

La línea meridiana: escritura y visualidad en Paul Celan

The Meridian Line: Writing and Visuality in Paul Celan

Marcela Rivera Hutinel
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
marcela.rivera@umce.cl

Enviado: 13 mayo 2024 | **Aceptado:** 27 mayo 2024

Resumen

El presente artículo interroga el cruce entre escritura y visualidad en la poética de Celan, a partir del siguiente recorrido: un primer apartado se detiene en la incidencia que tiene su encuentro con Gisèle Lestrange, lo que permite dar cuenta del reconocimiento, por parte de Celan, de la significativa impronta que deja el arte del grabado de Lestrange en su propio ejercicio poético. El creciente uso de términos provenientes del arte del grabado, tanto en su poesía como en sus reflexiones poetológicas, permitirá comprender la relación que el poeta sostiene con ciertas formas de imaginación crítica provenientes de las artes visuales. En un segundo apartado, rastreamos cómo *El meridiano*, título de su decisivo manifiesto poetológico, encuentra su espacio de germinación en un grabado que Lestrange envía a Nelly Sachs, y en cuyas líneas la poeta reconoce, como apunta en su correspondencia con Celan, «meridianos del dolor y del consuelo». Un tercer acápite retoma la pregunta de Derrida respecto de cómo leer en Celan la práctica de la entalladura del lenguaje. Un último apartado aborda sucintamente la relación entre imagen y resistencia, a partir del dibujo de velas ardiendo que Celan realiza cuando niño y del «llamado a los poetas» que le llega del anarquista Gustav Landauer.

Palabras clave: Escritura, visualidad, meridiano, Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange.

Abstract

This article interrogates the intersection between writing and visuality in Celan's poetics, based on the following route: a first section focuses on the impact of his encounter with Gisèle Lestrange, giving an account of Celan's recognition of the significant imprint that Lestrange's art of engraving leaves on his own poetic exercise. The growing use of terms from the art of engraving, both in his poetry and in his poetological reflections, will allow us to understand the relationship that the poet maintains with certain forms of critical imagination coming from the visual arts. In a second section, we trace how *The Meridian*, the title of her decisive poetological manifest, finds its space of germination in an engraving that Lestrange sends to Nelly Sachs, and in whose lines the poet recognizes, as in her correspondence with Celan, «meridians of the pain and consolation». A third section takes up Derrida's question regarding how to read the practice of language carving in Celan. A final section succinctly addresses the relationship between image and resistance, based on the drawing of burning candles that Celan made as a child and the «call to poets» that he received from the anarchist Gustav Landauer.

Keywords: Writing, visuality, meridian, Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange.

«En las quebrazas de sombra de tu mano»: P. y G., poema y grabado

«Querría comprender. Querría conocer. Querría saber [...] Debe de ser difícilísimo Amar a un poeta, a un bello poeta [...] Ya has creado en mí una flor de vida que apenas distingo pero que ya se impone muy dulcemente y muy intensamente [...] Trabajarás también el miércoles por la noche –y yo, en mi casa, pintaré, creo– y estaremos cerquísima».

PAUL CELAN Y GISÈLE CELAN-LESTRANGE, 11.12.51,
CORRESPONDENCIA 51-52

«CAMINOS EN LAS QUEBRAZAS DE SOMBRA
de tu mano.

Del surco de cuatro dedos
Me rebusco la bendición petrificada».

PAUL CELAN, «CAMBIO DE ALIENTO», OBRAS COMPLETAS 209

Si, como afirma Daniel Henri Pageaux en sus estudios sobre literatura comparada, «una verdadera historia de la literatura no puede ignorar [...] otras historias que le son paralelas» (149), reafirmando así la incidencia de voces e imaginarios venidos de otra parte en las transformaciones del estilo y de la lengua que implica la experiencia literaria, no podría soslayarse, leyendo a Paul Celan, el impacto que ejerce sobre su producción poética el encuentro con Gisèle Lestrange. El poeta y la artista se conocen en noviembre de 1951: Celan, con 30 años, lleva consigo su memoria enduelada, las fracturas de una vida que tiene por condición el desplazamiento de la lengua, del tiempo y del sentido –el «desplazamiento», dice Nouss, es la palabra que inerva su poética (*Les lieux* 87)– y los poemas de *Arena de las urnas* (1948), escritos en la lengua de su *Mutter*, que nunca abandona, siendo plurilingüe, pese al dolor de saberla en la boca de los verdugos que perpetraron su muerte («el cabello de mi madre nunca llegó a ser blanco»; «me sangró, madre, el otoño, me quemó la nieve»; «la muerte es un Maestro Alemán su ojo es azul / él te alcanza con bala de plomo su blanco eres tú», Celan, *Obras* 410, 403, 424). Lestrange, a sus 24, había cursado estudios de pintura y dibujo en la Academia Julian, pero ya despuntaba en ella su vocación por el grabado, cuyo arte aprende en el atelier de Johnny Friedlaender, pionero en la técnica del aguafuerte y el aguatinta. Su deseo la llevará luego a instalar una prensa en su casa, y a incorporarse al prestigioso taller Lacourrière-Frélaud (reconocido por su contribución al desarrollo del grabado en la obra de artistas como Georges Braque, Marc Chagall, Joan Miró, Henri Matisse, Pablo Picasso y Salvador Dalí). Allí Lestrange continuará experimentando con todas las técnicas a su alcance –en relieve, en hueco, en plano– las posibilidades

creadoras que albergan las tintas cuando las planchas las reciben en los surcos en los que abrevan la sombra y la profundidad.

Ambos, la pintora y el poeta [figura 1], conocen por su vida y por su arte «la fragilidad azarosa de una marca» (Badiou 80). Acaso por eso se enamoran. Al año siguiente se casan, contraviniendo la tenaz oposición de la familia Lestrangle, que miraba con recelo el enlace de su hija con «un judío... apátrida... y de habla alemana» (Camhi 39). Las 737 cartas que intercambiaron hasta el día en que el poeta arrojó la pesadumbre de su destierro en el puente Mirabeau, en abril de 1970, son testimonio no solo de un amor recíproco, sostenido con coraje en un mundo desfondado por el horror concentracionario («los campos fueron edificados en nombre de una visión de mundo – su humo oscurece todas las visiones del todo», apunta Jean-Luc Nancy en «Un souffle» 14), sino también del reconocimiento, por parte de Celan, de la significativa impronta que deja el arte del grabado de Lestrangle en su propio ejercicio poético. «En sus cobres reconozco mis poemas: pasan a ellos para en ellos existir de nuevo», le dice el poeta a su esposa en una carta escrita el 29 de marzo de 1965 (*Correspondencia* 256). El 20 de mayo de ese mismo año, refiriéndose a *Cristal de aliento*, publicado en 1965 en una edición bibliófila de 85 ejemplares ilustrada por 8 grabados de Lestrangle, Celan reafirma hasta qué punto la obra de la artista es la nueva matriz de donde emerge el tallado de sus poemas: «He visto nacer sus grabados al lado de mis poemas, nacer de esos poemas mismos, y usted sabe bien que *Atemkristall*, que incluso me ha abierto los caminos de la Poesía, nació de sus grabados» (*Correspondencia* 280). Entre la palabra y la placa de cobre se pone en juego la metamorfosis de los materiales que deben transmutarse para albergar al otro.

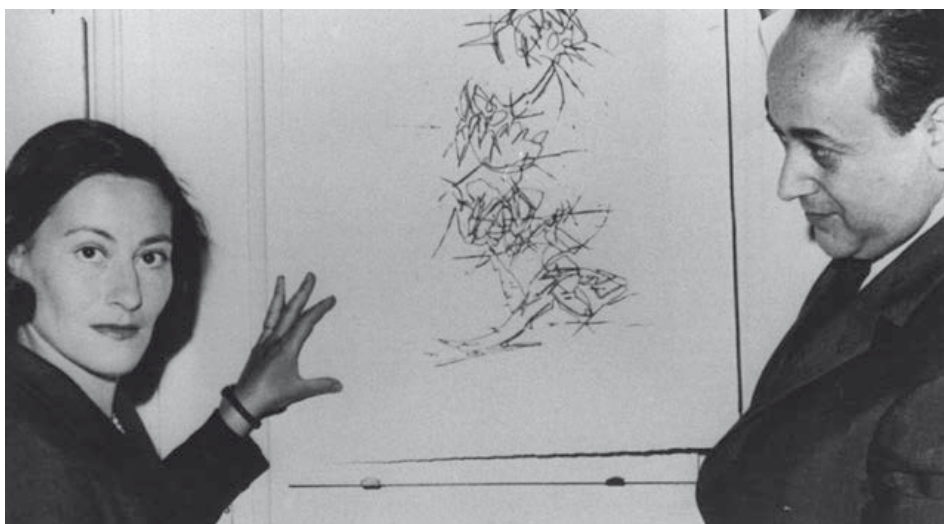


FIGURA 1.

