector? Encontramos la irritante expresión «la marrana», y la relación con el «canal de la Landwehr» explica inequívocamente el suceso: asesinato. A partir de aquí nos resulta también claro lo que significa que el hombre quedó «hecho un colador». Un hombre y una mujer han sido fusilados; la mujer ha sido arrojada al canal. El que «la marrana» se

refiera a una mujer judía no tiene, en verdad, como pretenden quizá los esmerados jóvenes filólogos de hoy, el carácter de una cita (igual que el «colador», aunque Celan haya encontrado ambos términos en el informe sobre el proceso), sino que se trata —al menos para los lectores de más edad— de un insulto cuya connotación antisemita se entiende enseguida. Celan, en todo caso, lo emplea como algo que se entiende y no como referencia literaria. Hasta aquí no hay problema. El que no sepa más que esto, comprenderá aún demasiado poco. Aunque puedan reconocerse en las palabras la brutalidad y el odio de los asesinos, es necesario saber contra quién van dirigidos o averiguarlo como dato imprescindible. Prácticamente nos vemos obligados a ello, pues está claro —y el final del poema lo acentúa, «el canal de la Landwehr no hará ruido»— que tiene que tratarse de un terrible suceso único. ¿Cómo seguir? ¿Qué más nos dice el poema mismo? «Arbustado» y «encopado» deben referirse al Berlín invernal, pero no precisamente a la vista que tenía Celan desde su cama cuando visitó la ciudad. En «arbusto» y «copo» habrá que entender protección («arbustado», «encopado») y atento silencio interior (de aquí el «atento en extremo»).

¿Reconoceremos en la expresión «llega la mesa con los dones» el ambiente prenavideño? Difícilmente. Se entenderá en un sentido más general y, en todo caso, en contraste y contradicción con el horrendo suceso que se evoca a continuación. A ello contribuye en particular la atrevida expresión: «Dobla la esquina de un Edén». ¿Quién? ¿La mesa? ¿La alegría prenavideña? Nuevamente nos será imposible relacionar con este pasaje el antiguo o el nuevo «Hotel Eden», antes de encontrar mediante nuevas informaciones una relación concreta. Sin embargo, lo que sigue a «Dobla la esquina de un Edén» produce, en todo caso, la sensación de una amarga contradicción con respecto a una mesa cubierta de regalos. Se trate del Edén que sea (¿quizá la fiesta misma con sus dones?) no es la meta de ese viaje o de esos dones futuros. «Dobla la esquina de un Edén» se refiere al camino que aparta de la dicha y no al que conduce a ella. Esto es lo que figura en el poema, y no que el poeta pasó en coche delante del Hotel Eden.

La tensión de contrastes se convierte así en lo determinante del poema. ¿Pero podrá percibirse esta tensión a partir de los

versos precedentes (como lo hace el que ha recibido las informaciones de Szondi)? No cabe duda de que existe un contraste entre «ganchos de carnicero» y «rojas sartas de manzanas de Suecia». El rojo de las manzanas y (quizá pueda adivinarse) el hecho de que estén ensartadas ofrecen un contraste sangriento con los «ganchos de carnicero». Pero, a partir de aquí, no es posible aún llegar a la descripción de la cámara de los horrores de Plötzensee junto al Havel. ¿Será posible adivinarlo? En el informe de Szondi leemos que el poeta fue «al Havel» y a los ganchos de carnicero de Plötzensee. Pero ya nos habíamos puesto de acuerdo: no hay que introducirlo como dato biográfico. El imperativo lo confirma: «Vete». A todos y cada uno se nos ordena a ir a ver todo eso. ¿Pero qué es lo que hay que ver allí? ¿Lo sabemos? ¿No es todo comprensible en el poema sin saber nada de Plötzensee, de Liebknecht y de Rosa Luxemburg? ¿Seguro?

Nos habíamos puesto de acuerdo en que la brutal escena del asesinato que se describe al final señala al lector un acontecimiento concreto y que quien no adivine la referencia basándose en conocimientos e informaciones no sabe todo aquello que exige el poema. El poema quiere que eso se sepa. Tan intensamente lo exige que los dos últimos versos, las tres últimas palabras de la composición, «nada/ se estanca», vuelven a acumular la terrible tensión que domina el poema, destruyendo todas las fronteras. Después de lo que precede, este «nada se estanca» se oye de entrada así: «Todo sigue su curso, como el apacible discurrir del canal de la Landwehr. Nadie se detiene ante esta monstruosidad». Y luego se siente de golpe la interrupción del verso y la dinámica autónoma que el «se estanca» cobra a partir de esa interrupción... y uno mismo se estanca. ¿Se trata en último término de que la Nada del Continuar se detiene -o debería detenerse- a la vista de la monstruosidad? ¿Indica ese final que no es posible que todo siga su curso?

Si es así, el poeta se ha comunicado verdaderamente; no como ese visitante casual que escucha atentamente en la noche invernal de Berlín y al que envuelven las impresiones de la jornada, Plötzensee y el mercadillo festivo de Navidad del Berlín actual, la lectura del informe sobre el asesinato de Liebknecht y Rosa Luxemburg, el recuerdo que despierta un Hotel Eden de otro hotel que fue testigo de la tragedia. La

sucesión de los imperativos: «Ve al Spree, vete al Havel, vete a los ganchos de carnicero» no es sólo una invitación a ver y saber todo esto. Es más bien la invitación a tomar conciencia de la conjunción de opuestos: el Spree y el lago Havel, fantasmagóricamente poblado de horrores, los ganchos de carnicero de la brutalidad y la policroma alegría de la Navidad que se aproxima, el hotel de lujo en el lugar de una tragedia. Todo al mismo tiempo: terror y alegría, Hotel Eden y Edén. Nada se estanca: ¿nada realmente? Aquí creo que se encuentra oculta la respuesta a la audaz pregunta de Szondi.

No es necesario conocer detalles personales ni estar al día. Incluso si se sabe algo de ello hay que apartarlo del poema y pensar sólo lo que el poema sabe. Pero, por su parte, el poema quiere que se sepa, experimente y aprenda todo lo que él sabe, y que no se vuelva a olvidar jamás.

Sobre el contenido informativo hay que decir, en principio, lo siguiente: la tensión entre información particular y aquella que uno puede extraer del poema no es, como se ha mostrado antes, únicamente relativa. Cambia también en la medida en que la tensión se va debilitando cada vez más en el curso de la historia efectual de una obra. Al final terminan conociéndose evidentemente muchos detalles, que pasan a ser del dominio público. Piénsese, por ejemplo, en lo que inspiró a Goethe las canciones de Sesenheim a Federica. Pero también hay otras posibilidades: quizá comprendamos el sentido de algunos poemas de Celan si recibimos nuevas informaciones, por ejemplo, a partir de los borradores de los textos de la obra póstuma, de los conocimientos de sus amigos, de los resultados de la investigación especializada. Nos encontramos aquí al comienzo de un camino por el que ya antes ocasionalmente un poeta precedió a su lector proporcionándole una explicación. Piénsese en el verso de Rilke «Matar es una forma de nuestro duelo vagabundo» (*Sonetos a Orfeo*, 2ª parte, XI)¹. Un poeta va introduciéndose paulatinamente en la conciencia cotidiana del lector a medida que su tono se nos va pegando al oído y su mundo se convierte en el nuestro; algo completamente posible y, en el caso de Celan, incluso previsible, pero que no permite dar el segundo paso

¹ R. M. Rilke, *Sonetos a Orfeo*, traducción de Carlos Barral, Lumen, Barcelona, 1983, pág. 113. [T.]

antes del primero, consistente en intentar comprender lo que tenemos delante.

Existe también otra motivación, que es la siguiente: Szondi insiste de tal manera, mediante el poema que presenta, en lo que hay que saber, que, al final, todo lector lo sabe. El poeta, con su poema, crea memoria.

Nos encontramos aquí en un punto decisivo para todo tipo de arte de la interpretación, que afecta a la contribución hermenéutica de la ciencia. El tema exige claridad absoluta. No hay que mezclar aquí cosas diversas.

No implica contradicción alguna admitir, en un caso, en pie de igualdad las diversas interpretaciones posibles que resuenan en el poema y, en otro caso, considerar que una interpretación es más precisa y debe considerarse «la correcta». Se trata de cosas diferentes: el proceso de aproximación a «lo correcto», que toda interpretación persigue, y la convergencia y equivalencia de planos de comprensión, todos ellos también «correctos». La exactitud de la comprensión autobiográfica no es en sí mayor que una más distanciada y abstracta. La riqueza de detalles que obtiene el lector de comunicaciones biográficas o exegéticas particulares no aumenta de por sí la precisión del poema. Precisión significa tomar medida exacta de lo que debe medirse y eso que debe medirse constituye el patrón para la medición. Es evidente que el plano del poema en que el autor comunica detalles de carácter privado no es aquel en el que el poema se constituye como patrón. Un lector provisto de este tipo de informaciones podrá reconocerlas de manera precisa en el poema, sin que ello implique la comprensión del poema ni conduzca necesariamente a la misma. La precisión de la comprensión del poema que logra el lector ideal exclusivamente a partir del poema mismo y de los conocimientos que posee sería, sin duda alguna, el patrón auténtico. Sólo si la comprensión, enriquecida por los datos autobiográficos, alcanza plenamente esa precisión, pueden coincidir ambos planos de la comprensión. A esto y no a otra cosa se refirió, con razón, Szondi. Sólo este criterio impide que el plano autobiográfico nos traicione al interpretar un poema.

Me parece completamente equivocado renunciar al tipo de precisión que exige esta comprensión porque nos falta el apoyo de la ciencia y caigamos en impresiones puramente arbitrarias. Es cierto, las impresiones no son en absoluto interpretaciones y representan lo descaminado de toda interpretación. Hay que

aceptar que la sintaxis de las connotaciones, que desempeña aquí un papel, suele aparecer sólo en vagas asociaciones y que, con frecuencia, impide una comprobación precisa. Sin embargo, la situación no mejora cuando se dispone de las llamadas ayudas científicas, por ejemplo, la comparación o la referencia a lugares paralelos. Todos los métodos de interpretación conocen el fracaso. La fuente común de todo fracaso parece residir en la desfiguración del poema creyendo que, desde fuera, desde la impresión subjetiva propia o ajena, se sabe lo que aquel expresa. Esta forma de comprensión no supera lo subjetivo. Su pretensión de ser comprensión es híbrida, ya se base en una impresión subjetiva o en una información particular. Incluso esta última sigue siendo bastante peligrosa si se la toma como valor supremo. Admitir que no se comprende es, con respecto a la obra de Celan, las más de las veces un simple imperativo de honradez.

Por esta razón, el fracaso no debe hacer perder el ánimo, sino que hay que intentar expresar cómo se comprende el poema, corriendo unas veces el riesgo de entender mal y, otras, de quedarse en la vaguedad de las impresiones que nos deja en ridículo. Sólo así se abre la posibilidad de que otros saquen provecho de ello, provecho que no consiste tanto en que el carácter unilateral del propio intento provoque reacciones igualmente unilaterales, sino, más bien, en que el ámbito de resonancia del texto se amplíe y enriquezca en su conjunto.

¿Están enmudeciendo los poetas?

En nuestra sociedad, dominada cada vez en mayor medida por mecanismos anónimos, en la que la palabra no crea ya comunicación inmediata, cabe preguntarse qué poder y qué posibilidades puede tener aún el arte de la palabra, la poesía. La palabra poética se distingue radicalmente de las formas efímeras del lenguaje, que sirven, por lo demás, de soporte al proceso comunicativo. Lo peculiar de todas esas formas del lenguaje es el autoolvido en la palabra misma. Siempre desaparece la palabra en cuanto tal frente a aquello que evoca. El poeta Paul Valéry creó una metáfora brillante para distinguir la palabra poética de las palabras que utilizamos en la comunicación. La palabra que utilizamos habitualmente es como la moneda corriente, es decir, significa algo que no es. La pieza de oro de otras épocas, por el contrario, era al mismo tiempo el valor que representaba, ya que su valor metálico correspondía a su valor monetario. Era, pues, al mismo tiempo, aquello que significaba. Eso es precisamente lo que distingue a la palabra poética: que no se limita a ser un mero indicador que nos aparta de sí para que lleguemos a otra parte, como ocurre con la moneda corriente o el billete de banco, necesitados de cobertura; más bien es ese apartarnos de ella una vuelta a la misma: es la palabra misma la que da cobertura también a aquello de lo que habla. Esta es la experiencia que todos realizamos con la palabra poética. Cuanto más familiar nos resulta un fenómeno poético, tanto más expresivo y presente es el mensaje. La distinción peculiar de la palabra poética consiste en la forma en que se presenta a sí misma al presentar algo.

Mi propósito es formular la siguiente pregunta a nuestra época y a la literatura de nuestra época: ¿Tiene el poeta aún un cometido en nuestra civilización? ¿ Hay espacio para el arte en una época en la que se siente por doquier la inquietud social y el malestar producido por la masificación anónima de nuestra

vida social y en la que continuamente puede reivindicarse la recuperación o la nueva justificación de la solidaridad? ¿No estamos evadiéndonos al seguir considerando el arte o la poesía como parte integral del ser humano? ¿No tiene que ser todo tipo de literatura *littérature engagé* y, en cuanto tal, envejecer rápidamente? ¿Puede existir una trama firme del arte literario si son únicamente los contenidos continuamente cambiantes en su volubilidad los que deben constituir el núcleo auténtico de legitimación de la *littérature*? Cuando la conciencia no está imbuida de otra cosa que de *science*, es decir, de la idolatría del progreso científico, ¿puede aún existir un modo de unir las palabras que nos resulte completamente familiar?

La palabra del poeta tendrá que ser, sin duda, distinta en esta coyuntura. Tendrá que tener afinidad con el reportaje, con el tono casual y la extrema frialdad del lenguaje técnico. Pero, ¿es por ello la palabra poética realmente reportaje? ¿o es dable mostrar que también hoy es posible construir un marco consistente que no es de ayer, sino de hoy y siempre, un marco que sigue haciendo que el «espíritu común» desemboque en la poesía? Quizá nada caracterice mejor en términos generales lo que distingue hoy día a la lírica que una frase de Rilke. En una carta (a Ilse Jahr, 22.2.1923) habla sobre su relación con Dios: «Entre nosotros reina una discreción indescriptible». Efectivamente, en los poemas de su fase tardía, por ejemplo en las *Elegías de Duino*, Dios no aparece para nada. Sólo se habla del ángel, que quizá sea más un mensajero de los hombres que de Dios. La expresión de Rilke, la discreción indescriptible, describe exactamente, a mi juicio, el tono del poema lírico actual, para el que hay que afinar el oído. Mediante la interpretación de dos poemas quizá pueda ponerse de relieve esa discreción y lo que exige de nosotros. El primero es un poema de Paul Celan:

En los ríos al norte del futuro
lanzo la red que Tú
vacilante lastras
con -por piedras escritas-
sombras.

