

LO IMPOSIBLE DE PRESENCIAR

Sobre un nocturno de Paul Celan

Por: Jorge Mario Mejía Toro
Universidad de Antioquia

Resumen. El escrito *Lo imposible de presenciar* ofrece una interpretación del nocturno de Paul Celan *Du liegst* por parte de un lector que no se presupone destinatario del poema. En consecuencia, el primer momento de la lectura sigue el consejo del propio poeta de alejar la pretensión de creer que el sentido de una palabra consiste en el significado que conocemos de ella. El segundo momento busca las coordenadas del sentido en la puntuación del poema, y su estratificación, en la rima, para penetrar en lo desconocido de la palabra por medio de una música desconocida. El tercer momento habla del presente del poema y de su segunda persona como signos de una poesía que no se hace ilusiones ni tampoco las proporciona.

Palabras claves: Celan, Szondi, Bollack, Gadamer, Edén, asesinato, ejecución, navidad, poesía, significado, sentido, rima, tiempo.

THE IMPOSIBLE TO WITNESS

Summary. The writing *The impossible to witness* offers an interpretation of Paul Celan's nocturne *Du liegst* by a reader who is not assumed as an addressee of the poem. In consequence, the first moment of the reading follows the advice of the poet himself about keeping away the pretension of believing that a word's sense lies in the meaning that we know. The second moment looks for the coordinates of sense in the punctuation of the poem, and its stratification in rime, to penetrate into the unknown of speech through an unknown music. The third moment talks about the poem's present and about its second person as signs of a poetry that does not offer nor have any hopes.

Key words: Celan, Szondi, Bollack, Gadamer, Eden, assassination, execution, Christmas, poetry, meaning, sense, rime, time.

El nocturno dice:

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

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

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

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

*Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt!*

Una traducción tentativa podría decir:

Yaces en intensa escucha,
rodeado de arbustos, rodeado de copos.

Ve al Spree, ve al Havel,
ve a los ganchos de carnicero,
a las rojas sartas de manzanas
de Suecia —

Viene la mesa con los dones,
da la vuelta en un Edén —

El hombre quedó como un colador, la mujer
tuvo que nadar, la marrana,
por ella, por nadie, por todos —

El Canal Landwehr no hará ruido.
Nada

obstruye.

I. Las palabras

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

La primera palabra del poema es el pronombre que llama a la “segunda persona”. No se sabe a quién reemplaza ni quién recurre a él para su interpelación. Oímos que alguien yace y que la escucha es su lecho nocturno. Si ya el verbo de la escucha (*lauschen*) significa aguzar el oído, entonces el adjetivo (*gross*) deja oír una especie de ironía: oh la escucha, la gran escucha. Que en la vecindad se encuentre un renombrado epíteto —retirado, solitario, apacible (*lauschig*)—, no es, entonces, algo que lleve a la escucha a creer que tiene asegurado

1 CELAN, Paul. *Gedichte*, II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 334.

su recogimiento (*Gelausche*). Sabe que está hecha de idas y venidas (*Gelaufe*), un vaivén como tantos otros, menos prestigiosos.

Arbustos y copos circundan la escucha (*umbuscht, umflockt*). El oído que deambula está protegido, la escucha misma lo protege, afuera de toda intemperie. Sólo que (como el prefijo *um-*, alrededor de, en torno a, equivale también a *trans-*), en lugar de rodeado de arbustos y de copos, podría oírse *trans-arbustado*, *trans-encopado*, o *rearbustado*, *reencopado*. O, simplemente, *arbustado*, *encopado*. Si los sustantivos que participan en esta nueva adjetivación (*Busch* y *Flocke*) hacen pensar en protección, es por contraste: tú estás aquí dentro, afuera está la noche invernal. Pero has de saber que ese afuera te atraviesa en la misma medida en que te refugias de él. La protección está hecha de aquello de lo que protege. De la nieve te abriga la nieve. Estás rodeado. Estás emboscado, eres emboscado. Al que yace al abrigo de la nieve lo espera **lecho de nieve**.²

El retraído es llevado y traído por la escucha. Al abrigo de la noche invernal, el vasto lecho de la escucha puede volverse estrecho, cada vez más estrecho, a tal punto que el yacente no esté ya acostado, sino echado, echado de la cama, echado por lo que oye en el vaivén de la escucha. Al aguzar el oído, oye que no basta tenderse en la intensa atención, que no se expone a nada, que deje ya de merodear en su sábana de **copos negros**³ y vaya adonde tiene que ir. La tensa escucha le dice: no escuches más, escucha sólo aquello que lleva más allá de la escucha.

