

«L'EXTINCIÓ DE L'EXTINCIÓ: UN MOVIMENT CIRCULAR
D'ESPERANÇA, ÚLTIM».
UN ESBÓS DE COMPENSIÓ DEL POEMA «ES WIRD»
DE PAUL CELAN (*ZEITGEHÖFT*; GW III, 109)¹

ARNAU PONS
Poeta, traductor i assagista

*Es wird etwas sein, später,
das füllt sich mit dir
und hebt sich
an einem Mund*

Hi HAURÀ alguna cosa, més tard,
que s'omplirà de tu
i s'alçarà
fins a una boca

*Aus dem zerscherbten
Wahn
steh ich auf
und seh meiner Hand zu,
wie sie den einen
einzigen
Kreis zieht*

Des del meu esdernegat
deliri
m'aixeco
i em miro la mà
com va traçant un,
l'únic
cercle

El poema s'escriu en l'extinció de l'any, el mes de desembre, el darrer dels mesos. El temps anual, amb la seva circularitat escandida i cesurada, aporta la seva lògica al moviment de reflexió i d'esperança que fa el poema. Es tracta d'un text de clausura, però que queda expressament obert, sense que cap punt en tanqui les estrofes. La caiguda del teló no trigarà gaire a produir-se. La mà haurà dibuixat un únic cercle, perfecte i coherent en la seva condició autònoma: és l'obra —i ara aquesta està a punt de cloure's definitivament.

1. Aquest text ja va sortir imprès a: AGUILÓ, Ferran. *Torn*. Catàleg de l'exposició a la Galeria Pelaires de Palma, amb 15 fotografies de peces de l'artista fetes per Joan Ramon Bonet i text d'Arnau Pons. Disseny d'Aníbal Guirado i Ramon Giner. Palma: Impremta Bahía, 2003.

Encara que se n'hagin traçat d'altres, tots els cercles no en fan sinó un. Sempre és el mateix. L'òrbita astral o el meridià invisible i immaterial diran la trajectòria circular d'un diàleg intern, en què s'encaren i es confronten les estrelles inferiors d'un fons d'abisme (el de l'esdeveniment històric) amb els blaus d'un cel (el de dalt, el de la poesia) portador d'un llegat assassí.

La veritat de l'esdeveniment històric, que ja es va escriure amb una llengua pròpia en els dos primers llibres (*Cascall i memòria* i *De llindar en llindar*), esdevindrà «un bastó llancívol» (*ein Wurfholz*), un bumerang que traça, per les vies de l'alè, la circularitat del retorn i del xiframent d'una poesia que ha estat doblement esmicada: pels atacs dels detractors i per la refecció poètica que els respon «més tard», segonament. La diàstole —el moviment d'eixamplament i d'abandó— remet a una sístole —la concentració i el replec. L'ànima dels morts retorna en la forma d'una ànima que xifra l'esmicolament —segon— de la llengua. La circularitat ve marcada per la verticalitat de l'agulla del temps que arriba «més tard», com a aliat del poeta:

*EIN WURFHOLZ, auf Atemwegen,
so wanderts, das Flügel-
mächtige, das
Wahre. Auf
Sternen-
bahnen, von Welten-
splittern, geküßt, von Zeit-
körnern genarbt, von Zeitstaub, mit-
verwaisend mit euch,
Lapilli, ver-
zwergt, verwinzigt, ver-
nichtet,
verbracht und verworfen,
sich selber der Reim, —
so kommt es
geflogen, so kommts
wieder und heim,
einen Herzschlag, ein Tausendjahr lang*

*innezuhalten als
einziger Zeiger im Rund,
das eine Seele,
das seine
Seele
beschrieb,
das eine
Seele
bezieht.*

(GW I, 258)

UN BASTÓ LLANCÍVOL, pels camins de l'alè,
així tresca, el poderós
d'ales, el
ver. Per òrbites
d'estrelles,
mentre el besen llenques
de mons, i el temps
l'engruna amb els seus grànuls, la pols del temps, i juntament
amb vosaltres s'orfeneja, i es torna
lapil·li, i és dis-
minuït i menys-
tingut, infra-
valorat i a-
nihilat,
deportat i trans-
ferit, con-
demnat i a-
nul·lat,
la rima d'ell mateix —
i així ve això, tot
volant, així torna
un altre cop, cap a casa,
per aturar-se al bell mig, així que dura
un batec de cor, un mil·lenni, talment
l'única agulla en el cèrcol

que una ànima,
la seva
ànima
ha descrit,
que una
ànima
ha xifrat.

La poesia de Celan —la seva veritat poètica, ancorada en la història— va ser esbocinada, disminuïda i rebutjada per una sèrie de crítics literaris que pretenien demostrar, mitjançant els «fragments» coincidents amb la poesia d'Ivan Goll, el plagi que havia comès. L'afer particular (les acusacions) serà la via d'accés a una meditació sobre l'acte d'escriure, analitzat i desfet fins a les seves parts més menudes. La resposta haurà fes la llengua; les síl·labes sorgiran, amb una nova força, i es redistribuiran seguint la llei interna que arrossega l'escriptura cap al seu acompliment. El text, com un fractal que es reflexiona, dirà en ell la forma de l'obra sencera. Una germinació esfèrica de cercles.

L'esdeveniment de l'extermini haurà estat una primera fragmentació, una pulverització dels cossos fins a reduir-los a cendra. Els piroclasts volcànics (lapil·li) remetent doblement als camps d'extermini i al treball en la llengua que dóna fe de l'atrocitat.

Tots els poemes s'arreglaren en aquesta curvatura, anellats saturnalment, com les ànimes. Un bucle es tanca —es torna a obrir. El revolt del camí o el rínxol dels polsos tornen sobre ells mateixos. El poema es farà en aquest «gir de l'alè» (*Atemwende*), del «jo» al «tu», les dues instàncies dissociades dins del mateix subjecte que analitza i mira el que escriu la seva mà, com si fos la mà d'un altre.

*

En el mateix llibre *Zeitgehöft* ('Patis de temps'), el poema «*Es wird*» ve precedit per un altre poema que compta, quasi, amb els mateixos elements, que es componen d'una altra manera: *Hand* (la mà que

escriu), *stehen* (la resistència, l'acte de dreçar-se i de mantenir-se dret), *Kreis* (el cercle), *ziehen* (traçar), *Scherben* (les dernes, l'esmicolament):

*VOR MEIN
wetterleuchtendes Knie
kommt die Hand zu stehn,
mit der du
dir übers Aug fuhrst,*

*ein Klirren
holt sich Gewißheit
im Kreis, den ich zog,
um uns zwei,*

*manchmal freilich
stirbt der Himmel
unsern Scherben
voraus.*

(GW III, 81)

DAVANT DEL MEU
genoll que llampuga
arriba la mà i s'hi queda,
la que tu
has passat pel teu ull,

una dringadissa
s'assegura, certa,
dins del cercle que he traçat
al voltant de nosaltres dos,

de vegades, és clar,
el cel es mor
abans
que les nostres dernes.