*In den Flüssen nördlich der Zukunft
werf ich das Netz aus, das Du*

*zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.*

Puede dudarse con frecuencia si, en la lírica moderna, la división en versos tiene aún una legitimación auténtica. Si se leen por ejemplo largos versos de ritmo libre como en las *Elegías de Duino*, dicha división no resulta convincente. Piénsese que, en la primera edición, el verso era más largo por razones puramente tipográficas y, por ello, su interrupción era menos frecuente. Debido a la interrupción de los versos de las ediciones posteriores se ritma sin querer el texto, lo que es sin duda incorrecto. En el caso de Celan, por el contrario, se trata de versos muy cortos, cuya separación tiene auténtico significado poético, especialmente en cuanto al último verso, consistente a veces en una sola palabra, pero, pese a ello, especialmente importante. En el caso que nos ocupa se trata de la palabra «sombras». Independientemente del contexto fraseológico del poema, en la palabra misma está directamente presente lo que «sombras» significa: esa palabra rotunda que, sin embargo, hace siempre presente el objeto que proyecta la sombra.

Pero formulemos la pregunta general: ¿De qué se habla y quién habla aquí? ¿Qué «yo» lanza aquí la red?, ¿el del poeta? Por lo demás, en una composición lírica, no sería el Yo del poeta si no se tratara del Yo de cada uno. Este Yo es un pescador que lanza la red. Lanzar la red es un acto de máxima expectación. No se indica cuándo realiza el Yo esta acción, y creo que no es posible indicarlo, porque ¿cuándo no está un Yo realizando esa acción? ¿Qué Yo no es siempre un Yo en expectación? Pescar es pura expectación. Una vez tendida la red, el pescador no puede otra cosa que esperar. Pero tal como se evocan aquí esa espera y expectación, no parece que el Yo esté esperando algo concreto con cuya aparición pueda contarse, como hace el pescador experimentado, que lanza la red en el lugar apropiado, lo que queda totalmente claro en los versos del poema. En los ríos al norte del futuro lanza el pescador, este Yo, sus redes, es decir, allí donde nadie pesca. La imagen evoca la claridad y el frío de aguas heladas y el sol que penetra e ilumina el agua hasta el fondo. Se habla de sombras proyectadas por piedras. Y al igual

que se lanza la red en un lugar imaginario y en un presente gnómico, es decir, siempre, parece que el lastrar la red es algo que también ocurre siempre.

Lastrar la red de manera que «se tenga», prometiendo así captura, es aquí una acción imaginaria. Son las sombras y no las piedras las que lastran la red. Para dejar completamente claro este carácter imaginario, las piedras no proyectan las sombras que lastran la red sino que las escriben. Sombras escritas por piedras: la imagen orienta la visión y la imaginación inmediatamente en una dirección determinada. Las sombras escritas tienen, como todo lo escrito, un sentido descifrable. Y si se trata de un texto de sombras escrito por piedras, el sentido fijado en ese espacio imaginario de la palabra tiene que ser agravante, un sentido agravante por su peso, y sin embargo, un sentido que permite la captura. La imagen que el poeta evoca hay que verla de una manera completamente sensorial. «Vacilante lastras», ¿Qué significa aquí «vacilante»? No se trata aquí de una vacilación interior debida a la indecisión o a la duda, por el hecho de que «tú» (y enseguida hablaremos de quién es ese Tú) no compartes quizá la confianza del «yo» pescador. Sería un malentendido completo atribuirle al «vacilante» ese sentido. Aquí se describe exactamente una acción real. El que lastra la red destinada a la captura no debe lastrar ni por exceso ni por defecto; no por exceso para que la red no se hunda, y no por defecto para que no flote a la deriva. La red, como dicen los pescadores, debe «tenerse». Esa es la vacilación del lastrar. Hay que sopesar, por así decirlo, con las yemas de los dedos si hay que añadir o no algo para lograr el lúbil equilibrio necesario. Se describe aquí exactamente el proceso de la pesca con red. Para ello se necesitan efectivamente dos personas, una sola sería incapaz. Añadiendo cuidadosamente una piedra tras otra para lastrar la red, igual que se pesa algo en el plato de una balanza depositando cuidadosamente una pesa tras otra hasta alcanzar en su momento preciso el equilibrio, se contribuye al éxito de la pesca.

¿Qué significa, pues, que el Yo, el hombre por tanto, lanza la red? Queda claro ahora: nadie tiene otra posibilidad que la de mirar, siempre esperando, hacia el futuro. Al norte del futuro, siempre más allá de toda expectativa justificada que divisa el

futuro inmediato. Así vivimos los humanos. Se trata del principio esperanza. Pero el que quiera capturar, el que quiera lograr y tener la suerte de obtener lo que espera, no tiene más remedio que lastrar. Lo que se lastra aquí es la red desplegada de la expectación. ¿Y cómo se lastra la expectación? Al parecer mediante las sombras que proyectan las experiencias y los desengaños que uno arrastra consigo. Ninguna esperanza humana es absolutamente futura si no está lastrada con esas sombras. Y parece como si hubiera aquí uno que sabe hasta dónde puede exigírsele a un corazón lleno de esperanza, sin que esta se hunda completamente.

Es esta transposición de una imagen sensorial a un plano espiritual lo que hace que todo resulte penetrantemente claro. Las explicaciones tienen que desaparecer tras haber evocado lo que significan. Al volver a leer el poema no hay que acordarse de lo que se ha dicho sobre él, sino tener la impresión de que el poema mismo nos revela su sustancia. El significado está en las palabras del poema y no en lo uno haya dicho sobre él. La interpretación culmina en la desaparición del intérprete y en la presencia exclusiva de lo interpretado, un ideal que, por supuesto, sólo puede alcanzarse aproximativamente.

Consideremos más detalladamente lo evocado, aún más claro en su sentido indefinido. Se muestra aquí a dos que actúan de consuno realizando dos acciones: la de lanzar la red y la de lastrarla. Entre las dos acciones existe una tensión secreta y, sin embargo, constituyen una unidad de acción, la única que promete captura. Entre la libertad y la levedad del lanzar y proyectar y la caída hacia abajo, hacia el límite, hacia lo condicionado, se tensa la contraposición que entraña todo éxito. No se enturbia aquí una expectativa «pura» a la vista de los límites, sino que únicamente debido a ello se convierte en real, en plenamente futura, es decir, transforma la utopía irreal del proyecto, que llega hasta lo imprevisible, actuando exactamente y con pericia.

¿Y qué es la «captura» en el poema? Todo lo descrito puede designarse con la expresión, muy en boga actualmente, de acontecimiento verbal. Es posible referir este poema en primer lugar al hecho de que lo que se tiene la suerte de pescar es el poema mismo. El poeta habla de cómo él, al igual que todo poeta,

lanza su red en las aguas vírgenes y aún no enturbiadas del lenguaje —son como ríos, que arrastran consigo multitud de cosas desde montes ignotos— y espera tener éxito en su captura. Piénsese en aquellos profundos poemas de Stefan George en los que refiere cómo se inclina sobre el pozo después de cada viaje para sacar de su fondo el tesoro, experimentando dolorosamente que a veces no hay respuesta. El poeta se pregunta siempre angustiado si del profundo pozo de la experiencia humana sedimentada en el lenguaje surgirá efectivamente y tendrá consistencia la palabra radiante que todo lo ilumina. Es decir, un poema que repetimos hasta que nos resulta totalmente familiar y de cuyos ritmos logramos vivir años y años. En una primera aproximación pueden entenderse estos versos desde la perspectiva del poeta y como la expectación de encontrar la palabra justa.

Sin embargo, lo que se dice aquí sobre el poeta que logra su captura va más allá de la particularidad de la experiencia del poeta. El poeta es el prototipo del ser humano. Esta es una de las metáforas fundamentales de toda la época moderna. Y así la palabra que el poeta captura y a la que confiere consistencia no significa únicamente el éxito artístico que lo consagra como poeta, sino que representa un conjunto de posibilidades de experiencia humana. Permite al lector ser aquel Yo que es el poeta, ya que éste es el Yo que todos somos. ¿Quién es, pues, aquí Yo y quién Tú? ¿Qué Tú se halla en una tal unidad secreta de éxito con el Yo? No es únicamente el Yo del poeta, y el Tú no es ningún ser opresor, hombre o dios, que carga sombras de palabras que limitan la libertad. En este poema se enuncia quién es Yo y quién es Tú ahora y siempre: el «individuo» de Kierkegaard, cada uno de nosotros.

¿Quién es, pues, Tú? De entrada hay una respuesta sencilla y clara que nos proporciona la gramática: es el interpelado. El Tú es aquel que está ahí con el yo que habla. El poema no nos dice quién es y precisamente por eso no podemos buscar la respuesta en una interpretación arbitraria. No es posible averiguar a priori si yo me soy a mí mismo Tú o si ese Tú es otra persona cercana, el más próximo de los prójimos o el más alejado, Dios. Ocurre como con el precepto cristiano del amor, donde no se trata de la alternativa de amar a Dios o al prójimo.

Permítaseme internarme aquí por un momento en el terreno de la exégesis teológica, para la que no tengo ninguna competencia. También en el precepto cristiano del amor, la distinción entre Dios y el prójimo y la pregunta de quién es nuestro prójimo suponen ya, en cierto modo pasar por alto lo que el precepto dice. Es necesario ver que en un caso como en otro ese Tú es el Tú del Yo y que sólo se comprende el fondo de la cuestión cuando uno mismo se considera como aquel que, en toda circunstancia, debería saber quién es Tú: cada uno. El poema se convierte así en la enunciación expresa de todos nosotros. Aunque sean versos lo que tenemos delante, todos y cada uno de nosotros accedemos a una relación en la que cada cual tiene que poner de su parte lo que dicha relación le exige.

Se habrá notado que el Tú se encuentra aquí en un lugar preponderante, al final del verso, como una pregunta. Es exactamente la pregunta por la identidad del Tú. Sólo quien realiza el poema como afirmación propia obtendrá una respuesta. Sólo un Yo tiene un Tú. Todo ello es un ejemplo para mostrar lo que es discreción y cómo también en la discreción se encuentra el compromiso de cada uno. Precisamente porque aquí no se le declama a nadie en construcciones literarias patéticas, sino uno se siente súbitamente atacado por un simple enunciado, se piensa, en primer lugar, que se trata de una frase completamente trivial. Luego comienza uno a barajar las palabras en sus relaciones mutuas y cuantas más de estas relaciones se consuman tanto más se siente uno comprometido y al final se sabe quién es Tú. Pues nos damos cuenta de que el Yo soy yo mismo. La cuestión no es saber si los poetas enmudecen, sino si tenemos aún un oído lo suficientemente fino para oír.

Con el fin de reducir el grado de arbitrariedad de una selección de poemas tal y encontrar una respuesta algo menos casual a la pregunta formulada, elijo un segundo ejemplo, un poema de Johannes Bobrowski, titulado «La palabra hombre»:

La palabra «Mensch», como término
clasificado, donde le corresponde
en el *Duden*:
entre «Mensa» y «Menschengedenken».

La ciudad
vieja y nueva,
animada, con árboles
también
y vehículos, aquí

oigo la palabra, el término
lo oigo con frecuencia, puedo
enumerar de quién, puedo
comenzar a hacerlo.

Donde no hay amor,
no pronuncies la palabra.

*Das Wort Mensch, als Vokabel
eingeordnet, wohin sie gehört,
im Duden:*

zwischen Mensa und Menschengedenken.

Die Stadt

alt und neu,

schön belebt, mit Bäumen

auch

und Fahrzeugen, hier

hör ich das Wort, die Vokabel

*hör ich hier häufig, ich kann
anfangen damit.*

Wo Liebe nicht ist,

sprich das Wort nicht aus.

También este poema da la impresión de ser casi hermético. ¿Qué dice realmente? ¿Qué confiere unidad a su enunciado? Y precisamente, esto es lo que hace que muchos hablen del enmudecimiento de los poetas, que no sean capaces, si se me permite la expresión, de escuchar lo discreto.

Comencemos a interpretar allí donde toda interpretación debe comenzar, en lo primero que vemos con claridad. En este caso se trata sin duda de la última estrofa, que dice algo completamente claro: «Donde no hay amor, no pronuncies la palabra». Esto significa (y tiene que haber estado presente antes) que en todo lugar donde el hablante ha oído la palabra «Mensch», no había amor. Así se aclara todo. La primera estrofa rezuma amargo sarcasmo y causticidad. Puede que el término «Mensch» se encuentre entre «Mensa» y «Menschengedenken» y que el poeta haya descubierto por casualidad utilizando el diccionario que la palabra vecina anterior es «Mensa» y la siguiente «Menschengedenken». Pero si se hace alusión a esto

en el poema no es sin intención. Se menciona en primer lugar la «Mensa», el comedor universitario, esa palabra tan familiar a los jóvenes, que hace referencia a algo que hace sentir, de la manera más intensa, el anonimato de la vida y el aislamiento después de salir del círculo familiar. La «Mensa» mantiene de alguna manera continuamente vivo el recuerdo de lo que es la familia, por así decirlo, en su forma privativa, y, por otro lado, sigue el «Menschengedenken», una palabra que sólo utilizamos en una única expresión: *seit Menschengedenken* («desde tiempo inmemorial»). Lo que esta expresión evoca es algo que ya casi no es verdad: es así desde tiempo inmemorial. Queda excluido cualquier tipo de justificación. Si se dice que algo es así desde tiempo inmemorial, se comporta uno como frente a algo completamente incuestionable. Por una parte tenemos el anonimato; por otra, lo incuestionable, y entre esos dos extremos tenemos como aprisionado el término «Mensch».

La segunda estrofa habla de la ciudad: «vieja y nueva». Quien escucha, lo advierte enseguida: el poema se ha escrito después de la guerra que convirtió en ruinas nuestras ciudades. «Vieja y nueva» se refiere sin duda a la tensión que caracteriza la faz de nuestras ciudades. «Vieja y nueva» puede también tener un sentido más amplio y no aludir simplemente a la recuperación tras la devastación y la ruina. Pues el tercer verso «animada, con árboles» conduce a ese maravilloso monosílabo «*auch*» («también»), que llena un verso entero y adquiere, por ello, un extraño peso. Lo que suena como un riqueza suplementaria, «también árboles», conjura toda la desolación del urbanismo. Es cierto que también hay árboles, pero lo característico de la ciudad es el tráfico, los vehículos. Ese «también» se convierte en una patética expresión de la naturaleza fugitiva que contemplamos en las calles de nuestras ciudades. Ese «también» es un enfático ejemplo de auténtica discreción poética.