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

Tal vez la autoironía de la escucha era el modo como el poema, traspasado por el tiempo, ponía en entredicho su pretensión de hablar de un momento a otro. Ahora empieza por invertir su anterior comienzo: ¡tú, que yaces, levántate y ve! A la segunda persona, que no tiene nombre, se le habla de ciertos nombres. No se le informa nada sobre lo que nombran. Más que hablarle, se la llama a ir donde tales nombres hacen gala de su renombre. Vaya uno a saber qué sea eso de ir a unos garfios, a unas sartas. Sin embargo, oído tan aguzado habrá notado que no le hablan de unos garfios y unas sartas sino de los garfios y las sartas, como si fuera imposible confundirlos con otros. Habrá notado también su chocante coexistencia, y cómo la impresión que producen los garfios de carnicero no resulta atenuada por la inmediata proximidad de las manzanas, sino que, a la inversa, el rojo de éstas aparece bajo otra luz por el temor que producen los garfios, la oscura amenaza de colgar de ellos como animal desollado. Los garfios (*Haken*) están involucrados en la cruz gamada (*Hakenkreuz*):

2 Véase el poema *Schneebett*, en: *Íd. Obras completas*. Madrid: Trotta, 2000, p. 128.

3 Véase el poema *Schwarze Flocken*, en: *Ibid.*, p. 402.

los palillos (*Staken*) que ensartan las manzanas se vuelven picotas (*Pranger = Stange = Staken*) que delatan la complicidad de los predicadores de la otra Cruz.

El llamado tal vez llama a dejar el amparo de la escucha y enfrentar el desamparo de ver. Pero no hay desamparo de ver en quien todavía tiene párpados. Ir a ver, en cualquier sentido, atenúa la desnudez de ir.⁴ Tal vez lo llaman a presenciar de un modo todavía desconocido. Tal vez lo llaman a que asista. Pero nada de eso se oye. No se oye otra cosa que el llamado a ir a los garfios y a las sartas. Frente al anterior ir y venir del oído, un apremiante ir sin retorno.

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

Al segundo intento de comienzo del poema (*Geh du*), que trastocaba el primero (*Du liegst*), replica lo que viene (*Es kommt*). Tal vez la urgencia del llamado se debe a la inminencia de lo que viene. Tal vez haya que ir para oponerle resistencia.

El don (*Gabe*) tiene sus matices: el regalo y el obsequio; la dádiva; la ofrenda; y hasta la dosis. No en vano estuvo emparentado en otro tiempo con el veneno (*Gift*). En cuanto a la mesa (*Tisch*), su procedencia (viene del latín *discus*, y éste del griego *diskos*) la envía del disco de lanzamiento al plato y a la fuente, en el sentido de recipiente que ofrece. Pero la mesa puede ofrecer sin ofrendar. El poema descompone la palabra “mesa con los regalos” (*Gabentisch*), no sólo para que el verso no cojee allí donde habla de lo que viene, sino, sobre todo, porque es necesario que los regalos rematen este verso. Viene, pues, la mesa de los regalos. Pero podría traer su dosis de veneno, lo que ofrece podría estar manchado de carnicería.

No bien oímos la palabra Edén, su nombre resuena. Porque el Edén tiene su historia. Pero si antes no podíamos confundir los garfios del Havel con unos garfios de cualquier carnicero, ahora no podemos asimilar, sin más, el renombrado Edén y este Edén en el que la mesa de los regalos da la vuelta. El verbo doblar, dar la vuelta (*biegen*) es de esos que quisieran eludir a sus parientes. Huir; rehuir; evitar (*fliehen*), en el sentido de volverse, apartarse (*sich abwenden*), están en su linaje, y su sangre acaso también traduzca o trasluzca la palidez del asustarse, sobrecogerse, aterrarse, espantarse (*erschrecken*). ¿Qué alberga este Edén, que la mesa de los regalos lo rehúye y se aparta de ahí, aterrada? ¿También en él enrojecen las manzanas? Un hombre y una mujer vuelven a estar ahí.

