



Testimonio, memoria y silencio: posibles diálogos entre Paul Celan y Walter Benjamin

Mariana Camilo de Oliveira ¹

Resumen:

El testimonio se encuentra, aporéticamente, entre el deseo de narrar la vivencia traumática y su imposibilidad. Nos deparamos con este problema cuando nos acercamos a la obra del poeta Paul Celan. La aporía entre el trauma – considerado indecible – y la representación, puesta en escena en la poesía celaniana, es repetidamente evocada y es a menudo colocada en oposición al “dictum” adorniano sobre la imposibilidad de la lírica después de Auschwitz. La aporía en torno al relato de la catástrofe también instigó a Walter Benjamin en el conocido fragmento de “El Narrador” [“Der Erzähler”], acerca del enmudecimiento de los soldados que volvían de la guerra. De un modo distinto, la narración aparece en Benjamin como una posibilidad de cura – en el aforismo “Narración y curación” [“Erzählung und Heilung”] – curiosamente articulada con el *mar del olvido feliz* [“Meer glücklicher Vergessenheit”]. El presente trabajo pretende detenerse sobre la aporía en cuestión a partir del legado de Celan y las reflexiones de Benjamin sobre narración y memoria. Se vislumbra, a partir de la obra del poeta, una salida a través de una ética de la representación, que no repite el trauma de modo obscuro o banal o simplemente se calla, sino que incorpora el silencio en su decir. De este modo, su poética cita lo ocurrido metonímicamente a través del silencio, que funciona a la manera de la *madeleine* proustiana. Así, nos deparamos con una lírica del índice que, como cicatriz o ruina benjaminiana, es contigua a la memoria.

¹ UFMG. E mail marianacamilo@yahoo.com.br



Testimonio, memoria y silencio: posibles diálogos entre Paul Celan y Walter Benjamin

A ella la palabra lograda al silencio.
Contra las otras que pronto,
prostituidas por las orejas de los desolladores,
también trepan por el tiempo y los tiempos,
testimonia por último,
por último, cuando sólo cadenas resuenan,
testimonia por la que allí yace
entre oro y olvido
Paul Celan. Argumentum e silentio.

La lengua nos ha indicado inequívocamente que la memoria no es un instrumento para explorar el pasado; es, más bien, el medio. Es el medio donde se dio la vivencia, así como el suelo es el medio en el cual las ciudades antiguas están enterradas.

Walter Benjamin. Cavando y recordando.

La aporía que se da entre el trauma – considerado indecible – y la representación, y que se pone en escena en la poesía celaniana, es repetidamente evocada y es a menudo colocada en oposición al “dictum” adorniano sobre la imposibilidad de la lírica después de Auschwitz. La *Shoah*, así como más adelante las dictaduras en Latinoamérica, se tornaron el *locus* originario del género del testimonio en el siglo XX, aunque se pueda afirmar que cierto tenor testimonial destelle en occidente paradigmáticamente desde la *Ilíada*. El impasse en torno al relato de la catástrofe también instigó a Walter Benjamin en el conocido fragmento de “El Narrador” [“Der Erzähler”] acerca del enmudecimiento de los soldados que volvían de la guerra. Por otro lado, la narración aparece en Benjamin como una posibilidad de cura – en el aforismo “Narración y curación” [“Erzählung und Heilung”] – curiosamente articulada con el “mar del olvido feliz” [“Meer glücklicher Vergessenheit”]. Memoria y olvido también reciben, en Benjamin, una acepción particular. El presente trabajo pretende detenerse sobre este problema en cuestión: el de la narración y la memoria, a partir del legado de Celan y las reflexiones de Benjamin. El testimonio parece encontrarse bajo una doble aporía, que articula las dos nociones aquí destacadas y que favorece un encuentro inexistente entre el poeta y el filósofo: el deseo y la imposibilidad de narrar la vivencia traumática; la tensión ineludible entre el recuerdo y el olvido.

