



Revista de Filología Alemana

ISSN: 1133-0406

isabelhg@filol.ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

España

Maldonado Alemán, Manuel
"Niemand zeugt für den Zeugen". Temporalidad y memoria en la poesía de Paul Celan
Revista de Filología Alemana, vol. 24, -, 2016, pp. 103-122
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321846266007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



“Niemand zeugt für den Zeugen”.
Temporalidad y memoria en la poesía de Paul Celan

Manuel Maldonado Alemán¹

Recibido: 24 de noviembre de 2015 / Aceptado: 17 de enero de 2016

Resumen. El artículo analiza cómo Paul Celan, utilizando recursos arreferenciales y antimiméticos propios de la *poésie pure* y la poesía absoluta, desarrolla un modelo poético en el que la temporalidad y la memoria son determinantes. En el nuevo modelo, el lenguaje no constituye una realidad autónoma e inmanente; antes bien, se concreta en una acción dialógica y remite a una realidad extralingüística. El mismo texto poético configura un espacio del recuerdo, se erige en un lugar de memoria que, a través de las sedimentaciones históricas que arrastra el lenguaje, da testimonio de lo ocurrido.

Palabras clave: Paul Celan; *poésie pure*; poesía absoluta; fragmentación lingüística; temporalidad; memoria.

[en] “Niemand zeugt für den Zeugen”. Time and Memory in Paul Celan’s Poetry

Abstract. The article analyses how Paul Celan, using referenceless and antimimetic own resources of the *poésie pure* and the absolute poetry, develops a poetic model in which time and memory are determinant. In this new model, language does not constitute an autonomous and immanent reality; rather it is expressed in a dialogic action that leads to an extralinguistic reality. The poetic text itself configures a space of memory, raises in a place of memory that, throughout the historic sedimentations that drags language, bears witness to what happened.

Keywords: Paul Celan; *Poésie Pure*; Absolute Poetry; Linguistic Fragmentation; Time; Memory.

Sumario. 1. Antimimetismo y arreferencialidad: de la *poésie pure* a la escritura absoluta. 2. Despoetización y fragmentación lingüística. 3. “Mallarmé konsequent zu Ende denken?” o la temporalidad de la poesía. 4. “Todtnauberg” y las diacronías de la memoria.

Cómo citar: Maldonado Alemán, M., «“Niemand zeugt für den Zeugen”. Temporalidad y memoria en la poesía de Paul Celan», *Revista de Filología Alemana* 24 (2016), 103-122.

1. Antimimetismo y arreferencialidad: de la *poésie pure* a la escritura absoluta

En el escrito programático de Stéphane Mallarmé *Hérésies artistiques. L’Art pour tous*, ya se encuentran implícitas dos de las características fundamentales de su

¹ Universidad de Sevilla
E-mail: mmaldonado@us.es

concepción de *poésie pure*: la experimentación con el lenguaje al objeto de alcanzar un ámbito lingüístico puro y la concentración en el lenguaje mismo. El pensamiento inicial de Mallarmé parte de la proclamación del orgullo que todo artista ha de poseer de no obedecer a ninguna otra instancia que no sean las leyes inmanentes del arte. De este modo plantea una de las cuestiones centrales de toda estética: el problema de la autonomía del arte y, concretamente, de la poesía. En opinión de Mallarmé, el artista debe comportarse como un ‘aristócrata’ que mantiene y salvaguarda la distancia con su público y con la realidad; pues el arte es algo sagrado que encierra un misterio y no debe ser profanado. Por eso mismo la actividad artística ha de ser liberada de cualquier función social o extraartística, lo que implica una negación y destrucción expresa de la relación entre poesía y realidad. Solo si se suprime el vínculo con lo real y se reduce la actividad creativa al establecimiento de relaciones internas entre las palabras, resaltando su valor simbólico y musical, pero no entre las expresiones lingüísticas y su objeto referencial², se capacitaría al lenguaje poético para la concreción de su potencialidad absoluta. La destrucción de la relación externa con la realidad se establece, así, como condición imprescindible de la *poesía pura*. La exigencia de un lenguaje puro, inmaculado, desemboca en la asunción de una técnica poética que destruye toda relación referencial con lo real y evita la univocidad semántica. Esta técnica trata de resaltar la cualidad material de la palabra, el significante, su valor simbólico y musical, y deja la iniciativa creadora a la propia expresión artística. Como expone Mallarmé en *Crise de vers*, de un modo que recuerda a Novalis,

l’oeuvre pure implique la disparition élégatoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l’ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase (Mallarmé 1945: 366).

En esta poética, en definitiva, se le otorga una posición privilegiada a la palabra, a la que se pretende depurar a fin de penetrar en su esencia estética, en detrimento de la intención expresiva del autor. Ahora el lenguaje, más que constituir un simple instrumento (*organon*) para la comunicación, se desvincula del sujeto y evidencia su propia lógica: conforma una entidad autónoma, perteneciente solo a sí misma, una realidad propia, libre de toda función instrumental, mimética o representativa. Ante el lenguaje, el yo se disuelve en el propio proceso de construcción artística e impide que el signo cumpla una función referencial. De este modo, Mallarmé renuncia a un modelo comunicativo cuya razón de ser se fundamenta, precisamente, en la existencia de un receptor al que va dirigido el mensaje que transmite un sujeto emisor. En rigor, Mallarmé no solo exige la desaparición del *autor* del texto poético –este debe delegar su iniciativa productora en el juego libre de las palabras–, sino que también renuncia al *lector* en cuanto destinatario de la obra y al propio *mensaje* estético, y destruye, con ello, además de la estructura dialógica del texto poético, la condición comunicativa del acto de creación artística. En su opinión,

² A este respecto, Mallarmé establece una clara distinción entre el lenguaje cotidiano y el literario: mientras que el primero cumple una función referencial y se relaciona estrechamente con la realidad, el segundo deshace esa relación.

más que de pensamientos, la poesía ha de componerse de palabras y evidenciar una naturaleza monológica. El acto creativo debe limitarse a establecer vínculos internos entre los signos lingüísticos, a captar sus relaciones musicales, a expresar la evocación sutil, a sugerir mediante imágenes en vez de describir, evitando en todo momento el establecimiento de relaciones con el sujeto poético y con la realidad extra-lingüística. Es un proceso caracterizado con los términos de *abolición* y *transposición*. Por *abolición* Mallarmé entiende la destrucción del objeto (Friedrich 1985: 127 y ss.); por *transposición*, el proceso de transformación de una percepción o impresión y su plasmación analógica en el poema. En el transcurso de la transposición, el poeta evoca o sugiere mediante la palabra, por poner un conocido ejemplo, la idea de ‘flor’, pero ha de eliminar inmediatamente y por completo la materialidad de esa idea, su actualización en un objeto concreto, para que de la *ausencia* de todas las flores surja la auténtica idea de la flor, o sea su idea abstracta y absoluta, sin determinación de espacio y tiempo. “*La divine transposition, pour l’accomplissement de quoi existe l’homme, va du fait à l’idéal*”, como manifiesta Mallarmé (1945: 522). La auténtica función de la poesía consiste, pues, en provocar que de la palabra ‘flor’, de su trascendencia simbólica y musical, de la sutileza de la expresión, brote la *idea absoluta* de ‘flor’, al margen de cualquier relación referencial con su objeto o con la realidad. La ‘flor’ en cuanto objeto material queda suprimida, ‘abolida’, como explica Mallarmé en *Crise de vers*:

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparation vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ouï concret rappel, la notion pure?

Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets (Mallarmé 1945: 857).

La palabra genuinamente poética se evidencia, en definitiva, como una palabra libre de materialidad referencial concreta, como una palabra que remite exclusivamente a la esfera pura de la idea. Ello, en opinión de Mallarmé, permitiría establecer un ámbito lingüístico inmaculado y constituiría, en consecuencia, el fundamento de la *poésie pure*.

