

UNA DOBLE EXTRAÑEZA
 NOTAS SOBRE
UNHEIMLICHKEIT
 EN *EL MERIDIANO*
 DE CELAN¹

PABLO OYARZÚN R.²

¹ Este trabajo es parte de los resultados del proyecto FONDECYT 1010956 “Lo bello, lo sublime y lo siniestro. Estudio de las transformaciones históricas de las categorías estéticas en la clave de la negatividad”, desarrollado entre los años 2001 y 2004.

² Profesor Titular de Filosofía y Estética, Universidad de Chile; Profesor Adjunto de Metafísica, Pontificia Universidad Católica de Chile.

³ El término *unheimlich*, como bien se sabe, se cuenta entre los “intraducibles”: “siniestro” u “ominoso” son los vocablos elegidos para el uso que Freud hace de él; “desazón” e “inhospitalidad” han sido ensayados para el sustantivo *Unheimlichkeit* en *Ser y Tiempo* de Heidegger. Aquí, y a propósito de las intenciones que animan al empleo que de él hace Celan, escojo, junto a “siniestro”, también “extraño” y “extrañeza”. Sin perjuicio de ello, inscribiré regularmente el término alemán en el texto. Acerca de Freud, permítaseme remitir a mi ensayo “Sobre la cuestión de lo siniestro en Freud” (*Revista de Teoría del Arte*, 8 [2003]: 53-94), y acerca de Heidegger, a *Unheimlichkeit*: la voz que llama a tu espalda” (*Revista Venezolana de Filosofía*. Número de homenaje a Ernesto Mayz Ballenilla, 33 [1996]: 59-96).

⁴ P. Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Erleibung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, en GW III: 187-202. P. Celan, *El Meridiano*. Traducción y notas de P. Oyarzun. Santiago: Intemperie, 1997, incorporado posteriormente, con un par de leves enmiendas, a mi libro *Entre Celan y Heidegger*. Santiago: Metales Pesados, 2005. Los pasajes que citaré están tomados de esta versión, con algún cambio ocasional; remitiré a la edición alemana y a la del libro mencionado indicando la paginación de aquella en primer lugar.

En estas notas me daré como pauta un registro de las apariciones del término *unheimlich*, *Unheimlichkeit*³, en *El Meridiano*, discurso de recepción del Premio Büchner de literatura en lengua alemana que pronunció Paul Celan en octubre de 1960, y que indiscutiblemente es uno de los documentos esenciales de la reflexión poética contemporánea.⁴ Con toda seguridad puede decirse que el tema de la *Unheimlichkeit* está en el centro mismo del discurso. Pero su tratamiento es complejo, diferenciado, y hasta sinuoso: el *concepto* de *Unheimlichkeit* no está definido ni decidido de antemano, sino que es preciso averiguarlo observando las diversas relaciones en que se inscribe. El expediente más o menos trivial que escojo —inventariar, como decía, las apariciones del término— tiene como principal propósito atender cuanto sea posible a esas relaciones y no perder pie en un texto cuyo rigor y dificultad son extremos. En todo caso, si el registro ha de ser completo, es indispensable advertir

de antemano que el término tiene aquí relaciones estrechas con los temas de la lejanía—(*Ferne*) y de lo ajeno (*Fremde*), de manera que al establecer los distintos pasajes en que expresa y directamente se trata del primero debo considerar también aquellos que, sin contenerlo, hablan de estos otros dos temas. Siete lugares he identificado en el texto.⁵

El segundo punto de reparo que es importante estampar inmediatamente concierne al gesto general que la inscripción de dicho término cumple en este texto, un gesto que, sin perjuicio de la necesidad de examinarlo en sí mismo, conviene mirar también en perspectiva tomando en cuenta los desarrollos previos sobre *das Unheimliche* en el contexto de la teoría contemporánea, a los que inmediatamente aludiré. Al respecto, creo indispensable dejar apuntadas dos cosas.

Primero: en *El Meridiano* Celan no recurre al término —y a su espectro semántico— para valerse de lo que hasta aquí hemos denominado una “categoría estética” que pudiere ser útil en la consideración sobre el estatuto del arte y de la poesía contemporáneas (como podría hacerse desde el discernimiento que Freud hace de este “efecto” peculiar de ciertas obras), ni tampoco, en sentido propio, para reflexionar sobre la esencia y el destino históricos de lo humano con el auxilio de elucidaciones hermenéuticas de la estructura ontológica del “*Dasein*” y de formulaciones poético-pensantes inaugurales que darían testimonio de ésta (como hace Heidegger). Hasta cierto punto seduce pensar que Celan podría ser situado *entre* el manejo psicoanalítico y el ontológico del término, en el sentido de una radicalización de ambos; por una parte, en virtud de su reconocimiento de la *Unheimlichkeit* del arte, que radicaliza lo que en Freud es sobre todo una perplejidad latente, por otra, en virtud de su reconocimiento de la *Unheimlichkeit* de la historia, que radicaliza lo que en Heidegger es principio formal de exégesis ontológica.⁶ De hecho, en lo que toca a lo último, *El Meridiano* puede y debe ser leído como una discusión acérrima con la concepción heideggeriana. Para

⁵ En los márgenes se especifican numéricamente estos pasajes.

⁶ Se está tentado de evocar la anotación de Benjamin: “(Heidegger busca en vano salvar la historia para la fenomenología abstractamente, por medio de la «historicidad».)” (*Das Passagenwerk*, N 2 a, 6. En W: Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V-1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, 577.) La frase pertenece a un alegato en pro de la “imagen dialéctica”, como medio concreto de “salvación” de la historia. No sería quizá un despropósito pensar que hay un vínculo entre esta objeción de Benjamin y el debate con Heidegger que impulsa Celan en *El Meridiano*. No en vano la imagen dialéctica es la articulación de un recuerdo “que relampaguea en un instante de peligro”: entre imagen y data, una relación profunda que aún espera ser elaborada.

Celan, el término *unheimlich* está asociado al carácter mismo del arte occidental, en una vinculación profunda con el problema general de la mimesis, pero también en cuanto que ese carácter define el destino histórico de lo que como civilización y cultura llamamos “Occidente”. Esto merece una explicación más detenida, en que ingresaré luego.

Segundo: en cuanto que esa determinación del arte mismo pertenece al planteamiento de un diferendo esencial entre arte y poesía que está en el centro mismo de la conferencia, y en la medida en que este diferendo no puede ser zanjado simplemente, Celan no habla sin más de una “extrañeza”, sino de una *doble*. El seguimiento de los sitios en que el término aparece nos permitirá —después de haber aclarado provisoriamente lo anterior— precisar este punto.