Y luego en la secuencia «aquí / oigo la palabra» cobra también el «aquí» un acento particular. Se encuentra al final, no ya de un verso, sino de toda una estrofa y da comienzo a un encabalgamiento. El discurso sigue, pero el final de la estrofa no queda difuminado por el encabalgamiento ni dejan de oírse los versos, como suele creer el lector lego. Esta falsa impresión surge sólo por el ansia de negar los versos en cuanto tales. Si se lee «aquí oigo la palabra», es decir, aquí en la ciudad, la frase

suenan como la más trivial de las prosas. Pero el «aquí» hay que oírlo solo. El encabalgamiento es precisamente el que descubre por primera vez el verso y el cambio de estrofa. Al continuar la frase donde se produce la ruptura métrica, el «aquí» adquiere inmediatamente un signo de exclamación rítmico. «Aquí» significa entonces: precisamente allí, donde parece a priori improbable que pueda existir comunicación y trato de persona a persona. Con frecuencia se oye la palabra. Con el fin de marcar inequívocamente el carácter irreal de esta forma de hablar sobre el hombre, el texto continúa corrigiéndose: «el término oigo aquí con frecuencia». La sustitución de «palabra» por «término» indica que ese uso lingüístico no afecta a la cosa, sino que se queda en mera palabra, desgajada del uso real y desprovista de vida. Por más que suene y resuene, es un término vacío.

Viene a continuación el que, para mí, es el pasaje más difícil de todo el poema: «puedo / enumerar de quién, puedo/comenzar a hacerlo». La primera parte es muy sencilla; se oye por doquier y puedo por tanto enumerar de quién lo oigo: aquí, ahí, allí, todo el mundo lo dice incesantemente y así lo oigo yo. Pero, ¿qué significa lo siguiente: «puedo comenzar a hacerlo»? Resulta extraño. Si puedo enumerar de quién, puedo naturalmente comenzar a hacerlo. ¿Que pretende expresar el verso? «Puedo comenzar a hacerlo» parece indicar una restricción semejante a la del «también» que aparecía antes. Todos utilizan el término, es inútil enumerarlos a todos. No acabaría nunca y eso parece entrañar la limitación que expresa «puedo comenzar a hacerlo»; no acabaría, no sólo porque son muchos sino porque pronto me daría cuenta de que no tiene sentido alguno contar cuántos pronuncian esa palabra muerta sin que, por ello, cobre vida.

La exactitud de esta interpretación y el giro que da el poema en ese punto se verifican en la última estrofa, en la que se dice, como en el fracaso de la búsqueda enumerativa y a modo de amonestación, «donde no hay amor, no pronuncies la palabra», versos que sellan al mismo tiempo el sentido de todo el poema: la palabra «Mensch» no debe ser un simple término. El poema no termina con un signo de admiración. Las reglas escolares de puntuación lo echarán de menos, pues se trata de un imperativo. Pero precisamente esa es la discreción con la que hablan los poetas actuales.

Espero que ambos ejemplos hayan puesto de relieve por qué creo que es falso afirmar que los poetas están enmudeciendo. Han bajado necesariamente el tono de voz. Igual que los mensajes confidenciales se transmiten en voz baja, para que no lleguen a oídos de quien no debe, lo mismo ocurre con el lenguaje del poeta. Comunica algo al que tiene oídos para oír y se acerca a él. El poeta susurra algo al oído y el lector, que es todo oídos, termina por asentir: ha entendido. Creo, pues, que el contenido de los versos de Hölderlin «los pensamientos del espíritu común/ acaban callados en el alma del poeta»¹ puede verificarse en la poesía de nuestro tiempo como en la de cualquier época. El que se deja abordar por la palabra de esta poesía lleva a cabo una verificación, y se comprende bien que, en una época de la potenciación eléctrica de la voz, sólo la palabra silenciosa encuentra lo común del Tú y del Yo en la palabra y conjura, así, lo humano. Sabemos lo que hace falta para conseguir esta palabra silenciosa, tanto para el que habla como para el que escucha: es como en los movimientos lentos de una sinfonía, en ellos se muestra la auténtica maestría del compositor y del director de orquesta. ¿Quién será capaz de calibrar hasta qué punto esas construcciones de palabras están penetradas y constituidas por profundas experiencias de nuestra civilización técnica, de manera que nos resulte posible acoger en nuestra casa como algo familiar ese mundo moderno tan terriblemente extraño?

¹ "*Des gemeinsamen Geistes Gedanken sind, / Still endend, in der Seele des Dichters*", versos 43 y 44 del himno "Como cuando en día de fiesta...". Según P. Szondi, un problema de "falsa puntuación que aparece en todas las ediciones" ha hecho que estos versos no se hayan entendido correctamente (véase *Estudios sobre Hölderlin*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág. 52). [T.]

Sentido y ocultación de sentido en Paul Celan

Sentido y ocultación de sentido en la obra de Paul Celan: al plantear así el tema no nos situamos propiamente en una perspectiva especial que sirva para dirigir la interpretación del arte de Celan, sino que expresamos simplemente la experiencia de todo aquel que se acerca a la poesía de este autor. Nos sentimos atraídos por un sentido exacto y, al mismo tiempo, somos conscientes de que ese sentido se resiste o incluso se oculta, se «vela» artísticamente. Hemos de preguntarnos sobre el fondo de esta poesía, representada no únicamente por Celan sino por toda una generación, y sobre la manera de enfrentarnos a ella. De entrada, nuestra tarea no consiste tanto en plantear consideraciones teóricas como en realizar un intento a través de la lectura.

Quizá baste una advertencia previa de carácter general. Al parecer, la lírica actual aspira a que la fuerza de gravedad de las palabras desarrolle toda su potencialidad, sin constreñirlas mediante recursos sintácticos o lógicos. Esa dicción «en bloque», en la que palabras aisladas, que suscitan determinadas representaciones, se encuentran unas al lado de otras, no significa que dichas palabras no puedan fundirse en una unidad de sentido. Lograr esta unidad, sin embargo, es una exigencia cuyo cumplimiento queda al arbitrio del lector. No es que el poeta oscurezca y oculte arbitrariamente la unidad de sentido. El poeta quiere precisamente revelar algo de ese modo y libera, mediante la conexión «en bloque», la pluridimensionalidad de las relaciones de sentido que en el unidimensional discurso cotidiano, dominado por la lógica, es mantenida a raya por la unidad práctica que crea la intención del discurso. Es un error creer que no hay nada que entender en un poema por el hecho de que las relaciones de sentido carezcan de claridad. Y es también un error creer que falta la unidad de intención del discurso, pues sólo esta unidad es la que funda el poema.

Tenebrae

Cerca estamos, Señor,
cercanos y asibles.

Asidos ya, Señor,
unos en otros incrustados, como si fuera
el cuerpo de cada uno de nosotros
tu cuerpo, Señor.

Reza, Señor,
rézanos,
estamos cerca.

Torcidos íbamos,
íbamos a inclinarnos
sobre la hondonada y la laguna.

Al abrevadero íbamos, Señor.

Era sangre, era,
lo que derramabas, Señor.

Brillaba.

Nos arrojó tu imagen a los ojos, Señor,
ojos y boca tan abiertos y vacíos, Señor.

Hemos bebido, Señor.
La sangre y la imagen que había en la sangre, Señor.

Reza, Señor.
Estamos cerca.

*Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.*

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

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

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

Zur Tränke gingen wir, Herr

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

Es glänzte.

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

*Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.*

*Bete, Herr.
Wir sind nah.*

El título «Tenebrae» anticipa, como todo título que tiene un significado concreto, una cierta comprensión. Hay que saber evidentemente que *tenebrae* no sólo significa «tinieblas», sino aquellas tinieblas concretas que se produjeron, según el Evangelio, al expirar Jesús en la cruz. En el culto católico se celebra este acontecimiento en los Oficios de Pasión del Viernes Santo, que repiten culturalmente el oscurecimiento del cielo en el momento de la muerte de Jesús. Esta liturgia de los Oficios de Pasión incluye, además, la lectura de las Lamentaciones de Jeremías. La frase de Jesús «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» es también una cita del Antiguo Testamento. El culto cristiano une así el abandono divino padecido por el pueblo judío en la cautividad de Babilonia con el abandono de Jesús en la cruz. Pero la evocación de esas tinieblas por parte del poeta, hoy, ¿no va mucho más allá? ¿Habría que pensar en los sufrimientos y la muerte de los judíos en los campos de exterminio de Hitler? ¿O quizás, en último término, en la angustia mortal de cada ser humano? ¿O en la ira de Dios que castiga a su pueblo elegido, como narra la historia judía del Antiguo Testamento? ¿O en la lejanía de Dios propia de nuestra época en la que desfallecen las tradiciones religiosas cristianas? Todo eso suena en la palabra *tenebrae* y atrae nuestra atención.

La cuestión que con ello se plantea es en qué sentido recoge el poema esas «tinieblas». En cualquier caso, no puede llamarse «Tenebrae» sin evocar toda la tradición de la historia de la Pasión: desde las Lamentaciones veterotestamentarias pasan-

do por la Pasión neotestamentaria hasta llegar a la pasión del ser humano bajo el oscurecido cielo de nuestro presente. Se trata de una orientación previa que debe ir aquilatándose a través del poema mismo.

El poema representa un reto. ¿Cómo hay que entenderlo? ¿Es un poema blasfemo o cristiano? ¿No es blasfemo que el poema diga claramente a Jesús agonizante: «No es a Dios, que te ha abandonado, a quien tienes que rezarle, sino a nosotros»? Esa contraposición permite adivinar de inmediato un sentido que no es posible ignorar: no es posible alcanzar a Dios en la hora de la muerte, porque Dios no conoce la muerte. Nosotros, por el contrario, la conocemos, sabemos de ella y de su ineludibilidad y comprendemos por ello profundamente ese último suspiro de abandono. Es evidente que esas últimas palabras de Jesús no pretenden expresar la duda en su Dios, sino que confirman la fuerza suprema del sufrimiento y de la muerte. En ello hay una última característica común entre el Hijo del Hombre y los hijos de los hombres, a saber, que tanto el uno como los otros están sujetos a la muerte.

Pero, ¿qué significa que Jesús debería rezarnos a nosotros? ¿Se trata de un grado extremo de mofa y rechazo de la fe en Dios y de la plegaria a Dios y, por tanto, de una interpretación osada y atea del relato de la Pasión y del desamparo de Jesús en la cruz? Pero, por otra parte, ¿no es ese desamparo supremo un aspecto esencial de la idea cristiana de la Encarnación, de manera que el poeta da aquí, por así decirlo, un paso más al evocar lo que la enseñanza cristiana entiende por el sufrimiento y la muerte vicarios de Jesús? No voy a intentar responder a esa pregunta, pues no hay respuesta posible. Tampoco interesa la opinión del poeta, sino lo que se expresa en el poema y que el poeta ha dejado abierto a la interpretación. Como en todas las composiciones creadas por un poeta, nos vemos obligados a decidirlo por nosotros mismos, sin poder recurrir a aquél.

En todo caso, se le pide a Jesús que nos rece. ¿Qué significa aquí rezar? ¿Qué significa rezar? El poema comienza inequívocamente con el desafío: «Rézanos, Señor», alusión a las últimas palabras de Jesús en la cruz: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» ¿Es esto una oración? Es, sin duda, una

llamada a Dios. Y quizás haya que decir que el único contenido posible de una oración consiste precisamente en hacer esa llamada, pues, como se dice en la Epístola a los Romanos y en el conocido motete de Bach, no sabemos lo que tenemos que orar.

Efectivamente, orar no puede significar pedir algo. Como si nosotros supiéramos lo que nos conviene. Escuchar una oración es más bien algo que antecede a cualquier posible satisfacción de lo que en ella se pide. Escuchar una oración es el acto de ser oída esa oración, la presencia de aquél al que se invoca en la oración. Escuchar la oración significa que aquél oye y que, por ello, no se está desamparado. Entendido así, el contenido de las últimas palabras de Jesús es la oración en su sentido más genuino, el último suspiro que suplica «estar conmigo», «no dejarme solo».

Ahora bien, la hora de la muerte, esa última rebelión de la naturaleza, es para cada uno la hora del supremo abandono. El atrevido giro que da el poema consiste en que ese abandono no es solamente el abandono por parte de Dios, sino también por parte de todos los demás seres humanos. ¿Qué significa entonces orar a esos seres humanos? ¡Como si éstos pudieran ayudar en ese trance! Pero si «orar» significa llamar, que el otro me oiga, entonces surge un sentido profundo: dado que los hombres conocen la muerte y están sometidos a su ley son solidarios con el que muere de una manera peculiar. Rezándonos puede cerciorarse el moribundo de esta última comunidad.

Ese es el carácter común que se coloca en el comienzo del poema, al principio y al final del comienzo y al final de todo el poema. Estamos cerca. «Cerca estamos, Señor, cercanos y asibles». Creo que hay un leve acento sobre el «Estamos». No eres Tú el que está cerca, sino Nosotros. Estamos ante algo completamente distinto de una imitación de Hölderlin. El tono similar con que comienza el himno «Patmos» («Cerca está,/ y difícil de captar el dios»¹) se dirige exactamente en dirección contraria. No es el dios el que está cerca de nosotros, sino nosotros los que estamos cercanos al Señor. El paso de «asibles» a «asidos ya» inicia un clímax que conduce a «unos en otros incrustados», clímax que suprime la distancia entre el que ase y el asido, la separación del moribundo de los que aún viven.

¹ En: M. Heidegger, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, traducción de José María Valverde, Editorial Ariel, Barcelona, 1983, pág. 43. [T.]

¿Quién o qué nos ase? Sin duda no eres tú, Señor, ya que con respecto a ti estamos cerca. Lo que nos ase sólo puede ser «el señor absoluto», la muerte, a la que los humanos pertenecemos. Hasta tal punto es nuestro señor que ante ella todos somos iguales. Unos en otros incrustados nos mantenemos como los que buscan dónde asirse en la agonía. De tal modo parece ser esa desesperación lo propiamente común, que los seres humanos, unos en otros incrustados, buscan en cada uno de los demás ayuda y salvación, «como si fuera el cuerpo de cada uno de nosotros tu cuerpo, Señor».

De lo que sigue se desprende claramente que es el cuerpo del Jesús moribundo y muerto el que se designa aquí inequívocamente con «tu cuerpo». Esta expresión encierra, sin embargo, otra cosa. Me parece importante que se diga «el cuerpo de cada uno de nosotros» y no «nuestro cuerpo, el cuerpo de todos nosotros». Cada uno de nosotros es para cada uno de nosotros el prójimo, al que, sin embargo, no llega; pues en el momento de morir, cada uno de nosotros está tan solo y desamparado como Jesús agonizante en la cruz. La experiencia de la muerte aísla, tal como Heidegger lo ha formulado en la expresión de la «singularidad intransferible» (*Jemeinigkeit*) de la muerte o como Rilke lo dice en conocidos poemas. Se enuncia claramente que ese morir que tan terriblemente aísla no sólo nos coloca en una compenetración propia de cada uno con cada uno, sino también con el Jesús agonizante. El hecho de estar incrustado en la irremediabilidad de la muerte misma es, en todo caso, la conclusión clara que se expresa en el poema: «Reza, Señor, rézanos, estamos cerca», unidos a ti en la singularidad intransferible del morir, esta unión representa, aun en el supremo abandono, proximidad y compenetración.