Gottfried Benn profundiza en los planteamientos de la *poésie pure* y desarrolla una concepción de *poesía absoluta* que destruye la síntesis entre el sujeto y una realidad que se percibe como caótica y perturbadora. La abolición de la relación externa con la realidad se establece como condición imprescindible de la escritura absoluta. Desde su conciencia, el poeta crea la forma absoluta, en la que sujeto y objeto se reconcilian. En ese proceso de creación, el sujeto engendra, desde sí mismo y de manera autónoma, su propio objeto. El arte absoluto configura, de este modo, una realidad formal fundamentada exclusivamente en sí misma y exenta por completo de todo vínculo heterónomo. Es la exaltación de un arte puro, una propuesta de superación estética del nihilismo, que se sustenta en la visión nietzscheana de que el arte es la única misión justificable de la existencia humana que puede hacer llevadera la vida.

El creador de la obra absoluta se desprende así de la realidad empírico-causal, de una visión racionalista del mundo que es incapaz de otorgar seguridad ni estabilidad alguna, y se adentra en el ámbito del arte, de lo imaginado y visionario, en el espacio

trascendental de la forma absoluta, ajeno a toda lógica racional. De la destrucción de la realidad empírica emerge la autonomía omnímoda del yo creador. Su nueva conciencia, generadora de la obra absoluta, nace de la abolición de su ego mundano ligado a la ideología, la historia o la moral, tiene su origen en la superación de un yo racional que controla y critica, se deriva de la disolución de cualquier contenido sustancial y se asienta, en suma, en la afirmación de una interioridad infinita e imprevisible. Esa trascendencia creadora se desarrolla a modo de destrucción y de construcción, de negación de lo dado y de constitución de una nueva realidad estética e ideal. En ese proceso de autocreación artística el yo real muere de continuo, pero vuelve a renacer en cuanto sujeto creador. Es una actividad que va de la descomposición nihilista del ego a su restitución en la creación artística. Se trata, en definitiva, de la superación a través del arte de una vida alienada. Solo el arte absoluto podrá otorgar un último fundamento a la existencia.

La técnica poética de la *poesía absoluta*, al igual que hace la *poésie pure*, resalta el potencial material de la palabra, el significante. La palabra en sí misma es el único elemento poético de la nueva lírica. El poema no aparece compuesto de sentimientos o ideas, sino de palabras que surgen de lo irracional. El acto creativo se limita a establecer vínculos internos entre los signos lingüísticos, a sugerir mediante imágenes en vez de describir, evitando el establecimiento de relaciones explícitas con la realidad extralingüística. El poema es una entidad autónoma, con vida propia, que no expresa absolutamente nada, sino que simplemente *es*, con capacidad de sugerir y significar desde lo inasible (Molina 1994: 39). El poema es estilo, expresión, forma. El poema absoluto constituye, de este modo, una entidad de naturaleza monológica que renuncia al tú del interlocutor, es “das Gedicht ohne Glauben, das Gedicht ohne Hoffnung, das Gedicht an niemanden gerichtet, das Gedicht aus Worten, die Sie faszinierend montieren” (Benn 1951: 524), como afirma Benn en *Probleme der Lyrik*, una conferencia que pronunció en la Universidad de Marburgo en 1951 y que significó una especie de *ars poetica* para buena parte de la joven generación de poetas alemanes de entonces. Benn reafirma, así, la supremacía de lo artístico frente a cualquier contenido y se erige en exponente de un arte puro, absoluto, no comprometido, liberado de cualquier función social o extraartística, que capacita al lenguaje poético para la concreción de su potencialidad absoluta. Es la exaltación del placer creador, del espíritu constructivo del arte, de lo artístico como nueva trascendencia.

La negación de la realidad y la pérdida de trascendencia se corresponden con el principio estilístico del montaje, del que resulta “das montierte Gedicht”, un tipo de poema en el que se entremezclan ‘de una forma fascinante’ palabras y elementos lingüísticos dispares que no presentan vinculación metafísica alguna. Como Mallarmé, Benn compara el proceso creativo con un laboratorio, en el que el poeta fabrica, modela, quiebra, descompone, destruye, asocia, yuxtapone y combina las palabras y los elementos lingüísticos para cargarlos de tensión. Con un afán experimental, de los elementos descompuestos o disgregados brotan nuevos vocablos y combinaciones de palabras, que incluyen prefijos y raíces de origen dispar, del griego, el francés, el inglés, etc., y también de disciplinas como la medicina, la geografía, la etnología o la mitología. Surgen así unas composiciones formadas por neologismos, sustantivaciones de verbos y participios, infinitivos o referencias a otros textos, en las que se evita el uso del adjetivo para no constreñir la capacidad

de sugerión del sustantivo. Es una poesía de voluntad esteticista, compuesta de etéreas sutilezas, creaciones absolutas de un yo que, imbuido de una visión estética de la vida, pretende recluirse de manera extática en un mundo interior desprovisto, imaginariamente, de las categorías deterministas del espacio y el tiempo, y que se desvincula de la perturbación, la disociación y el caos de la realidad exterior.

Desde estas consideraciones se analizará a continuación cómo Paul Celan, utilizando en parte los recursos arreferenciales y antimiméticos propios de la *poésie pure* y la *poesía absoluta* –a los que ciertamente se vincula, pero que también logra superar– desarrolla un nuevo modelo poético invocando una utopía no estetizante, en el que la temporalidad y la memoria son determinantes. Mediante el análisis del poema “*Todtnauberg*” se aclarará cómo en ese modelo el texto poético configura un espacio del recuerdo, se erige en un lugar de memoria que da testimonio de la barbarie.

2. Despoetización y fragmentación lingüística

En el poema “*Ein Blatt*”, escrito en 1968 y publicado por primera vez en 1970 en la antología titulada *Von den Nachgeborenen. Dichtungen auf Bertolt Brecht*, editada por Jürgen P. Wallmann en Zúrich, Celan expone con claridad, casi de forma programática, su posición poetológica:

EIN BLATT, baumlos,
für Bertolt Brecht:
Was sind das für Zeiten,
wo ein Gespräch
beinah ein Verbrechen ist,
weil es soviel Gesagtes
mit einschließt? (Celan 2003, GW II: 385)³.

Celan concibe este poema como una réplica a unos versos de Bertolt Brecht pertenecientes al poema “*An die Nachgeborenen*”, en el que el escritor de Augsburgo formula las consecuencias estéticas que una realidad política adversa tiene para la poesía:

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt! (Brecht 1967: 723).

En estos versos, escritos en 1937 en el exilio danés, Brecht deploра los “finsternen Zeiten”⁴ en los que le ha correspondido vivir, una época en la que escribir poesía sobre la naturaleza es casi un delito, dado que el poeta que oculte la brutalidad

³ Todas las citas de las obras de Paul Celan corresponden a la edición de Beda Allemann y Stefan Reichert (*Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986). Entre paréntesis se indica el número del volumen en cifras romanas, seguido de la página en numeral arábigo.

⁴ La primera parte del poema “*An die Nachgeborenen*” comienza y concluye con el verso “Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!”, con el que Bertolt Brecht alude a la amenaza que la irracionalidad del nazismo alemán representaba en aquellos momentos para la humanidad.

de la realidad presente y silencie los crímenes que se cometen se convierte en cómplice. En esas circunstancias, la función de la poesía solo puede consistir en esclarecer y alertar sobre los ‘tiempos sombríos’, en eclipsar con la palabra la complicidad del silencio. Aludiendo directamente a los versos de Brecht y utilizando en parte sus mismas palabras, Celan manifiesta en su poema una posición poetológica bien diferente a la de Brecht. Para Celan ya no se trata de execrar “ein Schweigen über so viele Untaten”; antes bien, su intención es reprobar el lenguaje mismo. Lo que para Brecht era posible, se evidencia en el poema de Celan como imposible. Ahora, tres décadas después y tras las experiencias vividas durante la Segunda Guerra Mundial, el delito no estriba en ‘hablar sobre los árboles’, sino simplemente en hablar. Los horrores de la guerra han sido de tal magnitud y la desvirtuación del lenguaje ha adquirido tales proporciones que las palabras ya no pueden captar lo incomprensible, ya no sirven para describir la realidad de su barbarie; la gravedad de las ignominias cometidas escapa a cualquier posibilidad de expresión verbal. El propio lenguaje, tras haber servido de instrumento para la ejecución de crímenes atroces, encierra “soviel Gesagtes”, ha sido implicado en acontecimientos tan funestos que la palabra debe dejar paso al silencio. Ni tan siquiera puede haber contraste entre la naturaleza pura y hermosa y una civilización deshumanizada. Esa oposición es superflua; el árbol, símbolo de la naturaleza, ha perdido su esencia (“EIN BLATT, baumlos”).

