

Cifrando lo innombrable en la letra: el horror en la poesía de Paul Celan

DAVID JIMÉNEZ ARENAS*

Universidad de Boyacá, Sogamoso, Colombia



Cifrando lo innombrable en la letra: el horror en la poesía de Paul Celan

Este texto tiene como propósito abordar la intersección entre el horror y la guerra, y sus manifestaciones en la obra de Paul Celan. Se encuentra que una de estas manifestaciones es el silencio, tema sobre el que se hace un recorrido teórico desde el psicoanálisis, para desembocar en las formas en que este tiene lugar en la poesía. Finalmente, se concluye que el silencio surge por la falla en el ciframiento del horror a través de la letra.

Palabras clave: cifra, horror, letra, muerte, silencio.

Chiffrer l'innommable de la lettre: l'horreur dans la poésie de Paul Celan

Ce texte vise à aborder l'intersection entre l'horreur et la guerre, et ses expressions dans l'œuvre de Paul Celan. Le silence en est une de ces manifestations, sujet autour duquel un parcours théorique est fait à partir de la psychanalyse, pour ouvrir sur les formes que prend le silence dans la poésie. En conclusion finalement il est posé que le silence surgit de la faille au chiffrement de l'horreur par la lettre.

Mots-clés: chiffre, horreur, lettre, mort, silence.

Ciphering the Unnamable through the Letter: Horror in the Poetry of Paul Celan

The purpose of this text is to address the intersection between horror and war and its expression in the work of Paul Celan. It examines one of these manifestations, silence, from the perspective of psychoanalysis and then goes on to discuss the ways in which silence occurs in poetry. The conclusion is that silence arises due to the impossibility of ciphering horror by resorting to the letter.

Keywords: cipher, horror, letter, death, silence.

* e-mail: davidjimenez3628@gmail.com

© Ilustraciones: Antonio Samudio

“Las palabras nunca son exactas,
aunque esto no es precisamente lo que quiero decir”

DARÍO JARAMILLO AGUDELO



INTRODUCCIÓN

La poesía de Paul Celan¹ puede ser leída desde diferentes perspectivas². Por un lado, puede considerarse como un representante del modernismo, por otro, puede interpretarse como un abanderado de un movimiento social reivindicativo en favor de alguna suerte de reparación para el pueblo judío tras la Segunda Guerra Mundial³. Un tercer punto de vista prescinde de intentos interpretativos y aproximaciones semióticas, para centrarse en la forma en que aparece el lenguaje en la poesía. Será principalmente desde esta última perspectiva que se trabajará en este documento. No se pretende realizar un análisis exhaustivo de todo el contenido, vicisitudes e implicaciones de su obra, sino solamente un abordaje del tema en cuestión; sin el ánimo de hacer inferencias sobre la subjetividad del autor, me centraré más bien en el énfasis de los aportes teóricos que su creación artística pueda hacer a la disciplina psicoanalítica.

En la poesía de Celan se encuentra un lenguaje en el que se advierte una tensión⁴, tal vez un tropiezo en el flujo de la escritura, donde las oraciones se cortan y las palabras parecen querer decir una cosa diferente a la que, a simple vista, significan, en un intento por dar cuenta de *algo* con su lengua materna⁵, el alemán. Un algo que surge en la tensión o contradicción dada por el intento de escribir en la lengua del victimario, desde el lugar de la víctima, sobre la matanza judía en la guerra. Vale la pena, entonces, revisar la relación de la poesía de Celan con la guerra.

LA ESCRITURA Y LA GUERRA

La intersección entre el fenómeno de la guerra y la creación literaria puede rastrearse desde la antigüedad, obras como *La Ilíada* tienen por argumento central un conflicto

1. Paul Celan, *Obras completas*, trad. José Luis Reina Palazón (Madrid: Trotta, 1999).

2. Hugo Echagüe, “Una aproximación a la lírica de Paul Celan”, *Tópico. Revista de filosofía de Santa Fe* 15 (2007): 77-86.

3. De hecho, algunos poemas de Celan evidencian su posición política respecto a otros conflictos bélicos como el de Vietnam. Véase Paul Celan, “A un hermano en Asia”, en *Obras completas* (Madrid: Trotta, 1999).

4. Véase: Echagüe, “Una aproximación a la lírica de Paul Celan”.

5. No se puede afirmar que esta sea la lengua materna de Celan en un sentido estricto, ya que en su infancia estuvo rodeado de otras lenguas e influencias culturales en su país de origen, Rumania (territorio ubicado actualmente en Ucrania).

bélico. Asimismo, es posible hacer una larga lista de dramas épicos, novelas, obras de teatro y poemas cuyo tema principal es la guerra. Por su parte, algunos filósofos han advertido la estrecha relación entre la escritura y la guerra, tal es el caso de Hegel en la *Estética*⁶, en donde afirma que la guerra es un escenario propicio para la creación literaria, debido a que lleva intrínsecamente plasmado un drama. Por otra parte, Spadaro⁷ plantea que los conflictos armados son ideales para el escritor porque comprenden escenarios amplios (el panorama social de las naciones) y, al mismo tiempo, permiten fijar la atención en el individuo y sus características personales como el valor o la cobardía.