¿Qué puede una voz crítica decir, ante la lírica celaniana, sin recaer ella misma en la “bunte Gerede” [habladuría colorida], “Sprachgestöber” [torbellino de lenguaje] o



incluso, benjaminianamente, en un “documento de barbarie”? ¿Qué puede decir sin la pretensión de hacer Auschwitz (y la poesía después de tal evento) digerible, representable? ¿O, por otro lado, sin recaer en un relativismo en el que cualquier ficción es válida? Con estos impasses y sin construcciones sólidas debe convivir el lector de esta lírica, cuya lectura es ella misma una peligrosa experiencia [*Erfahrung*] – etimológicamente una travesía arriesgada: en latín *ex-periri* y en alemán también contiene los semas de travesía [*fahren*] y de peligro [*Gefahr*], tal como subraya João Barrento,² en afinidad con Walter Benjamin– puesto que se escenifica en el territorio deslizante entre el lenguaje y los acontecimientos traumáticos.

En ese territorio emerge la obra del poeta Paul Celan, nacido en la ciudad rumana de Czernowitz, Bucovina (hoy perteneciente a Ucrania), en 1920, hijo de judíos hablantes de alemán, cuyos padres fueron deportados a un campo de exterminio en Michailovka, en 1942, y allí murieron. Celan permaneció 18 meses en un campo de trabajo. Se estableció en París, en 1948, donde comenzó a enseñar y traducir. Paul Celan se suicidó en París, el 20 de abril de 1970, saltando desde el puente Mirabeau al río Sena. Se consagró entre los mayores autores de la literatura alemana del siglo XX — especialmente después del conocido poema “Todesfuge” [“Fuga de la muerte”], de recepción controvertida, en el cual evoca el horror de la *Shoah*, llevando a muchos a cuestionar el supuesto veredicto adorniano: “La crítica cultural se encuentra ante el último estadio de la dialéctica entre cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es un acto bárbaro, y eso corroe incluso el conocimiento de por qué hoy se ha tornado imposible escribir poemas.”³ El “dictum” y la obra de Paul Celan (como refutación del mismo) son frecuentemente evocados como antagónicos. Las catástrofes del siglo XX, en especial, para nuestros propósitos, la *Shoah*, es una especie de paradigma de lo “real”,⁴ que escapa al tejido simbólico. Se esboza, de este modo, el problema que nos moviliza.

Benjamin, a su vez, es un judío alemán nacido en 1892 que se suicida en Port-Bou en el 1940. Diferentemente de Celan, cuya poesía tiene las marcas de la catástrofe del siglo XX, Benjamin, para Barrento, es un autor del siglo XIX, no por su método

² BARRENTO. Posfácio. Memória e Silêncio. In: CELAN. *A morte é uma flor*, p. 133.

³ ADORNO. Kulturkritik und Gesellschaft. In: _____. *Prismen*, p. 342. Traducción nuestra.

⁴ Jacques Lacan se refiere a los campos de concentración como “real, sumamente real, tan real que lo real es más hipócrita [*béguéule*] que la lengua al promoverlo” (LACAN. Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o Psicanalista da Escola. In: _____. *Outros escritos*, p. 263. Traducción nuestra).



alegórico, por el montaje, sino que por los focos de interés de su obra.⁵ Ambos, aunque de modo totalmente distinto, se enfrentan con un fin trágico en el núcleo del siglo XX. A pesar de contar con pocas referencias de Celan a Benjamin – tal vez dos directas y algunas más crípticas – las afinidades de sus obras parecen ir más allá:

En este proceso, común a Paul Celan y Walter Benjamin, de búsqueda de vestigios de sentido en las ruinas de la Historia, el lenguaje de los dos autores revela muchas veces afinidades (en su carácter elíptico, esotérico y fragmentario), y el método es el mismo: el de una micrología minimalista que arranca a la opacidad de lo in-significante los sentidos más secretos de los grandes movimientos de la Historia y de los abismos del lenguaje.⁶

Ya es, en cierta medida, *vox populi* la inclusión de Walter Benjamin en un posible conjunto de pensadores de la historia y de la memoria y ésta a su vez constituye, de modo especialmente recurrente en los últimos años, un objeto destacado de estudios interdisciplinarios de todo tipo. Los discursos sobre la memoria se encuentran siempre bajo un doble riesgo: por un lado, el de un relativismo generalizado e irresponsable; por otro, el de la ingenuidad de la sencilla afirmación positiva y dogmática de la necesidad de recordar, desconsiderando la indisoluble urdidura de este gesto en relación a su supuesta contrapartida – el olvido.

