

Una piedra que no florece. El amor insatisfecho entre los poetas Ingeborg Bachmann y Paul Celan y su eco en un discurso intertextual poético

Michaela Thunemann

Universidad de las Artes de Buenos Aires
ireni22@gmail.com

Recibido: 19 de septiembre de 2023 / Aprobado: 5 de diciembre de 2023

Resumen

El objetivo de este ensayo es analizar la naturaleza del diálogo intertextual en la poesía de Ingeborg Bachmann y Paul Celan. Al hacerlo, se pondrá de manifiesto la especial significación de la autora Ingeborg Bachmann para la obra de Celan. Además, se plantea la cuestión de qué significado tiene para la naturaleza del diálogo la infeliz e insatisfecha relación amorosa entre ambos autores. Se demostrará que, además de un uso recíproco de motivos, temas y conceptos que puede entenderse como un diálogo amoroso, hubo también un intercambio metapoético sobre la posibilidad de escribir después de Auschwitz y de tratar las consecuencias de la Shoah, que tuvo un impacto directo en la relación entre los dos amantes. Para ello, se abordarán en primer lugar los antecedentes sociohistóricos y biográficos de la relación amorosa de los dos autores. A continuación, las huellas de esta relación se cristalizan en un análisis comparativo de los dos poemas “Corona” de Celan y “Dunkles zu sagen” de Bachmann. Aunque hasta 2007 se supuso que la relación de Celan con Bachmann era relativamente insignificante, este ensayo pretende mostrar hasta qué punto Celan recurrió a Bachmann en su poesía. En su discurso lírico con ella, busca respuestas a las preguntas sobre el amor insatisfecho y

los opuestos que separan a ambos con el telón de fondo del Holocausto, así como a las preguntas sobre la relación entre Bachmann y Celan. En un lírico discurso con ella, luchará por encontrar respuestas a las preguntas sobre el amor insatisfecho y los opuestos que separan a ambos con el Holocausto como telón de fondo, así como a las cuestiones de la culpa, la supervivencia y el seguir viviendo.

Palabras clave: discurso, intertextual, poesía, alemana, Bachmann, Celan.

Abstract

The aim of this essay is to analyze the nature of intertextual dialogue in the poetry of Ingeborg Bachmann and Paul Celan. In doing so, the special significance of the author Ingeborg Bachmann for Celan's work will become apparent. In addition, the question arises as to what significance the unhappy and unfulfilled love relationship between the two authors has for the nature of the dialog. It will be shown that, in addition to a reciprocal use of motifs, themes and concepts that can be understood as a love dialog, there was also a metapoetic exchange about the possibility of writing after Auschwitz and dealing with the consequences of the Shoah, which had a direct impact on the relationship between the two lovers. To this end, the socio-historical and biographical background of the two authors' love affair will be discussed first. The traces of this relationship are then crystallized in a comparative analysis of the two poems Corona by Celan and Dunkles zu sagen by Bachmann. While Celan's relationship with Bachmann was initially assumed to be relatively insignificant until 2007, this essay aims to show how much Celan turned to Bachmann in his poetry. In his lyrical discourse with her, he struggles to find answers to the questions of unfulfilled love and the opposites that tear the two apart against the backdrop of the Holocaust, as well as the questions of guilt, survival and living on.

Keywords: discourse, intertextual, poetry, German, Bachmann, Celan.

I. Introducción: aproximación biográfica a la relación entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan

El 27 de junio de 1951, desde Viena, Ingeborg Bachmann escribía al poeta Paul Celan, que por entonces ya vivía en París:

Te añoro tanto, tanto, y a veces casi me pongo enferma de ello [...] ¿Recuerdas realmente que fuimos muy felices juntos, a pesar de todo, incluso en las peores horas, cuando éramos nuestros peores enemigos? ¿Por qué nunca me has escrito? [...] Te quiero y no quiero quererte, es demasiado y demasiado duro; pero te quiero por encima de todo, hoy te lo digo, aun a riesgo de que ya no lo oigas o no quieras oírlo.¹

A los 22 años, la poeta austriaca (1926-1973) conoció al poeta Paul Celan, el 17 de mayo de 1948. Tres días después del encuentro, escribe a sus padres:

Hoy ha ocurrido otra cosa. El poeta surrealista Paul Celan, a quien conocí anteanoche en casa del pintor Jené con Weigel y que es muy fascinante, se ha enamorado de mí, y eso me da un poco de picante en mi aburrido trabajo. Por desgracia, tiene que irse a París dentro de un mes. Mi habitación es actualmente un campo de amapolas, ya que a él le gusta colmarme de este tipo de flores.²

La poeta, literata y dramaturga nació en Klagenfurt, el 25 de junio de 1926, como hija mayor de un director de escuela y está considerada una de las autoras más importantes del siglo XX en el mundo de habla alemana.³ En su poesía aborda generalmente el sufrimiento humano, el papel de la mujer en el patriarcado y los efectos de la paz y la guerra.⁴ Ella misma había considerado su literatura como un medio de crítica a las fuerzas restauradoras de la posguerra.⁵ Al mismo tiempo, nunca abordará directamente en su obra la pertenencia de su padre al NSDAP.⁶ Ha participado exteriormente en un silencio colectivo, aunque ha asumido con gran valentía los temas de la culpa y el nacionalsocialismo dentro de su obra.⁷ La relación

1 Badiou, Bertrand/Höller, Hans/ Stoll, Andrea/Wiedemann, Barbara (eds.): *Herzzeit. Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Der Briefwechsel*, Fráncfort del Meno (7ª edición) 2009, p. 23.

2 <https://www.deutschlandfunk.de/ich-habe-ihn-mehr-geliebt-als-mein-leben-100.html> (24.10.23).

3 <https://www.hdg.de/lemo/biografie/ingeborg-bachmann.html> (24.10.23).

4 <https://www.hdg.de/lemo/biografie/ingeborg-bachmann.html> (24.10.23).

5 <https://www.hdg.de/lemo/biografie/ingeborg-bachmann.html> (24.10.23).

6 Por sus siglas en alemán del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán [Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei].

7 Thomas, Christian: „Algo se ha estado cocinando“: <https://www.fr.de/kultur/literatur/sich-etwas-zusammengebraut-11108980.html> (24.10.23).

con su padre estuvo marcada por la ambivalencia durante toda su vida, atrapada entre la ternura, la ira y la represión.⁸

El problema básico en la relación entre el autor y el poeta Celan surge de su vida:

Celan creció en un hogar judío de habla alemana en Bucovina, que pertenecía a Rumanía desde finales de 1919. Su trayectoria educativa tras graduarse en la universidad se vio interrumpida varias veces por el antisemitismo, la guerra, el asesinato de sus padres, los trabajos forzados y las consecuencias de la guerra.⁹

En 1940, el Ejército Rojo entró en Czernowitz y en julio de 1941 los rumanos, bajo mando alemán, ocuparon la ciudad. Los padres de Celan fueron deportados a la región ucraniana al otro lado del Dniéster y asesinados allí. Celan tenía entonces 22 años y fue reclutado en un campo como trabajador forzado. Esta ruptura biográfica también tuvo un impacto decisivo en su escritura.¹⁰

Tras la soviétización de Bucovina en 1944, Celan se vio obligado como judío a reasentarse en Rumanía y trabajó desde 1945 como editor y traductor al rumano en una editorial de literatura rusa. A finales de 1947, debido a la estalinización de Rumanía, huyó a Viena y vivió allí como desplazado antes de trasladarse a París en 1948, donde fundó una familia a finales de 1952 y permaneció hasta el final de su vida.¹¹

En el momento en que se conocieron, Ingeborg Bachmann y Paul Celan eran aun completamente desconocidos para el público literario. La única prueba directa de esa primavera es una copia de un poema que Celan dedicó a Bachmann con la fecha “23 de mayo de 1948”:¹²

Egipto

*Dirás al ojo del extranjero: Sé el agua.
 Buscarás a los que saben en el agua en el ojo de la extranjera.
 Los llamarás fuera del agua: ¡Ruth! ¡Noemi! ¡Miriam!
 Las adornarás cuando te acuestes con la extranjera.
 Las adornarás con los cabellos de las nubes de la extranjera.
 Dirás a Rut, a Miriam y a Noemi:*

8 Thomas, Christian: „Algo se ha estado cociendo“: <https://www.fr.de/kultur/literatur/sich-etwas-zusammengebraut-11108980.html> (24.10.23).

9 <https://www.deutsche-biographie.de/db0024728.html> (24.10.23).

10 Böttiger, Helmut: Wie die Gräber klingen, de: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/paul-celan-todesfuge-holocaust-czernowitz-biografie-1.5123449>

11 <https://www.deutsche-biographie.de/db0024728.html> (24.10.23).