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

4 Cfr. GADAMER, Hans-Georg. “¿Qué debe saber el lector?”, en: *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1993, y el Epílogo a *¿Quién soy yo y quién eres tú?* Barcelona: Herder, 1999.

No se trata de cualquier hombre ni cualquier mujer. Si se dice el hombre, la mujer, se sabe de quiénes se trata. El modo de referirse a ellos, nada “poético”, delata a gente involucrada en los hechos. Sólo que, al repetir las designaciones generales, el poeta fuerza en ellas su sentido abstracto y con ello las hace hablar del trato diferente que los asesinos saben dar a hombres y mujeres: al hombre lo acribillan; el cadáver de la mujer lo tiran al agua —y para imaginar los ultrajes que anteceden a su muerte basta ser... humano—. Además, al llamarla puerca (o marrana, o cerda), hacen saber lo que piensan de su procedencia.

Y se oye todavía algo más: **por ella, por nadie, por todos**. Es, sin duda, un lenguaje diferente del anterior. Los asesinos pueden decir: “para que coman...”. Los llamados autores intelectuales dirán: “para que escarmienten”, refiriéndose a cualquiera que tenga las mismas ideas de aquellos dos o que sea como ellos, y que para estos “superiores” es nadie o lo mismo que nada —nada a la que, sin embargo, se debe aniquilar—. No lo dirían nunca con palabras como las del poema. Separadas, sí, pueden decirlas, pero juntarlas sería demasiado para su “inteligencia”. El que las junta es el poeta, es su modo de interpretar las razones de los asesinos, el hecho de que crean tener la razón y piensen, incluso, que el hombre y la mujer se hicieron matar por nada. El poeta recoge las palabras para indicar que las razones del crimen encubren el deseo de matar sin razón, de matar por nada.

La mesa de los regalos retrocede ante ese Edén que expulsa, según el caso, por la puerta o por las cloacas. ¿Tras recoger los regalos de la carnicería, ahora, sobrecogida, recoge los de este Edén y regresa por donde vino? De los garfios de carnicero a las sartas de manzanas, de la mesa de los regalos al Edén, el terror y la fiesta parecen intercambiar sus lugares en la indiferencia del tiempo.

*Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt.*

Corriente de agua, vía, conducto, frecuencia radial, el *Kanal* se remonta (pasando por el italiano *canale*, tubo, cánula, válvula, cañería, que viene del latín *canalis*, tubular, de *canna*, junquillo) hasta la *kánna* griega y debe atravesar aún la procedencia semítica de esta palabra. La lengua alemana salta por encima del foso y traduce *kánna* por *Rohr*, caña, junco, cañón, caño, cañería, pariente probable de *rauschen*, en cuanto lo que rumora o susurra o murmura o cruje (*rauschende*), o en cuanto lo que se desliza rápidamente con un ligero ruido (*raschelnde*).⁵ Contrario a esto, oímos ahora de un *Kanal* “discreto”. Es evidente que no habla de su linaje, cree que viene de sí mismo, que sólo va, que va sin venir: oculta que el renombrado salto del origen es, en realidad, asalto. Canalizando otras aguas, las mismas, las del lenguaje, viene del mundo que él niega, de un modesto junquillo, una caña, una

5 Véase el poema ... *rauscht der Brunnen*, en: CELAN, Paul. *Op. cit.*, p. 169: ... *cuchillos / de mi silencio*.

cañada. Pero también es evidente que su prioridad no es acallar su procedencia, eso lo consigue sin siquiera proponérselo, por el simple hecho de transcurrir. Nada impedirá que siga su curso hacia la grandeza, probablemente hacia un reino de mil años, porque sus aguas no se deben a nada.

