

NOTAS PARA UNA POÉTICA DE LO INEFABLE

Alfredo Saldaña
Universidad de Zaragoza

La palabra poética empieza justo donde el decir es imposible.
José Ángel Valente

¿Por qué hablar y no callar? Y una vez tomada la decisión, ¿por qué empeñarnos en que la palabra se vea y no sólo se oiga?, esto es, ¿por qué perpetuarla por escrito, por qué añadir *grafía* a la *phoné*?, y en todo caso, ¿cómo expresar lingüísticamente aquello que no se puede manchar con palabras? Surge el mundo de ese hueco en el que sólo vive el silencio para adquirir idea y forma con el lenguaje, pero ese esfuerzo –aun siendo heroico– no deja al final de resultar vano e inútil pues la palabra sólo consigue con su presencia representar una cierta fantasmagoría, suscitar un estado de ilusión y figuración en el que la hondura del vacío ha sido sustituida por la vacua palabrería, la profundidad del abismo por el horizonte de las superficies. ¿Cómo se relacionan el mundo, el silencio y el lenguaje? ¿Forma parte de la vida lo inefable? ¿Dónde habita la realidad que el lenguaje no puede nombrar? ¿Niegan las palabras con lo que dicen aquello que callan? ¿Cómo representar esa posibilidad que oculta el silencio sin traicionarla con el lenguaje? Todo surge a través de un vacío, una carencia o una necesidad de sentido, huecos que tratamos de colmar con la extensión de la palabra, como muy bien nos enseña el mito de Shahrazad en *Las mil y una noches*. La vida adquiere entonces la forma de ese soplo semántico con el que vamos atribuyendo significados y valores a las cosas y hechos del mundo, pero las palabras, bajo la apariencia de la escritura, incumplen en ocasiones su destino de diálogo y comunicación, se sumen en un abismo de soledad y silencio y, como sucede con Bartleby –el escribiente que *prefiere* no seguir desempeñando las labores propias de su oficio–, crean un vacío en el lenguaje.

De este modo, siendo el mundo inicialmente silencio, somos nosotros quienes desencadenamos un conflicto al forzarlo a hablar, al convertir ese silencio originario en discordia lingüística, y ese proceso aseguramos llevarlo

a cabo algunas veces impulsados por el deseo de saber (ese deseo consustancial a todos los seres humanos, según defiende Aristóteles al comienzo de la *Metafísica*). Así se transforma ese “silencio desnudo del pensamiento” (Blanchot, 1999: 43) en lenguaje de las fundaciones y las aniquilaciones, palabra poética y/o palabra filosófica que cuestionan de un modo radical todos nuestros sistemas. “Le silence assiste le secret”, dice Edmond Jabès (1997: 148), pero nosotros nos empeñamos en desvelar ese secreto con la palabra y el mundo entonces agoniza en el poema, desfallece en la fábula filosófica. Como es sabido, la música responde a una peculiar organización de sonidos y silencios. A finales de los años cuarenta del siglo pasado, el polifacético John Cage –uno de los grandes exploradores de la no-intención, de la anulación de la voluntad, como antes lo habían sido el quietista Miguel de Molinos, en el siglo XVII, y el Bartleby de Melville, en el XIX, por citar dos casos bastante diferentes y alejados entre sí–, en su intento de escuchar el silencio, descubrió en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard la naturaleza no acústica del silencio; en ese lugar escuchó dos sonidos, uno agudo y otro grave, escuchó “ese silencio que no era la ausencia de sonido sino la actividad inintencionada de mi sistema nervioso y de la circulación de mi sangre” (Cage, 1999: 42). A partir de ese instante, dicha no intencionalidad le llevó a concebir su trabajo como una actividad impulsada en gran medida por el azar y la indeterminación, adecuada para plantear preguntas y no para tomar decisiones, una actividad en la que los sonidos se escuchan al margen de las medidas que los acotan en notas y de las relaciones que mantienen con otros sonidos en el sistema musical, un sistema al que se incorporan el ruido y el silencio, el silencio audible, sonoro, claro está, como sucede, por ejemplo, en 4’ 33’’, su primera obra silenciosa, compuesta en 1952. El propio Cage relacionó esta pieza con experiencias análogas en otras disciplinas artísticas, como la colección de pinturas blancas y negras de Robert Rauschenberg, y su interés por el silencio se extendió también a sus propios grabados, sobre todo a *On the Surface* (1981), donde se rinde homenaje a la escritura blanca de Mark Tobey. De esta manera, el silencio ocupa un lugar importante en el universo artístico de John Cage, atraviesa sus obras musicales y plásticas e inunda también las literarias –*Silence*, de 1961, es un caso significativo; *Empty Words* presenta un escenario donde las palabras están vacías, aparecen desprovistas de sus referentes–, y en ellas asistimos a frecuentes procesos de destrucción sintáctica, demolición semántica y transgresión de los ámbitos en los que normalmente se desenvuelven las palabras.

En la escritura, frente al habitual tono negro de las letras impresas, el blanco es la metáfora y el color del silencio, un elemento al que algunos poetas han sabido hacer hablar y ante el que otros han sucumbido cegados

por su luz irresistible, anonadados por sus inquietantes y extraños sonidos. Es el blanco que rodea al negro de la tinta y que simboliza el vacío en el que estamos sumidos: “Avant et après la parole, il y a le signe/et, dans le signe, le vide où nous croissons” (Jabès, 2002: 96); el blanco, la cegadora claridad de la que surge la epifanía de lo oscuro, el emergente trazo negro de la letra impresa; el blanco, el silencio, “el blanco que está en el fondo de lo que no tiene fondo” (Blanchot, 1999: 69). El texto nos recuerda con su silencio lo que ha tenido que callar para decir lo que en efecto dice, siendo así que lo que ha sido silenciado es conocido por quien ha decidido callarse. En todo caso, lenguaje y silencio se implican y exigen mutuamente, de tal manera que el primero no surge sino de la ruptura o corte del segundo y que –como muy bien sugirió Blanchot (2002)– la proposición con que Wittgenstein (2002: 277) aconseja el silencio y cierra el *Tractatus*, “De lo que no se puede hablar, hay que callar la boca”, indica el hecho de que el silencio no rige para sí mismo, de que para callarse, en definitiva, hay que hablar.

