
Cambio de aliento: una lectura de *El meridiano* de Paul Celan*

Tania Ganitsky**

RESUMEN

Este artículo presenta una lectura del discurso de Paul Celan *El meridiano* (1960) con el objetivo de examinar, desde una mirada ética, lo que el poeta llama *poesía*. Con este fin se rastrean y analizan las referencias a las obras de George Büchner sobre las que se estructura el discurso. En primer lugar, se analiza la noción de arte con la cual Celan inicia su exégesis de la obra de Büchner, donde se describen las características estetizantes y alienantes que el poeta le atribuye a una existencia humana que se ha vuelto artística. Posteriormente, se relacionan arte y mito de acuerdo con la manera como el filósofo Jean-Luc Nancy aborda este último en el *Mito interrumpido*. Aquí se reflexiona sobre la cualidad discursiva del arte, del mito, la literatura y la comunidad. Así, se busca destacar y fortalecer el peligro que el poeta advierte en el uso del lenguaje y en la individualidad desde la perspectiva del arte, donde la artificialidad y puesta en escena de discursos alejan al ser humano del otro y de su singularidad. La última sección ahonda en la propuesta de poesía que Celan ofrece en su discurso a partir de dos figuras de Büchner: Lucile (*La Muerte de Danton*) y Lenz (*Lenz*). Se presentan nociones clave para aprehender lo que significa la poesía para el poeta. Se espera hacer una breve presentación del pensamiento poético de Paul Celan, para quien la poesía es un espacio ético donde se entra en contacto con el otro.

Palabras clave: Celan, poesía, ética, *El meridiano*, Büchner, mito.

Recibido: 2 de agosto de 2014

Evaluated: 15 de septiembre de 2014

Aceptado: 22 de octubre de 2014

* Este artículo está basado en la investigación realizada para optar para el título de magister en Filosofía, de la Universidad de los Andes *La voz en camino: una lectura de El meridiano de Paul Celan*. La tesis fue meritoria y dirigida por el doctor en Filosofía Carlos B. Gutiérrez. Cómo citar este artículo: Ganitsky, T. (2014). Cambio de aliento: una lectura de *El meridiano* de Paul Celan. *Hallazgos*, 12(23), 93-115. (doi:10.15332/s1794-3841.2015.0023.005)

** Magíster en Filosofía y en Literatura. Actualmente estudia un doctorado en Filosofía y Literatura en The University of Warwick, (Inglaterra). Correo electrónico: tganitsky@gmail.com

Breathturn: a reflection on Paul Celan's *Meridien*

ABSTRACT

This article examines Paul Celan's speech *The Meridian* (1960) from an ethical point of view in order to understand what he refers to as *poetry*. In order to do this I have carefully gone over and analyzed his references to different works written by the playwright Georg Büchner throughout the speech. Therefore, the article first reflects upon the concept of art with which Celan begins his exegesis of Büchner's work. Here the aestheticizing and alienating aspects that the poet relates to an artistic human existence are described. In the second section the notions of art and *myth* are compared in accordance to how philosopher Jean-Luc Nancy approaches the latter in *The Interrupted Myth*. In this section the discursive property of art, myth, literature and community is presented. This is important so we can thus understand the dangers that Celan finds in the language and individuality of art: a road leading to a staged an artificial existence in which discourse separates people from each other and from their own singularity. Finally, the article's last section traces Celan's notion of poetry and how he describes it in *The Meridian* through two central figures in Büchner's work: Lucile (from *Danton's Death*) and Lenz (from *Lenz*). This section introduces key words and concepts to understand Celan's speech and conception of poetry. In this way, I hope to offer a clarifying reflection on what poetry meant for Celan: a secret spacing and ever changing way that opens for encounter.

Keywords: Celan, poetry, ethics, The meridian, Büchner, Myth.

Received: August 2, 2014

Evaluated: September 15, 2014

Accepted: October 22, 2014

Mudança de incentivo: uma leitura de *O Meridiano* de Paul Celan

Recebido: 2 de agosto de 2014
Avaliado: 15 de setembro de 2014
Aceito: 22 de outubro de 2014

RESUMO

Este artigo apresenta uma leitura do discurso de Paul Celan em *O Meridiano* (1960), a fim de examinar, a partir de uma visão ética, o que o poeta chama de poesia. Para este fim, rastreiam-se e analisam as referências às obras de Georg Büchner nas quais se estrutura o discurso. Em primeiro lugar, analisa-se a noção de arte com a qual Celan começa sua exegese da obra de Büchner, onde se descrevem as características estetizantes e alienantes que o poeta tem-lhe atribuído para uma existência humana que se tornou artística. Posteriormente, se relacionam arte e mito de acordo com a forma como com o filósofo Jean-Luc Nancy aborda este último em no Mito interrompido. Aqui, ele reflete sobre a qualidade discursiva da arte, do mito, a literatura e a comunidade. Assim, procura destacar e fortalecer o perigo que o poeta adverte no uso da linguagem e na individualidade a partir da perspectiva da arte, onde a artificialidade e a posta na cena de discursos põem ao ser humano longe do outro e de sua singularidade. A última seção aprofunda na proposta de poesia que Celan oferece em seu discurso a partir de duas figuras de Büchner: Lucile (*A Morte de Danton*) e Lenz (*Lenz*). Apresentam-se noções chave para apreender o que significa para o poeta a poesia. Espera-se para fazer uma breve apresentação do pensamento poético de Paul Celan, para quem a poesia é um espaço ético onde é contado com o outro.

Palavras-chave: Celan, poesia, ética, O meridiano, Büchner, mito.

PIGMALIÓN: UN SER SIN HIJOS

El meridiano es un discurso que dio Paul Celan en octubre de 1960 con motivo de la concesión del premio Georg Büchner. La primera parte está dedicada casi exclusivamente a la pregunta por el arte. Del arte, dice Celan, es fácil hablar (2011, p. ii). De él han hablado muchos, que no duda en citar: Camille, Danton, Lenz y Valerio, personajes de distintas obras de Büchner. El poeta extrae de estas obras una visión del arte que se relaciona de una manera muy particular con la que, para él, le corresponde a la poesía. Esta es la visión que propongo analizar ahora. Bien, aunque Celan se distancia del arte, no deja de afirmar que es el único camino por seguir, y a la vez interrumpir, por parte de la poesía.

Movido por una urgencia ética y política tras la Segunda Guerra Mundial, Celan retoma a Büchner con el fin de señalar los riesgos del arte. Para él, este autor dramático del siglo XIX no solo alcanza a percibir los peligros del arte, sino que los contrasta con el aliento poético que parece ser otra manera de estar ante y entre estos peligros. ¿Qué es lo peligroso del arte que alcanza a percibir Büchner, que el poeta plantea en este discurso? ¿Entre qué caminos tiene que andar la poesía? Solo se pueden responder estas preguntas a la luz de la lectura que Celan hace del arte en *La muerte de Danton*, en *Woyzeck*, en *Lenz* y en *Leonce y Lena*.

“El arte, esto es, ustedes se acuerdan, una figura de marionetas de cinco pies yámbicos y [...] un ser sin hijos” (Celan, 2011, p. i). Estas son las palabras que dan inicio a *El meridiano*. Hay una ironía en este comienzo: *el arte, esto es, ustedes se acuerdan...* Si la

oración se leyera hasta este punto parecería hacer referencia al arte como cosa del pasado: el arte, esto es, el que existía entonces... Pero inmediatamente se refiere al sentido del arte que se configura en una conversación que Camille y Danton tienen en una habitación en la obra de teatro *La muerte de Danton*. Así, el arte no es cosa del pasado, es actual, y la referencia al recuerdo se dirige, en vez, al pasaje de la obra. Se recordará, entonces, que Camille y Danton definen el arte como “una figura de marionetas de cinco pies yámbicos y [...] un ser sin hijos”. Incluso, puede irse a la obra misma¹ y ver que estas imágenes son críticas que le hacen estos dos personajes al arte y a la función deshumanizante que tiene en la sociedad; una función “espectacular” en la que el

1 “CAMILLE: Os digo que si no se les da todo en inspidas copias provistas de sus etiquetas: ‘Teatros’, ‘Conciertos’, ‘Exposiciones artísticas’, no tienen ojos ni oídos para ello. Si alguien construye una marioneta en la que se ve cómo cuelgan los cordones que la mueven, y cuyos brazos y pies crujen a cada paso en yambos de cinco pies: ¡qué carácter, qué lógica! Si uno coge un poco de sentimiento, una sentencia, un concepto, y lo viste de levita y pantalón, le pone manos y pies, le colorea el rostro y deja que esa criatura se arrastre penosamente a lo largo de tres actos hasta que al final se casa o se pega un tiro: ¡ideal! Si alguien toca mal una ópera que reproduce las depresiones y exaltaciones del alma humana como un silbato de agua reproduce el canto del ruiseñor: ¡oh, el arte!

Sacad a la gente del teatro y ponédla en la calle: ¡oh, la triste realidad! Olvidan al Dios Creador a causa de sus malos copistas. De la Creación que, ardiente, impetuosa y brillante, se regenera a cada instante en torno a ellos, ni oyen ni ven nada. Van al teatro, leen poesías y novelas, imitan los visajes de las caretas que allí encuentran y dicen a las criaturas de Dios: ¡qué vulgaridad!