El poeta Paul Celan y su esposa Gisèle Lestrangle delante de un cuadro de la artista hacia 1960. Fotografía desconocido.

Fuente: <https://www.whitefungus.com/paul-celan-making-stones-sing>

Araya, comentando la *Correspondencia* entre Celan y Lestrage, señala que «[en estas cartas], como dos alientos, el francés y alemán se entrelazan formando otra lengua» (12). A la luz de estas cartas, comprendemos también que esa «lengua a dos voces» se forja en el encuentro entre poema y grabado. Es el mismo poeta el que afirma que escribe siguiendo las huellas de las «quebrazas de sombra» que le tiende la mano de Lestrage. «La extraña», «la extranjera», como susurra en el oído de Celan la homofonía de su nombre, incide con su arte extraliterario en el corazón de su búsqueda poética. Si recordamos, además, que los 21 poemas de *Cristal de aliento* luego son incluidos, por Celan, en el poemario *Cambio de aliento*, publicado en 1967, podemos aquilatar igualmente cuánto le debe Celan a la artista en el trazado de su propia reflexión poetológica, puesto que el motivo del aliento, que atraviesa toda la poesía de Celan –«Poesía: quizás signifique un cambio de aliento», afirma en *El meridiano* (*Obras* 505)–, también encuentra su espacio de gestación en ese pasaje de fronteras. Cuenta Jean Launay, en «Une lecture de Paul Celan», texto escrito con ocasión de la traducción que él y Michel Deguy realizaron de ese primer poemario ilustrado, que «según el testimonio de Gisèle Celan, el primero de los grabados está en el origen del proyecto, así como su título: *Atemkristall*» (3) [figuras 2 y 3]. Launay relata luego las condiciones en las que el poema fue escrito: «Por la breve duración de su composición –de mediados de octubre a finales de diciembre de 1963, por la concentración de varios poemas alrededor de una fecha– los primeros cinco fueron escritos el mismo día – *Atemkristall* es eminentemente una colección, un viaje, un momento de la poesía de Celan» (3). Así despunta ese aliento buscado con premura en el último de los poemas: «Hondo / en la grieta de los tiempos, / junto / al hielo panal / espera, un cristal de aliento, / tu irrevocable / testimonio» (*Obras* 214). Al mismo tiempo, ese aliento, su potencia de contestación y resistencia, anida en los intersticios de la obra gráfica de Lestrage: «Kämpferder Atem» / «Souffle combattant», «Aliento combatiente», se titula un grabado suyo de 1964 [figura 4]. Michael Speier, editor durante más de treinta años del *Celan-Jahrbuch* (*Anuario Celan*), cercano a Gisèle Lestrage, cuenta que ese grabado «colgaba sobre el escritorio de Celan y ahora sobre el mío» (s. p.). Con el aliento buscándose en las manos de uno y otro, no parece fortuito que el «yo» del segundo poema de *Cristal de aliento* declare que él escribe con ojos semejantes a los de su interlocutora: «palpo buscando», entre los nombres, con «un ojo semejante al tuyo en cada dedo» (*Obras* 207).

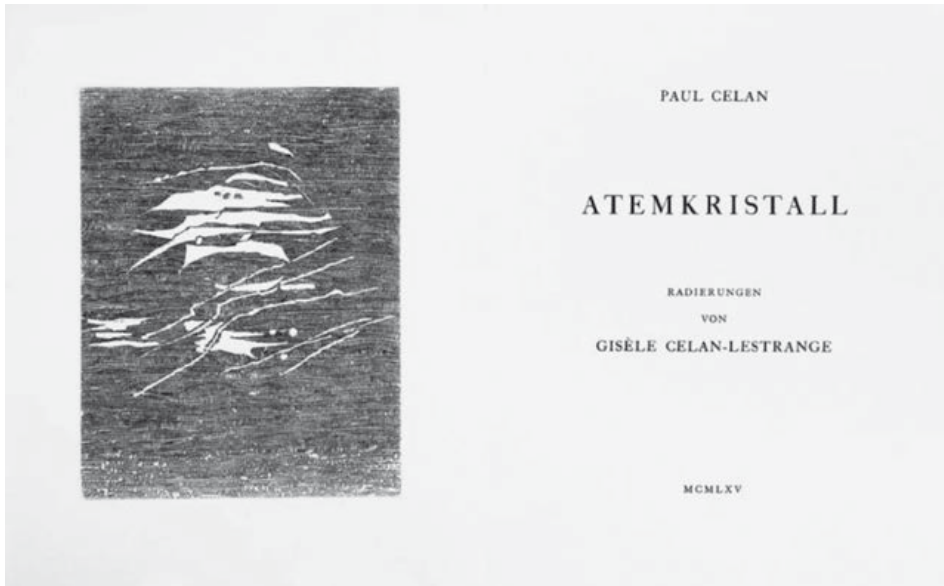


FIGURA 2.

Portada de *Atemkristall*. París, Brunidor, 1965. Edición bibliófila de 85 ejemplares, firmada por Paul Celan y Gisèle Celan-Lestrange, que incluye 20 poemas y 8 aguafuertes originales a página completa.

Fuente: <https://garadinervi-repertori.blog>



FIGURA 3.

Atemkristall. Grabado de Gisèle Celan-Lestrange. 1965.

Fuente: <https://garadinervi-repertori.blog>



FIGURA 4.

Souffle Combattant - Kämpferder Atem.

Grabado de Gisèle Celan-Lestrange. 1964.

Fuente: <https://www.janmulder.info>

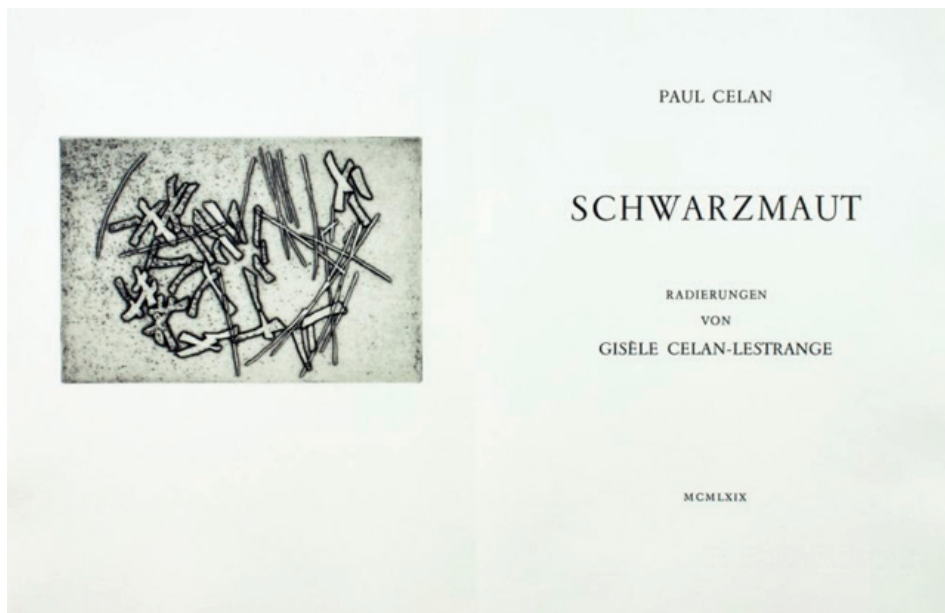


FIGURA 5.

Portada de *Schwarzmaut*. París, Brunidor, 1969.

La edición incluye 15 grabados de Gisèle Celan-Lestrange, tamaño folio.