La mà que escriu (*Hand*), la del «tu», ve a fer costat, amb la seva poesia, al genoll del «jo» (*Knie*), que llança els seus llampons a la intempèrie. L'os d'aquest genoll expressa la duresa d'una resistència que ho domina tot, sobirana, com si fos una mena de permutació de l'os del front (*Stirn*) present en altres poemes, i emprat per a l'enfrontament. Un os tan dur i tan cec com la pedra. La mà de l'altre arriba per posar-se-li al davant (*vor*) i dir així la seva pròpia resistència (*stehn*), que s'escriu en l'acordança. És una mà que s'ha enriquit mentre passava per l'ull de la poesia, l'òrgan del llenguatge i de la resemantització. Porta amb ella tots els dons d'aquest ull concentrat en una sola síl·laba (*Aug*).

El genoll haurà estat una oposició primera, històrica, constituïda en la negació, llampugant, alterada, il·luminant a claps efímers la

negror, i oratjosa. El terme es presta a ser descompost: «K-nie». La duresa de la «K» (com la *K* de Kafka) serà l'escut de la negativa (*nie*), disposada a refusar en la seva fulgència.

El cercle els inclou a tots dos, el jo i el tu. Els protegeix i aïlla dins del recinte circular d'una ciutadella única, la plaça forta d'una ferma-sa. L'errància d'un brogit, d'una vibració del vidre (*Kl-irren*) trobarà aquí la seva ratificació. És la música de les sonoritats cristal·lines, la dringadissa dels cops lleugers i de les tremolors en el contacte dels vasos i de les copes, de l'ull contra el vidre, dels mots acristallats quan topen entre ells. La consonant de la identitat (la *K*) haurà definit la tríade: *Knie*, *Klirren*, *Kreis* —el «jo», les «remors» del tu, i l'«obra» que els juny. La tempesta llunyana, històrica, se sentirà de retruc en els tremoleigs sonors de la vidralla dels textos.

L'estrofa final aporta la ironia, quasi macabra: «manchmal freilich», sobre un fons sil·làbic explícit, que es retradueix: *manch* (alguns, molts), *Mal* (senyal, marca), *frei* (lliure), *Leiche* (cadàver). El cel s'avança —«de vegades, és clar»— en el seu morir, anticipa la seva agonia, i mor abans que les «nostres dernes» (les del jo i les del tu), que s'extingeixen més tard. La mort del cel s'haurà produït abans, en els textos i en els camps d'extermini.

*

La constància de les repeticions o de les repeses es tradueix en un creixement concèntric de cercols, fet de dins cap a fora, com el creixement de la flor cardíaca: «fulla a fulla engruixa l les parets del cor» («*Blume*»; GW I, 164), o com l'expansió dels cercles dins l'aigua, amb el cop de la pedra que hi acaba de caure. Amb tot, els elements no configuren una imatge, sinó que la neguen per conformar una altra realitat dins de la llengua: la pedra —la matèria lapidària del poema— haurà permès el desencadenament d'un moviment de cercles perfectes dins l'afluència del llenguatge, els poemes. Els anells dels anys hauran bescanviat així la seva matèria en els textos, la saba verda —el color de l'atrocitat vitalista alemanya— i la fusta morta —la lignificació de les matances. Vertical i invertit, l'arbre s'haurà fet

gran, amb les arrels a frec del cel de la nit, i sostingut pel pensament, format de memòria.

En cada tancament d'un cercle anyal, s'haurà pogut encetar de nou un altre gener, sempre implantat en el passat (el 20 de gener de 1942, quan es decideix, a Wannsee, l'extermini dels jueus d'Europa): «Tübingen, Jänner» (GW I, 226). O s'haurà hagut de recomençar l'any de l'inrevés —del desembre al novembre, i així successivament—, en una mena d'enquistament momentani de l'any que no vol acabar —per no passar al gener que és de l'altra banda—, i seguint la seqüència tallada de les seves dotze boques. Això és el que s'esdevé, precisament, en aquests dos poemes successius, l'un escrit el desembre de 1967 i l'altre el gener de 1968:

BRUNNENGRÄBER im Wind:

*es wird einer die Bratsche spielen, tagabwärts, im Krug,
es wird einer kopfstehn im Wort Genug,
es wird einer kreuzbeinig hängen im Tor, bei der Winde.*

Dies Jahr

*rauscht nicht hinüber,
es stürzt den Dezember zurück, den November,
es gräbt seine Wunden um,
es öffnet sich dir, junger
Gräber-
brunnen,
Zwölfmund.*

Berlin, 25. 12. 1967 (GW II, 336)

CAVADORS DE SEPULCRES-FONTS al vent:

n'hi haurà un que tocarà la viola, dia avall, dins el càntir, en el brou,
n'hi haurà un que s'estarà damunt del cap en el mot Prou,
n'hi haurà un que penjarà camacreat en el portal, prop del torn i del turment.

Aquest any
 no deixa anar vers l'altra banda el seu brogit,
 fa passar enrere el desembre, el novembre,
 remou cavant les seves nafres,
 se't bada a dins, joves
 cavadors de sepulcres-
 fonts,
 any de dotze boques.

L'expressió «es wird» diu aquí una determinació temporal fixada per endavant, i que s'inscriu i s'enclava en l'obra per tal d'interferir en l'avenir. El subjecte líric serà cadascun d'aquests «uns» (*einer*), perquè ja ho ha estat abans. El futur extreu la seva coherència programàtica del passat. Els posicionaments es prenen anticipadament en els textos i modelen la vida.

Fins que en el gir s'arriba, un altre cop, a la glacialitat del gener —des del qual el «jo», tan «enjanerat» (*eingejännert*) com el «tu», s'escriu a si mateix, en la circularitat d'un diàleg clos: «Tant una vegada com l'altra, em vaig escriure des d'un “20 de gener”, des del meu “20 de gener”. I M'he trobat... amb mi mateix» (*El Meridià*; GW III, 201).