Los griegos sabían lo que decían cuando contaban que la estatua de Pígmalión había cobrado vida pero no había tenido hijos.

DANTON: Y los artistas tratan la naturaleza como David, quien, cuando en septiembre arrojaban a la calle los cadáveres de los asesinados en la prisión de La Force, los dibujaba sin inmutarse al tiempo que decía: Estoy intentando retener las últimas convulsiones de esos malvados” (Büchner, 1992, pp. 102-103).

DANTON: Y los artistas tratan la naturaleza como David, quien, cuando en septiembre arrojaban a la calle los cadáveres de los asesinados en la prisión de La Force, los dibujaba sin inmutarse al tiempo que decía: Estoy intentando retener las últimas convulsiones de esos malvados” (Büchner, 1992, pp. 102, 103).

espectador se olvida de la realidad. Una figura artificial —de cinco pies yámbicos—, lejana de lo humano: un ser sin hijos. En este sentido, las palabras finales de Danton demuestran la manera como se “estetiza” la realidad por medio del arte: “DANTON: Y los artistas tratan la naturaleza como David, quien, cuando en septiembre arrojaban a la calle los cadáveres de los asesinados en la prisión de La Force, los dibujaba sin inmuntarse al tiempo que decía: estoy intentando retener las últimas convulsiones de esos malvados” (Büchner, 1992, p. 103).

Aquel que no esté familiarizado con este discurso tal vez no note en esta primera referencia a Büchner la postura crítica desde la cual Celan aborda el arte. El hecho de que sea caracterizado como una figura artificial de cinco pies yámbicos —sin hijos— no tiene por qué alertar a nadie. Pero quien conoce la obra de Büchner sabe bien hacia dónde va: “[...] eso es bonito y va con nosotros, que estamos siempre en el teatro, aunque al final nos apuñalen en serio” (Büchner, 1992, p. 99). Se trata de pensar en una realidad que se ha vuelto artística. El terror de la Revolución Francesa, pues de esto se trata *La muerte de Danton*, se percibe como teatro y artificio. En este sentido, Lacoue-Labarthe afirma, en *Poesía como experiencia*, que en los pasajes de Büchner que rescata Celan “la vida [es] privada de sensaciones y arrebatada por el arte” (1999, p. 48). Por ello procede a hablar libremente de la Revolución Francesa en términos de “revolución teatralizada” y, además, de una “existencia teatralizada”.

Tras esta primera mención a *La muerte de Danton* el poeta no demora en citar otra obra de Büchner, *Woyzeck*, en la que el arte

es presentado otra vez de manera despectiva: por un charlatán y en forma de mono. El peligro de esta charlatanería es que produce y reproduce una supresión de la memoria y de la singularidad.² Este problema se resalta por primera vez y de manera directa en el discurso, cuando Celan hace referencia a *Leonce y Lena*:

Y viene también hacia nosotros —el arte— con una tercera obra de Büchner, *Leonce y Lena*, donde tiempo e iluminación no han sido nuevamente reconocidos; aquí estamos en la “fuga hacia el paraíso”, “todos los relojes y los calendarios tendrán que ser hechos pedazos o de otro modo prohibidos pronto”. Pero aún antes de que “estas dos personas de dos géneros distintos” aparezcan, “llegan dos autómatas mundialmente famosos” y un hombre (que ha anunciado ser “quizás el tercero y el más extraño”) que nos obliga “con una voz estridente” a mirar con asombro lo que tenemos ante los ojos: “¡Nada más que arte y mecanismo, nada más que cartón paja y resortes de relojería!” (2011, pp. I, II).

Aquí se alude al olvido de la singularidad, para entender por qué es importante comprender la importancia que Paul Celan le da a las fechas: esos calendarios y relojes que en la fuga hacia el paraíso tendrán que ser prohibidos pronto. No es en vano que al final de esta cita se relacionen de manera directa el arte y el mecanismo a los resortes de relojería.

2 Para Celan la singularidad de cada ser humano se presenta en un espacio y en un tiempo específico y presente; esta presencia está cargada de experiencia, de fechas, de memoria.

Al final de *El meridiano*, Celan afirma: “Tanto esta vez como la otra, yo me había escrito desde un <<20 de enero>>, desde mi <<20 de enero>>. Me encontré... conmigo mismo” (2011, p.xiii). La narración de *Lenz*, de Büchner, comienza un 20 de enero. Celan se ha encontrado consigo mismo en la fecha de *Lenz*, pues él también tiene su 20 de enero: en esta fecha, en 1942, los dirigentes nazis deciden “la solución final al problema judío” en la Conferencia de Wannsee. De tal modo, “[...] una fecha propia del poeta [es] una fecha para el otro, la fecha del otro o, a la inversa, puesto que ese don gira como un aniversario [...]” (Derrida, 2002, p. 24). El reconocimiento de la fecha representa aquí una vuelta de la individualidad alienada (artística y mecánica) a una singularidad ética dispuesta a encontrarse consigo misma mediante el encuentro —que consiste también en el encuentro de las distancias— entre una persona y otra. Para el poeta, las fechas son aquello que hace reconocible y a la vez diferenciable la singularidad. Tomando esto en consideración, procederemos a analizar la cita anterior de *Leonce y Lena* separándola en cuatro partes.

1. “Y viene también hacia nosotros —el arte— con una tercera obra de Büchner, *Leonce y Lena*, donde tiempo e iluminación no han sido nuevamente reconocidos [...]”.

Esta primera parte restablece la discusión que Celan lleva a cabo con la obra de Büchner. El arte que aparece en esta obra es el mismo que hemos visto presentado por Camille y Danton, el arte artificial y espectacular al que ahora se le agrega un nuevo elemento: allí no se han reconocido *tiempo* e *iluminación*. Estas dos palabras son

enigmáticas, pero teniendo en mente que lo que les sigue es una referencia a la fecha y a la amenaza de su destrucción, es probable que aludan al tiempo singular de cada ser humano y a su correspondiente alumbramiento. Al respecto, el poeta advierte que “quien tiene el arte ante sus ojos y en su pensamiento, éste es —estoy aquí con el *Lenz* de la narración— un olvidado de sí mismo” (2011, p. vi).

2. “[...] aquí estamos en la ‘fuga hacia el paraíso’, ‘todos los relojes y los calendarios tendrán que ser hechos pedazos o de otro modo prohibidos pronto’”.

Este fragmento alude ineludiblemente a las consecuencias de un mundo mecánico y artístico. La fuga hacia el paraíso nos lleva a esa realidad teatralizada que es la del terror de la Revolución Francesa e incluso la de la *Shoah* —también en este sentido dialogan las fechas de ambos autores—. El paraíso es la catástrofe del mecanismo que elimina la presencia de la singularidad en la individualidad; toma distancia de la existencia mortal y alude a la eternidad que se contrapone a las fechas, a la memoria, a los relojes y a los calendarios. Como la figura de Pigmalión y su criatura probada mitológicamente, el paraíso se adscribe a la característica del arte de ser “[un] ser sin hijos”. Aquello que conduce a habitar el paraíso o la realidad artística es la represión de las fechas y la singularidad; estas se reprimen, según se señala aquí, mediante su destrucción o prohibición.

3. “Pero aún antes de que ‘estas dos personas de dos géneros distintos’ aparezcan, ‘llegan dos autómatas mundialmente famosos’ y un hombre (que ha anunciado ser ‘quizás el tercero y el más

extraño') que nos obliga 'con una voz estridente' a mirar con asombro lo que tenemos ante los ojos".

Aquí nos enfrentamos a tres concepciones distintas del ser humano: las personas por naturaleza diferentes, los autómatas y un extraño. La llegada de los autómatas causa cierto malestar, pues las personas por naturaleza diferentes y vivas se ven sustituidas por estos autómatas mundialmente famosos —artistas, quizás— que, como su nombre lo indica, no actúan más que por mecánica. Pero también llega el extraño que nos obliga, sin que podamos evitarlo, a mirar el mundo de otra manera y a asombrarnos de su verdad. En el extraño reconocemos al poeta, aquel capaz de diferenciar a las personas de los autómatas y a los relojes de los resortes de relojería.

4. "¡Nada más que arte y mecanismo, nada más que cartón paja y resortes de relojería!".

El extraño nos obliga a mirar el artificio. Al relacionar arte, mecanismo y resortes de relojería, las nociones de arte e individuo se encuentran nuevamente vinculadas. Si bien se ha establecido que en el movimiento puesto en marcha por una fecha Celan alude a una suerte de restitución de la singularidad en la individualidad, los resortes de relojería —únicos rastros de los relojes en la fuga al paraíso— aluden a un individuo sin fechas, sin posibilidades de encontrarse con la fecha de otro en el límite de su singularidad. Entre el autómata y el individuo no hay ninguna diferencia.