12 Böttiger, Helmut: Le quise más que a mi vida, de: <https://www.deutschlandfunk.de/ich-habe-ihn-mehr-geliebt-als-mein-leben-100.html> (24.10.23):

*He aquí, yo duermo con ella.
Adornarás a la extranjera junto a ti de la manera más hermosa.
La adornarás con dolor por Ruth, por Miriam y por Noemi.
Le dirás a la desconocida: ¡He dormido con ellas!¹³*

Para Celan, el *leitmotiv* de su relación con Ingeborg Bachmann está golpeado en este poema. Egipto fue el exilio de los judíos, y Celan, el judío de Czernowitz, enumera nombres de mujeres judías al estilo de los mandamientos de Moisés, de tiempos anteriores, perdidos, y ahora los contrapone en Viena a la “extraña”, la no judía. La forastera recoge el legado de las amigas judías, se convierte así para Celan en el medio del lenguaje mismo: su lenguaje.¹⁴

Como demuestra su correspondencia, la tensión entre ellos es demasiado grande. Durante veinte años se escribirán cartas, se verán en contadas ocasiones, lucharán por el amor y la amistad del otro, pero nunca acabarán de encontrarse en la vida.¹⁵

En su monografía *Wir sagen uns Dunkles* [Nos contamos cosas oscuras], Helmut Böttiger afirma en la entradilla: “Se conocieron y se amaron durante casi toda su vida, pero no se soportaban –sus antecedentes biográficos eran demasiado incompatibles–, las heridas mutuamente infligidas demasiado grandes, habían dedicado su vida a la poesía”.¹⁶ Tras un breve verano juntos en Viena, Celan se traslada a París, donde conocerá a su futura esposa. Bachmann y Celan no volverán a encontrarse hasta octubre de 1957 en un congreso literario en Alemania.¹⁷

II. Primera comparación de textos *Corona* (Celan) y *Dunkles zu sagen* (Bachmann)

En 1952, el escritor Paul Celan publicó un poema titulado “Corona”¹⁸ en su volumen de poesía *Amapola y memoria*.¹⁹ “En él hay muchos versos oscuros, una constelación y un mito”, afirma Hans Christoph Buch en su ensayo *Als Corona noch ein Himmelszeichen war*.²⁰

13 Badiou, Bertrand/Höller, Hans/ Stoll, Andrea/Wiedemann, Barbara (Eds.): *Herzzeit. Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Der Briefwechsel*, Fráncfort del Meno (7.ª edición) 2009, p. 7.

14 Böttiger, Helmut: *Le quise más que a mi vida*, de: <https://www.deutschlandfunk.de/ich-habe-ihn-mehr-geliebt-als-mein-leben-100.html> (24.10.23).

15 Badiou, Bertrand/Höller, Hans/ Stoll, Andrea/Wiedemann, Barbara (Eds.): *Herzzeit. Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Der Briefwechsel*, Fráncfort del Meno (7.ª edición) 2009, propaganda.

16 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich 2019 (propaganda).

17 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich 2019, p. 183.

18 Wiedemann, Barbara (2002): *Fermate in Autumn. Corona*, en: Speier, Hans-Michael (ed.): *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart, p. 28.

19 Celan, Paul (1983): *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Fráncfort del Meno.

20 Hans Christoph Buch: *Als Corona noch ein Himmelszeichen war*, de: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article207194289/Paul-Celan-Als-Corona-noch-ein-Himmelszeichen-war.html> (25.10.23).

Corona

*El otoño come sus hojas de mi mano: somos amigos.
Pelamos el tiempo de las nueces y lo enseñamos a andar:
El tiempo vuelve al cuenco.*

*Es domingo en el espejo,
en un sueño, la gente está dormida,
la boca habla verdad.*

*Mi ojo desciende al sexo de la amada:
nos miramos,
nos decimos cosas oscuras,
nos amamos como las amapolas y la memoria,
dormimos como vino en las cáscaras,
como el mar en el torrente sanguíneo de la luna.*

*Nos quedamos abrazados en la ventana, ellos nos miran desde la calle:
¡es hora de saber!
Es hora de que la piedra se ponga cómoda para florecer,
que la inquietud tiene corazón.
Ya era hora.*

Ya es hora. (Celan, GW, I 37)

¿Quién es ese amante místico del que habla Celan en su poema? ¿Qué papel desempeña el motivo de la amapola?

¿Y se refiere Bachmann a Celan en su poema “Dunkles zu sagen”, publicado un año después en el ciclo poético “Die gestundete Zeit”²¹?

Oscuro decir

*Como Orfeo toco
la muerte en los hilos de la vida
y en la belleza de la tierra
y de tus ojos que administran los cielos,
sólo sé decir cosas oscuras.*

*No olvides que tú también, de repente,
esa mañana cuando tu campamento
estaba aún húmedo de rocío y el clavel
dormía en tu corazón,*

21 Bachmann, Ingeborg (1993): Werke, ed. por Koschel, Christine/Weidenbaum, Inge von, et al, Munich/ Zurich.

*vio el río oscuro,
que pasó de largo.*²²

*La cuerda del silencio
esperando ansiosamente la ola de sangre,
me apoderé de tu corazón sonoro.
Tu rizo se transformó
en los cabellos sombríos de la noche,
de la oscuridad copos negros
nieve en la cara.*

*Y yo no te pertenezco.
Ahora ambos estamos demandando.*²³

*Pero como Orfeo sé
del lado de la muerte, la vida,
y yo azul
tu ojo siempre cerrado. (Bachmann, WI, 32)*

Las referencias a la obra del otro o el uso de temas y motivos que se solapan en los dos poemas que nos ocupan serán aquí objeto de un examen más detenido, en el que la dirección del movimiento de adopción ha sido durante mucho tiempo objeto de intensas investigaciones. El término “correspondencias poéticas” entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan se utiliza en la investigación desde hace algún tiempo. Las referencias entre los poemas de ambos autores se estudian desde los años sesenta.²⁴

A primera vista, llama la atención el uso casi idéntico de la frase “Cosas oscuras que decir” (Bachmann) y “Cómo decirnos cosas oscuras” (Celan). El motivo de la amapola y una especie de motivo de Orfeo, al que se alude en el descenso de Celan y que se aborda directamente en la obra de Bachmann, también suscitan las primeras sospechas respecto a una referencia intertextual.

III. Resumen de la situación de la investigación y otras cuestiones

Después de que las citas de Celan en la novela de Bachmann *Malina* (1971) fueran descubiertas poco después de su publicación²⁵ y descifradas una década después de

22 En la tercera estrofa publicada de Hans Weigel:

Te inclinaste sobre él, gritaste
Y me preguntó,
para cortarte la cabeza con el arco.

23 Citado después de: Eberhardt, Joachim (2002): “No hay citas para mí”, p. 148.

24 Oppens, Kurt (1963): *Song and Magic in the Age of Stone*, pp. 175-193.

25 Thiem, Ulrich (1972): *Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, p. 242 y ss.

su publicación, numerosas investigaciones individuales intentaron reconstruir constelaciones o huellas o la intención de una relación literaria entre los dos autores.²⁶

En la década de 1980, el número de “hallazgos” creció de forma constante²⁷ y cada vez parecían más perceptibles las huellas de una relación literaria de larga duración.²⁸

Otto Pöggeler expresa su convicción de que el poema de Bachmann “Dunkles zu sagen” es una respuesta a “Corona” de Celan, que a su vez el autor había dirigido previamente al autor.²⁹

La traducción de la palabra latina corona como “corona” no se ajusta realmente al significado pretendido por Celan. Hans Christoph Buch escribe sobre una referencia de una contemporánea de Celan, esposa del escritor Günter Grass por aquel entonces, que señala la conexión con la antigua leyenda de Ariadna. Ariadna ayudó primero a Perseo a escapar del laberinto con su ovillo de lana, para ser colocada después de su muerte en la constelación de la Corona como novia del dios Dioniso.³⁰

Hasta 2008, había opiniones muy diversas sobre cómo determinar la relación literaria entre ambos autores.

Ambos autores habrían buscado la posibilidad de una “literatura después de Auschwitz”, encontrándose desde sus respectivos lugares diferentes y opuestos en la poshistoria de la guerra, el fascismo y la Shoah.³¹

Al principio, aparte de la copia de la dedicatoria de *Mohn und Gedächtnis* a Ingeborg Bachmann, no se había conocido ni un solo testimonio de Celan que pudiera arrojar luz sobre la importancia que Bachmann y su obra literaria tenían para Celan.