La oscuridad y el silencio iniciales de la página en blanco –esa “page d'éternité”, “page de patience”, en expresiones de Jabès (1997 y 2002: 459 y 266)– se quiebran cuando el poeta da comienzo a su proceso de escritura: los trazos que dibuja en el papel son manchas que van restando territorio a la oscuridad y al silencio, manchas que oscurecen el blanco de la página y atentan contra su pureza, el silencio, el discurso que no admite réplica ni vuelta de hoja, el lenguaje *más* perfecto (si puede decirse así). Como señala Thomas Harrison (1999: 14): “El silencio que está en la base de la obra de arte (...) es la indecibilidad de la cual nace la obra, la oscuridad inherente a cada una de sus revelaciones. En el arte, la forma se condena y se redime al mismo tiempo. Su consonancia es disonante, su entonación milagrosa, armonía cacofónica. El arte no brinda respuestas, sino sólo una pregunta, y todo a su alrededor, la vida” y, así, al hilo de la escritura de ese “sembrador de preguntas” que fue Edmond Jabès, señala J. Á. Valente (2004: 55): “sabemos que comentar es aprender a callar, generar el silencio en el que el texto habla”. El silencio es entonces la materia de la escritura, indica los límites de su extensión y abre el camino a su posibilidad, una posibilidad que incorpora el riesgo de su propia imposibilidad; así se entienden las palabras de J. Á. Valente (2004: 31): “Leer es entrar en el libro, es decir, en el territorio de su infinita posibilidad. Entrar en su blanco, en su silencio o en su vacío. (...) La plenitud del libro es su vacío”, y los poemas en los que escribe: “Vienen/desde el vacío las palabras”, “Este tiempo vacío, blanco, extenso, / su lenta progresión hacia la sombra” (Valente, 2001: 25 y 100), y de vacíos y ausencias sabía mucho el propio Jabès, para quien la incertidumbre, el abismo y el silencio están en la base de la escritura: “La blancura deja un día de ser color, para ser por fin abismo. (...) El abismo es

silencioso” (Jabès, 2001: 58 y 74). Y es que el estado natural, original, es lo inefable y mudo. Hablar –escribir también, por lo tanto– supone abrir una grieta en el silencio, instaurar, casi siempre, un conflicto. El mundo, que tiene forma de palabra, es el tema de ese conflicto. La escritura ensucia y viola entonces la blancura inmaculada del papel en blanco, da voz a esa misma blancura callada, profana la norma sagrada del silencio. En “La página en blanco” (Dinesen, 1985: 103-108) el silencio es quien habla al final, quien se presenta como el mejor narrador posible, y su relato, el más valioso de cuantos puedan escribirse, se lee en la página en blanco, la única página que contiene la promesa o la posibilidad de todos los relatos. Algo muy similar sucede en un poema del escritor chino Fan Yue titulado “Llevando las hojas de té a Pekín”. Dividido en dos partes, el poema narra el viaje a Pekín de un vendedor de té, la consiguiente separación de su esposa y el deseo de ambos de volver a reunirse. En la primera parte es el esposo quien habla, en la segunda escuchamos la voz de la mujer. Copio unos versos (López-Vega, 2000: 29-30):

Hoy me ha alcanzado un joven de la aldea
y le he preguntado por nuestra casa.
Me ha dicho: *He estado con tu esposa, me ha dado esta carta.*
Cuando me fui preparaba el té.
La carta no la he abierto aún:
dejaré que en el sueño la lea mi corazón.

* * *

Hoy partió un muchacho de la aldea
con tu mismo destino.
Le he dado una carta: está en blanco.
Sé que tu corazón sabrá leerla.

Se trata de una carta en blanco, una carta que no traslada otro texto que el silencio, que acaba así imponiendo su inexorable ley sobre el mundo escrito, la epístola en este caso. Y algo muy semejante le sucede también a Lord Chandos, quien experimenta el desfallecimiento radical de la palabra y, en consecuencia, decide callar, abandonar su carrera literaria puesto que no encuentra palabras para expresar la realidad. En la carta que escribe a Francis Bacon justificando su decisión afirma:

el lenguaje en el que quizás me fuera dado, no sólo escribir, sino incluso pensar, no es el latín, ni el inglés, ni el italiano o español, sino un lenguaje del que no

conozco una sola palabra, un lenguaje en el que me hablan las cosas mudas y en el que, quizás, una vez en la tumba me justificaré ante un juez desconocido (von Hofmannsthal, 1981: 38).

Es el caso asimismo de Bartleby el escribiente, el personaje de Herman Melville que declina realizar las actividades propias de su trabajo. *I would prefer not to* (“Preferiría no hacerlo”) es la respuesta que una y otra vez da a las sugerencias, peticiones y órdenes de su jefe, consternado ante una situación que no acaba de comprender. Bartleby es el escriba que ha dejado de escribir, representa el vacío –el silencio– que precede (y prosigue) a la emisión del discurso, la brecha abierta entre el lenguaje y el mundo, el abismo que dificulta y a la vez acoge la posibilidad del sentido. Bartleby simboliza el desfallecimiento de la escritura y la inanidad de la acción (y en este sentido escritura y acción vienen a romper el equilibrio del silencio y la nada), el agotamiento del discurso, la elección deliberada y consciente de la muerte, compañera inseparable de viaje del escribiente a lo largo de su vida. En la novela se rumorea con que Bartleby había trabajado con anterioridad en la Oficina de cartas no reclamadas (*Dead Letters Office* en el original, “Oficina de letras muertas”) y encuentra la muerte en una cárcel denominada *The Tomb* (“La Tumba”). Con estos síntomas, Bartleby no puede representar otra cosa que la personificación del silencio.