En *El meridiano* Celan le atribuye otra característica al arte: la de ser *unheimlich*, inquietante —esto quiere decir que el arte produce

extrañamiento—. Para Lacoue-Labarthe este consiste en concebir al ser humano como un individuo o autómata. Retomando el discurso del poeta, anuncia que "[...] [el arte] nos lleva 'fuera de lo humano' pero abre un dominio 'que se dirige hacia lo humano'. Es la existencia misma pero 'hecha extraña': el ser humano se siente fuera de lugar, *unheimlich*" (p. 48).³ Este extrañamiento es el que le pertenece exclusivamente a una existencia estetizada y mecánica determinada por la dirección discursiva del arte; es por medio del lenguaje que el arte ejerce su dominio sobre el ser humano.

Al comienzo de este texto he citado a Celan diciendo que "del arte es fácil hablar". Lo es precisamente porque es discursivo. Tanto en *La muerte de Danton* como en Lenz, las conversaciones tienden a causar extrañamiento y olvido de sí en quien habla o escucha. En este sentido, el poeta hace el siguiente comentario sobre Lenz: "Y ahora, después de que la conversación ha llegado a su fin, se dice de él, es decir, de él con la pregunta del arte en boca pero también del artista Lenz: 'Él se ha olvidado de sí mismo'" (Celan, 2011, p. vi). Esto se evidencia también en sus observaciones sobre la muerte de Camille y Danton.

A su existencia teatral solo le pertenecen las palabras del arte. Camille y Danton son presentados por Büchner, de acuerdo con la lectura que hace Celan, como extraños autómatas o marionetas. Ellos han conversado y todo discurso contiene la posibilidad de lo artístico. Si no se tiene cuidado,

3 En *El meridiano* esta declaración está escrita de la siguiente manera: "Esto es un salir de lo humano, un dirigirse hacia afuera en un ámbito de lo humano ágil e inquietante – el mismo que en la forma de monos, de autómatas y con esto... ach, también el arte, está en casa resplandeciendo" (Celan, 2011, p. v).

las conversaciones pueden arrastrar al ser humano por fuera de lo humano (como le pasa a Lenz cuando se olvida de su singularidad); en todo discurso está presente el riesgo del *afuera-de-lo-singular*. Las personas se olvidan de sí mismas, de quién habla y hacia quién(es) hablan (Lacoue-Labarthe, 1999, p. 49), se pierden en la conversación mecánica. Esto le ha pasado a Camille y a Danton, ellos se han dejado llevar por la elocuencia de Robespierre, se han enajenado de lo humano en el ámbito de lo artificial donde no hay lugar para los relojes o los calendarios. Allí no es posible encontrarse con el otro porque *tiempo e iluminación* no son tomados en cuenta.

En *El meridiano* Celan destaca las consecuencias de la existencia teatralizada de Camille y Danton. Ellos están en medio de la elocuencia de la Revolución Francesa y, habiéndole dado la espalda a Robespierre por estar en desacuerdo con los asesinatos injustificados, son condenados a muerte en la Plaza de la Revolución.

Lo que sobreviene de la conversación adopta medidas desconsideradas y severas; llega con nosotros a la Plaza de la Revolución, “las carretas llegan y se detienen”.

Todos los compañeros de viaje están allí. Danton, Camille, los otros. Incluso aquí tienen palabras, traviesas palabras artísticas que conversan con el hombre, esto es, Büchner sólo necesita citarlo, conversan sobre la posibilidad de ir juntos-a-la-muerte; Fabre incluso quiere poder morir “doblemente”. Cada uno está a la altura de las circunstancias, sólo un par de veces “algunas voces” —sin nombre— encuentran que todo eso “es repetitivo y aburrido”.

Y aquí, cuando todo va hacia el final, en los largos instantes, Camille —no, él no, no él mismo sino un compañero de viaje—, este Camille teatral —o uno casi que le quisiera decir *yámbico*— muere una muerte que sólo dos escenas más tarde podemos percibir como suya por unas palabras extranjeras —para él tan cercanas— cuando a su alrededor el Pathos y la sentencia confirman el triunfo de la marioneta y del alambre, allí está Lucile, la ciega del arte, la misma Lucile para quien el lenguaje tiene algo singularmente familiar y perceptible nuevamente allí con su repentino “¡Viva el Rey!” (Celan, 2011, pp. li, iii).

Tomando en consideración lo que se ha mencionado anteriormente, este pasaje aclara lo que es el arte y el discurso para Paul Celan. También determina sus consecuencias y la razón de su cuestionamiento. Al igual que la cita de *Leonce y Lena*, este fragmento requiere un análisis riguroso, por ello se analizará por partes.

1. Lo que sobreviene de la conversación adopta medidas desconsideradas y severas; llega con nosotros a la Plaza de la Revolución, “las carretas llegan y se detienen”.

La conversación a la cual se alude en la primera frase se refiere a la que Camille y Danton tienen en una habitación antes de estar en la cárcel, pues esta es la única conversación de esta obra a la que se refiere Celan en *El meridiano*. Lo que sobreviene de ella es, y este ha sido el motor del discurso hasta el momento: el arte. Este llega a la Plaza de la Revolución adoptando, en un momento crítico e ineludible, medidas desconsideradas y severas; el arte, que nunca toma en

consideración la singularidad del otro, está a punto de asesinarlo. Es desconsiderado con respecto a su existencia y va a destruirla como quien destruye simples resortes de relojería.

2. Todos los compañeros de viaje están allí. Danton, Camille, los otros. Incluso aquí tienen palabras, traviesas palabras artísticas que conversan con el hombre, esto es, Büchner sólo necesita citarlo, conversan sobre la posibilidad de ir juntos-a-la-muerte; Fabre incluso quiere poder morir “doblemente”. Cada uno está a la altura de las circunstancias, sólo un par de veces “algunas voces” —sin nombre— encuentran que todo eso “es repetitivo y aburrido”.

El arte sobreviene también en este fragmento, pero aquí no se alude a sus medidas desconsideradas y severas con respecto al otro, sino al arte como espectáculo o existencia estetizada. Los condenados van hacia la muerte teatralizados por el lenguaje: Incluso aquí tienen palabras, traviesas palabras artísticas que conversan con el hombre [...] sobre la posibilidad de ir juntos-a-la-muerte. De nuevo se relacionan conversación y arte: cuando se conversa con palabras artísticas —traviesas— el ser humano se olvida de sí y, en este caso en especial, de su propia muerte. Bien, los diputados condenados están convencidos —por el arte— de que pueden ir juntos a la muerte, los autómatas teatralizados no tienen consciencia de la muerte propia. Rilke, uno de los poetas más queridos por Paul Celan, escribe: “[...] ahora se muere en quinientas cincuenta y nueve camas. En serie, naturalmente [...] el deseo de tener una muerte propia es cada vez más raro. Dentro de poco será tan raro como una

vida personal. Dios mío, es que está todo hecho. Se llega, se encuentra una existencia ya preparada; no hay más que revestirse con ella” (pp. 24, 25). Esto mismo le pasa a los personajes de Büchner, se han revestido con una existencia discursiva y artística que se distancia de la singularidad humana y de su límite: la muerte. En su poema *Asís* Celan hace referencia a los muertos en serie de los campos de concentración con el siguiente enunciado: “los muertos—mendigan aún”. Mendigan su muerte, pues fueron destruidos indignamente y vueltos resortes de relojería. La existencia teatralizada elimina la singularidad y con ella la realidad de la muerte; esta se vuelve tan ficticia que incluso a Fabre le es posible decir de manera espectacular, heroica y prácticamente mítica que quisiera poder morir “doblemente”. Esta afirmación solo puede ser pensada en la fuga hacia el paraíso por un “ser sin hijos” que se proyecta dramáticamente en lo eterno.

Fabre y cada uno de los personajes condenados están a la altura de las circunstancias precisamente porque están representando un papel heroico. Pero esta representación ya se ha visto muchas veces, la revolución teatralizada no es más que un espectáculo que algunas voces —sin nombre— encuentran aburrido y repetitivo. Aquí es importante enfatizar que el arte espectacular, la existencia teatralizada, es un discurso que llama a las masas (en la revolución el pueblo se congrega alrededor de la plaza para ver el espectáculo de la muerte). Las personas contagiadas por las palabras artísticas han perdido su nombre, su singularidad: los individuos son las marionetas del arte.

La existencia teatralizada en la Plaza de la Revolución convoca una comunidad de marionetas. Celan recoge un fragmento de *Lenz* en el cual él, el Lenz artista, está en la montaña mirando a unas mujeres cepillarse el cabello. En este contexto lanza la siguiente afirmación: “A veces uno quisiera ser una cabeza de Medusa para poder transformar en piedra a un grupo así y llamar a voces a las gentes” (Büchner, 1981, p. 67). La presencia de esta figura mitológica del arte es otra manifestación de lo *unheimlich*, del extrañamiento. La naturaleza se transforma en arte en la fuga hacia el paraíso y es hacia esta fuga que se convoca a los otros. Sobre *Leonce y Lena*, el poeta dice de Valerio, aquel quien tiene bajo su cargo a los autómatas, lo siguiente: “Valerio es sólo otro nombre para quien convoca” (Celan, 2011, p. ii).⁴

3. Y aquí, cuando todo va hacia el final, en los largos instantes, Camille —no, él no, no él mismo sino un compañero de viaje—, este Camille teatral —o uno casi que le quisiera decir yámbico— muere una muerte que sólo dos escenas más tarde podemos percibir como suya...