La tecnificación de la guerra en el último siglo dio lugar a un cambio radical en el modo en que ocurren los combates. La lucha cuerpo a cuerpo no es el escenario más frecuente y más bien nos encontramos ante guerras que dejan miles de víctimas sin que estas se encuentren nunca con sus victimarios. Dicha transformación repercutió también en la aproximación que desde la literatura se hace a este hecho social. Ya la creación artística deja de ser una simple herramienta descriptiva de los hechos ocurridos en el conflicto, para devenir en un artificio que intenta decir, tal vez mostrar algo de la subjetividad implicada en la guerra.

La vivencia de la guerra marcó la vida de Celan. Al inicio de la Segunda Guerra Mundial, el ejército nazi invadió la ciudad donde él vivía con su familia, quienes profesaban el judaísmo; posteriormente, perdió a sus padres, quienes fueron llevados a un campo de concentración, y luego obligados a trabajar en la construcción de una carretera, donde el padre murió de tifo y la madre fue asesinada por no ser eficiente para el trabajo⁸.

Es común la sensación de que el genocidio judío por parte de los nazis partió en dos la historia de la humanidad. Los sobrevivientes cargaron durante el resto de sus vidas con el peso de la memoria que se negaba a dejar de presentificar una y otra vez lo horroroso, quizá traumático, de lo sucedido en los campos de concentración. Tal es el caso de Paul Celan, cuya escritura está atravesada por el horror de la muerte.

HORROR Y SILENCIO. EL LÍMITE DEL LENGUAJE

Una de las características de la poética de Celan es la íntima relación que tiene con el silencio y la ausencia de palabra. Echagüe⁹ plantea tres diferentes presentaciones del silencio, a saber:

- 1) El silencio nombrado, o del que se escribe explícitamente, como aparece en este verso “Atardecer de las palabras / ¡Zahorí en el silencio!”¹⁰.

6. Georg W. F. Hegel, *Estética*, citado por Iván Trujillo, en *El arte bajo el signo de la hostilidad. La estética de Hegel después de la época del arte* (Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de artes, 2006).

7. Véase: Antonio Spadaro, “La tragedia de la guerra y la palabra literaria”, *Revista Criterio* 2291 (2004). Disponible en: http://www.revistacriterio.com.ar/art_cuerpo.php?numero_id=9&articulo_id=159 (consultado el 14/01/2014).

8. William Díaz, Introducción a *Antología poética de Paul Celan*, Señal que cabalgamos 69 (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006). Véase: Echagüe, “Una aproximación a la lírica de Paul Celan”.

9. Véase: Echagüe, “Una aproximación a la lírica de Paul Celan”.

10. Paul Celan, “Atardecer de las palabras”, en *Obras completas* (Madrid: Trotta, 1999), 100.

- 2) El silencio evidenciado en la escasez de palabras de muchos de sus versos y poemas.
- 3) El silencio de lo que no tiene nombre: “Ningún nombre que nombre: / su igual sonido / nos anuda debajo de / la tiesamente cantable / carta de claridad”¹¹.

¿Por qué resulta pertinente reparar en esta dimensión del silencio en la obra de Celan? Justamente porque esta es una de las manifestaciones del horror que subyace a su escritura.

Es importante precisar en qué sentido interesa el silencio a la disciplina psicoanalítica. No se trata solamente de la detención de la palabra o del fenómeno de callarse¹², se trata del silencio enmarcado en una relación dialéctica con el grito, la cual no es de oposición, o de complementariedad, sino una relación en la que el grito provoca y sostiene al silencio. Lo que se juega en tal articulación es la manifestación de la emergencia de la voz.

Desde una perspectiva psicoanalítica, el silencio puede comprenderse desde diferentes niveles de análisis. Por una parte, está el silencio en su dimensión fenomenológica, donde encontramos algunos silencios presentes en la vida cotidiana de las personas. Desde este punto de vista, el silencio es tomado como un elemento integrante de la cadena significativa, son silencios que significan, dicen algo, remiten al registro del sentido¹³; es decir, son silencios que no implican ausencia de lenguaje, sino más bien, contribuyen al lenguaje y a su función de representar al mundo. De alguna forma, estos silencios participan de la función creadora de la palabra de la que habló Lacan¹⁴, que más allá del plano comunicativo, tiene implicaciones ontológicas, en cuanto que hace presente a lo ausente. Además, estos silencios inmersos en la cadena significativa producen al sujeto, en la medida en que los elementos de esta cadena prescinden de los significados e implican que aquel esté en la articulación de cada elemento. Así, el sujeto queda barrado como consecuencia de su introducción en el lenguaje.