Fuente: <https://www.invaluable.com/auction-lot/paul-celan-schwarzmaut-360-c-c16405f89e>

Más adelante vendrá la publicación de *Schwarzmaut (Peaje negro)*, su segundo «libro de diálogo», como llama Yves Peyré, en *Peinture et Poésie, le dialogue par le livre*, a las obras que se componen en el encuentro entre pintores y poetas, y que nos hacen experimentar el deseo y la tensión que circula entre dos prácticas del trazo, próximas, pero distintas: «[El encuentro] de la escritura y el hecho plástico ha enriquecido esos modos de expresión y elevado su acuerdo en un arte en sí» (6).¹ Publicado en 1969, *Peaje negro* se compone de catorce poemas de Celan y quince grabados de Lestrange, incluido el de la portada [figura 5]. Cuenta Lestrange que era habitual que Celan pudiese los títulos a sus grabados, en francés y en alemán (cf. Martínez-Falero 63). En su ensayo «Mots et images», Dimian-Hergheligiú refiere una carta de Lestrange a Otto Pöggeler, en la que la artista invita al filósofo a sumarse al ejercicio de encontrar títulos

1 En su ensayo «Paul Celan/Gisèle Celan-Lestrange: Poesía y trazo frente al horror», Martínez-Falero, retomando la constatación de Peyré, resalta la extensión que ese tipo de colaboración entre escritores y artistas tiene en Francia en la década de los sesenta. Luego de destacar a Michel Butor como uno de sus mayores exponentes, señala: «[Butor] realizó caligramas a su vez ilustrados con guaches de Henri Maccheroni, manteniendo una intensa relación profesional (ilustración de poemas y estudios para catálogos de exposición) con varios pintores: Enrique Zañartu, Pierre Alechinsky, Jiří Kolář, Christian Dotremont [...] Pero, además de las obras de Butor, hallamos una sucesión de libros de diálogo, publicados por la Galería Maeght o por Jean Hugues: *Pierre écrite* (1958), de Yves Bonnefoy y Raoul Ubac; *Sur le pas* (1959), de André de Bouchet y Pierre Tal-Coat; *Vivants cendres innommées* (1961), de Michel Leiris y Alberto Giacometti; *Saccades* (1962), de Jacques Dupin y Joan Miró; *Hommage et profanations* (1963), de Octavio Paz y Enrique Zañartu; *L'Asparagus* (1963), de Francis Ponge y Jean Fautrier» (65).

para sus obras. Lestrangle le cuenta allí que Celan, luego de contemplar sus estampas, «encuentra las palabras por las que la imagen gráfica entra en correspondencia con la imagen poética». Y que, en una complicidad de ida y vuelta, «Celan se deja inspirar por los títulos que les había dado a los grabados, reabajándolos en sus poemas» (98). Paul Celan y Gisèle Lestrangle no solo comparten poemas y grabados, ellos y sus obras se responden uno al otro, recíprocamente, y en ese movimiento sus voces se entrelazan.

P., y G., las iniciales de Paul y Gisèle, nos recuerdan el encuentro entre el poema y el grabado. «Primero pintora, [Lestrangle] se consagra exclusivamente al grabado en negro y blanco, luego de conocer a Celan», recuerda Lauterwein, advirtiendo que en este encuentro se abre una pregunta por las semejanzas entre la escritura y el grabado. En ese marco, Lauterwein identifica algunas de sus «correspondencias estructurales»: «De una manera general, los procedimientos del grabado y la escritura se parecen: exigen bosquejos preparatorios o esquemas; su formato es reducido y toma lugar sobre una página de libro; la matriz autógrafa, una vez fijada, es reproducible» (124). Por su parte, Francisca García repara igualmente en dichas correspondencias cuando, en el marco de un ensayo sobre la interacción entre grabado y escritura en la obra de Guadalupe Santa-Cruz, señala que «el grabado no solo implica aquí una técnica artística, sino también una imaginación crítica sobre el movimiento, las huellas y la memoria colectiva» (53). Escritura y grabado, piensa Santa-Cruz, son experiencias de la errancia y del error, formas provisionarias que, ensayándose, buscan acoger «lo que vibra por las superficies». Así lo afirma en «Quebrada. Las cordilleras en andas»: «Lo que me ata al grabado es el error, nada en él es definitivo. Una equivocación es punto de partida, la oportunidad de soltar amarras y dejarse llevar por la materia» (40). Luego, en *Lo que vibra por las superficies*, Santa-Cruz señala: «Ensayar decir, de todas las formas posibles, en el cuerpo a cuerpo con la lengua, contra la distancia entre palabras y acontecimientos, en lo estrecho del alfabeto, con letras que es preciso volver imágenes para otorgarles nuevos entendimientos» (18). «Letras que es preciso volver imágenes», ensayos con la lengua que alcanzan consistencia material, pasando por el pasaje estrecho del alfabeto y del mundo para que broten «nuevos entendimientos». Badiou, leyendo a Celan, perfila el ejercicio del poeta de manera próxima: «El poeta formula aquí una directiva superior para el pensamiento: que la letra, dirigida universalmente, interrumpa toda consistencia, para que advenga el susurro de una verdad del mundo. Tú, yo, convocados a las operaciones del poema, escuchamos el murmullo de lo indiscernible» (82). Las imágenes poéticas exceden el orden de la significancia, puesto que no pueden desgajarse de sus *operaciones*, de lo que ellas hacen con los materiales que se incrustan en el ojo lector. Ellas son «imágenes actuantes», retomando el concepto acuñado por Marie Bardet (50). Esto es no tanto una metáfora, sino una experiencia, «una apertura que fuerza un desplazamiento en el pensamiento» (51).

La imagen, ciertamente, tiene un lugar eminente en la reflexión celaniana. «¿Y qué serían entonces las imágenes?», se pregunta el poeta en *El meridiano*, y a continuación afirma: «Lo que se ha percibido y lo que se ha de percibir solo una vez, siempre una vez

y solo ahora y solo aquí. El poema sería así el lugar donde todos los tropos y metáforas nos invitan a reducirles al absurdo» (*Obras* 507). Celan rechaza tajantemente la lectura de su poesía en clave metafórica: no es el dominio de la lengua, de sus tropos y sus figuras, lo que el poema tiende hacia el otro. *Counter-Figures. An Essay on Antimetaphor*, texto de Pajari Räsänen que reflexiona sobre los límites de la figurabilidad en la poética de Celan, lo reafirma: «La *reductio ad absurdum* –o la resistencia antimetafórica– pertenece a la estructura intencional de la figura poética misma» (16). Centrándonos en la metáfora, ignoramos lo más singular de la figura poética, que para Celan excede lo meramente figurativo o imitativo. «Imagen y Semejanza / cruzan fatuas al filo del tiempo», dice un verso de *Cambio de aliento* (*Obras* 213). Entonces, cuando el poeta abraza la imagen como «lo que se ha de percibir solo una vez», podemos colegir que se trata de lo que, en la imagen, es capaz de soportar la alteridad irreductible del poema, su absoluta singularidad: «Poesía: lo fatalmente único del lenguaje» (*Obras* 487); «La poesía: un realizarse de la lengua a través de una individuación radical» (*Microlitos* 139). Y aquello, sospechamos, no está dado por la forma, que «cruza fatua» a través del tiempo, con pretensión de eternidad, sino por su fuerza material, que se experimenta cada vez, «solo ahora y solo aquí», en el cuerpo de la lengua. Esto es lo que ve Celan en los grabados de Lestrage: en sus composiciones abstractas, en su textura petrográfica, en los minúsculos corpúsculos que ella talla en las placas de metal, el poeta vislumbra un arte de la fisura o de la grieta que requiere una atención microscópica al «aquí y ahora» en aquel que lo recibe. De ahí que Celan se vuelque hacia el grabado, advirtiendo en el ensayo con los materiales, en el trazado de los surcos que van dejando sus herramientas –gubias, buriles, punzones y raspadores–, un arte de la entalladura que se hermana con la «poética de la rememoración» que lo reclama (*cf.* Nouss, «Mémoire et survie» 94). Celan encuentra en la superficie del grabado un lugar en donde el poema reconoce sus propias incisiones, tanto las de las heridas de la lengua y de la memoria que el poema lleva consigo («El poema que viene al mundo viene con el mundo auestas», escribe Celan en una sentencia de *Microlitos*, 139), como las referidas a las «operaciones del poema» (Badiou 82), y esto incluye las marcas y fracturas que el poeta inflige al lenguaje en el afán de que «el poema pase por la estrechez del tiempo» (80). Habrá que «rebuscar» en el lenguaje «la bendición petrificada», como dice el poema de *Cambio de aliento*, hacer que la mano se abra para cincelar con ella la palabra que se tiende al otro. Ferrer, volviendo sobre este verso de «Caminos en las quebrazas de sombra...», dice que el poeta «“rebusca”, “cava” en el surco de cuatro dedos, intenta abrir la mano que está plegada sobre sí misma» (271). Por su parte, Lauterwein, reafirmando este vuelco de la poesía de Celan por el encuentro con el grabado, señala que Celan recoge de la obra de Lestrage «el potencial de transformación que se aloja en las partículas más elementales», y que en el caso de la materialidad de la lengua, esto implica que el poeta trabaje a nivel de «los fonemas, los sufijos, los prefijos» (129). Sobre la radicalidad del trabajo de Celan sobre el lenguaje, sobre el modo en que su poesía se encuentra atravesada por la extrema atención a las heridas que atraviesan la

lengua, tanto aquellas producidas por las marcas de la historia como las marcas que el lenguaje poético introduce en memoria de esos acontecimientos, Jacques Derrida declara en «La vérité blessante»: «La lengua de Celan es ella misma un cuerpo a cuerpo con la lengua alemana que él deforma, transforma, que agrede incluso, que entalla» (27). Lauterwein vuelve sobre esta entalladura de la lengua, coincidente con el encuentro con Lestrangle, consignando la creciente incorporación, en la obra de Celan, de términos provenientes del arte del grabado:

La influencia del grabado sobre la poesía se vuelve explícita a partir del poemario *Cambio de aliento* (*Atemwende*), en el que la sintaxis cada vez más despojada acoge palabras derivadas de la terminología técnica del grabado. Estas palabras evocan un trazo indeleble sobre una superficie dura, una inscripción indestructible de la memoria. En particular, en el primer ciclo de *Cambio de aliento*, encontramos palabras tales como *ätzen* (grabar con buril, morder), *kerben* (tallar con barrena), *schürfen* (raspar), *Striemen* (estriar), *Rillen* (estrias, surcos) (125).