En una fecha tan tardía como el año 2000, Marlies Janz, que ya en 1985 había situado las obras de Bachmann y Celan en una relación productiva entre sí sin perderse en especulaciones biográficas,³² era una representante de las voces más escépticas. En 2000, se preguntaba: “¿Qué hay de sostenible en este mito trivial germanista de un ‘gran amor’ y una ‘gran pareja (de poetas)’ [...] qué pruebas hay del ‘gran amor’

26 Weigel, Sigrid/ Böschenstein, Bernhard (2000): Paul Celan - Ingeborg Bachmann. P. 7-17, aquí: S. 7.

27 Véase, entre otros:

Riedel, Ingrid (1981): Traum und Legende p. 178-207.

Oelmann, Ute Maria (1980): Deutsche poetologische Lyrik nach 1945.

Kann- Coomann, Dagmar (1988): “...una lenta celebración secreta...”.

28 Weigel, Sigrid/ Böschenstein, Bernhard (2000): Paul Celan - Ingeborg Bachmann, p. 8

29 Pöggeler, Otto (1999): Celan und Ingeborg Bachmann, pp. 225-235, aquí: S. 225.

30 Hans Christoph Buch: Als Corona noch ein Himmelszeichen war, de: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article207194289/Paul-Celan-Als-Corona-noch-ein-Himmelszeichen-war.html> (25.10.23).

31 Weigel, Sigrid/ Böschenstein, Bernhard (2000): Paul Celan - Ingeborg Bachmann, pp. 7-14, aquí p. 8.

32 Janz, Marlies (1985): Haltlosigkeiten, pp. 31-39.

de Celan por Bachmann?”. Su sencilla respuesta: “Si lo veo bien: ninguna”.³³

Esta opinión quedó obsoleta a más tardar en 2008. El literato Helmut Böttiger logró examinar, analizar y editar la correspondencia entre Bachmann y Celan, que había sido guardada bajo llave.

¿Confirmarán sus conclusiones los resultados de un análisis comparativo de los dos poemas? ¿Cuál es la intención y el sentido de las referencias a la obra del otro que aparecen en los poemas?

IV. Análisis de poemas ejemplares

1. Análisis de “Dunkles zu sagen” (Ingeborg Bachmann) y “Corona” (Paul Celan)

1.1. “Corona” (Celan, GW, I 37)

Cuando Bachmann leyó por primera vez en público el quinto poema, aún sin título, más tarde titulado “Dunkles zu sagen” [Cosas oscuras que decir], en la reunión del Gruppe 47 celebrada en Niendorf, en el mar Báltico, en mayo de 1952, “Corona” era aún muy desconocido y no figuraba entre los poemas leídos por Celan en Niendorf.³⁴ Cuando apareció por primera vez en Alemania en 1952, suscitó un gran interés, en parte debido a su posición central al final del ciclo *Der Sand aus den Urnen*³⁵. El poema en sí fue escrito por Celan en Viena en 1948, durante su relación de seis semanas con Bachmann. Apareció en 1952 en su primer volumen de poesía, *Mohn und Gedächtnis*.³⁶

Corona

*El otoño come sus hojas de mi mano: somos amigos.
Pelamos el tiempo de las nueces y lo enseñamos a andar:
El tiempo vuelve al cuenco.*

*Es domingo en el espejo,
en el sueño, la gente está dormida,
la boca habla verdad.*

Mi ojo desciende al sexo de la amada:

33 Janz, Marlies (2000): Texto y biografía, pp. 60-68, aquí: S. 61.

34 Wiedemann, Barbara (2003): Paul Celan und Ingeborg Bachmann, p. 27.

35 Wiedemann, Barbara (2002): Fermate en otoño, p. 30.

36 Böttiger, Helmut: Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan, Múnich 2019, p. 10.

*nos miramos,
nos decimos cosas oscuras,
nos amamos como las amapolas y la memoria,
dormimos como vino en las cáscaras,
como el mar en el torrente sanguíneo de la luna.*

*Nos quedamos abrazados en la ventana, ellos nos miran desde la calle:
¡es hora de saber!
Es hora de que la piedra se sienta cómoda para florecer,
que la inquietud tiene corazón.
Ya era hora.*

Ya es hora. (Celan, GW, I 37)

‘Corona’ puede dividirse en cuatro o cinco secciones. La primera consta de tres versos, que son versos largos, cuyo eje central está marcado con dos puntos como característica de una consecuencia que sigue a la primera sección de versos frontales. La estructura de dos puntos también es evidente en los primeros versos de las secciones tercera y cuarta, en las que los dos puntos van seguidos de una consecuencia como acción o de una demanda de una acción descrita en la sección delantera. Estas “consecuencias” se encadenan cada una en una estructura paralela y con la ayuda de anáforas, creando un tono sobrio, pero precisamente por ello contundente, del poema. En el primer verso aparece un yo lírico que habla de una extraña familiaridad con la estación “otoño”. Esta relación familiar del otoño con el yo lírico queda patente en el tono coloquial en que el yo habla del otoño. Comerse a alguien de las “manos” denota una actitud sumisa y el que come se convierte en un animal domesticado. En definitiva, debe de tratarse de un tipo especial de familiaridad entre el yo y el otoño, porque la inferioridad que se representa aquí no encaja del todo con la afirmación “somos amigos” de la segunda mitad del verso, por lo que esta interpretación de la relación también puede interpretarse ciertamente como irónica. El elemento “otoño” ya aparece en el poema de Celan *Schwarze Flocken* [*Copos negros*] de *Der Sand in den Urnen* (Celan, GW, III 25), que Barbara Wiedemann describe como una conversación entre el yo lírico y la “madre”. En ella, “[...] el otoño bajo un hábito monacal” (v. 2) trae el “mensaje” (v. 3) de la muerte del “padre” en una “hoja”. El poeta describe los “escoriales ucranianos” (v. 3) como el lugar del suceso, refiriéndose así al contenido biográfico del enunciado. Su padre murió de tifus en el otoño de 1942 en el campo de exterminio ucraniano de Mikhailovka, y su madre fue fusilada allí el invierno siguiente. En “Corona”, el “otoño” y su “hoja” aparecen ahora de nuevo. Aunque no hay pistas biográficas evidentes al respecto, las imágenes ya están marcadas. No obstante, en comparación con *Schwarze Flocken*, la relación del otoño y sus atributos con el yo lírico ha cambiado, pues la familiaridad ya mencionada ocupa ahora el lugar de una distancia respecto a una entidad retratada

como venerable y ajena (véase también *Talglicht*: Celan, GW, I 15). También la hoja tiene ahora una relación alterada con el yo y el “Herbst”, pues aunque pertenece al “Herbst” y es moldeada por él, ahora está en manos del yo y consolida así la posición de poder del yo frente al Herbst inferior.³⁷ En la segunda parte de la primera sección, el tiempo resiste el esfuerzo concertado de los “amigos” para que “se vayan” y se limita a utilizar su movilidad recién aprendida para volver a su punto de partida y a la inmovilidad dentro de la cáscara de nuez, que vuelve a estar conectada con el otoño. El título “Corona” del poema podría estar relacionado con la naturaleza particular del tiempo, ya que “corona” es la expresión latina e italiana para una fermata, un punto de parada en o al final de una frase musical.³⁸ Sin embargo, hay que remitirse de nuevo al mito de Ariadna.³⁹

La siguiente estrofa de tres versos cortos, de cuatro palabras cada uno, no guarda relación aparente con las afirmaciones de la sección primera, pero se relaciona con ellas a través del número de verso. La narración de un suceso formulada personalmente en tres versos largos y oscilantes se contraponen a tres afirmaciones generales, sobrias y breves. Como en otras partes del poema, la violación de la lógica cotidiana se manifiesta aquí a través de la falta de congruencia semántica, evidente en la combinación de un concepto concreto del tiempo (“domingo”, v. 4) con aspectos visuales del espejo, o a través de giros intencionados (“en sueños se duerme” es lo contrario de la afirmación lógica “en sueños se sueña”) que crean una escena de aspecto surrealista.⁴⁰ En vista de la combinación de instancias incongruentes como el tiempo y el espacio o el no-espacio (ya que sólo se refleja el espacio) y los giros mencionados, se plantea la cuestión de la conexión entre “hablar” y “verdad”. Entonces, ¿“habla de verdad” la boca o puede “hablar de verdad” la boca si estas situaciones irreales se dan cuasi como condiciones de un enunciado exacto y verdadero? Las siguientes estrofas tres y cuatro representan una síntesis de las dos estrofas iniciales y unen sus elementos formales y textuales. Son considerablemente más largas, ya que ambas comienzan con versos muy largos y luego pasan a versos más cortos hasta llegar a un único verso solitario al final del poema. En contraste con los acontecimientos o condiciones impersonales de la estrofa dos, que se encadenan asindéticamente sin añadir un pronombre personal, los acontecimientos de la estrofa tres se marcan como experimentados personalmente, pues en contraste con “la boca” (v. 6) de la estrofa 2, el pronombre posesivo “mi” (v. 7) se utiliza con “ojo”. Así, los elementos visuales

37 Wiedemann, Barbara (2002): *Fermate en otoño*, p. 32.

38 *Ibid*, p. 33.