Ahora bien, no se expresa meramente ese elemento común entre Jesús y nosotros, que estamos abocados a la muerte; más bien se refiere como un relato y, si no me equivoco, al final se llega no sólo a comprender la irremediabilidad de la muerte, sino también a aceptarla. Nada, por supuesto, hace referencia aquí a la superación de la muerte por la resurrección y la fe en ella. Eso ni se menciona. La aceptación de la muerte tiene lugar, más bien en el «beber tu sangre (y la imagen que hay en la

sangre)». Se trata nuevamente de una «comunidad» absolutamente no cristiana; suena como si él nos hubiera precedido en la muerte, de modo que si le seguimos en ella entraremos en el mismo abandono y en el mismo oscurecimiento de Dios. Ése es el sentido en que parece haber muerto por nosotros.

El poema desarrolla el sentido de esa proximidad angustiada y paradójica compenetración, retrocediendo aparentemente en el tiempo, no en el tiempo histórico, sino en un tiempo que se repite eternamente y que es el de la existencia humana de cada uno. El relato refiere cómo llegamos a adquirir esa compenetración con el Jesús agonizante. Ya el uso del imperfecto indica que se está narrando, en cierta manera, nuestra prehistoria, que siempre ha estado ya detrás de nosotros. «Torcidos íbamos»: la expresión sugiere falta de orientación y sentido. En una sola palabra se concentra aquí la aporía de la vida humana, cuyo camino querría ser evitar la muerte. «Torcidos íbamos, íbamos a inclinarnos sobre la hondonada y la laguna». La repetición de «íbamos» hace resaltar la duración, la tenaz insistencia de los que van, es decir, la tenacidad de nuestra voluntad de vivir. Hondonada y laguna evocan naturalmente humedad, el agua que podría apagar la sed que nos impulsa y evocan de ese modo la sed misma. Apagar la sed vital parece ser algo así como el rasgo estructural de la vida en cuanto tal. Así habrá que entender el verso «Al abrevadero íbamos, Señor». Es la animalidad natural de nuestra voluntad de vivir la que nos impulsa como animales, al abrevadero, por tanto.

¿Qué se describe aquí? En último término, el camino por el que los vivos intentan sustraerse a la muerte. La paradoja consiste en que la única bebida que encontramos es sangre, y esto significa que el camino nos lleva justamente a aquello de lo que huíamos, la muerte. Nuevamente se emplea un recurso enfático: «Era sangre, era...» se constata en primer lugar con horror. En lugar de agua es sangre y, sin embargo, se convierte en «abrevadero» si hemos aprendido a conocer y reconocer el carácter irremediable de la muerte en la muerte de Jesús en la cruz.

El primer paso hacia ese conocimiento lo expresan los versos «Era sangre, era, /lo que habías derramado, Señor./ Brillaba», de una poderosa fuerza sensorial, que evocan el brillo

peculiar que tiene la sangre derramada, en el que hay algo escalofriante. No hay en ella nada del brillo de la transfiguración. Más bien resulta digno de notar que no hay promesa alguna de por medio ni se dice que se haya «derramado por nosotros». Evidentemente, que no se diga no quiere decir que falte: se insinúa, y adquiere con ello una nueva presencia, la de la privación y la negativa. De esta forma «se refiere» a nosotros, pero claramente en un sentido totalmente distinto al del sufrimiento vicario. Pues en esa sangre no se refleja otra cosa que la muerte misma, el cadáver de Jesús. Por eso el poema refuerza aún más la espantosa realidad que tiene el muerto para aquél a quien impulsa la sed de vivir: «nos arrojó tu imagen a los ojos, Señor, ojos y boca tan abiertos y vacíos, Señor». Se trata de lo absolutamente inquietante de la muerte, ese carácter terriblemente extraño que separa definitivamente al muerto de los vivos y que sale aquí al encuentro de los que, impulsados por la sed de vivir, van buscando la bebida. Se oyen ecos del motivo de la Pietà.

Pero el hecho de que esa imagen esté en la sangre, sobre la que nos inclinamos, expresa aún más cosas. Lo que nos sale al encuentro en el Crucificado, que se refleja en la sangre, es nuestro propio estar marcados por la muerte. En él nos salimos nosotros mismos al encuentro, despertamos súbitamente del olvido alienante en que estamos sumidos y nos asustamos de nosotros mismos, «como si fuera el cuerpo de cada uno de nosotros tu cuerpo, Señor». Sí, esa sangre y la imagen que hay en ella es la bebida misma. Esa es la gran conclusión afirmativa con que el poema culmina su argumento: «Hemos bebido, Señor, la sangre y la imagen que había en la sangre, Señor». Es decir: a pesar de ser sangre, a pesar de ser la sangre en la que se reflejaba el cuerpo muerto de Jesús, la hemos bebido. La hemos aceptado y no la hemos rechazado llenos de espanto. Hemos aceptado que tenemos que morir. Esto es lo que da derecho a decir «Reza, Señor, estamos cerca».

Así concluye el poema. Percibiéndonos en nuestro destino mortal, experimentamos una unión postrera con el Jesús agonizante que se siente abandonado por Dios. Si recapitulamos, constatamos de nuevo que, según la tradición de los Evangelios, la exclamación de abandono de Jesús no pretende ciertamente

debilitar su disponibilidad al sacrificio o expresar la duda con respecto a su Dios. El «no se haga mi voluntad, sino la tuya» no queda en modo alguno revocado por esa postrera exclamación. Todo lo contrario. Lo que completa el misterio de la Encarnación es precisamente el hecho de que ese Jesús agonizante se sienta abandonado de Dios. Eso es precisamente lo humano, lo que testimonia que el morir, para él, no es en modo alguno más fácil. Que los cristianos crean que Jesús es Dios no significa que no haya sufrido realmente la muerte. El relato bíblico pretende más bien expresar que Jesús asumió hasta el último momento el martirio de la muerte y precisamente en ese martirio es donde se apoya nuestra compenetración con él y nuestra proximidad a él.

Y ahora vuelvo a formular la pregunta del principio. ¿Es esto blasfemia? Aunque hay que guardarse mucho de atribuir a un enunciado poético una univocidad que no tiene, hay que decir que el aspecto de blasfemia que presenta el conjunto se transforma casi en todo lo contrario. Pues aunque el decir «no le reces a Dios, rézanos a nosotros» signifique en realidad un apartarse decididamente de la tradición cristiana, el llamamiento que se hace a Jesús para que rece constituye un acto de piedad, una confesión del desamparo y de la perdición irremediable del hombre frente a la incomprendibilidad de la muerte que se expresa en el poema. Suenan así, incluso en la privación y en la ausencia, elementos cristianos. En esa repetición continua del «Señor» reconoce el que habla por nosotros que el Jesús muerto en la cruz sigue siendo, en cuanto el Sufriente y el Abandonado —no en cuanto el Cristo de la Resurrección— nuestro Señor.

La invocación de las tinieblas no es ciertamente una repetición o aceptación del mensaje cristiano, pero mucho menos una mofa o insulto de la fe. Es un persistir en la necesidad. Tomando en serio y aceptando la muerte como destino humano, sin consuelo ni esperanza, se acerca el poema a la intención de la enseñanza cristiana sobre la Encarnación, por la que el cristianismo se eleva por encima de todas las demás grandes religiones conocidas: ningún dios que no sea hombre, ningún dios que no cargue con el sufrimiento puede significar para el creyente promesa o salvación. No es la superación de la

muerte, tal como la enseña el cristianismo, lo que se expresa en el poema y, sin embargo, Jesús, que carga con su muerte, sigue siendo el «Señor».

Al final de este intento de interpretación quizá sea posible determinar más exactamente en su esencia la ocultación de sentido que se opera en este tipo de poesía. La interpretación del poema ha puesto de manifiesto que no se trata de la ocultación y del encubrimiento de un sentido que podría expresarse clara y llanamente. El poeta ha penetrado aquí en una esfera que posee su propia constelación determinante. El instante supremo de la «pasión y muerte de nuestro Señor Jesús», su último suspiro en la cruz, se funde con el miedo y la certeza de la muerte, que es en cada uno de nosotros una fuerza tan presente como oculta, y de esta misteriosa fusión da testimonio el poema con su propia y apremiante firmeza.

Es evidente que la estructura de versos que han de soportar tensiones tales no puede contemplarse desde el ideal estilístico que, desde Goethe, determina nuestra tradición literaria: la «naturalidad» de Goethe. Las rimas y versos de Goethe se ordenan como por sí solos con una naturalidad y facilidad incomparables; resplandecen como artísticas joyas y, al mismo tiempo, dan la impresión de no ser rebuscados en absoluto. Establecer esta idea como medida de la capacidad y del arte poéticos es la tentación en la que nos encontramos siempre, pero no se tiene en cuenta que la situación de la lengua alemana que le tocó vivir a Goethe era otra. El alemán de entonces tenía que extraer su ductilidad y su capacidad de expresión de los reacios bloques de la artificialidad latino-humanística y de la norma lingüística comunicativa del francés. La enorme repercusión de la obra de juventud de Goethe se basa en que logró ese objetivo con una facilidad para nosotros incomprensible. Para la época, sin embargo, el atrevimiento de Goethe rayaba con frecuencia en la más asombrosa osadía poética y, en particular, obras como «La vuelta de Pandora» o «El diván oriental-occidental» no fueron acogidas favorablemente de inmediato.

Mucho más aleccionador en este sentido es el ejemplo de Hölderlin, que encontró una musicalidad completamente nueva para expresar algo también completamente nuevo. Hölderlin

se sitúa en los comienzos de la poesía del siglo XX, entonces apenas conocido. Sus grandes himnos no se reputaron en su época como creaciones poéticas de una persona cuerda, sino como productos de la locura de la que cayó presa más tarde. Sus amigos románticos sólo se atrevieron a imprimir parte de esos manuscritos, sin duda porque ellos mismos no habrían tenido el valor de llegar a un discurso poético tan audaz. Por eso, los poemas de Hölderlin sólo llegaron al lector contemporáneo mutilados, situación que se mantuvo hasta nuestro siglo. En 1914 apareció el volumen decisivo de la edición de Hölderlin, realizada por Hellingrath, en la que por vez primera los himnos tardíos llegaban al público descifrados y sometidos a una recensión crítica, y los contemporáneos pudieron advertir que se trataba de la más auténtica poesía. El descubrimiento en nuestro siglo de la obra tardía de Hölderlin ha hecho época y, gracias a ello fue posible que surgieran creaciones literarias y audacias poéticas como las de Trakl, el Rilke tardío y el Celan que tenemos ante nosotros. Pues fue entonces cuando la poesía tardía de Hölderlin —ese hablar «en bloques» inspirado en el estilo himnico de Píndaro— demostró súbitamente ser una forma poética maravillosamente calculada, consciente y dominada. Considerarla como destrucción del lenguaje a causa de la locura fue un error que difícilmente podemos comprender hoy y demuestra únicamente que el lenguaje poético nos coloca ante difícilísimos problemas. No todas las dicciones son poéticamente posibles en todas las épocas.

Hoy día se siente también que la poesía ya no «llega» porque las costumbres lingüísticas de nuestro tiempo exigen otros estímulos. Es necesario tener esto muy en cuenta para enjuiciar correctamente el estilo poético de nuestro tiempo. Como ya descubrieron los formalistas rusos, hay leyes para apagar los estímulos como las hay para potenciarlos por contraste. No cabe duda de que la nueva retórica de masas que ha irrumpido en nuestra civilización a través de los medios de comunicación ha contribuido de manera decisiva a la introversión del lenguaje poético, y en particular lírico, hacia un hermetismo que caracteriza nuestra época. ¿Cómo han de afianzarse hoy las composiciones literarias consistentes en sí mismas, a las que poder volver siempre y, cuanto más se vuelve a ellas, tanto más

expresivas resulten y respondan a nuestras preguntas? Para afianzar hoy ese tipo de composiciones y que no se desmoronen bajo las olas de la verbosidad informativa que nos inunda, se necesitan sin duda estructuras de resistencia y exigencias completamente diferentes y mucho más agudas que los que se necesitaban, por ejemplo, en la época de Goethe. Es posible que la ocultación, la veladura de sentido en la poesía hermética dé la impresión de una obstaculización artificial, Pero, al mismo tiempo, es un baluarte contra su disolución en las suaves ondas del atemperado locutor de radio. Hay que hacer un esfuerzo para presentar la composición poética en su exigencia y rescatarla del prosaísmo que todo lo nivela.

Celan ha hecho el máximo esfuerzo posible y, por eso, exige de nosotros el máximo y, a veces, más.

Hilde Domin, poetisa del regreso

¿Para qué la lírica hoy? Pregunta innecesaria cuando el poema encuentra el oído del otro. La concesión del premio Droste a Hilde Domin habla por sí sola. Con él se premia una obra poética que, ante la angustiada pregunta «¿para qué la lírica hoy?», ha dado siempre su propia respuesta. Estos versos, hoy reunidos en algunos pequeños volúmenes de poemas (y a los que secundan trabajos en prosa y estudios de estética literaria de la autora), tienen un tono inconfundible, un tono que susurra como el aliento.

Ya en la solapa del primer tomo se dice que estos poemas —salvo escasas excepciones— no surgieron hasta después del regreso de Hilde Domin a Alemania, como criaturas de una vida que maduró en un destino errante, lo cual me parece que encierra una verdad simbólica. Hilde Domin es la poetisa del regreso.

Reflexionemos sobre lo que eso significa. No quiere decir precisamente que un destino personal de expulsión y de regreso haya buscado, y encontrado, su representación en la palabra. Tampoco significa que por medio de la poesía se haya superado un destino común alemán, que nos destrozó, cuyas heridas dejaron cicatrices visibles, desgarraduras que no pueden curarse. Pido disculpas, pero la vigencia poética de estas creaciones no es del orden de la poesía política, ni siquiera allí donde aparecen visiblemente las huellas indelebles de los acontecimientos políticos, «silence» y «exile», el repaso de los años amargos y el renovado temor a la libertad. Ni siquiera cuando uno se da cuenta de que el suave aliento de esos versos anima constantemente a creer en el regreso.

Todo eso está ahí, pero también algo más. El regreso es otra cosa, algo más que la arriesgada aventura de alguien que una vez partió al exilio, y el balance de ese destino es algo más que

la suma de las experiencias de pérdida y de despedida, de lo extraño y lo lejano, peregrinaje, amistad, amor y todo lo que se quiera poner en la lista de las experiencias que el exilio evoca. Son poesías que hablan de todos nosotros. Todos sabemos o tenemos que aprender qué es el regreso. Así, nosotros mismos nos encontramos en esos versos, aprendiendo lo que ya sabemos.