En este sentido, “poesía” e “inefabilidad” aluden a un mismo imposible; como señala J. Á. Valente (2004: 149): “La noción de *inefabilidad* se basa, precisamente, en la idea de que hay un mundo de realidad que el lenguaje no puede expresar. Pero esa realidad está sumergida en el lenguaje mismo”; por esa razón, se trata de un imposible en el que la palabra robada al silencio no acaba de colmar todas las expectativas de significación depositadas en ella, y en nuestro caso palabra poética, desprovista de razón e inteligencia, propia de endiosados, dementes y posesos –como asegura Sócrates en el *Ion* platónico– pero apropiada, por lo tanto, para referir esa otra realidad a la que no tiene acceso el verbo de la lógica y el sentido común, palabra escrita, en fin, sobre la “*ligne blanche*” que traza el itinerario de la libertad, sigue el rastro de la ausencia y el silencio y sabe –como intuyera René Char (1980: 52)– que el corazón de la eternidad habita en el relámpago. Así, *La bestia de Lascaux* y *El último en hablar*, de Maurice Blanchot (1999), constituyen en su escaso número de páginas mucho más que dos lecturas clarificadoras y sugerentes de dos poetas esenciales de nuestro tiempo, el propio René Char y Paul Celan, dos poetas que sustentan sus respectivas obras sobre unas profundas convicciones morales; se trata de dos textos que comparten una preocupación por la raíz de lo poético, ese momento anterior –o posterior– al habla y a la escritura que se manifiesta en el silencio o el mutismo. René Char, que

conoció los rostros del odio y del horror, aceptó el desafío del silencio y luchó con la fuerza de la palabra contra la impunidad de los verdugos, “para abatir a los perros del infierno” (Char, 1989: 10); y no por casualidad Celan se refiere a “la palabra lograda al silencio” (Celan, 1999: 111) en “Argumentum e silentio”, un poema dedicado al autor de *Furor y misterio*, de quien tradujo al alemán los diarios del maquis. Blanchot encuentra en estos dos poetas un mismo gesto cuando se sirven de un lenguaje entrecortado y fragmentado, un lenguaje que es liberación de una servidumbre lógica y racional y promesa de un porvenir aún no dictado, aún no escrito, sentenciado y clausurado, vivo y no muerto por lo tanto, un lenguaje hecho a veces de balbuceos e interrupciones y que con la imaginación y el deseo consigue dar forma a lo que Char (1980: 65) denomina “l’inextinguible réel incréé”.

“Palabra escrita: palabra muerta, palabra del olvido”, escribe Blanchot (1999: 22) en el primero de esos ensayos (el dedicado a Char), y recordemos que en el *Fedro* –el diálogo platónico evocado al inicio de *La bestia de Lascaux*– Sócrates afirma (275d-e):

es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero, si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con las palabras. Podrías llegar a creer como si lo que dicen fueran pensándolo; pero si alguien pregunta, queriendo aprender de lo que dicen, apuntan siempre y únicamente a una y la misma cosa. Pero, eso sí, con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no. Y si son maltratadas o vituperadas injustamente, necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas (Platón, 1986: 405-406).

El Sócrates platónico –que no deja de asombrarse ante ese silencio que habla– se sirve del mito de Theuth –antiguo dios egipcio, supuesto inventor, entre otras muchas cosas, de los números y el cálculo, la geometría y la astronomía, además de los caracteres de la escritura– para mostrar la preponderancia del decir hablado –la oralidad– sobre el decir escrito –la escritura–, un decir que encierra sólo la apariencia y no la verdad de la sabiduría y que se presenta como el sentido de una rememoración, algo ya fosilizado y muerto, un decir que es, también, silencio. Para Sócrates, la escritura comparte con la palabra pura de lo sagrado el registro de un mismo lenguaje impersonal, el lenguaje de la orfandad y el vacío, el abismo y la desolación. No obstante, y a pesar de la crítica a la escritura que encontramos

en el mito evocado por Sócrates, Platón (1986: 406) hace un verdadero elogio del discurso escrito “en el alma del que aprende” (276a), entendido como un proceso interior en el que el lenguaje es fuente de sentido, fundamentación y saber. Así pues, silencio y carácter cerrado del discurso escrito sólo relativos pues uno y otro se prolongan sobre el escenario de futuras interpretaciones.

