

Microlitos. Aforismos y textos en prosa

Paul Celan

Madrid, Trotta, 2015 424 pp. 30 €

Trad. de José Luis Reina Palazón

Un genio sin talento

Andrés Ibáñez

25 noviembre, 2015

Paul Celan

aforismos y textos en prosa

Microlitos

E D I T O R I A L T R O T T A

El lugar de Paul Celan en la poesía corresponde al de la zeta en el alfabeto. Es el límite, el máximo, el final. Es el último de una serie de poetas brillantes entre los que suelen colocarse a Hölderlin, a Trakl, a Rilke, pero de todos ellos es el más hermético, el más difícil. Representa para muchos el ejemplo supremo de escritor que no cede, el escritor auténtico, el verdadero poeta, que no escribe para nadie ni necesita ser entendido ni leído. Otros personajes han ocupado también ese extraño lugar, el lugar del final, del límite, de la disolución: Kafka, Beckett, incluso Cioran... «El carácter de comunicación del lenguaje me limita y me agobia menos que a otros», escribe Celan en un texto destinado al diario *Tagesspiegel*, y añade: «Yo actúo en el vacío». ¿Cómo de admirable es esto de «escribir en el vacío»? No estoy muy seguro. A algunas personas les exaltan esta clase de declaraciones fúnebres. «Cada palabra –escribe Celan–, incluso la aparentemente más ínfima, busca relaciones, tiende al lenguaje». El hecho de que le asombre que las palabras «busquen relaciones» y «tiendan al lenguaje», el hecho de que tenga que recoger tal pensamiento bajo la forma de un aforismo, resulta ya extraordinario. Por supuesto que las palabras buscan relaciones: las palabras no son nada por sí mismas. «Las palabras –escribió Virginia Woolf– se pertenecen unas a otras [...]. La palabra no es una entidad aislada, sino que es siempre parte de otras palabras». Para Celan, en cambio, el carácter comunicativo de la palabra resulta algo ligeramente incómodo, quizá molesto, en cualquier caso sorprendente. Pero entonces, ¿qué eran, para él, las palabras?

Tengo que confesar que siempre me he sentido incapaz de valorar a Celan o de disfrutar de Celan (si es que disfrutar es algo que puede hacerse al leer a Celan, o a un escritor de las características de Celan). La razón es muy sencilla: yo no sé alemán, y he leído siempre a Celan traducido al español o al inglés. No leo alemán, y eso me impide, por ejemplo, disfrutar de poetas alemanes grandes y pequeños como Heine, Eichendorff, Mörike o incluso Goethe. Tengo la sensación, sin embargo, de que mucho de lo que hay hermoso en Novalis, en Rilke, en Hölderlin, en Trakl, en Hofmannsthal, me llega en las traducciones. Creo que algunos poetas pueden traducirse en parte y otros no pueden traducirse en absoluto. Creo que Cernuda, por ejemplo, puede ser traducido a otra lengua y mantener algo de su sentido poético original, pero no creo que pueda traducirse, por ejemplo, a Lorca o a Machado. Entiendo la belleza de la poesía de la primera época de Celan y puedo disfrutar del ritmo misterioso y obsesivo de la «Fuga de la muerte», pero su poesía última me resulta inasequible. No encuentro asideros para leerla. Dado que su materia es sobre todo verbal, que existe solamente en la relación de unas palabras con otras, una traducción sólo puede dar una imagen pálida y desfigurada del original. Me extraña, por esa razón, que Paul Celan sea uno de los poetas favoritos de tantos lectores que no saben alemán. Cuando Rilke escribe, por ejemplo, «Oh, rosa, pura contradicción, voluptuosidad de no ser el sueño de nadie bajo tantos párpados», hay algo que atraviesa con éxito la barrera del idioma y que resulta hermoso e inspirador incluso en una traducción pobre o poco elegante. No sucede lo mismo con Celan.