*DAS ANGEBOCHENE JAHR
 mit dem modernden Kanten
 Wahnbrod.*

L'ANY ENCETAT
 amb el crostó florit
 del pa del deliri.

*Trink
 aus meinem Mund.*

Beu
 de la meua boca.

Paris, 2. 1. 1968 (GW II, 337)

El «jo» haurà pres els elements que el seu propi «tu» posa al seu abast quan es fon amb la llengua assassina (tot el que surt i vessa d'un «dir», *sagen*), per tal de bastir amb ells una disposició abstracta, de verticals i de cercles:

*Ich hörte sagen, es sei
im Wasser ein Stein und ein Kreis
und über dem Wasser ein Wort,
das den Kreis um den Stein legt. [...]*

He sentit dir que hi ha
dins l'aigua una pedra i un cercle
i per damunt de l'aigua un mot
que posa el cercle al voltant de la pedra. [...]²

L'aigua és la fluència de la llengua tota, amb la seva virtualitat i la seva potència d'onades, de brolls. La pedra restitueix la làpida que els morts no han tingut, i aporta la matèria per a la poesia. El mot, que es manté dret, va estenent el cercle a l'entorn d'aquesta pedra (*Stein*) que inclou l'estrella (*Stern*). La forma escollida irradia concèntricament la seva pròpia forma circular al voltant d'un centre mortuori, històricament identificable.

*

El mateix cercle, el tornam a trobar ara. El recull a què pertany el poema «*Es wird*» és el darrer de Celan, *Zeitgehöft*, deixat en forma de lligall, i en una disposició cronològica que reflecteix la forma sistemàtica i constant d'una mena de diari que ja va acompanyar el poeta durant el seu viatge a Israel el 1969. Per la seqüència de les dates, sembla que els poemes hagin sorgit gairebé a raig, d'una envestida, i quasi espontàniament, la qual cosa no impedeix tanmateix una fonda meditació, ni, tampoc, l'estudi intel·lectiu de la matèria lingüística que cada cop es recompon. La rapidesa de l'anotació —una mena de fulgència, de lucidesa sobtada— testimonia la força analítica del sistema, que és a dins del cervell, a l'espera del dispar i de l'eclo-

2. Primera estrofa del poema «He sentit dir» («*Ich hörte sagen*»; GW I, 85), a Paul CELAN. *De llindar en llindar*. Traducció i notes d'Arnau Pons. Barcelona: LaBreu Edicions, Col. Alabatre núm. 36, 3a ed. 2013, p. 13.

sió, davant de les contingències. En surten esbossos, que són, de fet, poemes definitius. Petits artificis. Objectes d'artista. Cercles. La mà treballa amb la virtualitat preexistent, per extreure'n un idioma guanyat, aconseguit en un combat aferrissat contra la llengua alemanya; després l'estén reflexivament i contradictiva a l'entorn dels atzars de la vida, com si la vida —amb els seus encontres i lectures, no sempre tan fortuïts— fos una matèria exterior que ha de ser reinterpretada mitjançant una distanciació. El «jo» sempre es manté separat, a distància. L'art mena a un distanciament del «jo». En Celan, a diferència de Mallarmé —per a qui la separació implicaria una desaparició absoluta del subjecte davant l'Obra, per tal de continuar cedint la iniciativa als mots, en l'abstracció—, la separació aporta una clari-vidència crítica, sota el fons inesborrable de l'esdeveniment històric. La vidència és a fora d'aquesta llengua d'art. Com una sobirania. La línia d'unió amb la consumació mallarmeana es podria traçar a partir d'aquell procés que arrencaria, en tots dos poetes, d'un anihilament vessat dins de la llengua. És un trasllat intern dels elements lingüístics i sons, sotmès a una implacable reflexivitat. Es conquereix així un terreny encara no trepitjat. De resultes d'això, la *llibertat* de l'artista en surt *enfortida*. El «jo» hi haurà pogut endinsar el seu «tu» —ajudat pels morts que el secunden i sostenen:

*die Augenlosen ohne Gestalt
führen dich frei durchs Gewühl, du
erstarkst und
erstarkst. [...]*

(«Pensa-hi» – «Denk dir»; GW II, 227)

els sense-ulls ni figura
et menen lliurement entre la turbamulta, tu
et fas fort i
et fas fort. [...]

L'arquer —fet de novembres— dispara amb la flexa la diana. La línia sagitària s'inscriu al bell mig d'uns cercles blancs i negres,

disposats concèntricament. L'anell tiba l'arc. El blanc cap al qual s'apunta no és una fita que s'haurà d'encertar, ja que l'encertament de l'objectiu està inserit en el mateix tret que es dispara:

[...]
*Jeden Pfeil, den du losschickst,
begleitet das mitgeschossene Ziel
ins unbeirrbar-geheime
Gewühl.*

(«Embolcalls» – «Hüllen»; GW II, 164)

[...]
Cada fletxa que dispare
acompanya el blanc que amb ella ha estat llançat
dins la impertorbable-secreta
turbamulta.

Els poemes s'hauran d'omplir, més tard (*später*), amb el blanc a què ells mateixos han apuntat; el porten clavat, en la caiguda, o en l'ascensió, com el nom que s'obté de la fondària: «ajustat perquè caigui en tu, l'ajustat perquè voli en tu».

La interpretació no és plural, perquè és singular. La riquesa està en l'extinció i en el refús. El lector no trobarà el sentit fora de l'obra, ni, tampoc, en un temps extern, el seu. Qualsevol fusió, qualsevol apropiació la neutralitzaria, desposseint-la de la seva particularitat. Res no s'hi haurà d'afegir des de fora, perquè tot és dins. Circumscrit i negat.

La circularitat del rellotge permet la disposició de les hores en un cercol, separades, i totes a la mateixa distància, per una lluita en el temps. Cada poema té la seva, dreçada verticalment (*Stunde — stehen*). La línia horària s'endinsa com una sonda dins la nafra, o s'estira cap amunt, cap a les estrelles de l'abisme. La composició poètica es defineix mitjançant aquests elements antagonistes i fonamentals —circumferències i barres. Les verticals, rectes, tallen la curvatura dels cercles. O s'hi endinsen. L'acte amorós —que es fa a l'interior de la llengua— fica el dit dins l'anell.

Augenrund zwischen den Stäben.

*Flimmertier Lid
Rudert nach oben,
Gibt einen Blick frei. [...]*

(«Reixes de llengua» – «*Sprachgitter*»; GW I, 167)

Cercle de l'ull entre els barrots.