Desde otro nivel de análisis, se considera el silencio como fuera del registro del lenguaje donde este encuentra su límite. Si bien el orden simbólico fue planteado inicialmente por Lacan como un registro acabado¹⁵, en la misma emergencia del sujeto se evidencia que este no puede situarse completamente en dicho registro; en otros términos, no hay palabras que digan todo sobre el sujeto, ya que su núcleo radica más en un vacío que en un significante. Los significantes con los que se intenta dar cuenta del sujeto, desde el lugar del Otro, son insuficientes: el nombre propio, o las una o mil palabras que se puedan decir sobre el sujeto nunca lo lograrán aprehender.

¿Cuál es, entonces, el límite del lenguaje? Lo real fue planteado desde bien temprano en el trabajo de Lacan, quien lo definió como el registro donde se enmarca

11. Paul Celan, “Soles filamento”, en *Obras completas* (Madrid: Trotta, 1999), 309.

12. “El ‘callarse’ no es el silencio”. Jacques Lacan, “Clase del 17 de marzo de 1965”, en *El seminario. Libro 12. Los problemas cruciales para el psicoanálisis. (1964-1965)*. Texto traducido por la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Inédito.

13. A modo de ejemplos podemos encontrar dichos populares como “el que calla otorga” o multitud de significaciones que se le atribuyen al silencio de las personas. Una interesante clasificación de los tipos de silencio dentro del registro del sentido se encuentra en: Abate Dinouart, *El arte de callar* (Madrid: Siruela, 2007).

14. Véase: Jacques Lacan, *El seminario. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)* (Buenos Aires: Paidós, 1991).

15. Véase: Jacques Lacan, *El seminario. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica (1954-1955)* (Buenos Aires: Paidós, 1983).

lo que escapa al orden de las imágenes y de las palabras; sin embargo, no es necesario apelar a lo real para responder a la pregunta por el límite del lenguaje, ya que en el mismo corazón del funcionamiento simbólico podemos encontrar tal respuesta. Lacan retoma de Freud el concepto de *das Ding*¹⁶, la Cosa, para señalar el elemento *éximo* y secreto que subyace a la experiencia humana.

EL HORROR HECHO POESÍA

Ahora bien, una de las formas en que aparece el horror en la poesía de Paul Celan es por la vía del silencio. La magnitud de lo que ocurrió en la guerra no permite que se le aborde fácilmente, no admite simples relatos descriptivos. Desde luego, hay creaciones artísticas en el cine o en la misma literatura que se dedican a la descripción y que pueden clasificarse como valiosos testimonios de los hechos, pero quizá fallan en el momento de aproximarse al horror, ya que no van más allá del registro del sentido, de la historia que se relata —enmarcada en las coordenadas espacio-temporales— y de los afectos que genera: ira, lástima, admiración, etc.

Por su parte, la obra de Celan excede con creces el campo narrativo, y, a su vez, el campo del sentido. El peso de la memoria que insiste, trayendo una y otra vez el recuerdo de la tragedia que golpeó a la cultura judía, aún hoy varias décadas después, recae en sus sobrevivientes, incluso en aquellos que no se vieron involucrados directamente en la catástrofe. Se evidencia una dificultad a la hora de tratar el tema, ya que muchas veces no se encuentran las palabras para calificar o siquiera nombrar lo ocurrido. En la lengua española se utilizan términos como “holocausto”, “matanza”, “masacre”, pero parecen no bastar; otros apenas se refieren a “lo ocurrido en los campos de concentración” o simplemente apelan a la mención de un lugar geográfico¹⁷, por ejemplo “Auschwitz”, para referirse a todo lo ocurrido allí durante la guerra.

La causa de esta dificultad radica, en gran medida, en la insuficiencia del lenguaje para dar cuenta de lo que sucedió. Muy bien lo anota Celan cuando escribe “[l]o escrito se ahueca”¹⁸, o respecto a los judíos en los campos de concentración “[c]avaron y nada más oyeron; / ni se volvieron sabios, ni inventaron canción, / ni imaginaron lengua alguna. / Cavaron”¹⁹, donde se hace claro que el vacío es tal que ellos no tenían más que cavar, hacer un hueco sin cantar, sin servirse de la lengua, porque esta resulta inútil. De manera que no queda más que cavar, agrandar el hoyo en el lenguaje y señalar así la “modalidad lógica imposible”²⁰ que caracteriza lo real. Resulta evidente aquí el *impasse* con el que se enfrentó Celan al intentar atrapar con el lenguaje ese real imposible con el cual queda cara a cara a raíz de la vivencia de la guerra. Por esta razón, la poesía de Celan es una empresa fallida, al menos en lo que

16. Véase: Jacques Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)* (Buenos Aires: Paidós, 1983).

17. Para Celan ni siquiera estaba esta posibilidad cuando escribe “oigo que el lugar es innombrable” (Paul Celan, “Parte de nieve”, en *Obras completas* (Madrid: Trotta, 1999), 358).