Pero ante todo conviene atender brevemente a las trazas con las cuales Celan introduce la cuestión del arte en *El Meridiano*.

PRELUDIO: EL AUTOMATON DEL ARTE

El arte es, ustedes lo recuerdan, un ser marionetesco, yámbico-pentápodo, y —esta propiedad está refrendada también mitológicamente por la alusión a Pigmalión y su creatura— falto de hijos.⁷

La primera frase de la alocución de Celan pone inmediatamente en el centro de la atención al arte. Lo pone bajo una doble enseña: la del arte mismo, en el discurso poético-dramático de Georg Büchner —las múltiples referencias al cual no se restringen a ser un formulismo protocolar— y la del mito. La doble enseña grava al arte con la triple imputación de lo facticio, lo técnico y lo estéril. En esa calidad, dice Celan, es el arte tema de una conversación (*eine Unterhaltung*: un entretenimiento) que podría prolongarse indefinidamente.

A la figura de la marioneta —y bien sabemos que aquí no sólo está suscrito el autógrafo de Büchner, de

⁷ P. Celan, *op. cit.*, 187/153.

quien se la toma, sino también el de Kleist⁸— se añaden otras dos: el simio y el autómatas. Estas figuras son como emblemas del arte, y asimismo emblemas de una comprensión del arte que resiste críticamente el despliegue programático del arte en la modernidad, y que Celan cree advertir, al menos esbozada, en el discurso de Büchner. El títere, el simio, el autómatas, todos unidos bajo el principio del falso *analogon* de la vida o del espíritu, del meca(n)ismo y de su común pertenencia al espacio del espectáculo. A largos trechos sigue Celan a Büchner en su alegato en pro de la criatura, singularidad y temblor de existencia, y se podría pensar que adhiere a los términos del debate —del cuestionamiento— del arte que él mismo le atribuye, bien que—“a medias audible, a medias consciente”, aquí con toda la lucidez y contundencia posibilitada y exigida por los desarrollos posteriores del arte en el contexto histórico moderno, tildados por el acento agudo del presente. Esa adhesión —si la hay, y con qué alcance, y bajo qué condiciones— tenemos que asumirla, creo, como una pregunta.

Entre tanto, un rasgo cruza todo lo que desde un comienzo se dice sobre el arte. Es el rasgo del automatismo. Con ello no me refiero únicamente a los motivos con los cuales se identifica emblemáticamente al arte, puestos en escena por éste como reproducciones de lo existente y que en adelante pueden marchar por sus propios medios. El automatismo es, a la vez, estatuto del arte y del discurso del arte, en cuanto que uno y otro se sostienen sobre sus propias e internas condiciones y desde ella, así se nutren mutuamente y sus transformaciones inmanentes pueden proyectarse y prolongarse de manera indefinida. Es también el primer síntoma de la *Unheimlichkeit* del arte.

¿QUÉ ES LO SINIESTRO DEL ARTE?

La susodicha *Unheimlichkeit* es, a un tiempo, estructural e histórica. Estructural, porque pertenece a la vocación originaria y esencial del arte; histórica, porque el desarrollo del arte —que puede leerse efecti-

⁸ Remito a mi ensayo “Kleist, las marionetas y la fuga del sentido”. Cf. también José Luis Cuesta Abad, “La palabra tardía. Hacia Paul Celan” (Madrid: Trotta, 2001, 32 ss.).

vamente como un desarrollo— consiste en la radicalización de ese carácter estructural. El punto crítico de esta doble condición es localizado por Celan en la divisa que, pronunciada por el dramaturgo dieciochesco francés Louis Sébastien Mercier⁹, se convierte en la secreta voz de mando de todo el arte posterior: “*Elargissez l’art!*”, “¡Ampliad el arte!” El propósito que Celan tenía en mente al iniciar la compleja y febril escritura de su alocución ceremonial era oponer al imperativo de la “ampliación”, que exige extender el arte más allá de sus formas y temas convencionales —el espacio consagrado de la verosimilitud— hacia la concreta existencia individual, no estilizada ni maquillada, sin retoque ni artificio, sino “al natural”; oponer, pues, a este plan extensivo lo que él mismo, amparándose de un pasaje final de “*La muerte de Dantón*”, llama una “contra-palabra luciliana”:

¿Ampliar el arte?

*No. Sino que anda con tu arte a tu estrechez más propia (allereigenste Enge). Y ponte en libertad.*¹⁰

El diferendo que así se formula es el diferendo entre arte y poesía. *Amplitud* y *estrechez* son las respectivas, fundamentales *dimensiones* de arte y poesía. Pero no es ésta una oposición simple. Entre arte y poesía, Celan instala una zona de fricción aguda, que da cuenta, al mismo tiempo, de su diferencia irreducible y de la compleja imbricación de sus destinos. Arte y poesía son, en última y primera instancia, extrañas la una para la otra, pero no, sin más, prescindentes; relación hay entre ellas, relación de fondo que es de mutua ajenidad, y que se entabla y se despliega en el espacio de la extrañeza, al que ambos pertenecen, aunque de distinto modo: el espacio de la *Unheimlichkeit*.

Celan —decía— pone la divisa de Mercier en la base de todo el desarrollo de la literatura y del arte modernos, no sólo como un haz de estilos, tendencias y obras, sino como un *programa*, un programa que obedece a un imperativo, y un imperativo que no le sobreviene al arte desde fuera, sino de su más

⁹ Mercier (1740-1814), además de dramaturgo, fue autor de novelas y del *Essai sur l’art dramatique*, publicado en 1773, que ha tenido su importancia en la historia de las concepciones literarias. Oponiéndose al clasicismo, el ensayo contiene la formulación de principios afines a los del romanticismo venidero. El imperativo que menciona Celan puede considerarse como el epítome de esa discusión.

¹⁰ *Op. cit.*, 200/165.

íntima y originaria determinación histórica. Cinco características le atribuye al arte Celan, que son indicativas de esa determinación:

— la eternidad (“El arte [...] es un problema [...] susceptible de transformación, de vida tenaz y prolongada, es decir, eterna”, 188/154);

— la discursividad (“Del arte se puede hablar con fácil abundancia” 188/154);

— la ubicuidad (“El arte [...] posee, junto a su capacidad de transformación, también el don de la ubicuidad”, 190/156);

— la “medusidad”, si puedo decirlo así (“«Uno quisiera ser una cabeza de Medusa», para... ¡aferrar lo natural como lo natural por medio del arte!”, 192/157); y

— el olvido de sí (“El arte genera lejanía del Yo”, 193/159).¹¹

Todas ellas convergen en un mismo rasgo de esencia o, si se quiere, de pertenencia del arte: de pertenencia a “un dominio [...] *unheimlich*”,¹² cuya extrañeza se define por relación a lo “humano”, pero no a una determinada representación de lo “humano” (el “arte” mismo es inseparable de la capacidad y la posibilidad de representar lo “humano”, es decir, no sólo de reproducir su figura, sus ánimos y sus gestas, sino también —y quizá sobre todo— de “estar por él”), sino a la existencia individuada.