39 Hans Christoph Buch: *Als Corona noch ein Himmelszeichen war*, de: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article207194289/Paul-Celan-Als-Corona-noch-ein-Himmelszeichen-war.html> (25.10.23).

40 *Ibid*, p. 32 y ss.

aún impersonales (“ojo” v. 7, “ver” v. 8) de la impersonal segunda estrofa se llevan al tono personal, al igual que los elementos “sueño” (v. 11) y “lenguaje” (“decir”, v. 9) allí. La idea aparentemente importante de “tiempo” (v. 14 ss.), que procede de las formulaciones personales de la primera estrofa, aparece al final en una formulación general. Apoyado por los dos puntos, este contexto da la impresión de que aquí se formula una preocupación personal o una conclusión personal. El movimiento descendente del yo hacia el tú ha sido leído por casi todos los intérpretes en el sentido de un motivo de Orfeo⁴¹ y, por tanto, con un doble sentido. Por un lado, el mirar (v. 8) se convierte en “reconocer” en el sentido bíblico, es decir, en el acto de amor, y el compartir la oscuridad (v. 9) se convierte en el discurso del amor incomprensible para los demás.⁴² La lectura erótica se apoya en elementos como “amor” (v. 10), “sueño” (v. 11) y “abrazado” (v. 13).⁴³ En el contexto del poema, Böttiger interpreta el amor como absorción en el presente y, por tanto, como embriaguez y olvido.⁴⁴ El pronombre personal “nosotros” y los actos de “ver”, “decir”, “amar”, “dormir”, que expresan intimidad y se realizan juntos, se refieren a una pareja de amantes que se encuentra en estado de embriaguez, libidinoso e inconsciente (“amapola”, “vino”, “dormir”, “mar”). En este estado, la conversación de este “nosotros” podría parecer incomprensible u “oscura” a los forasteros.⁴⁵ Por otra parte, el “género del amado” también puede entenderse en el sentido de “personas” o “familia” que fueron y son amadas⁴⁶. El proceso de ver formulado de forma inusual “Mi ojo desciende a la generación del amado:” (v. 7) puede así implicar también un “descenso al reino de la muerte” del credo cristiano.⁴⁷ El proceso de percepción se convierte así en un reencuentro órfico con los muertos, con los asesinados del pueblo judío. Esta lectura se ve apoyada en el contexto por los irritantes momentos comparativos con el “amor” (v. 10) y el “sueño” (v. 11). Los elementos están estrechamente relacionados asociativamente, pero cada uno aporta nuevos aspectos. Los embriagantes “amapola” (v. 10) y “vino” (v. 11) pertenecen al ámbito del sueño y el olvido. Según Weissenberger, el “vino” permite la asociación con el luto (‘llanto’) y, en relación con motivos cristianos, también con la sangre derramada.⁴⁸ La concha parece pertenecer sobre

41 Primero Janz, Marlies (1976): *Vom Engagement absoluter Poesie*, p. 52.

42 Böttiger, Helmut (1996): *Orte Paul Celans*, p. 72.

43 Wiedemann, Barbara (2002): *Fermate en otoño*, p. 35.

44 Böttiger, Helmut (1996): *Orte Paul Celans*, p. 72.

45 Wiedemann, Barbara (2003): *Paul Celan und Ingeborg Bachmann*, p. 24.

46 Mayer, Peter (1969): *Paul Celan*, p. 65.

47 Los motivos cristianos ya se introducen expresivamente en el poema precedente *Spät und Tief*, Celan, *GW*, I 35.

48 Weissenberger, Klaus (1969): *Formen der Elegie*, p. 19.

todo al ámbito de la memoria, pues en ella se forma la preciosa perla a partir de un cuerpo extraño o contaminación, que se conserva en la concha para no perderse en el mar. Como concha de vieira, la concha también puede referirse al progenitor del “linaje de los amados”, a Jacob-Israel.⁴⁹ Mediante su forma fonética y la cadena de asociaciones sueño/noche, la “luna” cierra el círculo hasta el primer elemento, la “amapola” (v. 10)⁵⁰. La “luna” baña el mar con el color de la sangre. Wiedemann también ve aquí una conexión con el “arroyo” (v. 5) del poema de Celan *Schwarze Flocken* (Celan, GW, III 25), que, según ella, estaba vinculado allí a los acontecimientos de Ucrania. Desde esta perspectiva, cree que también puede interpretar la frase “nos miramos” (v. 8) como una percepción mutua de los vivos y los muertos.⁵¹ La siguiente estrofa comienza con una imagen que parece poco metafórica: “ventana” y “calle” se refieren a la realidad cotidiana, en contraste con lo que precede. Sin embargo, tampoco aquí se reproduce simple y directamente la experiencia real. Los amantes de la ventana se encuentran ya en la obra de Czernowitz de Celan. La referencia a una relación amorosa concreta no puede descartarse en el caso del poema, que fue escrito en Viena. Sin embargo, la formulación podría ser igualmente una alusión al poema *Regenlieder* (Celan, GW, III 15), escrito en 1943 y publicado en *Der Sand aus den Urnen*.⁵² En este poema, sin embargo, la pareja aparece en un momento del pasado y su comunalidad está explícitamente marcada como ya no existente en el presente. En “Corona”, ahora también hay terceros implicados en esta situación y fuera de la ventana hay una realidad social de algún tipo.⁵³ marcada por los términos “calle” y “ellos”. La estrecha relación de esta realidad social con el “nosotros” viene marcada por la única rima interna del poema “stand/see”. En esta esfera pública se hacen afirmaciones generalmente válidas sobre el tiempo o sobre un “tiempo” que se encuentra en el futuro.

En el verso “Es ist Zeit” (v. 18) del poema *Herbsttag* de Rainer Maria Rilke (Rilke, W I, 281), el motivo allí contenido del tiempo que se agota y la soledad en invierno que se anuncia se convierte en su contrario. Pues el hecho de que el yo lírico y el otoño se marquen como amigos y de que el tiempo se resista a su avance hace que parezca probable que el punto en el tiempo que reclama el poema se reclame precisamente a partir de un momento del otoño en el que el “nosotros” ya se ha encontrado. Esto significa que el tiempo en el futuro puede exigirse a partir de un momento en el presente que puede situarse en el otoño, cuando un “nosotros” o

49 Cf. Talglicht: Celan, GW, I 15.

50 Wiedemann, Barbara (2002): *Fermate en otoño*, p. 36.

51 *Ibid.*, p. 37.

52 *Ibid.*

53 Janz, Marlies (1976): *Vom Engagement absoluter Poesie*, p. 53.

una pareja de amantes se ha constituido y presentado. A esta relación amorosa hecha pública parece atribuírsele así una cualidad utópica, de cambio de la realidad. La relación entre el yo y el “tiempo” cambia tras pasar por lo que se dice en el poema. El yo puede ahora plantear exigencias, como la exigencia de que se produzca un determinado punto en el tiempo. Según Wiedemann, se trata de exigencias de un tiempo en el que la sociedad no se cierre a un conocimiento que combine tanto el recuerdo de la Shoah como la posibilidad del amor. En este tiempo, incluso las piedras florecen y el ciclo temporal adquiere humanidad o carácter humano. Este nuevo mundo contrasta con el mundo anunciado por Rilke, que describe con imágenes de soledad (v. 9), falta de hogar (v. 8) y la inquietud (v. 11) son diametralmente opuestos. Los amantes son también un contramodelo de la frase de Rilke “El que ahora está solo, lo estará durante mucho tiempo” (v. 9). Al exigir una pausa en el “inquieto vagar” de Rilke (v. 12), se hace posible un ritmo de vida, en el que es posible un descanso o fermata. El estado utópico del tiempo que reclama el yo lírico ha de tener lugar, pues, tras la unión amorosa que ha tenido lugar y la mediación exitosa entre la experiencia del amor y la realidad social. Sin embargo, la posibilidad de este estado debe considerarse relativamente improbable, ya que se produce cuando “la piedra está cómoda para florecer” (v. 15). Con la metáfora de la piedra en flor y también con el motivo de Orfeo en el verso siete, el poema retoma el postulado de la liberación de la muerte, tal como Marlies Janz ya lo ve expresado en *Una canción en el desierto*.⁵⁴ La lujuria a la que alude “Corona” se relaciona con la realidad social a través de su exhibición en el escaparate y, en su ostentosa realización, es un símbolo del cambio de esta sociedad, expresado en la exigencia de que sea el tiempo. Esta exigencia apunta al hecho de que un cierto tipo de tiempo aún no es, sino que sólo está por ser, y se opone al hecho de que el tiempo se experimenta actualmente como “piedra” e “inquietud”. En *Das ganze Leben* (Celan, GW, III 57), el deseo sigue naufragando en el acantilado de tiza del tiempo; en “Corona”, es el sustituto de un tiempo que aún no está vivo. Mientras que el intento al principio del poema de dar vida al tiempo sigue siendo inútil, al final ya no es sólo el tiempo el que se convierte en tiempo, sino que es el tiempo. El tiempo en su forma deseada, como tiempo vivo, parece existir ahora.⁵⁵ Al vincular las exigencias de un cambio del tiempo con la realidad social (“el hombre”, v. 14), se subraya que son las condiciones sociales cambiantes las que hacen que el tiempo se experimente como negativo y muerto, y que fracase el intento subjetivo de hacerlo progresar de forma viva. En este sentido, Marlies Janz ve en “Corona” una descripción de la irreconciliabilidad de la realidad y la utopía. La forma estilística específica para la representación de esta irreconciliabilidad es la