Animal de pèls vibràtils, la parpella
rema cap amunt
i deixa lliure un esguard. [...]³

Una lectura que pretengués una restitució il·lustrativa dels poemes, en nom de les imatges o dels símbols, portaria el poeta cap al costat contrari —aquell que va combatre amb la seva llengua. El llibre *Zeitgehöft* tindrà la forma d'un aureolari en el temps, fet de temps. Aurèoles de temps.

El mateix mot compost del títol, *Zeitgehöft*, s'ha de llegir en la seva dissociació programàtica: entre la llengua immediata —l'alemany corrent— i la llengua particular i secreta que la contradiu, i que permet la constitució de l'objecte final —un exercici d'art menor, precís i concret. En aquest sentit, les notes assagístiques que Celan va escriure sobre la poesia d'Óssip Mandelstam aporten els sentits de la resemantització que s'incrusta en els mots i els dota d'una nova existència. El substantiu alemany «Gehöft» del títol, que designa habitualment el nucli rural format per una o unes poques masies amb clastra, s'haurà de confrontar amb el concepte filosòfic que Celan manlleva a Husserl, *Zeithof* (halo temporal) a partir d'una relectura de les *Lliçons per a una fenomenologia de la consciència íntima del temps*. L'evidència de la citació, de *Zeithof* a *Zeitgehöft* —que ja havia aparegut anteriorment en el llibre *Lichtzwang* (*Constrenyiment de llum*), sense cap mena de canvi—, no fa sinó confirmar el treball de

3. Paul CELAN. *Reixes de llengua*. Traducció i notes d'Arnau Pons. Barcelona: LaBreu Edicions, Col. Alabatre núm. 93, 2019, p. 45.

represa i de refecció dels mots, que en negar la referència la inclouen, situant-la en un espai i en un temps diferents, però sempre dins del mateix text: un únic text que s'escriu —a través dels diferents poemes— definint la circularitat que abraça tota l'obra.

El concepte husserlià és desposseït de seguida de la seva significació i anihilat —quasi en una resposta a la nihilització filosòfica— mitjançant una transferència que servirà per estudiar la composició dels poemes de Mandelstam, anomenats *Höfe*, «patis», espais oberts a la temporalitat —personal i històrica— del subjecte que escriu. Els batecs dels dos rellotges —el del cor i el de l'eó— ressonen dins d'aquests patis. Cada poema seria un «pati de temps». El terme *Gehöft* ja no dirà, doncs, la «masia», sinó el conjunt dels «patis» que s'arpleguen en un mateix llibre, en un desplaçament que va del *Hof* singular al *Gehöft* col·lectiu, definit pel «Ge-», com qui diu *Gestein* o *Gewürm*.

El títol *Zeitgehöft* no fa altra cosa que definir novament els propis poemes, quan abans ja havien estat designats amb altres fórmules, com per exemple *Fadensonnen*, «Sols de fil», dient la lluminositat d'uns astres esfèrics que han estat constituïts filant un únic fil, que sempre és el mateix, aquell fil que es corba i es clou per tal d'assenyalar la trajectòria d'un cercle, com en un meridià. Sempre es camina del «jo» (Paul Antschel, el subjecte històric, exterior a la llengua poètica) al «tu» (Paul Celan, el subjecte líric), i a l'inrevés, fora de qualsevol dialogisme amb una alteritat exterior, aliena a la poesia pròpia. L'altre és sempre dins un mateix. I s'accedeix a aquest «tu» d'un mateix per tal de retornar al «jo» d'un mateix, que, en el seu endinsament en el poema, critica els abandonaments i les concessions d'aquest «tu». És una mena d'acte amorós que integra fins i tot l'estimada —i la morta— dins de l'alteritat poètica, aportada per la potència de la poesia.

Aquest darrer llibre mostra la defensa d'un treball en el temps (amb les seves hores i els seus segons, les cesures verticals, que diuen una resistència); es reclama, d'aquesta manera, d'una particular i intransferible judeïtat, que no és la judeïtat religiosa que santifica el temps, sinó aquella que l'espacialitza en els poemes, definint així una

pròpia —i diferent— identitat: la seva, contra l'exclusió. Es tracta, al capdavant, d'una desacralització radical de les tesis teològiques del llibre —que Celan va llegir en francès— *Les bâtisseurs du temps* (1957) ('Els constructors del temps') d'Abraham Joshua Heschel. La llibertat amb què Celan tracta la matèria és del costat d'una sublevació poètica que ell va definir com a jueva, pel combat polític que es fa dins de la llengua. ¿Quin art, si no és la poesia, obre les vies a una reflexió crítica tan forta, aquella que fa que el subjecte es pugui deseixir de totes les creences, siguin teològiques, poètiques o nacionals, per fer-se en la superació dels valors establerts? L'anarquia que és en mans del jo sobirà forneix les armes que permetran respondre a la crueltat i als delers d'atrocitat que estan inscrits en els textos, contra les nissagues assassines —les històriques i les poètiques—, sense pietat. Una violència s'alça així, com a ofensiva i contraatac, enfrontant-se a una violència anterior. Els cadàvers i els espectres invocats per una determinada poesia negra o himnica hauran estat la prefiguració de les matances, a què hauran contribuït amb els seus arravats d'aspiració. Un moviment catàrtic de negació s'oposa a la catarsi d'una poesia sublim i atroç, capaç de desdir i de tergiversar fins i tot la malenconia nervaliana, que el poeta va saber posar novament al seu lloc, del tot refeta, contra les altives falsificacions.

S'ha d'haver entrat dins dels antres glacials i sòrdids de l'esoterisme simbolista, com en una baixada òrfica a l'inframón dels llims, per tornar de nou a la llum del dia, reforçat en la separació i el rebuig de tota truculència sangosa. L'esdeveniment històric de l'extermini assenyala els efectes d'un sistema lingüístic que s'ha fortificat en —i amb— l'horror. Les serps elogiades, que diuen les argúcies i els verins de la poesia, hauran trobat un tràgic correlat en les trunyelles tallades de les dones jueves que, del tot rapades, varen ser empeses cap a la cambra de gas. El poeta venja la mort dels seus, una mort inscrita ja en els textos de la tradició literària que va llegir de jove i que continua llegint mentre escriu, detectant-ne totes les complicitats —fins i tot les dels seus contemporanis.

La mare moria en lliurar-li la poesia que ella mateixa havia llegit. Li atansava així la seva pròpia mort en l'herència.