La divisa de Mercier, que pareciera subvertir toda la tradición del arte, domiciliada en el espacio de la verosimilitud que la mimesis construye y administra, esa misma divisa que pareciera instigar al arte a abandonar ese domicilio y a presentar el alegato en pro de aquello que es omitido por la autenticación artística, es en verdad el llamamiento a la realización más plena de lo que desde el fondo de esa tradición late como el principio más profundo de determinación del arte mismo. Ese principio es lo que antaño fue reconocido bajo el nombre de mimesis. La divisa de Mercier que, en la secuela de anteriores desprendimientos, hace además de exigir el aban-

¹¹ Habría que detenerse largamente en la consideración de cada una de estas características, cosa que, como es obvio, no puedo hacer aquí. Me permito remitir a tres análisis: a Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, París: Bourgois, 1986; a Christopher Fynsk, “The Realities at Stake in a Poem, Celan’s Bremen and Darmstadt Addresses”, en Aris Fioretos, *Word Traces. Readings of Paul Celan*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1994, 159-184; y a mi propio “Ah, el arte”, en Patricio Brickle (ed.), *La filosofía como pasión*. Homenaje a Jorge Eduardo Rivera. Madrid: Trotta, 2003, de donde he extraído algunos segmentos para la exposición de este acápite. (Este último ensayo corresponde, bajo el encabezado “Arte”, al tercer capítulo de mi libro *Entre Celan y Heidegger*, op. cit..)

¹² Ésta es la primera aparición del término (192/157), que comentaré más adelante.

dono de toda vocación mimética es en verdad la potenciación de la mimesis. Si bajo el estatuto precedente ésta había entrañado para el arte en todo momento una condición extra-artística—“realidad” o “verdad” son sus títulos más generales—, esta potenciación conduce a la—“presuposición incondicionada” del arte. En este sentido, Celan lee en el emplazamiento de Mercier el punto de inflexión en que la estructura del arte es cogida por su devenir histórico con un movimiento que lleva irrefrenablemente al arte moderno como consumación de todo arte.

El dominio “*unheimlich*” es el dominio al que el arte ha pertenecido desde un comienzo, que el arte ha abierto desde un comienzo, pero que precisamente en la modernidad ha terminado por explicitarse y desplegarse sin reserva. *Elargissez l'art* sería, pues, el imperativo *unheimlich* del arte, el *mot d'ordre* que declara la extrañeza fundamental del arte, que impele a éste a exteriorizar absolutamente su esencia, batiendo incluso las barreras de su propia contención. La “presuposición incondicionada” que encierra este imperativo es una de las acepciones eminentes que tiene la *Unheimlichkeit* en el discurso de Celan. La desazón del imperativo define al “arte moderno”, y doblemente: define la modernidad de un arte que sobrevive a su “muerte” (“el arte sigue viviendo”, “*die Kunst lebt fort*”, se dice hacia el final del discurso¹³), y caracteriza también, al mismo tiempo, a la propia modernidad como producto del arte y de su *Unheimlichkeit*; la modernidad es la desazón del tiempo histórico. Que la modernidad sea la época del extrañamiento radical —como pensaron y pronunciaron Hölderlin, Poe, Baudelaire, Nietzsche, Trakl y Kafka— no se debería, pues, en primera línea a un putativo proceso de secularización comandado por la racionalidad (a la cual se podrá apellidar, además, de “instrumental”, como place a muchos), sino a que en ella y con ella se realiza, sin reserva ni contención, la esencia de lo que Occidente ha conocido, experimentado, cultivado y fomentado bajo el nombre de “arte” (*tekhne, ars, Kunst*); la racionalidad misma no sería más que un momento del “arte” así concebido. Si la divisa merceriana expresa derechamente la

¹³ 200/165. A la manera de eco de lo dicho al principio sobre la “vida tenaz y prolongada, es decir, eterna” de la que es susceptible el arte (188/154).

esencia *unheimlich* del arte occidental, por su revés sugiere que el arte mismo es la esencia de Occidente, de ese *Abendland* que poetizó Trakl, y que, en diálogo con éste, ha pensado Heidegger. Lo que denominamos “modernidad” es la época de la consumación del arte, de la *Unheimlichkeit* latente desde el inicio de lo “occidental”.

Pero ¿qué es lo propiamente *unheimlich* en el arte, de acuerdo a los términos de *El Meridiano*? Una rápida revisión e inventario de los pasajes en que se habla directamente del arte allí deja en claro cuáles son las “operaciones” y las “características” que Celan estima esenciales en el arte: su constante retorno, su eficacia letal, al mismo tiempo metamórfica y ubicua, la persistencia de su vida. Todas ellas son marcas de una *duplicidad* insuprimible, de un régimen de doble inscripción que cuenta como aquello en que más tempranamente fue reconocida la índole originaria del arte y su poder inquietante.

Es precisamente en este sentido que se puede acusar la implicación mimética esencial de la exhortación de Mercier. *L'elargissement de l'art* es la norma de la primordial y predestinada *Unheimlichkeit* del arte, sea que la mimesis —es decir, su lógica— juegue al mimetismo, a la adaptabilidad parasitaria respecto de aquello que se reputa lo “real”, sea que proyecte la asimilación generalizada, ilimitada de todo a su dominio: a su única dimensión. Lo doble y lo uno, como cantidades fundamentales del arte, sólo están peleados en apariencia —y, claro, esta apariencia es constitutiva del efecto artístico—; soterradamente, en la zona de la “única dimensión”, siempre está la secreta connivencia de ambos.

Es precisamente esta unidimensionalidad la que está en el fondo de esa especie de temor reverencial que ha laminado el aura del arte. Un sordo recelo ante su fuerza letal o su poder de fijeza, una ansiedad fascinada que sospecha en el fundamento de la obra un saber no humano de la muerte. Pero no debe creerse que sólo se trata de esto. El arte no se restringe a ser *unheimlich* —deino'n, como también se

dice en el fraseo platónico— porque amañe un travesaño de vida que, a las pruebas, se devela inerte. También lo es en la forma de un poder vivificante, de un conjuro de animación universal. Lo extrañador del arte —lo que en él provoca asombro y desazón— consiste en su capacidad *transfiguradora*, que abre un pasaje ilimitado entre vida y muerte.