En el poema “Chymisch”, publicado en 1963 en *Die Niemandsrose*, Celan expresa con claridad el fundamento de su poesía y las razones de su actitud poetológica.

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 [...]. (Celan 2003, GW I: 227).

Celan aplica en la construcción de este poema el mismo procedimiento ‘químico’ que le da título y somete el lenguaje a un proceso de descomposición que irre-

mediablemente conduce a su propia desintegración. De esta forma expresa su disconformidad con toda una tradición literaria que confiaba en alcanzar la redención del mundo y de los seres humanos mediante la fuerza de la palabra poética⁵. Mientras que la búsqueda del ‘oro poético’ era para Novalis el ‘principio químico’ del arte y para Rimbaud una “alchimie du verbe” (Friedrich 1985: 92), para Celan solo puede ser una “Alchemie des Schweigens” (Voswinckel 1974: 188; Kummer 1987: 162 y ss.). No la palabra, sino el silencio es aquí el principio químico de la poesía: “Schweigen, wie Gold gekocht”. Y las causas del mutismo lacónico al que ello da lugar han de buscarse en el pasado inmediato al poeta, en sus recuerdos y en su memoria. El enmudecimiento tiene una razón histórica: “Alle die Namen, alle die mit-/ verbrannten/ Namen”. Los horrores del exterminio nazi han sido de tal magnitud que las palabras ya no pueden captar lo incomprendible de su irracionalidad, ya no sirven para describir la realidad de su barbarie. Asimismo, tras la consecuente manipulación realizada por el aparato de propaganda nazi, el lenguaje se muestra desvirtuado, el significado de sus palabras deformado, y en cuanto lenguaje manipulado se evidencia corresponsable de lo sucedido. Por esa razón el nuevo *chymisches Prinzip* del arte ya no es ‘Gold’, sino solo “wie Gold gekocht”; ha perdido el esplendor áureo y ha adquirido lo grisáceo de “Soviel / zu segnende Asche”. La palabra pura e inmaculada de Mallarmé adquiere así, en la poesía de Celan, connotaciones grises.

En consecuencia, el fundamento de la poesía de Celan ya no lo constituye la fe en el poder de la palabra para redimir al ser humano, sino más bien el convencimiento de su impotencia. Lo que para Hugo von Hofmannsthal era *Sprachbezweiflung*, duda y escepticismo ante el poder falseador del discurso, es para Celan *Sprachverzweiflung*, una profunda desesperación frente al lenguaje. En su caso, el horror del pasado y la radical desvirtuación de la palabra le atanen tan directamente que le han dejado de hecho sin expresión, causando su enmudecimiento. La situación de este poeta judío, que pudo escapar a la llamada ‘solución final’ del nazismo alemán pero no al trauma del terror⁶, la pone de manifiesto la conocida frase de Theodor W. Adorno “nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch” (Adorno 1976: 31). Pues, como el propio Adorno indicó, “indem noch der Völkermord in engagierter Literatur zum Kulturbesitz wird, fällt es leichter, weiter mitzuspielen in der Kultur, die den Mord gebar” (Adorno 1965: 125). Lo que para el poeta de la Bucovina significa componer versos queda reflejado en uno de los poemas pertenecientes a su obra póstuma *Schneepart*, publicada en 1971:

MIT DEN SACKGASSEN sprechen
vom Gegenüber,
von seiner
extratrierten

⁵ En la tradición literaria alemana, Friedrich Schiller es uno de los escritores que más claramente ejemplifica ese inquebrantable optimismo en el poder de la palabra poética. *Vid.*, a modo de ejemplo, el poema “Die Macht des Gesanges”.

⁶ Celan padecía del llamado “Überlebensschuld-Syndrom”: “Daß Paul Antschel-Celan diesem Schuldgefühl seinen ermordeten Eltern gegenüber lebenslang ausgesetzt war, geht aus allem hervor, was wir über ihn wissen. Und es half ihm dabei gar nichts zu wissen, daß diese persönliche Zurechnung einer Schuld, die nur die der deutschen Nazis und ihrer rumänischen Kumpane war, letztlich grundlos war” (Emmerich 1999: 47).

Bedeutung -:

dieses
Brot kauen, mit
Schreibzähnen. (Celan 2003, GW II: 358).

Inevitablemente, las palabras surgen con enorme dificultad. Lo arduo de la tarea de escribir se pone de manifiesto en las imágenes de ‘masticar’ y de los ‘dientes’. El lenguaje aparece desfigurado, el significado de sus palabras adulterado o ‘expatriado’. Ese lenguaje falaz provoca una total desconfianza y un rechazo categórico en el poeta, sus palabras ya no le sirven como medio de expresión lírica, una actitud que Celan compartirá con otros escritores de su generación⁷. Indefectiblemente,

Welches der Worte du sprichst -
du dankst
dem Verderben. (Celan 2003, GW I: 129).

En definitiva, Celan ya no define la poesía desde el lenguaje, sino tan solo desde el silencio, esto es, “Sprachverneinung als radikalste Form der Sprachkritik” (Perels 1973: 213). Así y todo, el problema de Celan no radica precisamente en la pobreza lingüística para poder manifestar el silencio. A este respecto su obra es muy rica en imágenes. El dilema estriba, paradójicamente, en que esta poesía que ha elegido el enmudecimiento como motivo poético se vea obligada a hacer uso del propio lenguaje para poder expresarlo. El silencio solamente puede emanar de la misma palabra poética. Se ve forzada la poesía, también en esta situación límite, a utilizar la palabra, entonces será la forma, la construcción artística, la que contribuya a plasmar el proceso de privación verbal. Y la palabra que de aquí resulte será “das erschwiegene Wort” (Celan 2003, GW I: 138), a la que se refiere Celan en el poema dedicado a René Char “Argumentum e silentio”, o sea una palabra surgida del silencio, “ein Wort nach dem Bilde des Schweigens” (Celan 2003, GW I: 92). En los siguientes versos, pertenecientes al libro *Atemwende* de 1967, Celan plasma de manera ejemplar la configuración del proceso de enmudecimiento:

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.

Nichts erwürfelt. Wieviel
Stumme?
Siebenzehn.

Deine Frage - deine Antwort.

⁷ Con claridad explica Heinrich Böll la manipulación por el lenguaje: “Worte wirken, wir wissen es, haben es am eigenen Leib erfahren, Worte können Krieg vorbereiten, ihn herbeiführen, nicht immer sind es Worte, die Frieden stiften. Das Wort, dem gewissenlosen Demagogen ausgeliefert, dem puren Taktiker, dem Opportunisten, es kann zur Todesursache für Millionen werden [...]; eine beliebig zu klassifizierende Gruppe von Bürgern kann durch Worte dem Verderben ausgeliefert werden. Ich brauche nur ein Wort zu nennen: Jude. Es kann morgen ein anderes sein: das Wort Atheist oder das Wort Christ oder das Wort Kommunist, das Wort Konformist und Nonkonformist. Der Spruch: Wenn Worte töten könnten, ist längst aus dem Irrealis in den Indikativ geholt worden” (Böll 1979: 302 y ss.).

Dein Gesang, was weiß er?

Tiefimschnee,
Iefimnee,
I - i - e. (Celan 2003, GW II: 39).

Este poema, que en sus escasos versos contiene dos preguntas y cuatro negaciones, no encuentra una respuesta a la cuestión central: “Dein Gesang, was weiß er?”. El intento de responder a esta pregunta se detiene en el primer grupo de palabras, “Tiefimschnee”, al igual que tras quedar hundido en la nieve es imposible continuar caminando, y regresa a los distintos elementos del compuesto. Esta reducción lingüística finaliza en las vocales fundamentales de las tres sílabas y muestra un lenguaje poético que se evidencia ante todo como un grito de socorro: “I - i – e”. La fragmentación del lenguaje conduce consecuentemente a la interrupción del flujo verbal, a la paulatina extinción de la palabra. De esta manera, el poema revela en sí y por sí mismo, a modo de metalenguaje, la incapacidad e insuficiencia de su propio lenguaje (Hinck 1985: 63).