En cambio, este *Kanal* sí es muy “discreto” con lo que sus aguas llevan. Debe cuidar su nombre. Y, además, cuidarse de su nombre que, a diferencia de otros nombres de lugares, neutros, como Havel, o irónicos, como Edén, podría echar a perder su “discreción”. Pero el poema no lo encubre, el poema dice que el Canal de la Milicia Nacional (*Landwehrkanal*) no delatará a los asesinos porque se delataría a sí mismo y debe, en consecuencia, cuidarse de que nada se atasque en sus aguas, nada las detenga en su huida, nada las estanque, nada forme coágulo (*stockt*). Nada, extraña palabra. ¿Es sujeto, es objeto, es ambas cosas? ¿Qué dicen las últimas palabras del poema? ¿Nada se detiene, todo sigue su curso? El verbo que va con nada (*stocken*), es sinónimo del verbo quedar inmóvil, paralizado, atónito (*stillstehen*), y también del verbo ponerse rígido y estar aterido (*steif werden*), que, además, participa en la expresión aguzar el oído (*die Ohren steif halten*). Del lecho de la escucha al lecho de las aguas, del Canal de la Milicia Nacional al canal auricular, ¿todo se repetirá por siempre? Nada cesa. Punto muerto de la muerte. Nada anonada. ¿Por eso tienes que ir allá, para decirlo? ¿Hay que decir lo que no sirve de nada decir, y decirlo cuantas veces sea inútil decirlo? El Canal no estanca la sangre derramada. El poema, tampoco. Nada coagula.⁶ Y, sin embargo, el poema no tiene —ni pretende— el renombre del Canal.

II. Los sonidos

El poema articula su sentido mediante la rima, pero ya la puntuación proporciona una orientación previa. Mientras que el punto indica la relación de las estrofas primera y quinta, las estrofas segunda a cuarta vienen relacionadas por guiones, que trazan entre ellas una secuencia recíproca que parece tener su eje en la tercera estrofa. El punto aparte marca una dura ruptura entre la primera estrofa y la segunda, así como entre los dos momentos de la quinta estrofa, de modo que, tras la fluidez cortante de los dos últimos versos, el punto final devuelve bruscamente al inicio del poema.

Para llegar a los puntos y a los guiones hay que pasar por unas comas que parecen limitarse a la corrección idiomática, pero que, en realidad, al dejar estar la respiración, al dejar que crea respirar a su ritmo habitual, la van llevando paso a paso a lo irrespirable, y en tal sentido son decisivas en esta especie de partitura de la desesperanza.

Si los signos de puntuación trazan ya las coordenadas del sentido, la rima lleva a cabo su estratificación. El propósito de Celan al rimar el poema no es ponerle música al

6 Véase el poema *Coagula*, en: *Ibid.*, p. 242: *También tu / herida*, Rosa.

horror, sino componer un sistema de señales que dan la pauta de su interpretación anticoral de los hechos y comprometen sin miramientos el desciframiento de su aprendiz, es decir, de aquel que **no** se presupone oyente.

La rima del oído abierto y la boca sellada (*Gelausche* y *rauschen*) dice que el vaivén de la escucha, que oye el llamado que la sobrepasa, se estrella contra la sorda complicidad de lo que, en cada tiempo, sonríe burlón ante la solidaridad, ante la poesía. Y la rima de la emboscada y el anonadamiento (*umflockt* y *stockt*) dice que el oído recibe el golpe de gracia de la nada, su garrotazo (*Stock*, en el sentido de *Knüppel*, como en el poema **Todtnauberg**).⁷

La mitad de los versos del poema terminan en el sonido *en*, pero la relación entre ellos se estratifica según la sonoridad más amplia que presente o contenga dicha terminación. Así, los garfios de carnicero (*Fleischerhaken*) y las sartas de manzanas (*Äppelstaken*) se relacionan entre sí, antes que relacionarse, por ejemplo, con Suecia (*Schweden*), por más que el nombre de este país sirva para identificar las manzanas como adorno navideño. *Gaben* hace pensar en los aguinaldos por su cercanía sonora con *Äppelstaken*, pero igual cercanía tiene con *Fleischerhaken*, de modo que la ironía sale a flote. Cierta Iglesia, indigna del Crucificado por su complicidad con la picota antijudía, preside los actos: el Nacimiento se celebra a costa de la muerte; el Recuerdo, a costa del olvido. Aquel cuyo lejano corazón esté del lado de las víctimas olvidadas no recibirá el mismo presente que el “prójimo”: los garfios del Carnicero son lo que viene para él con la mesa de los regalos (Celan se vale de una peculiaridad de la lengua alemana para decirlo: *Es kommt*).

