

Verdad dice quien dice sombra

Francisco Jarauta

Universidad de Murcia

1. Con *Fuga de la muerte (Todesfuge)* comienza la obra de Celan. Atrás quedaba su primer nombre, Paul Antschel, nacido el 23 de noviembre de 1920 en Czernowitz, Bucovina, una antigua provincia del Imperio de los Habsburgo “ahora ya salida de la historia”, como afirma en el *Discurso de Bremen*. De aquel territorio donde vivían “hombres y libros” quedaba la lengua, accesible, próxima, en medio de todo lo que hubo de perderse. La muerte de sus padres, deportados al campo de Michalovka, era parte de aquella historia que marcaría con una herida profunda, nunca cerrada, y un dolor que incendiaría toda su obra posterior, transformándola en uno de los lugares esenciales de la poesía del siglo XX. Él mismo lo confesará en su intervención en Bremen de 1958: “Quedaba la lengua, sí, salvaguardada, a pesar de todo. Pero hubo entonces que atravesar su propia falta de respuestas, atravesar un terrible mutismo, atravesar las mil espesas tinieblas de un discurso homicida. Atravesó sin encontrar palabras para lo que sucedía. Atravesó el lugar del Acontecimiento, lo atravesó y pudo regresar al día enriquecida por todo ello. Es ése el lenguaje en el que, durante esos años y los años siguientes, he tratado de escribir mis poemas”. Una historia nunca cegada que se impondrá desde su violencia extrema y que hará imposible regresar ni por una sola vez al lugar pacífico de la lengua del verdugo y que hará necesaria la construcción de otra lengua que, desde los límites mismos del lenguaje, derive paso a paso, violentando su cuerpo, su sintaxis, que permita decir la historia, el terrible acontecimiento que otros intentarían callar u olvidar. Se trataría de cumplir el paso de la noche a la palabra, para así restituir a la lengua el poder de decir, de expresar lo acontecido, la historia y sus hechos. “La muerte es un Maestro que viene de Alemania”, leemos en *Todesfuge*, y es por eso que la lucha se da en la lengua, en la necesaria restauración de una lengua capaz de invocar la realidad. De esta tensión y de esta verdad, que marcan su

compromiso como escritor, da cuenta en una carta a su amigo Erich Einhorn, ya en Moscú: “Jamás he escrito una sola línea que no tenga que ver con mi existencia. Soy, a mi manera, un realista, como puedes ver”.

2. La poesía de Celan permanece confinada en el lenguaje de una forma deliberada. Su fuerza crítica nace de esta reflexión sobre el lenguaje mismo, en el regreso sobre su propia estructura, sus juegos, su disponibilidad, su errancia. Celan es de los poetas el que lleva más lejos la experiencia de esta errancia espectral, accediendo así a la verdad de la lengua. En efecto, crear una lengua es darle un cuerpo nuevo, aparecer y desaparecer como en un ausentarse elíptico, que dice Derrida. En este sentido, Celan es un poeta ejemplar. En su escritura hay un cruce de culturas, de memorias literarias, de referencias complejas que él mismo ha construido cuidadosamente, y que dan a su escritura un nivel de condensación extrema. Pero esta misma construcción se ve atravesada por una reflexión política explícita, que hace de su concepción de la escritura un instrumento de reconocimiento de una alteridad que nunca se nos da, y que sólo la lengua puede acercarnos. Él, que podía confesar: “sólo tengo una lengua y no es la mía”, hará suyo el camino de quien persigue la errancia espectral de las palabras en sus juegos y precisiones varias, siempre cercanas a una búsqueda cada vez más radical, más cercana a la lengua pura. No en vano, en uno de sus textos principales en lo que a sus ideas poéticas se refiere, *El meridiano*, correspondiente al discurso en la recepción del Premio Georg Büchner, tenido lugar en Darmstadt, el 22 de octubre de 1960, podía escribir: “Pensar Mallarmé... hasta el final, en su lógica”, lo que significaba para él rehacer una lengua capaz de enunciar todas sus sumisiones y la monstruosidad inherente a la misma.