Lenguaje y silencio condenados de este modo a compartir la extensión de un mismo desierto, un desierto atravesado por la longitud del habla y cuya medida es la profundidad de su vacío, como muy bien supo el místico aragonés Miguel de Molinos, ese “zahorí del vacío o de la nada” (Valente, 2004: 174); lenguaje, “lindero de tinieblas” (Celan, 1999: 349), claridad cuya linde se ve amenazada por la blanca oscuridad del silencio, lenguaje que comienza cuando el silencio finaliza, silencio que hace acto de presencia cuando el lenguaje se retira y opta por callarse. Pero, ¿quién habla cuando el lenguaje habla?, y ¿quién deja de hacerlo cuando el lenguaje es arrastrado hacia el silencio? Según Foucault (1997: 11): “el sujeto que habla no es tanto el responsable del discurso (...), como la inexistencia en cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje”. Y algo parecido escribe Blanchot en su ensayo sobre Char: “Detrás de la palabra escrita, no hay nadie presente, sino que ella da voz a la ausencia, como en el oráculo donde habla lo divino, el dios en sí mismo nunca está presente en su palabra, es pues la ausencia de dios quien habla” (Blanchot, 1999: 24). Se trata entonces, en efecto, de un lenguaje impersonal, carente de alguien –sea ese alguien, ese sujeto, un dios o un hombre– que se responsabilice del discurso. En otro lugar escribe Blanchot (1968: 347): “L’image (...) est après l’objet: elle en est la suite; nous voyons, puis nous imaginons”. Después del objeto surge la imagen y después de ésta aparece el pensamiento; no hay objeto sin imagen que lo represente ni imagen sin conciencia reflexiva en que basarse. Entender es una experiencia íntima, una forma de interiorización en la que el lenguaje ha sido sometido a reflexión por una cierta subjetividad.

De este modo, Maurice Blanchot –autor de obras cuyos títulos guardan algún tipo de relación con el silencio, bien bajo la forma de una escritura que todavía no ha hecho acto de presencia, *Le Livre à venir*, bien bajo el aspecto de una conversación interrumpida o incompleta, *L’Entretien infini*, bien bajo el nombre de un secreto, algo que, por alguna razón, no se ha de declarar, *La Communauté inavouable*– nos recuerda que la ausencia es la puerta de entrada al silencio, un silencio –el del oráculo, el del decir escrito, el del arte– con el que no hay diálogo posible y que, sin embargo, es capaz de hablar, significar, otorgar valores, proporcionar sentidos, un silencio –esa forma de “mutismo en sí mismo inhumano” (Blanchot, 1999: 25)– capaz de desorientar al ser humano planteándole preguntas inquietantes en territorios extraños. Así son, según Blanchot, los lenguajes poéticos de Char y Celan,

unos lenguajes erráticos y desvalidos, descentrados, carentes de un eje en torno al cual girar, unos lenguajes que –sin afirmar ni negar nada, como sucede en el lenguaje del oráculo– abren la posibilidad de un tiempo y un espacio futuros, la medida de un horizonte aún no recorrido por la mirada. La palabra poética –siendo un decir escrito, esto es, clausurado, muerto– es al mismo tiempo un decir fundacional, abierto al futuro y al porvenir, un habla que se instaura a la vez como un comienzo y un final, lenguaje de los orígenes y las aniquilaciones. La poesía conoce bien la medida del abismo; en ella el sujeto ha desaparecido, se ha hecho presente bajo la forma de una ausencia: “l’écriture est absence et la page blanche, présence” (Jabès, 1997: 305); en ella nada se afirma ni se niega, ninguna realidad se asienta, sólo el deseo actúa como una línea de fuga que alumbra el camino de un porvenir siempre inalcanzable; nada nos garantiza y sin embargo en ella cualquier cosa es posible, sobre todo cuando, como sostiene Blanchot al hilo de la escritura de Char, se presenta “como la aventura que ella debe esencialmente ser, cuando se expone, sin garantía ni certidumbre, a la libertad de lo que todavía no está sino por venir” (Blanchot, 1999: 35), una libertad salvaje que aún no ha sido domesticada en la cárcel del lenguaje descrita por Nietzsche, una libertad irrespirable que indica la medida y el horizonte de nuestro ser. Así es también el propio lenguaje de Blanchot, donde con frecuencia la misma idea que acaba de afirmarse se niega a continuación, un lenguaje construido sobre continuas paradojas y contradicciones.

Blanchot inicia su ensayo sobre el autor de “Fuga de la muerte” de la misma manera con que había comenzado su texto sobre Char, invocando la palabra de Platón: “Porque de la muerte, nadie tiene saber”, una idea que hace suya Wittgenstein (2002: 271) en el *Tractatus*: “La muerte no es un evento de la vida. De la muerte no tenemos vivencia alguna”. Según el testimonio escrito dejado por Platón, Sócrates supo enfrentarse con extraordinaria serenidad a una situación crítica y terminal. En el juicio que –a instancias de la acusación presentada por Meleto, Ánito y Licón– habría de preceder a su condena a muerte, Sócrates muestra una preocupación mayor por negar las acusaciones vertidas contra él y por defender sus convicciones morales que por salvar su vida. La muerte, en ese instante, no tiene para él el más mínimo valor pues carece de cualquier significado; la luz de la sabiduría –es una de las propuestas socráticas– nos reconcilia tanto con lo que sabemos como con lo que ignoramos, es decir, con lo que sabemos que no sabemos. Leemos en la *Apología* platónica estas palabras puestas en boca de Sócrates (29a): “temer la muerte no es otra cosa que creer ser sabio sin serlo, pues es creer que uno sabe lo que no sabe. Pues nadie conoce la muerte, ni siquiera si es, precisamente, el mayor de todos los bienes para el hombre, pero la temen como si supieran con certeza que es el mayor de los males”, y, más adelante,