Celan opta por cuestionar de modo absoluto el lenguaje y llega a utilizar una forma de expresión poética caracterizada por una extrema reducción y una rigurosa precisión lingüística. Como una forma de negación de la palabra que trata de depurar el lenguaje falaz, Celan somete el lenguaje a un intenso proceso de fragmentación, segmentación, descomposición y reducción, en cuyo transcurso emplea procedimientos propios de la *poésie pure*. Sin ser una poesía rigurosamente esteticista, obsesionada por la experimentación formal, sí recurre, siguiendo en parte el modelo de la *transposición* de Mallarmé, a una técnica de construcción artística tan elaborada que reduce el significado referencial de la palabra hasta la aparente desaparición de su sustrato de realidad. Los textos líricos de Celan se caracterizan por una concisión expresiva y una precisión verbal que reducen la estructura poética a lo esencial. Con frecuencia sus versos no siguen las convenciones poéticas o las normas lingüísticas: se segmentan en sílabas y se contraen en una única palabra; aparecen impregnados de una sintaxis desmembrada, de contaminaciones de vocablos, elipsis, anacolutos y estrofas fragmentadas; de originales formaciones de palabras; de repeticiones y discontinuidades semánticas, sintácticas y fonéticas. Siguiendo el procedimiento de las *reflets réciproques*, tan característico de la poesía de Mallarmé, se establecen relaciones recíprocas y asociativas entre las palabras y se hace un uso intenso del lenguaje connotativo. En sus últimos poemas, Celan radicaliza todavía más este procedimiento de reducción lingüística hasta llegar a construir versos con simples elementos de palabras, o bien, mediante su desintegración en sonidos; e incluso con signos de puntuación⁸. Esa segmentación y fragmentación remiten, ineludiblemente, a las limitaciones y fragilidad del lenguaje, a la necesidad de superar su naturaleza desvirtuada, a la esperanza de encontrar un lenguaje nuevo y singular⁹. La descomposición del lenguaje muestra que este ya no puede contem-

⁸ Vid., a modo de ejemplo, los poemas “Zwölf Jahre”; “Die Schleuse”; “Einem, der vor der Tür stand”; “Keine Sandkunst mehr” y “ST”.

⁹ A esa esperanza parece aludir el “Wann” de la siguiente estrofa, perteneciente al poema “Huhedibu”, en el que Celan plasma con destreza su técnica poética: “Wann, wannwann. / Wahnwann, ja Wahn, – / Bruder /

plarse como un todo intacto, como una integridad indivisa; más bien, su estructura originaria se evidencia disgregada y fraccionada, al igual que su potencialidad comunicativa. A todo lo manifestado subyace, así, la incoherencia de la palabra fragmentada, la disociación que impone su condición de “hundert- / züngig” (Celan 2003, GW II: 31).

Ahora bien, también en los casos en los que la expresión se reduce y entrecorta, el poeta no escatima esfuerzos por hacerse entender, ni su poesía se retrae a sí misma. La fragmentación y reducción lingüísticas, como también el silencio en cuanto motivo poético suponen el designio de poner al descubierto la sustancia del lenguaje desvirtuado, encarnan el inicio de un camino de depuración. Y la necesidad de ese proceso de purificación lingüística, de *despoetización*, en el que el ideal de belleza áurea deja de constituir el principio sublime del arte poético, se evidencia, por un lado, como consecuencia de la fatalidad impuesta por las circunstancias históricas y, por otro lado, como respuesta a esa misma fatalidad (Kummer 1987: 164 y ss.)¹⁰. De las cenizas, de la disgregación, descomposición y destrucción del lenguaje que impregnaba “Alle die Namen, alle die mit- / verbrannten / Namen” (Celan 2003, GW I: 227) surgirá un nuevo lenguaje, un lenguaje depurado: “Große. Graue. Schlacken- / lose” (Celan 2003, GW I: 227). En definitiva, “die Zerspaltung und Entstellung von geläufigen Wörtern hat also neben ihrem offenkundig destruktiven auch ein konstruktives Motiv: Sprachelemente werden einmal mehr als ‘Bau- steine’ aufgefaßt” (Schmitz-Emans 1993: 191). En esta “Poetologie des Schwei- gens” (Gnügen 1983: 235) se aúnan, en consecuencia, dos actitudes aparentemente contradictorias: “extreme Sprachskepsis und ein Setzen auf die Sprache als ein letztes, verzweifeltes Mittel der Wirklichkeitsgewinnung” (Neumann 1970: 209)¹¹. En el discurso que pronunció en 1958 en Bremen tras recibir el premio de literatura de esta antigua ciudad hanseática, Celan intenta aclarar esa paradoja:

Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurch- gehen durch ihre eigenen Anwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbare Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, “ange- reichert” von all dem (Celan 2003, GW III: 185-186)¹².

Geblendet, Bruder / Erlöschen, du liest, / dies hier, dies: / Dis- / parates -: Wann / blüht es, das Wann [...]. (Celan 2003, GW I: 275-276).

¹⁰ Precisamente por esa razón la poesía de Celan no recurre a la metáfora. El propio poeta, en su ensayo *Der Meridian*, cuestionó que la metáfora sea el elemento esencial del lenguaje poético: “Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen” (Celan 2003, GW III: 199).

¹¹ De este modo, como expone H. Korte, a la actitud poética de Celan “kommt insofern eine wichtige Bedeutung zu, als sie in den 60er Jahren den auch unter Lyrikern immer wieder thematisierten Gegensatz zwischen poésie pure und littérature engagée gänzlich auflöst” (Korte 1989: 94). *Vid.* también Janz (1984: 7).

¹² Con la expresión “Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem” (Celan 2003, GW III: 185), Celan deja constancia de su reconocimiento expreso de la tradición cultural alemana. “Das Bekenntnis zur Tradition war eine bewußte, politische Entscheidung: Die Nazis hatten die traditionellen Stilmittel und lyrischen Formen missbraucht, um ihre Legitimation zu beweisen. Die deutsch-jüdischen Lyriker der Bukowina wollten zeigen, daß sie, die Verfolgten und Ausgestoßenen, die wahren Erben der deutschen Kultur waren, der humanen Gedankenwelt Lessings, Schillers und Kants” (Colin 1993: 90).

El enmudecimiento, por ende, no es expresión del fracaso, sino la búsquedad de una “Atemwende” (Celan 2003, GW III: 195), de un ‘cambio de aliento’ a través de la poesía. En lo fundamental, “Celans *Sprachskepsis* steht ein *Sprachglaube* gegenüber, getragen von einer *Sprachliebe*” (Willms 2007: 67). Y aquí precisamente, en la capacidad que muestra el lenguaje de Celan para enfrentarse mediante la expresión del enmudecimiento a ese otro lenguaje desvirtuado, radica el poder de su discurso poético.

