

Obras completas

PAUL CELAN

Trotta, Madrid, 528 págs.

Trad. de José Luis Reina Palazón

Paul Celan: una oscuridad luminosa

Eustaquio Barjau

1 octubre, 2000

Refiriéndose a Paul Celan y a un reproche que se hacía con gran frecuencia a este poeta -un tic crítico que por fortuna va remitiendo-, su hermetismo y su oscuridad, Harald Weinrich dice que está dispuesto a admitir que su lengua es oscura, siempre que consideremos que la nuestra es clara. A esto último es a lo que puede estar aludiendo el título de uno de los libros del autor rumano: *Compulsión de luz (Lichtzwang)* --también, quizás, «luz forzada»-, algo así como la «luz obligatoria» que la policía de muchos países del mundo «impone» a los detenidos, para evitar, probablemente, una fuga en, y por, la oscuridad, algo que ni los cerrojos ni las rejas pueden impedir.

En relación con la literatura en general, una censura muy oída en los años que precedieron y siguieron a la muerte voluntaria de Paul Celan acusaba a los escritores de escapismo, de «alejamiento de los problemas reales», de falta de compromiso con la situación. Pues bien, en el caso de este poeta –que, naturalmente no se libró de tales invectivas, que con frecuencia revestían caracteres de auténtica ferocidad–, cabría decir, de un modo provocativo, que sí, que se trata de una poesía escapista, que huye de la realidad.

Pero hay que entender bien esta forma de escapismo para proteger a este autor de la cháchara estólida de aquellos desdichados años. En efecto, una fuga ante la realidad pero en modo alguno un ejercicio de nostalgia o una réplica al discurso del pasado y del presente, que es, esto último, lo que exigían los apóstoles de la «literatura comprometida»: a lo primero podría considerársele «escapismo» –en el sentido que a este término se daba por aquellos años–, lo segundo, y de ello tuvo plena consciencia Celan, sería, paradójicamente, una forma de complicidad con el crimen, porque replicar al discurso de la infamia es, de algún modo, aceptar este discurso.

Entonces, la única opción que quedaba era el silencio. Y no poco de silencio tiene la poesía de Paul Celan; él mismo la calificó de «erschwiegenes Wort», algo así como «palabra conseguida por medio del silencio». En el poema de *Compulsión de luz* del que el autor tomó este rótulo, en un escenario de guerra –el poeta tumbado entre los matorrales–, se alude al imposible encuentro con alguien –¿la madre, el pueblo judío?–, por la imposibilidad de «transoscurecer» hacia el otro, de abrirse un pasadizo de tinieblas hacia este otro, cabría decir también. Normalmente, para encontrar a alguien se ilumina el camino, se abre un pasadizo de luz, pero esta luz, aquella a la que estamos «forzados», es la luz de la que tenemos que liberarnos.

Se trata, por tanto, de una poesía completamente distinta. Una poesía de la oscuridad y del silencio. En el discurso «Meridiano», oiremos, citada por Celan, a la Lucile de *La muerte de Danton* reventando el discurso reinante en la Plaza de la Revolución –la «luz forzosa»– con el despropósito, la «contrapalabra», «¡viva el rey!». En el mismo discurso el poeta, apoyándose ahora en Pascal, hace profesión explícita de oscuridad. En sus poemas, en confesión del mismo autor, el poeta no sólo quiere «conseguir la palabra por medio del silencio», sino también «escuchar lo todavía no dicho», conjurar la presencia de «la bella naturaleza, no hollada, que está en la otra cara, la profunda, del ser», «mirar a los ojos a una nueva claridad», porque «todavía se pueden cantar canciones más allá del hombre». Si nos hemos extraviado en el lenguaje y con el lenguaje, si la réplica al lenguaje de la infamia sigue siendo el lenguaje de la infamia, tenemos que buscar otro lenguaje. Es conocida la frase de Adorno según la cual después de Auschwitz no es posible escribir literatura sin caer en la barbarie. Pues bien, fue con motivo de los poemas de Celan cómo el filósofo alemán cambió de opinión en este sentido: después de Auschwitz sólo es posible escribir literatura que se refiera a aquella pavorosa realidad. Pues esto es la poesía (silenciosa, oscura) de Paul Celan.

Antes hemos intentado dejarnos fecundar por el título de uno de los poemarios de este autor, *Lichtzwang, compulsión de luz, luz forzosa*. Este ejercicio de lectura activa, que es a lo que los poemas de Celan parecen invitar, podemos hacerlo también con otros títulos de su obra. *Amapola y memoria*, por ejemplo: de esta flor, la adormidera, no se espera la estimulación de la memoria sino precisamente lo contrario, el olvido, el olvido que puede ser el «pasadizo de tinieblas» del que hemos hablado antes. El poeta busca aquello que nadie busca porque nadie tiene consciencia de haberlo