*

La poesia de Celan ha sofert l'assimilació per part dels diferents engranatges d'escriptura que el mateix poeta va combatre obstinadament. La usurpació i la desvirtuació, així com les campanyes de difamació i de rebuig que va patir en vida, varen contribuir al deliri històric del «jo», un deliri que s'apama clínicament, en els poemes, amb el deliri líric del «tu». Qualsevol negativa a entendre el que està vertaderament escrit en aquests textos contribueix a perllongar la violència.

Els poemes de Celan s'entenen, si se saben llegir. No ens podem privar del seu desxiframent. Només cal entrar en la coherència de l'obra, sense estalviar-se res, ni tan sols els poemes que, segons una determinada concepció de la poesia, tindrien una factura estranya o decebedora, per la manca d'una «esperada bellesa», o per l'ús d'uns mots que no pertanyerien a la lírica. Tot allò que desplau el lector reflecteix el mal ajustament amb què aquest s'aproxima al text. Un només es convertirà en aliat del poeta si abans ha fet l'esforç de la intel·ligibilitat i ha pogut acceptar, sense noses, el que allà està escrit. El moviment invers dóna coses contrafetes. No es pot dir que hi hauria uns poemes que tractarien de la *Xoà* (un terme que Celan mai no va utilitzar, la teologització de l'esdeveniment és una mena de desviació, que acompanya la insensibilitat del terme *Holocaust*) i que uns altres que tractarien de la Càbala, o del judaisme, o de la pintura. Ni —com també s'ha dit— que s'hi pot accedir pels sentits, com si cada poema fos un llenç. El seu és un art iconoclasta, d'un altíssim nivell intel·lectual. Escrit contra els mots del simbolisme i contra les imatges instal·lades en la llengua. Més que poeta, ell va ser un escriptor (en la línia d'un Heine, d'un Kafka, d'una Tsvetàieva o d'un Mandelstam), si el terme poeta defineix, per elevació, la figura arrogant, altiva i esotèrica que és incapaç d'analitzar, amb ciència i virtuosisme, les pàgines que se li obren al davant. Ell mai no va cercar constituir-se com a poeta en l'imaginari reelaborat d'una poesia amb títols de noblesa o sacerdocí. Vivia en l'anàlisi dels textos, que varen ser molts i variats. Ho testimonien les classes de tra-

ducció que va donar a l'École normale supérieure de París, en què s'abordaven moltes de les pàgines clàssiques de la prosa francesa.

Cada poema és una interpretació d'una matèria prèvia.

Amb la seva relectura, el poeta s'inscriu en una nissaga d'abolits.

Els lectors que s'hi han apropiat des del misteri i de la factura estripada i «poètica» que s'hi vol percebre quedaran decebuts quan entenguin que en aquesta obra no hi ha res de tot això. Celan nega i critica els gustos esperats. L'anomenat «efecte Celan» demostra aquesta reiterada incomprensió. No és estrany que del llibre *Reixes de llengua*, un recull d'una gran abstracció i nuesa, escrit contra la poesia, siguin sobretot dos els poemes més citats i traduïts: precisament, «Reixes de llengua» i «Tenebrae», en què es desdiuen i contradueixen les aspiracions de la poesia, per tal de definir metòdicament la pròpia, desacralitzada, despoetitzada, però no per això menys artística, potser fins i tot més artística, per l'enrariment de l'abstracció, i per la forta càrrega reflexiva que defineix el seu art.

S'ha fet aparèixer la poesia que s'espera per anihilar-la.

*

Podem retornar al poema. L'obertura que aquest ha deixat badada demana que ara se l'ompli amb la mateixa lògica que l'ha deixada escrita d'un traç esfèric.

HI HAURÀ alguna cosa, més tard,
que s'omplirà de tu
i s'alçarà
fins a una boca

Des del meu esdernegat
deliri
m'aixeco
i em miro la mà
com va traçant un,
l'únic
cercle

Dues ascensions se succeeixen en les dues estrofes del poema, abans de l'últim gest que lliga circularment l'extrem amb el principi.

i s'alçarà
(vers 3)

m'aixeco
(vers 7)

Cada estrofa té, doncs, la seva elevació. Primer una; després l'altra —consecutivament.

Els quatre primers versos fan cristal·litzar una indefinició virtual, una mena de potencialitat neutra que extreu la seva força de la imprecisió. Són elements mínims, d'una o —com a molt— dues síl·labes: *es, wird, etwas, sein, später, das, sich, einen*. Els pronoms i els articles indefinits, juntament amb un adverbi de temps i una forma verbal que projecta el verb en el futur, es recomponen en una xarxa que estructura una esperança, un avenir de plenitud.

El poema «*Es wird*» s'ha de posar en relació amb un poema molt més anterior, del llibre *Reixes de llengua* (del 1959), en el qual ja trobem la inscripció d'una esperança dipositada en l'obra que s'està produint. L'esperança ve introduïda pel mateix encapçalament. El poema «*Es wird*», que arriba «més tard», no fa sinó al·ludir a l'anterior, amb la represa del primer vers («*Es wird [...] sein*»), malgrat el canvi de l'adverbi (*noch* per *später*):

ZUVERSICHT

*Es wird noch ein Aug sein,
ein fremdes, neben
dem unsern: stumm
unter steinernem Lid.*

Kommt, bohrt euren Stollen!

*Es wird eine Wimper sein,
einwärts gekehrt im Gestein,*

*von Ungeweintem verstählt,
die feinste der Spindeln.*

*Vor euch tut sie das Werk,
als gäb es, weil Stein ist, noch Brüder.*

(GW I, 153)

FERMA ESPERANÇA

Hi haurà encara un ull,
un d'estrany, al costat
del nostre: mut
sota una pètria parpella.

Veniu, perforeu la vostra estança!

Hi haurà una pestanya,
girada cap endins del pedram,
acerada pel no-plorat,
el més fi dels fusos.

Davant vosaltres ella fa l'obra,
com si, perquè hi ha pedra, encara quedessin germans.⁴

El poema esdevindrà una resposta anticipada a la crítica violenta que li va adreçar —indirectament, o subreptíciament— el poeta Johannes Bobrowski, qui no veia cap mena d'esperança en la poesia fúnebre de Celan. No s'havia adonat que el suposat aspecte mortuori dels poemes no es podia lligar de cap de les maneres amb la fascinació que la poesia europea —i en especial l'alemanya— ha sentit envers la mort. De Rilke a Benn. L'assassinat considerat com una de les Belles Arts.

Celan no coqueteja amb la mort —perquè en ve.