18. Paul Celan, “Lo escrito se ahueca”, en *Antología poética de Paul Celan*, Señal que cabalgamos 69 (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006).

19. Paul Celan, “Tierra había en ellos”, en *Antología poética de Paul Celan*, Señal que cabalgamos 69 (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006), 33. La cursiva es mía.

20. Jacques Lacan, “La tercera”, en *Actas de la Escuela freudiana de París. VII Congreso, Roma, 1974* (Barcelona: Ediciones Petrel, 1980), 166.

atañe al intento de representar algo, ya que “no hay ninguna esperanza de alcanzar lo real por la representación”²¹. Más bien se encuentra que ese real hace tropezar a la palabra, interrumpe el flujo del lenguaje; resultando versos entrecortados y gramaticalmente incorrectos, vacilaciones y palabras sueltas que dan cuenta de un lenguaje insuficiente para tratar lo real, pero que a pesar de esto, no cesa de merodear en la obra de Celan de principio a fin. La última colección de poemas que publicó en 1976²² no está exenta de las referencias a la guerra, de manera que treinta años después, lo real de la guerra que se hizo presente para Celan vuelve al mismo lugar, en este caso, al lugar de la poesía. El real con el que se enfrenta la obra de Celan no es cualquiera, se trata de *das Ding*, definida por Lacan como “aquello que, de lo real primordial [...] padece del significante”²³.

Una de las paradojas que ha inquietado a los críticos literarios²⁴ en el campo del lenguaje es el hecho de que los poemas de Celan hayan sido escritos en alemán, asunto sobre el que el mismo poeta se pronunció, rehusándose abiertamente a escribir en otra lengua, aun teniendo las destrezas necesarias para hacerlo. Quizá no se haya tratado de un capricho o de una elección fundada en razones estéticas, sino en la imposibilidad de utilizar las demás lenguas, en particular, las propias de la cultura judía, para decir algo sobre la guerra. Escribe Celan: “Si viniera, / si viniera un hombre, / viniera un hombre al mundo, hoy, con / la barba de luz de / los patriarcas debería, / si hablase de este / tiempo, debería sola- / mente de / balbucir y balbucir”²⁵. Entonces, la lengua de los patriarcas no da cuenta del horror, así que Celan debió recurrir al alemán, lo cual muestra cómo en el núcleo del lenguaje mismo se halla lo horroroso. *Das Ding* es ese núcleo que comporta el universo simbólico con su estructura de encadenamientos significantes. “*Das Ding* [...] se presenta y se aísla como el término extranjero en torno al cual gira todo el movimiento de las *Vorstellung*”²⁶. Así pues, en el corazón del lenguaje se encuentra este elemento que carece de significado, pero que no por esta razón queda excluido del orden simbólico, sino que, por el contrario, lo organiza, siendo una “realidad muda que comanda y ordena [...] el andar del sujeto”²⁷. Es con respecto al deseo que se organiza la dirección de *das Ding*, en cuanto que es punto de mira del deseo.

El patriarca que nombra Celan sería ese gran Otro, que otrora era emisario de la ley y, por ende, del lenguaje, que ya no tiene palabras para hablar sobre este tiempo, sus palabras naufragan —“palabras sumergiéndose”²⁸—. Otra figuración que se encuentra en la poesía de Celan sobre este fracaso de la palabra está del lado de la incineración: “Todos los nombres, todos los / nombres quemados / quemados a la par”²⁹, donde se encuentra que no es solamente la palabra, en un sentido amplio, la que se hunde o se quema, sino que también es el nombre propio, ese significante

21. *Ibíd.*

22. Paul Celan, “Estancia del tiempo”, en *Obras completas* (Madrid: Trotta, 1999).

23. Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*, 146.

24. Véase: Echagüe, “Una aproximación a la lírica de Paul Celan”, y Díaz, Introducción a *Antología poética de Paul Celan*.

25. Paul Celan, “Tubinga en enero”, en *Obras completas* (Madrid: Trotta, 1999), 163.

26. Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)* (Buenos Aires: Paidós, 1995), 74.

27. *Ibíd.*, 68.