Los versos de Hilde Domin, además, nos hacen entender de una manera nueva qué es la poesía. El que con ella toma conciencia del regreso sabe de repente que la poesía siempre es regreso: regreso al lenguaje. En eso radica la doble fuerza simbólica de su testimonio poético.

¿Qué es el regreso? El regreso no es simplemente volver ahí. El regreso es una doble despedida. Quien —después de haber estado lejos mucho tiempo— regresa, debe despedirse de algo que ha comenzado a ser. Leamos atentamente algunos versos:

Una corza sale del bosque
y una pequeña iglesia en la colina,
con un cementerio solitario,
te saluda.
Para ti ese saludo
es como una invitación
que tal vez algún día
—aún no sabes cuándo—
podrías aceptar
gustosamente.

Y entonces te das cuenta:
tú, aquí,
te sientes un poco más
en casa
que en otra parte.

*Ein Reh tritt aus dem Wald,
und eine kleine Kirche auf einem Hügel,
mit einem einsamen Kirchhof
winkt dir zu.
Du wägst ihren Gruß
wie eine Einladung,
die man eines Tages
—noch ungewiß, wann—
vielleicht gerne
annehmen möchte.*

*Und daran erkennst du,
daß du
hier ein wenig mehr
als an andern Stätten
zuhaus bist.*

Cuando se comienza a sentir eso y, sin embargo, hay que volver a partir, entonces volvemos a recordar lo que una vez tuvimos que dejar. Así, el regreso es un regalo de dos caras: no es volver a tener lo que se había perdido, sino también, al mismo tiempo, una nueva pérdida. ¿Qué se gana, entonces? El regreso nos obsequia con el reconocer y, no obstante, en un mismo soplo, nos espanta con el no reconocer.

Mis pies se asombraron
de ver junto a ellos
pies que no se asombraban.

*Meine Füße wunderten sich
daß neben ihnen Füße gingen
die sich nicht wunderten.*

No es solamente el hecho de que todo haya cambiado, de que ya no sea lo que era, sino, ante todo, que también nosotros hemos cambiado. No hay regreso. Y, de repente, lo sabemos:

Hablas nuestra lengua
dicen por todas partes
asombrados.
Soy el extraño
que habla su lengua.

*Unsere Sprache sprichst du
sagen sie überall
mit Verwundern.
Ich bin der Fremde,
der ihre Sprache spricht.*

Lo que suena como la suerte del que se ha quedado sin patria es, en realidad, un destino universal. Siempre nos vamos, y por todas partes encontramos asombro y difícil comprensión, y puesto que es así en todos lados, el regreso nunca es una ganancia absoluta. Más aún, es una nueva despedida, la tercera despedida. Pues ahora, por primera vez, aquello de lo

que una vez tuvimos que despedirnos aparece completamente separado de nosotros, desde que el regreso ya no nos puede traer de vuelta nada más.

Eso no quiere decir que el regreso sea una mera decepción. El regreso es conocimiento. Ciertamente, todo conocimiento es una despedida, pero lo que madura en la despedida es también conocimiento: volvemos a distanciarnos, se sosiega la tensión de la espera, ya no se persiguen objetivos según un plan previamente estudiado. Muchas cosas se escapan como los sueños y es imposible prever adónde llegaremos. Un poema que me gusta especialmente va algo más allá de la simple descripción de un viaje onírico.

Traicionero paseo en barca

Pero el sueño es una barca
hacia la falsa orilla.
Subes
por la tenue pasarela del ayer.
Estás invitado
a un viaje sobre nubes rosadas,
bajo nubes rosadas,
entrenubes.

Un soplo de aire,
eres tan ligero,
la barca sin timonel,
el agua tan cristalina.
Suavemente pierdes el rumbo,
aún en camino hacia el prado bañado de luz,
cuando ya cruje la arena bajo la quilla,
a la sombra de los sauces.

Treulose Kahnfahrt

*Aber der Traum ist ein Kahn
zu dem falschen Ufer.
Du steigst ein
an dem schimmernden Holzsteg des Gestern.
Du bist eingeladen
zu einer Fahrt über rosa Wolken
unter rosa Wolken,
wolkengleich.*

*Ein Hauch der Luft,
du bist so leicht,*

*der Kahn so steuerlos,
das Wasser so spiegelglatt.
So sanft verlierst du die Richtung:
du bist noch unterwegs nach der Wiese im Licht,
wenn der Sand schon unter dem Kiel knirscht
im Schatten der Weiden.*

Así, el regreso se convierte en recogimiento. Pues el lugar de donde se regresa, el exilio, no se deja ahí fuera, en cualquier parte.

Indeleble exilio,
lo llevas contigo
te deslizas en él
laberinto plegable
desierto
portátil.

*Unverlierbares Exil
du trägst es bei dir
du schlüpfst hinein
gefaltetes Labyrinth
Wüste
einsteckbar.*

Vagamos por el desierto toda la vida, a sabiendas de que el oasis repleto de frutos, en el que todo acaba bien, no llegará nunca. Reconocemos a la autora en uno de sus gestos más personales cuando leemos:

La cabeza siempre inclinada
hacia una voz
y ya sé
que no la oiré
nunca.

*Immer den Kopf geneigt
einer Stimme entgegen
von der ich schon weiß
ich werde sie nie
hören.*

Sin embargo, el que así escucha oye las «Canciones de aliento». ¿De dónde vienen esas canciones?

La experiencia poética alcanza la universalidad de la experiencia que todos compartimos: la experiencia de la palabra. En primer lugar aparece la experiencia, extraordinaria, que a todos nos representa, de la creación poética.

Miedo
mío
nuestro
y el sin embargo de cada letra.

*Angst
meine
unsere
und das Dennoch jedes Buchstabens.*

Así es: para todos existe la letra inalterable. La palabra es garante de sí misma y, no obstante, cada palabra es una aventura.

Suelta, libre
navega una palabra
por las aguas del tiempo,
y gira
y es llevada
o se hunde.

*Losgelöst
treibt ein Wort
auf dem Wasser der Zeit
und dreht sich
und wird getragen
oder geht unter.*

La palabra que no se hunde es el poema logrado, como un golpe de suerte que nos deja sin aliento. En él, lo efímero se vuelve duradero y el vuelo de la palabra llega a su destino.

Mi mano busca un asidero
y sólo encuentra una rosa donde apoyarse.

*Meine Hand greift nach einem Halt
und findet nur eine Rose als Stütze:*

Nos sentimos inclinados a pensar en la flor de la boca, como Hölderlin llamaba a la lengua materna, que es la lengua de la poesía, y de pronto comprendemos por qué el poeta ocupa el lugar de todos nosotros. La relación del poeta con el lenguaje es, para nosotros, regreso al lenguaje, despedida y conocimiento simultáneos. Pues las palabras nunca son iguales a sí mismas. El poeta siempre ha emigrado de lo evidente. En el soplo contenido en la falta de respiración, que siempre le ha hecho provocar asombro por doquier, nace el poema. Nos hallamos ante un aislamiento extremo, pero, ¿no se trata también del regreso a lo que es común a todos? No sólo porque el poeta es acogido por el lenguaje que todos hablamos, sino porque también lo acompañamos en cada despedida y en cada nuevo conocimiento y, también, porque una y otra vez abandonamos lo evidente —lo que llamamos pensar— y regresamos a algo que se ha vuelto distinto —que llamamos conocimiento—. Únicamente porque esa es también nuestra manera de andar, podemos acompañar al poeta en su andadura.

Quién pudiera
lanzar tan alto
el mundo
que el viento
lo atraviese.

*Wer es könnte
die Welt
hochwerfen
daß der Wind
hindurchfährt.*

El poema puede: lo próximo se vuelve permeable, ya no es lo familiar y conocido, pero tampoco es extraño, sino algo conocido desde siempre de una manera misteriosa. En los versos de Hilde Domin se detecta también algo que es propio de la niñez:

En el campo, en una colina,
había una piedra,
una piedra gris:
«Querida piedra», dije,
«acógeme,
como si fueras una silla, pequeña y baja,
delante de la chimenea
donde se calienta la olla de la leche,
junto a ti quiero quedarme.

Quiero abrir mis maletas,
y como un niño
vacía sus bolsillos
y despliega en el suelo
sus canicas
y un escarabajo aplastado,
a tu alrededor pondré lo mío».

*Da stand ein Stein.
ein grauer Stein,
auf einem Hügel im Feld.
»Lieber Stein«, sagte ich,
»nimm mich an,
als seist du ein kleiner niedriger Stuhl
vor einem Herdfeuer
an dem ein Topf Milch steht
bei dir will ich bleiben.*

*Ich will auspacken
und wie ein Kind
seine Taschen umdreht
und seine Murneln
und einen zerdrückten Maikäfer
auf dem Boden ausbreitet,
will ich das Meine um dich legen.«*

Estamos ante algo más que un «como» comparativo. Podemos reconocernos en ese niño, no sólo porque éramos así, totalmente así, sino porque seguimos siendo así. Ese escarabajo aplastado, que hace sonreír a los adultos, ¿no será que nos reímos de nosotros mismos? Que uno se haya tenido que llevar aquello de lo que no se podía separar, aun cuando ya no pueda volver a ser suyo, intacto queda el impulso, en cada uno de nosotros, de desplegar en torno nuestro todo «lo mío». Lo común a todos se construye como poema, a partir de toda nuestra fragmentariedad y de todos nuestros conocimientos:

se encuentran
los acoplan
los mensajes
todos hablan por todos
filtradas
las palabras afónicas
y transformadas
en la palabra

*sie treffen sich
werden zusammengebogen
die Botschaften
jeder redet für jeden
gefiltert
die tonlosen Worte
und umgewandelt
in das Wort*

Es la transformación en una estructura lo que debe producirse para que la palabra pueda ser garante de la cosa. En el equilibrio entre sonido y significado y en la tensión entre sonido y significado en que todo hablar se mueve, busca y encuentra, la poesía constituye el grado máximo de presencia. Ya no hay distancia entre significar y ser, ninguna corriente de aire que nos hiele: en el poema, el lenguaje logra la total proximidad de la palabra y la cosa.

la palabra y la cosa
yacían muy juntas
tenían la misma temperatura
la cosa y la palabra

*Wort und Ding
lagen eng aufeinander
die gleiche Körperwärme
bei Ding und Wort*

Así es el regreso y la entrada en el lenguaje que realiza el poeta: no sólo su propio regreso, en el que se reencuentra, pues todo lo había perdido; es nuestro regreso a nosotros mismos, en el que también nos encontramos.

Porque comemos pan
pero vivimos de gloria.

*Denn wir essen Brot
aber wir leben vom Glanz.*

Hilde Domin, «Canción de aliento II»

Largo tiempo te persiguieron
alrededor de los muros sin puertas de la ciudad.

Huyes, y vas dejando
los confusos nombres de las cosas
detrás tuyo.

Confianza, ese difícilísimo
abecé.

Hago un pequeño signo
en el aire,
invisible,
donde, de la nada,
surge la nueva ciudad,
Jerusalén,
la dorada.

*Lange wurdest du um die türelosen
Mauern der Stadt gejagt.*

*Du fliehst und streust
die verwirrten Namen der Dinge
hinter dich.*

*Vertrauen, dieses schwerste
ABC.*

*Ich mache ein kleines Zeichen
in die Luft,
unsichtbar,
wo die neue Stadt beginnt,
Jerusalem,
die goldene,
aus Nichts.*

Ninguna palabra está aislada. Ninguna palabra es la primera. Siempre hemos escuchado ya antes, siempre hemos dicho algo, siempre tenemos algo más que decir. Tampoco las

palabras de un poema son mera información fijada por escrito. Son como signos y señales que apuntan hacia lo lejos. Aunque las breves líneas de esta canción no estuvieran acompañadas de otras «Canciones para darse ánimo», tampoco entonces estarían solas. Forman parte de una constelación de sentido que tiene, casi, algo así como un único tema. En realidad, se trata de una constelación poética. Imágenes, gestos, metáforas (lo que así llamamos), colocadas unas junto a otras, como si surgieran unas de otras. A decir verdad, gravitan unas contra otras y constituyen el campo de una experiencia. El verso en el que se nombra esa experiencia está en la mitad del poema: «Confianza, ese difícilísimo/abecé».

Inmediatamente nos preguntamos: ¿Se tiene que aprender la confianza? ¿Se puede aprender como se aprende a escribir? ¿Como si se pudiera vivir sin confianza! ¿Acaso no se basa todo nuestro hablar en la confianza: confianza en el otro que nos entiende, en las palabras que todos conocemos, en el mundo que esas palabras contienen? Sin embargo, aquí se nombra la confianza como algo que hay que aprender desde el principio. ¿Hasta qué punto se habrá perdido eso tan sencillo, que subyace a todo lo que en la vida permanece, a todo discurso duradero, el abecé? ¿Se puede volver a aprender como algo aún desconocido o como algo olvidado? ¿Acaso tienen puertas los muros a lo largo de los cuales buscamos? En realidad: es el más difícil abecé, el que siempre volvemos olvidar, el que siempre volvemos a perder. ¿Cómo hay que aprenderlo?

La primera parte del poema describe la pérdida de la confianza; la segunda, el comienzo del regreso de la confianza. En la primera parte se emplea la segunda persona del singular; en la segunda parte, la primera persona y, sin duda, no de manera casual. Es el mismo yo lírico, que primero se dirige a sí mismo como si fuera otro. ¿Acaso no es siempre otro, distinto de mí, el que pierde la confianza en la vida? y el que después se confiesa a sí mismo, en voz baja, y empieza así a estar otra vez de acuerdo consigo mismo.

La imagen que el poema evoca en sus primeros versos, el ser perseguido (sin saber con certeza por quién), retoma una de las más terribles escenas de la *Ilíada*, en la que Aquiles persigue a Héctor, presa del pánico, alrededor de los muros de Troya, en

los que no encuentra ninguna puerta salvadora. La huida desesperada del valiente se halla en los versos introductorios, pero ahora transformada y aumentada. Lo primero que nos sorprende es la expresión de los muros sin puertas. No se trata de muros cuyas puertas estén cerradas e inaccesibles, sino de muros a lo largo de los que se busca, en vano, puertas que permitan entrar en la ciudad de la confianza, en el mundo conocido. Y algo más: no hay aquí amigo compasivo que ayude al fugitivo a vencer su miedo y a lanzarse a la lucha; no hay aquí enemigo visible a quien desafiar y con quien enfrentarse. El que aquí huye ha arrojado todas sus armas, pues ha ido arrojando detrás suyo los nombres de las cosas, porque son confusos y ya no sirven para nada. Eso es lo que confiere su sentido radical a toda la imagen de la fuga. La confusión de los nombres de las cosas representa el mayor peligro y la máxima indefensión. Y esto lo sabemos no solamente por Lao Tse, quien, si hubiera tenido que gobernar, habría empezado por poner los nombres en orden, ni sólo por Tucídides, que describe la destrucción que asoló Atenas, invadida por la peste, refiriéndose al cambio de significado de las palabras. Conocemos también la monstruosa falsificación de los conceptos que realizan los demagogos de todos los tiempos, aunque éste sea quizá un punto de vista demasiado restringido. Que los nombres de las cosas se confundan, que las palabras que antes nos servían se vuelven impotentes, ésa es siempre la experiencia que acompaña a la pérdida total de la confianza. Deja de entender el mundo quien ya no logra protegerse en la fortaleza de las palabras familiares.