No puedo decir si Celan me gusta o no me gusta, pero creo que sí puedo enfrentarme a estos *Microlitos*, que son fragmentos en prosa a menudo muy breves y a menudo muy fragmentarios. Celan escribió muy poca prosa y publicó menos aún. Su texto en prosa más célebre, la conferencia «El meridiano», que es algo así como su poética, no se encuentra en este volumen, la mayoría de cuyos textos no fueron nunca publicados, y que recoge aforismos, prosa de ficción (fragmentos narrativos y dramáticos) y prosa teórica. El volumen tiene más de cuatrocientas páginas, y la parte crítica comienza en la página 159. Las notas de Barbara Wiedemann y Bertrand Badiou son enormemente

eruditas e informativas, en ocasiones mucho más interesantes que los fragmentos a menudo incomprensibles que comentan. En definitiva, una edición de lujo cuidadísima y exquisita, en línea con los otros volúmenes dedicados por la editorial Trotta al poeta rumano.

Los aforismos son, sin duda, la parte más brillante del volumen. Celan los organizaba en ocasiones en series llamadas «contraluces», destinadas a su publicación. Leamos algunos:

Inclínate ante las fuerzas superiores, pero habla como prisionero de un lenguaje ininteligible.

Enseña a los peces el lenguaje de los anzuelos.

«Este es el mapa del silencio», dijo el sabio, mientras él sujetaba una gran hoja negra a la pared. «¡Calcula la medida!» Uno de los alumnos la calculó.

Espera paciente en la orilla. El ahogado te salvará.

Sólo el incomprendido comprende a los otros.

Todo esto es hermoso, o bien inquietante, o bien deslumbrante, o bien ingenioso, o bien todas las cosas al mismo tiempo. Pero luego tenemos fragmentos aforísticos como, por ejemplo, el número 87:

-i-

Los maniqueos de lujo
cortesía trans-austriaca

O el número 1.37, que dice así:

Petre Solomon
1.V.47/estancado en la calle Batista/
un susurro de amor:
¡Avanza en batista!

Con un «aforismo» de este tipo no sabemos, realmente, qué hacer. ¿Quién es «Petre Solomon»? ¿Qué es? ¿Una persona, un título? «1.V.47», es, desde luego, una fecha. Y «estancado en la calle Batista», suponemos que el lugar donde fue escrito. Pero, ¿quién ha puesto las barras? ¿Celan o el editor? La siguiente frase está en cursiva. ¿Por qué? Hemos de suponer que Celan la subrayó, y que por eso está en cursiva. Y luego «¡Avanza en batista!» que, suponemos, es el meollo del aforismo o del fragmento aforístico.

Pero, ¿qué diablos es todo esto? ¿Por qué estamos leyéndolo? ¿Para qué ha sido publicado? Si vamos a la página 184, en la parte del comentario, nos enteraremos de que Solomon era un amigo de Celan que trabajaba, como él, en una editorial que tenía «intereses similares» a los de la sociedad rumano-soviética, y que esta sociedad tenía un salón de actos situado en la calle Batiste, una calle de Bucarest donde también se encontraba la Biblioteca Municipal y una iglesia muy antigua. La nota nos informa también de que el aforismo aprovecha la cercanía fonética entre la palabra Batiste, que es además un arroyo cercano a Bucarest, y la palabra que significa «pañuelo». De modo que ya tenemos

todos los elementos para estar tan perdidos como antes. ¿Qué significa, entonces, «avanza en batista»? ¿Avanza por la calle Batista, avanza por el arroyo Batista, avanza con un pañuelo, avanza con un pañuelo por la calle Batista? Y, ¿por qué Batista? ¿Por el arroyo, por la calle? ¿La calle donde estaba el salón de actos de la sociedad rumano-soviética que tenía «intereses similares» a los de la editorial donde trabajaba Celan? Y en todo caso, ¿quién avanza, adónde y para qué? Y, ¿por qué con un pañuelo? Y, ¿por qué es eso «un susurro de amor»? ¿Amor de quién hacia quién o de quien hacia qué?

Incomprensible, insignificante y una enorme pérdida de tiempo.