El modo como el nombre *Eden* resuena en las otras dos palabras (*Schweden - jeden*), además de provocar la diferencia frente a las demás terminaciones que presentan el sonido *en*, dice desde dónde hay que escuchar semejante trinidad. Las manzanas no remiten solamente a la navidad: ahora la serpiente —cómplice del águila— tienta con la inclusión en el Paraíso de la reconciliación, bajo la forma de Paraíso de las Letras. *Jeden* habla de la sinrazón de los asesinos ante el cadáver de un judío que, para ellos, es **cualquier** judío y **todos** los judíos, es decir, **nadie**. Pero habla también de la perversión de la culpa: *für sich, für keinen, für jeden*: por su culpa, por su culpa, por su grandísima culpa. Y el Cobrador tocaba ya a la puerta: *für... für... für... Führer. Jeden* habla, en fin, de aquello que se predica **para todos** y siempre está excluyendo a alguien. *Jeden* tiene incrustado aquello que lo niega, *Eden*. La expulsión del Paraíso, como tal vez dijo Kafka, no cesa de cumplirse.

La rima del oído abierto y la boca sellada (*Gelausche* y *rauschen*) quisiera hacer un ligero ruido, provocar un susurro, un rumor, un cuchicheo. Pero la rima de la emboscada y el anonadamiento (*umflockt* y *stockt*) es palada de nieve sobre fosa común, es latigazo como el que los nazis llamaban intérprete (*Dolmetscher*). La rima de los garfios del Carnicero y las picotas de manzanas (*Fleischerhaken* y *Äppelstaken*) es un taco —una estaca— en la garganta,

7 BOLLACK, Jean. **El monte de la muerte**, en: *Quimera*. Barcelona, n.º 191, mayo de 2000, y *La Grecia de nadie*. México: Siglo XXI, 1999.

que hace que el olvido del *Havel* sea un ahogo en la despreocupada alegría de los presentes (*Gaben*). Pero la rima de Suecia, Edén y todos (*Schweden - Eden - jeden*) es un tambor que redobla lo que aquí se termina para este hombre y esta mujer, y para los que sean como ellos.

En medio de todas las terminaciones que machacan el mismo sonido *en* (o que le son similares, como *e* y *el*, o que le replican, como *ockt*), hay una rima aislada, solitaria: *Frau - Sau*: mujer - puerca. Está diciendo que las diferencias políticas o raciales son sólo un pretexto cuando la víctima es una mujer. Está diciendo que el deseo de esos hombres es matar a la mujer como tal. Ensañarse con una mujer judía o comunista, tirar su cadáver al agua, habla de la sinrazón de estos hombres ante el cuerpo de la mujer: habla, a fin de cuentas, de la impotencia que levanta su sexo.

Hay, por último, una terminación que no rima con ninguna otra de final de verso, la terminación de la nada, *Nichts*, pero que rima con el verbo inicial, (*Du*) *liegst*, para corroer el poema desde dentro afectando todos los sonidos semejantes: *umbuscht, kommt, biegt, musste*. El echado sabe que el cerco se cierra cada vez más. Lo que viene con el más sangriento de los presentes se preparaba de tiempo atrás, pero todo será negado: a lo que pasó entonces, lo llamarán suceso único. Otros hablarán de paranoia. Un día, él deberá nadar, también eso lo deberá, lo habrá prestado como debió prestar la sombra, y su cuerpo, como el de ella —Rosa de nadie—, será tumba vacía.

III. El tiempo

El poema alude a la noche invernal (versos 1-2); a la tortura y muerte de quienes fallaron en el atentado del 20 de julio de 1944 contra Hitler (versos 3-4); al Adviento (versos 5-7); al Paraíso Terrenal, al antiguo hotel Edén y al nuevo Edén, edificio de apartamentos que yergue su lujo insultante en el mismo lugar que ocupara aquel hotel (verso 8); al asesinato, en enero de 1919, de los comunistas Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht a manos del *Freikorps*, organización paramilitar ultranacionalista; al juicio de fachada que condenó a los asesinos a penas de las que se rieron desde la instrucción (versos 8-11); alude a la complicidad del gobierno socialista y a la imposible compañía que el poeta brinda a la mujer muerta al recorrer de noche el Canal (verso 12); y, finalmente, alude el poema a la contumacia de semejante estado de cosas (versos 13-14).⁸

8 Cfr. SZONDI, Peter. *Edén*, en: *Hora de poesía*, Barcelona, n.º 5, 85/86/87, enero-junio de 1993. Otra traducción, con el título *Un poema de invierno de Paul Celan*, en: *Quimera*, No. 137, junio de 1995. Véase la consideración polémica de Bollack sobre lo "biográfico", que defiende los derechos de lo singular frente al pretendido acceso universal que invoca la hermenéutica gadameriana, en: *La Grecia de nadie. Op. cit.*, p. 410, y, sobre todo, en: *L'écrit. Une poétique dans l'oeuvre de Celan*. Paris: PUF, 2003, especialmente el capítulo 1, *La mainmise sur le sujet*, apartado *L'incidence du particulier*.