28. Celan, “Tubinga en enero”, 162.

29. Paul Celan, “Al-químico”, en *Obras completas* (Madrid: Trotta, 1999), 163.

que marca al sujeto en su entrada a la cultura, y de alguna manera lo ubica en este campo. El enfrentamiento con lo horroroso deja al sujeto sin sus referentes simbólicos que le permiten hacer parte de ese cuerpo que es la cultura, de modo tal que el sujeto pierde el garante de su inserción en esta, en la medida en que se hace patente la falla en los significantes que nos ofrece para vivir en un mundo social. Lo único que queda para ofrecer alguna garantía es la nada: “La nada, por mor / de nuestros nombres / —ellos nos reúnen—, / sella”³⁰.

El horror de la masacre excede al lenguaje, pero también sucumbe a la visión³¹: “A la ceguera con-/ vencidos ojos”³². El horror es tal que se prefiere no ver, de manera que queda a merced de la palabra el tratamiento que el sujeto le dé. Se advierte una oscilación entre el lenguaje y la visión en la que, finalmente, en ninguno de estos dos campos se logra tramitar el horror. “No leas más / imira!, no mires más / ianda!”³³, queda apenas la voz y la mirada, entendidas como objetos *a*, puro residuo resultante del encuentro asimétrico entre el sujeto y el Otro.

Hay un callejón sin salida en el encuentro con el horror “Con los callejones sin salida hablar / de lo interlocutor / de su / expatriada / significación”³⁴. No hay más remedio que enfrentarse a eso, que más allá de los calificativos que se le añadan: “despiadado”, “injusto”, “inmoral”, queda desprovisto de significado; el encuentro con lo horroroso deja al sujeto radicalmente despojado de la palabra. Ante el enigma de ese encuentro y las preguntas que genera no hay nada que decir: “Tu pregunta — tu respuesta. / Tu canto, ¿qué sabe él? / *Inmersoenlanieve*, / *innernieve* / i — i — e”³⁵. Este fragmento muestra que la cercanía de lo horroroso agujerea, o al menos cuestiona el saber, ya que el significante que se da como respuesta —un neologismo— se deshace para desembocar apenas en unas vocales sueltas. En oposición al registro del lenguaje emerge algo de la voz, presentificada en lo desarticulado de los fonemas, o también en el estruendo: “[...]en el eternizado No —doquier, aquí, / en la conmemoración de las re- / tronantes campanas en— ¿dónde, en verdad?”³⁶, ruido ensordecedor en cuanto deja al sujeto de cara a una verdad, a ese núcleo del ser, llamado *das Ding* por Lacan, núcleo fuera-de-significado, fuera de coordenadas espacio-temporales que le den sentido, pero que, paradójicamente, surge en los juegos del lenguaje y en los múltiples modos en que allí se combinan los significantes (metáfora y metonimia): “Un estruendo: la / verdad misma / se ha presentado / entre los hombres, / en pleno / torbellino de metáforas”³⁷.

Examinemos ahora cómo la poesía se convirtió para Celan en un modo de hacer frente a ese elemento horroroso que es *das Ding*. Es la escritura la que permite a Celan poner un límite al horror a través de la sublimación. Lacan propuso que este destino de la pulsión consiste en la creación en torno a un vacío³⁸. En el caso de Paul Celan



30. Paul Celan, “Estancia del tiempo”, en *Obras completas* (Madrid: Trotta, 1999), 445.

31. Esta sería la puerta de entrada a otra ruta de investigación, a saber, la relación del horror y la mirada. Sin embargo, esta temática excede el propósito de este texto.

32. Paul Celan, “Tubinga en enero”, 162.

33. Paul Celan, “Reja de lenguaje”, en *Obras completas* (Madrid: Trotta, 1999), 144.

34. Paul Celan, “Parte de nieve”, 364.

35. Paul Celan, “Cambio de aliento”, en *Obras completas* (Madrid: Trotta, 1999), 217.

36. *Ibíd.*, 237.

37. *Ibíd.*, 246.

38. Véase Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*.

se hace evidente este aspecto, ya que su escritura se compone de encadenamientos significantes que bordean un vacío, a la vez que le ponen un límite al horror que genera su proximidad. Es preciso señalar que las palabras que componen la escritura de Celan demarcan dicho límite a la Cosa y se encargan de crearla. Lacan³⁹ afirma que *das Ding* en sí misma no aparece explícitamente, sino que es concebida a través de la operación de cercamiento que se ejerce con la creación artística, en este caso la poesía, que además se constituye como un litoral⁴⁰. Así pues, *das Ding* no es algo que esté de antemano, a lo que se deba contornear, sino que es encontrado en la misma labor de tejer los significantes. Lacan⁴¹ plantea que esta labor tiene como objetivo disminuir la tensión, de manera tal que corresponde al principio del placer. En la obra de Celan parece no ser patente esta cuestión, debido a que los encadenamientos significantes se quiebran, dejando colar algo de *das Ding*.