Celan incorpora, cada vez con mayor recurrencia, términos tomados del arte del dibujo y el grabado, intensificando su relación con las formas de la imaginación crítica provenientes de este campo de las artes visuales. En una carta dirigida a Hugo Huppert, fechada el 26 de diciembre de 1966, refiriéndose a su poema *Fuga de muerte*, incluido en *Amapola y memoria* (1952), Celan hace referencia a su abandono de la música y su desplazamiento hacia el dibujo: «Ya no hago música como en tiempos de *Todesfugue* [...] Ahora distingo estrictamente entre lirismo y arte musical. El dibujo está más cerca de mí, pero uso más sombras que Gisèle, sombro intencionalmente ciertos contornos, para la verdad del matiz, de acuerdo con mi realismo psicológico» (cit. en Dimian-Hergueligiu 98). El proceso de torsión hacia la imagen-grabado que emprende Celan materializa la cesura, la herida, el corte que pasó a través de la lengua y que el poema porta sobre sí, en la hendidura de sus marcas. El poeta ya no mira hacia el canto como modelo, como lo hacía en sus comienzos, sino que ahora cincela, abre surcos, traza meridianos. «Tus grabados –le escribe Celan a Lestrangle– son hermosos [...] y mi poesía se sentirá siempre bien en su luminosidad y su luz, en sus estrías y guiada por sus asperezas» (cit. en Lauterwein 126).

Una línea de ti hacia mí. Trazar «las vías del aliento»

«Algo –
¿un aliento? ¿un nombre?–
va por el espacio huérfano».

PAUL CELAN, «LA ROSA DE NADIE», *OBRAS COMPLETAS* 193

EN LAS INCONSISTENCIAS
buscar apoyo;
castañetean
dos dedos en el abismo, en los
cuadernos de borrajear
murmura mundo, depende
de ti».

PAUL CELAN, «ESTANCIA DEL TIEMPO», *OBRAS COMPLETAS* 435

«Yo busco, dice él. Yo busco. Y he aquí lo que encuentro: un
nombre, una palabra, una línea».
HÉLÈNE CIXOUS 269

Una línea, una línea de ti hacia mí. El poema con el que Nelly Sachs abre la carta que envía a Paul Celan y Gisèle LeStrange el 11 de septiembre de 1958 enhebra en torno a esta línea su primera estrofa: «Línea viviente / traída / como / pelo / oscurecido de muerte nocturna / de ti hacia mí» (*Sachs - Celan. Correspondencia* 123). En esa carta, Sachs agradece a su amiga Gisèle el agua fuerte que le ha hecho llegar por medio de Lenke Rothman, artista, pintora y escritora sueca. De esa «maravillosa lámina, que lleva por título *Presencia - Gegenwart* [figura 6], Sachs celebra «su pureza y su íntimo trazo» (124), y el hecho de que esos surcos de tinta sobre la hoja ofrezcan a sus ojos abatidos un remanso, «un delicioso momento de serenidad» (124). Como si esas líneas vivientes –hermanas de la línea de cabello que Sachs invoca en su poema– tuvieran también la virtud de abrir un claro en las tinieblas que turban el recuerdo de su ser en diáspora: «ustedes –dice Sachs– están ligados tan íntimamente a mí, más allá de cualquier patria [...] ah, gente querida, el saber uno del otro: es como los rayos invisibles que nos sostienen a través de todas las distancias» (123). Durante casi dieciséis años, desde la primavera de 1954 hasta finales de 1969, Sachs y Celan se envían misivas entre Estocolmo y París, sus lugares de exilio, ensayando un modo de lazo que les permitiera mantenerse en pie en medio del tiempo resquebrajado en el que zozobran. Escribir pese a todo, leerse el uno al otro, es una manera de velar, de mantener en vigilia la palabra, para que ella no deserte ante la incineración de la memoria: «Usted está en este mundo. Entonces el mundo no puede ser totalmente sombrío», le dice Sachs a Celan en febrero de 1960 (132).



FIGURA 6.

Présence - Gegenwart. Grabado de Gisèle Celan-Lestrange. 1956.

Fuente: <https://poesiainrete.com/2021/03/28/linea-come-capelli-vivi-nelly-sachs/>

Y cuando, en agosto de ese año, Sachs le cuenta que una «negra red se tiende a [su alrededor]» (148), Celan le extiende las manos con las que esa red debe y puede ser apartada: «Tienes tus manos, tienes las manos de tu poesía [...] Toma también nuestras manos. ¡Mira, Nelly: la red se aparta! ¡Hay manos que ayudan! ¡tu mano ayuda también! Mira que aclara, tú respiras. Respiras en libertad» (151). ¿Cómo respirar, cómo seguir respirando, cuando se vive entre fosas cavadas en el aire? «Cavadores de fosas-pozos en el viento» es el título de un poema de *Parte de nieve* (Celan, *Obras* 354). Stefanie Heine recuerda, en *Poetics of Breathings*, que el poema celaniano surge de «una condi-

ción respiratoria específicamente contemporánea», aludiendo al gas mortífero que los deportados en los campos eran obligados a inhalar (243): «está en el aire, el aire que hemos de respirar», leemos en una frase de *El meridiano* (Celan, *Obras* 503). Heine, refiriéndose al «uso de imágenes respiratorias» en los poemas de Celan, afirma:

Celan retoma y desafía varias conceptualizaciones de la respiración. Las reflexiones en *El Meridiano*, así como en las notas y borradores, a menudo contienen interpretaciones y reformulaciones de discusiones filosóficas y teológicas sobre la respiración, con las que Celan estaba familiarizado. Marcas y notas en libros de su biblioteca personal muestran que leyó sobre la teoría atomista, que plantea que los átomos psíquicos se inhalan y exhalan, lo que supuestamente mantiene la vida, y que conocía las implicaciones de la respiración en el hinduismo, donde *âtman* designa la esencia de una persona, su “verdadero yo”, que es expulsado a los elementos del mundo después de la muerte. Escuchamos ecos apagados de estas diferentes conceptualizaciones históricas en las notas de Celan cuando juega con la idea de que la respiración excede a los aparatos respiratorios humanos y hay algo de ellos que queda contenido en el poema: “el poema permanece [...] neumáticamente táctil” [...]. “Cuando tu aliento fluye a través de él, estás entregado a tu poema [*Du bist, wenn dein Atem es durchwächst, deinem Gedicht mitgegeben*]”. Como sugiere la formulación “tactilidad neumática”, las implicaciones del *pneuma* en la antigüedad y sus adaptaciones teológicas posteriores contribuyen a la idea de Celan de una relacionalidad respiratoria (247).

El desgarramiento del tiempo enlazado a la palabra holocausto, a ese aciago «quema-todo», deja cimbrando al filo del aliento a quien tiene la sobrevivencia como condición. Por ese motivo, señala Heine, Celan está muy lejos de cualquier intento de «edulcoramiento lírico», su afán no recae en la pregunta por el arte o el artista, por sus dones o su gracia, la suya es «una poesía dedicada al ser humano que respira» (244). En su ensayo «*Lire Le Meridién*», Serge Margel sugiere de manera próxima que en Celan nos encontramos ante «una verdadera poética de la respiración». Así lo confirma un pasaje de los borradores que el poeta acumuló en la preparación de *El meridiano*: «“Lo que está en los pulmones está en la lengua”, decía mi madre. Esto se refiere a la respiración [*Atem*]. Uno debería finalmente aprender a leer este soplo en el poema, y leerlo con esta capacidad de soplo; en la puntuación, el significado se articula a menudo con mayor veracidad que en la rima; la figura del poema: es la presencia del único, el que respira» (Celan, cit. en Margel 270). No tenemos que olvidar, dice Celan en una carta a René Char del 22 de marzo de 1962, que «la poesía se respira» (Celan, cit. en Margel 270). «El poema: la huella de nuestra respiración en el lenguaje / el soplo [*Hauch*] de nuestra mortalidad», escribe Celan en sus notas preparatorias de *El meridiano* (cit. en Heine 247).