Los textos recogidos bajo el título «Prosa narrativa» nos procurarán también unos cuantos asombros. Ya que asombrosa es la absoluta incapacidad de Celan para escribir siquiera dos frases con sentido. Estos breves fragmentos narrativos son imposibles de leer, porque las frases no construyen nada. Se elevan e inmediatamente se desintegran: ni siquiera hay un impulso que vertebralice toda la frase. Al llegar al final de la frase hemos olvidado cuál era el principio, al llegar al final del párrafo todo se ha convertido en ruido y en un entrecuchar de palabras que no evoca nada, ni dice nada, ni construye nada. ¿Nos encontramos, quizá, ante una de las claves de la forma en que Celan escribía su poesía? Para escribir una narración o un párrafo cualquiera de prosa, trate de lo que trate, es necesario que haya algo que vertebralice el lenguaje: un ritmo, una imagen, un pensamiento, un punto de vista, una intención. ¿Es posible escribir sin ritmo, sin imagen, sin pensamiento, sin punto de vista, sin intención? ¿Qué queda entonces? Palabras, sólo palabras. ¿Qué es un lenguaje que no representa nada, que no comunica nada, que no transmite nada, que no condesciende a entrelazarse y a vincularse *hacia adelante*? Es un lenguaje que se levanta y cae en cada palabra, un lenguaje que se inicia y se termina en cada palabra. «Yo actúo en el vacío», dice Celan. Este lenguaje de palabras que no quieren vincularse unas a otras, palabras que no quieren ser lenguaje, como células que no quieren ser órgano, como átomos que no quieren ser materia, ¿qué hacemos con él?

Los agonizantes «fragmentos narrativos» de Celan me recuerdan a esa anécdota relatada por Balthus en sus memorias, cuando una tarde recibió en su casa la visita de Mondrian. Era un atardecer maravilloso y soleado, y Mondrian se levantó para correr todas las cortinas. Balthus le dijo que no lo hiciera, que la luz era preciosa a esa hora. Mondrian replicó que hacía tiempo que ya no estaba interesado por la luz.

Los fragmentos de textos teóricos constituyen la parte más extensa del libro. Son una suave decepción, ya que esperábamos que aquí Celan nos regalara con visiones e intuiciones centelleantes sobre su arte de poeta. Uno de los problemas es que lo que tenemos entre manos son, más que fragmentos, meros apuntes, notas a vuelapluma quizá, que en muchos casos resultan incomprensibles. Leamos el 175:

Pues hablar, hablar como su madre, quiere decir habitar, también allí donde no hay tienda alguna

Las notas críticas nos informan de que esta nota es posterior al 11 de noviembre de 1957, que se encontró en una «Agenda Bijou» de 6,5 x 10 cm. de cuero negro troquelado y que está escrita en tinta azul claro.

La mayoría de los pensamientos de Celan relativos a la poesía son herméticos y solipsísticos. Podrían ser leídos como revelaciones esotéricas de una mente crítica genial, fascinantes en su oscuridad, rayos negros que cruzan el firmamento dejándolo preñado de sugerencias, o bien como pensamientos inconclusos e inacabados que no acaban nunca de decir nada. Leamos algunos:

en cada primera palabra del poema se reúne todo el lenguaje

Poesía: irrupciones del lenguaje en lo cotidiano. En nuestra polícroma, no variopinta vida cotidiana, el lenguaje del poema, si quiere permanecer el lenguaje del p., será necesariamente *gris*

Hay menciones abundantes a Kafka, uno de los modelos de Celan, y también una mención curiosa a Maurice Blanchot que excita nuestra curiosidad, aunque las notas críticas nos informan de que no consta que entre ambos escritores hubiera ninguna relación ni llegaran nunca a escribirse.