54 Cf. *Un canto en el desierto* “[...] apuñalado tras la muerte con la espada”. (Celan, GW, III 31).

55 Janz, Marlies (1976): *Vom Engagement absoluter Poesie*, p. 52 y ss.

paradoja, como aparece, por ejemplo, en la metáfora de la piedra en flor. La piedra denota cómo se vive la realidad actual, es decir, como inanimada. El florecimiento caracteriza el estado utópico como un estado en el que el tiempo ya no se experimenta como algo sin vida y que pasa rápidamente (véase “Desasosiego” v 16.). En este contexto, la representación del placer es un símbolo del estado utópico. Sin embargo, el poema no ofrece una respuesta a la pregunta de cómo podría lograrse tal suspensión de la irreconciliabilidad de la realidad y la utopía.⁵⁶

Marlies Janz ve en “Corona” un representante del tipo de poema agresivo-polemático con el que Celan deja atrás el ciclo de poemas melancólico-resignados de la misma época de su poesía temprana, escritos entre 1945 y 1948.⁵⁷ En la poesía escrita en esta época, por un lado, cambia la definición del sueño, que pierde su función transitoria de consuelo y se transforma en un medio de protesta y rebelión, por el que se defiende con vehemencia la reivindicación de los sueños a la realización. Además, en esta fase, el autor lleva el deseo al campo contra el uso de la cultura que transfigura la injusticia social, contra el carácter distractor de ciertos contenidos culturales de una falsa práctica. Dado que las condiciones establecidas por el mundo exterior consisten en la experiencia de Auschwitz, ya no parece posible que la realidad existente permita una realización del placer. Por ello, de acuerdo con los surrealistas, Celan afirma el libre desarrollo del principio del placer hasta convertirlo en una fuerza destructiva y reclama en su poema un utópico estado de fermata, cuya consecución, sin embargo, parece improbable. En su referencia a Rilke, “Corona” se sitúa así claramente en una serie de poemas tempranos de Celan, en los que el autor cuestiona cierta tradición lírica en el marco de una crítica del lenguaje, la deconstruye y la recompone para dar al lenguaje una nueva finalidad a partir de los elementos descompuestos de la tradición. Al hacerlo, reclama un estado utópico con una nueva constitución del tiempo y, por tanto, también una nueva tradición. Como símbolo de este estado utópico, el poeta utiliza la lujuria o la unión de los amantes en público. Este motivo se encuentra también en poemas anteriores del autor. Su reutilización muestra un desarrollo posterior del mismo, que el autor se presenta a sí mismo de forma autorreferencial. La reutilización de elementos de su propia poesía anterior es un procedimiento que se encuentra a menudo en la obra de Celan. La imagen de los amantes en la ventana, por ejemplo, no sólo remite genuinamente a la relación con Bachmann, sino que ya aparece en el poema de Czernowitz “Regenflieder”. Por supuesto, esto no excluye la posibilidad de que el motivo haya sido enriquecido con huellas de la memoria. El campo de amapolas con el que a Celan le gustaba agasajar

56 Ibid, p. 55.

57 Ibid, p. 122.

a Bachmann, según la declaración de ésta en la carta a sus padres,⁵⁸ también aparece en el uso que hace el poema del motivo de la amapola. Según Böttiger, el motivo tiene algo que ver reconociblemente con Bachmann, y el concepto de amapola y memoria es una referencia a la unidad de los opuestos. Según Böttiger, los opuestos que existían entre Bachmann y Celan resuenan aquí.⁵⁹

1.2. *Cosas oscuras que decir* (Bachmann, W, I 32)

El poema de Bachmann *Dunkles zu sagen* se publicó por primera vez en 1952 como quinta parte del ciclo *Ausfahrt* [Salida] en la antología *Stimmen der Gegenwart* [Voces del presente] editada por Hans Weigel, aún sin título, y se citó entonces con el comienzo del primer verso “Wie Orpheus spielt ich...”. Posteriormente se publicó en la antología poética *Die gestundete Zeit* (1953), en la que el poema se imprimió ahora con un verso menos y Bachmann añadió su título. Dado que la tercera parte del poema parece haber sido considerada por el autor como un componente omisible en la segunda publicación, sólo se tocará en el análisis del poema. En los numerosos estudios individuales que han intentado reconstruir diversas constelaciones o huellas de una relación literaria entre ambos autores, prácticamente no hay interpretaciones del poema de Bachmann “Dunkles zu sagen” que no hagan referencia a la relación entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan. Existen diferentes enfoques interpretativos que afirman la existencia de referencias intertextuales entre “Dunkles zu sagen” y “Corona” de Celan. Las referencias se caracterizan como unilaterales⁶⁰ o como recíprocas.⁶¹ Su existencia se justifica, por un lado, por un enfoque biográfico y, por otro, por la historia social. Los representantes del enfoque biográfico se refieren en sus intentos de interpretación a la relación amorosa entre Paul Celan e Ingeborg Bachmann e intentan reencontrar este encuentro en el poema. Partiendo de la interpretación como poema de amor, se esboza una “poetología inmanente al texto de la poesía amorosa”⁶² para “Dunkles zu sagen”, y también con respecto a “Corona”, la fijación en las connotaciones eróticas existentes, que se vinculan con la información biográfica, dirige la interpretación por el camino de una interpretación

58 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich 2019, p. 9.

59 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich 2019, p. 10.

60 Eberhardt, Joachim (2002): “No hay citas para mí”.

61 Leeder, Karen (1994): “Cosas oscuras que decir”. *El lenguaje del amor*, p. 15; Emmerich, Wolfgang (1996): *Begegnung und Verfehlung*, p. 284; Weigel, Sigrid (1999): *Ingeborg Bachmann*, p. 136.

62 Oberle, Mechthild (1990): *El amor como lenguaje*.

como poema de amor para Ingeborg Bachmann.⁶³ Los representantes de un enfoque sociohistórico en la interpretación de las referencias intertextuales, por otra parte, apuntan a acontecimientos históricos y experiencias relacionadas con el Holocausto, con los que Bachmann se vio confrontada por Celan y que luego procesó, entre otras cosas, en “Dunkles zu sagen”. Celan, por su parte, en sus referencias a la obra y la persona de Bachmann, abordó sobre todo los factores divisorios de los distintos orígenes y las diferentes experiencias antes y después de la época nacionalsocialista. La interpretación histórico-social de las referencias intertextuales conduce también a la tesis de un discurso poetológico entre Bachmann y Celan, iniciado por el problema de la escritura después de Auschwitz.⁶⁴

Oscuro decir

*Como Orfeo toco
la muerte en los hilos de la vida
y en la belleza de la tierra
y de tus ojos que administran los cielos,
sólo sé decir cosas oscuras.*

*No olvides que tú también, de repente,
esa mañana cuando tu campamento
estaba aún húmeda de rocío y el clavel
dormía en tu corazón,
vio el río oscuro,
que pasó de largo.⁶⁵*

*La cuerda del silencio
esperando ansiosamente la ola de sangre,
me apoderé de tu corazón sonoro.
Tu rizo se transformó
en los cabellos sombríos de la noche,
de la oscuridad copos negros
nieve en la cara.*

*Y yo no te pertenezco.
Ahora ambos estamos demandando.⁶⁶*

63 Bollack, Jean (2006): *Dichtung wider Dichtung*, p. 346.

64 Oelmann, Ute Maria (1980): *Poesía poética alemana después de 1945*

65 En la tercera estrofa publicada de Hans Weigel:
Te inclinaste sobre él, gritaste
Y me preguntó,
para cortarte la cabeza con el arco.