No hay respiración sin interrupción, sin ritmo, sin hiato. Por eso el poeta debe inventar un lenguaje entrecortado cuya función ya no sea la mediación o la comunicación de un mensaje, toda vez que el sentido uniformado no respira, puesto que

nada sabe de puntuación. Para exponer lo que no se puede figurar, Celan nos invita a recorrer sus poemas siguiendo la inervación de su idioma agujereado. En abril de 1967, unos meses antes de la publicación de *Atemwende*, Celan le escribió a su hijo Eric: «Creo que sabes que en septiembre publicaré una nueva colección de poemas en Éditions Suhrkamp (mi nuevo editor en Frankfurt), es una fecha importante en mi vida, porque este libro, en varios aspectos, incluido, sobre todo, el de su lenguaje, marca un punto de inflexión (del que los lectores no podrán no darse cuenta)» (*Renverse du souffle* 7). El 8 marzo de 1967, Celan escribe a Lestrangé: «Ayer y anteayer me ocupé del manuscrito de *Atemwende*. Verdaderamente es lo más denso que he escrito hasta ahora, también lo más amplio [...]. Finalmente he distribuido el manuscrito en ciclos –había que airearlo» (*Correspondencia* 511). De este trabajo con el lenguaje pueden rastrearse múltiples huellas en la escritura celaniana. Palparse, más bien, como se palpa una herida. Los diversos motivos que la recorren: la ceniza, la cesura, el balbuceo, la errancia, el enigma de las fechas insertas en sus poemas son los filamentos que entretejen su poética de la rememoración: el arte de forjar para los muertos, los silenciados por la máquina de aniquilamiento, una *memoria respiratoria*, de establecer con ellos un vínculo que persista por sobre la interrupción del aliento. En el poema «Ante una vela», el que se afirma desposado con una «grieta del tiempo», declara tres veces seguir siendo el hijo de una mujer muerta: «tú sigues siendo, sigues siendo, sigues siendo / de una muerta la criatura» (*Obras* 96), ritmando, con la repetición de la misma palabra, «*Du bleibst, du bleibst, du bleibst*», los estacazos que perforan la época, y en los que se oyen retumbar los ecos del tiro que ejecutó a su madre en el campo de Mijáilovka. Escribir es, entonces, para Celan, un modo de inventar en la lengua una relación a la memoria, resistente tanto a la negación de la ruptura cronológica como a la monumentalización del acontecimiento mortífero. «Estábamos muertos y podíamos respirar», dice aquel verso que entrevera la vida y la muerte en el poema «Recuerdo de Francia», incluido en *La arena de las urnas* (*Obras* 57). En su «Coro de los salvados», Sachs, por su parte, escribe: «Nosotros, salvados/ [...] siguen clamando nuestros cuerpos / con su música mutilada, [...] aún se colman los relojes de campana con nuestra sangre / gota a gota» (192). «Tiempo de derrumbe», así lo llama Sachs en una de sus cartas, señalándole a Celan que los «dibujos y poemas» que va bosquejando con dificultad, bajo el polvo en suspensión de la catástrofe, «son un medio para salvar el aliento de la asfixia» (117).

Ambos poetas lo reafirman: en la escritura, la memoria encuentra su espacio de respiración. Y este soplo, la necesidad de este cambio de aliento, atraviesa tanto su correspondencia como su obra. Andrée Lerousseau, volviendo sobre sus cartas, habla de la relación «casi neumática que Sachs y Celan mantienen» (220). «Infinitamente próximos» a esas dos figuras que retrata la poeta en *Los enigmas que arden*: «dos seres procurándose aliento en el camino». En una carta del 3 de noviembre de 1959, Sachs le escribe a Celan: «Respiro su obra cuando voy a descansar por las noches. La tengo sobre la mesa junto a mí; cuando la noche se hace difícil de soportar, enciendo la lámpara y vuelvo a la lectura» (128). Seis días antes, en una carta del 28 de octubre,

Sachs vuelve a tenderle a Celan una línea viviente, una línea que, ahora lo sabemos, se torna indiscernible de un aliento. Ella la llama «meridiano»: «Entre París y Estocolmo corre el meridiano del dolor y del consuelo» (127). Un año más tarde, Paul Celan titulará *El meridiano* a la conferencia de recepción del premio Büchner. En esta alocución, fechada el 22 de octubre de 1960, despunta su célebre concepción de la poesía. Una que se pronuncia en el tiempo de un respiro. *Atemwende*. Aliento que, como dice Celan allí, es un asunto de «dirección y destino» (*Obras* 500). El poeta encuentra en el meridiano la posibilidad de imaginar el modo en que el poema porta consigo el secreto de su encuentro. Yendo *hacia* lo otro, el poema traza las «vías del aliento» (*Atemwegen* es palabra celaniana), esto es, la posibilidad de otro tiempo, de que sea tiempo para otro tiempo. Sobre este hallazgo de Celan, sobre la experiencia que respira en esta búsqueda de la escritura, que es a la vez búsqueda del pensamiento, Pablo Oyarzun nos ofrece la siguiente clave: « [*El meridiano*] es la bitácora de una aventura, de una exploración cavilosa que tiene en ese hallazgo su eje [...] [por ello] no deberá verse en [él] la entidad de una palabra soberana, emitida a partir de una certeza [...] *El meridiano* es palabra expuesta, llevada al borde de sí misma, convertida en pura experiencia y vértigo» (*Entre Celan* 37).

Tanto el poema como el discurso que interroga su destino se inscriben en el ritmo de los tientos; su tiempo es el tiempo de la errancia. El del meridiano es un «movimiento de exilio», afirma Martine Broda leyendo a Celan en «La leçon de Maldelstam» (39). «Va el desterrado [...] con él se desplazan los meridianos», leemos en un verso de «En el aire» (*Obras* 203), única mención explícita de la figura del meridiano en los poemas de Celan. Los meridianos viajan con el exiliado, en el aire queda su raíz. La dicción que se enhebra a esta línea meridiana ya no cuenta con ningún suelo, tierra o fundamento. «El poema que viene al mundo viene con el mundo a cuestas»: así reza la sentencia que Celan esboza en *Microlitos* (139), hermana del verso de *Atemwende*: «El mundo se ha sido, yo tengo que llevarte» (*Obras* 251), que nos deja cimbrando, como el titán Atlas, bajo ese peso infinito. «El mundo no está más entre nosotros o bajo nuestros pies para asegurar una mediación o consolidar una fundación», dice Derrida en *Béliers* (76), volviendo a este verso que advierte que ya no hay basamento que anude la palabra, que resguarde su puesta en común. La línea meridiana que mantiene al poema «en el filo frágil de su *aún*» (Oyarzun, «Una doble extrañeza» 27) remite, por tanto, no ya al mundo, como experiencia de configuración de sentido, que cuenta siempre con apertura y horizonte, sino al planeta, cuya etimología nos expide, como recuerda Derrida, al plano de la errancia: «la errancia tiene vocación planetaria. *πλανητης* significa “errante”, “nómada”» (*Béliers* 58). El meridiano sería el nombre de la máxima distancia que anuncia del globo terrestre su extremidad, el punto-límite que lo separa de sí mismo. Los meridianos marcan la heterogeneidad de los tiempos en la singularidad y puntualidad de su acaecimiento. Aquel que está de camino solo puede estar cada vez en un punto, debe tomar aliento para detenerse un momento en cada lugar. «Por doquier es aquí y es hoy», dice el poeta en «En el aire».

