

PROCEDIMIENTOS DE LO IRREDUCTIBLE. EL LENGUAJE POÉTICO DE PAUL CELAN

Paula Poenitz

Universidad Nacional de Rosario
paupoenitz@hotmail.com

Resumen: Si la poesía de Celan presenta una condición de “irreductibilidad” partiendo de su “singularidad idiomática” (Derrida), lo irreductible lleva a considerar lo intraducible de este lenguaje poético. Sea a partir de lo que Allemann llama “neologismos” o de las “paronomasias” analizadas por Hamacher en sus comentarios, nos encontramos con una lengua que contraviene la gramática valiéndose, sin embargo, de sus procedimientos para la creación de una nueva lengua. El poema celaniano se resiste a la interpretación convencional y crea una inestabilidad semántica en la que la referencialidad del lenguaje y la representación de imágenes se sustraen a una “decodificación”. Es la intención de nuestro trabajo aproximarnos a estos procedimientos lingüísticos particulares de la lengua de Celan como un modo de abordar el análisis que se sabe desde ya incompleto pero que, siendo imposible, no deja de ser necesario.

Palabras clave: Celan – Irreductible – Traducción – Lenguaje

Abstract: If Celan’s poems present a condition of “irreducibility” beginning with its “idiomatic singularity” (Derrida), that irreducible obliges to consider the untranslatable of this poetic language. Regarding it the way Allemann does, speaking of “neologisms”, or the way Hamacher analyses the “paronomasias”, we find ourselves facing a language that contravenes the grammar, using although its procedures to create a new language. The celanian poem resists the conventional interpretation and creates a semantic instability in which the reference of the words and the representation of the images avoid a “decryption”. The aim of this paper is to inquire in these linguistic procedures of Celan’s language as a way to present the analysis that we know incomplete and impossible, but necessary.

Keywords: Celan – Irreducible – Translation – Language

Hay obras que presentan a quien pretende analizarlas una dificultad mayor a la habitual. Si convenimos en que la necesidad que tenemos de “comprender” la obra nos lleva a recorrerla con una intención diferente a la de la lectura corriente (aunque tal vez no sea éste el epíteto adecuado), en ciertos casos, en ciertas poéticas, la necesidad de comprensión parece ineludible. ¿Cómo leer a Paul Celan sin “analizarlo”? ¿Cómo leer su poesía sin que brote de inmediato un deseo de entenderla o bien abandonarla por incomprensible, por cerrarse a la significación? Estos poemas contruidos a partir de una experiencia única con la lengua, de una sintaxis rota y de una invención de vocablos que desorientan al lector, no parecen asequibles a quien intente una interpretación enraizada en el sentido unívoco. Y sin embargo tampoco son un regodeo en una construcción que busca sustraerse al sentido convencional. Porque habría que aceptar de antemano que no hay allí un mero juego con los sonidos, con la palabra, ni siquiera una necesidad de sorprender en el sentido de las vanguardias o de las técnicas surrealistas (movimiento al que se ha vinculado la obra de Celan en su primera etapa). La poesía de Celan se realiza en ese espacio de la paradoja del hermetismo que no se desprende sin embargo de lo real, en el modo de una “abstracción” compositiva en la que las palabras siguen pidiendo ser interpretadas, en esa lengua que, descompuesta y troceada, sigue hablando al que quiere escuchar.

Desde el punto de vista del registro lingüístico, Celan ocupa ya ese lugar de la paradoja del escritor rumano, que cercano a la situación de Kafka, pertenece a un círculo cultural que habla el alemán del Imperio de los Habsburgo. Pero, además, y sobre todo, la posición del judío que escribe en la lengua de sus asesinos. Y del exilado, cuya obra crece en el ámbito francés, y cuya “Todesfuge” adquiere fama del otro lado del Rin, abrevando y haciéndose un lugar en la lengua alemana desde la cotidianeidad de una lengua extranjera. Considerado uno de los poetas mayores de la contemporaneidad de la literatura alemana, su lengua se ha dado en llamar una “contra-lengua”, la lengua que siendo alemana se enfrenta a la lengua de la Alemania responsable del holocausto. Como dice Bertrand Badiou (2008) en su introducción a la edición de la correspondencia entre Paul Celan y su mujer,

Su palabra –como se ha repetido tantas veces- vuelve las violencias de la Historia contra la lengua misma, mediante el uso singular y crítico que de ella hace; tomando las palabras e incluso los topónimos al pie de la letra,

para poner de relieve y hacer oír sus componentes, resaltando las partículas, incrustando palabras extranjeras, giros tomados del hebreo (p.17).