Las notas del proyecto de conferencia «De la oscuridad de lo poético» tampoco acaban de arrojar frutos apetitosos. En estos fragmentos, Celan parece tener serios problemas de expresión y no saber realmente usar el lenguaje. La torpeza de expresión, la incapacidad de alumbrar una sola frase que diga algo coherente resultan asombrosas. Leamos:

Hoy el poema no es ninguna *poésie pure*; sabe que no puede haber poesía limpia; para ello no podría ser, por lapidariamente que también aparezca, el resultado de tan complejos procesos metamórficos; para ello hay entre otras cosas también demasiado estroncio 90 en el mundo. El poema, que normalmente está dispuesto sin duda a transformarse, no muestra ningún deseo de mutación, en lo que respecta a la masa hereditaria a la que permanece enfocado *realiter* y *virtualiter*. Los *cofretillos* de selecciones de poesía edificante esperan en vano.

Quien haya entendido algo, que levante la mano. Linda Fierz-David hablaba de la torpeza que tienen muchas veces los hombres para explicarse con palabras, y ponía como ejemplo a Kant. Si hubiera leído la prosa de Celan, habría encontrado un ejemplo aún mejor.

Hay otra interpretación posible de esta torpeza, aunque ésta entra quizás en el territorio del psicoanálisis. Celan sabe que está usando la lengua de los destructores, de los asesinos, y se ve obligado a desarticular el idioma, a convertirlo en algo personal e irreconocible: encuentro esta idea en el prólogo de Michael Hamburger a su traducción de Celan.

En las entrevistas hay pensamientos muy interesantes y sorprendentes, como, por ejemplo, las repetidas menciones al «cuento», y la forma en que Celan relaciona su poesía y su lenguaje con el «cuento». ¿Se referirá a los cuentos de hadas, a esos cuentos de Andersen que le gustaban tanto y que cita a menudo? Uno de los poemas de *Amapola y memoria*, «El compañero de viaje», toma su título de un cuento de Andersen, aunque la materia del poema no podamos relacionarla directamente con el cuento. ¿Qué relación veía Celan entre su poesía y el mundo de los cuentos? ¿La entrada en un territorio de irrealidad?

La extraordinaria torpeza de Celan con el lenguaje, su imposibilidad de explicarse, el hecho de que no

viera en el lenguaje aquello que el lenguaje es más que ninguna otra cosa, es decir, un instrumento de comunicación y de relación, nos da la medida quizá de sus dificultades como ser humano y de su genialidad como poeta.

En su biografía de Anton Bruckner, Derek Watson escribe que el genio y el talento son cosas muy diferentes y, a veces, totalmente contradictorias. Hay personas que tienen mucho talento pero no son genios, y hay genios que tienen al mismo tiempo mucho talento. En otros casos, como en el de Bruckner, por ejemplo, se da el caso de un temperamento artístico que es absolutamente genial pero carece por completo de talento. Tengo la impresión de que a Celan le sucedía algo parecido.

El talento es dominio, comunicación, maestría, mientras que el genio es la capacidad de aferrarse a una visión única que toca algo de la sustancia de lo real, aunque todo lo demás se desmorone a su alrededor. La genialidad se manifiesta a menudo como una enorme incapacidad, casi como una desarmante torpeza para dominar lenguajes o técnicas que están al alcance de los meros talentos. Proust era incapaz de dominar los recursos de la narración tradicional y crea la novela moderna. Gluck poseía una técnica mediocre y no sabía contrapunto, pero creó la ópera moderna. Walt Whitman era incapaz de escribir poesía a la vieja usanza, con metro y con rima, y crea la poesía moderna. Thelonious Monk carecía de técnica pianística y era un improvisador limitado, pero creó uno de los estilos de jazz más modernos y originales. Algunos de los escritores más innovadores y fascinantes son aquellos que carecen del menor talento para dominar los recursos tradicionales o artesanales de su oficio: Lezama Lima, Raymond Roussel, William Blake...

La incapacidad de Celan para utilizar el lenguaje a fin de comunicarse, para escribir siquiera un par de frases con sentido, le llevó a crear una poesía de fascinante dificultad que muchos consideran una de las más importantes del siglo XX.

Andrés Ibáñez es escritor. Sus últimos libros son *El perfume del cardamomo* (Madrid, Impedimenta, 2008), *Memorias de un hombre de madera* (Palencia, Menoscuarto, 2009), *La lluvia de los inocentes* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012) y *Brilla, mar del Edén* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014).