66 Citado después de: Eberhardt, Joachim (2002): “No hay citas para mí”, p. 148.

*Pero como Orfeo sé
del lado de la muerte, la vida,
y yo azul
tu ojo siempre cerrado. (Bachmann, W I, 32)*

La forma del poema es muy sobria. Está dividido en cinco estrofas de longitud variable, cuyo número de versos aumenta de cuatro versos en la estrofa uno a seis versos en la estrofa tres. En la primera estrofa, aparece un yo lírico que se compara con Orfeo y, en una especie de autocaracterización, presenta las formas de expresión de que dispone a un tú lírico directamente dirigido, pero no especificado. Se trata, en primer lugar, de la música y, en segundo lugar, del lenguaje. El lenguaje y la música son practicados por el yo lírico en igual medida y posiblemente de forma paralela, por lo que parecen estar interconectados. Por un lado, el yo lírico toca un instrumento, la “vida” (v. 2) como una especie de cítara o lira, en cuyas cuerdas se toca la “muerte” (v. 2) en paradójica combinación como una pieza. Por otra parte, hay un acto de habla hacia la instancia de la “belleza”, que está conectada por atribución genitiva con la tierra y los ojos del tú lírico. Esta belleza de la tierra y los ojos, cuyo brillo y luz se enfatizan aún más por la referencia al cielo con la ayuda del atributo de la cláusula relativa en el verso cuarto, contrasta ahora con el mensaje del yo lírico. Sólo conoce “cosas oscuras que decir” a su contraparte (v. 5). En el proceso, esta contraparte se vincula a dos áreas espaciales a través de los atributos genitivos que se le asignan, a saber, la tierra de abajo y el cielo de arriba. Este fragmento del cuarto verso debió de representar un contenido central del poema para Bachmann, ya que posteriormente lo eligió como título del mismo. Se trata de la sustantivación de un adjetivo que, por lo demás, describe una percepción óptica sinestésicamente unida a un acto de habla perceptible auditivamente. En la segunda estrofa, el yo lírico exhorta ahora al tú lírico (v 6) a recordar una percepción hecha juntos, pero en momentos diferentes. El tiempo presente de la primera sección se sustituye por la descripción de una mañana pasada, en la que el tú lírico también percibió de repente un “río oscuro” que ya había pasado antes. La partícula de grado coordinativo-inclusivo “también” en el verso sexto da fe de la percepción común. El adverbio temporal acentuado “de repente” (v. 6) indica lo sorprendente de la percepción del paso del río. Las dos estructuras principales de la estrofa tres denotan ahora dos consecuencias que se derivan para el tú lírico de la percepción del río oscuro. En primer lugar, el yo lírico se apodera de su corazón (v. 14) y, a continuación, se produce una transformación del tú lírico (v. 15). El aumento dinámico de los versos de distinta longitud se interrumpe bruscamente en la cuarta estrofa, que se compone de dos versos individuales claramente separados sintácticamente. Tal vez como consecuencia de la percepción del río oscuro, el yo lírico hace dos observaciones. En primer lugar, afirma que no pertenece al tú lírico y, en segundo lugar,

habla del hecho de que ambas figuras del poema están “ahora” unidas en el acto de lamentarse, es decir, como resultado de percepciones comunes (v. 20). Introducido por la conjunción restrictiva “pero” al comienzo de la quinta y última estrofa, el yo lírico se certifica a sí mismo “sin embargo”, es decir, quizá a pesar de las percepciones y experiencias anteriormente descritas, o a pesar de no pertenecer al tú lírico, una especie de ganancia de conocimiento (v. 21 “sabe”). Aunque el sujeto supone que el ojo del tú lírico está “cerrado [...] para siempre”, el ojo o el pensamiento del ojo pueden desencadenar una asociación cromática positiva que aumenta gradualmente de intensidad, especialmente en el yo lírico (dativo ethicus “yo”, v. 23). La quinta estrofa, a su vez, se compone de solo cuatro versos, es decir, es un verso más corto que la primera estrofa del poema. Los grupos de versos de las distintas estrofas no presentan similitudes formales, no están rimados, son de longitud variable y carecen de relleno y realce. Pero los saltos de línea, en su realización predominante como suaves encabalgamientos, crean un diseño del poema práctico, sencillo, casi de prosa. Los sintagmas individuales no se desgarran por los encabalgamientos, por lo que se crea la impresión de una melodía lingüística que fluye tranquilamente, y que solo se interrumpe en el verso sexto por la posición acentuada del adverbio de tiempo “de repente”. La marcación del adverbio con comas refuerza la impresión de ruptura brusca. El flujo de los versos, por lo demás tranquilo, casi nunca se ve interrumpido por finales de frase durante las estrofas. Así, las estrofas uno, tres y cinco constan cada una de una sola frase, la estrofa tres se compone de una frase de tres versos y otra de cuatro. Parece extraño debido a las relaciones sintácticas poco claras de la primera parte, por lo que no queda claro cómo se relaciona la construcción participial con la frase.⁶⁷ ¿Agarra el yo lírico el “corazón sonoro” del tú lírico después de haber ensartado “la cuerda del silencio en la ola de la sangre”, lo que podría ser el caso si se tratara de un apokoinu, basándose en el sujeto de la cláusula principal del verso tercero? La tercera estrofa, en la que se produce una transformación del Tú, que a su vez aparece como consecuencia de una acción del Yo, parece extraña no solo por las relaciones sintácticas poco claras. Llama la atención el tono anticuado (“verwandelt Ward” en lugar de wurde, “Antlitz” en lugar de Gesicht), así como el predominio del pelo en la descripción de la transformación y la imagen de los “copos negros”.⁶⁸ La cuarta estrofa, que destaca por su brevedad, consta únicamente de dos cláusulas principales inconexas. La anáfora de la conjunción “y” en los versos tres, cuatro, diecinueve y veintitrés, que además crea un efecto acumulativo, sobre todo en lo que respecta al verso diecinueve, apoya la impresión de unísono y fluidez. La fluidez de los versos encuentra su contrapartida en la estructura cíclica del poema, cuyo verso

67 Wiedemann, Barbara (2003): Paul Celan und Ingeborg Bachmann, p. 30.

68 Ibid.

inicial se encuentra en una estructura paralela en el primer verso de la última estrofa.

La conclusión del poema varía la estrofa inicial con la ayuda de una inversión entre los versos dos y veintidós y un desplazamiento gráfico.⁶⁹ Así, mientras que el yo lírico caracteriza su música en el verso uno con la afirmación de que toca “la muerte en las cuerdas de la vida”, el objeto dativo de la frase se transforma con ayuda de una paranomasia y “ai” se convierte en “ei”, y la “cuerda [...]” (v. 2) se convierte en “lado”. Así, si al principio del poema “elementos” con connotaciones negativas son “introducidos” por el yo lírico “en” (v. 3) “elementos” con connotaciones positivas mediante el acto de decir o tocar, se produce una inversión en el verso veintidós, donde la vida también puede encontrarse en el lado de la muerte y donde un ojo cerrado puede, sin embargo, evocar impresiones cromáticas asociables al cielo y al brillo en el opuesto. Los ámbitos pictóricos de la vida, la muerte, la música y el arte están vinculados en el motivo de Orfeo. El canto de Orfeo tiene por objeto la muerte y “sólo sabe decir cosas oscuras”. La elipsis del título podría significar que solo hay oscuridad que decir o que la oscuridad debe decirse. Luigi Reitani, en su ensayo “Aproximación y resistencia”, parte de la base de que hablar de la oscuridad se siente como un deber.⁷⁰ Ve este deber de “decir cosas oscuras” realizado en los cantos de Orfeo o en el yo lírico. Las metáforas compuestas “cuerdas de la vida”, “cuerda del silencio”, la comparación con Orfeo y términos del ámbito musical como “tensar una cuerda” (v. 13) o “tocar un instrumento” remiten a la imaginería de la música.