Podríamos decir que la poesía celaniana se presenta como un texto inestable semánticamente, y que su hermetismo no es lo que entendemos como lenguaje cifrado, ese que admitiría una “decodificación” en el sentido más tradicional, para encontrar una clave que nos permita descifrar el sentido del poema. Derrida (1996) habla de la “irreductibilidad”, es decir, la intraducibilidad del idioma alemán (*Niemand/zeugt/ für den Zeugen* dicen los versos de Celan), cuyo testimonio es el poema. Para interpretar el poema es necesario traducir y traducir acá manifiesta dificultades mayores que las que implica habitualmente esa tarea, debemos buscar su singularidad lingüística, aproximarnos a esa lengua irreductible del poema. Derrida dice que el poema se resiste a la traducción. También dice que no puede interpretarse pero que el poema habla, testimonia.

Quando yo mismo lo cito y lo invoco (...) lo hago renunciando a interpretarlo o al menos a pasar el límite más allá del cual la interpretación encuentra a la vez su posibilidad y su imposibilidad. La compulsión a citar y a recitar, a repetir lo que comprendemos sin comprenderlo del todo, sintiendo en la obra, en la economía de la elipsis, una fuerza más fuerte que la del sentido y quizás aún más que la de la verdad, esta compulsión recitativa reside en este límite de la inteligibilidad o de la transparencia del sentido. Y este límite es el de una cripta (por tanto, de cierto secreto) (1996, p.19).

Nos vemos compelidos a comprender sabiendo que no comprenderemos “del todo”, nos vemos obligados a traducir y a comentar. Y aquí traducir y comentar quedan reunidos en una tarea de condición similar. Podríamos decir que toda traducción es comentario y si el comentario es comentario en una lengua diferente del original, el comentario será necesariamente traducción. Antoine Berman (2015) propone en su lectura de “La tarea del traductor” de Benjamin (lectura que lo obliga a retraducir el texto original en alemán):

Creo que vemos aparecer cada vez con mayor claridad cómo la retraducción que hacemos en nuestro comentario sólo se sostiene por este comentario y cómo, a la inversa el comentario sólo se sostiene por ser traducción. Es la *Innigkeit* del comentario y de la traducción (p.94).

(Berman considera el término *Innigkeit* intraducible, ya que no tiene el carácter de lo “íntimo” como subjetivo, siendo además una palabra cara a la poesía alemana).

¿En qué consiste entonces la aparente (en principio) impenetrabilidad de esta poesía? Celan se ha valido, por una parte, en sus poemas del procedimiento de yuxtaposición propio de la gramática alemana y ha creado su propio lenguaje a partir de neologismos que evidencian este procedimiento. Beda Allemann (1975) en su ensayo “¿Hay poesía abstracta?” lo pone en evidencia con gran destreza. Sin embargo, esto solo no alcanza a evidenciar la complejidad del procedimiento. En la yuxtaposición de morfemas y palabras de que hace uso el alemán, las relaciones entre ellos sólo se definen por el uso y la convención según una cantidad enorme de variantes de derivación y composición. En el caso de los neologismos celanianos, las relaciones de determinación entre sus componentes exigen ser abordadas caso por caso y esto nos sumerge en una indecisión permanente.

Por su parte, Werner Hamacher (1986) propone pensar la poesía de Celan desde la figura de la “inversión”, especialmente sus primeros libros y los intermedios. En la inversión posibilitada por toda lengua,

todo viene también a situarse (...) en el medio de su propio sentido: eso ya no “significa” pero es él mismo el “proceso de la significación”; eso ya no remite a algo ausente, pero es él mismo el proceso de su venida en presencia, la pura energía de la subjetividad haciéndose presente (p.188). (Traducción nuestra)

Inclusive habría en esta poesía una “inversión de la inversión”, no hay mediación armonizante.

Los signos lingüísticos no son la indicación por parte de los sujetos autónomos de sus representaciones y no son tampoco la autopresentación de su objetividad; no son, en la elipsis de las inversiones de Celan, más que el espacio desnudo que se ha concedido un mutismo perdido en sí mismo. El presente de la lengua es semejante a su lugar. (p.192) (Traducción nuestra)

Comentemos a modo de ejemplo (la traducción es nuestra):

MIT ERDWÄRTS
GESUNGENEN MASTEN

fahren die Himmelwracks.