ITINERARIO HACIA *DAS UNHEIMLICHE*

Lo dicho nos permite, creo, abordar la primera inscripción del término en *El Meridiano*, que ya mencioné de paso. Celan está citando el fragmento narrativo de Büchner que lleva por título *Lenz* y habla del escritor Jacob Michael Reinhold Lenz, el autor de las *Observaciones sobre el teatro*, que acabó sus días tempranamente, loco. En el pasaje que nos interesa, Celan escucha a Büchner en el personaje Lenz, a Lenz en Büchner, hablando al unísono contra el idealismo estético y sus “muñecos de madera”, con palabras que franquean el paso a un naturalismo que cifra su centro en la “criatura”, y que en definitiva tendrían su ilustración adecuada en esta anécdota:

“Cuando ayer ascendí, bordeando el valle, vi sentadas sobre una piedra a dos muchachas: una se enlazaba el cabello, la otra la ayudaba; y caía la dorada cabellera, y un rostro grave y pálido, y sin embargo tan joven, y el vestido negro, y la otra afanada tan meticulosamente. Los cuadros más bellos, más íntimos de la vieja escuela alemana apenas pueden dar un atisbo de todo eso. Uno quisiera ser a veces una cabeza de Medusa, para poder convertir en piedra a un grupo así, y llamar a las gentes.¹⁴

El pasaje escogido por Celan es, sin duda, de alta concentración: vocaciones primarias e ideologías del arte de varia procedencia, en las cuales incluso se podría pensar que convergen todas las intenciones artísticas de las que podría hacerse catastro en Occidente, se expresan aquí en la forma interjectiva de un deseo que está pronto a articularse como programa, pero que también hace manifiestas sus propias

¹⁴ 191 s./157.

tensiones internas y sus paradojas. Podríamos demorarnos en la observación de varios de los elementos que contribuyen a esta densidad. Primeramente, por ejemplo, el *motivo*, lo que Fynsk llama la “perversidad” de la descripción de Lenz, aludiendo a las “transacciones figurales” entre la cabeza de Medusa y la muchacha que se enlaza el cabello,¹⁵ sin que podamos soslayar el vínculo entre la roca sobre la que están sentadas las jóvenes y el ominoso poder petrificante del monstruo mitológico y, por cierto, el aura de muerte que circunda a las amigas a causa del negro luctuoso de la vestimenta de la muchacha de las trenzas y su palidez. Todo esto, podemos suponer, está en la lectura de Celan, pero él repara únicamente en la fórmula desiderativa:

- 1 Señoras y señores, atiendan ustedes, por favor: “Uno quisiera ser una cabeza de Medusa”, para... ¡apresar lo natural como lo natural por medio del arte” (das Natürliche als das Natürliche mittels der Kunst zu erfassen)!¹⁶

Esta fórmula contiene, como insinuaba hace un momento, el *programa* que Lenz esboza en el pasaje, programa radical del naturalismo literario, pero cuya lógica merece ser expandida a toda la modernidad del arte, y que Celan explicita con una fórmula propiamente *unheimlich*: “¡apresar lo natural como lo natural por medio del arte!”; fórmula ésta que sugiere cómo ese mismo programa —en el modo en que lo ejerce y lo interrumpe Büchner¹⁷— bordea, en el umbral de su cumplimiento absoluto, en el umbral de la consumación de la mimesis que ya Platón había temido, el abismo de su propia inestabilidad. Esto requiere una breve explicación, que enlaza con las cosas dichas en el acápite anterior. Creo que es obvio que lo interpelado aquí es la potencia mimética del arte, y que esa interpelación es la que se dirige el arte a sí mismo. Hemos de entender que esa potencia es originaria, anterior a cualquier codificación suya que mida la relación del arte con la naturaleza (servidumbre, emulación, superioridad), persistente también allí donde la pone en entredí-

¹⁵ “The Realities at Stake in a Poem”, en Aris Fioretos (ed.), *Word Traces. Readings of Paul Celan*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994, 166.

¹⁶ 192/157.

¹⁷ Éstas son las figuras fundamentales de Lucile, en *La muerte de Dantón*, que tiene ojos y oídos para la existencia, no para seguir el hilo del discurso y puede, por eso, proferir la “contrapalabra” que corta el hilo, y del mismo Lenz, no el artista, sino el yo-Lenz, al que “sólo se le hacía incómodo a veces no poder andar de cabeza”.

cho, donde desde el arte se ejerce la mayor de las resistencias contra ella, en nombre de la autonomía, por ejemplo, que es un sinónimo amortiguado de la “incondicionalidad”. Quizá precisamente en este sentido habla Celan en el segundo de los pasajes en que queda inscrito el término de extrañezas arcaicas, que anudan —bajo la presión y la urgencia del hoy y de su “atmósfera”— la procedencia histórica y el destino de la potencia de arte:

*Éstas son, y ciertamente la voz de Büchner me impulsa a esta conjetura, antiguas y antiquísimas extrañezas (alte und älteste Unheimlichkeiten). Que hoy me detenga en esto con semejante obstinación está quizás en el aire —en el aire que tenemos que respirar.*¹⁸

2

¹⁸ 192/158.

¹⁹ El tono de jerga informática que empleo es intencional: el cuestionamiento “radical” del arte que Celan promueve en su discurso considera indisociablemente la connivencia entre el arte y la técnica. Lo hemos visto ya en la idea de lo que llamaba “el *automaton* del arte” y las figuras que le están asociadas. En *El Meridiano* habrá todavía dos alusiones directas: una a lo “célere” (*das “Geschwinde”*), “que desde siempre estuvo «afuera» [y que] ha ganado en aceleración” (197/162), y otra a los “aparatos que cada día son más perfectos”, con los cuales competiría en vano el ojo para atender a las singularidades, las cuales, sin embargo, sólo pueden ser inscritas poéticamente a partir de una “atención memoriosa” (198/163). La connivencia que señalo es, a mi entender, uno de los puntos álgidos de la confrontación con Heidegger, que buscó resguardar un núcleo a-técnico en la experiencia originaria de la *tekhne*.