3. “Mallarmé konsequent zu Ende denken?” o la temporalidad de la poesía

A la solución de la aparente antinomia entre despoetización y recreación artística de una nueva realidad, Celan dedica *Der Meridian*, un ensayo leído el 22 de octubre de 1960 en Darmstadt con motivo de la recepción del prestigioso premio Georg Büchner de literatura y que es considerado como uno de los escritos poetológicos más importantes de la literatura alemana de posguerra, comparable a la *Ästhetische Theorie* de Adorno, aparecida unos diez años después. En *Der Meridian*, Celan adopta un postura precisa frente a la poética de la *poésie pure* y reflexiona sobre la poesía y su relación con el arte, sobre la función de la poesía después de Auschwitz, una reflexión de la que se derivan importantes implicaciones poetológicas. Entre otras, Celan plantea la siguiente cuestión: “Dürfen wir, wie es jetzt vielerorts geschieht, von der Kunst als von einem Vorgegebenen und unbedingt Vorauszusetzenden ausgehen, sollen wir, um es ganz konkret auszudrücken, vor allem – sagen wir – Mallarmé konsequent zu Ende denken?” (Celan 2003, GW III: 193). “Mallarmé konsequent zu Ende denken” significaría aspirar a la culminación suprema del arte, a lo absoluto que excluye toda relación extralingüística –también con un sujeto–, a la absolutidad de la poesía. En ella se plasmaría la incondicional autonomía del lenguaje, sin nexo con estructuras lógicas, juicios o pensamientos, pues estos tendrían que estar vinculados a un yo concreto. Es con este concepto de lo absoluto con el que Celan manifiesta su radical disconformidad en *Der Meridian*, precisamente a causa de las raíces existenciales de su poesía, o sea en virtud de la íntima vinculación que en ella se produce entre el yo poético y su contexto histórico y vital. La poesía de Celan no es una poesía *absoluta*, si por ello entendemos el sentido que Gottfried Benn le da a esa expresión, o sea “das Gedicht ohne Glauben, das Gedicht ohne Hoffnung, das Gedicht an niemanden gerichtet, das Gedicht aus Worten, die Sie faszinierend montieren” (Benn 1951: 524). Mientras que Mallarmé y Benn creen firmemente en el poder intrínseco de la palabra, en su potencialidad artística, Celan experimenta en su propia existencia la impotencia exánime del lenguaje, su incapacidad para redimir. En las nuevas circunstancias históricas el arte ha de cuestionar seriamente su razón de ser (Celan 2003, GW III: 192 s.), una necesidad que ya puso de manifiesto en 1951 Adorno cuando afirmó “nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch” (Adorno 1976: 31). Lo contrario supondría exponerse a asumir acriticamente la historia¹³.

Pese a manifestar en ocasiones una condición hermética y oscura, la poesía de Celan no busca la ruptura de la comunicación con el lector, no presenta un carácter

¹³ De hecho, si se excluyen las composiciones de juventud, la poesía de Celan ha sido considerada por lo general como un serio intento de escribir poesía tras Auschwitz desde la conciencia de la barbarie.

monológico, una peculiaridad que según Benn distingue a la poesía moderna. La poesía de Celan no es un producto artístico cerrado ni encerrado en sí mismo. Incluso en un poema con el significativo título de “Sprachgitter”, aparecido en 1959 en el libro del mismo nombre, el poeta evita cerrarse herméticamente frente al lector, pese a que esta composición bien puede considerarse como un ejemplo cardinal de una poética del enmudecimiento. Como indican sus últimos versos –“zwei / Mundvoll Schweigen” (Celan 2003, GW I: 167)–, este poema trata, de manera explícita, del tema del silencio, del mutismo. Pero también en este caso extremo en el que no surge el verbo, también en estos poemas en los que el enmudecimiento es el tema central, Celan no abandona enteramente la peculiaridad esencial de la comunicación, esto es, la condición dialógica. Al fin y al cabo son dos los que comparten el silencio. El silencio en la poesía de Celan, al igual que en la de Hölderlin y Rilke, no es un recurso baldío¹⁴; antes bien, evidencia una intención deliberadamente comunicativa, se manifiesta como un modo extremo de comunicación indirecta (Lorenz 1989: 244 y ss.). Aunque Celan, ciertamente, hable de la soledad de la lírica, también acentúa la necesidad que esta tiene de un receptor:

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs [...]. Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.

Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen [...]; es wird Gespräch – oft ist es verzweifeltes Gespräch (Celan 2003, GW III: 198).

Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu.

Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit (Celan 2003, GW III: 186).

Y, precisamente, porque esta poesía remite a una realidad y está *abierta* a un receptor o lector del que se espera una respuesta o reacción, los recursos y procedimientos propios de la *poésie pure* que Celan incorpora a su poesía no son simplemente, como estiman algunos estudiosos, “[eine] genuine Weiterentwicklung der spezifischen Sprachsituation des französischen Symbolismus” (Vietta 1970: 110), o bien, “[eine] Erweiterung und Dynamisierung von Mallarmés Dichtungskonzept” (Bogumil 1985: 31). Esa incorporación más bien implica una alteración sustancial de los principios constitutivos, convenciones y normas reguladoras del concepto de literatura simbolista. Al integrar los recursos y procedimientos de la *poésie pure* en su concepción artística, Celan modifica la *función poética* que les correspondía en el simbolismo, les impone convenciones y funciones propias y, en consecuencia, altera el fundamento poetológico que sustentaba su uso. La técnica poética de Ce-

¹⁴ No obstante, el “furchtbaren Verstummen” (Celan 2003, GW III: 185) de Celan es bien distinto a cualquier enmudecimiento articulado poéticamente con anterioridad a Auschwitz.

lan, por ende, no debe ser entendida como ampliación o desarrollo ulterior del simbolismo francés; antes al contrario, es parte integrante de un auténtico cambio literario sustentado por una nueva concepción poética que no persigue la destrucción del objeto referencial en orden a restablecer la palabra inmaculada. Para Celan, la finalidad primera del arte no estriba en el establecimiento de una constelación de relaciones puras. La negación de la palabra no implica en su poesía la idea de arreferencialidad. Mientras que para Mallarmé la única realidad existente en el arte verbal es la del propio lenguaje autónomo, despojado de toda materialidad referencial, para Celan siempre existirá una realidad más allá del lenguaje. En su opinión, el lenguaje poético no constituye una realidad autónoma e inmanente; antes bien, se concreta en una acción dialógica y remite a una realidad extralingüística. Como especifica el propio Celan,

[bei der poetischen] Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, “poetisiert” nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen. Freilich ist hier niemals die Sprache selbst, die Sprache schlechthin am Werk, sondern immer nur ein unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz sprechendes Ich, dem es um Kontur und Orientierung geht. Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein (Celan 2003, GW III: 167-168).

Si Mallarmé, en concordancia con su propósito primario de evocar la belleza e idea absolutas, niega la realidad, la suprime y crea un lenguaje puro sin concreción objetiva, Celan pone la realidad provisionalmente en suspenso, pretendiendo descubrirla y recrearla a través de la palabra negada. La negación lingüística, la reducción, fragmentación y disociación, las desarticulaciones y disyunciones, y también el enmudecimiento, son, pues, en la poesía de Celan un medio de encuentro con la realidad¹⁵. Su poesía implica un lenguaje *todavía* desprovisto de lo real, pero que acabará por alcanzarlo. Como el propio poeta señala en *Der Meridian*: “Toposforschung? Gewiß! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie” (Celan 2003, GW III: 199). La *poésie pure* de Mallarmé, por el contrario, deriva en una palabra *ya* despojada de cualquier materialidad concreta, privada, definitivamente, de toda relación con la realidad, sin opción a recuperarla. Una poesía *pura*, libre de referencialidad y temporalidad, sería para Celan simplemente “Sandkunst” (Celan 2003, GW II: 39), un arte sin fundamento que lo legitime, mero esteticismo. “Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg” (Celan 2003, GW III: 186). En su designio de alcanzar la palabra depurada, “das erschwiegene Wort” (Celan 2003, GW I: 138), las exigencias poetológicas de Celan establecen la necesidad de que la poesía asuma y se enraíce en la inevitable temporalidad, recorra el camino impuesto por las “Finsternisse todbringender Rede” (Celan 2003, GW III: 186), se adentre en la búsqueda de una “ansprechbare Wirklichkeit” (Celan 2003, GW III: 186) y atienda, así, a la obligación histórica de sugerir y esbozar una nueva realidad.

¹⁵ Celan escribe poesía, según sus propias palabras, “um zu sprechen, um mich zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte, um mir Wirklichkeit zu entwerfen” (Celan 2003, GW III: 167-168).

El camino de depuración lingüística solo puede recorrerse, según Celan, mediante la rememoración de las ‘sombras’ de la historia, o sea por medio de la evocación de aquellos hechos que ensombrecen el pasado:

Blicke umher:

sieh, wie's lebendig wird rings –

Beim Tode! Lebendig!

Wahr spricht, wer Schatten spricht.

(Celan 2003, GW I: 135).