de una manera más explícita (32d): “a mí la muerte, si no resulta un poco rudo decirlo, me importa un bledo (...), en cambio, me preocupa absolutamente no realizar nada injusto e impío” (Platón, 1981: 167 y 172). Y a la cita de Platón le sigue otra del propio Celan, extraída de su libro *Cambio de aliento* (1967): “Nadie rinde testimonio para el testigo”. En ambos casos, se trata de la constatación de una misma imposibilidad. ¿Cómo dar testimonio de un escenario sobre el que no hay posibilidad de hablar?, ¿quién romperá el mutismo para dictar con su voz la palabra impronunciable? Blanchot toma el título de su ensayo –recordemos, *El último en hablar*– de un poema de Celan incluido en su libro *De umbral en umbral* (1955) en el que, entre otros versos, leemos los siguientes: “Habla tú también, / habla el último, / pronuncia tu proverbio. / (...) / Da a tu proverbio también sentido: / dale sombra. / (...) / Verdad dice quien sombra dice” (Celan, 1999: 108-109), un poema en el que su autor apuesta por romper el silencio y construir una palabra poética –un lenguaje sobre la nada, la muerte y el infinito– en el escenario de la errancia y el movimiento permanentes, ese lugar donde la memoria se ve amenazada por el olvido. En René Char también encontramos esa apuesta incondicional por la palabra, llevada incluso hasta sus últimas consecuencias: “Dis ce que le feu hésite à dire / Soleil de l’air, clarté qui ose, / Et meurs de l’avoir dit pour tous” (Char, 1980: 166). En un texto de *La rosa de nadie* (1963) escribe Celan: “Una nada / fuimos, somos, seremos / siempre, floreciendo: / rosa de nada, / de Nadie rosa” (Celan, 1999: 162), y en “Mandorla”, otro poema de ese mismo libro, también ocupa la nada un lugar relevante; se trata de enfrentar a esa nihilidad una realidad poética concebida de modo dialógico, es decir, a la espera –“ciertamente no siempre muy esperanzadora” (Celan, 1999: 498)– de algún tipo de señal, signo o respuesta que la complete.

Escribir así a la luz de una lámpara desconocida e inaccesible, capaz – como afirma René Char en *Seuls demeurent* y vuelve a señalar en *Feuillets d’Hipnos*– de mantener despiertos “le courage et le silence” (Char, 1980: 50 y 87). La luz, entonces, es ganancia y recompensa de quien –como Sócrates, como Celan– ha sido capaz de desprenderse de todo sin esperar nada a cambio, de quien ha sabido enfrentarse con serenidad a una situación terminal, y lo es hasta tal punto que ese ser y la luz son ya una misma cosa, responden a un mismo aliento. La luz habita en el interior de ese ser e ilumina su corazón, su espíritu, su conciencia, una luz que se proyecta posteriormente hacia el exterior a través de la visión, que consiste en un rayo de fuego que sale del ojo y se dirige hacia su objetivo. Sin embargo, es difícil mirar hacia adentro dada la cualidad proyectiva de la luz. Es preciso que el mundo exterior se oscurezca para que la mirada perciba la luz que habita en nuestro interior, esa luz que se encuentra más allá de la envoltura y que es

como un fuego interior en el que arden las brasas del conocimiento penetrante, las llamas de la inteligencia iluminada. Es la mirada del pensamiento, la mirada filosófica que permite a unos pocos elegidos por los dioses captar con un ojo interior aquello que la naturaleza esconde a la inmensa mayoría de las miradas de los hombres. Es la ceguera que da paso a la visión, la ceguera que permite apreciar las cosas que no se dejan ver a simple vista, una ceguera que aparece como un motivo extraordinariamente significativo y de manera recurrente en casi todos los libros de Celan, desde *Amapola y memoria* (1952) hasta *Parte de nieve*, publicado tras su muerte en 1971. Paul de Man recuerda que cuando el poeta de Czernowitz decide rendir tributo a uno de sus principales predecesores, el romántico arrebatado a la vida por la locura, Hölderlin, lo hace escribiendo un poema –el titulado “Tubinga, enero”, incluido en su libro *La rosa de nadie* (1963)– que trata no sobre la luz sino precisamente sobre la ceguera, pero de tal modo que “The blindness here is not caused by an absence of natural light but by the absolute ambivalence of a language” (1971: 185). Hölderlin fue una presencia constante en la vida de Celan. Como leemos en el documentado prólogo de C. Ortega, tras la muerte de Celan se encontró sobre su mesa una biografía del autor de *Hiperión* abierta por una página con un pasaje subrayado: “A veces el genio se oscurece y se hunde en lo más amargo de su corazón” (Celan, 1999: 10).

Un lenguaje que esconde (sin declarar nada) la posibilidad de una mirada diferente, más amplia y generosa que la habitual, la posibilidad de ver de otra manera y de entender por fin que el mundo será otro si son otros los ojos que lo contemplan; es, según escribe Blanchot en su ensayo sobre Celan, “como si se tratase de ir hacia la llamada de esos ojos que ven más allá de lo que hay que ver” (Blanchot, 1999: 57). Y Celan en “Doble figura”, poema incluido en *De umbral en umbral* (1955): “Deja tu ojo en la alcoba ser una vela, / la mirada un pabalo, / déjame ser lo bastante ciego / para encenderlo” (Celan, 1999: 88). Es la ceguera que alumbra e ilumina, la ceguera que enciende el pabalo de la vela y precede a la visión, una ceguera conscientemente deseada y asumida por quien –como Celan– supo muy bien que cegarse, privarse de la vista, no significaba una pérdida sino otra manera de ver: “Ciégate hoy mismo: / también la eternidad está llena de ojos” (Celan, 1999: 220), escribe en un poema de *Cambio de aliento*. Y Celan en esto es un digno sucesor de Rimbaud, que tanto sabía de luces y destellos en la niebla, de esos lugares en donde se configura la ceguera del que ve. Ver, de este modo, lo que se resiste a ser mirado, ver y así levantar el velo que impide apreciar lo que se oculta detrás de lo que aparece, distinguir lo que es al margen de lo que parece. Una imagen es siempre algo más que una mera imagen, es una refiguración, la huella de un referente que ya es ausencia, que ha sido hecho desaparecer por

la propia imagen. Y es que el espacio en el que se ve –esto es, en el que se interpreta y comprende– es un espacio distinto del espacio en el que se mira, es siempre un espacio representado, simulado, y no un espacio real.