perdido. Algo parecido podemos hacer con el rótulo *De umbral en umbral*: la expresión parece estar señalando un camino impracticable, la cuerda floja que recorre solamente umbrales, sin meterse en morada ni habitación –habitación– alguna, una forma de postulación del no-espacio, es decir, de la u-topía. En relación con el título *Reja de lenguaje*, Carlos Ortega, en el prólogo, hace referencia al origen de esta expresión, tomada de Jean Paul, y a la reja del locutorio de un convento de clausura que separa a un judío nacido en Europa del Este y a una marquesa de la Francia de mediados de siglo, la madre de Gisèle de Lestrangé, la esposa del poeta. Podemos seguir jugando con este título: con el rótulo *Reja de lenguaje* Celan puede estar pensando también en «las múltiples tinieblas del discurso mortífero» que, como dice el poeta en su discurso de Bremen, la lengua tuvo que atravesar en los años del Holocausto y en los que siguieron a él. El título *Cambio de aliento* me parece especialmente fecundo en asociaciones que puedan llevar a la empatía con el discurso celaniano. Ésta, por ejemplo: respirar de otra manera (¡pero si sólo se puede respirar de un modo!; ¡pues hay que buscar otro!). O también esta otra: el giro –*Wende*–, el cambio de dirección del aliento, el momento entre la inspiración y la espiración (¡pero si este es justo el momento en el que no se puede hablar!; ¡pues en esta oquedad es precisamente donde se encuentra el orto de este nuevo lenguaje!). O más todavía: «donde dobla el aire» –que es también un modo, muy libre, de traducir, de leer, *Atemwende*– (¡pero si el aire no dobla en ninguna parte!; ¡pues esto, en el «en ninguna parte», en la u-topía de nuevo).

La aparición de un libro como este es ciertamente un acontecimiento, una aventura, tanto por parte del editor como por parte del traductor. Traducir poesía es siempre una empresa arriesgada, pero en este caso puede decirse que se está pisando los límites de la traducibilidad. Los estudiosos de Celan han señalado distintos procedimientos por medio de los cuales el poeta rumano intenta conseguir este lenguaje radicalmente distinto: creación de «contrapalabras», «solapamiento de relaciones», producción, por medio de los signos, de «interferencias lumínicas que den lugar a la oscuridad» (Otto Lorenz). No hay que olvidar, por tanto, que el traductor ha tenido que estar tomando continuamente decisiones, siempre arriesgadas, para reproducir en otra lengua lo que el autor ha querido conseguir con la suya. Extrapolando al terreno de la traducción una expresión del mundo del cine, podemos decir que se trata de una traducción «de autor», con los méritos y los riesgos que tal empresa comporta. Algo que ocurre con mucha frecuencia en la traducción poética se da aquí más que nunca: que sea concebible otra versión distinta e igualmente buena. El experimento que la editorial Plon hizo con los *Elegías de Duino* –que en un mismo volumen presentó dos versiones distintas de estos diez poemas– se me antoja también posible, y aun deseable, en la versión a otra lengua de la obra de Paul Celan. El criterio que preside esta versión de las obras de Celan es, en general, el de la más estricta literalidad. De este modo, el traductor sigue de un modo escrupuloso los muchísimos encabalgamientos de versos que se encuentran en los poemarios de aquel autor, lo que confiere al *ductus* poético el efecto intencionado de una especie de tartamudeo. Al igual que el poeta rumano, su traductor al español no tiene reparo alguno en crear palabras nuevas, combinadas algunas de ellas con la citada dislocación del encabalgamiento «ennochecido» (pág. 247), «luci-barbuda» (pág. 261), «degeminizado» (pág. 295), «noviembrando» (pág. 347) y otras muchas más. Lo que ocurre es que en no pocos casos uno se pregunta si el efecto que en castellano se consigue con estas composiciones y estas derivaciones es el mismo, y no mayor, que el que se obtiene en alemán, una lengua mucho más dada a este tipo de formaciones léxicas. Esta sería una de las muchas limitaciones inevitables de una versión de las obras de este poeta. Por otra parte, frente a ese estricto atenuamiento

al texto original, llama la atención a veces el hecho de que el traductor haya vertido al castellano con relativa libertad, a veces incluso con una cierta cuota de imprecisión, determinados vocablos alemanes: «atropellado», por «angerempelt», «capta», por «holt», por citar sólo un par de ejemplos. Buscando una explicación a tales (leves) desviaciones, se podría pensar en que tal vez son motivos métricos lo que ha llevado al traductor a esta decisión: una versión más ajustada hubiera consumido un número excesivo de sílabas. En otros casos, siguiendo con las pequeñas licencias al postulado de literalidad que parece presidir esta versión, a veces resulta chocante el prurito del traductor por exprimir semánticamente algunas palabras –«se tiene», por «steht», «año intercalar», en vez de «año bisiestro», por «Schaltjahr»–, lo que da lugar, en castellano, a un efecto que quizás no es el que la palabra alemana, más inocente, produce en el lector. En suma, puede decirse que en esta versión el traductor se ha visto obligado muchas veces a tomar decisiones no siempre carentes de riesgo y que nunca tienen lugar si no es después de un cuidadoso cálculo de costos y beneficios; algo que, en general, ocurre en todas las traducciones, pero que en este caso tiene una relevancia mucho mayor. Todo lo cual confiere al traductor de estas obras un cierto carácter autorial, lo que en modo alguno debe considerarse como negativo.

Termino lamentando una característica formal de este libro que sería deseable que fuera subsanada en ediciones posteriores. El hecho de que el poema alemán se encuentre a pie de página, en letra muy menuda y con los versos separados por líneas inclinadas es algo que desfigura notablemente el texto original; no hay que olvidar que la disposición especial de las palabras y los versos, decidida por el autor, a veces con bloques erráticos de vocablos y frases que flotan en la página en blanco, es relevante en este tipo de poesía, que en ocasiones parece acercarse al terreno de las artes plásticas. Es muy posible que a la disposición tipográfica de este libro subyagan razones, muy respetables, de carácter material. Pero puestos a formular deseos...