Saber a qué alude el poema no borra su carácter alusivo. ¿Por qué es alusivo? ¿Qué dice, con ello, de los hechos aludidos? ¿Qué dice, con ello, de la poesía misma, de su posibilidad, de su imposibilidad?

Durante los pocos días de su permanencia en Berlín, Paul Antschel tomó la **negra leche** del “pecado original”. Pero Paul Celan no escribe: Fui a los garfios, fui a las sartas, fui al Edén... Estuvo allí, pero no escribe de ese modo. Ni primera persona ni pretérito. Una voz llama a un tú anónimo, y lo hace en un presente que inunda todo el poema. Los lugares y los medios del terror tienen nombre propio en el poema, no así las víctimas, ni las del Edén ni las del nazismo, si es que hay diferencia, y tampoco los verdugos, ni los que implementaron el método del asesinato selectivo ni los que lo perfeccionaron para la consolidación de la situación que les permitió poner en práctica el asesinato colectivo. El poema no identifica ni a unos ni a otros para indicar la continuidad de los hechos, su “eterno retorno” y, sobre todo, el olvido del que parecen estar constituidos.⁹ El presente del poema no se hace cómplice del presente interminable de la crueldad, y tampoco se resigna a cohabitar con él, pero está lejos de soñar ingenuamente con interrumpir o conjurar su asedio perpetuo. El presente del poema es la conciencia del límite de la poesía. También por esta razón —acaso su única razón frente a la sinrazón— es alusivo el poema.

Pero, ¿cuál es el tiempo de un llamado? Llamada a ir, la escucha no queda relegada, su presente se tensa en la medida en que ella presta atención a lo que la deja sin asidero. La tensión no ocurre entre oír y ver, tampoco entre estar acostado e ir, sino entre el estar aquí a la escucha y el oír que llama a ir allá no se sabe a qué. Seguramente no es lo mismo estar acostado sin oír el llamado, que oírlo, pero oírlo no es ningún **destino**. Acatarlo es, dolorosamente, lo mismo que seguir tendido, apenas sí es ir del estar echado al ser echado. Expulsado del lecho de la escucha, el poeta va al poema, que lo expulsa con su llamado inexorable.

Cuando el poeta pretende dar testimonio de lo que hay en los lugares adonde ha ido, el poema le dice que vaya. Cuando vuelva, el poema vuelve y le dice que vaya. ¿A qué, pues? ¿A ver, a fin de cuentas? No puede ser a ver, ya lo llevaron a mostrarle todo eso. El llamado no habla de ir mañana, cuando sea de día, cuando haya luz. Llama a ir ahora mismo, ir allá de noche. Ver es poco, ver no es nada. Que se encuentre con eso de noche, cuando todo está cerrado, empezando por la noche misma, cuando todo está del otro lado. Que lo diga así, que viva en carne propia lo que ha presentido en otro tiempo, la **reja del lenguaje**.¹⁰

9 Gadamer dice que el poeta instaura memoria con un poema que exige que uno sepa, experimente y aprenda todo cuanto él sabe y nunca jamás lo olvide. Pero, ¿qué mayor olvido que hablar del asesinato de 1919 en términos de “suceso único” (“*ein einmaliges Geschehen*”). cuando el poema mismo no sólo habla de otro crimen semejante (la ejecución de 1944), sino que, sobre todo, denuncia la perversa relación que hay entre ambos?

10 Véase el poema *Sprachgitter*, en: CELAN, Paul. *Op. cit.*, p. 128: **Redondez del ojo entre los barrotes**.

Implacable es la imposibilidad de ir allá. Aunque no se haga otra cosa que volver. Con el llamado a ir, la línea del presente se comba hacia la circularidad de la ausencia de salida. La totalidad del poema gira en círculo, gira sobre los goznes de la ambigua puerta del Edén. **Yaces... emboscado en nieve** (*Du liegst... umflockt*) lleva a **Nada / anonada** (*Nichts / stockt*) y viceversa: el poema es circular porque se expone al tiempo de lo interminable y de lo que no tiene fin, en los dos sentidos de la palabra. Así pues, la voz que llama no sólo dirá, siempre, **ve, ve, ve**, sino también, siempre, **estás echado**. La voz —que no se dirige, por supuesto, a quien pretenda hacer de la segunda persona, del tú, un lugar común de reconciliaciones o de responsabilidades retóricas— pone en cuestión el sentido mismo de la poesía.