Ese es el sentido de la metáfora homérica de estos versos: la ciudad de la confianza, en la que uno se puede quedar y vivir solo, se ha vuelto inaccesible. ¿Existirá aún detrás de los muros hostiles alrededor de los que somos perseguidos?

Hemos de prestar atención al cambio de tiempo verbal. Para la persecución se utiliza la forma de pasado, introducida por «Largo tiempo», el *τηλαυγές πρόσωπον*¹ del poema, que alude también a la transformación que se perfila. Sin embargo, la huida y el desprenderse de las palabras se nos cuentan en presente. No solamente, a mi entender, para hacer más presente la desesperada persecución, sino porque este movimiento en

¹ Píndaro, *Olímpica VI*: "fachada que resplandece desde lejos".

fuga de la vida, esta huida de desengaño en desengaño, no se termina de golpe. Persiste, continúa, siempre que fracasan la comprensión y la confianza.

En cambio, no podemos preguntar cómo el poema de repente llega al aprendizaje de la confianza. Pues no se produce de repente. La confianza está siempre ahí, es siempre necesaria. Incluso cuando está perturbada, está ahí, como eso que tenemos que intentar aprender de nuevo. Pero hay algo que también es cierto: volver a aprender la confianza no es un «volver a empezar» inocente y optimista, el lento abecedario de la confianza se aprende poco a poco, después de haber conocido todos los desengaños, después de haber saboreado toda la desesperación. La confianza es una empresa que requiere coraje, secreta, imperceptible, no confesada. Decimos: hay que tomar confianza. Este giro de nuestra lengua contiene todo lo que el poema evoca de manera sensorial. Lo que siempre nos abandona, lo que nos hace sentir una y otra vez engañados, lo que siempre se nos niega, vuelve, siempre, sin hacer ruido. Nunca hay pruebas en las que pueda apoyarse la confianza. No es una letra conocida ni una serie de letras, conocida por todos, con lo que empieza el nuevo aprendizaje de la confianza. Son signos en el aire, que nadie más conoce, que no se pueden exhibir, de los que apenas somos conscientes, y, sin embargo, esos signos aventurados en lo más efímero están llenos de referencias, de futuro, de —por primera vez— permanencia.

Que la nueva ciudad de la confianza se construya «de la nada», se entiende, con tal que la confianza sea confianza, y no sólo una bien fundada seguridad. Que brille en los reflejos dorados de una eterna esperanza, en una Jerusalén celestial, imprime el último sello a la verdad que contienen estos versos. No se puede vivir sin confianza, sin cosas conocidas a nuestro alrededor y sin aquella decisiva familiaridad con uno mismo que nos permite decir «yo» y ser «yo».

Poema y diálogo

Reflexiones en torno a una selección de textos de Ernst Meister

Al presentarme ante ustedes en el marco de un encuentro de poetas líricos como el que nos ha reunido estos días, me pregunto, en primer lugar, por mi propia legitimación. Seguramente no es legitimación suficiente, pero tampoco un mal punto de partida, el haber siempre visto en el poema la medida adecuada para las afirmaciones filosóficas. Tampoco ése es un punto de partida satisfactorio para la tarea que hoy tenemos que resolver juntos, a saber, entendernos. También el hecho de que para ilustrar el tema de mi conferencia utilice poemas de la obra de Ernst Meister es más bien una casualidad. Mis ideas acerca de la geografía suelen ser inexactas y, por lo tanto, no me di cuenta de que Hagen no estaba muy lejos de aquí y de que el encuentro en Münster podía tener algo que ver con Ernst Meister. Es por eso que me alegro aún más de que aquí encuentre una resonancia especial mi interés por la obra de Ernst Meister, quien, como estudiante y como poeta estudioso, estuvo en contacto conmigo a lo largo de treinta años.

No pretendo ofrecer una especie de interpretación de su obra en el conjunto de la creación poética contemporánea. Sólo quiero servirme de poemas de Ernst Meister para ilustrar el tema de mi intervención. No tengo competencia para otra cosa. Sin embargo, las sucesivas tendencias líricas contemporáneas constituyen un confuso calidoscopio. A mi edad, recuerdo hoy lo que se consideraba válido en mi juventud y, al recordarlo, desfilan por mi mente muchas cosas. Los experimentos de la lírica expresionista, antes y durante la Primera Guerra Mundial, hicieron por entonces su entrada en el mundo. Pero era un mundo en el que, junto a muchas cosas efímeras, destacó una serie de auténticos grandes: el joven Hofmannstahl, el poeta Stefan George, Rainer Maria Rilke y, tal vez el único poeta de la generación expresionista cuya voz hoy nos siga hablando,

Georg Trakl. Todo ello se conjugaba con el extraordinario fenómeno que en los años de mi juventud representó el redescubrimiento de la obra tardía de Hölderlin. A esas voces se unieron, sobre todo después de la Segunda Guerra, el personal tono poético de un Gottfried Benn y el mensaje cifrado de un Paul Celan. Esos fueron los poetas contemporáneos que me acompañaron a lo largo de mi vida. Que, aparte de ellos, me haya emocionado alguno que otro poema, no me autoriza seguramente a presentarme aquí como un conocedor de la lírica moderna. Por la tanto, he de legitimarme de otra manera. Permítanme un momento la arrogancia de afirmar que el libro más importante en lengua alemana sobre estética filosófica es, sin lugar a dudas, la tercera crítica de Immanuel Kant, la *Crítica del juicio*. Sin embargo, no parece Kant haber sido un acertado crítico de arte, al citar allí como ejemplo «*die Sonne quoll hervor, wie Ruh aus Tugend quillt*»¹. Aparte de que Kant cita mal, ya que el poema original de Withof, un seguidor de Haller, dice «*wie Ruh aus Güte quillt*» («como la paz mana de la bondad»), no se puede afirmar, evidentemente, que esos versos tengan el sabor de la auténtica poesía. No obstante, gracias a su fuerza conceptual, Kant ha influido de manera reveladora y liberadora y, con ese libro, la tercera Crítica, preparó para la gran época de la literatura alemana los fundamentos filosóficos de su identidad.

Veamos un ejemplo. Lo que distingue al filósofo o a todo aquel que intenta pensar de nuevo pensamientos filosóficos es algo distinto del amplio conocimiento crítico. Es más bien desde la distancia que nos separa de aquello que es realmente contemporáneo como aprendemos a reconocer lo que no cambia. ¿Y no es cierto que especialmente el arte es capaz de mostrarnos realmente lo que permanece? Así, la relación de todos nosotros con lo actual está marcada por el hecho de que, simultáneamente, nos encontremos bajo el potente eco de nuestro origen histórico. Ese origen es nuestro presente y a él pertenece no solamente nuestra propia historia sino toda la vida y toda la actividad de la humanidad en este planeta. Ello quiere decir que

¹ "Manaba la luz del sol como la paz mana de la virtud". En: I. Kant, *Crítica del juicio*, traducción de Manuel García Morente. Espasa-Calpe, Colección Austral, 3ª edición, Madrid, 1984, pág. 223.

con los ojos del arte de todos los tiempos vemos siempre a aquellos que ya conocemos. En cambio, lo que es decisivo para la crítica, para el crítico de arte, es algo más y exige otra capacidad. El crítico se enfrenta a la tarea de reconocer en la creación contemporánea, en medio de abundantes imitaciones a la moda formalmente correctas, lo verdaderamente original, lo sólido, lo realmente productivo. Un buen crítico es capaz de conseguirlo hasta cierto punto y quizá también algún artista. Yo, por mi parte, no me atribuyo esa capacidad. Me limito a reflexionar sobre la fuerza de sentido de la palabra poética siempre que ésta llega a expresarse. Sobre esta base quiero reflexionar en torno a la relación de poema y diálogo. Ambos son modos en que algo se nos da a entender. ¿Cómo pueden lograr que entendamos, incluso cuando oponemos resistencia? La reflexión en torno a esta cuestión bien puede llamarse hermenéutica, es decir, teoría de la comprensión, que, en el fondo, sólo consiste en tomar conciencia de lo que ocurre realmente cuando algo se ofrece a la comprensión de alguien, y cuando ese alguien comprende. Es por eso que hablaré de poema y diálogo, e intentaré hacer consciente la íntima proximidad entre estas dos maneras de indicar mediante el lenguaje, así como la tensión interna entre ellas.

Pero incluso conscientes de la tensión existente entre poema y diálogo, lo cual se aplica especialmente al tipo de poemas que hemos escuchado estos días, un rasgo común salta a la vista. Poema y diálogo son casos extremos dentro del vasto campo de formas de lenguaje. El primero, el poema, es afirmación. ¿Qué otra cosa hay en el mundo que pueda llamarse con más propiedad «afirmación» que la poesía lírica? Es una afirmación que, como ninguna otra, da testimonio de sí misma, incluso sin beneplácito judicial. Por el contrario, en el diálogo, el lenguaje vive realmente como tal y en él transcurre toda la historia de su formación. El lenguaje existe solamente por el hecho de que los hombres se hablan, pero, al mismo tiempo, el lenguaje no se presenta aquí como un material dado, asible. Cuando un diálogo adquiere sentido o, también, cuando equivoca su sentido, no realiza, en términos de lenguaje, más que producción de sentido. Producción de sentido me parece la manera más breve de formular lo maravilloso y enigmático del

lenguaje, ese hueso del que Johann Georg Hamann dijo que llevaba la vida entera royendo. Hamann se ve a sí mismo como un perro que no suelta su hueso, aun cuando no queda ya ni un resto de carne. Si, entonces, el lenguaje es siempre producción de sentido, cuán distinto es, sin embargo, el lenguaje del diálogo, cuán distinta la cristalina forma en que se manifiesta en el poema. En el poema no sólo se consume la producción de sentido duradero en la palabra que se exhala, sino que en él adquiere duración la presencia sensorial de la palabra. ¿Qué es lo que convierte al lenguaje en una presencia tal, que adquiere para sí conexistencia y duración? De manera un poco desafiante me atrevo a decir que la fuerza de la poesía lírica reside en su tono. Y digo «tono» en el sentido de τόπος, tensión, como la de la cuerda tensada, de la que brota la eufonía. Que los versos tengan un «tono», ése es el verdadero rasgo, el incomparable, el que define al auténtico poema. Este concepto de «tono» lo empleó principalmente Hölderlin para designar aquello que constituye al poema en cuanto tal. Es un tono que se sostiene el que opera el milagro de que el poema se «tenga en pie», de que, para citar a Hölderlin, algo permanezca en el instante pasajero. Puesto que el poema adquiere así consistencia, su palabra es, más que nada, un texto. Es decir, algo en el que nada puede ni debe cambiarse, razón por la cual se niega tan acerbamente a la traducción a otras lenguas.

La palabra «texto» designa, en sentido propio, un tejido, un todo inseparable compuesto de meras hebras sueltas. De la misma manera en el poema, de muchas palabras y sonidos resulta una unidad que se distingue precisamente por la unidad del tono. Todos sabemos que quien no es poeta puede hacer versos, y que éstos muy bien pueden gustar, pero que carecen de tono propio. Lo sabemos también un poco por la expectación y los problemas que suscita la lectura de poemas en voz alta. Para ello hay que encontrar el tono del poema y transportarlo correctamente al oído. A decir verdad, ese tono debe estar ya en el oído de todos, para que quien lo recita pueda, en cierto modo, limitarse a decirlo en voz alta lo que todos oyen interiormente. Pues eso es un poema: el estribillo del alma. En el estribillo todos cantan en coro. Claro que el estribillo del alma no es mera coincidencia en un tono o en su melodía ya conocida: es como

cuando se canta una canción y todos repiten espontáneamente el estribillo. Antes bien, desde el principio es un acompañamiento de todo el canto, al que el poema invita y que sólo se realiza plenamente si tomamos parte en él. Es como la canción festiva, que todos corean y en la que todos son «la misma alma».

En cambio, el intercambio palabra/réplica es lo que constituye precisamente un diálogo. Propio de él es el carácter irrepetible de la pregunta que se formula, de la respuesta que se da. Un diálogo muere en el instante en el que el otro deja de seguirnos y cuando, en lugar de contestar, se ve obligado a preguntar: ¿puedes repetir lo que has dicho? Con ello acaba el particular, casi danzarín, ligero ritmo en el que el diálogo se mueve por sí mismo, cuando sopla buen viento. ¿Hacia dónde sopla ese viento? Lo sabemos: hacia el entendimiento mutuo, hacia el que estamos predispuestos, al parecer, en nuestra condición de seres pensantes. Entenderse con los demás, y entendernos a nosotros mismos, de la manera en que los seres vivos no pensantes siempre han estado de acuerdo consigo mismos. Aquello sobre lo cual queremos entendernos, y lo logramos, no es, sin embargo, un texto que nos haya sido previamente dado o posteriormente transmitido. El proceso de un diálogo es más bien un acontecer, que, por su propia naturaleza, no se presta a quedar registrado en un acta.

Lo sabemos por más de una experiencia propia, que también es una experiencia literaria. Nada es tan difícil, al parecer, como escribir diálogos o informar acerca de conversaciones en las que no ocurre nada más que un intercambio de palabras y la presentación de motivos que preparan la respuesta correcta a una pregunta determinada. Salvo Platón, casi todos los que han escrito literatura filosófica han fracasado en sus intentos de escribir tales diálogos. Naturalmente, es comprensible que lo vuelvan a intentar una y otra vez. Se debe, evidentemente, a la naturaleza del movimiento del espíritu el que pensemos en términos de palabra y réplica. Por ello pudo Platón designar justamente el pensamiento como el diálogo del alma consigo misma. En un diálogo así, con nosotros mismos, nos hacemos ofertas, las aceptamos o las rechazamos, igual que en el diálogo con el otro, hasta que obtenemos algo así como un terreno común, un lenguaje común y la comprensión (aun cuando no

siempre signifique ponernos de acuerdo). Escribir algo así, anotar, e incluso inventarlo y poetizarlo, es difícil. Es casi inevitable que surja un hilo conductor de la argumentación y que los participantes se vean degradados al papel de meros interlocutores que se alternan. Aparte de eso, la narración es seguramente capaz de todo, y especialmente el dramaturgo puede y ha de saber construir un diálogo. Para ello cuenta no sólo con la magia del escenario, en el que puede confiar para que todo se transforme en acción y en acontecimiento. Incluso sin eso, un diálogo semejante, algo que acontece entre dos actores, está, como discurso y contradiscurso, implícito en ese acontecer. En cambio, ahí donde las palabras funcionan como meros argumentos y el diálogo se dirige únicamente a producir sentido a partir de un discurso y de su réplica, no hay realmente texto alguno. Qué lejos estamos entonces del poema. *Gedicht* (poema) quiere decir «dictado». Incluso etimológicamente la palabra no significa otra cosa. El poema escribe, por así decirlo, mediante su capacidad de fijarse e incluso de repetirse cuando la memoria lo recupera, el texto exacto que se quiere oír y que se debe tener previamente en el oído. Obviamente estamos ante la inversa de la relación que de otra manera existe entre lenguaje y escritura. La escritura es, por regla general, la posterior fijación de una situación de habla. En el caso del poema, por el contrario, toda transposición oral del mismo es una tentativa más o menos imperfecta de llevar el texto a un terreno, el terreno del habla, tal como, en cuanto lectores, lo tenemos ya en el oído. De ese modo, poema y diálogo se sitúan, uno frente a otro, como posiciones extremas. El poema adquiere existencia como «literatura», el diálogo vive del favor del instante. Pero en ambos se consume el mismo fenómeno: la producción de sentido.