Una manera de referir a esa potencia, consonante con la interjección de Lenz, es decir que en la tarea de abordar la naturaleza misma el arte sólo se tiene a sí mismo, y que este tenerse, que es actividad pura, consiste en la construcción de esa “mismidad” de la naturaleza. En la frase sobre la cual llama la atención Celan no es la “naturaleza como naturaleza” la que rige, sino el “a través”, el “por medio” (*mittels*) del arte; el “medio” del arte es la mitad de la frase, su centro. El arte es arte si tiene en su poder la mediación, si tiene el poder de la mediación y se proyecta a sí mismo como la mediación que posibilita e instituye el “como” de la “naturaleza como naturaleza”. El rasgo originariamente mimético de esta mediación —rasgo, lo he dicho antes, temido por Platón— consiste en algo doble: por una parte, en su productividad, que las viejas experiencias y teorías de la mimesis mantuvieron contenida en el orbe ontológico jurisdiccional de la apariencia y la ficción, pero que modernamente, bajo el mandato extensivo, derriba los diques de esa contención: “Medusa” es, si puede decirse así, el programa general de la producción de lo real bajo el signo del arte, llevado éste al ápice de su ampliación como mediación irrestricta.¹⁹ Por otra parte, consiste en que la mediación se articula a la vez como la (apariencia de la) borradura de la mediación: he aquí en juego lo *Unheimliche*. Pero esto también quiere decir que lo *Unheimliche* no es

la (apariencia de) borradura, sino el “como” como tal, que siempre vuelve sobre sí mismo, que sostiene todo lo que es, en cuanto es, en el movimiento ilimitado de este retorno. El “como” es el lugar *unheimlich*, la *Unheimlichkeit* como lugar. El “cuestionamiento radical del arte” que reclama y promueve Celan sería, pues, el cuestionamiento de este “como”, desde donde se abriría, quizá, una distinta relación a la *Unheimlichkeit*, no articulada ya en términos de poder —poder del discurso o de la imagen—, sino musitada en términos de memoria: atención percipiente y pensativa detención en la eficacia de unas datas que atestiguan el exceso literal de la experiencia.

Pero el llamado de atención de Celan, aunque se fija en la jaculatoria, y en la gramática de la jaculatoria, no pone el acento principalmente en las relaciones que he descrito —aunque creo que las tiene claramente en cuenta—, sino en el modo en que su emisor se profiere a sí mismo (“Uno quisiera...”):

- 1 Uno (man) quisiera no significa aquí, por cierto: yo (ich) quisiera.²⁰

Este modo, al que bien podríamos llamar, siguiendo el argumento celaniano, el modo artístico, la gramática del sujeto del arte, define el punto álgido de diferendo y tirantez entre el arte y la poesía. Esta tirantez se retrata en la operación de la “cabeza de Medusa”, bajo cuya especie se desea a sí mismo el “artista”, como “uno”, en la impersonalidad o, si se quiere, en la supra-personalidad del “*man*”, y no como “yo”, es decir, como vórtice de atención singularizada. Lo que llamado la potencia mimética del arte y la mediación que le es propia y que hace además de borrarse a sí misma, supone la borradura del yo, o más bien su olvido. Es lo que señala el tercero de los pasajes:

- 3 Quien tiene el arte en la mira y en la mente, ése —estoy aquí en la narración sobre Lenz—, ése está olvidado de sí (selbstvergessen). El arte genera lejanía del Yo (Kunst schafft Ich-Ferne). El arte exige aquí, en una determinada dirección, una determinada distancia, un determinado camino.²¹

²⁰ 192/157.

La distancia, el camino que exige el arte (y tiene que ver esto, desde luego, recordemos a Mercier, con cierta índole imperativa que le sería inherente, en virtud de la cual puede recibir el mandato de la ampliación —o cualquier otro, quizá— no como algo que le sobreviene de fuera, a favor de algún tipo de heteronomía, sino como una voz que llama desde su propia esencia), el camino del arte, ya lo ha dicho el primer pasaje, que, junto a su vocación de Medusa, impone el olvido de sí, el distanciamiento del yo, lleva fuera de lo humano:

Éste es un salirse de lo humano, un aventurarse fuera en un dominio vuelto hacia lo humano, y extrañador (dem Menschen zugewandten und unheimlichen Bereich) —el mismo en que la figura simiesca, los autómatas y, por lo tanto, ...ay, también el arte, parecen estar en casa— (zu Hause).

No habla así el Lenz histórico, así habla el Lenz de Büchner, aquí hemos escuchado la voz de Büchner: el arte preserva para él, también aquí, algo extrañador (etwas Unheimliches).²²

Estas frases, de las que en buenas cuentas depende la primera comprensión de lo que Celan llama *unheimlich*, tienen que ser bien calibradas, y no es fácil. Se apunta en ellas, por lo pronto, una extraña dualidad del arte: lo que el arte exige —y ciertamente no por fuerza a la manera del dictado o del precepto, sino sobre todo en la forma seductora del deseo— es este—“salirse fuera de lo humano”, acceder a un dominio extra-humano, que permanece vuelto hacia lo humano pero es a la vez esencialmente inhóspito para éste, y donde, sin embargo, el arte con todas sus figuras está o al menos parece estar en casa. El conjunto de tensiones que esta triple característica agolpa en el término deja en claro que no se puede dar del mismo ninguna interpretación simple. ¿Qué significa *unheimlich* aquí? Se verá que la primera dirección desde donde cabe comenzar a dilucidar el vocablo es la relación a lo humano: *unheimlich* se dice de un dominio, de una región (*ein Bereich*) que tiene la doble relación de ser extra-humano y

²¹ 193/158 s.

²² 192/157.

estar, sin embargo, vuelto hacia lo humano. Esta *Zugewandtnis*, hemos de entender, no consiste en algo así como ofrecer pasivamente un aspecto familiar como máscara que oculta la extrañeza, sino que es un poder de interpelación: es la extrañeza misma de ese dominio la que llama al ser humano. El arte sólo puede ser *unheimlich* en sentido radical en cuanto se deja articular por ese llamado, en cuanto así pertenece a esa región como a su casa, a su patria, en cuanto por ese llamado ejerce sobre quienquiera tiene que ver con él una potencia alienante, que parece precisamente ser el núcleo de la potencia artística; es la misma potencia del “discurso del arte” en que están enfrascados Dantón y Camille, a la víspera del patíbulo, en la escena de *La muerte de Dantón*.

Volvamos ahora a la cuestión del yo; reitero el tercer pasaje:

- 3 Quien tiene el arte en la mira y en la mente, ése —estoy aquí en la narración sobre Lenz—, ése está olvidado de sí (*selbstvergessen*). El arte genera lejanía del Yo (*Kunst schafft Ich-Ferne*). El arte exige aquí, en una determinada dirección, una determinada distancia, un determinado camino.²³

La sentencia de Celan —que precisa ahora lo antes dicho sobre el trueque del “yo” por el “uno”— no deja lugar a equívocos: en esto consiste ante todo la *Unheimlichkeit* del arte, la extra-humanidad de que hablamos, precisamente en su potencia para alienar al yo de sí mismo, para inducir su olvido de sí. Pero aquí quizá sería necesaria una precisión. ¿Es lo mismo el olvido de sí que el olvido (o la lejanía) del yo? Pensemos en las dos figuras femeninas, en Lucile y en la muchacha de la roca: ambas absortas, aquélla que escucha al que habla y no lo que dice, que está de lleno en lo que percibe, y ésta que, ayudada por su compañera, permanece abstraída en su delicada labor. La anotación que hacemos, discutible en su formulación, no tiene otro sentido que llamar la atención sobre la magnitud de lo que aquí se nombra “yo”, y que no es acaso propiamente una palabra en el lenguaje, sino una irrupción en el discurso y

²³ 193/158 s.

una interrupción del discurso. “Yo” no sería sino la inscripción irreducible e indeleble de la singularidad de una existencia en el lenguaje, que trae a éste su inalienable mortalidad. Sería la poesía el acto y acontecimiento de esa inscripción.

