

LA LÍRICA COMO DIGRESIÓN VITAL. VIVENCIA Y OBRA DE PAUL CELAN

Dr. Javier Domínguez Muñino

Universidad de Sevilla
javierdzm@us.es

| ABSTRACT |

Sobre el célebre aforismo de Adorno –su prescripción restrictiva acerca de la poesía tras el Holocausto– planea, toda la segunda mitad del XX, la obra poética de Celan. Frente al disentimiento de lo lírico, la supervivencia –defendida por Hugo Mujica, a propósito de Trakl– empuja a la palabra hacia el abismo redentor de la misma. Si el lenguaje llevó a la debacle, a la situación de horror para tantas vidas finitas, sólo él podía recuperar la ceniza con su canto; sólo el canto, al que Nâzim Hikmet elogiara, puede sobrevivir a los hombres y sus finitos acontecimientos. Frente a expresiones del horror acontecido, radicalmente testimoniales o fidedignas o narrativas –casos del cineasta Péter Forgacs o el escritor Danilo Kis–, el verbo es en Paul Celan manifestación de la nada hacia algo; hacia algún destino, encuentro, todavía por llegar, que no podría agotarse en la mera descriptiva de lo ya vivido. Es, por esto, que la obra celaniana nace del horror en tanto que el hombre, autor, lo ha encarnado. Pero no por ello se crea caracterizada por los hechos de la gran vergüenza europea (a excepción de composiciones insólitas como “Fuga de muerte”).

Así como Didi-Hubermann diserta reciente sobre la posibilidad estética como crónica del horror, bien es cierto que en Celan se hubo reinventado la relación entre el referente y la palabra artística. En el autor rumano, la dialéctica biográfico-estética queda soterrada, y marginalmente expulsada del *sentido* que preside a su poesía. Ello no implica olvido ni capitulación, tal como señala Cacciari; sino que la idea de la indisolución de la experiencia no debe confinar el poema al angosto reducto de una memoria. Porque la lengua se dirige, como afirma Celan, herida de realidad, en busca de nueva realidad. Esta visión de lo lírico reconoce un crucial problema a estudiar en la obra celaniana: la ubicación ontológica del poema, de que el autor reflexiona hábilmente en su discurso “El meridiano”, pronunciado en 1960 en Darmstadt, y en cuya ilación recoge las ideas centrales de su propuesta estética.

Palabras clave: Poema; Holocausto; Silencio; Lenguaje; Límite; Transfiguración

| PONENCIA |

Hanna Arendt había manifestado que allí donde fracasa el pensamiento es donde debemos perseverar en el pensamiento, o más bien darle un nuevo giro. Esta afirmación nos empuja y nos habla de *sobrevivir*. Existe la noción de verdad, no como universal ni referente. Antonio Machado había escrito que la verdad también se inventa. Y se hace, sobre todo lo finito o agotado. La palabra poética es, así, brote radical de verdad que no podría cesar ante el imperativo de ningún acontecimiento. Aunque la aparente prescripción restrictiva de Adorno así lo pareciese –acerca de escribir poesía después de

Auschwitz-, el autor lo esclarece matizadamente: "qué sería del arte en cuanto escritura de la historia, si se quitara de encima la memoria del dolor acumulado".

No obstante, Fernández López, en su artículo de 2006, defiende la tensa o intensa relación desencadenada entre Celan y Adorno, quien reacciona a su conocido aforismo con el texto en prosa "Diálogo en la montaña".

En términos del poeta Ungaretti: "La poesía es forma, por su propia naturaleza, extremadamente sintética". Pues la palabra poética avanza y se retrae, se condensa, a su origen. A propósito de Ungaretti, afirmaría Valente: "El avanzar o el tenderse o proponerse de la palabra es signo o señal que hace ésta, no hacia nada exterior a ella, sino sólo hacia su propia interioridad. La palabra aparece o se presenta en el poema abierta hacia sí misma, hacia la plenitud de su interior silencio, hacia lo infinitamente no dicho del decir". Cuando Valente, en este texto titulado *Inocencia y memoria*, nos habla así, son inocencia y memoria justamente las dos sustancias que se halla uniendo. Éstas encuentran, en la voz lírica, su unidad.