Celan realiza así lo que parecía imposible, “escribir en las cenizas del lenguaje”, para llegar a otra poesía que es la suya. Atraviesa el lugar de la lengua descentrando su orden, agrega y desmembra palabras, crea cantidad de neologismos exacerbados, fuerza la sintaxis y destruye una posible legitimación fundadora al llevar hasta el límite los propios recursos de la lengua. Construye esas increíbles *fugues* y *strette* como cadencias musicales interrumpidas, forzadas, rotas, como fallas geológicas. Hay en su escritura algo de lapidario, definitivo, pero que al mismo tiempo es la metáfora de una eternidad fallida o de una muerte que permanece “inquieta”, no vengada, observa Andrea Zanzotto. Frente a una tradición que va de Hölderlin a Trakl, y que ha resultado imposible continuar, Celan suma un elemento hebraico profundo, progresivamente asumido y presente en toda su obra. Queda en sus páginas la huella (traza) de un

esfuerzo inmenso y de un don excepcional de creación y de amor a favor de una escritura que hace suyos los giros y experimentos más fecundos, definidos siempre desde aquellos límites que la poesía nunca podía olvidar. Y si no, qué otra relación podría establecerse entre historia y palabra poética. Celan nada tiene que ver con Adorno a la hora de definir la función de la poesía después de Auschwitz. Celan, contra Adorno, es de los que piensan que hay que nombrar el magnicidio y la poesía debe realizar esta invocación.

Celan, tan cercano de Ossip Mandelstam, a quien dedicará *Die Niemandrose (La rosa de nadie)* de 1963, estará próximo a la idea de un trabajo poético en el que se “exponga” el acontecimiento, ese tembloroso acontecer de la vida y la historia. “La poesía no se impone, se expone”, dirá sabedor del complejo viaje de formas que asume la historia que camina en direcciones paralelas, con efectos devastadores, y de la que queda apenas el rastro de objetivizaciones desfigurantes que pasan a la “exposición” de la escritura a través de páginas cortadas, suspendidas, como en escaleras, condenadas casi siempre a gravitar sobre una identidad no resuelta, errante, cuyo sentido y verdad debe exponerse en su dimensión real, es decir, en su acontecer. Mallarmé y Celan también cercanos en este aspecto, aunque será Celan quien recorra más de cerca el campo vasto y desolado de aquello que no puede expresarse dentro del tiempo, y que fuerza a la poesía a su transformación o al silencio.

3. Es sin duda alguna *El meridiano* el lugar en el que Celan expone de manera más detallada los conceptos que rigen su trabajo de poeta. “Aquí –afirma– se rinde homenaje a la majestad de lo absurdo que testimonia la presencia de lo humano... Tal vez –sólo pregunto–, tal vez la poesía, como el arte, se dirige con un yo olvidado de sí mismo, hacia algo insólito y extraño y vuelve a liberarse. Pero ¿dónde?, ¿en qué lugar?, ¿con qué? y ¿en calidad de qué?”. La referencia a los héroes büchnerianos como Woyzeck, Leonce y Lena, el mismo Danton o Lenz, el Lenz que “el 20 de enero atravesó las montañas”, pasan a ser los lugares luminosos para una historia pensada indefectiblemente como drama humano, como historia imposible, como mientras tanto inquieto. “Se puede decir tal vez – comenta Celan– que en cada poema queda grabado su *20 de enero*”, es decir, aquel momento marcado por la decisión del alma y el destino. Entre una y otro discurre la escritura, como si de una zona de combate se tratara –“parler dans la zone de combat”, escribe J. P. Lefevre–, instaurando el difícil juego de formas sin olvidar la proximidad del silencio que se impone a la poesía como horizonte: “El poema muestra, es imposible no reconocerlo, una gran tendencia a enmudecer.

Se afirma, el poema se afirma al límite de sí mismo; para poder mantenerse, el poema se reclama y se recupera ininterrumpidamente desde su ya-no a su todavía”. Ese “todavía” no puede ser sin embargo más que un hablar... Ese “todavía” del poema puede sin duda encontrarse sólo en el poema de quien no olvida que habla bajo el ángulo de incidencia de su existencia, el ángulo de incidencia de su condición humana. Este límite interno que arroja el poema a una particular escritura y composición es para Celan el destino de la poesía moderna, que hace suyo de manera ejemplar.

El poema *Sprich auch du (Habla también tú)* de *Schwelle zu Schwelle (De umbral en umbral)*, publicado en 1955, anticipa ya todo el desarrollo posterior de Celan. Ni siquiera el poema se sitúa en el lugar de la verdad, sino en el lugar del conocimiento y del decir, que se afirma como inicio del mismo: “sag deinen Spruch” (di tu decir). “Gib ihm Schatten genug” (Dale sombra bastante). “Wahr spricht wer Schatten spricht” (Verdad dice quien dice sombra). Esa distancia entre la realidad y el lenguaje, mediada en Celan por el decir, nos sitúa ante una sombra que la poesía hace suya, es su territorio y su lugar de intervención. Recorrer la sombra, intentar desde la palabra nombrar/decir su verdad, tensamente, sin resolver nunca la distancia, tal es el territorio del poema, su lugar natural.