Antes de intentar un diálogo con los poemas que nos ha dejado Ernst Meister, deberíamos contrastar algunas observaciones acerca de la situación de la lírica en el mundo actual. Voy a plantearlo como una tesis: vivimos en la época de la poesía semántica. Ya no vivimos en un mundo en que una leyenda común, un mito, la historia sagrada o una tradición surgida de la memoria colectiva rodee nuestro horizonte con imágenes que podamos reconocer en las palabras. Con el carácter común de los contenidos, a los que sólo bastaba con aludir, también se ha alejado del poema el lenguaje de la retórica con sus conocidas fórmulas y ornatos. Lo que queda son unidades semánticas,

que, dada su naturaleza, no tienden a unirse, sino más bien a alejarse unas de otras, dispersas en una pluralidad de sentidos. Derrida ha llamado a ese fenómeno *dissémination*. Eso otorga al verso una tensión característica. Es como si el distanciamiento del lenguaje debiera corresponderse con la creciente alienación del hombre de su mundo natural (el rugido de los motores se cuela ensordecedor por las ventanas: ah, ¿campanas del mundo industrial?).

Ahora bien, cuando queremos comprender qué es un poema lírico, entonces, en mi opinión, debemos preguntarnos por eso que es común y que se está transformando. Se trata, como siempre, del prejuicio rector de la filosofía, que comparte, en realidad con todos los hombres, de que el pensamiento y la común dotación original del hombre, la razón y el lenguaje, acaban uniéndonos a todos. No cabe duda de que vivimos en un mundo de fragmentos y en una fragmentada realidad lingüística. Por eso, al poeta se le pide que ponga en palabras la unidad de una leyenda, su leyenda. Un poema es y seguirá siendo una recolección de sentido, incluso cuando sólo es recolección de fragmentos de sentido. La pregunta por la unidad del sentido queda como una última pregunta por el sentido y encuentra su respuesta en el poema.

Si partimos de esta primera premisa, vemos de pronto una relación interna del poema con el diálogo. El poema une a todos en su sentido. También el diálogo es el intento de encontrar, entre interlocutores divergentes, algo común en el discurso y en su réplica, en la pregunta y la respuesta, a pesar del estrépito de las motocicletas. Incluso una conferencia como ésta es un intento de dialogar con uno mismo y con los oyentes. Ahora bien, aquí se podría objetar: ¿se puede seguir hablando? ¿Es sensato esperar todavía un sentido sobre el cual podamos comprendernos? Los téoricos de hoy no toleran que uno hable así. Las bellas artes ya no son bellas y preguntar por el sentido significa sucumbir a una metafísica de la presencia, por la cual ya han dejado atrás el tiempo y el pensamiento.

Claro que si continúo hablando estoy obligado a presuponer que lo que digo tiene sentido, y a exigirle lo mismo al otro. Pero, nuevamente se objetará: ¿tiene eso sentido? Bien, antes que nada, ¿qué es el sentido? El sentido no es esa totalidad disponible, sobre la que siempre hemos estado de acuerdo, un mundo de sentido más allá de la realidad, el otro mundo

platónico que, desde Nietzsche, ya no debería existir. El sentido es, como la lengua nos enseña, dirección. Se mira en una dirección, al igual que las agujas del reloj se mueven en un sentido determinado. Así, todos, cuando se nos dice algo, tomamos la dirección del sentido. El poema que comprendemos y cuyo testimonio nunca se agota, y el diálogo en el que nos encontramos y que, como diálogo infinito del alma consigo misma, no llega nunca a su término, son formas de esa concepción del sentido.

He escogido algunos versos de Ernst Meister para poner a prueba estas reflexiones. Comenzaré por una estrofa de un poema que dice:

Juega tranquilo con las palabras.
Es lo que te aconsejan, ellas,
las hijas astutas, ellas,
más allá de la procreación,
voces de los pájaros.

*Spiel ruhig mit Worten.
Das raten sie dir, die
listigen Töchter, sie,
jenseits von Zeugung,
die Vogelgestimmten.*

En estos versos, el poeta se anima poco a poco a servirse de sus licencias semánticas. Estos versos dicen que en las palabras se esconde una astucia superior, un saber que tenemos que seguir. Las palabras están sencillamente ahí, generadas por nadie, y por eso son como una gran invitación a seguirlas. Son como la voz de los pájaros, una unidad inseparable de sentido y sonido se ofrece en ellas y, al igual que el canto de los pájaros sigue su propio júbilo, el poema se encuentra más allá de todo hacer y de todo opinar. Y, sin embargo, esas palabras, como los pájaros, dicen algo.

Escuchemos otro poema:

Todavía
intento creer
que existe
una razón de la bóveda,
la torcida verdad
del espacio.

*Immer noch
laß ich mich glauben,
es gebe
ein Recht des Gewölbes,
die krumme Wahrheit
des Raums.*

Curvada por el ojo,
la infinitud,
celestial,
doblega el hierro,
la voluntad de ser,
mortales, un dios.

*Vom Auge gebogen,
Unendlichkeit,
himmlisch,
sie biegt das Eisen,
den Willen, sterblich
ein Gott zu sein.*

Ya la primera palabra de este poema («todavía») trae a la conciencia la oprimida situación del hombre que vive en un mundo en el que la manera correcta de proceder sólo puede ser la línea recta que lleva al objetivo fijado. Esta idea surge hacia nosotros, en cierta manera, de todo el flujo de información. Se condensa, se precipita en el uso cotidiano de nuestro lenguaje tanto como en el modo maquinal en que el lenguaje hoy se abalanza sobre nosotros. Todos estamos expuestos a la tentación de rendirnos a esta creencia de que existe una voluntad rectilínea. Esta tentación no es propia solamente del poeta. El yo que habla, por el contrario, quiere constatar, contra todas las objeciones, que existe algo así como una verdad torcida del espacio. El poema llama a eso «la razón de la bóveda», y apenas podemos evitar pensar en las bóvedas de los templos, que, pese a todo, tienen su razón de ser.

La segunda estrofa lo explica en detalle: «Curvada por el ojo», el ojo, que, de alguna manera, acompaña a la bóveda en su recorrido y se arquea con ella, roza la infinitud del círculo, el movimiento que no lleva de un principio a un final inamovible. El círculo representa desde siempre el movimiento sin principio ni final, como el de los astros que giran en el cielo. De esta experiencia del infinito que se estructura como un círculo, se dice que doblega «el hierro», la voluntad, la voluntad rectilínea que se apoya en sí misma, dura como el hierro, y que, sin embargo, debe dejarse doblegar. Es el recuerdo de la pretendida divinidad propia lo que asalta incesantemente a los mortales en el movimiento circular de la verdad torcida del espacio.

Así, poco a poco, comienza nuestro diálogo con el poema. Eso exige tiempo. Pues realmente es cierto que no se puede entender un poema si se lo lee o se lo escucha una sola vez. El que piensa así no ha experimentado aún lo que es un poema. El poema invita a una larga escucha y a un intercambio de palabras, en los que se consuma la comprensión. Es mi competencia como lector lo que me permite afirmarlo. El poema tiene que mantener un diálogo con el lector. Pero el poema no dialoga solamente con el lector, el poema es en sí mismo un diálogo, un autodiálogo.

Me gustaría constatarlo nuevamente recurriendo a un poema de Ernst Meister. Los poemas de los que cito son casi todos de su última década de Ernst Meister y en ellos predomina el motivo del espacio sin márgenes, de la infinitud del espacio

en el que tanto los vivos como los muertos han perdido su lugar. Se trata de un leitmotiv de la poética de Ernst Meister. Escuchemos:

Totalmente apartado
del bosque y del deseo,
¿qué le preocupa al animal
que tiene el espíritu
como cornamenta doble?

*Aufgebrochen mit der Haut
und dem Haar aus
dem Wald und der Lust,
wessen sorgt es, das Tier
mit dem Geist als dem Zwiegehörn?*

Una cosa es verdad:
le preocupa su camino,
hablando, es cierto,
cuando tropieza
con las esquinas
del aire soberano,
su saliente mortal.

*Dieses ist wahr: es
sorgt seiner Wege,
Sprache sprechend gewiß,
wenn es stößt
an die Ecken
der waltenden Luft, seines
Todes Vorsprung.*

Este poema dice a las claras, y me disculpo por ello, que las clases de filosofía también dejan huellas en un poeta. Se siente cómo en estos versos se habla desde la experiencia común de la cátedra de filosofía y de su oyente. Allí se nos presenta al hombre como el animal que tiene el espíritu como «cornamenta doble» y cómo, por decirlo de alguna manera, se ha alejado del reino animal y, a saber, «totalmente», «*mit der Haut und dem Haar*»². ¡Qué nueva fuerza y qué sentido cobra aquí el giro! Ahí está él, el hombre: sus cabellos ya no le cubren y la piel le cuelga. Ha abandonado el bosque, su seguro refugio, y el deseo, que lo domina sin cuestionarlo, para vivir en medio de preocupaciones. ¿Qué trueque ha hecho, y para qué? Es la pregunta que formula el poema, una pregunta casi desesperada. La respuesta no es precisamente optimista.

La segunda estrofa nos dice cuáles son esas preocupaciones y la angustiante situación del hombre, fuera de todos los caminos naturales del bosque y del deseo. Este exponerse a lo abierto tiene la estructura de la pregunta, que siempre lleva implícita la duplicidad de la duda. De ahí la «cornamenta doble», que permitió poner las cosas ante nosotros como posibilidades, en un espacio abierto para la decisión, los pros y los contras, la razón o el error, para uso y abuso. Estamos constantemente expuestos a esta situación, que se llama «preocupación». Que somos así, puesto que hablamos, lo entendemos de

² En alemán, expresión que significa "totalmente, por completo"; lit.: "con la piel y con los pelos".

inmediato. Pues eso es el lenguaje, ese poner-ante-nosotros lo posible, esa idea de lo por-venir, hacia lo cual nos hallamos en camino, deseantes y selectivos. En ello radica nuestra distinción en el ser. Pero lo extraordinario es ese «es cierto», como una concesión que ha de ser anulada. Pues en toda mirada al espacio abierto de su futuro, que como el aire soberano está libremente a su alrededor, el hombre tropieza constantemente en las esquinas con las que la muerte penetra ese espacio, y él es su propio límite. No sólo un saliente que limita el espacio abierto; él mismo es, como decía Heidegger, el anticipo de la muerte. No se trata de dos cosas distintas, sino de una sola: preocuparse por su camino, vislumbrar al mismo tiempo el espacio abierto, planificar con antelación, ocupar el lenguaje con el habla y tropezar siempre con la esquina final, con la muerte. Son los dos aspectos de la finitud humana.

Antes de que, para terminar, les lea otro poema, quisiera anticipar un par de observaciones. Pese a todo su carácter definitivo, un poema no es más que una palabra pensante en el horizonte de lo no dicho. Lo que lo distingue es el hecho de estar siempre también en el horizonte de lo indecible. Siempre es la totalidad lo que quisiéramos entender, tal como nos la dice el tono del poema y que, como seres pensantes, nunca somos capaces de decir. Así, un poema es siempre un diálogo, porque mantiene constantemente la conversación con uno mismo. Nos permite tomar una palabra, no quiero decir «escoger», aunque no pretendo en absoluto apoyar la concepción romántica acerca de cómo se hace un poema. Más bien opino que las palabras vienen hacia uno, están ahí antes de que, conscientemente, las pongamos ante nosotros con una intención. Es algo evidente, aun cuando digamos «la palabra escogida». En el poema no tenemos ninguna elección, por eso tomamos la palabra que se aproxima y que llega al poema. Por más que la palabra que llega sea un fragmento, un trozo del poema, nos plantea la severa exigencia de restablecer, en la marcha, el equilibrio del todo. Paul Valéry dijo una vez que el verso difícil era el primer verso del poema, ya que es decisivo para el resto. De hecho, un poema se parece a un diálogo. Se despliega, quiebra, por así decirlo, el silencio en que se mantiene el oído y se expone a que otro tome la palabra, a que caiga, como una respuesta, otra palabra. Es lo que en el pensamiento reconocemos como la idea sobre la que, en el fondo, reposa toda la tensión de la afirmación que se construye sobre ella.

No es que el poema les caiga del cielo, ni al poeta ni al lector, como algo redondo, servido en bandeja. Es como un diálogo, y nuestra relación de lectura con el poema debe, como un diálogo, producir sentido participando en él. A los poetas de hoy, que tan a menudo recurren a lo autobiográfico, se les podría decir que, en la palabra poética, la autobiografía sólo tiene sentido si todos nosotros contamos en ella, si todos somos contados por ella. Sólo entonces podremos acompañarlo.

Esa es la gran ventaja del diálogo, que exige expresamente que lo acompañemos, y se asegura de ello. Por ese motivo, Platón, a veces de una manera que se vuelve pesada, permite que a Sócrates lo interrumpian con sus respuestas interlocutores que dicen «sí», «no» o «quizá»; de lo contrario, Sócrates cuenta, como poseído por la inspiración, mitos que están por encima de todo lo cognoscible. Mientras Sócrates sigue el logos del pensamiento y se mantiene en diálogo con el otro, el solo acompañamiento de éste ofrece una ayuda incomparable para que nadie se confunda y se pierda. El otro está en el acompañamiento, como el otro de nosotros mismos. Que lo acompañen, eso es lo que el poeta busca como cualquier otro hablante. Lo busca, es cierto, fundamentalmente como un andar junto a sí mismo, oyéndose a sí mismo, a la palabra que ha de venir. Al igual que sólo se puede dialogar con alguien que no lo sabe ya todo, sino que atiende a lo que al otro le llega y a lo que del otro le llega, así es también con el poema y con el diálogo con el poema. También el que interpreta debe dialogar de ese modo. Es una idea descabellada pretender que la comprensión acompañante a la que aspira toda interpretación sea algo así como una construcción del sentido que, supuestamente, reside en el poema. Si eso fuera posible, ya no necesitaríamos el poema. El poema nos guía más bien como un diálogo que se desarrolla en la dirección de un sentido inalcanzable. No se trata, pues, de la reconstrucción de un sentido existente, ni mucho menos de la reducción a aquello que el poeta haya pensado. Se trata de participar en el íntimo diálogo con el lenguaje, de la misma manera que cuando conversamos. Uno busca señales que le indiquen hacia dónde tiene que dirigir la mirada. Por eso, para la interpretación correcta de un poema en su totalidad, el único criterio válido es el de que la interpretación desaparezca totalmente cuando se vuelve a abordar el poema. Una interpretación que se mantiene siempre presente como tal cada vez que leemos

o recitamos un poema, es superficial y extraña. Siempre las cosas demasiado iluminadas, demasiado puestas de relieve impiden recoger la aportación del intérprete. Por lo tanto, el criterio para juzgar toda interpretación de un poema es saber si permite que el poema mismo pueda volver a expresarse. El poema es el estribillo del alma, que, entre tú y yo, siempre es «la misma alma».