L'ull estrany, mut, i cobert per la pedra, és el dels morts, els

4. Paul CELAN. *Reixes de llengua*. Traducció i notes d'Arnau Pons. Barcelona: LaBreu Edicions, Col. Alabatre núm. 93, 2019, p. 19.

«germans», com si encara ara hi fossin. Ells han deixat la seva pedra muda com a matèria. L'esperança en el treball de l'obra dóna la força necessària perquè el poeta pugui dur a terme la seva guerra personal contra la tradició alemanya. L'esperança està dipositada en el reeiximent de l'acusació i de la condemna, un llast definitiu que, amb el pes de totes les morts, enfonsarà per sempre el llegat germànic dins del seu propi horror mortuori. No és la poesia de Celan la mortuòria, la fúnebre, l'atroç, sinó Alemanya i els seus textos (Novalis, Jung, Eckhart, Paracels), Itàlia i els seus poetes — futuristes i feixistes —, Romania i els seus escriptors suspectes (Eliade, Cioran).

La paraula *Stollen* del poema «*Zuversicht*» no designa només les «galeries» de la mina, sinó també les «estrofes» dels mestres-cantors del segle xv (i d'aquí ve el terme «estança» en la traducció). El desafiament és explícit: «Veni i escriviu les vostres poesies alemanyes! Us estic esperant.» El poeta enfonsa l'acer de la pestanya dins d'aquest mutisme de les víctimes, contra els miners de la mort. Es tracta d'una contradicció de les espases arturianes de la poesia europea. No és un poema planyívol, les llàgrimes reduirien la força del combat. La poesia de Celan fa que els morts puguin acusar els assassins, sense perdó. Res més lluny d'una poesia mística o del silenci.

El poema «*Es wird*» de *Zeitgehöft* invocaria una esperança semblant, amb la mateixa invectiva. Si hi ha «alguna cosa» (*etwas*) que «més tard» (*später*) s'haurà d'omplir, el que l'omplirà no podrà ser altra cosa que el «tu», que és el tu de Celan (*das füllt sich mit dir*). El poema es defensa contra les usurpacions. La lectura ajustada serà aquella cosa (*etwas*) que s'haurà omplert amb el tu del poeta. L'obra es continua en la lectura de l'obra, dins del seu clos, no fora d'ell. I porta virtualment en el seu si la seva lectura.

La boca és «una» boca, indefinida, tercera. No és la del «jo» ni la del «tu». Alguna cosa s'omplirà d'aquest «tu» per anar, en un moviment d'ascensió (*hebt sich*), fins a una boca, instal·lada en una mena de futur, en la virtualitat del llenguatge. Aquesta boca no és aquella boca que parla dins l'obra per il·luminar — amb les torxes que ella mateixa aguanta amb les dents — les galtes de la Sulamita, la «germana» morta, ennegrida, i calcinada amb la febre dels himnes

i de les cerimònies d'exaltació religiosa que han conduït als camps d'extermini:

*NACHTS ist dein Leib von Gottes Fieber braun:
mein Mund schwingt Fackeln über deinen Wangen.
Nicht sei gewiegt, dem sie kein Schlaflied sangen.
Die Hand voll Schnee, bin ich zu dir gegangen. [...]*

(«De nit» – «Nachts», GW I, 12)

DE NIT s'emmoreneix el cos. És teu.
Se t'ha colrat amb la febre de Déu:
i brando torxes amb la boca, les més altes,
que s'engronsen a frec de les teves galtes. [...]

La boca del poema «*Es wird*» —que podrà ser la boca de la lectura per venir— haurà de ser fidel al dictat programàtic d'aquesta poesia. És l'acte del reconeixement. L'estreta de mans es fa en aquest mateix reconeixement.

Un no pot cercar la seva boca en els llavis de l'altre. Celan es defensa per endavant de les lectures que desvirtuen quan defineix la separació dels pronoms: el tu (el poeta) amb els seus mots, llegits i meditats pel jo del poeta que es manté sempre a fora.

KRISTALL

*Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund,
nicht vorm Tor den Fremdling,
nicht im Aug die Träne.*

*Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot,
sieben Herzen tiefer pocht die Hand ans Tor,
sieben Rosen später rauscht der Brunnen.*

(GW I, 52)

CRISTALL

Ni la boca que et pertany no la cerquis als meus llavis,
ni davant del portal hi cerquis l'estranger,
ni dins l'ull tampoc la llàgrima.

Set nits més amunt, el roig tresca cap al roig,
set cors més endins, la mà toca al portal,
set roses més tard, el brogir de la font.

Un distanciament intern tan gran entre el jo i el tu no pot quedar anorreat per una lectura apropiativa en mans d'un «tu» exterior. El mateix Celan va ser respectuós amb els textos que s'havien de donar talment, des del rigor històric, com els *Feuillets d'Hypnos* de René Char, un diari del maquis. La llibertat no queda pas més restringida. Com més es depèn del sentit, més lliure s'és.

L'expressió «més tard» (*später*) és recurrent. El darrer vers del poema «Cristall», «set roses més tard» torna a fer la seva aparició a *La Rosa de Ningú*, en la forma d'un «més-tard de roses». El títol «... el brogir de la font» lliga els dos poemes.

... RAUSCHT DER BRUNNEN

*Ihr gebet-, ihr lästerungs-, ihr
gebetscharfen Messer
meines
Schweigens.*

*Ihr meine mit mir ver-
krüppelnden Worte, ihr
meine geraden.*

*Und du:
du, du, du
mein täglich wahr-
und wahrer-
geschundenes Später
der Rosen —:*

*Wieviel, o wieviel
Welt. Wieviel
Wege.*

Krücke du, Schwinge. Wir – –

*Wir werden das Kinderlied singen, das,
hörst du, das
mit dem Men, mit den Schen, mit den Menschen, ja das
mit dem Gestrüpp und mit
dem Augenpaar, das dort bereitlag als
Träne-und-
Träne.*

(GW I, 237)

... EL BROGIR DE LA FONT

Vosaltres, esmolats de pregària, de blasfèmia i de
pregària, vosaltres ganivets
del meu
silenci.

Vosaltres, paraules meves, mutilades
amb mi, vosaltres les meves
paraules rectes.

I tu:
tu, tu, tu,
dia a dia vexat
de ver i més que ver,
el meu més-tard
de roses — :

Quant, oh quant
món. Quants
camins.

Tu, crossa meva, fes-me d'ala. Nosaltres — —

Nosaltres cantarem aquella cançó d'infants, aquella,
sents?, aquella
dels ho, dels mes, dels homes, sí, aquella
dels matollars i del
parell d'ulls, posats allà com a
llàgrima-i-
llàgrima.