Huyssen observa que la emergencia de los discursos de la memoria obtiene una nueva modalidad en Occidente a partir de los años 60, tras el rastro de la descolonización y los nuevos movimientos sociales; en Europa, además, las resonancias de la memoria del Holocausto se aceleran en los años 80.⁷ Sin embargo, no se puede dejar de notar la paradoja subyacente a los discursos de memoria. Huyssen llama la atención sobre la creciente acusación de los críticos con respecto a la cultura contemporánea de amnesia, apatía, embotamiento o pérdida de la conciencia histórica. Él indaga si nuestro impulso de recordar y terrible miedo de olvidar no se daría acaso por el hecho de que vivimos en tiempos de un aumento explosivo de memoria, que se torna cada vez más disponible en los diversos medios – ¿no estaría este aumento “acompañado de un aumento explosivo del olvido”?⁸ Eventualmente el vértigo en relación a la velocidad de los cambios y el riesgo del olvido tienen como corolario el

⁵ BARRENTO. Ler o que não foi escrito: conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan. In: _____. *O arco da palavra: ensaios*, p. 35.

⁶ BARRENTO. Ler o que não foi escrito: conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan. In: _____. *O arco da palavra: ensaios*, p. 47. Traducción nuestra.

⁷ HUYSSSEN. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, p. 10.

⁸ HUYSSSEN. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, p. 18.



deseo de una especie de memoria total: ¿y no sería ésta justamente el olvido que tanto amenaza? Ricœur reflexiona sobre el problema de la memoria y del olvido bajo la influencia de dos citas de Aristóteles, especialmente aptas para este contexto: “la memoria es *del* tiempo” (genitivo) y “todo cambio es destructor (*ekstatikón*) por naturaleza, y todo se genera y se destruye en el tiempo. Por eso, unos le llaman ‘el más sabio’, mientras que para otros, como el pitagórico Parón, es muy ignorante (*amathéstaton*), pues olvidamos en él (*epilanthárontai en touítoi*)”.⁹ Sin perder de vista estas problematizaciones, se hacen necesaria una breve incursión en algunas formulaciones de Walter Benjamin sobre la narración y la memoria.

En “El narrador”, siguiendo a la afirmación inicial del fin de la narrativa – asociada al fin de la experiencia –, Benjamin trae a colación el conocido pasaje en el cual menciona que al fin de la entonces llamada gran guerra, los combatientes regresaban mudos del campo de batalla, no más ricos, sino más pobres, de experiencia transmisible.¹⁰ Y afirma aun:

Lo que, diez años después, se vertió en el caudal de libros de guerra, era una cosa muy distinta a la experiencia que pasa de boca en boca. Y no era cosa de asombrarse. Puesto que nunca se relegó la experiencia frente a básicas mentiras como la estrategia por la guerra de posiciones, la económica con la inflación, la del propio cuerpo con la batalla de materiales de guerra, o la moral con el poder.¹¹

Sin que pudiera vislumbrar desde el lugar epistémico de los pensadores posteriores a Auschwitz, Benjamin anuncia el impasse del testimonio y uno de los problemas a los cuales nos dedicamos. Consiste en la aporía misma con la cual nos encontramos en la lectura de la obra de Celan (sin entrar en la cuestión de la inclusión o no del poeta y su legado en la categoría de testimonio). El rasgo de indecibles que tienen estas vivencias reside no solamente en los límites del decir, sino también en la naturaleza misma de lo vivido, que deshace la posibilidad de producir experiencia comunicable, narrable, así como, en lo que aquí concierne, experiencia poética. Eso explicita también que el gesto de narrar puede tener potencialidades aparentemente contrarias a los propósitos del trauma y del dolor. Es lo que Benjamin constata en el aforismo “Narración y Curación”:

También ya se sabe como el relato que un paciente hace en el inicio del tratamiento puede tornarse el comienzo de un proceso curativo. De ahí viene la pregunta de si la narración no formaría el clima propicio y la condición

⁹ RICŒUR. *La lectura del tiempo pasado*: memoria y olvido, p. 13.

¹⁰ BENJAMIN. El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov, p. 190.