Tomando en cuenta las diferencias que hemos resaltado entre individuo artístico y singularidad humana, en la primera parte de este fragmento se hace una diferencia entre el Camille singular —el que se ha perdido entre los caminos discursivos del arte— y el Camille teatral que habla desde el arte y que no puede asumir su propia muerte. No obstante, hay que destacar que la posibilidad de lo humano siempre está inmersa en la existencia teatral del mismo, pues dos

escenas más tarde, dice Celan, podemos percibir la muerte como suya. Estaba dentro del plan del arte que no la percibiéramos así, pero luego, con el fragmento que sigue y la aparición de Lucile, este plan es interrumpido y la memoria de Camille ya no tiene por qué mendigar su propia muerte.

4. [...] una muerte que sólo dos escenas más tarde podemos percibir como suya por unas palabras extranjeras —para él tan cercanas— cuando a su alrededor el Pathos y la sentencia confirman el triunfo de la marioneta y del alambre, allí está Lucile, la ciega del arte, la misma Lucile para quien el lenguaje tiene algo singularmente familiar y perceptible nuevamente allí con su repentino “¡Viva el Rey!”.

Este fragmento nos permite evidenciar de qué manera se interrumpe el plan del arte, el triunfo de la marioneta y del alambre. Con la sentencia de Lucile la existencia artística es suspendida y aparece una existencia humana y singular que admite la posibilidad de la muerte propia. La presencia humana detiene la fuga hacia el paraíso al restituir el tiempo y su debida iluminación. Esto no sería posible si ella no fuera “la ciega del arte” para quien el lenguaje tiene algo singularmente familiar. Esto implica necesariamente que el lenguaje utilizado en su repentino “¡Viva el rey!” no sigue la dirección discursiva del arte. Para empezar a comprender la marcada distancia entre Lucile y el arte es necesario retomar la conversación que ha sido mencionada varias veces entre Camille y Danton. Cuando ellos discuten sobre el arte y el espectáculo Lucile está presente. Ella los ha estado escuchando hablar y no los ha entendido:

⁴ Los riesgos de pensar en una comunidad convocada por el arte se desarrollan más adelante.

Camille: ¿Tú qué dices, Lucile?

Lucile: Nada, me gusta tanto verte hablar.

Camille: ¿Me escuchas también?

Lucile: Sí, claro.

Camille: ¿Y tengo razón? ¿Sabes también lo que he dicho?

Lucile: No, realmente no (Büchner, 1992, p. 103).

No sabe lo que ha dicho Camille, pero ha escuchado toda la conversación. Al no entenderla, no ha sido víctima del extrañamiento que causan esas traviesas palabras artísticas; es por este motivo que Celan la llama *la ciega del arte*. No comprender sus palabras no significa que no haya estado atenta, ha mirado a Camille hablar y se ha dado cuenta, dice Celan, “del aliento, esto quiere decir, de la dirección y del destino” (Celan, 2011, p. ii). Toma del lenguaje de la conversación algo singularmente familiar: ha podido *escuchar* lo singular de Camille, por encima de su existencia teatralizada.

Lucile, con su lenguaje singularmente familiar, también llega a la Plaza de la Revolución como algo que sobreviene de aquella conversación. Cuando Camille es asesinado, ella grita: “¡Viva el rey!”. Inmediatamente los guardias la aprisionan y se la llevan a su muerte. Para Celan es importante asegurarse de que esta exclamación no sea interpretada como un homenaje a la monarquía. Al respecto encontramos la siguiente aclaración: “Pero aquí —comprendan ustedes a uno que también creció con los escritos de Peter Kropotkin y Gustav Landauer— no se rendirá homenaje a ninguna monarquía ni al ayer conservador” (Celan, 2011, p. iii).

Para Lacoue-Labarthe, este grito no solo se opone al homenaje de las monarquías, sino que interrumpe cualquier sentido; él dice que significa sin significar porque alude a lo insignificable: la muerte. Con estas palabras, que el filósofo considera más cercanas a un acto que a un enunciado, Lucile toma la decisión de morir (1999, p. 51). Son un acto de dirección y de destino que restituyen lo singular y, por tanto, la muerte propia. Lucile interrumpe el camino discursivo del arte y no solo lo hace en nombre propio, sino también en nombre del otro, de todas las existencias artísticas. Esto se hace evidente cuando, dos escenas después de que haya muerto el Camille yámbico y en el momento cuando ella libera su singularidad, Celan afirma que podemos percibir la muerte de Camille como suya. De este modo, Lucile, y con ella Büchner, “hace homenaje a la presencia de lo humano, al testimonio de la majestad del absurdo” (Celan, 2011, p. iii).

Este homenaje a la presencia de lo humano,⁵ que en la suspensión del autómatas permite pensar en la muerte de uno tanto como en la de otro, es también un testimonio a la majestad del absurdo. Esta segunda afirmación es ambivalente. Por un lado, hace referencia, con la palabra “absurdo”, a aquello que se opone precisamente a la presencia de lo humano: da testimonio de la majestad

5 La presencia de lo humano se refiere a la singularidad que se hace presente en un momento y en un lugar específico, cargado de fechas, de memoria o, en este caso, de muerte propia. Aunque la noción de presencia puede parecer conflictiva cuando pensamos en un poeta que, como Celan, ha sido estudiado por filósofos que critican precisamente esta manera “logocéntrica” de pensar, para el poeta las nociones de presente y presencia tienen un matiz distinto del que ha manejado tradicionalmente la metafísica. Las obras de Buber y Rosenzweig nos sitúan en un lugar más cercano a su manera de entender estos conceptos (Cfr. Buber, 2000 y Cfr. Rosenzweig, (2005).

y de la pompa del mito de la libertad pregonado por la Revolución Francesa que, en términos de Meyerhofer, no es más que “marionetería como libertad” (1981, p. 74). Por el otro lado, da testimonio de una presencia humana extraña al extrañamiento del arte que no puede ser comprendida por sus individuos y pregoneros; vemos cómo al exclamar “¡Viva el rey!” Lucile es llevada por los guardias hacia su muerte de manera inmediata. Se da testimonio, en este caso, de una libertad que se consume en relación con la singularidad de uno y de otro y que es absurda e inquietante para quien no se ha acercado a la presencia de lo humano. Así, estas tres palabras cortan el hilo discursivo del arte sin querer, tampoco, darle un significado a la oposición (no es un homenaje a la monarquía). Lo que hacen es interrumpir el sentido de un discurso, o al menos ponerlo en riesgo (no es por nada que la condenan a muerte).

Con esta paradoja que yace entre “extrañeza y extrañeza a comparar” nos hemos aproximado al arte, “¡ay, el arte!”, como diría el Camille teatral de Büchner, y se ha empezado a insinuar lo que Celan llama *poesía*. Antes de profundizar en esta última, se hará una comparación entre la idea de arte de Paul Celan y la idea de mito de Jean-Luc Nancy. Así, en el momento de abordar la poesía podremos comprender su dimensión ética y política. A continuación se expondrá lo que representa el mito para el filósofo francés y se señalarán algunos rasgos que comparte con el plan del arte tal como lo define Paul Celan. Si bien el poeta ha hecho un gran esfuerzo por demostrar sus peligros, junto a la obra de Nancy no habrá dudas al respecto.

ARTE Y MITO

En *El mito interrumpido* Jean-Luc Nancy establece que toda comunidad se configura míticamente.⁶ Define el mito como un relato fundacional que contiene el origen y el cumplimiento final de toda comunidad. Visto de esta manera, el filósofo afirma que “el mito es la abertura de una boca inmediatamente adecuada al cierre de un universo” (p. 95). Así, el relato mítico funda una comunidad cuyo fin está inmerso en el mismo origen: el habla. El relato mítico hace un llamado a los otros para que se congreguen alrededor de su narración y, de tal modo, les reparte esa misma lengua (la de una fundación y un juramento; un origen y un destino) (p. 84). La comunidad, de esta manera, se vuelve *mitante*: nace para sí misma en la producción del mito, ella reproduce el mito en su habla y su habla, como se ha mencionado, es siempre fundadora. En este caso no es posible hallar una diferencia entre hablar míticamente y seguir reproduciendo el mito.

Partiendo de esta definición nos es posible señalar, en un primer momento, dos aspectos en común entre lo que es el arte para Celan y el mito para Nancy. Para empezar, ambos tienen su origen en un habla fundadora. En este caso se trata de un relato mítico y en el caso del poeta se trata de las traviesas palabras artísticas que transforman la realidad en arte por medio del sentido “estetizante” que los individuos reproducen. Tanto el mito como el arte se configuran a partir de una comunidad que habla su lengua. En ambos casos mito y arte se fundan una y otra vez en las conversaciones —o relatos— de la comunidad. Las

⁶ En este mismo sentido, todo mito es mito de una comunidad.

existencias teatralizadas y mecánicas de Camille, Danton y Lenz siempre son teatralizadas cuando estos se pierden de sí mismos (y de uno con otro) al seguir la dirección discursiva del arte. Camille y Danton hablan el lenguaje mítico de la libertad durante la Revolución Francesa, se congregan junto a sus compañeros entorno a este mito y lo reproducen mediante el discurso. Lucile, la ciega al arte, lo hemos comentado, interrumpe este relato mítico con su repentino “¡Viva el rey!”, lo que Celan denomina una “contrapalabra”,⁷ porque las palabras, ya sea pasado por esto, son artísticas.