Otro tanto puede decirse desde el punto de vista del autor. Con la “autoridad” que le viene de haber ido allá, exhorta al poema a dejar su recogido canal auricular y exponerse, hacerse de aquello que lo expulsa de sí mismo. Va, pues, a escribir para que el poema vaya al lugar del terror, pero escribe el poema que lo llama allá. Decir la aporía desde el poema o decirlo desde el poeta da igual, y no porque se valgan uno del otro para eludir su compromiso, mucho menos porque haya entre ambos una fusión ideal. Aun más que por el hecho de que cada uno sea el límite para el otro, poeta y poema están igualmente inermes debido a que el llamado —que los hace oído y palabra— viene de los muertos.

No sabemos nada de la voz de los muertos. Nada permite pensar que yazca en el mutismo de la escritura o en el doblez de la propia voz cuando leemos el poema en silencio o hablamos de él con nosotros mismos. De la voz de los muertos no sabemos qué es, de dónde viene, adónde se dirige; si existe de antes, o si comienza a existir cuando llama a la segunda persona. No sabemos por qué empieza a hablar, por qué precisamente ahora, por qué habla, si es que habla. Podríamos estar oyendo —si oír es eso— el eco de su silencio. Una voz que se hace de no hablarnos. De ella nada sabemos: imágenes que atraviesan el tiempo atravesadas por él y nos llevan a decir que el llamado es como la sombra de la madre, en el poema de Homero, que se desvanece en cuanto Ulises quiere abrazarla. O como cuando Hermes, en el poema de Rilke, triste dice a Eurídice que Orfeo se volvió y ella pregunta: **¿quién?** Sólo que, en el poema de Celan, los muertos no están felices de estar muertos. Pero tampoco mendigan sangre. Y cuando el poeta va a llamar por su nombre a los desaparecidos, el río del olvido ahoga su palabra con sus aguas atestadas de víctimas anónimas.

Lo más propio del poema, su apremiante imposibilidad de presenciar el ensañamiento del presente, se revela cada vez que el poema vuelve. Lo biográfico es el presente incesante del poema que paga el precio de reconocer y recorrer su propio límite, para denunciar la destrucción sin límite. El presente del poema es la imposibilidad de presenciar lo que no terminará de pasar. El presente del poema es el pasar atroz que lo sobrepasa. El poema se hace diciendo el acaecimiento que lo vuelve imposible. Sólo que sin la impotencia de la poesía seríamos más impotentes.

A partir de lo que hemos podido oír en el poema de Celan, y en ausencia de analogías de la cristalización que en él se logra, proponemos la siguiente versión:

Estás echado en el gran canal auricular,
emboscado por nieve.

Ve al Spree, ve al Havel,
ve a los garfios del Carnicero,
a las rojas picotas de manzanas
de Suecia —

Viene la mesa con los presentes,
retrocede en un Edén —

El tipo quedó hecho un colador, la vieja
tuvo que nadar, la puerca,
por su culpa, por su culpa, por su grandísima culpa —

El Canal de la Milicia Nacional no delatará.
Nada
anonada.

Nota. Presenté el anterior ensayo en el Coloquio Internacional sobre Filosofía y Literatura que organizó el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia y se llevó a cabo en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín a finales del mes de mayo de 2003. Entretanto he podido leer la interpretación de Jean Bollack en el capítulo **Biographismes** de su libro *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*. Las coincidencias entre mi lectura y la suya son notables y, por ello, tanto más notables las diferencias.

Mi agradecimiento a la profesora de francés Jöelle Gallimard, quien con amable diligencia trajo de París el citado libro el día 20 de julio del mismo año, y a la estudiante de filosofía Natalia Guarín Hincapié, por su delicada intermediación. Mi gratitud también para mi amigo y colega Carlos Másmela, quien sacó dos fotocopias en Heidelberg, con una larga fila de profesores y estudiantes a sus espaldas. Las condiciones de trabajo en el llamado Tercer Mundo son, en efecto, singulares. J. M. M. T.