Cuando se afirma que a través del lenguaje se mantiene a raya algo del horror, vale la pena anotar que, para Celan, esta fue una empresa fallida: “Cera / para sellar lo no escrito”⁴², verso que indica que la letra es insuficiente, y deja algo no-escrito que debe ser sellado, acaso inmovilizado, pero que en todo caso persiste en hacerse presente.

Otro fragmento aporta una perspectiva distinta sobre el fracaso del lenguaje ante el horror: “¿Y soportas tú, madre, como antaño en casa, / ay, la rima, suave, dolorosa, alemana?”⁴³. Este fragmento resalta la articulación entre el lenguaje y la muerte. Celan escribe interpelando a la madre difunta si soporta el alemán, pero no se refiere a las palabras o a las significaciones, sino que alude a la rima, a la musicalidad que deja cernir la voz que, de alguna forma, se impone a pesar del hecho de que se ha perdido como efecto del lenguaje. Escribir limita al horror, pero a la vez lo hace presente de nuevo.

Es importante precisar que uno de los temas recurrentes en la obra de Celan es la muerte de sus padres, punto respecto al cual se puede trabajar enfatizando el duelo implicado allí, sin embargo, en este recorrido interesa concentrar la atención en la dimensión horrorosa de la muerte. Ya Freud había propuesto que la muerte carece de inscripción en el inconsciente, planteamiento que se puede traducir en términos lacanianos como la ausencia de un significante que dé cuenta de ella, lo que tiene como consecuencia que el sujeto también carece de representación respecto a la muerte, si tomamos la afirmación de Lacan que dice que un significante es lo que representa al sujeto para otro significante; por lo tanto, al no haber significante, no hay representación del sujeto. Una vez más nos encontramos con el sujeto despojado de lo simbólico, sin lenguaje, sin promesa: “Vosotros moléis en los molinos de la muerte la blanca harina de la promesa”⁴⁴.

39. *Ibíd.*

40. Esta idea se desarrollará más adelante.

41. Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*.

42. Paul Celan, “Reja de lenguaje”, 119.

43. Paul Celan, “Cerca de las tumbas”, en *Antología poética de Paul Celan*, Señal que cabalgamos 69 (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006), 11.

44. Paul Celan, “La arena de las urnas”, en *Obras completas* (Madrid: Trotta, 1999), 61.

El recorrido realizado hasta acá arroja un interrogante ¿lo horroroso es la vivencia de la guerra? (algo externo) o ¿lo horroroso es el núcleo del ser, *das Ding*? La respuesta se encuentra en una característica fundamental de *das Ding*, a saber, su *extimidad*. Si bien, este elemento es íntimo al sujeto, a la vez le es extraño y ajeno. Ya se señaló la relación de *das Ding* con el deseo. A partir de esto se intuye que el horror en juego en la poesía de Celan y su manifestación a través del silencio es un horror ante la guerra, no por sí misma, sino por la relación que tiene con su propio deseo. En otras palabras, los recursos del lenguaje se quedan cortos, no solamente por el hecho objetivo de la crueldad de la guerra, sino también porque algo del deseo propio está implicado en dicha atrocidad.

El horror no aparece explícitamente en la poesía de Celan. Él no *habla* de esto, ya que hacerlo sería enmarcarlo en el campo del sentido, del afecto que se describe o se representa. Ni la palabra “horror” ni sus derivados aparecen siquiera una sola vez en toda la obra de Celan, entonces, ¿dónde lo podemos rastrear? Ya se ha planteado este asunto en relación con *das Ding*, de modo que se afirma con Lacan que “la Cosa [...] no es el significante que guía la obra, en tanto que ella tampoco es materia de la obra”⁴⁵. El horror se cuela entre los significantes, cifrado en temas como el caos. Celan escribe: “Huracanes / huracanes, de siempre, / remolino de partículas”⁴⁶ y, más adelante, “Huracanes, remolino / de partículas, quedaba / tiempo, quedó, / para intentarlo con la piedra —era / hospitalaria, / no cortaba la palabra”⁴⁷.

Huracanes de partículas que arrasan con la palabra que no cae o no cabe en los intentos por signarlo, palabra inútil, pero que no por eso hace silencio: “ella, ello / no caía en la palabra, / hablaba”⁴⁸. El horror en juego muestra un aspecto paradójico al hacerse presente por el silencio, pero a la vez haciendo resonar las palabras de modo que este no se logra. La dialéctica silencio-no silencio propia del horror se manifiesta una vez más junto al caos y al desorden: “en derredor voces sin palabra, formas vacías, todo / entraba en ellas, mezclado / y desmezclado / y vuelto / a mezclar otra vez”⁴⁹. Voces despojadas de palabras, hechas formas vacías, ya sin un referente en el lenguaje más que la letra. La muerte juega un papel importante en la aparición del horror: “¡Por la muerte! ¡Vivo! / Verdad dice quien sombra dice”⁵⁰ Cuando el horror se escribe, se enuncia una verdad sobre el deseo sombrío propio del ser humano.