O sea el lenguaje verdadero y auténtico y la vida misma únicamente podrán re-cobrarse y reafirmarse mediante la tematización poética de lo indecible, a través de la rememoración de los muertos, una dialéctica entre vida y muerte (“Beim Tode! Lebendig!”), que implica que la poesía después de Auschwitz solo puede ser “Totengedächtnis” (Schwarz 1966), un testimonio vivo de la ignominia y la barbarie. El propio texto poético se erigirá en esa última morada que les ha sido negada a las víctimas, en un *lugar de memoria* que testifique lo ocurrido. La poesía asumirá, así, la función de enfrentarse a unas circunstancias, en las que “Niemand / zeugt für den / Zeugen” (Celan 2003, GW II: 72), como indica la estrofa final del poema “Aschenglorie” de 1964, y aspirará a transformar el pasado en memoria, en memoria escrita.

En definitiva, la monstruosidad de lo acontecido “verlangt nach neuen Formen der Erinnerung, die in das Gedicht Einzug halten müssen. Denn nur wenn es gelingt, die Unbegreifbarkeit des Verbrechens und die Ferne der Toten, das je Einmaleige und je Eigene ihres Todes zu bewahren, gelingt auch der Erinnerungsauftrag des Gedichts” (Tunkel 2001: 216). Precisamente debido a ese “Erinnerungsauftrag” es por lo que Celan caracteriza la poesía en *Der Meridian* como una “Gegenwort” (Celan 2003, GW III: 189), como una réplica a una situación histórica dada. Esa cualidad de ‘dar respuesta’ que distingue a la poesía hace que esta se erija en testimonio que mantiene viva la memoria del pasado. En este sentido, todo poema “spricht immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache” (GW III: 196), cada obra poética tiene escrita una fecha histórica. La suya, en concreto, la de su propia poesía, es el “20. Jänner” (Celan 2003, GW III: 196), una fecha que Celan toma del relato de Georg Büchner *Lenz*¹⁶ y que también alude al 20 de enero de 1942, cuando se celebró la conferencia del Wannsee, en la que el régimen nazi decidió la deportación y aniquilación de los judíos, una determinación que marcaría la trayectoria existencial y literaria del poeta de la Bucovina. Así aparecen en su obra unas fechas, unos hechos y unos lugares en torno a los que el poeta reflexiona. Son unos datos y unos acontecimientos de diverso origen y dispar procedencia, que se recopilan y presentan a modo de anamnesis, unas circunstancias que descubren unos anhelos que no pudieron hacerse realidad: es la evocación de las utopías olvidadas, la historia de los relegados, exiliados y desarraigados¹⁷ y, sobre todo, la rememoración de unas víctimas que sucumbieron ante el inmenso poder destructivo de la barbarie.

¹⁶ “Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg”, así comienza el relato de Büchner. En ese día del año 1778 comienza el martirio del genial escritor del *Sturm und Drang* Jakob Michael Reinhold Lenz que, al igual que Hölderlin, fue poseído por la locura.

¹⁷ *Vid.*, a este respecto, especialmente los poemas “Schibboleth”, “Du liegst”, “In eins” o “Eine Gauner- und Ganovenweise”.

4. “Todtnauberg” y las diacronías de la memoria

El 25 de julio de 1967, tras algunos titubeos y en respuesta a la asistencia de Heidegger el día anterior a una lectura de sus poemas en la Universidad de Freiburg am Breisgau ante una numerosa audiencia¹⁸, Celan emprendió con el célebre filósofo una breve excursión al Horbacher Moor, una reserva natural pantanosa en plena Selva Negra, pero la intensa lluvia y la niebla hizo que acabaran en la cabaña de montaña que Heidegger poseía en Todtnauberg, cerca de Freiburg, adonde el filósofo solía retirarse a pensar y escribir desde 1923¹⁹. Pese a que se sabe poco sobre el desarrollo del encuentro²⁰, todo indica que Celan esperaba alguna condena del Holocausto o alguna expresión de arrepentimiento de alguien que en el pasado se había entusiasmado con el nacionalsocialismo y había sido miembro del partido nazi²¹, lo que Celan, un superviviente del exterminio judío, no podía olvidar²². Sin embargo, el poeta de la Bucovina nunca obtuvo una palabra de disculpa, solo un largo silencio. Tras el encuentro, el 1 de agosto de 1967 Celan escribió en Frankfurt el poema “Todtnauberg”²³, en el que reclama la palabra nunca recibida.

TODTNAUBERG

Arnika, Augentrost, der
 Trunk aus dem Brunnen mit dem
 Sternwürfel drauf,

 in der
 Hütte,

 die in das Buch

¹⁸ No obstante, al encontrarse con Heidegger en el paraninfo de la Universidad de Freiburg poco antes de que comenzara la lectura de sus poemas el 24 de julio de 1967, Celan se opuso rotundamente a ser fotografiado junto al filósofo, quizás porque con anterioridad había reprochado a Martin Buber un encuentro con Heidegger.

¹⁹ Posteriormente se producirían dos encuentros más entre Celan y Heidegger, el 26 de junio de 1968 en Freiburg y el 28 de marzo de 1970 en Stuttgart. Sobre la relación entre Celan y Heidegger, *vid.* Gellhaus (2002b), Lyon (2006), France-Lanord (2007), Pöggeler (2008) y Di Cesare (2012).

²⁰ Sobre las circunstancias del encuentro en Todtnauberg, *vid.* Bollack (1998), Gellhaus (2002b) y Lyon (2006: 159 y ss.).

²¹ Heidegger aclamó el triunfo del nacionalsocialismo y llegó a manifestar algunas actitudes antisemitas. En 1933 fue nombrado Rector de la Universidad de Freiburg, cargo que abandonó en 1934 por la “mediocridad y el ruido” reinantes. Tras el entusiasmo inicial, se desilusionó y sintió desprecio por la mediocridad espiritual de Alemania y la vulgaridad del movimiento nazi, lo que no le impidió continuar militando en el NSDAP hasta el final de la guerra. Nunca llegó a distanciarse públicamente del nacionalsocialismo ni renegó de su pasado.

²² A este respecto, el 2 de agosto de 1967, un día después de haber escrito el poema y ya de vuelta en París, Celan escribió a su mujer, Gisèle Celan-Lestrang, lo siguiente: “Am Tag nach meiner Lesung bin ich mit Herrn Neumann, dem Freund Elmars, in Heideggers Hütte im Schwarzwald gewesen. Dann kam es im Auto zu einem ernsten Gespräch, bei dem ich klare Worte gebraucht habe. Herr Neumann, der Zeuge war, hat mir hinterher gesagt, daß dieses Gespräch [hier hinzufügen: für ihn] eine epochale Bedeutung hatte. Ich hoffe, daß Heidegger zur Feder greifen und einige Seiten schreiben wird, die sich auf das Gespräch beziehen und angesichts des wieder aufkommenden Nazismus auch eine Warnung sein werden” (Celan/ Celan-Lestrang 2001: 479).

²³ El poema apareció publicado en 1970 en el volumen *Lichtzwang*. Sobre las diversas interpretaciones que ha recibido el poema, *vid.* Bollack (1998), Schneider (1998), Baer (2002: 235 y ss.), Gellhaus (2002a), Lemke (2002: 329 y ss.; 2003: 103), Lyon (2006: 173 y ss.), Pöggeler (2008), Hamacher (2011), Hurna (2011: 58 y ss.) y Di Cesare (2012).

– wessen Namen nahms auf
vor dem meinen? –,
die in dies Buch
geschriebene Zeile von
einer Hoffnung, heute,
auf eines Denkenden
kommandes
Wort
im Herzen,

Waldwasen, uneingeblnet,
Orchis und Orchis, einzeln,

Krudes, später, im Fahren,
deutlich,

der uns fährt, der Mensch,
der's mit anhört,

die halb-
beschriftenen Knüppel-
pfade im Hochmoor,

Feuchtes,
viel. (Celan 2003, GW II: 255).