El verso catorce sugiere que el Yo lírico equipara el “corazón sonoro” del Tú lírico con un instrumento musical que suena cuando la “cuerda del silencio” se ha tensado sobre el cuerpo resonante, “la onda de la sangre”. De este modo, el Yo lírico podría asir y tocar el corazón del Tú lírico como una especie de instrumento. El propio diseño cromático del poema remite a la imagen de la muerte. En correspondencia con la imagen del “río oscuro”, predominan los colores negro y rojo. El mensaje de la lírica Yo es tan “oscuro” como el río del verso diez, la imagen de los “cabellos de sombra de la noche” evoca también la idea de colores oscuros o negros, y los “copos” de “oscuridad” del verso diecisiete se atribuyen explícitamente el adjetivo “negro”. La impresión de un ambiente predominantemente oscuro y negro en el poema se corresponde con la imaginería de la muerte que se esboza tanto en la primera (v. 2) como en la última sección (v. 22). Por una parte, el color rojo se relaciona indirectamente con la muerte, pues la ola del río oscuro está hecha de sangre; por otra, también aparece en un ámbito de imagen erótica marcado por el símbolo del clavel (v. 8). Solo las asociaciones cromáticas suscitadas en los versos cuatro y veinticuatro en relación con los ojos del tú lírico forman un contraste luminoso y brillante. Los

69 En lugar de “cuerda” de la lira, hay “lado” de la razón.

70 Reitani, Luigi (2003): *Aproximación y resistencia*, p. 93 y ss.

ojos “manejan el cielo” (v. 4) y, por su color “azul”, corresponden al reino del cielo y de la belleza. La estructura contrastada de luz y oscuridad corresponde a la yuxtaposición de vida y muerte a través del quiasmo que une los versos dos y veintidós. Reforzada por la estructura cíclica del poema, se crea la impresión de que se alude a la alternancia constante de la vida y la muerte y a la interconexión de ambos reinos. También se contraponen el escenario romántico, de connotaciones eróticas, descrito por el yo lírico en los versos siete a nueve y el súbito colapso de la percepción del río oscuro. Los ecos de un *locus amoenus* en la naturaleza matutina hacen que el río oscuro destaque aún más. El rocío sobre el campo, las flores sobre el corazón hacen pensar a Barbara Wiedemann en formas particularmente claramente eróticas de la *minnesong*, como el *Tagelied*, y también ve los “ojos que manejan el cielo” enraizados en elementos típicos de la alabanza femenina petrarquista.⁷¹ Los elementos del discurso del amor (es decir, cielo/ojos y rocío/flores/campamento) contrastan con las zonas de lo “oscuro”, que se relacionan entre sí mediante esta palabra: “sólo sé oscuro decir” y “el río oscuro vio”, respectivamente. Debido a la ambientación mítica, la imagen del “río oscuro” recuerda a la Estigia, el río fronterizo con el inframundo que separará a Orfeo de Eurídice hasta su propia muerte. Este río debe asociarse a lo terrible y lo inquietante, ya que tras su percepción se produce una transformación del tú lírico. Su “rizo”, metonímicamente relacionado con toda la persona, también se oscurece (v. 16) y ahora pertenece al reino pictórico de la noche. Del mismo modo, el rostro del tú lírico se oscurece, con la imagen de los “copos” (v. 17) que evocan asociaciones de frío. El verso “Y yo no te pertenezco,/ ambos nos lamentamos ahora”, no corresponde en absoluto a la idea de mito. Orfeo sí pertenece a un mundo distinto al de Eurídice, es decir, al mundo de los vivos, pero tras su muerte queda claro que él y Eurídice siempre se han pertenecido y se pertenecen mutuamente. En Ovidio, el lamento mutuo, tal y como se subraya en Bachmann mediante la apertura en verso acentuado, también se contradice y, así, en el mito es Ovidio el único que se lamenta y de cuyo lamento surgen la música y la poesía.⁷² La no coherencia del yo lírico y el tú en “Dunkles zu sagen” es irrevocable, expresada por el hecho de que los ojos del tú lírico se cierran “para siempre” (v. 24). Los ojos del tú lírico, que el sujeto aún asociaba con la belleza y el cielo en la primera sección, parecen haberse cerrado precisamente por la percepción del río oscuro y la consiguiente transformación en el verso quince. Pero, aunque ya no puedan recibir impresiones visuales al estar cerrados, el recuerdo del color de los ojos del tú abordado parece desencadenar una sensación positiva en el yo lírico, yuxtapuesta a lo que había experimentado anteriormente.

71 Wiedemann, Barbara (2003): Paul Celan und Ingeborg Bachmann, p. 29.

72 Wiedemann, Barbara (2003): Paul Celan und Ingeborg Bachmann, p. 30.

Un año después de su primavera juntos en Viena, Bachmann escribió a Celan en París el 24 de junio de 1949: “He pensado a menudo, ‘Corona’ es tu poema más bello, es el arrebato perfecto de un momento en que todo se convierte en mármol y es para siempre”.⁷³

Böttiger describe la expresión “Nos decimos cosas oscuras” como un código de su amor. *Corona* es uno de los veinticuatro poemas de *Mohn und Gedächtnis* que Celan dedicó posteriormente al autor en forma manuscrita.⁷⁴

V. Interpretación resumida

El 20 de abril de 1970, Paul Celan se ahogó en el Sena. Paul Jandl describe este suicidio como la expresión de una profunda desesperación que ya no podía canalizarse por vías poéticas.⁷⁵

En la novela *Malina*, escrita tras la muerte de Celan, el poeta le dedica un monumento y escribe: “Esté muy tranquilo, piense en el parque de la ciudad, piense en la hoja, piense en el jardín de Viena, en nuestro árbol, las flores de Paulowina. Inmediatamente me tranquilizo, pues nos ha sucedido a los dos de la misma manera”.⁷⁶

Ambos habían tenido, en efecto, la misma experiencia el uno con el otro. Su amor era un choque de mundos diferentes, como escribe Böttiger. Habla de una atracción y una repulsión que debían aclararse una y otra vez.⁷⁷

Este *leitmotiv* de la relación de toda una vida entre los dos autores ya resonaba al principio del poema “Egipto” de Celan.

Aunque el poema “Corona” de Celan trataba en gran medida de la comprensión de lo que la poesía podía hacer en general y en particular después de Auschwitz, también contiene claramente un “momento de amor”.⁷⁸

“El amor es el síncope en el proceso de la memoria, el duelo, la pérdida [...]”⁷⁹ En

73 Badiou, Bertrand/Höller, Hans/ Stoll, Andrea/Wiedemann, Barbara (eds.): *Herzzeit. Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Der Briefwechsel*, Fráncfort del Meno (7.ª edición) 2009, p. 11f.

74 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich, 2019, p. 51.

75 Paul Jandl, en *Neue Züricher Zeitung*, en: <https://www.nzz.ch/feuilleton/paul-celan-starb-vor-fuenfzig-jahren-in-der-seine-ld.1552101> (01.11.2023).

76 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich, 2019, p. 9.

77 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich, 2019, p. 9.

78 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich, 2019, p. 55.

79 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich, 2019, p. 55.

este contexto, los dos términos “amapola” y “memoria” subsumen la contradicción y el campo de tensión en el que el amor de los dos autores tuvo que fracasar finalmente en vida. Pero no en su poesía.

Referencias

Textos primarios

- Bachmann, Ingeborg. *Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews*. Edited by Christine Koschel and Inge von Weidenbaum, Neuauflage, 1991.
- Bachmann, Ingeborg. *Werke*. Edited by Christine Koschel and Inge von Weidenbaum, München/Zürich, 1993.
- Band I: *Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen* (Sigla: Bachmann, W, I)
 - Band II: *Erzählungen*
 - Band III: *Todesarten: Malina und unvollendete Romane*
 - Band IV: *Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*
- Bachmann, Ingeborg. *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*. In *Werke*, edited by Christine Koschel and Inge von Weidenbaum, vol. IV, München/Zürich, 1993, pp. 182-255.
- I: *Fragen und Scheinfragen*, pp. 182-199
 - II: *Über Gedichte*, pp. 200-216
 - III: *Das schreibende Ich*, pp. 217-237
 - IV: *Der Umgang mit Namen*, pp. 238-254
 - V: *Literatur als Utopie*, pp. 255-271
- Bachmann, Ingeborg. *Reden: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*. In *Werke*, edited by Christine Koschel and Inge von Weidenbaum, vol. IV, München/Zürich, 1993, pp. 275-278.
- Bachmann, Ingeborg. *Reden: Ein Ort für Zufälle. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises*. In *Werke*, edited by Christine Koschel and Inge von Weidenbaum, vol. IV, München/Zürich, 1993, pp. 278-293.
- Celan, Paul. *Sprachgitter: Vorstufen, Textgenese, Endfassung*. Tübinger Ausgabe, edited by Heino Schmull, with contributions by Michael Schwarzkopf, 1996.
- Celan, Paul, and Nelly Sachs. *Briefwechsel*. Edited by Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Celan, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Frankfurt am Main, 1983.
- Band I: *Gedichte I* (Sigla: Celan, GW, I)
 - Band II: *Gedichte II* (Sigla: Celan, GW, II)
 - Band III: *Gedichte III, Prosa, Reden* (Sigla: Celan, GW, III)
 - Band IV: *Übertragungen I*
 - Band V: *Übertragungen II*
- Rilke, R. M. *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Edited by Manfred En-

gel, Ulrich Fülleborn, et al., Insel Verlag, 1996.