¹¹ BENJAMIN. El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov, p. 190.



más favorable de muchas curaciones, y aun si no serían todas las enfermedades curables si apenas se dejaran flotar bien lejos – hasta la desembocadura –, en la corriente de la narración. Si imaginamos que el dolor es una barrera que se opone a la corriente de la narrativa, vemos entonces claramente que se rompe donde su inclinación se vuelve lo suficientemente acentuada como para dejar a todo lo que encuentra en su camino en el mar del olvido feliz.¹²

Por un lado, se esboza en el fragmento la idea de dolor como barrera, atravesada a la narración. El dolor es también un indecible, bordea la incomunicabilidad por su naturaleza radicalmente particular. El trauma, tal como sugiere el psicoanálisis, sería un aporte excesivo a la mente, que se muestra destituida de recursos para asimilarlo. Aunque la narración se haya revelado productiva en el proceso curativo de muchos sujetos, y en muchos como algo estrictamente necesario, en algunos casos parece no haber sido capaz de contener a la emergencia de las fuerzas destructivas oriundas del trauma. Por otro lado, el flujo de la narrativa requiere algo que se le haga oposición, para no tornarse mero olvido. Dejemos provisoriamente abierta la cuestión de la posibilidad de pensar las funciones y efectos del esfuerzo de articulación del trauma puesta en escena en la lírica celaniana.

No se debe desconsiderar la inquietante finalización del aforismo, en la cual se deja entrever una eventual articulación entre la cura y el olvido. Hoy se puede decir que las reflexiones sobre esa articulación ya no son exactamente nuevas y cuentan con proposiciones psicoanalíticas y con la incorporación de la negatividad en el teorizar a lo largo del siglo XX. Sin embargo, pensar el olvido parece producir algún inconveniente. Tal vez debido a eso Ricœur haya afirmado que el olvido, a excepción de Nietzsche, “ha sido ignorado por los filósofos y se ha considerado únicamente el enemigo que combate la memoria, el abismo del que ésta extrae el recuerdo”.¹³ Es cierto que la asociación entre memoria y olvido requiere una atención más detenida y no puede ser hecha de modo irresponsable. El pasaje, vinculado aun a otras elaboraciones del autor, indica con cuánta cautela Benjamin se ocupa de las nociones de memoria y de pasado. Se debe, de este modo, hacer remisión al fragmento de “El narrador” en el cual Benjamin observa que la reminiscencia (la musa épica, memoriosa, *Mnemosyne*) sería fundadora de la cadena de la tradición que trasmite a los acontecimientos, y sería en ella que se originan tanto la *rememoración*, que sería una especie de memoria perpetuada (del romancista),

¹² BENJAMIN. *Rua de mão única*: obras escolhidas. v. II, p. 269. Traducción nuestra.

¹³ RICŒUR. *La lectura del tiempo pasado*: memoria y olvido, p. 13.



como la *memoria* (breve y dispersa) de la narrativa¹⁴ – ésta última se relacionaría de cierto modo con el olvido. Son ideas próximas a aquellas sugeridas en “Una imagen de Proust”:

Porque para el autor reminiscente el papel capital no lo desempeña lo que él haya vivido, sino el tejido de su recuerdo, la labor de Penélope rememorando. ¿O no debiéramos hablar más bien de una obra de Penélope, que es la del olvido? ¿No está más cerca el rememorar involuntario, la *mémoire involontaire* de Proust, del olvido que de lo que generalmente se llama recuerdo? ¿Y no es esta obra de rememoración espontánea, en la que el recuerdo es el pliegue y el olvido la urdimbre, más bien la pieza opuesta a la obra de Penélope y no su imagen y semejanza? Porque aquí es el día el que deshace lo que obró la noche. Cada mañana, despiertos, la mayoría de las veces débiles, flojos, tenemos en las manos no más que un par de franjas del tapiz de la existencia vivida, tal y como en nosotros las ha tejido el olvido.¹⁵

Benjamin se sitúa entre los pocos que parecen percibir la paradoja del olvido como un modo de recordar. En “Sobre algunos temas de Baudelaire”, Benjamin se vale aun de la formulación freudiana de que el consciente no registraría modificaciones duraderas, sino que éstas tan sólo se originarían de huellas mnémicas; eso sería una especie de protección en contra de la recepción ostensiva de estímulos, caso fuésemos capaces de retener a toda la estimulación a la cual somos expuestos. Tal protección es, para Benjamin, tan importante cuanto la capacidad de recibirlos.¹⁶