Para concluir quisiera leerles uno de los poemas de Ernst Meister que más me emocionan. Se trata de un poema que, aparentemente, no plantea problema alguno y quizá precisamente por eso me pregunto por qué es realmente un poema, al que siempre regreso y que siempre recibo como por primera vez, como siempre ocurre con los poemas: sólo cuando los sabemos de memoria podemos recibir de las palabras esas señales que nos indican la dirección del sentido.

El viejo sol
no se mueve
de su sitio.

*Die alte Sonne
rührt sich nicht
von der Stelle.*

Nosotros
en la indecisa
luz del cambio
vivimos
el miedo o
la pesada alegría.

*Wir
in dem
dämmrigen Umschwung
leben
die Furcht oder
die schwere Freude.*

Amor-
confianza y
abandono,

*Liebe—
Verlaß und
Verlassen,*

de él
supimos
en el satélite,

*von ihr
haben wir gewußt
auf dem Trabanten,*

antes
de que todo acabara.

*eh alles
vorbei.*

Son palabras sencillas, que encienden ante nosotros una visión casi cósmica, creada por Pascal: el nuevo universo heliocéntrico y la infinita pequeñez de lo terrenal. Ciertamente no estamos ante el nuevo universo de hoy. Astronautas, astrofísicos y la cultura general a la que dan lugar vuelven a ver en nuestro sistema un pequeño lugarcito conmovedor en el todo. Algo de emoción tiembla también en el primer verso del poema: «El viejo sol». ¿Quién puede llamar al sol «viejo»? Tal vez alguien

que piensa en las distancias infinitas de los sistemas estelares que componen nuestra imagen actual del universo. Sin embargo, hay algo de familiaridad en «el viejo sol», algo de ternura... y casi de tristeza.

Ya en estas primeras palabras sentimos algo de lo pasajero de nuestra propia existencia, que no es absoluto la trayectoria solar que nos es familiar, de la mañana a la noche, pasando por el verano y el invierno. Se trata del cambio brusco en el que nos hallamos, un cambio que brilla con luz indecisa. Así se lo califica, en comparación con el sol, constante fuente de luz y de calor.

En las dimensiones cósmicas de esa imagen copernicana del mundo reside la experiencia de la humana limitación. Una enorme distancia separa al sistema solar, en el que vivimos, de este satélite sobre el cual vivimos y viven nuestro miedo y nuestra alegría. Aquí adquiere un increíble peso el adjetivo que acompaña a esa alegría («pesada»). Naturalmente, en la alegría esperamos encontrar lo ligero, lo que alivia, propio de la experiencia de alegría. Las dimensiones cósmicas en las que aquí se ve al ser humano no permiten que esa alegría sea solamente ligera, sino, también, algo que pesa. Lo que sigue lo hace visible: amor, confianza y abandono. Aquí podemos apreciar especialmente bien la productividad semántica de este poema, cómo aquí se acoplan y, al mismo tiempo, se separan dos significados como confianza y abandono (*Verlaß, Verlassen*), lo cual, en el ritmo y en el canto de este poema comporta un significado totalizador. Ahí está expresado todo lo que a nosotros, hombres, nos es concedido, pese a toda nuestra pequeñez, a nuestro estar expuestos al vacío del espacio infinito. Ahí están la confianza, que pertenece a la experiencia del amor, y el abandono, que es experiencia del amor, y la duración del amor por encima de la confianza y del abandono. Suena casi como un contrapeso a un equilibrio que falta: sobre este pequeño satélite del universo que gira existen tales posibilidades de experiencia de unicidad. Es lo que nos toca, antes de que todo se acabe. ¿Se acaba todo? El saliente de la muerte, la penetración de la muerte en toda la supuesta duración y presente, ¿cuánto pesa esta certeza frente a la confianza y el abandono? Este poema es la respuesta a esa pregunta. Tal vez la breve presentación de estos poemas haya aportado un ejemplo de cómo se extiende, entre poema y diálogo, la totalidad de nuestra condición humana, y presentimos que el diálogo interminable del pensamiento encuentra siempre su interlocutor en sus interminables diálogos con los poemas.

Ernst Meister, In memoriam V

Verde ya,
primavera temprana:
una hoja
separa los labios...
¿Quién está muerto, quién
vivo de nosotros dos?

Hay alguien ahí,
alguien viene.
¡Qué olorosa
la hoja entre nosotros!

Verde es el negro
del tiempo perdurable,
negro es el verde.
En la lengua
que canta y en la que se pudre
duerme
el porqué de la vida

*Grün nun
des ersten Frühlings:
ein Blatt
scheidet die Lippen...
Wer ist tot, wer
lebt von uns zweien?*

*Einer ist da,
einer kommt.
Das Blatt zwischen uns,
Wie es duftet!*

*Grün ist das Schwarze
der langwährenden Zeit,
schwarz ist das Grüne.
Auf singender
wie verwesender Zunge
schläft
des Lebens Warum.*

Ultimo poema de una serie dedicada a la memoria de alguien que ha muerto. Un final. ¿Un balance quizá? ¿Un final y un comienzo? ¿Un comienzo, como todo final?

Ciertamente también un comienzo, pues la primera palabra del poema es «verde», el verde de la primavera temprana. Sin embargo, este poema quiere decir algo totalmente distinto. El verde no suena como una promesa temprana, sino más bien como una pregunta: ¿y ahora qué? ¿Cómo hacer frente a este «ahora» que viene como primer brote de una hoja, de una hoja que «separa los labios»? El primer verde es como los labios abriéndose para dejar salir una palabra que quiere decirme algo. Pero ahora lo que comienza es toda la respuesta del poema: no hay sólo un superviviente. «¿Quién está muerto, quién vivo de nosotros dos?» La sencilla evidencia del estar-vivo no se tiene en pie ante la pregunta del nuevo verde, color de la esperanza.

Es cierto, uno está vivo. Pero, ¿por qué «está» el que está vivo? ¿No «estaré» simplemente, sin quererlo, sin su consentimiento?

Así parece, y la segunda estrofa lo confirma: «Hay alguien ahí, alguien viene.» No dice: uno se fue, uno viene. Es una afirmación que nos incluye a todos, que es cierta para todos nosotros. Las dos cosas, estar ahí y venir, están implícitas en el «ahí». Pero, ¿qué es el ahí? ¿Es realmente el lugar del cual el que se ha ido está total y definitivamente separado, como por la primera palabra de la primavera, la hoja entre nosotros?

Lo que separa los labios se ve ahora como algo distinto: está entre nosotros ahí. Es probable que ese «alguien/alguien» señale a cada uno de nosotros, a todos nosotros, a todos los hombres: la hoja entre nosotros se refiere a ti y a mí. Pero ya no es sólo la hoja que separa los labios, la hoja que se abre, que sólo me señala a mí y no a ti. Está ahí como aroma, perfume que, sin embargo, no es solamente el de la hoja. Está en el «ahí», repartido, uniendo, no separando. Ese aroma está de tal manera ahí que todo lo une y todo lo llena, incluso aquello que ya no está ahí. Una afinidad íntima une perfume y rastro, aroma y memoria. El aroma, lo más huidizo, que se nos escapa y pasa tan rápidamente como nosotros, está disperso en el ahí.

La última estrofa transforma así la pregunta en respuesta. El verde ya no es el aquí de la hoja que acaba de abrirse, que da vida al gris negruzco de las ramas invernales, y tampoco es el verde de la esperanza, que poco a poco acaba imponiéndose al negro del luto. El comienzo de la segunda estrofa con la misma palabra de la primera es como el inicio de una rectificación. Ya no es el verde el que triunfa sobre el negro. El verde y el negro, reflejados el uno en el otro, como los muertos o los vivos, la esperanza y el duelo, el ser y la nada, no pueden distinguirse.

El «negro» del tiempo —del tiempo perdurable—, en el que ya no se espera nada, en que nada surge como verde de la esperanza, esa negrura espesa e inarticulada, es también verde, pero no como el verde de todo lo que es verde, pues «negro es el verde». El ritmo de esta identidad especulativa de verde y negro supera totalmente la antítesis. «Ahí» ya no es el ahí del que está ahí, de aquel que se conoce a sí mismo y se mantiene en el ahí. Nadie tiene pleno conocimiento de sí. Tampoco sabe nada la lengua que canta, la que parece tan distinta de la lengua

que se pudre, de la que ya no es capaz de alabar el ahí, tampoco tiene respuesta alguna al «porqué de la vida».

¿Por qué podemos afirmar que estamos ante un buen poema? Oh, tal vez porque omite tanto y, sin embargo, es claro. O tal vez porque lo casi terriblemente abstracto de la última palabra, "porqué", consiga con tanta sencillez que entendamos "por qué" y no "para qué". En ella resuenan todos los "porqué" de los niños. Tampoco hay respuesta posible a la pregunta del porqué de la vida, la pregunta de todas las preguntas.

Títulos de los originales alemanes y lugar de su publicación

Die Gegenwärtigkeit Hölderlins. 1ª edición: *Hölderlin-Jahrbuch* 23, 1982/83 (1983), págs. 178-181.

Der Dichter Stefan George: Discurso en homenaje al poeta pronunciado en 1968 en la Universidad de Heidelberg. 1ª edición: *Ruperto Carola*, año XX, vol. 45, diciembre de 1968, págs. 102-111.

Hölderlin und George: 1ª edición de esta segunda versión del ensayo: Stefan George Kolloquium, Köln 1971, págs. 118-132.

Ich und du die selbe Seele: 1ª edición: *Poetica*, Insel Verlag Francfort 1977, págs. 69-76.

Rainer Maria Rilke nach fünfzig Jahren: Conferencia pronunciada con ocasión de la celebración del centenario del nacimiento de Rilke en el auditorio del Deutsche Bank, Francfort, el 6 de diciembre de 1975. 1ª edición: *Poetica*, Insel Verlag Francfort 1977, págs. 77-101.

Im Schatten des Nihilismus. 1ª edición: *Cultural Hermeneutics of Modern Art. Essays in Honor of Jan Aler*: H. Dethier et al. (comps.) (Lier en boog studies; 4.) Amsterdam 1989, págs. 233-244. Desde pág. 134. 1ª edición: *Argumentum e Silentio*. Walter de Gruyter, Berlín, 1987, págs. 57-71.

Was muß der Leser wissen? 1ª edición: *Neue Züricher Zeitung*, 17 de enero de 1971: Des Dichters wahres Wort. Bemerkungen zu Paul Celan. Reimpreso en: *Wer bin Ich und wer bist Du?* Bibliothek Suhrkamp vol. 352, Francfort 1973, págs. 123-131.

Verstummen die Dichter?: 1ª edición: *Zeitwende / Die neue Furche*, año 41, Nº 5, septiembre de 1970, págs. 344-352.

Sinn und Sinnverhüllung bei Paul Celan: 1ª edición: *Zeitwende / Die neue Furche*, año 46, nº 6, noviembre de 1975, págs. 321-329.

Hilde Domin. Dichterin der Rückkehr: 1ª edición: *Neue Zürcher Zeitung*, Nº 364, 18 de agosto de 1971.

Hilde Domin, Lied zur Ermutigung II: 1ª edición: *Hilde Domin. Doppelinterpretationen*. Francfort 1966, pág. 195 y sigs.

Gedicht und Gespräch: 1ª edición: *Lyrik — Erlebnis und Kritik*, Francfort 1988, págs. 314-326.

Ernst Meister, Gedenken V: 1ª edición: *Frankfurter Anthologie*, 3 vols., Francfort 1978, págs. 203-206.

NOTA FINAL



Le recordamos que este libro ha sido prestado gratuitamente para uso exclusivamente educacional bajo condición de ser destruido una vez leído. Si es así, destrúyalo en forma inmediata.

Súmese como voluntario o donante y promueva este proyecto en su comunidad para que otras personas que no tienen acceso a bibliotecas se vean beneficiadas al igual que usted.

Para otras publicaciones visite:

www.lecturasinegoismo.com

Facebook: Lectura sin Egoísmo

Twitter: @LectSinEgo

o en su defecto escribanos a:

lecturasinegoismo@gmail.com

Referencia:3739



13 - 15 - 17 - 0611



Crítica literaria
Serie CLA·DE·MA



gedisa
editorial

Hans-Georg Gadamer **Poema y diálogo**

Hans-Georg Gadamer, uno de los representantes más destacados de la filosofía hermenéutica del siglo XX, nos acerca en este libro a la lírica alemana contemporánea. Sus reflexiones y comentarios son aproximaciones eminentemente personales a la poesía y reflejan una posición de lector atento y sensible que no pretende construir interpretaciones eruditas de teoría literaria. Los ensayos de Gadamer convencen y atraen por sus lúcidas conclusiones y por el equilibrio entre consideraciones estilísticas y temáticas, aspectos biográficos y cuestiones de ubicación sociohistórica y filosófica de los poemas y sus autores.

Objeto de estas reflexiones son temas como la actualidad de Hölderlin, la posición de Stefan George en su tiempo, la celebración de Rilke con motivo de su centenario, la pregunta por el silencio de la poesía en los casos de Paul Celan y Bobrowski, la poesía en el exilio de Hilde Domin y el nihilismo de Gottfried Benn: una aproximación a las tendencias poéticas y los poetas alemanes más significativos del siglo XIX.

Hans-Georg Gadamer, catedrático emérito de la Universidad de Heidelberg, nació en 1900 en Marburgo. Estudió filología germánica, historia del arte y filosofía y alcanzó el grado de catedrático bajo la tutela de Martin Heidegger. Entre sus obras cabe destacar: *Verdad y método*, *La dialéctica de Hegel*, *La actualidad de lo bello*, *La herencia de Europa*, *Estética y hermenéutica*, *Mito y razón* y *El problema de la conciencia histórica*. Gedisa publicó también su libro *El estado oculto de la salud*.

ISBN 84-7432-463-7



9 788474 324631

302378