En este punto es importante hacer la distinción entre lo que se dice y lo que se escribe. En este sentido, la poesía de Celan no dice nada, en cuanto que las palabras no están allí para representar. La obra de Celan es escritura y su materia prima esencial es la letra más que el significante; entonces, esta precisión permite avanzar un paso más para decir que la obra de Celan no se ubica solamente en la intersección entre lo real y lo simbólico, como se planteó al puntualizar la función de *das Ding* en dicha obra.

45. Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*, 154.

46. Paul Celan, “Reja de lenguaje”, 146.

47. *Ibíd.*, 147.

48. *Ibíd.*

49. Celan, “Cambio de aliento”, 194.

50. Paul Celan, “De umbral en umbral”, en *Obras completas* (Madrid: Trotta, 1999), 109.

Ahora bien, afirmar que en los versos de Celan está involucrada la letra, en el sentido psicoanalítico, implica que hay un saber y un goce puestos en relación con la poesía.

Se debe partir de la base de que Lacan aisló a la letra del campo del significante “[El trabajo sobre las formaciones del inconsciente] no autoriza a hacer de la letra un significante, ni a afectarla, tampoco, de una primaridad con respecto al significante”⁵¹. Así pues, la función de la letra se define en términos de litoral, cuyo principal atributo es el de separar, a la vez que sitúa contiguamente, dos elementos cualitativamente diferentes. A diferencia de una frontera que separa dos terrenos que no se distinguirían uno del otro; sin el referente simbólico de la frontera, el litoral separa la costa del mar. En el caso de la letra, como litoral, los elementos que pone en conjunción son el saber y el goce.

El saber es la ligazón entre un S1 y el resto de significantes que componen la cadena: S2, S3, etc. No se trata de representaciones, sino de la pura articulación; Lacan afirma que “[...] el saber, desde su origen, se reduce a la articulación significante”⁵². La novedad que introduce la letra es la unión-separación de esta cadena con el goce. Se habla de unión y a la vez de separación porque la función de la letra, en cuanto litoral, es definir una frontera pero sin separar radicalmente los elementos que delimita. Geográficamente, la tierra firme está claramente delimitada del mar, pero a su vez, están juntas a lo largo de la costa. Así mismo, en la letra ese saber que comporta la articulación de significantes resulta en vecindad con el goce.

¿En qué sentido, entonces, se advertiría la relación entre estos dos elementos, aparentemente tan lejanos? Lacan⁵³ plantea que el saber es un medio del goce en la medida en que en la emergencia del sujeto, a partir del significante, se produce una pérdida que permite trascender el principio del placer, cuyo reino corresponde a la lógica del instinto en un tiempo mítico anterior al lenguaje.

En la escritura de Celan se evidencia cómo la letra une-separa el saber sobre la guerra y el horror indecible que esta comporta y que está anudado a un goce:

La palabra del ir-a-lo-profundo
que hemos leído.
Los años, las palabras desde entonces.
Todavía somos.
Sabes, el espacio es infinito,
sabes, no necesitas volar,
sabes, lo que se escribió en tu ojo,
nos profundiza lo profundo.⁵⁴

51. Jacques Lacan, *Lituraterra* (1971).
Escuela de filosofía Universidad Arcis.
Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/lacan/lituraterra.pdf>
(consultado el 25/03/2013), 3.

52. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis (1969-1970)* (Buenos Aires: Paidós, 2008), 53.

53. *Ibíd.*

54. Paul Celan, “La rosa de nadie”, en *Obras completas* (Madrid: Trotta, 1999), 153-154.

Versos en los cuales aparece la palabra ligada a un saber que a su vez naufraga, se pierde en lo profundo, y una letra que en vez de componer palabras, las fragmenta: “de-le, de-le, de-letreaba, / letreaban”⁵⁵.

Para Lacan, el saber es “lo que hace que la vida se detenga en un cierto límite frente al goce”⁵⁶, dado que este demarca el camino hacia la muerte. El saber fragmentado en la poesía de Celan quizá falla al poner este freno y da lugar al goce mortífero manifestado en la repetición. Se trata de un saber fragmentado porque, si se le mira objetivamente, no arroja ningún indicio sobre los hechos de la guerra. El lector de Celan se queda sin saber nada, apenas advirtiendo que en la repetición significativa, en la insistencia de eso que intenta decirse aparece el horror de la muerte.

Llama la atención el planteamiento de Lacan⁵⁷ en el que define el saber como goce del Otro. La letra sirve entonces para articular un goce y un saber, que se propone también como un goce, de modo que al elemento intermedio —la letra— se le puede suponer un papel en la tramitación de ese goce que alude directamente a la muerte y al horror que esta conlleva. Es en este punto que ese horror, que ya se calificó como innombrable o silencioso, aparece cifrado en la letra.