Decíamos que la figura de la línea meridiana nos inscribe en la condición vacilante de la errancia. Aquel que recorre los meridianos lo hace como explorador de una comarca extranjera, uno que requiere del mapa como instrumento de orientación, puesto que ha salido de su lugar hogareño, conocido: «Si aparece el mapa quiere decir que alguien está ahí perdido», escribe Ricardo Piglia en *Crítica y ficción* (122). «Busco todo esto –escribe Celan en *El meridiano*–, con un dedo muy impreciso, por muy inquieto, sobre el mapa, sobre un mapa de niños, como les tengo que confesar» (*Obras* 509). Si la figura del meridiano porta consigo la pregunta por la dirección y el destino del poema, allí se va con dedos trémulos, arriesgándose a tantear las fronteras porosas de la lengua: los caminos del poema son «caminos en los que el lenguaje encuentra su voz, son encuentros, caminos de una voz hacia un tú que atiende, caminos de la criatura [...] Una especie de retorno al hogar» (*Obras* 509). Sospechamos, acompañándolo en su búsqueda, que el *Heim*, el *Heimat* del que aquí se habla no implicaría retorno ni al terruño ni al origen, tampoco ninguna restauración de la identidad. La huella de la respiración que el poema celaniano deja en el lenguaje nos señala que la diáspora de la escritura debe pasar más bien por la inquietante extrañeza, por lo *Unheimlichkeit* del lenguaje mismo. El meridiano es una alianza, un anillo, una línea que va y vuelve, pero lo que promete tiene a la letra como única morada. El poema se envía, a la espera de un «interlocutor providencial» (según la expresión de Mandelstam cuyo eco llega hasta Celan), esto es, un lector anacrónico o venidero que no temerá ensayar, en un tiempo y un espacio otros, formas de corresponder a su llamada. Una «lectura meridiana», la llama Nousse, reforzando la imagen de un lector que recorre los meridianos de la obra, que se desplaza con ellos, alejándose de «un saber de autoridad, de una lectura en posición de dominio y, sobre todo, dominante» («Wundgelesenes» 222). En su ensayo de 1913, titulado *Del interlocutor*, el poeta ruso esboza la señera imagen del lector como el destinatario azaroso de una botella lanzada al mar, una botella de naufrago, por tanto, a la que vuelve Celan en el *Discurso de Bremen*: «El poema puede ser [...] una botella mensajera, arrojada en la creencia –que, por cierto, no siempre es fuerte en esperanza– de que, en alguna parte, en algún momento, podría ser depositada en tierra, tal vez en tierra cordial» (cit. en Oyarzun, *Entre Celan* 21). El poema solo puede llegar al otro sin contar con garantías de arribo. Esta incerteza sería el elemento mismo en el que respira la poesía. Ya Mandelstam, reconociendo el carácter providencial, azaroso, del encuentro entre el poema y su lector, señalaba: «Dirigirse a un interlocutor concreto corta las alas del poema, lo priva de aire, de vuelo. El aire del poema es lo inesperado» (193). Como en el grabado, «lo escrito se espelunca» (Celan, *Obras* 237) para llegar al otro. «DAS GESCHRIEBENE höhlt sich», lo escrito se vuelve hueco.

La lección de Celan: «el ritmo, la cesura, el hiato, la interrupción, ¿cómo leerlos?»

«Porque el poema es huella y no plenitud significativa, el lector puede depositar allí su ritmo, marchar sobre sus pasos».

ALEXIS NOUSS, PAUL CELAN. *LES LIEUX D'UN DÉPLACEMENT* 143

«Desde el corazón de su soledad y a través de su ilegibilidad inmediata, el poema puede siempre hablar [...] lo ilegible ya no se opone a lo legible. Al permanecer ilegible, secreta y deja en secreto, dentro del mismo cuerpo, chances de lectura infinitas».

JACQUES DERRIDA, *BÉLIERS* 40, 46

Una línea, una línea de ti hacia mí. Una línea que porta un soplo. Pueda aquí la palabra tendida al otro dar ese aire que falta. Puedan los «signos humanos» introducir «un desvío en el circuito de la muerte», como dice Sarah Kofman en *Palabras sofocadas*, prestando atención a la aporía que se incrusta en la garganta de los que están llamados a nombrar la experiencia del exterminio, contando para hacerlo únicamente con su habla herida: «Hablar –hay que hacerlo– sin poder: sin que el lenguaje demasiado poderoso, soberano, venga a controlar la situación más aporética, la impotencia absoluta y la angustia misma, sin que venga a encerrarla en la claridad...» (16). «Habla sin voz», así titula Alexis Nouss el ensayo donde recorre esta lesión del decir común a Kofman y a Celan, acentuando con dicha fórmula el extrañamiento del lenguaje, compartido a su vez con tantos otros, que han debido inventarse un *poros*, una vía, trazar un camino para que la lengua enuncie su propio desamparo. Refiriéndose a Celan, Nouss señala que «sería legítimo leer toda su poesía como el relato de un habla herida que se debate contra el estancamiento del silencio, significándolo a su vez» (46). Entrelazamiento de voz y mutismo, así define Celan el oficio del poeta en su «Carta a Hans Bender» «un alma única y mortal que con su voz y su mutismo busca un camino» (66).

Estamos ante una palabra herida, cisurada, «enhebrada de aliento de cenizas» (*Obras* 287), pero que volviéndose poema, en ese trabajo de la lengua sobre sí misma, busca un camino, crea un espacio, abre surcos por donde el aire pase. Celan, lo recordábamos a partir de su encuentro con Lestrangle, comienza a pensarse como el poeta de la entalladura de la lengua, de la palabra labrada por la cisura, de «la escritura de hoz» (215). Derrida, por su parte, repara tempranamente en la manera en que Celan ensaya una «contra-firma de la lengua alemana», con vistas a tocar la lengua de otro modo, imprimiéndole una torsión poética que abre una vía privilegiada para contrapesar la violencia del golpe que la hiende. En sus datas, en esas marcas o incisiones que asoman en la escritura del poeta como escaras en el cuerpo de la lengua, en cada una de esas «elipsis» o «cesuras» en las que Derrida ve desplegarse «lo más *decisivo* del poema

celaniano» («Poétique et politique» 524), el filósofo advierte que «una potencia más potente que la del sentido» (523) atraviesa a esta escritura que, inventando un «cuerpo nuevo» a la lengua, atestigua de su propia condición sobreviviente. De estas respiraciones y cesuras, Derrida no cesa de interrogar el modo en que desafían a la lectura y la traducción. «El ritmo, la cesura, el hiato, la interrupción, ¿cómo leerlos?», se pregunta Derrida en «La vérité blessante» a propósito de «la manera en que Celan *espacia* su poema» (24). Sin duda, el pensamiento derrideano reconoce en el *don* de la escritura, «en ciertos textos en particular, pero en el límite de todo texto» («Lo ilegible» 52) una *fuera* inusitada: la de obligarnos a repensar las exigencias mismas de la lectura, la de forzarnos a leer de otro modo, poniendo en entredicho desde la entalladura de sus marcas, y esto incluye sus incontables puntuaciones, sus blancos, sus ritmos y sus cisuras, el modelo de legibilidad que operaba hasta entonces como prisma incuestionado de nuestro vínculo con lo escrito. Así, a contrapelo del principio de legibilidad que, desde la óptica hermenéutica, se asume como el punto de partida irrenunciable de nuestro vínculo con el texto, un modo de estar con lo leído que se define ante todo por su afán comprensivo –«el texto ha de ser legible»; «en el texto, anticipamos la comprensión de lo dicho», declara Gadamer en «Texto e interpretación» (126)–, Derrida reconoce en la poética celaniana, en el gesto memorioso que en ella se despliega, una radical insu-misión a este principio. Dando a pensar el modo en que memoria y lectura se dan cita de manera inusitada en esta poética, Derrida rastrea cómo la condición enduelada o herida de la memoria que allí se cincela (esta *poética de la sobrevivencia* daría testimonio de que no hay un «después de Auschwitz», en el sentido de una página de la historia que pudiese girarse sobre la cadena del tiempo), parece necesariamente acompañarse de un trastorno de la legibilidad –una herida de la lectura, por tanto–, que, al igual que esa memoria doliente, tampoco es posible «vendar». Como un estilete que agujijonea la mirada del lector, la fórmula «leer lo ilegible» se ofrece entonces como el *memento* de esta herida de la lectura que, punzando de manera irrestañable, sería consustancial al don del poema, al punto de rasgar esa prenda de «sutura del sentido» que Derrida ve deslizarse tras la figura del *velo hermenéutico*. Leer a Celan, por tanto, implicaría algo más u otra cosa que restituir una primaria, aunque resistente, legibilidad. Leemos allí lo ilegible porque, ante la escritura celaniana, eso que entendemos por «lectura», al menos lo que concebimos tradicionalmente, rígidamente tal vez, como el ejercicio de desciframiento de signos en una página, exige metamorfosearse entre sus líneas para aprender a atravesar la experiencia de la lengua y la memoria que allí se expone.

El hecho de que el capítulo VII de *Schibboleth. Memorias para Paul Celan* se abra con los versos de «Tu sueño arrollador», poema que acoge entre sus líneas una palabra acuñada en alemán por Celan –*Wundgelesen*–, que aún en un solo sintagma la herida y la lectura («lectura lacerada», traduce Reina Palazón [*Obras* 211], «lo leído lacerante», vierte a su vez Oyarzun [*Entre Celan* 46]), puede darnos una primaria estimación de la intensidad del traumatismo que afecta, en esta poética de la memoria, a la experiencia de la lectura. «*Schibboleth* –recuerda Lisse leyendo a Derrida– es un texto sobre la lec-

tura, sobre la traducción, sobre la resistencia a toda totalización *interpretativa*» (138). *Wundgelesenes*. De la experiencia de esta «lectura-herida, pasando a la otra orilla, a la orilla del otro» (Derrida, *Schibboleth* 98), de esta dislocación que golpea al cuerpo del lector que entra en relación con ese cuerpo otro del poema que sale a su encuentro, Derrida aprende la lección. Una que Celan nos extiende, del mismo modo que el poema, para el poeta, extiende su mano. «Tienes las manos del poema», vimos que le decía a Sachs. «Manos estremecidas-anudadas», «manos de trivio», de las que habla Celan en «Aureola de cenizas». Manos que, en la encrucijada del olvido, esparcen «glorias cinerarias» en sus escritos (*Obras* 235). La lectura es también, para Celan, una manera de responder a esta mano tendida por el poema, que como los grabados de LeStrange, nos invita a permanecer en los caminos de sus «quebrazas de sombra».