Y mientras tanto la muerte y la palabra, la palabra y la muerte. Maurice Blanchot nos recuerda en “La littérature et le droit à la mort” que literatura y muerte forman una unidad indisoluble y que sólo en el uso de ese derecho se da la libertad plena, que la muerte está ligada al hecho de nombrar –aunque también al derecho de callar, podría añadirse, derecho que se viola en su propia manifestación tal como Bartleby (uno de los iconos representativos del derecho al silencio) sabe muy bien cada vez que se ve en la situación de responder: *I would prefer not to* (“Preferiría no hacerlo”)– y que su situación es equidistante de quien habla o escribe y de quien escucha o lee; paradójica muerte que actúa como una distancia que aproxima y una unión que aleja, único escenario, en todo caso, sobre el que es posible concebir la vida: “Estábamos muertos y podíamos respirar” (Celan, 1999: 57). De una parte, la muerte de la palabra contemplada como una sombra amenazante, el mutismo impuesto, y, de otra, el reto de encontrar el discurso que contenga la palabra de la muerte. Celan, educado en una familia judía de habla alemana, experimentó siempre con una acusada tensión la ambivalencia de vida y muerte que para él representaba esa lengua, una lengua que estuvo junto a él en todas las pérdidas y en todos los exilios. En 1958, en la recepción del Premio de Literatura de la Ciudad Libre Hanseática de Bremen, afirmó en su discurso de agradecimiento: “Sí, la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces a través de la propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero. Pasó a través y no tuvo palabras para lo que sucedió; pero pasó a través de lo sucedido. Pasó a través y pudo volver a la luz del día” (Celan, 1999: 497-498), un discurso en el que el autor de “Fuga de la muerte” cifró –a pesar de lo vivido– todas sus esperanzas de supervivencia en la palabra. Celan sufrió varias crisis agudas depresivas a lo largo de su vida, hechos que desencadenaron –a veces durante largas temporadas– un enmudecimiento poético obligado; él, que nunca pudo liberarse de los fantasmas de la guerra y el holocausto (sus padres murieron en un campo de exterminio nazi y de esas muertes se sintió siempre en parte responsable), era incapaz de concebir la poesía sin una base moral, razón por la cual le parecía repugnante que algunos nazis escribieran poemas. Sólo la idea de compartir lengua y modalidad artística con semejantes seres humanos le causaba unos trastornos extraordinariamente dolorosos. Estas torturas psíquicas tuvieron su culminación en 1967, cuando por fin Celan viajó a Friburgo y pudo conocer a Heidegger, el filósofo a quien al mismo tiempo admiraba por su enorme talla intelectual y despreciaba por su antigua y probada filiación nazi (unos años

antes, en 1955, había sido Heidegger quien buscó –y encontró– la amistad de René Char). Sin embargo, según Hans-Georg Gadamer, no hubo críticas ni reproches por parte del poeta al filósofo, quien eludió en todo momento el interrogatorio que la mera presencia de Celan le planteaba. Celan calló y su mutismo –esta vez voluntario– fue significativo, como el mutismo deliberado que encontramos en algún poema de *Cambio de aliento*, libro publicado asimismo en 1967, donde las palabras se agrietan, se cuartejan, en un movimiento que apunta hacia el silencio y donde algunos de sus elementos desaparecen sumergidos bajo el blanco de la nieve o de la página: “Ni arte de arena ni libro de arena ni maestros. // Nada a golpe de dados. ¿Cuántos / mudos? / Diez y siete. // Tu pregunta – tu respuesta. / Tu canto, ¿qué sabe él? // Inmerso en nieve, / imerniee, / i-i-e” (Celan, 1999: 217). Celan calló quizás porque intuyó que su palabra sería incapaz de ahogar tanto silencio.

Pero en otros momentos optó por escribir y liberar a la poesía de su silencio originario para –con un lenguaje descentrado, sintácticamente roto, descoyuntado– dar testimonio –“irrevocable testimonio” (Celan, 1999: 214)–, recrear las tensas relaciones que se dan entre el olvido y la memoria. Así, su palabra –es decir, su vida–, clara manifestación de una ética resistente, osciló siempre entre la realidad y el deseo, entre el olvido y la presencia ininterrumpida y desafiante del lenguaje, entre un pasado angustioso del que nunca logró liberarse y un porvenir de emancipación que apenas consiguió atisbar en la lejanía: “el poema se reclama y se recupera ininterrumpidamente desde su ya-no a su todavía” (Celan, 1999: 506), escribió en “El Meridiano”, un texto que habla del proceso de creación poética y que compuso en 1961 con motivo de la concesión del Premio Georg Büchner. Por su parte, Blanchot (1999) ha escrito sobre la blancura, la interrupción y el silencio referidos a la poesía de Celan: “Y lo que nos habla, en estos poemas las más de las veces muy cortos donde términos, frases parecen, por el ritmo de su brevedad indefinida, cercados de blanco, es que este blanco, estas interrupciones, estos silencios no son pausas o intervalos para permitir la respiración de la lectura, sino que pertenecen al rigor mismo, aquel que no autoriza más que un mínimo de relajamiento, un rigor no verbal que no estaría destinado a portar sentido, como si el vacío fuese menos una falta que una saturación, un vacío saturado de vacío” (Blanchot, 1999: 51). La poesía moderna surgió bajo los signos de la desdicha, la herida y la laceración (Hölderlin, Baudelaire, Rimbaud representan etapas de ese itinerario), unos signos que sacudieron los cimientos del lenguaje poético y lo aproximaron al silencio. Celan –autor del verso “una palabra a imagen del silencio” (Celan, 1999: 87)– es un eslabón más de ese mismo recorrido; marcado en lo personal por las trágicas circunstancias del holocausto, se instala muy a su pesar en las raíces mismas del conflicto para acabar reconociendo que –al

final, de entre las ruinas de tanta catástrofe acumulada– sólo queda la lengua, la posibilidad de hablar o de guardar silencio, “y el silencio no es un silencio, ninguna palabra ha enmudecido, ninguna frase, es simplemente una pausa, un blanco, un vacío” (Celan, 1999: 484). “Angostura”, poema de *Reja de lenguaje* (1959), comienza con estos versos (Celan, 1999: 144):

Trasladado al
terreno
del vestigio inequívoco:

Hierba, separadamente escrita. Las piedras, blancas,
con las sombras de los tallos:
¡No leas más – mira!
¡No mires más – anda!