La realidad, en efecto, no es, la realidad ha de ser buscada y alcanzada. Kafka ya había indicado que la poesía es una expedición hacia la verdad, como recuerda Beda Alemann al referirse a las afinidades entre Kafka y Celan. La geografía que se desarrolla a partir de este decir la hace coincidir Celan con un paisaje de “móviles dunas de palabras errantes” (in der Dünung wandernder Wörter), imagen que se corresponde con otras de *Atemwende (Cambio de aliento)* o *Sprachgitter (Reja de lenguaje)*. “Hilo”, “rastros”, “rayos”, “red”, “hilado”, “velo”, “estría”, etc. Están en el lugar del lenguaje para dibujar su oscilante movimiento sobre las “dunas móviles”.

Esta distancia entre lenguaje y realidad remite necesariamente tanto en el caso de Celan como en el de Kafka a sus relaciones tempranas con la tradición *hassídica*, una cuestión que precisaría, en el caso de Celan, un análisis más detenido. Es cierto que Celan transforma esta tradición, pero se mantiene cercano a ideas que asocian la experiencia extrema con la dificultad de expresarla, dando lugar a una escritura hecha de hiatos, silencios..., que forman parte de una escritura suspendida. “Las móviles dunas de palabras errantes” expresan mejor que ninguna otra imagen el juego de una escritura que se interpreta como tensión y búsqueda de una experiencia que cambia y se

desvanece en el tiempo haciéndola inaprensible, inexpresable: el silencio se le impone como destino. En tensión, unida en la diversidad por el interrogante, por la inestabilidad, la suya será una lengua conquistada y soberana ante el desamparo.

4. Esta relación con la historia da lugar a una lectura directamente política de la obra de Celan. Celan escribe desde lejos, desde un país extranjero, lo que le da una gran libertad para interpretar los acontecimientos. Igualmente, se podría decir que no es primordialmente –es la tesis de Jean Bollack– un poeta judío, aun cuando asuma la causa de las víctimas. El judaísmo alemán tiene una compleja historia que no hay que olvidar. En el cruce de tradiciones hace suya una vía que va más allá de la historia alemana para abrirse a una disposición que más que ser una utopía podría interpretarse como un “anarquismo purificado”. En este sentido practica Celan una resistencia a todo tipo de teologización. La historia tiene sus leyes, sus sujetos, su economía. Celan ha sido judío de otra forma que Benjamin, lo ha sido sin teología. Celan piensa: han existido los campos, los sujetos de la muerte, y toca a nosotros decir esta verdad. Y la única manera de decirlo es mediante una escritura capaz de subvertir el sentido poético y cómplice de la lengua. Es por estas razones que el acto poético implica en Celan un volverse contra una tradición cultural. Coincide su lectura de Rilke con el ascenso del nazismo, de ahí aquella distancia respecto a Rilke, que sólo puede interpretarse desde el interior mismo de la poética de Celan.

A estas ideas está asociada la de *Stehen, permanecer, resistir*, etc., que hallamos en poemas centrales como *Schibboleth (Shibbólet)* en *Von Schwelle zu Schwelle* o *In Eins (Todo en uno)* de *Die Niemandrose*.

Si en el primero las referencias centrales hacen mención a la insurrección obrera en Viena en febrero de 1934 y del Madrid anterior a la guerra civil (febrero 1936), *In Eins* gira en torno a la figura de Daniel Abadías, republicano español, de Huesca, refugiado en Normandía y pastor en Moisville, donde los Celan acababan de adquirir una casa de campo. El *No pasarán* que enuncia el poema recoge el ideal de quien invoca la lucha, el combate por las ideas, o por una historia humana más justa. Una historia que recorre con sus intensidades varias la obra de Celan, y que lo acompaña hasta la sombría decisión final que cierra su vida. Pocos poemas expresan mejor la deriva de su vida y su verdad como las breves líneas que podemos leer en *Atemwende (Cambio de aliento)*, de 1967:

Stehen, im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.
Unerkannt,
für dich
allein.

Mit allem, was darin Raum hat,
auch ohne
Sprache.

Estar a la sombra
de la llaga en el aire.

Para-nadie-y-para-nada-estar.
Irreconocible,
solo
para ti.

Con todo lo que en ello espacio tiene,
sin idioma
también.

REFERENCIAS

CELAN, P. (1999): *Obras completas*. Madrid: Trotta.

VALENTE, J.A. (2002): *Cuadernos de versiones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

VV.AA. (2005): Paul Celan: Rosa de nadie. *Rosa Cúbica*, nº15-16.

Francisco Jarauta es catedrático de Filosofía en la Universidad de Murcia. Ha realizado estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en las Universidades de Valencia, Roma, Münster-Westf., Berlín y París. fjarauta@gmail.com