Celan, a su vez, evoca a una posible “memoria de las fechas”, *Eingedenk* – así como la rememoración benjaminiana – en su discurso “El Meridiano”: “¿Se puede decir tal vez que en cada poema queda grabado su «20 de enero»? ¿Es tal vez la novedad de los poemas que se escriben hoy precisamente eso: que en ellos se intenta con toda claridad que esas fechas queden en el recuerdo?”¹⁷ El 20 de enero entrecruza acontecimientos: el día en que Lenz, de Georg Büchner, atraviesa la montaña; día de la Wannsee-Konferenz, en la cual se decide la *Endlösung* para la cuestión judía; en el plano personal, según Emmerich, fecha de la muerte de la madre de Celan, algo que no se ha podido comprobar.¹⁸ La fecha, en Celan, más allá de la indicación temporal, es algo que permite, como las coordenadas del meridiano, entrecruzar hechos, informaciones, momentos históricos, políticos, literarios y personales. Para Celan el

¹⁴ BENJAMIN. El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov, p. 201-202.

¹⁵ BENJAMIN. Una imagen de Proust, p. 18.

¹⁶ BENAJMIN. Sobre algunos temas en Baudelaire, p. 130.

¹⁷ CELAN. *Obras completas*, p. 505. Traducción de José Luis Reina Palazón.

¹⁸ EMMERICH. *Paul Celan*, p. 12



poema habla y, de este modo, recuerda sus fechas. Memoria del tiempo, es cierto, sin embargo de un pasado no homogéneo sino, a la manera de Benjamin, construido.

Hemos de retomar el problema de la representación del evento traumático, considerado indecible. La representación y la poesía son, en Celan, posibles luego de lo ocurrido –sin volver nuevamente posible lo “bello” y lo rápidamente asimilable–, y no sin algún precio. Celan hace uso de los procedimientos para, en palabras de Adorno, “expresar el horror a través del silencio”;¹⁹ lo hace a lo largo de su obra, de manera cada vez más silenciosa, en una experiencia radical con la lengua. Eso muestra que existe, en la lírica celaniana, una “ética de la representación”, siempre conectada a su técnica, incorporando el silencio en su poesía, de modo que no se produzca un exceso de *aisthesis*²⁰ en su representación de lo real que –siguiendo las reflexiones de Márcio Seligmann-Silva– “ciegue” y haga inviable la reflexión sobre la misma. La noción de indecible gana una nueva acepción luego de la *Shoah* –pasa a remitir inevitablemente a ésta, siendo no sólo lo inefable, sino también lo indecible metonímico de los “dientes” y los “cabellos”.

La plausibilidad de la conciliación entre arte y dolor, más allá de que se demuestren como no excluyentes, emerge con una nueva acepción después de la Segunda Guerra Mundial y, así, “arte del dolor” o “arte del cuerpo” señalan una nueva mirada sobre lo “real”. Valerse del cuerpo y de sus límites como soporte del arte –sea a través de cortes, secreciones– tiene su origen en la violencia de la técnica y la desafía. Seligmann-Silva señala, para referirse a este llamado *arte abyecto*, las *performances* de autodestrucción, extensiones de la piel, *body art*, suspensiones del cuerpo, entre otros fenómenos que, según lo dice el autor, *des-construyen la representación*.²¹ En algunos casos, afirma, la superestetización culmina en la antiestética –“percepción (*aisthesis*) en demasía se transforma en la imposibilidad de percepción”–, la visión de lo “real” produce una especie de “quemadura”; un “corte” en la película de lo “real” que disuelve la frontera, característico de la pos-modernidad.²² En torno a este argumento, emerge

¹⁹ ADORNO. *Gesammelte Schriften*. Ästhetische Theorie. Band 7, p. 477. Traducción nuestra.

²⁰ SELIGMANN-SILVA. Arte, dor e *kátharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: _____. *O local da diferença*, p. 55.

²¹ SELIGMANN-SILVA. Arte, dor e *kátharsis*. Ou: variações sobre a arte de pintar o grito. In: _____. *O local da diferença*, p. 51-52.