El segundo aspecto común entre mito y arte que se puede destacar hasta el momento consiste en que el relato hace un llamado a los otros, no en su condición de alteridad, no en ese sentido, sino con el fin de fusionarlos en una misma narración, de repartir el lenguaje que configura continuamente el plan del arte y la ficcionalización⁸ del mito. En *El meridiano*, Celan destaca dos obras distintas en las que identifica al pregonero o, si se prefiere en términos míticos, al narrador y la necesidad que tiene el arte de convocar “a las gentes”. Cuando habla de *Leonce y Lena*, el poeta afirma que el arte aparece en esa obra “con mayor compañía que antes”

y en seguida dice que “Valerio es sólo otro nombre para quien convoca”. El vínculo entre Valerio y la compañía que tiene el arte en esta obra aluden a esa necesidad de repartir la dirección discursiva del arte, este convoca a los individuos a comulgar en las palabras artísticas y a comunicarse con los demás mediante las mismas. Cuando Lenz sube la montaña y expresa el deseo de ser una Medusa para convertir la naturaleza en arte y llamar a voces a las gentes se alude a lo mismo. Lenz es aquí también otro nombre para quien convoca; el plan del arte no es alejarse de la comunidad sino ser precisamente lo más común, aquello que funda la existencia teatralizada: el lenguaje que le da sentido al mito.

La voluntad de Lenz en este fragmento del relato no se debe pasar por alto. “A veces *uno quisiera ser*⁹ una cabeza de Medusa para poder transformar en piedra a un grupo así y llamar a voces a las gentes” (Büchner, 1981, p. 67). Esta voluntad no es otra que la que define Nancy como “la voluntad de la comunidad: el deseo de operar por el poder del mito la comunión que el mito representa [...]” (p.109). Es importante destacar en este punto la mención que hace Celan de la misma cita de Büchner: “señoras y señores, por favor estén atentos: ‘uno quisiera ser una cabeza de *Medusa* para... ¡agarrar lo natural como natural a través del arte! Sin embargo, aquí se dice *uno quisiera* y no: *yo quisiera*” (Celan, 2011, p. v). Estas palabras son sugestivas pero no nos detendremos sino en aquello que se refiere a la voluntad. Lenz dice *uno quisiera* y no *yo quisiera*. Cuando lo dice está hablando desde el arte o desde el mito, habla el Lenz artista, aquel que

7 “Es la contrapalabra, la palabra que hace pedazos el alambre, la palabra que ya no se inclina ante los “percherones” y “figurones” de la historia, es un acto de libertad. Es un paso” (Celan, 2011, p. iii).

8 Para Nancy, el mito es una ficción que funciona a partir de un devenir-mundo del ficcionamiento. Pues bien, es un relato que no existe por fuera de la comunidad y que solo es en cuanto se figura por medio de individuos que reproducen y producen a la vez el mito. No hay nada por fuera de esta ficción. En sus propias palabras, “[...] el mito representa la inmanencia de las existencias múltiples a su propia ficción única, que les reúne y les da, en su habla y como esta habla, su común figura” (p. 109). En esta misma dirección el autor procede a afirmar que “la voluntad mítica es totalitaria en su contenido porque éste es siempre la comunión. Todas las comuniones: del hombre con la naturaleza, del hombre con Dios, del hombre consigo mismo, de los hombres entre sí” (p. 108).

9 Las cursivas son mías.

quisiera agarrar lo natural como natural a través del arte y hacer de lo natural naturaleza teatralizada, mítica. Y bien, habla el artista que dice *uno quisiera* y que no puede decir *yo*, así como tampoco —lo hemos visto a través de Lucile— podría decir *tú*, pues sabemos que, para Celan, cuando se habla desde uno mismo, desde una singularidad recuperada en la interrupción de las palabras artísticas, se habla también hacia y por el otro (lo aprendemos cuando las palabras de Lucile también le dan a Camille su propia muerte). Este *uno quisiera* es la voz de la voluntad mítica, que consiste en ser “la subjetividad presentada (representándose) como una totalidad sin resto” (Nancy, p. 108), una subjetividad llevada a sus extremos en el mito de la individualidad, en la fuga hacia un paraíso sin fechas y sin aniversarios, sin singularidad, que solo se relaciona con los otros dentro de la lógica de apropiación donde el silencio del otro, por ejemplo, no tiene lugar y siempre quiere ser llenado, comprendido. El mito, agrega Nancy, es el devenir-mundo de la subjetividad; no sería otra cosa, entonces, que la ficción de la subjetividad y de su voluntad totalizante.

En otras palabras, este punto de encuentro entre los autores nos demuestra que mito y arte comparten una misma extrañeza: la distancia de lo singular, el peligro de ser una voluntad en la cual el sujeto se convierte en una subjetividad totalizante que no puede siquiera dirigirse al *yo y*, en este sentido, tampoco al *tú*. De este modo, arte y mito no operan de manera dialógica ni monológica (Nancy, p. 97), lo único que se comunica —en la medida en que lo produce— es la ficción, lo único que ocurre es que se comulga en lo extraño.

Así, las referencias que el poeta hace a *La muerte de Danton* y en especial al terror de la Revolución Francesa no harían otra cosa distinta que exponer la puesta en escena de la voluntad mítica que pone en obra el mismo mito, el arte, la ficción y el artificio y, por supuesto, la muerte teatralizada. Para Nancy, y no hay duda de que el poeta tiene lo mismo en mente al referirse al terror de Robespierre según lo retrata Büchner, la voluntad mítica, y ahora podríamos decir, incluso, artística, tiene su “ardiente puesta en escena [...] [con] el mito nazi”: “[...] hay una co-pertenencia del pensamiento del mito, de la escenografía mítica, y de la puesta en obra y en escena de un ‘Volk’ y un ‘Reich’ en los sentidos que el nazismo dio a estos términos. El mito, en efecto, es siempre ‘popular’ y ‘milenario’” (Nancy, p. 88). Es indudable que el cuestionamiento por el arte en Celan y la vigilancia que hace Nancy del mito tienen sus raíces en una misma catástrofe, en un mismo momento histórico que implosiona dentro de su propia ficción.¹⁰

Tomando en consideración que el mito y el arte para ambos autores se fundan, configuran y reproducen mediante el lenguaje hemos visto cómo el relato mítico reparte su habla y cómo el arte se pone en escena mediante la conversación), no es sorprendente que ambos autores se dirijan a la poesía, en el caso de Celan, y a la literatura y a la escritura, en el caso de Nancy¹¹, para encontrar posibilidades éticas y políticas probablemente esperanzadas, dentro de una comunidad

10 “El ser que el mito engendra implosiona dentro de su propia ficción” (Nancy, p. 107).

11 Es necesario aclarar que lo que Celan llama literatura está muy lejos de lo que Nancy llama de la misma manera. De hecho, la literatura tal como la concibe Nancy coincide con la noción de poesía propuesta por Celan.

mítica y artística. Si bien la comunidad se configura en el lenguaje y alcanza medidas catastróficas como el nazismo, para ambos autores esto solo puede interrumpirse por medio de la palabra, o para ser más exactos y no caer en el habla mítica, por medio de la contrapalabra: esa palabra, ya lo sabemos, que hace pedazos el alambre.

Para el poeta, la puesta en escena nazi reveló la fatalidad discursiva del arte. En el discurso de Bremen afirma lo siguiente:

Sí, la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces a través de la propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero. Pasó a través y no tuvo palabras para lo que sucedió; pero pasó a través de lo sucedido. Pasó a través y pudo volver a la luz del día ‘enriquecida’ por todo ello (Celan, 2007, pp. 497, 498).

Aquí se alude directamente al mito nazi y en especial a lo que sucedió con el lenguaje durante su puesta en escena. Aparecen nuevamente y de manera directa las consecuencias de la dirección discursiva del arte: la lengua pasó *por la propia falta de respuesta*, no había quién respondiera las preguntas de uno y otro, el diálogo y el acercamiento a cualquier *tú* se hicieron inconcebibles en la extrañeza de la existencia teatralizada, en las *múltiples tinieblas del discurso mortífero*. No puede haber una lógica de pregunta y respuesta allí donde el *yo* y el *tú* y todas sus fechas y aniversarios no son tomados en cuenta. El discurso se hace mortífero precisamente cuando no se reconoce la singularidad y la alteridad del otro; este es el terrible enmudecimiento al cual se alude en la cita. Sin embargo, en

esta cita no se propone la creación o el uso de otro lengua; esta, dice el poeta, “no se perdió a pesar de todo [...] pudo volver a la luz del día”. La lengua ha sobrevivido al enmudecimiento y aunque solo podemos hablar en un lenguaje mítico-artístico, ha vuelto enriquecida, tal vez, por el silencio. Y aunque Celan afirme que ya “no hay palabras para lo que sucedió” y Nancy diga que “no tenemos ya nada que hacer con el mito” (p. 89), la lengua se ha enriquecido y Celan propone ir a la poesía y Nancy a la literatura.