Teniendo en cuenta la dimensión litoral de la letra, es pertinente desarrollar algo de su rol como cifra. En psicoanálisis, el desciframiento es parte fundamental del método de interpretación de las formaciones del inconsciente, a partir del hecho de que estas se componen de encadenamientos significantes. Así pues, el desciframiento en cuanto método prescinde del significado. Desde este punto de vista, el desciframiento se enmarca en el registro simbólico; no obstante, el proceso inverso (el ciframiento) no es trabajado con la suficiente profundidad. El abordaje que se propone acá no se inscribe en lo simbólico, sino en esa zona fronteriza que es la letra.

Un recorrido por la lengua española dará luces respecto a la labor de cifrar. Esta palabra es definida como: “Transcribir en guarismos, letras o símbolos, de acuerdo con una clave, un mensaje cuyo contenido se quiere ocultar”⁵⁸ y, a su vez, transcribir es definido como “escribir en una parte lo escrito en otra”⁵⁹. Rescatando algunos elementos, tenemos como resultado una acción donde está implicada la escritura de algo que no es explícito, y que además pertenece a “otra parte”, sin embargo, el ciframiento del que se trata en la poesía de Celan opera sobre mensajes con contenido, ya que esto lo dejaría en el campo de la representación. Sería más preciso afirmar que en la letra, en la cual se cifra, está oculto el horror de la guerra y la muerte. El asunto del ciframiento se encuentra en versos como “Trucado el azar, inzozobrados los signos, / la cifra, multiplicada, en injusta inflorecida”⁶⁰, donde es notorio el carácter de cifra de los signos, o más bien, de la letra, y donde también aparece, en lo desflorecido, ya una dificultad a la hora de cifrar.



55. *Ibíd.*, 196.

56. Jaques Lacan, *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis (1960-1970)*, 17.

57. *Ibíd.*

58. Real Academia Española, “Cifrar”, en *Diccionario de la lengua española* (Madrid: Espasa Calpe, 2002).

59. Real Academia Española, “Transcribir”, en *Diccionario de la lengua española*.

60. Celan, “Soles filamentos”, 262.

Ahora bien, dicha dificultad es causada por la ausencia de una clave para transcribir, ausencia dada, por una parte, por el carácter litoral de la letra y su relación con el goce, y por otra, a raíz del hecho de que el horror no puede inscribirse en la lógica signifiante propia de lo que sería una clave. Por lo tanto, no todo del horror admite ser cifrado, y entonces hace presencia por la vía del silencio, donde la escritura encuentra un límite. Escribe Celan: “Están desnudos los filones, los cristales, / las drusas, / algo no-escrito, endurecido / en lenguaje, libera / un cielo”⁶¹. Algo en su obra queda no-escrito, no-cifrable y, por ende, no oculto, sino al desnudo.

A manera de conclusión, el horror ante la muerte y la guerra no simplemente se *manifiesta* en la poesía de Celan, sino que se *cifra* en la letra, pero esta no logra cifrar totalmente esa dimensión horrorosa y queda entonces el silencio.

61. Celan, “La rosa de nadie”, 177.

BIBLIOGRAFÍA

- CELAN, PAUL. *Antología poética de Paul Celan*. Señal que cabalgamos 69. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- CELAN, PAUL. *Obras completas*. Madrid: Trotta, 1999.
- DÍAZ, WILLIAM. Introducción a *Antología poética de Paul Celan*. Señal que cabalgamos 69. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- DINOUART, ABATE. *El arte de callar*. Madrid: Siruela, 2007.
- ECHAGÜE, HUGO. “Una aproximación a la lírica de Paul Celan”. *Tópicos. Revista de filosofía de Santa Fe* 15 (2007): 77-86.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica (1954-1955)*. Buenos Aires: Paidós, 1983.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- LACAN, JACQUES. “Clase del 17 de marzo de 1965”. En *El seminario. Libro 12. Problemas cruciales para el psicoanálisis (1964-1965)*. Texto traducido por la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Inédito.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis (1969-1970)*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- LACAN, JACQUES. *Lituraterra (1971)*. Escuela de filosofía Universidad Arcis. <http://www.philosophia.cl/biblioteca/lacan/lituraterra.pdf> Traducción de Pablo Oyarzún (consultado el 25/03/2013).
- LACAN, JACQUES. “La tercera”. En *Actas de la Escuela freudiana de Paris. VII Congreso, Roma, 1974*. Ediciones Barcelona: Petrel, 1980.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- SPADARO, ANTONIO. “La tragedia de la guerra y la palabra literaria”. *Revista Criterio* 2291 (2004).
- TRUJILLO, IVÁN. *El arte bajo el signo de la hostilidad. La estética de Hegel después de la época del arte*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de artes, 2006.