Hablamos de *sobrevivir*. Auden lo hubo postulado: "La poesía no hace acontecer nada, sobrevive". En su razón de ser, la lengua de Celan –como la de tantos otros nombres (nos viene al recuerdo Georg Trakl, si miramos hacia la Primera Gran Guerra europea)- combate a la propia muerte. En la reflexión de Valente, así es interpretada su "botella arrojada al mar" de la que Celan nos refiere en su discurso, pronunciado en Bremen en 1958: "abandonarse a la esperanza [...] de que la palabra sea recogida", expresaba el poeta rumano.

Respecto al particular, y esencial, asunto de la experiencia del horror, el mismo Valente también nos ilustra en su texto *Bajo un cielo sombrío*: "El genocidio se organizó, sabido es, por medio del lenguaje, con su carga mortal en la palabra, y tan sólo podía ser purgado en la palabra, restituyendo ésta a su ser. [...] La lengua que había sido despojada, prohibida, por los que imponían, fijaban, paralizaban, el fluir del sentido, la palabra tanto tiempo prisionera, aherrojada, no se manifiesta en el poema para volver a ser aprisionada en el sentido, sino para decirlo abriéndolo a resonancias imprevisibles, imprevistas, que permitan su desregulación continua, y la invención o encuentro de nuevos y más libres horizontes".

Fíjense: Valente habla de *resonancias*; no podría esta palabra haber sido escogida con gratuidad. La resonancia es el eco, pero no por ello la consecuencia lógica. A esta tesis acerca de la pérdida de sentido aparente, de sentido lógico y mundano, nos unimos cuando defendemos que la poesía celaniana nace, en efecto, del horror vivido por el poeta; en cambio su producción lírica no se verá, estrictamente, caracterizada por los escenarios concretos de ese horror. Porque él, era un hombre marcado por la herida, pero sus versos no eran versos de la experiencia. Apenas podríamos atribuir esta mención a la obra de Paul Celan: él no fue un poeta de la experiencia, en tanto que su palabra no la recoge caracterizada, no la describe, no depende de ella, sino que va hacia otros lugares, hacia otros no-lugares (de momento). Su utopía es la del verbo poético autónomo. Tal vez en su composición más famosa –y tal vez por esto lo es- alumbremos fisuras claras por las que se filtra la concreción, la descriptiva, de los escenarios del horror: estoy aludiendo al célebre poema "Fuga de Muerte".

Composición que, tal como nos comenta John Felstiner en su monográfico sobre Celan, parte de un evento ocurrido en 1939 en Berlín: cuando Eduardo Bianco interpreta

con su orquesta ante Hitler una adaptación del tango "Plegaria". En 1947, aparecería el poema originalmente en rumano bajo el título "Tango de muerte" (traducido "Fuga de muerte" del alemán).

La cuestión de la palabra imposible, del arte en suspenso desbordado al límite por el hecho real que preside nuestras vidas, es magistralmente resuelto por el poema en esa composición: reiterativa, insistente, asombrosa... Saul Friedlander había ya planteado que el holocausto nos confronta siempre con una experiencia que cuestiona nuestras categorías tradicionales sobre la representación (estética) y la reflexión teórica, al tratarse de un evento en el límite, en esas "fronteras del espíritu" a que alude Jean Améry. Al respecto, Fernández López concluye un muy sugerente interrogante: "¿Cuál es el sentido de la *indecibilidad* como categoría estética, si los propios testigos niegan el carácter definitivo de tal incomprendibilidad y han dedicado su vida, con resultados artísticos y filosóficos evidentes, a 'mostrar lo indecible', a 'acosar con la razón' identificando aquello que se halla en las fronteras del espíritu?".

Anton Kaes lo había precisado: "La realidad pasada está ausente y es irrepetible; no puede ser visitada como un país extranjero. Un profundo abismo separa la historia, como experiencia, de su representación. Aquello que se presenta nunca puede ser idéntico a su propia representación".

Bajo estas líneas, o sobre este argumento, le reflexionamos al acto poético en Celan, a su palabra poética, la importante misión de encauzar aquello que no puede ser canalizado en otros ámbitos –del conocimiento-. La palabra poética (silencio epistemológico) excede, extralimita, por ello, el valor testimonial.

En cambio no se trata nunca de afirmar la existencia de un olvido. El silencio en Paul Celan "no implica capitulación" (tal como afirma Massimo Cacciari). La idea de la indisolución de la experiencia y su memoria, ya había sido expuesta por el poeta y ensayista Paul Valéry. Y en palabras de Didi-Huberman: "Man Ray, que tan bien fotografió el polvo y la ceniza, habla de la necesidad de reconocer, en la imagen, lo que trágicamente ha sobrevivido a una experiencia, recordando ese acontecimiento más o menos con claridad, como las cenizas intactas de un objeto consumido por las llamas".