Si la historia literaria ha tenido algo que enseñar ha sido precisamente que el origen de la literatura y de la poesía no es otro distinto al mito. Nancy y Celan son conscientes de que el camino de la literatura y de la poesía no es otro que el camino del mito y del arte. De hecho, están tan estrechamente vinculados que Nancy hace la siguiente afirmación: “No sólo la literatura es la heredera (o el eco) del mito, sino que la literatura ha sido pensada y debe sin duda ser pensada en un sentido ella misma como mito –y como el mito de la sociedad sin mitos” (p. 118). Celan, en esta misma dirección, dice lo siguiente: “Quizás el poema es desde allí él mismo.... Y ahora puede ir de esta manera sin-arte, libre-de-arte; sobre sus otros caminos, incluso en el camino del arte –ir una y otra vez, quizás” (Celan, 2011, p. ix). Estas dos afirmaciones ponen en evidencia que la literatura y la poesía no pueden configurarse sin el mito ni el arte, en otras palabras, sin el lenguaje; pero así mismo, destacan que puede sobrevenir una suerte de ruptura: el mito de la sociedad sin mitos, en el caso de Nancy y el poema sin-arte, libre-de-arte, en el caso del poeta. Es lo mismo; los guiones que Celan interpone y conecta entre

las palabras aluden a ello. En ambos casos se trata de una libertad que no escapa a la extrañeza.

Esta suerte de ruptura que sobreviene en el mito y en el arte a través de la literatura y la poesía es específicamente, y en ambos pensamientos por comparar, una interrupción. Ya que para ambos autores es inconcebible salir del ámbito del habla y de la ficción —o de la existencia teatralizada—, la única posibilidad que encuentran y que incluso está siempre latente es la de la interrupción (como entre líneas, tal como la de Lucile en *La muerte de Danton*, o como los guiones de Celan en la afirmación citada en el párrafo anterior) del habla mítica o artística. Es fácil hallar las referencias a esta interrupción en el ensayo de Nancy ya que es un texto que tiene como fin pensar en una comunidad a la luz de esta interrupción. Así, el siguiente fragmento es un buen ejemplo de lo que significa la interrupción de una comunidad mítica y de qué manera funciona.

La “literatura”, pensada como la interrupción del mito, comunica solamente —en el sentido de que no pone en juego, de que no pone en obra y no entrega al desobramiento más que la comunicación misma, el pasaje de uno a otro, la partición de uno por otro. La literatura no se tiene a sí misma como envite, a diferencia del mito que se comunica a sí mismo, comunicando su comunión (2001, p. 121).

Para el filósofo, de acuerdo con el fragmento en cuestión, la interrupción que no se sale del ámbito mítico del habla interrumpe precisamente lo que el mito comunica de sí mismo: su sentido, para salvar del habla únicamente la comunicación misma;

es decir, *el pasaje de uno a otro, la partición de uno por otro*, una exposición en movimiento (pasaje) de la singularidad-plural (partición). El lenguaje deja de ser, entonces, el medio que comunica un fin y se vuelve la mera comunicabilidad. No se pretende colmar entorno a un sentido totalizante y mítico; todo lo contrario, en la interrupción se expone la pluralidad del ser en los límites del sentido y del devenir-mundo de la subjetividad; esto es, en los límites de la apropiación entendida como la lógica en la que se realizan los sujetos y el sentido.

En el caso de Celan es más difícil acceder a un ejemplo claro de la interrupción. Por un lado, tenemos el “¡Viva el Rey!” de Lucile en *La Muerte de Danton*, pero no solo eso. Al principio de *El meridiano* el poeta, cuando alude a la conversación que ha sido mencionada entre Camille y Danton sobre el arte, dice lo siguiente: “[...] [es] una conversación que nosotros seguiremos, aunque podría prolongarse infinitamente si algo no se interpusiera. Algo se interpone” (Celan, 2011, p. i). Celan, jugando con el doble sentido, como en casi todas sus observaciones, anuncia en este momento la llegada de la poesía como aquello que se interpone a la dirección discursiva del arte. Esto se aclara después cuando define la poesía como interrupción con tres palabras. “Poesía: puede significar un *cambio de aliento*.¹² ¿Abre la poesía, quizás, el camino —también el camino del arte— para volver a este cambio de aliento?” (Celan, 2011, p. ix).

Hans-Georg Gadamer, por un lado, y Nancy, esta vez en otro ensayo, nos dan luces sobre lo que es un cambio de aliento. En *Quién soy yo y quién eres tú*, Gadamer define

¹² Las cursivas son mías.

un cambio de aliento como “la experiencia sensible del instante silencioso e inmóvil que transcurre entre la inspiración y la expiración” (p. 20). En *La representación prohibida*, Nancy define la Shoah como un cambio de aliento de la siguiente manera: “Es preciso, entonces, oír la Shoah [...] como un soplo que en verdad no habla, un soplo posterior a la palabra y anterior a otra palabra. El entredós de una expiración y de una inspiración [...]” (2007, p. 76). La definición de ambos filósofos coincide: el cambio de aliento es un soplo, o una experiencia sensible, entre una inspiración y una expiración. Es la mera interrupción de la respiración o, si se quiere, del habla. Hay un momento en el discurso del poeta en el cual hace del aire una metáfora de la poesía: “Que yo hoy permanezca con semejante tenacidad junto a estas preguntas debe situarlas en el aire —en el aire que nosotros tenemos que respirar” (Celan, 2011, p. vi). De tal modo, es posible dar cuenta de una poesía que interrumpe los caminos del arte dentro de los caminos del arte (habla que se interrumpe en el habla). Si bien sabemos que en Nancy la interrupción consiste en la mera comunicación o partición de singularidades-plurales y en la posibilidad de pensar en una alternativa de comunidad, debemos preguntarnos hacia dónde se dirige Celan con este *cambio de aliento*.

En la siguiente sección se dejará a Nancy de lado con el fin de volver sobre el camino del arte y, especialmente, de la poesía como la presenta Celan en *El meridiano*. Se ha recorrido la noción de mito en Jean-Luc Nancy para poder dar este paso, pues esta poesía solo puede entenderse como una interrupción que surge *por y en medio de* aquello que es interrumpido. En este orden de ideas,

ahora nos centraremos en las implicaciones y en las esperanzas de la poesía que se concibe como un *cambio de aliento*.

ANGOSTURA Y LIBERTAD

“Lo/Mismo/ nos ha perdido, lo/Mismo/ nos
ha/ olvidado, lo/Mismo/ nos ha - -”

Paul Celan

“Yo abandono al olvidado de sí mismo que se emplea con el arte, al artista. He creído encontrar la poesía junto a Lucile. Y Lucile toma el lenguaje como forma, dirección y aliento verdadero. Yo busco también aquí, en esta obra de Büchner, al mismo Lenz, lo busco —como persona, yo busco su figura para desear el lugar de la poesía, de la liberación y del grito” (Celan, 2011, p. vii). Hemos visto de qué manera Lucile inaugura este acto de libertad al interrumpir el arte con la restitución irrevocable de la singularidad y del otro (y de lo que le es más propio: la muerte). Este se amplía, para entenderlo como poesía y para entender la poesía, en *Lenz* cuando este personaje se presenta como persona y no como artista; Celan recoge dos fragmentos de la obra para presentarlo de este modo.

El primero de estos fragmentos es aquel en el cual se presenta a Lenz junto a su fecha: “el 20 de enero [Lenz] atravesaba la montaña” (Celan, 2011, p. viii). Con esta mención Lenz recupera “dirección y aliento” del mismo modo como estos aspectos se presentan en *La muerte de Danton* con Lucile. Para Celan, las fechas representan aquello que hace reconocible y a su vez diferenciable la singularidad de uno y otro. Incluso, entendiendo el poema como la interrupción del arte, se puede afirmar que cada momento cuando

esto sucede lo que interrumpe es una fecha, “[...] este instante crea una fecha cada vez, es hacedor-de-fechas” (Lacoue-Labarthe, 1999, p. 55). En cada poema surge una fecha, cada poema es una fecha singular que gira, como bien lo dice Derrida, como un aniversario o, si se prefiere, como un meridiano entre una singularidad y otra. Pero aquello que le permite a la fecha dar ese giro, ese ir y venir entre un yo y un tú, es precisamente la distancia que los separa. En el poemario *Reja de lenguaje* hay una estrofa que nos remite a este movimiento: “*De aquí/ se destila, ofrenda de las noches/una voz/de la que tomas tu sorbo*” (Celan, 2007, p. 122). En estos últimos versos del poema “Hoy y mañana” es fundamental escuchar la palabra *destilar*, ya que su significado puede abarcar tanto la separación entre una cosa y otra, como la revelación de algo que permanecía oculto. Del 20 de enero de Lenz se destila el 20 de enero de Paul Celan, el lector toma su sorbo de esa voz, y así ha de suceder cada vez con cada poema y su lector.

Esta distancia entre uno y otro generada en el poema se esclarece de mejor manera con el segundo fragmento que selecciona el poeta para presentarnos a Lenz como persona. Sería imposible entender este camino “libre-de-arte” sin pasar por esta aclaración:

“[...] a él sólo le desagradaba no poder ir sobre la cabeza” - Este es él, Lenz. Este es yo creo, él y su grito, él y su “Viva el rey”.