Addendum. Imagen y resistencia: La llama de una vela

«¿Son imágenes de resistencia quizás las que nos devuelven un aliento de lucha, un respiro, una pausa?».

ESTHER COHEN, *IMÁGENES DE RESISTENCIA* 7

«Lo que Celan combate está *en* la lengua; lengua contra lengua; el combate se desarrolla ahí, en ese terreno».

JEAN BOLLACK, *POESÍA CONTRA POESÍA*.

CELAN Y LA LITERATURA 19

Cuenta Anne Carson en su libro *Economía de lo que no se pierde* que Celan –ese Celan niño que ahora imaginamos– gastaba sus horas intentando dibujar velas ardiendo. «Cuando niño a Paul Celan le gustaba dibujar velas encendidas. Captar con pluma y tinta las sucesivas fases de la flama» (120). Cita entonces un pasaje de Celan, extraído de su *Conversación en la montaña*, en el que su protagonista Klein expresa el motivo de su fascinación: «Yo amaba, primo hermano, no a la vela, amaba cómo se consumía y, ¿sabes? Desde entonces no he amado ya nada más». Carson añade: «Atestiguar la flama mortal ardiendo y menguando es labor del poeta» (120). La vela, la luz tenue de la candela, es un motivo persistente en la poética de Celan. En *La llama de una vela*, Bachelard, ese gran explorador de la región imaginaria del fuego, dice que «la vela es el astro de la página en blanco» (20). La llama, su luz vacilante y frágil, nos fuerza a imaginar: «La llama está ahí, menuda y enclenque, soñando por conservar su ser» (11). Celan, bajo el influjo de esta vela, traduce unos versos de Supervielle, del poema *Pointe de flamme*: «A lo largo de su vida / había amado leer / con una vela / y a menudo pasaba / la mano sobre la llama / para persuadirse de que estaba vivo» (cit. en Jerade 161). Ahora pensemos bajo esta luz el vínculo entre imagen y resistencia. Sucede que Celan,

en el discurso que pronuncia con ocasión de la concesión del premio Georg Büchner, recuerda que creció leyendo, acaso acompañado de la luz tenue de una vela, los escritos de Piotr Kropotkin y Gustav Landauer. Lo hace en el momento en que evoca el grito de Lucile en la novela de Büchner, *La muerte de Danton*, dando oír en él el «grito de lo no-gobernable». Recordemos la escena. En medio del terror revolucionario, al pie del patíbulo, donde el verdugo espera a su marido, Camille Desmoulin, Lucile grita: «¡Viva el rey!». Un grito que, observa Celan, no vitorea a ningún antiguo régimen –¿podría esperarse algo así de Georg Büchner?–, sino a «la Majestad de lo absurdo que testimonia de la presencia de lo humano» (*Obras* 501). Queda todo por pensarse respecto de lo que se desliza en esta «contrapalabra “luciliana”», como la llama Celan en *El meridiano*. Sobre el poema como contrapalabra, Oyarzun da la siguiente pista: «Ciertamente, no hay un fuera-de-lenguaje absoluto, pero sí es posible incrustar un fuera adentro; acaso sea esta una de las operaciones esenciales de la poesía celaniana» (*Entre Celan* 78). La referencia a las dos figuras del anarquismo puede leerse como la afirmación de una salida fuera del poder y de los órdenes instituidos que necesariamente debe pasar por el *polemos* de la lengua. Piotr Kropotkin publica en francés sus *Palabras de una revuelta* en 1985. Gustav Landauer, asesinado brutalmente durante la represión de la comuna de Múnich, periodista, cercano a Buber, había traducido a La Boétie y a Meister Eckhart, y sobre todo mantenido una larga relación con Fritz Mauthner, discutiendo con él sus *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Mauthner coincidía con Landauer en advertir que las palabras ejercen un poder social y político: «incluso para el anarquista, el lenguaje es la cuerda de la ley atada al cuello; hasta el filósofo más libre piensa con las palabras del lenguaje filosófico» (cit. en Pisano 251). «Mauthner subraya que “incluso hasta el más solitario de los hombres, en cuanto habla, depende del lenguaje que se ha formado entre los hombres” y que “el uso del lenguaje es un tirano que no sólo reina sobre los sonidos que emiten nuestros instrumentos de habla”, sino también de lo que comúnmente llamamos nuestros pensamientos’» (Le Rider 8). En una carta del 8 de abril de 1902, Landauer hablaba a Mauthner de la necesidad del anarquismo de sostener un combate contra la lengua. Landauer publicará en 1903 un texto cuyo impacto fue considerable, *Escepticismo y misticismo*. Se trata de ensayos posteriores al trabajo de Mauthner, donde define la crítica del lenguaje en estos términos: comprender la potencia emancipatoria de las palabras y liberar lo sin nombre de la prisión del pensamiento. Lo que importa, a ojos de Landauer, es esa «parte de sombra, de indeterminación y de matiz, esa especie de estremecimiento que sólo puede expresarse en el lenguaje del pueblo y el lenguaje del corazón». En *Un llamado a los poetas*, Landauer escribe: «necesitamos –una y otra vez– la revolución, necesitamos al poeta» (78). Celan responde a este llamado. Pronuncia los nombres de los dos anarquistas en *El meridiano* y, algo literalmente salta en el *continuum* de la historia. Él cuenta que en el mismo momento en que los nombra en su discurso, el micrófono se apaga. Cuando vuelve sobre este acontecimiento en una carta a Erich von Kahler, le atribuye un significado preciso: «Quizás recuerdes que, en su tiempo, en

Darmstadt, recordé la memoria de Gustav Landauer, y no sólo la prensa, sino también en su representación –¡estás sorprendido! ¡Esto no te sorprende!–, los micrófonos de un equipo de sonido ultrasofisticado se pusieron en silencio, un silencio de muerte (casi quisiera decir: un silencio de vida)» (Celan, cit. en Richter 119).

Tras este recorrido, es posible constatar que, a partir del encuentro con Gisèle Lestrange, se produce cierto «giro visual» en la poética celaniana: un desplazamiento de la música al dibujo, de acuerdo con lo que el poeta declara en su carta a Hugo Huppert en 1966, que intensifica en su escritura, incluida por los grabados de Lestrange, la práctica de la entalladura. El poema celaniano, marcando las pausas entre líneas poéticas como lugares de respiración interrumpida, da a leer la cesura de la historia, traduciendo así su propia condición sobreviviente. En ese sentido, todo poema de Celan sería un trabajo cuerpo a cuerpo con la lengua, que debe albergar la «merodeante convicción», como dice un verso de *Parte de nieve*, «que esto hay que decirlo de otra manera que / así» (*Obras* 383). El poema de Celan –confeccionado con silencios y blancos, hecho de elipsis e interrupciones– nos advierte que hay algo en lo que en él se dona que resulta inextricable de una «herida de la lectura». Así sugiere pensarlo Nous, apuntando en «El habla sin voz» que «la rotura de la continuidad cronológica se traduce en la rotura del lenguaje» (48). Igualmente, en el hallazgo del meridiano, vislumbramos que algo toca eminentemente a la experiencia de la lectura. Sospechamos que en la línea meridiana se anuncia otra circularidad, diferente a la del círculo hermenéutico que cuenta con el anclaje de la comprensión y con la seguridad del sujeto que asiste a su comparecencia: sentido y sujeto serían los dos presupuestos de este círculo que la línea meridiana haría derrapar. Derrida lo advierte al reparar en el sintagma acuñado por Celan, *Wundgelesenes*, que obliga a un gesto despojado de toda certeza respecto de lo que se anuda a la palabra «leer». Dado que hay una herida en el corazón de esa experiencia, habrá que prestar atención al modo en que Celan abre a la lectura hacia su propio impensado. De esta lectura-herida también nos hablaría *El meridiano*, cuando tensa nuestra escucha hacia «el secreto del encuentro» en el que está el poema, encuentro cuyo secreto no puede ya concebirse desde las certidumbres de la reunión o del diálogo. En este pensamiento del encuentro hay más bien la certeza de que su ley es la distancia, la separación, que aquello que lo dinamiza pende de un extrañamiento irreductible: «el encuentro es separación» –apunta Derrida comentando a ese otro poeta de la errancia, tan próximo a Celan, que fue Edmond Jabès (*L'écriture* 111). En el secreto de ese encuentro del que nos habla Celan se inscribe en filigrana la memoria de una lengua portadora de una turbación cuya onda expansiva requiere ser largamente prolongada. *Una línea, una línea de ti hacia mí*. Los poemas de Celan, podemos vislumbrarlo, se urden, como los grabados de Lestrange, bajo una misma poética del trazo. Una que tiende líneas, puentes de tiempo a tiempo, de lengua a lengua, sabiendo que para desplazarse de uno a otro

se camina sobre abismos. En uno de sus poemas de *Parte de nieve*, superponiendo la imagen topográfica de *El meridiano* con una imagen textil, Celan continúa hilvanando, sobre la «blanca inquietud» de la página, la frágil costura de esta extraña cercanía: «Qué cose / en esta voz? ¿Qué / cose esta voz, de este lado y el otro? / Los abismos están / comprometidos con el blanco» (*Obras* 356).