Todtnauberg, lugar de reposo situado en una zona de la Selva Negra conocida por las propiedades curativas del aire y de sus aguas, se asocia a Heidegger, pero también la composición léxica del topónimo alude a la muerte ('Tod') y a la organización *Todt* que utilizaba a prisioneros, sobre todo judíos, para la realización de trabajos forzados en régimen de esclavitud en la construcción de autopistas y otras infraestructuras y en la industria bélica²⁴. A modo de drama estacional, la senda recorrida en el poema comienza en unos espacios exteriores, con la presencia del árnica y la eufrasia, dos plantas medicinales con virtudes curativas –cicatrizantes, la primera, y para las dolencias de los ojos, la segunda²⁵–, y el trago del pozo, y continúa hacia un espacio interior, la cabaña, que se recorre paulatinamente hasta llegar al libro, auténtico núcleo del poema, en el que, por su significación, se centra la atención. De aquí se vuelve al exterior, a las brañas del bosque, donde descuelga en solitario el satirión, una planta orquídácea²⁶, para emprenderse a continuación un viaje por los marjales y sus humedades.

²⁴ Muy probablemente los padres de Celan tuvieron que trabajar para la organización *Todt*.

²⁵ El árnica es una planta de color amarillo que tiene forma de estrella. En francés, la eufrasia recibe el nombre de *luminet*, por cuanto esclarece la vista, ilumina y aclara. Su nombre botánico es *euphrasia*, que proviene de la palabra griega *euphrōsyne*, que significa alegría o regocijo – sensaciones que experimentaba el enfermo cuando recuperaba la visión–, si bien el vocablo también remite a la voz griega *phrazein*, que significa decir, explicar, indicar o aclarar. Celan era un gran conocedor de plantas y de sus propiedades.

²⁶ Por el parecido de los seudobulbos de algunas especies con los testículos, Teofrasto llamó a las orquídeas *orchis*, que en griego significa ‘testículos’, de donde se deriva el nombre de ‘orquídea’. La orquídea es consi-

Inspirado en la anotación que Celan dejó escrita en el libro de visitas de la cabaña el 25 de julio de 1967 –“Ins Hüttenbuch, mit dem Blick auf den Brunnenstern, mit einer Hoffnung auf ein kommendes Wort im Herzen”²⁷–, en el poema se plasma la esperanza en una palabra “venidera” que, a modo de ‘denkendes Wort’, se configure en lo esencial como palabra rememoradora. Pues ‘pensar’ (denken), ‘recordar’ (gedenken) y ‘recuerdo’ (Andenken), que en alemán tienen la misma raíz, son palabras emparentadas por su significado, como Celan recordó en el discurso que pronunció en 1958 en Bremen “Denken und Danken sind in unserer Sprache Worte ein und desselben Ursprungs. Wer ihrem Sinn folgt, begibt sich in den Bedeutungsbereich von: ‘gedenken’, ‘eingedenk sein’, ‘Andenken’, ‘Andacht’” (Celan 2003, GW III: 185). La esperanza en el advenimiento de esa palabra reside, además, en el corazón (“im Herzen”), que para Celan, siguiendo la tradición del Antiguo Testamento, representa el órgano del recuerdo²⁸.

Aun así, el punto culminante del poema es la referencia a la palabra ya escrita, a los nombres anotados en el libro de visitas de la cabaña. La pregunta “– wessen Namen nahms auf / vor dem meinen? –”, intercalada entre guiones en los versos “die in das Buch [...] die in dies Buch / geschriebene Zeile”, que realzan la importancia de lo escrito mediante la repetición no consecutiva de la expresión “Buch”, es el elemento central de la composición. Esa pregunta, que vincula el pasado al presente, introduce una compleja dimensión histórica que pone de manifiesto las antagónicas diacronías de la memoria que se pretenden conjugar. El libro de visitas, dos veces mencionado en el poema, otorga, en cuanto “Hüttenbuch”, perdurabilidad y rai-gambre a los nombres propios que en él aparecen, les confiere cobijo y protección frente al paso del tiempo y el olvido, les proporciona una morada, un pasado y un presente, y, sobre todo, singularidad e identidad a los designados con esos nombres. Sin embargo, esa presencia lleva implícito el signo de la ausencia, revela la falta de los que, a causa del exterminio, perdieron su nombre y su especificidad identitaria²⁹. Esa ausencia evidencia la extinción, por el desarraigo sobrevenido, de toda huella o vestigio identitario de las víctimas; son unos muertos sin nombre ni

derada afrodisíaca y símbolo de la fecundidad, el erotismo y la plenitud. Las orquídeas fueron empleadas antiguamente para filtros amorosos y se les atribuyeron virtudes protectoras contra las enfermedades y el mal de ojo. También se pensaba que traían fortuna y suerte en el juego. En China se lucían orquídeas en las fiestas de primavera para ahuyentar los malos espíritus y se usaban contra la esterilidad. Se piensa que estimulan a expresar los sentimientos, si bien en el poema el verso “Orchis und Orchis, einzeln” se puede asociar a la imposibilidad de un auténtico diálogo entre Celan y Heidegger, a la disyunción dialógica, al no advenimiento de la palabra, a la infructuosidad del encuentro.

²⁷ Citado por Gellhaus (2002b: 5).

²⁸ En el Antiguo Testamento, se considera que el ‘corazón’ (*leb*), que aparece como sinónimo de mente, es el centro del conocimiento y de la sabiduría. La memoria se manifiesta como una actividad propia del corazón. Así ocurre en Job (22: 22): “Recibe, te ruego, la instrucción de su boca, y pon sus palabras en tu corazón”. También en Salmos (119: 11): “En mi corazón he atesorado tu palabra, para no pecar contra ti”; y en Proverbios (4: 21): “Hijo mío, presta atención a mis palabras, inclina tu oído a mis razones; que no se aparten de tus ojos, guárdalas en medio de tu corazón”. El corazón es la fuente de todo lo que hace, dice, desea o piensa el ser humano y caracteriza, así, en cuanto fuero interno, a la persona. La palabra *Herz* aparece en numerosos poemas de Celan.

²⁹ En el poema “Chymisch”, Celan alude a esa circunstancia: “Alle die Namen, alle die mit-/ verbrannten / Namen”. (Celan 2003, GW I: 227).

fecha, ni sepultura³⁰. La dialéctica de la presencia y ausencia en el “Hüttenbuch” establece, así, una dicotomía entre víctimas y verdugos, una polaridad entre inocentes y culpables, a la que el poema ineludiblemente remite con la enfática pregunta “wessen Namen nahms auf / vor dem meinen?”. Es la plasmación implícita de la complicidad de Heidegger con importantes figuras del nazismo que a partir de 1933 visitaron la cabaña y dejaron estampada su firma en el libro³¹, pero también la materialización de la inaceptable continuidad histórica que, al ignorar la terrible trascendencia del Holocausto, propicia que en el mismo libro de visitas se inscriban a lo largo del tiempo verdugos y víctimas, sin marcar, pese al hito histórico que supuso el exterminio nazi, un antes y un después. La ruptura de esa continuidad histórica se evidencia imprescindible para poder rememorar, también poéticamente, a las víctimas. Esa sería precisamente la función de la “palabra venidera”. A partir del presente –“heute”–, en el poema se interroga sobre el pasado –“wessen Namen nahms auf / vor dem meinen?”– y se perfila una dimensión histórica que señala la dirección hacia la que apunta la esperanza “auf eines Denkenden / kommendes / Wort”: una futuridad enraizada en el recuerdo de lo inefable, del que la palabra no podrá desprenderse. Es, en suma, la “Anamnetische Vernunft” (Metz 1989), el deber de memoria que nace de Auschwitz (Reyes Mate 1991, 2006), o sea “das Wachhalten einer lebenden Erinnerung” (Emmerich 2000: 180), la “prohibición de olvidar” (Duque 2010: 143), la obligación de “guardar en la memoria lo indecible”, una memoria que, más que con la evocación fiel de lo acontecido, tiene que ver con “la justicia de lo sucedido” (Duque 2010: 144).