In dieses Holzlied

beisst du dich fest mit den
Zähnen.

Du bist der liedfeste
Wimpel.

CON MÁSTILES HACIA LA
TIERRA CANTADOS

viajan los celestes barcos
naufragados.

Ese canto de madera

muerdes aferrándote con
los dientes

Tú eres firme en el canto el
gallardete.

En el cantar del poema, los mástiles se orientan hacia la tierra y los barcos naufragan en el cielo: las imágenes “dicen” de manera inesperada, invirtiendo el sentido. Y los neologismos *erdwärts*, *Himmelwrack*, *Holzlied* y *liedfest* construyen un campo semántico inestable que presenta no sólo la dificultad de imágenes no convencionales sino la indecisión de cómo interpretar la relación entre las dos palabras que conforman el término. Cualquier traducción impide, además, en este poema, captar la relación existente entre la construcción *festbeissen* (morder sin soltar la presa, aferrándola) y *liedfest* (que es un neologismo que traducimos como “firme en el canto”, pero que también podría pensarse como “versado en el canto”, al modo de *bibelfest*, “versado en la biblia”). Ambas construcciones aparecen reunidas por lo demás en el poema posterior al que citamos en el término *festbind*, de modo que, tal como propone Hamacher (1986), nos encontraremos también frente a la figura de la “paronomasia”.

Inversiones, elipsis, construcciones gramaticales (en las que se asocia un complemento a un verbo, desestabilizando el campo semántico) se unen a este otro procedimiento que Hamacher (1986) lee más adelante en su ensayo: la “paronomasia”. La proximidad fonética de las palabras del poema crea un campo semántico en el que por el modo en que una palabra afecta a la otra de su potencial de significación, la unidad verbal comienza a vacilar.

Vemos surgir en la poética celaniana un universo de palabras que se resiste a ser decodificado a partir de un análisis convencional o más precisamente a un análisis que quiera valerse únicamente de la retórica o de la decodificación gramatical. Paul de Man (1990) ha señalado que “la decodificación de un texto deja un residuo de indeterminación que tiene que ser, pero que no puede ser resuelto por medios gramaticales, por muy lato que sea el modo en que estos se conciben” (p.10). La dimensión agramatical de un texto señala en todo caso, creemos, la necesidad del comentario.

Nos permitimos, por último, comentar la última estrofa del poema “*Keine Sandkunst mehr*” (“No más arte de arena” traducimos nosotros; “Ni arte de arena” es la traducción de Reina Palazón). Escrita de modo que los tres versos que la componen se desplazan espacialmente, comenzando un verso donde acaba el anterior, esta estrofa condensa de cierta forma lo que hemos desarrollado hasta aquí. Si bien más que nunca pareciera que de un modo muy distinto al señalado por Derrida (1996), comentario y traducción resultan imposibles, intentémoslo de todos modos.

El poema dice (nuevamente la traducción es nuestra):

KEINE SANDKUNST	NO MÁS ARTE DE
MEHR, kein Sandbuch, keine	ARENA, ni libro de arena, ni
Meister.	maestros
Nichts erwürfelt. Wieviel	Nada echado a los dados.
Stumme?	¿Cuántos mudos?
Siebenzehn.	Diez y siete.
Deine Frage – deine Antwort.	Tu pregunta – tu respuesta.
Dein Gesang, was weiß er?	Tu canto, ¿qué sabe él?
Tiefimschnee,	Hondoenlanieve,
Iefimnee,	Odenleve,
I-i-e	o-e-e.

Tiefimschnee: Celan escribe una sola palabra conformada por tres vocablos, *tief*, hondo, *im*, una preposición que con dativo indica interioridad, lo traducimos por “en la”, *Schnee*, nieve. Este neologismo no presenta mayor dificultad para ser traducido, simplemente provoca una gran extrañeza al aparecer como una única palabra. Pero esta palabra se verá reducida, primero, a una serie de vocales y consonantes, y luego, en el verso siguiente, a una secuencia de tres vocales separadas por guiones. Si el primer verso nos permitía descifrar cierto sentido explícito, el segundo presenta la disposición de sonidos derivados de esta palabra primera descompuestos en una nueva palabra, y el tercero, una composición en la que los guiones muestran tanto la conexión como la ausencia. ¿Es este recurso un simple poner en juego la musicalidad del poema? Creemos que no es así, que el sentido de estos versos va más allá de su sonoridad. A. Berman (2015) dice:

De manera general, hay que plantear la musicalidad como el elemento más intraducible de una obra, pero también como aquel que nunca debe dominarla si ésta quiere seguir siendo obra. Al exaltar la musicalidad latente de la lengua, la obra pierde su relación con la lengua natal. Amplifica un elemento de su lengua que le es fatal, a expensas de su *expresividad* [parlance] y de su *significación*. “La música ante todo” es un principio fatal para la obra de lengua. Es el núcleo de habla o de significación de una obra el que debe ser intraducible (porque en cualquier parte este intraducible *puede* invertirse en traducible), no su núcleo de musicalidad, que representa la intraducibilidad *absoluta* de una dimensión opaca, muda e insignificante en su vaga infinitud. (pp. 89/90)

La aliteración que presenta la primera palabra conformada por tres palabras se contagia a una segunda cuya significación sólo puede derivarse de la primera. Este segundo verso a su vez se “deshace” en un tercero constituido por tres vocales. Los tres versos se ven condensados en tres vocales, una por cada palabra que dio origen al primer verso. El escalonamiento representado en la disposición gráfica de los versos se muestra como una degradación escalonada de la palabra inventada en primer lugar, sufriendo en su descomposición un creciente despojamiento de su significación primera. Esta estrofa parece responder a la pregunta formulada en la estrofa anterior, que a su vez deja planteada la relación entre pregunta y respuesta. “Tu pregunta – tu respuesta”, separadas por guiones, nuevamente, quedan en una conformación sintáctica de igual nivel que es separada del verso siguiente por un punto. El poema dice luego: “Tu canto, ¿qué sabe él?”. ¿Es el canto, la pregunta y respuesta, como parece indicarlo el artículo posesivo común a los tres? Y ese canto que es “tu” canto ¿qué sabe? La respuesta de lo que sabe ¿está enterrada “hondo en la nieve”? ¿Es el canto, el poema, el resto desmoronado de las palabras entonces? Leemos al comienzo del poema: ya no arte, ni libros, ni maestros. El canto del poema (que ya no es “tu” canto) es un canto que hundido en la nieve sólo deja escuchar una lengua que ha sido pulverizada, destruida en fragmentos y restos. Desde estos restos el poema dice que ya no quedan maestros ni arte, que el lenguaje se ha vuelto gris, que la metáfora no es ya una metáfora sino llevada a sus últimas consecuencias. La poesía es el lugar que recorre los caminos del lenguaje, para hablar precisa de lo singular,

precisa de la “tarea” del poeta con el lenguaje, para que ese lenguaje vuelva a decir lo que es imposible, utópico e inusitado. Citemos, ¿por qué no una vez más?, por el placer de escucharlo nuevamente, un fragmento de “El meridiano”:

La poesía, señores y señoras: ¡ese lenguaje infinito, hecho de pura mortalidad y vano! [...]
¿Se recorre entonces, cuando se piensa en poemas, se recorre esos caminos con los poemas? ¿Son estos caminos sólo caminos de rodeos, rodeos de ti a ti mismo? Pero son también, al mismo tiempo, entre muchos otros caminos, caminos en los que el lenguaje se vuelve sonoro, son encuentros, caminos de una voz hacia un tú que está atento, caminos de la criatura, proyectos de existencia quizás, una anticipación de sí a sí mismo, a la búsqueda de sí mismo... Una especie de retorno al hogar.” (Celan, 1996, p.23)

Referencias Bibliográficas

- Allemann, Beda. (1975). *Literatura y reflexión II*. Buenos Aires: Ed. Alfa Argentina.
- Badiou, Bertrand. (2008). Introducción. En Celan, Paul y Celan-Lestranger, Gisèle. *Correspondencia*. Madrid: Siruela.
- Berman, Antoine. (2015). *La era de la traducción*. Buenos Aires: Dedalus.
- Celan, Paul. (1996). El meridiano. En *Diario de poesía N° 39*. Buenos Aires, Primavera 1996.

_____. (1967). *Atemwende*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag.

De Man, Paul. (1990) *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.

Derrida, Jacques. (1996). Hablar por el otro. En *Diario de poesía N° 39*. Buenos Aires, Primavera 1996.

Hamacher, Werner. (1986). La seconde d'inversion. Mouvement d'une figure à travers les poemes de Celan. En *Contre-jour. Etudes sur Paul Celan*. Paris, Les Éditions du Oerf.