Pero —y con esto nos encaminamos al cuarto pasaje— la relación entre arte y poesía es inextricable, precisamente por la interpelación de la extrañeza; la poesía que debe transitar de todos modos la senda del arte y mantener abierta la pregunta de si justamente ese camino puede conducir a una emancipación, a una liberación de la poesía misma respecto del arte, de la poesía como inscripción —dijémoslo ahora— de mortalidad:

¿Y la poesía? ¿La poesía, que tiene que andar, con todo, el camino del arte? ¿Entonces aquí estaría dado efectivamente el camino hacia la cabeza de Medusa y hacia el autómeta! 4
[...]

¿Quizás —sólo pregunto—, quizás camina la poesía, como el arte, con un Yo olvidado de sí, hacia eso extrañador y ajeno (*zu jenem Unheimlichen und Fremden*), y se pone —pero ¿dónde?, pero ¿en qué lugar?, pero ¿con qué?, pero ¿cómo qué?— otra vez en libertad?

Entonces sería el arte el camino que la poesía tendría que recorrer y dejar atrás (*zurückzulegende Weg*) —ni menos, ni más.

Lo sé, hay otros caminos, más cortos. Pero también la poesía se nos adelanta a veces. La poésie, elle aussi, brûle nos étapes.²⁴

Varias preguntas inevitablemente se desatan aquí. ¿Por qué *tiene* que andar la poesía el camino del arte? ¿Qué le ordena hacer así? ¿Qué determina que el yo de la poesía deba también olvidarse de sí, y aventurarse —con el arte— en el dominio de la extrañeza? Y ¿qué carácter tiene aquella anticipación acelerada de la poesía que eventualmente puede “quemar nuestras etapas”? No creo que pueda haber otra respuesta o, mejor dicho, otro comienzo de respuesta para estas preguntas—apartada la presunción de que aquí estuviésemos hablando de estructuras instituidas y

²⁴ 193 s./159.

regiones jurisdiccionales, el “arte”, la “poesía”, y no de formas de vida y gestos primarios—, no habría otro comienzo sino entender que la poesía tiene alojado en su propia índole el imperativo de esa andadura, es decir, la vocación del extrañamiento. ¿Qué vocación es ésta? ¿Qué llama en esa vocación?

Lo digo ahora tentativamente. Lo que llama en la vocación a la extrañeza, que resuena como imperativo desde la índole misma de la poesía, es el lenguaje. El lenguaje es, tengámoslo entre tanto en claro, el anillo que sella el compromiso de arte y discurso que Celan ha tenido a la vista desde el inicio mismo de

El Meridiano, esa suerte de reforzamiento mutuo, de potenciación que uno y otro se obsequian en pro de la perduración y la extensión omnímoda. El lenguaje es, también, y por eso mismo, el espacio en que algo así como el olvido del yo es constitutivamente posible: constitutivamente, porque precisamente en eso consiste hablar. Para hablar, digámoslo así, es preciso entregarse al automatismo del lenguaje. Aunque el hablante tenga perfectamente claro lo que quiere decir, aunque esté en plena posesión del sentido de su emisión, aunque aviste con toda nitidez y coherencia las secuelas que han de seguirse de su parlamento, aunque la intención del sujeto mantenga plena soberanía, ésta sólo es efectiva en el plano de la idealidad, y no podría serlo en modo alguno si no se deslizara sobre el sustrato de los mecanismos gramaticales, sintácticos y retóricos que constituyen aquel automatismo y que, como bien sabemos, muchas veces se abren como trampas que turban o defraudan la intención. En todo hablar, pues, y a despecho de las intenciones de los sujetos, el lenguaje “se habla”. Este “se” que apunta a la vez en las dos direcciones de un sujeto impersonal (el *Man* heideggeriano, forma cadente del *Dasein* en la publicidad cotidiana, que resuena aquí en el *man* del artista) y de una autonomía radical del lenguaje (como estructura profunda o acontecer pre-subjetivo, y en fin, si volvemos otra vez la mirada a Heidegger, como el *die Sprache spricht*, “el habla habla” —

no “nosotros”, no el “yo” de la egoidad— de los ensayos tardíos), este “se” define una ley, que en otro lugar he llamado una ley *unheimlich*: la ley del hablarse del lenguaje, que exige como su condición el “olvido de sí”, la “lejanía del yo”.²⁵

Esta ley co-determina al poema en razón de la misma entidad lingüística de éste. Por eso se dirige Celan a sí mismo una admonición interjectiva, una vez bosquejada la noción del poema emancipado, del “poema de la data”, si puedo llamarlo así, que todavía hemos de tocar. Dice la admonición: “¡Pero si el poema habla! Permanece en el recuerdo pensativo de sus datas, pero —habla.”²⁶

La pertenencia —y forzada obediencia— del poema al *sistema* del lenguaje y al *arte* del lenguaje²⁷ determina, entonces, la ineludible relación de la poesía con la *Unheimlichkeit*, su vocación hacia la *Unheimlichkeit*. Pero es precisamente en la realización de este llamado que llama desde la esencia lingüística de la poesía donde estaría localizada la posibilidad de una emancipación radical, no diremos del poema como objeto o creación —esto desde luego pertenece a la incondicionalidad del arte—, sino (trato de decirlo con una palabra que bien puede no atinar a su asunto), sino como gesto. Digo gesto pensando en el término fundamental que emplea Celan en los contextos en que se trata, justamente, de este salto de libertad poética:—“figura”, *Gestalt*. “Entonces”—dirá Celan—el poema sería —todavía más nítidamente que hasta ahora— lenguaje, vuelto figura, de un individuo solo —y, en su ser más íntimo, presente y presencia.”²⁸

²⁵ Cf. “Lenguaje”, capítulo cuarto de *Entre Celan y Heidegger*, *op. cit.*

²⁶ 196/161.