Nos encontramos, según la lectura que hace Peter Szondi (2005) de este texto, ante “una extensión hecha de blancura, de vacío, pero también de piedras y sombras” (Szondi, 2005: 52), una extensión cuya textualidad pugna por convertirse en testimonio y memoria de los muertos y en la que “la hierba es letra, el blanco de las piedras es a su vez el blanco de la página, blanco a secas, entrecortado solamente por los tallos-letras o, más concretamente, por la sombra que dichos tallos-letras proyectan en él” (Szondi, 2005: 52). Ahí, sobre esa extensión –la memoria de los muertos, la realidad de la muerte–, se desarrolla buena parte de la poesía de Celan. Y al optar por romper el silencio elabora una obra donde aparecen conjuntamente imagen y testimonio, metáfora y compromiso con dicha realidad, intensidad expresiva y experiencia inenarrable. Algo parecido sucede en René Char, donde encontramos que la belleza es –en todos los sentidos– una experiencia dialógica: “La beauté naît du dialogue, de la rupture du silence et du regain de ce silence” (Char, 1980: 188).

Celan fue un poeta atento a las más diversas tradiciones y culturas; en este sentido su obra constituye un vasto y complejo laberinto en el que confluyen imágenes personales y colectivas, históricas y legendarias, filosóficas, científicas, religiosas, etc. Todo esto, que enriqueció su pensamiento y su palabra, fomentó asimismo esa sensación de orfandad y pesadumbre que al menos durante la segunda mitad de su vida siempre le acompañó. Nació en un país que había dejado de existir, escribió en una lengua –el alemán, la lengua de los asesinos de sus padres– para un público lector del que vivía y se sentía alejado, y decidió residir en Francia, un país que jamás le valoró como escritor (Celan sólo conoció una traducción de su obra al francés, la que en 1952 Alain Bosquet realizó de su poema “Fuga de la muerte”); sufrió

las consecuencias de lo peor de la historia europea del siglo XX: el stalinismo, el nazismo, la guerra, la dictadura rumana de orientación comunista y el antisemitismo francés en la posguerra; la obra de Paul Antschel –que a partir de 1947 firma como Celan quizás con la intención de dar un giro a su vida (Celan es Antschel tras inversión silábica y normalización ortográfica a la rumana por lo que debe pronunciarse *Chelán*)– sobrelleva la carga de haber sobrevivido a esa acumulación de tragedias; cuando en 1945 abandona Bucovina –la región al borde de los Cárpatos en la que había nacido veinticinco años antes– para dirigirse a Bucarest, lo hace como un apátrida, privado de pasaporte, nacionalidad y casi de lengua (su lengua materna era el alemán; es en 1947 cuando publica por primera vez con el nombre de Celan un poema –“Todesfuge”, “Fuga de la muerte”–, que apareció en la capital de Rumanía, en rumano, con el título de “Tangoul Mortii”, “Tango de muerte”). Pocos poetas han vivido enfrentados al lenguaje de una manera tan radical como él, pocos han experimentado con tanta intensidad el desarraigo y la diáspora (quizás Edmond Jabès pueda situarse en un nivel parecido), pocos, muy pocos han hecho de la vida y la escritura afluentes de un mismo río en el que han desaparecido para dejar que sea la palabra la huella escrita sobre la superficie de las aguas. Las palabras de Foucault (1997: 30), “lenguaje sobre el afuera de todo lenguaje, palabras sobre la vertiente invisible de las palabras”, aunque referidas a un texto de Blanchot, bien pudieran servir como lema de esta obra poética, cuyo autor escribió en un momento dado: “el poema se afirma al límite de sí mismo” (Celan, 1999: 506). Se trataría de probar la elasticidad del lenguaje, de tensar al máximo sus extremos para comprobar el mayor ángulo de curvatura que puede soportar. Ahí, en ese punto, el discurso conoce la experiencia del límite y corre incluso el riesgo de desaparecer en el silencio. Al hilo de las palabras de Foucault, han de leerse estas otras de Gilles Deleuze redactadas a propósito de *Bartleby el escribiente* de Herman Melville, unas palabras con las que se refiere a un lenguaje en constante fuga de sí mismo: “empujándole hacia su propio límite para descubrir su Afuera, silencio o música. Un gran libro es siempre el reverso de otro libro que sólo se escribe en el alma, con silencio y con sangre” (Deleuze, 2000: 65).