²² SELIGMANN-SILVA. Arte, dor e *kátharsis*. Ou: variações sobre a arte de pintar o grito. In: _____. *O local da diferença*, p. 55.



Celan: al contrario de la ceguera producida por exceso de percepción, el poeta fomenta la reflexión sobre la ética (de la representación), que supone un límite y respeto en relación a *otro*, entre lo sublime y lo abyecto. Así, lo indecible en Celan no está en el ámbito de lo sublime que eleva, tampoco en la exhibición del cadáver que impide la percepción.

Frente a la lírica celaniana se puede formular la noción de testimonio metonímico. Éste difiere de la exposición banal del horror, así como de un contra-modelo de testimonio mimético (imitativo), que tendría una pretensión totalizante. El testimonio metonímico es un índice, y así, es, también él, una especie de “astilla” resultante de la explosión de la catástrofe. Son los cabellos (los de “oro de Margarete” y de “ceniza de Sulamita”, de “Todesfuge”), así como en el poema “MANDORLA”: “Madeja de judío, eres inmortal”, “Madeja de hombre, eres inmortal”.²³

La palabra-objeto, palabra-índice, recorte de la catástrofe, es también una “astilla”, como “Wolfsbohne” [Simiente de lobo]: título de un poema de Celan no publicado en vida. “Wolfsbohne” es el nombre de una planta –y de poco nos sirve la búsqueda exhaustiva de referencias sobre ella–, es una palabra utilizada por la madre, que metonímicamente, la cita. En el poema, “Wolfsbohne” y “Lupine” [lupino] funcionan como “palabras-astillas”.

Lejos, en Michailovka, en
Ucrania, donde
ellos asesinaron a mi padre y a mi
madre: ¿qué
florecía allí,
que florece allí? ¿Cuál
flor, madre,
te hirió allí
con su nombre?

Tú, madre,
Que dijiste simiente de lobo, no:
lupino?

Ayer
uno de ellos vino y
te mató
de nuevo en
mi poema.²⁴

²³ “MANDORLA”, de *Die Niemandrose*, versos 8 y 14: “Judenlocke, wirst nicht grau” y “Menschenlocke, wirst nicht grau” CELAN. *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe*, p. 142.

²⁴ CELAN. Simiente de lobo. In: IBARLUCÍA. Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz. *Trans/Form/Ação*, p. 133. Traducción de Ricardo Ibarlucía.



La palabra es, ella misma, un cadáver que debe ser lavado, y la poesía de Celan es también una forma de lavar el cadáver-palabra, como en el poema:

Una palabra – ya sabes:
un cadáver.

Lavémoslo,
peinémoslo,
volvamos su ojo
hacia el cielo.²⁵

Nos encontramos en el ámbito de lo indecible –no aquel que está más allá del lenguaje (el de la “mística inefable” o el de lo “sublime espiritualista”), sino justamente, en su materialidad, aquello que está más acá del lenguaje.

En este sentido, Celan y Benjamin, que nunca se encontraron, lo hacen en las ruinas de la Historia. La metonimia acá destacada como método de Celan, como procedimiento mismo de testimonio, se encuentra con la relación entre fragmento y totalidad en Benjamin. João Barrento resalta que este par, en el drama barroco, revela la importancia de la cosa, del objeto concreto, de las ruinas desparramadas sobre el escenario; “el fragmento concreto sostiene su contenido material objetivo”.²⁶

Abordamos, entonces, el problema referente a los efectos de la escritura y de la narración del trauma a través de tres hipótesis: la primera vía, la de la posibilidad de la representación, la segunda, la de su imposibilidad. Ambas encuentran sus representantes en la obra de Celan. Ambas, asimismo, parecen ser puestas en cuestión por la misma obra. La primera, por la apuesta en la función comunicativa del lenguaje, lo cual es inmediatamente desmantelado por el poeta –por la creencia en la apertura y porque ello tiende a tornar a Auschwitz en algo digerible. La segunda es puesta en cuestión por aproximarse a la solución “fácil” del hermetismo en relación con un pasado doloroso que, como señala el aforismo benjaminiano, sólo impide el flujo de la narrativa; salida relativamente obscurantista e inmovilizante. Y la tercera vía –la de la posibilidad (a través de la incorporación del silencio), aunque no sin pagar algún precio. Percibimos que la escritura del dolor ocurre en contigüidad con una vida también dolorosa. El dolor de la vida y el dolor del texto se muestran a través de esta poesía atravesada por el evento traumático, así como a través de la visión abismal y melancólica del objeto

²⁵ Fragmento de poema “FRUNCIDOS DE NOCHE”. CELAN. *Obras completas*, p. 103. Traducción de José Luis Reina Palazón.