- Band I: *Gedichte 1895 bis 1910* (Sigla: Rilke, W, I)
- Band II: *Gedichte 1910 bis 1926* (Sigla: Rilke, W, II)
- Band III: *Prosa und Dramen*
- Band IV: *Schriften*

Textos secundarios

- Badiou, Bertrand, Hans Höller, Andrea Stoll, and Barbara Wiedemann (Eds.). *Herzzeit: Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Der Briefwechsel*. 7th ed., Frankfurt am Main, 2009.
- Bollack, Jean. "Rilke in Celans Dichtung". In *Celan-Jahrbuch*, edited by Hans-Michael Speier, vol. 7, 1997/1998, pp. 177-196.
- Bollack, Jean. "Paul Celan und Nelly Sachs: Geschichte eines Kampfes". In *Neue Rundschau*, vol. 105, no. 4, 1994, pp. 119-134.
- Bollack, Jean. *Dichtung wider Dichtung: Paul Celan und die Literatur*, edited and translated by Werner Wögerbauer, Göttingen, 2006.
- Böttiger, Helmut. *Orte Paul Celans*. Wien, 1996.
- Böttiger, Helmut. *Wir sagen uns Dunkles: Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan*. München, 2019.
- Emmerich, Wolfgang. "Begegnung und Verfehlung: Paul Celan - Ingeborg Bachmann". In *Sinn und Form*, vol. 48, 1996, pp. 278-294.
- Emmerich, Wolfgang. *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg, 1999, p. 75.
- Eberhardt, Joachim. *Es gibt für mich keine Zitate: Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Studien zur deutschen Literatur*, vol. 165, Tübingen, 2002.
- Janz, Marlies. *Vom Engagement absoluter Poesie: Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt am Main, 1976.
- Janz, Marlies. "Haltlosigkeiten: Paul Celan und Ingeborg Bachmann". In *Das schnelle Altern der neuesten Literatur: Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968-1984*, edited by Jochen Hörisch and Hubert Winkel, Düsseldorf, 1985, pp. 31-39.
- Janz, Marlies. "Text und Biographie in der Diskussion um Celan-Bachmann". In *Paul Celan: Biographie und Interpretation. Biographie et interprétation*, edited by Andrei Corbea Hoisie, Konstanz, Paris, Iasi, 2000, pp. 60-68.
- Kann-Coomann, Dagmar. *...eine geheime langsame Feier... Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt am Main and Bern, 1988.
- Leeder, Karen. "Dunkles zu sagen: Die Sprache der Liebe in der Lyrik Ingeborg Bachmanns". In *Kritische Wege der Landnahme: Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre*, edited by Robert Pichl and Alexander Stillmark, Wien, 1994, pp. 11-20.

- Mayer, Peter. *Paul Celan als jüdischer Dichter*. Diss. Heidelberg, 1969.
- Oberle, Mechthild. *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe: Die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt am Main, et al., 1990.
- Oelmann, Ute Maria. *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan*. Stuttgart, 1980.
- Oppens, Kurt. "Gesang und Magie im Zeitalter des Steins: Zur Dichtung Ingeborg Bachmanns". In *Merkur*, vol. 17, 1963, pp. 175-193.
- Pöggeler, Otto. "Celan und Ingeborg Bachmann". In *Celan-Jahrbuch*, edited by Hans-Michael Speier, vol. 7, 1999, pp. 225-235.
- Reitani, Luigi. "Annäherung und Widerstand: Paul Celans Spuren in der Lyrik Ingeborg Bachmanns." In *Im Geheimnis der Begegnung: Ingeborg Bachmann und Paul Celan*, edited by Dieter Burdorf, Iserlohn, 2003, pp. 87-97.
- Riedel, Ingrid. "Traum und Legende in Ingeborg Bachmanns Malina". In *Psychoanalytische und psychologische Literaturinterpretationen*, edited by Bernd Urban and Winfried Kudzus, Darmstadt, 1981, pp. 178-207.
- Thiem, Ulrich. *Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns*. Diss., Köln, 1972.
- Weigel, Sigrid, and Bernhard Böschenstein. "Paul Celan - Ingeborg Bachmann: Zur Rekonstruktion einer Konstellation". In *Ingeborg Bachmann - Paul Celan: Poetische Korrespondenzen*, edited by Bernhard Böschenstein and Sigrid Weigel, Frankfurt am Main, 2000, pp. 7-14.
- Weissenberger, Klaus. *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*. Bern/München, 1969.
- Wiedemann-Wolf, Barbara. *Antschel Paul - Paul Celan: Studien zum Frühwerk*. Tübingen, 1985.
- Wiedemann, Barbara. "Der Blick nach Osten". In *Displaced: Paul Celan in Wien 1947-1948*, edited by Peter Goßens and Marcus G. Patka, Frankfurt am Main, 2001, pp. 139-153.
- Wiedemann, Barbara. "Fermate im Herbst: Corona". In *Interpretationen: Gedichte von Paul Celan*, edited by Hans-Michael Speier, Stuttgart, 2002, pp. 28-42.
- Wiedemann, Barbara. "Paul Celan und Ingeborg Bachmann: Ein Dialog? In Liebesgedichten?" In *Im Geheimnis der Begegnung: Ingeborg Bachmann und Paul Celan*, edited by Dieter Burdorf, Iserlohn, 2003, pp. 21-43.
- Wiedemann, Barbara. "Bahndämme, Wegränder, Ödplätze, Schutt". In *Kommentar zu Paul Celans Sprachgitter*, edited by Jürgen Lehmann, Heidelberg, 2005, pp. 418-425.

Fuentes de Internet

- Böttiger, Helmut. "Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben" *Deutschlandfunk*, 24 Oct. 2023. <https://www.deutschlandfunk.de/ich-habe-ihn-mehr-geliebt-als-mein-leben-100.html>.
- Böttiger, Helmut. "Wie die Gräber klingen". *Süddeutsche Zeitung*, 24 Oct. 2023,

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/paul-celan-todesfuge-holocaust-czer-nowitz-biografie-1.5123449>.

“Ingeborg Bachmann”. *Haus der Geschichte*, 24 Oct. 2023, <https://www.hdg.de/lemo/biografie/ingeborg-bachmann.html>.

Thomas, Christian. “Es hat sich etwas zusammengebraut”. *Frankfurter Rundschau*, 24 Oct. 2023, <https://www.fr.de/kultur/literatur/sich-etwas-zusammengebraut-11108980.html>.

“Biografie Ingeborg Bachmann”. *Deutsche Biographie*, 24 Oct. 2023, <https://www.deutsche-biographie.de/dbo024728.html>.

Buch, Hans Christoph. “Als Corona noch ein Himmelszeichen war”. *Welt*, 25 Oct. 2023, <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article207194289/Paul-Celan-Als-Corona-noch-ein-Himmelszeichen-war.html>.

«Helmut Böttiger: Wir sagen uns Dunkles». *Deutschlandfunk Kultur*, 27 Oct. 2023, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/helmut-boettiger-wir-sagen-uns-dunkles-die-unmoegliche-100.html>.

Graduada de la carrera de Historia de la UBA (2002), Magíster en Literatura Latinoamericana (2006) y Doctora en Romance and Visual Studies por la Universidad de Cornell (EE.UU., 2011). Es investigadora del CONICET radicada en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA) miembro de SEGAP (Seminario sobre Género, Afectos y Política, Filosofía, UBA) y profesora de la Universidad de las Artes. Ha publicado artículos en español, inglés, portugués y francés sobre las relaciones entre juventud y cultura de mercado en el cine y la narrativa de los 90, sobre imaginarios urbanos y geográficos en la literatura y el arte y sobre políticas de la memoria. Es autora y coeditora de *Afectos, historia y cultura visual* (con Natalia Taccetta. Prometeo, Buenos Aires, 2019) y *Más allá de la naturaleza. Imaginarios geográficos en la literatura y el arte latinoamericano reciente* (con Macarena Urzúa. Universidad Alberto Hurtado, 2019) y de *Performances afectivas. Artes y modos de lo común* (con Natalia Taccetta, Ed. Teseo, Buenos Aires, 2022). Ha publicado por el sello editorial de LASA, el libro *Geografías afectivas* que investiga los vínculos entre espacio y afectividad en películas argentinas, brasileñas y chilenas de la última década atendiendo a las relaciones entre paisaje, mapa e itinerario y a las dimensiones afectivas de la textura y el movimiento en el cine. Actualmente trabaja en dos proyectos sobre las dimensiones afectivas y políticas de la música y el uso de archivos sonoros en el cine y sobre ecocrítica afectiva en películas vinculadas a zonas extractivas.