El «ganivet» (*Messer*) s'alça contra la «daga» (*Dolch*), com en el poema «*Das ganze Leben*» (GW I, 34). Els ulls de la vigilància es col·loquen com a llàgrima-i-llàgrima. Però dins l'ull, no s'hi ha de cercar la llàgrima, perquè la substitueix.

L'expressió «set roses» del poema «Cristall» havia estat emprada per Claire Goll, la vídua del poeta Yvan Goll, per acusar Celan de plagi; sostenia que havia copiat els poemes del seu marit. Però les roses de Celan arriben «més tard» per contradir totes les roses —de Rilke, de Goll—, o per ajustar «les roses de setembre» de Verlaine. El poema «... el brogir de la font» és una resposta i, alhora, una definició del que fa la seva pròpia poesia. Que canta les cançons dels «homes» que han estat esbocinats en «ho» i «mes» amb els «mots-destral» (*Beilwort*). La poesia de Celan agafa les dernes d'aquest esmicolament assassí per refer els seus poemes.

*

Un lector que no sigui atent al treball de reescriptura i de contradicció no veurà sinó semblances. Versos idèntics. Mots idèntics. Amb Trakl, Nelly Sachs, Yvan Goll, Rilke, Hölderlin, Heym, Brecht, Else Lasker-Schüler, Günter Eich, Rose Ausländer, Immanuel Weißglas.

Celan va dir molts cops que ell no inventava quan escrivia. Es desmarcava dels «poetes» —com a escriptor. És l'art contra el misteri. L'artista contra el creador. Mitjançant una radical historització. Com la de Büchner.

Tot poema de Celan és una anàlisi d'un text preexistent o d'un encontre anterior (amb Heidegger, amb Brancusi, amb Nelly Sachs,

amb Scholem, amb Ingeborg Bachmann, amb Margarete Susman). Alhora, és una reflexió del seu propi treball com a poeta. I sempre està ancorat en l'esdeveniment de l'extermini. Tots els poemes porten a això. És la reflexivitat de l'art. La trobem en les cartes de Van Gogh. En els textos de Malèvitx. De Mallarmé. De Mandelstam. De Tsvetàieva. En els autoretrats de Rembrandt.

*

La conjunció dels dos «termes-clau» del primer vers —*es wird* («hi haurà») i *später* («més tard») —, ja havia fet la seva aparició en un poema del recull *Fadensonnen* ('Sols de fil'), concretament en un vers del poema «*Wer herrscht?*» («Qui senyoreja?»):

Ich höre, es wird gar nicht später

[Paris, 4. 10. 1965 (GW II, 116)]

Sento que ni tan sols no hi haurà més tard

El poema s'afaiçona —com molts— en una reflexió que es bas-teix com a resposta a l'ultratge patit. El verb *ich höre* («jo sento») designa una exterioritat que és percebuda com una amenaça i un qüestionament fet a la pròpia poesia; són els «rumors» de les maquinacions i de les conxorxes literàries —els brogits que arriben a orelles del poeta. El seu «més-tard» és abolit pels sorolls que vénen de fora i, de retruc, el seu ajustament.

Convé situar d'entrada el text en el conflicte que el fa sorgir; es tracta de l'afer del plagi. Yvan Goll havia escrit un poema amorós, «*Ich höre steigen aus dir*» («Sento que de tu puja»), pertanyent al llibre pòstum de 1951, *Traumkraut* ('L'herba del somni'):

*ICH HÖRE STEIGEN AUS DIR den frierenden Vogel des Morgens,
Den heiseren, aus den gütigen Öfen des Schlafes
Geliebte, mein Feuer!*

*Ich höre fallen aus dir die dunkle Sprache des Mittags,
Den ernsten, gereiften Granat der langen weiseren Duldung,
Erde, meine Geliebte!*

*Ich höre rufen in dir das goldene Tierhorn des Abends,
Die tiefbegründete Angst vor der ungewissen Vollendung,
Meine Geliebte, die Luft!*

*Ich höre rauschen durch dich die alten Meere der Mitternacht
Und drohende Magie des nimmer erlahmenden Atems,
Wasser, meine Geliebte!*

SENTO QUE DE TU PUJA l'ocell glaçat de l'alba,
L'enrogallat, aquell que ve dels bons forns del son
Estimada, el meu foc!

Sento que de tu cau l'obscur llenguatge del migdia,
El granat greu i madur de la llarga i sàvia submissió,
Terra, la meva estimada!

Sento que dins tu crida el daurat corn d'animal del capvespre,
La por profundament clavada davant la incerta conclusió,
Estimada meva, l'aire!

Sento que a tu et travessa el brogit de les velles mars de mitjanit
Aigua, la meva estimada!

Des del moment de la represa, l'*ich höre* de Celan assenyalarà un rumor (un xafardeig literari) que és percebut com si fos un paràgraf que s'analitza, tal com diu, en el poema «*Engführung*» («L'estreta»): «wir | lasens im Buche» («ho havíem | llegit en el llibre»; GW I, 200). «Sento el que es diu sobre la meva poesia i hi responc». Les acusacions contra la pròpia obra s'imbriquen amb els textos d'Yvan Goll. I se les percep com una ocultació de la veritat històrica, que ell evidencia en els seus poemes. El vers «Ich höre, es wird gar nicht später» («Sento que ni tan sols no hi haurà més tard») ja no designa l'extinció de la temporalitat per venir, el «no-demà», sinó que s'en-

cara a la no-acceptació de la seva obra, quan la represa crítica és vista com una imitació.

En els moments més àlgids, quan les acusacions es fan més fortes, l'afer personal i l'afer històric es fan un. El poema «*Ich höre, die Axt hat geblüht*» («Sento que la destrala ha florit»), escrit un 20 de gener (del 1968), és una represa del poema «*Huhediblu*» de *La Rosa de Ningú* i, també, de la seva picota (*Beil*):

*ICH HÖRE, DIE AXT HAT GEBLÜHT,
ich höre, der Ort ist nicht nennbar,*

*ich höre, das Brot, das ihn ansieht,
heilt den Erhängten,
das Brot, das ihm die Frau buk,*

*ich höre, sie nennen das Leben
die einzige Zuflucht.*

(GW II, 342)

SENTO QUE LA DESTRAL HA FLORIT,
sento que el lloc no es pot anomenar,

sento que el pa que se'l mira
cura el penjat,
el pa que la dona li va coure,

sento que anomenen vida
l'únic asil.