²⁷ El arte del lenguaje que es la elocuencia, la cual es co-extensiva con el lenguaje como sistema del hablar-más-allá-de-sí-mismo. Cf. el referido capítulo “Lenguaje”.

²⁸ 197 s./163.

Con esto quedan establecidas también las bases para plantear el problema del lugar de la poesía, al cual busca abrirse Celan atendiendo a Lucile, a la “persona” de Lenz, a aquella diferencia entre la narración fragmentaria de Büchner con su última frase “así iba viviendo” y la certeza de “hacia dónde” iba Lenz viviendo, es decir, hacia su muerte, diferencia que se desdobra entre la fecha inscrita al comienzo de la narración (el abisal “20 de enero”, que es un “desde dónde”) y la destinación que contiene el “iba viviendo”:

- 5 ¿Encontramos tal vez ahora el lugar en que estaba lo ajeno (*das Fremde*), el lugar en que la persona pudo liberarse, como un Yo —enajenado (*befremdetes*)—? ¿Encontramos un lugar semejante, un semejante paso?

“...sólo se le hacía incómodo a veces no poder andar de cabeza.” Éste es él, Lenz. Éste es, creo yo, él y su paso, él y su “Viva el rey”.

“...sólo se le hacía incómodo a veces no poder andar de cabeza.”

Quien anda de cabeza, señoras y señores, —quien anda de cabeza tiene al cielo como abismo (*Abgrund*) bajo sí.²⁹

Éste, que ya no es una contra-palabra, es (si se me permite seguir aventurando este término) el contra-gesto, la poesía reducida —es decir, no minimizada, sino restringida— a puro gesto, que no puede ser sino el gesto de la entrega a la muerte, es decir, la irrupción en el lenguaje de un yo mortal, y así también la—*deixis* de la *Unheimlichkeit* como abismo. Bien sabemos que el abismo es una figura de la *Unheimlichkeit*: Celan la invoca aquí como la contra-figura de la *Unheimlichkeit* del arte. En tal carácter, esa *deixis* no tiene lugar al interior del “sistema del lenguaje”; como paso sobre el abismo, mas no como simple avance o precipitación, sino como inversión total de sí (“andar de cabeza”), auto-enajenación de un yo enajenado que así lo libera, interrumpe el “sistema”, corta el hilo del discurso. En el ápice de esta inversión, entonces, se tendría la restitución de la poesía a sí misma en el absoluto silencio, hacia el cual toda la poesía contemporánea sería convocada, el vuelco en una oscuridad no arbitraria, sino indisoluble de una poesía que se proyecta más allá del arte.

El apunte sobre la “oscuridad” de la poesía de “hoy” (“si no la oscuridad congénita, en todo caso la que le sobreviene a la poesía, por mor de un encuentro “[*um einer Begegnung willen*], “desde una lejanía o ajenidad “[*Ferne oder Fremde*] —acaso proyectada por ella misma—”³⁰) lleva a la conjetura fundamental sobre la *Unheimlichkeit*, que anticipaba en mis notas preambulares:

²⁹ 195/160.

Pero tal vez hay, y en una misma y única dirección, dos clases de ajenidad (*zweiertelei Fremde*) —una al lado de la otra, estrechamente (*dicht beineinander*).

Lenz —es decir, Büchner— anduvo aquí un paso más que Lucile. Su “Viva el Rey” ya no es una palabra, es un enmudecimiento terrible, le corta a él —y también a nosotros— el aliento y la palabra.

Poesía: eso puede significar un cambio de aliento. ¿Quién sabe, quizá la poesía recorre el camino —también el camino del arte— por mor de un cambio de aliento semejante? ¿Quizá logre ella, puesto que lo ajeno (*das Fremde*), es decir, el abismo y la cabeza de Medusa, el abismo y los autómatas, parecen estar, sí, en una dirección, —quizá logre ella aquí discernir entre ajeno y ajeno (*zwischen Fremd und Fremd zu unterscheiden*), tal vez aquí precisamente se atrofie la cabeza de Medusa, tal vez aquí precisamente fracasen los autómatas —por este único breve instante? ¿Tal vez aquí, con el yo —con el yo enajenado, liberado *aquí* y de *esta manera*—, tal vez aquí se libere también un Otro—(*ein Anderes*)?

¿Quizás el poema a partir de allí es él mismo... y puede, entonces, de este modo carente de arte, libre de arte, andar sus otros caminos, y, entonces, también los caminos del arte —andarlos una y otra vez?

Quizás.³¹

Dos ajenidades, dos extrañezas en estrechísima vecindad, casi indiscernibles. Los acentos que tempranamente fijó Celan como registro temporal de su asunto —el agudo del hoy, el grave de lo histórico, el circunflejo de la eternidad— parecen en tal vecindad mezclarse sin restricciones, y precisamente bajo el signo de la perennidad del arte, la eternidad que el arte ha proyectado para sí desde un comienzo y que subsume la historia que de allí arranca y la delgada franja del hoy; mezclarse, digo, al punto de volver esencialmente problemáticos los enunciados de Celan, que por lo mismo no se formulan como aseveraciones, sino en el modo reservado de la pregunta, la conjetura y la hipótesis, no por ello menos aventuradas. Y sin embargo —éste es el atisbo crucial, que Celan quiere apoyar con el testimonio de su ex-

³⁰ 195/160.

³¹ 195 s./161.

perencia de la poesía como testimonio—, sin embargo la posibilidad de la poesía *aún*, aún *hoy*, en el borde mismo de su elipsis, depende del discernimiento de estas dos extrañezas: una, la extrañeza del extrañamiento radical como lo que antes llamamos el “programa de Medusa”, otra, la extrañeza del advenimiento del Otro, es decir, de la acogida del Otro en el habla del poema, que, al “hablar [...] *por la cosa de un Otro*”,³² por su “causa”, si se quiere, proyecta (y no produce) realidad (la expresión pertenece a la alocución de Bremen) en el acto mismo de proyectar el lugar de su advenimiento y de negar, conjuntamente, que ése lugar sea su propiedad: tal, la condición u-tópica de la poesía, no porque ella misma no sea más que una fábula, sino por abrir el lugar del advenimiento del Otro, en la espera y el pensamiento.