Quizá por esto mismo determinaba Celan que: "El poema no es intemporal. Por supuesto encierra una pretensión de infinitud, intenta pasar a través del tiempo: a través de él, no por encima de él [...] Obras del hombre, que sin amparo, en un sentido inimaginable hasta ahora, terriblemente al descubierto, va con su existencia al lenguaje, herido de realidad y buscando realidad".

Nos habla de atravesar; nunca de omitir. Realmente esto nos confirma, con voz rotunda, que no existe en su poética el proceso gratuito. El verso celaniano, parezca palabra huida del sentido lógico, parezca esa ceniza intacta, se hace con la abrasada herida de su autor también. El fuego al que apelaba otro poeta en lengua alemana, Rilke: "si arde, es que [la imagen poética] es verdadera". La idea de una verdad como incendio, también la hallamos en Walter Benjamin ("[la verdad aparece en] el incendio del velo [no en el desvelo]"), y en Maurice Blanchot ("sentía por el día un deseo de agua y de aire. Y si ver era el fuego, exigía la plenitud del fuego; y si ver era el contagio de la locura, deseaba ardientemente esa locura").

Habíamos mencionado, en Valente (nuestro poeta sin generación como él quiso, nuestro poeta europeo que admiró y tradujo a Celan), que la memoria hallaba su unidad

con la inocencia de la palabra en el decir poético. Pero en el autor rumano esto se sucede al margen absoluto de la experiencia y su sentido lógico. No, en cambio, ha sido así con otras propuestas de merecido interés. Casos diametralmente opuestos, sobre la evocación literaria o estética del horror, son el cineasta húngaro Péter Forgacs y el escritor yugoslavo Danilo Kis, en cuya *Enciclopedia de los muertos* ofrece un "relato reivindicativo de la memoria universal [que] ha permanecido como metáfora de, por un lado, la banalidad de la existencia humana y, por otro, de los esfuerzos por dotarla de significado" (palabras de Mikel Iriondo en un reciente comentario sobre la *Estética de la memoria*).

En el caso de Forgacs, se confrontan las nociones de tiempo –personal e histórico– reflexionando las posibilidades y paradojas de la memoria; el artista resucita elementos cruciales olvidados, y así, reivindica la noción de arqueólogo del tiempo (la cual dista profundamente de toda linealidad intencional a que un documentalista habría de subsumirse). Pero esta arqueología nos conduce, nos lleva inexorablemente hacia el fósil. ¿Es el verso celaniano un fósil, un resto irreconocible que en cambio nos conduce hacia otro lugar?

La ubicación ontológica del poema celaniano inaugura otro de los principales problemas que la literatura especializada en él, y la reflexión filosófica en suma, viene atendiendo. ¿Cuál es el espacio ontológico que *ocupa* el poema celaniano, el fósil y la ceniza irreconocibles, la palabra lírica transfigurada? Paul Celan lo señaló: el meridiano. Así titula su más conocido y comentado discurso, pronunciado en Darmstadt en 1960, con motivo de la concesión del Premio Büchner.

El *meridiano* es un espacio de encuentro fortuito a que el poema se somete destinado. Porque "en Celan la palabra clave entre el lector y el poema es el encuentro – más allá del poeta mismo a quien ya no pertenece lo escrito- [y, como Amador Vega apunta] en el lector causa esa extraña sensación de desconcierto entre un tú y un yo que se desplazan continuamente en el tiempo". Espacio, y tiempo (como los dos poemas magistrales de Juan Ramón).

Aquí, la concepción del tiempo, o de los tiempos en suma reunidos, convergidos, parece una concepción rilkiana. Sin embargo no se instala en su aceptación metafísica, sino que Celan nos habla de encuentro material, de meridiano físico donde el decir de un muerto y el corazón vivo colisionan. Cuesta Abad comenta que "El meridiano resulta así el presente que unifica todos los presentes en la tardanza del tiempo estelar: el presente histórico y terrestre en el que ya nunca están por venir los dioses venideros [...] Celan concibe la contrapalabra, según queda dicho, como una ruptura *contrarrítmica*, un cambio de dirección y aliento por el que el lenguaje poético corta el 'hilo' de la marioneta y cumple con ello un acto de libertad". Esto nos devuelve a la liberación de la palabra, del lenguaje que, tal como dijimos al principio, había sido aprisionado en el siniestro sentido de la experiencia vivida (no olvidemos que, en Celan, víctima y verdugo hablan la misma lengua materna: la alemana). Aludiendo directamente a su poema *Coagula*, Félix Duque escribe sobre esta cuestión de la lengua: "[la poesía celaniana] podría parecer un entretenimiento dadaísta, pero es el testimonio más trágico y sincero de una edad de penuria, sin más redención posible que la *restitutio* de los muertos en el lenguaje de los matarifes, salvando y purificando ese lenguaje no con agua, sino con piedra: tiempo coagulado en espacio".