²⁶ BARRENTO. *O arco da palavra*, p. 51. Traducción nuestra.



perdido y reencontrado. Un reencuentro que se da en la lengua materna y la de los asesinos. (*Muttersprache-Mördersprache*, la misma lengua enseñada por la madre y lengua de los asesinos de la madre), la única lengua capaz de ser territorio para el reencuentro. Se muestran los dos aspectos de la escritura: ése que restaura, el de la lengua que hace posible la articulación; y ése disruptivo, para el cual la única manera de detener la escritura y la vivencia renovada de lo terrible parece ser la muerte. El dolor de y en las palabras (que no tienen exterior): es solamente en ellas y a través de ellas que se puede restaurar lo que fuera fracturado, pero ellas no dan garantías a quien realiza una inmersión de ese tipo. El uso de las palabras se pone en práctica, en la poesía, para protegerse de aquello que parece provenir únicamente de ellas mismas, metonímicamente contiguas a la memoria.

Narración y silencio, memoria y olvido configuran los ejes tenues, delante de los cuales la pretensión de totalización es un riesgo permanente. Las cuatro nociones por las cuales intentamos transitar, sin conclusiones firmes, reciben una nueva acepción luego de las experiencias catastróficas del siglo XX y demandan una nueva ética. Si es preciso concebir una ética de la representación, debe suponerse también una ética de la memoria, que no se deje cegar por el imperativo banal de recordar todo, y no recaer en el simple relativismo de retomar el pasado como una pura ficcionalización, y tampoco incurre en el error de apenas rendirse al mero olvido. Narración, silencio, memoria y olvido permiten, finalmente, “leer lo que no fue escrito”²⁷ –aproximaciones posibles al extraño y productivo devenir de las obras de Benjamin y Celan. Dos pares que configuran un meridiano factible entre Benjamin y Celan.

Referencias Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Kulturkritik und Gesellschaft*, (1951). In: _____. *Prismen*. Berlin-Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955.

ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften*. Ästhetische Theorie. Band 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1970.

BARRENTO, João. Posfácio. Memória e silêncio. In: CELAN, Paul. *A morte é uma flor: poemas do espólio*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998. Título original: *Die Gedichte aus dem Nachlass*.

²⁷ Expresión utilizada por Hofmannsthal, citada por Walter Benjamin, y utilizada como título en el texto de João Barrento. BARRENTO, João. *Ler o que não foi escrito: conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*. In: _____. *O arco da palavra: ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2006.



BARRENTO, João. Ler o que não foi escrito: conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan. In: _____. *O arco da palavra: ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2006.

BENJAMIN. Una imagen de Proust (1929). In: _____. *Imaginación y sociedad*. Iluminaciones I. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus Ediciones, 1980.

BENJAMIN. El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov (1936). In: _____. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Trad. Roberto J. Vernengo. Barcelona: Monte Avila/Planeta- Agostini, 1986.

BENAJMIN. Sobre algunos temas en Baudelaire (1939). In: _____. *Poesía y Capitalismo*. Iluminaciones II. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus Ediciones, 1988.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: _____. *Rua de mão única*. – 5.ed – São Paulo: Brasiliense, 1995. – (Obras escolhidas; v. II)

CELAN, Paul. *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

CELAN, Paul. *Obras completas*. 4. ed. Tradução de José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 2004.

EMMERICH, Wolfgang. *Paul Celan*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IBARLUCÍA, Ricardo. Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, n. 21/22, p. 131-150, 1998/1999.

LACAN, Jacques. Proposição de 09 de outubro de 1967 sobre o Psicanalista da Escola. In: _____. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RICŒUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Traducción de Gabriel Aranzueque. Madrid: Arrecife Producciones, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e *kátharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: _____. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2006.