“[...] a él solo le desagradaba no poder ir sobre la cabeza”.

Quien va sobre la cabeza, señores y señoras, tiene el cielo como abismo bajo sus pies (Celan, 2011, p. viii).

Esta referencia presenta a Lenz —él mismo, no el artista— inclinándose hacia la libertad. Es un pasaje oscuro del cual se sirve Celan para mostrar otro aspecto de la poesía y, a su vez, para hacer una ampliación del paso que ya se había dado.¹³ Cuando Lenz anuncia su deseo de tener el cielo como abismo bajo sus pies, se le añade un carácter abismal, oscuro e insondable al lenguaje poético y a la noción de “singularidad” que introduce Lucile.

Tras hacer esta referencia a Lenz, el poeta se detiene a considerar la oscuridad que le es reprochada comúnmente a la poesía. Tener el cielo como abismo bajo los pies, o el cielo como abismo entre el lenguaje, puede ser y es normalmente considerado como una manifestación hermética y cerrada al lector. Sin embargo, Celan hace una pregunta sobre la cita de Lenz: “—¿pero no se ha abierto aquí algo?—” (Celan, 2011, p. viii) y procede a citar a Pascal: “¡No nos reprochen la falta de claridad ya que nosotros la hacemos profesión!” (2011, p. 105). El poeta adopta una postura a favor de la oscuridad en la poesía. En una cita que recoge Gutiérrez Girardot, en la cual Celan defiende al poeta ruso Ossip Mandelstamm, empezamos a entrever por qué se hace tan necesario el carácter abismal de la poesía: “Y así también se comprenderá que sus poemas no son herméticos sino ampliamente abiertos al ojo que busca comprenderlos en toda su profundidad temporal” (2001, p. 233). La referencia a lo abierto en relación con lo oscuro se pone nuevamente en juego con estas últimas palabras. No hay tal cosa como una poesía hermética, existe el poema abierto a los ojos atentos —ampliamente abiertos— que

13 “Lenz —es decir Büchner— ha venido aquí con un grito más extenso que el de Lucile” (Celan, 2011, p. viii).

buscan comprenderlo. Esto mismo lo dice el poeta en una carta a Hans Bender: “los poemas también son regalos; regalos para quienes están atentos” (Celan, 2007, p. 489). Ahora bien, esa atención se dirige hacia la *profundidad temporal* del poema; esto es, hacia una profundidad —también abismal y oscura— que lleva la fecha al límite de lo singular: el 20 de enero de Lenz y de Paul Celan, fecha en la cual se encuentran y se diferencian. Así, la oscuridad adscrita en cada poema vela por la distancia entre las singularidades y es, así mismo, aquello que las comunica en su profundidad temporal, la fecha que se abre al otro pero que nunca deja de ser singular. El concepto de *destilación* es, en este sentido, justamente poético, así como también lo es el paseo de Lenz a la montaña el 20 de enero.

Lo que comenzó con el grito de Lucile se amplía en este momento con algo que le es, a primera vista, opuesto: el silencio. La singularidad que se recuperaba a través de la figura de Lucile ahora enmudece en la oscuridad del habla. De acuerdo con estas afirmaciones, la poesía ya no sería el aliento que vislumbra Lucile en Camille cuando conversa con Danton, sino precisamente el cambio de aliento, ese momento silencioso entre la inspiración y la expiración en el cual la singularidad se recupera en una temporalidad extraña (la fecha del otro). “[La oscuridad] es, seguramente, algo de la poesía que quiere ir hacia el encuentro de una lejanía o extrañeza puesta en el orden de la oscuridad y tal vez proyectada por ella misma” (Celan, 2011, p. viii). De este modo, el poema configura el orden de la oscuridad —un orden que se dirige hacia el encuentro—. Por este motivo Lacoue-Labarthe afirma que la poesía es el evento de

la singularidad (1999, p. 43), pues la noción de singularidad en Celan solo puede ser entendida como tal cuando se ha pasado por el otro, “una apropiación ocurre fuera de sí mismo” (Lacoue-Labarthe, 1999, p. 59). El encuentro es precisamente lo que hace de la oscuridad un don y no un enmudecer absoluto (ni un habla absoluta).

El cambio de aliento interrumpe la dirección discursiva del arte, pero no por esto escapa al lenguaje. Al respecto, Celan lanza una afirmación esperanzadora: “¡Pero el poema habla! Su fecha permanece recordada, pero —él habla” (Celan, 2011, p. ix). El poema tiene que hablar porque recorre precisamente el camino del arte, la diferencia es que su palabra (la poética) ocurre, como bien lo indica Lacoue-Labarthe, “[...] en la pura suspensión del discurso. La poesía es el espasmo o el síncope del lenguaje” (1999, p. 49). El poema, dice el poeta, “se consolida en su propio límite; se llama y se aprehende para poder existir ininterrumpidamente desde su ya-no-más hacia su siempre-todavía” (Celan, 2011, p. x). Se mantiene en el límite del lenguaje e incluso en el límite temporal del lenguaje y de la singularidad y no permite ser aprehendido sino en este mismo límite.

El poema solo se hace posible en esta suspensión oscura y abierta en la cual se lleva a cabo el encuentro: en el abismo del arte. En su ensayo *The Poetics of Paul Celan*, Meyerhofer recoge unos fragmentos de una conversación entre Celan y Hugo Hoppert en la cual el poeta advierte lo siguiente:

Me sitúo en un nivel de espacio y tiempo distinto del de mi lector; él tan solo me puede entender “desde una distancia”, no puede aprehenderme del todo,

ya que siempre está forzado a asir las rejas que nos separan [...] Pero esta mirada intercambiada entre las rejas, esta "comprensión distante" es, en sí, conciliación, ganancia y quizás esperanza (1981, p. 83).

Las rejas que Celan nombra durante esta conversación esclarecen la manera como la oscuridad se pone en juego durante el encuentro con el otro. Hay una distancia infranqueable entre una persona y otra (este es el abismo al cual se hace referencia a través de Lenz) que interrumpe el aliento, tal como había sido señalado por Lucile. No se puede entender al otro sino mediante una distancia impuesta por la fecha, bien lo dice el poeta al principio de la cita: él se sitúa en un tiempo y en un espacio distinto al del lector. Sin embargo, es al percibir las rejas del otro cuando se reconoce *la dirección y el destino* de la singularidad. En esto consiste la "comprensión distante" en la que se basa el encuentro poético. La singularidad se recupera en el mismo momento en el que esta se reconoce en el otro y como otro. En la poética de Celan, dirá el poeta Hugo Mujica, "el camino hasta la propia identidades el de la alteridad acogida" (2002, p.131). Este encuentro o "esta mirada intercambiada entre las rejas" (del lenguaje, como bien titula su poemario) es lo que configura la poesía. El poema solo puede hablar (como ganancia, conciliación y esperanza) desde su singularidad y para ello debe pasar por el tú, por la dirección esperanzada de la alteridad. Por ello, vuelvo ahora a la cita sobre Mandelstamm, los poemas que parecen herméticos solo lo son cuando no se los mira atentamente con una disposición hacia el encuentro; el poema exige un "tú

asequible" (Celan, 2007, p. 498). Por este motivo, cada poema singular contiene "el impulso hacia un otro" (Meyerhofer, 1981p. 80), quién sabe, dirá el poeta, si hacia un *totalmente otro* (Celan, 2011, p. ix).

El lenguaje del poema, aclara Celan en un punto del discurso, es "un lenguaje actualizado, situado libremente bajo la señal de una individuación rememorada y permanente que, aunque radical, reconstruye sus posibilidades configurando y despejando las fronteras del lenguaje desde el lenguaje mismo" (Celan, 2011, p. x). En este sentido, se puede decir que el lugar utópico de la poesía es el lugar del otro, el otro al cual no es posible acceder del todo pero que hace posible, por esto mismo, que accedamos a nosotros mismos. No hay en la poesía, para este poeta, referencias a algo absolutamente intangible, pues allí el lenguaje es "transformado en la figura de algo singular y su ser interior estaría en el camino de lo presente y la presencia" (2011, p. x). Lo irrepresentable, el abismo de Lenz, se proyecta en el poema para presentar algo; en otras palabras, lo irrepresentable es el camino de la presencia. Es tal vez es en este sentido que el poeta afirma que durante su discurso el poema se está posicionando "en el secreto del encuentro" (2011, p. xi). Las rejas del lenguaje, singulares, selladas y secretas abren el camino de la "comprensión distante" en la que consiste el encuentro y a la cual solo se puede acceder, como se ha mencionado previamente, a través de la atención.