Referencias

- Araya, Pedro. «La lengua a dos voces». *El Mercurio. Suplemento Revista de libros*. 7 de julio de 2001, p. 12. <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-254753.html>
- Bachelard, Gaston. *La llama de una vela*. Monte Ávila, 1975.
- Badiou, Alain. *Pequeño tratado de inestética*. Prometeo, 2009.
- Bardet, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus, 2012.
- Bollack, Jean. *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Trotta, 2005.
- Broda, Martine. «La leçon de Maldelsteim». *Contre-jour. Études sur Paul Celan*. Les Éditions du Cerf, 1986.
- Camhi, Victor. «Littéralité de la poésie» (compte rendu de l'édition Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange, Correspondance). *To Vima. Supplément littéraire*, 3 de junio de 2001, p. 39.
- Carson, Anne. *Economy of the Unlost*. Princeton University Press, 1999.
- Celan, Paul. «Carta a Hans Bender». Trad. de Hugo Gola. *Poesía y poética*, n° 28, 1997, pp. 66-67.
- . *Obras completas*. Trad. de José Luis Reina Palazón. Trotta, 2002.
- . *Renverse du souffle*. Trad. de Jean-Pierre Lefebvre. Seuil, 2003.
- . *Microlitos*. Trotta, 2015.
- Celan, Paul y Gisèle Celan-Lestrange. *Correspondencia (1951-1970)*. Trad. de M. Armiño. Fondo del Libro/Siruela, 2011.
- Cixous, Hélène. «Vols d'aveugle autour d'une librairie». *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002, pp. 263-275.
- Cohen, Esther, ed. *Imágenes de resistencia*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Éditions du Seuil, 1967.
- . *Schibboleth. Pour Paul Celan*. Galilée, 1986.
- . «Lo ilegible». *No escribo sin luz artificial*. Cuatro publicaciones, 1999, pp. 49-64.
- . «La vérité blessante. Ou le corps à corps des langues». Entrevista con Évelyne Grossman, 12 de diciembre de 2003. *Europe. Revue Littéraire Mensuelle*, n° 901, 2004, pp. 8-27.
- . «Poétique et politique du témoignage». *Cahiers de l'Herne: Derrida* (M.-L. Mallet y G. Michaud dir.). L'Herne, 2004, pp. 521-539.

- —. *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*. Galilée, 2003.
- Dimian-Hergheligi, Raluca. «Mots et images. Constructions visuelles dadaïstes et surréalistes dans les poèmes de jeunesse de Paul Celan». *Germanica*, n° 62, 2018, pp. 97-110.
- Ferrer, Jesús. «Aproximación fenomenológica a la experiencia poética en Paul Celan». *Arbor*, vol. CLXXXV, n° 736, pp. 267-280.
- Gadamer, Hans-George. «Texto e interpretación». *Diálogo y deconstrucción. Los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida*. Cuaderno Gris, 1998.
- García, Francisca. «Imaginería fotosensible: Guadalupe Santa Cruz y la escritura con grabado». *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, vol. 15, n° 1, 2015, pp. 53-62.
- Heine, Stefanie. *Poetics of Breathing: Modern Literature's Syncope*. SUNNY Press, 2021.
- Jerade, Miriam. «Memoria y voces: Paul Celan». *Acta Poética*, vol. 27, n° 2, pp. 151-166.
- Kofman, Sarah. *Paroles suffoquées*. Galilée, 1986.
- Landauer, Gustav. *Un appel aux poètes et autres essais*. Sandre editeur, 2009.
- Launay, Jean. «Une lecture de Paul Celan». *Poésie*, n° 9, 1979, pp. 3-8.
- Lauterwein, Andréa. «Graver l'épreuve avant la lettre. Paul Celan et Gisèle Celan-Lestranger». *À la croisée des langages. Texte et Arts dans les pays de l'Allemagne*. E. Brender et al. (dir.). Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- Le Rider, Jacques. «Crise du langage et position mystique: le moment 1901-1903, autour de Fritz Mauthner». *Germanica*, n° 43, 2008, pp. 1-8.
- Lerousseau Andrée. «Comme une clarté sur le mur, malgré tout. Relecture de la correspondance de Nelly Sachs et Paul Celan». *Germanica*, n° 67, 2020, pp. 213-222.
- Lisse, Michel. *L'expérience de la lecture 2. Le glissement*. Galilée, 2001.
- Mandesltam, Ósip. «Del interlocutor». *Revista Nombres*, n° 6, Dossier: Celan, 1995, pp. 189-195.
- Margel, Serge. «Lire Le Meridién». *Altérités de la littérature. Philosophie, ethnographie, cinéma*. Hermann, 2018.
- Martínez-Falero, Luis. «Paul Celan/Gisèle Celan-Lestranger: poesía y trazo frente al horror». *Estudios de Literatura Comparada. Dossier Las Artes de la Vanguardia Literaria*, vol. 1, 2018, pp. 60-71.
- Nancy, Jean-Luc. «Un souffle». *Revue Descartes*, n° 15, 1997, pp. 13-16.
- Nouss, Alexis. «Memorie et survie: une lecture de Paul Celan». *Études Françaises*, vol. 34, n° 1, 1998, pp. 87-104.
- —. «Wundgelesenes». *Études Françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002, pp. 219-238.
- —. «Hablar sin voz». *Decir el acontecimiento, ¿es posible?. Seminario de Montreal, para Jacques Derrida*. Arena, 2006.
- —. *Paul Celan. Les lieux d'un déplacement*. Le Bord de l'eau, 2010.
- Oyarzun, Pablo. «Una doble extrañeza. Notas sobre *Unheimlichkeit* en *El Meridiano de Celan*». *Revista de Teoría del Arte*, n° 14/15, 2006, pp. 7-29.
- —. *Entre Celan y Heidegger*. Metales Pesados, 2013.
- Pageaux, David Henri. *La Littérature Générale et Comparée*. Armand Colin, 1994.

- Peyré, Yves. *Peinture et poésie. Le dialogue pour le livre 1874-2000*. Gallimard, 2001.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Penguin Random House, 2014.
- Pisano, Libera. «Anarchic Scepticism: Language, Mysticism and Revolution in Gustav Landauer». *Yearbook of the Maimonides Centre for Advanced Studies*. De Gruyter, 2019.
- Räsänen, Pajari. *Counter-Figures. An Essay on Antimetaphor*. Helsinki University Printing House, 2007.
- Richter, Alexandra, «Prier pour le petit bossu. La dimension politique de l'attention dans *Le Méridien* de Paul Celan». *Poésie*, n° 159, 2017, p. 111-121. Doi: 10.3917/poesi.159.0111
- Sachs, Nelly. «Poemas de Nelly Sachs. Traducidos por Ronald Kay». *Anales de la Universidad de Chile*, abril-junio, 1966.
- . «Nelly Sachs - Paul Celan: Correspondencia». *Nombres. Revista de Filosofía*, año VIII, n° 11-12, 1998, pp. 115-170.
- Santa-Cruz, Guadalupe. *Lo que vibra por las superficies*. Sangría Editora, 2013.
- . «Quebrada. Las cordilleras en andas». *El vivero y el inventario. Antología narrativa*. Sangría Editora, 2018.
- Speier, Michael. «Tiempo de que llegue a ser tiempo». Entrevista de Emma Julieta Barreiro. *Revista Casa del Tiempo*, 2020. <https://casadeltiempo.uam.mx/index.php/archivo/9-ct65/5-articulo-5-profanos-isouffle>