“Todtnauberg”, en definitiva, no describe acontecimientos históricos, y aun así aparece impregnado de historia y de memoria. A través de la vinculación de nombres y lugares, el poema esboza una topografía de la perdida (Lemke 2003: 93), configura un espacio del recuerdo que aspira a rescatar del olvido y del silencio a las víctimas, restituirlas la identidad arrebatada, su historia desvanecida, otorgarles en la palabra una morada, una última patria, y, sobre todo, concederles ese lugar que no ocupan ni en la historia ni en el presente. Es una restitución que se sustenta en el verbo evocador, en un discurso que relaciona temporalidad y recuerdo, y que, a la postre, modela el texto poético como un lugar de memoria que, a través de las sedimentaciones históricas que arrastra el lenguaje, da testimonio de lo ocurrido.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. W., «Engagement», en: Adorno, Th. W., *Noten zur Literatur III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, 109-135.
- Adorno, Th. W., «Kulturkritik und Gesellschaft», en: Adorno, Th. W., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, 7-31.
- Baer, U., *Traumadeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

³⁰ El genocidio supuso un triple exterminio: “durch die Tötung als solche, durch die Verbrennung der Leichname zu Asche, schließlich durch die Grablosigkeit, den bleibenden Status des Unbestattetseins der Ermordeten” (Emmerich 2000: 177).

³¹ En 1933, siendo Rector de la Universidad de Freiburg, Heidegger organizó en Todtnauberg un campamento de formación nacionalsocialista.

- Benn, G. (1951), «Probleme der Lyrik», en: Benn, G., *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Ed. de D. Wellershoff. Vol. I: *Essays, Reden, Vorträge*. Stuttgart: Klett-Cotta 1989, 494-532.
- Bogumil, S., «Celan und Mallarmé: Kontinuität oder Wandel in der zeitgenössischen Poetie?», en: Schöne, A. (ed.), *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985*, vol. 9: Mennemeier, F. N./ Weidemann, C. (eds.), *Deutsche Literatur in der Weltliteratur – Kulturnation statt politischer Nation?*. Tübingen: Niemeyer 1986, 27-34.
- Böll, H., «Die Sprache als Hort der Freiheit», en: Balzer, B. (ed.), *Heinrich Böll Werke. Essayistische Schriften und Reden I. 1952-1963*. Colonia: Kiepenheuer & Witsch 1979, 301-305.
- Bollack, J., «Vor dem Gericht der Toten. Paul Celans Begegnung mit Martin Heidegger und ihre Bedeutung», *Neue Rundschau* 109/1 (1998), 127-156.
- Brecht, B., *Gesammelte Werke*. Vol. 9: *Gedichte 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.
- Celan, P., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. [Ed. de B. Allemann y St. Reichert.] Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- Celan, P., *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Celan, P. / Celan-Lestrangle, G., *Briefwechsel*. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. Hrsg. und kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan. Vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Colin, A., «Geschichte und Innovation. Paul Celans "Huhediblu"», *Celan-Jahrbuch* 5 (1993), 89-114.
- Di Cesare, D., «Übersetzen aus dem Schweigen. Celan für Heidegger», en: Figal, G. / Raulff, U. (eds.), *Heidegger und die Literatur*. Frankfurt am Main: Klostermann 2012, 17-34.
- Duque, F., *Residuos de lo sagrado. Tiempo y escatología. Heidegger / Levinas – Hölderlin / Celan*. Madrid: Abada 2010.
- Emmerich, W., *Paul Celan*. Reinbek: Rowohlt 1999.
- Emmerich, W., «... daß das Gedicht um dieser Meinung – um der Menschen willen ... geschrieben ist". Paul Celans multiple Engführungen», en: Corbea-Hoisie, A. (ed.), *Paul Celan. Biographie und Interpretation. Biographie et interprétation*. Constanza: Hartung-Gorre / París: Editions Suger / Iași: Polirom 2000, 168-192.
- France-Lanord, H., *Paul Celan und Martin Heidegger. Vom Sinn eines Gesprächs*. Freiburg am Breisgau: Rombach 2007.
- Friedrich, H., *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Reinbek: Rowohlt 1985.
- Gellhaus, A., «Seit ein Gespräch wir sind. Interpretation des Gedichts *Todtnauberg*», en: Speier, H.-M. (ed.), *Gedichte von Paul Celan*. Stuttgart: Reclam 2002a, 161-174.
- Gellhaus, A., «Seit ein Gespräch wir sind ...» *Paul Celan bei Martin Heidegger in Todtnauberg*. Spuren 60. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 2002b.
- Gnug, H., *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*. Stuttgart: Metzler 1983.
- Hamacher, W., «Wasen: On Celan's "Todtnauberg"», *The Yearbook of Comparative Literature* 57 (2011), 15-54.
- Hinck, W., *Das Gedicht als Spiegel der Dichter. Zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts*. Opladen: Westdeutscherverlag 1985.
- Hurna, M., *Einführung in die Lyrik und Poetik Paul Celans*. Oberhausen: Athena 2011.
- Janz, M., *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Königstein/ Ts.: Athenäum 1984.
- Korte, H., *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*. Stuttgart: Metzler 1989.

- Kummer, I. E., *Unlesbarkeit dieser Welt. Spannungsfelder moderner Lyrik und ihr Ausdruck im Werk von Paul Celan*. Frankfurt am Main: Athenäum 1987.
- Lemke, A., *Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan*. Münich: Fink 2002.
- Lemke, A., «Andenkendes Dichten – Paul Celan Poetik der Erinnerung in Tübingen, Jänner und Todtnauberg in Auseinandersetzung mit Hölderlin und Heidegger», en: Wergin, U. / Schäfer, M. J. (eds.), *Die Zeitlichkeit des Ethos. Poetologische Aspekte im Schreiben Paul Celans*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, 89-112.
- Lorenz, O., *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1989.
- Lyon, J. K., *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951-1970*. Baltimore: The John Hopkins University Press 2006.
- Mallarmé, S., *Oeuvres complètes*. Edition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. París: Gallimard 1945.
- Metz, J. B., «Anamnetische Vernunft. Anmerkungen eines Theologen zur Krise der Geisteswissenschaften», en: Honneth, A. / McCarthy, Th., / Offe, C., / Wellmer, A. (eds.), *Zwischenbetrachtungen. Im Prozeß der Aufklärung. Jürgen Habermas zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, 733-738.
- Molina, C. A., «Gottfried Benn: sobre la inutilidad de la poesía», *Cuadernos Hispanoamericanos* 528 (1994), 25-47.
- Neumann, G., «Die ‘absolute’ Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans», *Poetica* 3 (1970), 188-225.
- Perels, Ch., «Das Gedicht im Exil», en: Meinecke, D. (ed.), *Über Paul Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, 210-213.
- Pöggeler, O., *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg am Breisgau/ Múnich: Alber 1986.
- Pöggeler, O., «Die Mittagslinie Paul Celan und Martin Heidegger», en Düsing, E. / Klein, H. D. (eds.), *Geist und Literatur. Modelle in der Weltliteratur von Shakespeare bis Celan*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, 327-338.
- Reyes Mate, M., *La razón de los vencidos*. Barcelona: Anthropos 1991.
- Reyes Mate, M., *Medianache en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Madrid: Trotta 2006.
- Schmitz-Emans, M., *Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*. Heidelberg: Winter 1993.
- Schneider, I., «Die Datumsgrenze. Zur Begegnung von Paul Celan und Martin Heidegger», en: Hafner, J. / Müller, S. / Negele, M. (eds.), *Nachdenken der Metaphysik. Alois Walder zum 70. Geburtstag*. Augsburg: Wißner 1998, 36-61.
- Schwarz, P. P., *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*. (Beihet zu Zeitschrift *Wirkendes Wort* 18). Düsseldorf: Schwann 1966.
- Tunkel, T., „*Das verlorene Selbe*“. *Paul Celans Poetik des Anderen und Goethes lyrische Subjektivität*. Freiburg am Breisgau: Rombach 2001.
- Vietta, S., *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*. Bad Homburg v.d.H. / Berlin/ Zúrich: Gehlen 1970.
- Voswinckel, K., *Paul Celan: verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung*. Heidelberg: Lothar Stiehm 1974.
- Willms, R., *Dichtung und Wunde bei Paul Celan. Zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2007.