El propio Celan, en misma alusión a la lengua, versifica en su poema "Wolfsbohne": "Madre, ellos escriben poemas" (refiriéndose a los verdugos del horror).

El meridiano, el lugar de encuentro, insistimos ser el único espacio-tiempo posible para el poema porque sólo *ahí*, en ese *lugar* ya consumado o todavía por llegar, es donde puede percibirse la palabra poética (problema de la *datación* del poema, al que Hugo Echagüe ha atendido en reciente artículo sobre Celan y Blanchot): "lo que se ha de percibir una vez y sólo ahora y sólo aquí, en el uso, en el desgaste, en el frotarse del lector con los enunciados, disposición a la vez puntual e intransferible [y añade Evodio Escalante:] Lo que el poema pretende es que reduzcamos al absurdo las metáforas. Que no amplíemos la significación, sino que la reduzcamos. Que no leamos las metáforas metafóricamente, esto es, como derramamientos del sentido, sino literalmente, a la letra, como incisiones".

Hagámoslo aquí con su célebre composición, "Todesfuge". Su lectura, su encuentro, es justamente un meridiano o una dirección en que apuntar, un *hacia alguien* que resucita la palabra que en silencio permanece siempre a la espera. Palabra única e iterable, paradójicamente, como así señala Jerade Dana (única en tanto escritura es, iterable en tanto es pronunciable, recitable):

"Fuga de muerte" (traducción de Jesús Munárriz)

Leche negra del alba la bebemos al atardecer
la bebemos al mediodía y a la mañana la bebemos de noche
bebemos y bebemos
cavamos una fosa en los aires allí no hay estrechez
En la casa vive un hombre que juega con las serpientes que
 escribe
que escribe al oscurecer a Alemania tu cabello de oro Margarete
lo escribe y sale a la puerta de casa y brillan las estrellas silba
 llamando a sus perros
silba y salen sus judíos manda cavar una fosa en la tierra
nos ordena tocad ahora música de baile

Leche negra del alba te bebemos de noche
te bebemos de mañana y al mediodía te bebemos al atardecer
bebemos y bebemos
En la casa vive un hombre que juega con las serpientes que
 escribe
que escribe al oscurecer a Alemania tu cabello de oro
 Margarete
Tu cabello de ceniza Sulamita cavamos una fosa en los aires allí
 no hay estrechez.

Grita cavad más hondo en el reino de la tierra los unos y los
 otros cantad y tocad
echa mano al hierro en el cinto lo blande tiene ojos
 azules

hincad más hondo las palas los unos y los otros volved a tocar
música de baile.

Leche negra del alba te bebemos de noche
te bebemos al mediodía y a la mañana te bebemos al atardecer
bebemos y bebemos
un hombre vive en la casa tu cabello de oro Margarete tu cabello
de ceniza Sulamita él juega con las serpientes

Grita tocad más dulcemente a la muerte la muerte es un amo de
Alemania
grita tocad más sombríamente los violines luego subiréis como
humo en el aire
luego tendréis una fosa en las nubes allí no hay estrechez

Leche negra del alba te bebemos de noche
te bebemos al mediodía la muerte es un amo de Alemania
te bebemos al atardecer a la mañana bebemos
y bebemos la muerte es un amo de Alemania su ojo es azul
te alcanza con bala de plomo te alcanza certero
un hombre vive en la casa tu cabello de oro Margarete
azuza sus perros contra nosotros nos regala una fosa en el aire
acosa con las serpientes y sueña la muerte es un amo de
Alemania
tu cabello de oro Margarete
tu cabello de ceniza Sulamita.

| BIBLIOGRAFÍA RELACIONADA |

-BOLLACK, Jean (2005). *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Pons, Arnau (ed. y trad.); Langella, Yael; Mejía Toro, Jorge Mario; Romano-Sued, Susana; Nuño, Ana (trad.). 1ª ed. Madrid: Trotta, Colecc. La dicha de enmudecer, 574 p. ISBN: 9788481647921.