*

En el llibre *Zeitgehöft* ('Patis de temps'), el poema «*Einen Stiefel-voll*» («Tota una bota plena») empra la mateixa construcció programàtica: «es wird... sein», en una clara al·lusió al poema «*Zuversicht*» («Ferma esperança») de *Reixes de llengua* («Es wird noch ein Aug sein, | ein fremdes» [«Hi haurà encara un ull, | un d'estrany»]):

*EINEN STIEFELVOLL Hirn
in den Regen gestellt:*

*es wird ein Gehnsein, ein großes,
weit über die Grenzen,
die sie uns ziehn.*

9. 11. 69 (GW III, 103)

TOTA UNA BOTA PLENA de cervell
posada a sota de la pluja:

hi haurà un anar-se'n, un de gran,
lluny, més enllà de les fronteres
que ells ens tracen.

La bota de soldat israelià diu —en l'evocació del viatge— una resistència intel·lectual, feta a força de cervell. Se la deixa sota les inclemències del temps. La referència irònica a la intel·ligència del jueu que ara es veu constret a defensar-se serveix d'introducció al moviment que transfereix la realitat històrica (les fronteres de l'Estat d'Israel) a la veritat poètica i personal. L'esperança (l'himne d'Israel és precisament la *tiqvà*) està dipositada en una marxa, en un anar-se'n més enllà de les fronteres traçades, en l'extinció programàtica de la mort voluntària, inscrita en el text.

El poema «*Einen Stiefelvoll*» («Tota una bota plena») és una avantcambra que prepara, amb les repeses, l'arribada del poema «*Es wird*» («Hi haurà»).

*

Si *es wird* defineix la temporalitat futura, l'adverbi *später* no pot ser alhora un terme temporal —el vers seria massa pleonàstic—, per força ha de ser qualitatiu. La paraula *später* («més tard») té la seva pròpia significació en l'idioma de Celan. El poema «*Spät und tief*» («Tard, profundament») va ser la traducció que Celan va proposar per al francès) diu com és aquest «més tard». La seva sonoritat, com ha mostrat Werner Wögerbauer, ens remet a la «pala» amb què es cava: *Spaten*. El «més-tard» designa un ajustament. La matèria primera —que no pertany al poeta— és ajustada amb el cop de la pala (*Spaten*) que arriba «més tard» (*später*). La veritat d'allò que ha succeït esmola el tall d'aquest acer. Els textos previs i aliens són contradits, amb força. La represa no és una còpia o una imitació —ni tampoc

una influència —, sinó una rèplica. Les citacions, fins i tot les menys «tocades», aporten una segona veritat, més justa. L'atrocitat i les complicitats són remogudes, se les posa al descobert a cops de pala.

El poeta, en un moment d'abaltiment, es fa el cor fort. Són els dies més negres. Poc abans de posar fi a la seva vida. L'esperança en aquesta pala que arribarà més tard per omplir la cosa (alguna cosa) amb el «tu», mentre s'alçarà tota sola fins a una boca, permetrà així el segon moviment d'ascens, com en una eufòria:

Des del meu esdernegat
deliri
m'aixeco
i em miro la mà
com va traçant un,
l'únic
cercle

Hi ha una «unça de veritat» en el fons del deliri. Aquesta veritat («de ver i més que ver», vertadera i més que vertadera) ajusta els embats, els cops, orienta l'odi, la venjança i el ressentiment. El cor, l'òrgan de la memòria, se'n recorda de tot:

*DIE UNZE WAHRHEIT tief im Wahn,
an ihr
kommen die Teller der Waage
vorübergerollt,
beide zugleich, im Gespräch,
das kämpfend in Herz-
höhe gestemmte Gesetz,
Sohn, siegt.*

(GW II, 128)

L'UNÇA DE VERITAT, enfonsada en el deliri;

ben arran d'ella
els platets de la balança passen
de llis i rodant,
tots dos alhora, en conversa,

quan és aixecada a l'altura
del cor tot lluitant, la llei,
fill meu, no falla.

El deliri (*Wahn*) pren la força de la veritat (*Wahr*). Són les ratificacions de la paronomàsia, del so que arriba més tard. No hi ha res imaginat —tampoc en aquesta poesia.

La mania persecutòria o els deliris de persecució que els seus coneguts li volien diagnosticar expeditivament no feien sinó assegurar-lo en la seva convicció i en la seva lluita. Ell estava amb els perseguits —aquest era el seu únic deliri de persecució:

*MIT DEN VERFOLGTEN in spätem, un-
verschwiegenem,
strahlendem
Bund. [...] (GW II, 25)*

AMB ELS PERSEGUTS, en tardana, no
silenciada
i radiant
aliança. [...] ⁵

L'aliança no s'haurà fet amb el Déu dels jueus, sinó amb els jueus morts en els camps. És la seva judeïtat atea. Que no té res de mística. Sinó que s'insurgeix contra les desviacions teològiques de

5. Paul CELAN. *Cristall d'alè*. Traducció i notes d'Arnau Pons. Barcelona: LaBreu Edicions, Col. Alabatre núm. 57, 2a ed. 2015, p. 27

l'extermini amb una mordacitat blasfema («tanta cendra per beneir»), i dient també en què ha desembocat l'alquímia dels aris, de Jung, de Paracels:

CHYMISCH

*Schweigen, wie Gold gekocht, in
verkohlten
Händen.*

*Große, graue,
wie alles Verlorene nahe
Schwestergestalt:*

*Alle die Namen, alle die mit-
Verbrannten
Namen. Soviel
zu segnende Asche. Soviel
gewonnenes Land
über
den leichten, so leichten
Seelen-
ringen.*

*Große. Graue. Schlacken-
lose. [...]*

(GW I, 227)

QUÍMIA

Silenci, cuit com l'or, dins
carbonitzades
mans.

Gran, grisa
i tan a prop com tot allò perdut,
forma de germana:

Tots els noms, tots aquells
noms
que amb allò
han estat cremats. Tanta
cendra per beneir. Tanta
terra guanyada
per damunt
dels lleugers, tan lleugers
anells
d'ànimes.

Gran. Grisa. Sense
escòries. [...]

El deliri haurà trencat els arravats de sublimitat de l'escriptura catàrtica i cruel, que ara s'escampen com dernes al seu voltant —els poemes—, mentre ell ja clou un, l'únic cercle.

El jo contempla la fermesa de la mà del tu, que no li pertany. I hi dóna el seu consentiment. L'esperança, última, no fa el poema menys fosc.