Pero este discernimiento sólo puede ocurrir en un “único breve instante”. La brecha de este instante, y con él, de la liberación del Otro, no puede ser sino, de la manera más aguda, la irrupción de un tiempo que no es susceptible en modo alguno de ser fijado, anticipado, precisamente porque es un tiempo preñado de lo sido y de la marca de mortalidad que le es, a ello, inalienable. Ése es, entonces, el misterio de las datas, fechas (brechas) que enlazan aleatoriamente lo imposible de la historia (un “20 de enero” que cada poema lleva inscrito³³) y que en su misterio encierran el “*misterio del encuentro*”, ya no, por cierto, en la forma lingüísticamente instituida de la metáfora (ésta es la ley del encuentro determinada por el régimen del arte), sino en lo ya dicho: la apertura del espacio de advenimiento del Otro. Sólo manteniéndose fiel a sus datas —“en su pensativo recuerdo”, que tiene el carácter del duelo— puede el poema dejar que lo Otro, no el Otro absoluto, sino cada figura del Otro, que es todo otro, cosa o ser humano, venga y traiga consigo lo que le propio, es decir, nada menos que su alteridad. La data es aquí, precisamente, el signo de la irrupción de una existencia singular, el signo del puntual encuentro de singularidades de la cual ha de mantenerse memorioso el poema como posibilidad de su

³² 196/161.

³³ El 20 de enero en que Lenz excursionó por la montaña, según el relato de Büchner, el horrible 20 de enero de 1942 cuando, en la conferencia secreta de Wannsee (abismos de la historia y de los nombres: *wann*, en alemán, significa “cuándo”, *Wahn*, “delirio”, “locura”; Celan relaciona los dos vocablos en el poema *Huhediblu*), se estableció la “solución final” y, con ella, el exterminio de más de seis millones de judíos.

apertura a lo otro, en la medida en que el que lo escribe—“no olvida que habla bajo el ángulo de inclinación de su existir, el ángulo de inclinación de su criaturidad.”³⁴ Este no olvido, mismo que el duelo de las fechas, es el que mantiene, el que puede mantener al poema en el filo frágil de su *aún*.

El poema se convierte —¡bajo qué condiciones!— en poema de uno que percibe—que todavía sigue percibiendo—, vuelto hacia lo que aparece, que interroga e interpela a esto que aparece; se convierte en diálogo— a menudo es un diálogo desesperado.

Sólo en el espacio de este diálogo se constituye lo interpelado, se reúne en torno al Yo que lo interpela y lo nombra. Pero en este presente lo interpelado y que, a través del nombrar, ha llegado a ser, por decirlo así, tú, trae consigo su ser otro. Aún en el aquí y ahora del poema —el poema mismo siempre tiene, pues, únicamente este presente único, irrepetible, puntual—, aún en esta inmediatez y cercanía deja que hable, con él, lo que a lo Otro es lo más propio: su tiempo.³⁵

La data es la signatura del tiempo, del encuentro de los tiempos y, por tanto, de las procedencias y destinos que marcan la heterogeneidad de los tiempos en la singularidad y puntualidad de su romper y acontecer. Su figura es la loca figura del anillo del retorno, que no iguala ni restaura, que no produce, sino diferencia. Si se me permite retomar brevemente la conjetura que pronuncié al comienzo, a propósito de la relación del concepto de *Unheimlichkeit* en Celan con los de Freud y Heidegger —se recordará que hablaba de una radicalización de ambas nociones en el primero—, creo que podría decirse que la data es el inconsciente de la historia.³⁶ Su “ley”, si así puede llamarse al modo de su operación, es la “ley” de la *vez*, y más precisamente, de “una vez como la otra”. Aproximándose al término de su discurso, en el momento mismo en que Celan declara estar otra vez en el comienzo (es el anuncio del retorno anular del meridiano con que el discurso finaliza), vuelve a preguntar “por lo mismo”, “en toda brevedad y desde otra dirección”, aludiendo a una cuarteta de *Voces*

³⁴ 197/163.

³⁵ 198 s./164.

³⁶ La idea de un “inconsciente histórico”, que aquí sólo dejo insinuada, es un guiño a la relación entre Benjamín y Celan, entre imagen dialéctica y data, que aventuré, también a manera de esbozo, en la nota 3.

(primer poema de *Reja del habla*) y a su prosa *Conversación en la montaña*, que apuntan, ambas, a Lenz:

7 Había trazado la escritura de mi destino, una vez como la otra (das eine wie das andere Mal), desde un “20 de enero”, desde mi “20 de enero”. Me encontré... conmigo mismo.

¿Se anda, entonces, cuando se piensa en poemas, se anda con poemas por tales caminos? ¿Son estos caminos sólo caminos en círculo, rodeos de ti a ti? Pero son también, a la vez, entre tantos otros caminos, caminos por los cuales el lenguaje adquiere voz, son encuentros, caminos de una voz a un Tú que percibe, caminos creaturales, proyectos de existencia acaso, un anticipatorio enviarse hacia sí mismo, en busca de sí mismo... Una suerte de regreso al hogar (*Eine Art Heimkehr*).³⁷

“Una vez como la otra”, *das eine wie das andere Mal*, ésa, digo, sería la “ley” de la data y, con ella, el ritmo y raptó del tiempo, de la radical heterogeneidad de los tiempos. Se advertirá en la expresión celaniana la inscripción del “como”, *wie*, que no iguala, sino desdobra la “vez”. Señalé antes que el “como” (*als*) de la operación de Medusa, del “programa Medusa”, de la mediación del arte que captura, ahora bajo su régimen extendido, lo natural como lo natural, sería el lugar *unheimlich*, la *Unheimlichkeit* como lugar. Este otro “como”, que escapa esencialmente al principio de la analogía y a su productividad inquietante, el “como” anular del retorno que difiere, sería asimismo la otra ajenidad que la poesía, “con el yo enajenado, liberado *aquí* y de *esta manera*”, ha de prometerse y comprometerse a discernir, a abrir como vacancia para el advenimiento del Otro, de todo otro *como* otro.

Este mismo anillo se presenta, por fin, como “una suerte de regreso al hogar”, al *Heim* y a la *Heimat*, la última figura de la *Unheimlichkeit* en este discurso. No el terruño ni el origen, ni el propio origen como lo oriundo que permanece (“[n]inguno de estos lugares puede encontrarse, no los hay”, tal como rubrica Celan esa conversión *unheimlich* de la *Heimat* en u-topía por obra de la asolación de la gue-

³⁷ 201/166.

rra), ni la restauración de una identidad, sino, bajo el *innuendo* de lo venidero (*das Kommende*), y por tanto de lo Otro y del otro, el encuentro de la *posibilidad del encuentro*:

Señoras y señores, encuentro algo que me consuela también un poco de haber andado en presencia de ustedes este imposible camino, este camino de lo imposible.

Hallo lo que vincula y, como el poema, conduce al encuentro.

Hallo algo —como el lenguaje— inmaterial, pero terreno, terrestre, algo en forma de círculo, que vuelve sobre sí a través de ambos polos, y —de modo más jovial— que, al hacerlo, cruza incluso los trópicos, los tropos—: hallo... un *meridiano*.³⁸

³⁸ 202/167.