-CACCIARI, Massimo (2007). *Soledad acogedora. De Leopardi a Celan*. Del Olmo, Carolina; Rendueles, César (trad.). 1ª ed. Madrid: Abada Editores, 71 p. ISBN: 9788496258143.

-CANER-LIESE, Robert (2009). *Gadamer, lector de Celan*. 1ª ed. Barcelona: Herder, 205 p. ISBN: 9788425426049.

-CELAN, Paul (2003). *Los poemas póstumos*. Badiou, Bertrand; Rambach, Jean-Claude; Wiedemann, Barbara (ed.); Reina Palazón, José Luis (trad.). 1ª ed. Madrid: Trotta, Colecc. La dicha de enmudecer, 431 p. ISBN: 9788481645982.

-CELAN, Paul (2005). *Los poemas rumanos*. Ivanovici, Víctor (ed. y trad.). 1ª ed. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, Colecc. Caxón de sastre, nº 16, 94 p. ISBN: 9788477337594.

- CELAN, Paul (2010). *Amapola y memoria*. Munárriz, Jesús (ed. y trad.). 7ª ed. Madrid: Hiperión, Poesía, nº 84, 158 p. ISBN: 9788475171517.
- CELAN, Paul (2010). *De umbral en umbral*. Munárriz, Jesús (ed. y trad.). 7ª ed. Madrid: Hiperión, Poesía, nº 85, 126 p. ISBN: 9788475171500.
- CELAN, Paul (2010). *Poemas y prosas de juventud*. Wiedemann, Barbara (ed.); Reina Palazón, José Luis; Zlotescu, Iona (trad.). 1ª ed. Madrid: Trotta, Colecc. La dicha de enmudecer, 245 p. ISBN: 9788498791822.
- CELAN, Paul (2013). *Obras completas*. Reina Palazón, José Luis (trad.); Ortega, Carlos (pról.). 7ª ed. Madrid: Trotta, Colecc. La dicha de enmudecer, 523 p. ISBN: 9788481642971.
- CUESTA ABAD, José Manuel (2001). *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*. 1ª ed. Madrid: Trotta, 146 p. ISBN: 9788481644470.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Miracle, Mariana (trad.). 1ª ed., 3ª imp. Barcelona: Paidós, Colecc. Biblioteca del Presente, nº 27, 268 p. ISBN: 9788449316531.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; CLÉMENT, Chérour; ARNARLDO, Javier (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Bértolo, Inés (trad.). 1ª ed. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Ediciones Arte y Estética, 101 p. ISBN: 9788487619748.
- DOGÀ, Ulisse (2012). *Port Bou: ¿Aleman? Paul Celan lee a Walter Benjamin*. Arántegui, José Luis (trad.). 1ª ed. Madrid: Antonio Machado Libros, Colecc. La balsa de la Medusa, nº 184, 150 p. ISBN: 9788477749400.
- DUQUE, Félix (2010). *Residuos de lo sagrado. Tiempo y escatología: Heidegger/Levinas, Hölderlin/Celan*. 1ª ed. Madrid: Abada Editores, 183 p. ISBN: 9788496775831.
- FELSTINER, John (2002). *Paul Celan. Poeta, superviviente, judío*. Martín Ramírez, Carlos; González Sánchez, Carmen (trad.). 1ª ed. Madrid: Trotta, Colecc. La dicha de enmudecer, 458 p. ISBN: 9788481644814.
- FORSTER, Ricardo (2009). *Los hermeneutas de la noche. De Walter Benjamin a Paul Celan*. Sucasas, Alberto (pról.). 1ª ed. Madrid: Trotta, Colecc. Estructuras y Procesos, 166 p. ISBN: 9788498790245.
- GADAMER, Hans-Georg (2001). *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a "Cristal de aliento" de Paul Celan*. Kovacsics, Adan (trad.). 2ª ed. Barcelona: Herder, 197 p. ISBN: 9788425421075.
- SZONDI, Peter (2005). *Estudios sobre Celan*. Pons, Arnau (trad.); Bollack, Jean (pról. y apénd.). 1ª ed. Madrid: Trotta, Colecc. La dicha de enmudecer, 134 p. ISBN: 9788481646771.
- VEGA, Amador (2011). *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan*. 1ª ed. Barcelona: Fragmenta Editorial, Colecc. Fragmentos, nº 5, 124 p. ISBN: 9788492416417.