El lector de un poema es, en este caso, mucho más que un lector: es un tú interpelado, el poema lo busca, lo necesita para configurarse como tal, como poema. En este sentido, el poema se convierte en diálogo

(Celan, 2011, p.xi).¹⁴ Cuando el poeta se refiere a este diálogo se aparta de la noción de conversación artística —como la de Camille y Danton, como la de Lenz sobre el arte— porque el diálogo de la poesía es el resultado de una tensión constante entre el habla y la mudez, entre lo irrepresentable y lo presente. Es un diálogo que se constituye en los límites del lenguaje, en un trópico utópico que es, no obstante, tan real y verdadero como el aliento en su pausa. En la misma conversación que cita Meyerhofer, Celan declara lo siguiente con respecto a su poesía: “En estos asuntos permanezco atento al sentido, no aspiran [los poemas] a lo “trascendental’ [...] Estoy intentando mostrarles por qué definiendo que mis denominadas abstracciones y actual ambigüedad son fragmentos de la realidad” (1981, p. 82).

“El poema está solo y entre caminos” (Celan, 2011, p. x), y estos caminos son los del otro. El poema únicamente puede entenderse como “solo” cuando esta noción se entiende, como lo hace Lacoue-Labarthe¹⁵, —“solo” como en su singularidad— (que, ya lo sabemos, se recupera en el secreto del encuentro). Por ello, el poeta aclara que

no está hablando del poema absoluto, “El poema absoluto — ¡no, ése ciertamente no existe, no puede existir! Pero existe probablemente en cada poema verdadero; existe con el poema más modesto, esta pregunta irrevocable, esta exigencia inaudita” (Celan, 2011, p. xii). La pregunta a la cual Celan hace alusión en este punto se refiere a una que menciona un poco antes de hablar sobre el poema absoluto al decir que “cuando hablamos de esta manera de las cosas”, refiriéndose al diálogo poético, “estamos siempre con la pregunta por el de dónde y el hacia dónde: con una pregunta que ‘permanece abierta’, que no ‘va hacia ningún fin’” (2011, p. xii). Las rejas no permiten que accedamos totalmente a la profundidad temporal del otro; en el poema se hacen preguntas que no tienen respuesta, que no tienen *otra* respuesta sino aquella que ilumina el tiempo de lo singular a la luz de la alteridad.

Cuando el discurso de Celan empieza a llegar a su final, él cita un cuarteto propio que termina con estos dos versos: “Quien está solo con la lámpara, / sólo tiene la mano para leer” (2011, p. xiii). Es decir, quien está solo (en su singularidad) está inclinado hacia el otro, hacia la lectura atenta, difícil e incluso insostenible, pero interminable, del otro. La configuración de un poema es un oficio de manos, así como también lo es, de acuerdo con este último verso, la lectura del mismo, “esas manos a su vez pertenecen únicamente a *una sola* persona, o sea, a un ser animado singular y mortal que busca un camino con su voz y su mudez. Sólo manos verdaderas escriben poemas verdaderos. No veo ninguna diferencia de principio entre el apretón de mano y el poema” (Celan, 2007, p. 489). Estas bellas palabras que el poeta le escribe a Hans Bender en una carta

14 En el Discurso de Bremen, escrito dos años antes que *El meridiano*, Celan también define el lenguaje poético como “esencialmente dialógico” al recuperar una imagen del poeta ruso Ossip Mandelstam: “Puesto que es una manifestación del lenguaje y por tanto esencialmente dialógico, el poema puede ser una botella de mensaje lanzada con la confianza —ciertamente no siempre muy esperanzadora— de que pueda ser arrojada a tierra en algún lugar y en algún momento, tal vez a la tierra del corazón. De igual forma, los poemas están de camino: rumbo hacia algo. ¿Hacia qué? Hacia algo abierto, ocupable, tal vez hacia un tú asequible, hacia una realidad asequible a la palabra” (Celan, 2007, p. 498).

15 “El poema, ha dicho Celan —este es mi punto de partida— está solo: ‘Das Gedicht ist einsam’ (1981, pp. 87-78). “Solo” es una palabra que expresa singularidad, o al menos aquí no tiene sentido sino en referencia a la singularidad, a la experiencia singular. “El poema está solo” significa que un poema solo es tal en tanto sea absolutamente singular” (pp. 42, 43).

en mayo de 1960 son significativas a la luz de la noción de poesía que se presenta en *El meridiano*. Tal vez todo este discurso pueda ser entendido aquí en el apretón de manos que se encuentran cercanas en su tacto, en su voluntad simple y modesta de ir en busca de otra mano, y distantes en lo que les es más propio: la figura singular de quienes aproximan la una a la otra. El apretón de manos es ese lugar, cercano a lo utópico, que busca Celan en su discurso de manera imprecisa:

[...] debo confesarles la intranquilidad de mi dedo sobre el mapa – sobre un mapa de niños, ninguno de estos lugares se puede encontrar, no existen, pero yo sé en dónde tendrían que estar, sobre todo ahora y... ¡encuentro algo! [...] algo que me consuela un poco al haber recorrido este camino imposible en presencia de ustedes, este camino de lo imposible. Yo encuentro el vínculo que, como el poema, conduce hacia el encuentro- Encuentro algo inmaterial pero mundano, terrestre, algo circular, que retorna claramente sobre –y en compañía de- los dos polos, –incluso atraviesa los trópicos: yo encuentro... un *Meridiano* (Celan, 2011, p. xv).

Estas son las palabras con las cuales Celan cierra su discurso. Son palabras esperanzadoras, el poeta recorre el camino del arte y abre la discusión con Büchner para acercarse a la poesía encontrando en ella lo inmaterial y lo mundano, lo extraño y lo propio, lo indecible y lo decible. El poeta ha encontrado la poesía entre el habla y la mudez al interrumpir el camino del arte y sin salirse de este. Ha pronunciado su discurso con una respuesta en mente: “[...] ve con el arte hacia tu totalmente propia angostura. Y libérate” (Celan,

2011, p. xiii). La libertad es una posibilidad poética cuando el poema se entiende como un diálogo ético en el cual se deja hablar al otro y se le escucha con atención, experimentando, en ese cambio de aliento, una suerte de “retorno al hogar” (2011, p. xiv).¹⁶

Esto quiere decir que la poesía es un retorno a lo humano mediante el lenguaje y la oscuridad infinitamente extraña que proyecta. Hemos visto cómo el arte nos sitúa en una extrañeza; la poesía, por el contrario, situándonos ante lo extraño interpelado, interrumpe la extrañeza del arte en un lugar cercano a lo utópico que existe cada vez en cada encuentro o diálogo poético. Cada uno de los círculos máximos de la esfera terrestre que pasan por los dos polos se llaman *meridianos*; el poema es, de este modo, uno de esos círculos que pasa por dos polos, dos singularidades recuperadas en los abismos, aún discursivos, del arte. Los meridianos son líneas imaginarias que se usan para determinar el tiempo. El poema, imaginario e inencontrable sobre el mapa de niños, determina la fecha de uno y otro, determina el encuentro dialógico entre la alteridad y la singularidad.

La pregunta por el arte y la poesía que se desarrolla en este discurso abre posibilidades para escritores y lectores heridos por los excesos de una comunidad mítica. En otro discurso, Celan hace la siguiente afirmación: “[...] creo que reflexiones como ésta no sólo acompañan mis propios esfuerzos, sino también los de otros poetas de las nuevas generaciones. Son los esfuerzos de aquel a quien sobrevuelan las estrellas, obra del hombre, y

¹⁶ “Los caminos sobre los cuales el lenguaje es sonoro, son encuentros, caminos de una voz hacia un tú atento, caminos de la criatura, una tirada de la existencia tal vez, un envío anticipado hacia sí mismo en la búsqueda de sí mismo... una suerte de retorno al hogar” (Celan, 2011, p. xiv).

que sin amparo, en un sentido inimaginable hasta ahora, terriblemente al descubierto, va con su existencia al lenguaje, herido de realidad y buscando realidad" (2007, p. 498).

REFERENCIAS

- Büchner, G. (1981). *Lenz*. España, Montesinos Editor S.A.
- Büchner, G. (1992). La muerte de Danton. En *Obras completas* (pp. 77-134). Madrid: Trotta.
- Celan, P. (2007). *Paul Celan. Obras Completas*. Madrid: Trotta.
- Celan, P. (2011). El meridiano (D. Alvarado y T. Ganitsky, traducción inédita). En T. Ganitsky. *La voz en camino: Una aproximación a El meridiano de Paul Celan* (Tesis de maestría).
- Derrida, J. (2002). *Schibboleth para Paul Celan*. Madrid: Arena Libros.
- Gadamer, H.-G. (1999). *Quién soy yo y quién eres tú: Comentario a Cristal de aliento*. Barcelona: Herder.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). La mudez expresiva de la poesía de Paul Celan. En *Entre la ilustración y el expresionismo: figuras de la literatura alemana*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Lacoue-Labarthe, P. (1999). Catastrophe. En *Poetry as Experience*. Stanford: Stanford University Press.
- Meyerhofer, N. (1981). The Poetics of Paul Celan. *ETwentieth Century Literature*, 27(1), 72-85. Recuperado el 22 de agosto de 2009, de <http://www.jstor.org/stable/441087>
- Mujica, H. (2002). Paul Celan: El huésped que nos exilia. En *Poéticas del vacío*. Madrid: Trotta.
- Nancy, J.-L. (2001). El mito interrumpido. En *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.
- Nancy, J.-L. (2007). La Shoah, un soplo. En *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Rilke, R. M. (1998). *Los cuadernos de Malte Laurdis Brigge*. España: Losada.