En todo caso, ¿por qué escribir y no su contrario? La posibilidad de la escritura implica su propia imposibilidad o, como afirma J. Á. Valente (2004: 46), “el límite –o acaso la radical apertura– de cada palabra es la posibilidad de su súbita interrupción”, mientras que Andrés Sánchez Robayna (2004: 432) en el epílogo a su obra poética reunida habla de una palabra poética que no deja de “entablar una constante lucha con su propia ausencia, es decir, con la inexistencia de toda palabra, con la extinción de todo lenguaje”. Voz y

palabra (*phoné* y *logos*), elementos con los que neutralizar el desafío del silencio –ese “soplo inaudible”, en expresión de Foucault (1997: 74)–, desplegados en un escenario dialéctico de conciencias enfrentadas; ahí, quienes detentan la voz tienden a apropiarse también del derecho a la palabra y a la fijación de sus usos (negándose de paso con frecuencia a los demás), sabedores de que esa propiedad es decisiva en el control del mundo. A partir de ese instante, *logos* es algo más que *phoné* pues implica fluir de sentidos, valores, significaciones. Vivir no es entonces otra cosa que nombrar lo que se va perdiendo en cada tramo del camino y es sabido que detrás de cada nombre hay una pérdida en cierto modo irrecuperable y que algo nuestro también se pierde entre el aire de las palabras, “en la niebla del lenguaje” (Celan, 1999: 344). Y así decimos que somos en la medida en que creemos romper con la voz los hilos del silencio, atravesar el valle de las sombras y alcanzar el reino de la luz; pensamos, al nombrar el mundo, que el discurso nos instaure ante los demás y, entonces, sobre el espejismo de esas relaciones fundamos nuestra vana e ilusoria existencia. Si, como afirma Edmond Jabès (1997: 550), “le désert est distance que soutient le sable”, nos empeñamos en ahogar el silencio y la soledad de esa distancia en el abismo de las palabras. Sin embargo, como señala M. Foucault (1997: 75): “se sabía desde Mallarmé que la palabra es la inexistencia manifiesta de aquello que designa; ahora se sabe que el ser del lenguaje es la visible desaparición de aquel que habla”, esto es, la presencia de una voz manifiesta la ausencia de la conciencia que ha generado esa voz, creemos que el discurso nos significa y nos sitúa ante los otros cuando, en rigor, lo que sucede es que nos disolvemos –dejamos de ser– en el instante mismo en que nos manifestamos a través del lenguaje. Presencia por ausencia que es blancura ya, imagen de un paisaje del que ha desaparecido todo rastro de vida significativa: “Borrarse. / Sólo en la ausencia de todo signo / se posa el dios” (Valente, 1989: 19), y dejar que sea al final el silencio quien nos identifique al acoger en su seno el sentido de la última palabra, ésa que se lee en su omisión y adquiere forma en su vacío. Como afirma E. Jabès (2002: 269): “J’oppose à la vie la vérité du vide”. ¿Qué hacer, entonces?, ¿desandar el camino y ensayar un nuevo principio, dar nuevos nombres a las cosas, gritar, callar, atisbar el fondo del abismo, enfrentarse a ese susurro inquietante que es el silencio...?

BIBLIOGRAFÍA

- Blanchot, M. (1968). *L'espace littéraire*. París: Gallimard.
Blanchot, M. (1999). *La bestia de Lascaux. El último en hablar*. Nota de presentación de J. Jiménez. Madrid: Tecnos. Trad. de A. Ruiz de Samaniego.

- Blanchot, M. (2002). *La comunidad inconfesable*. Postfacio de J.-L. Nancy. Madrid: Arena. Trad. de I. Herrera.
- Cage, J. (1999). *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Ed., presentación y trad. de C. Pardo.
- Celan, P. (1999). *Obras completas*. Ed. bilingüe, pról. de C. Ortega. Madrid: Trotta. Trad. de J. L. Reina Palazón.
- Char, R. (1980). *Fureur et mystère*. Pref. de Y. Berger. París: Gallimard.
- Char, R. (1989). "Pobreza y privilegio", *Un ángel más*, 6: 9-24.
- Deleuze, G. (2000). "Bartleby o la fórmula". In: H. Melville (2000): 57-92.
- Dinesen, I. (1985). *Últimos cuentos*. Barcelona: Bruguera. Trad. de A. Vilafranca del Castillo.
- Foucault, M. (1997⁴). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos. Trad. de M. Arranz.
- Harrison, T. (1999). "Filosofía del arte, filosofía de la muerte". In: G. Vattimo (comp.) (1999): 13-36.
- Hofmannsthal, H. von (1981). *Carta de Lord Chandos*. Pról. de C. Magris. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Trad. de J. Quetglas.
- Jabès, E. (1997). *Le Livre des Questions, II*. París: Gallimard.
- Jabès, E. (2001²). *El libro de las semejanzas*. Madrid: Alfabeta. Trad. de S. Yurkievich.
- Jabès, E. (2002). *Le Livre des Questions, I*. París: Gallimard.
- López-Vega, M. (2000). *Equipaje de mano*. Madrid: Acuarela.
- Man, P. de (1971). *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Nueva York: Oxford University Press.
- Melville, H. (2000). *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente*. Valencia: Pre-Textos. Trad. de J. M. Benítez Ariza.
- Platón (1981). *Diálogos I*. Intr. de E. Lledó. Madrid: Gredos. Trad. y notas de J. Calonge Ruiz, E. Lledó y C. García Gual.
- Platón (1986). *Diálogos III*. Madrid: Gredos. Intr., trad. y notas de C. García Gual, E. Lledó y M. Martínez Hernández.
- Sánchez Robayna, A. (2004). *En el cuerpo del mundo*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- Szondi, P. (2005). *Estudios sobre Celan*. Prefacios y apéndice de J. Bollack. Madrid: Trotta. Trad. de A. Pons.
- Valente, J. Á. (1989). *Al dios del lugar*. Barcelona: Tusquets.
- Valente, J. Á. (2001²). *Fragments de un libro futuro*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- Valente, J. Á. (2004). *La experiencia abisal*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.

- Vattimo, G. (comp.) (1999). *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona: Gedisa. Trad. de V. Magno Boyé.
- Wittgenstein, L. (2002). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Tecnos. Trad., intr. y notas de L. M. Valdés Villanueva.