

II. NOTAS

DETONACIONES MERIDIANAS
(NOTA ACERCA DE LAS ESCANSIONES TONALES EN LA
ESCRITURA POÉTICA DE PAUL CELAN)

*Ajens, Andrés*¹

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
Santiago, Chile
andres.ajens@umce.cl
ORCID: 0000-0002-4761-3547

A partir de algunos versos de *Fadensonnen* (1968), abordamos sinópticamente el acontecer tonal en la escritura poética de Paul Celan. Frente al tono dado de lo histórico, este despliega una variabilidad tonal que afirma cada vez un segundo tono. A menudo esta respuesta—que Celan habrá llamado alguna vez (en francés) *détonation*—conlleva ironía y/o parodia crítica, incluso sarcasmo, aunque no exclusivamente. A su vez, esta tonalidad segunda suele venir escandida en movimientos que dejan en vilo toda economía tonal, no lejos del humor indecidible de Kafka y la serena jovialidad de Hölderlin. Al cabo, ofrecemos una traducción del texto en que Celan (citado por Jean Daive) deja venir *à la lettre* el término *détonation*.

* * *

¹ Escritor y traductor, doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del arte, Universidad de Chile; docente e investigador en el departamento de Filosofía, UMCE, Santiago.

und lausch ihrem zweiten
und jeweils zweiten und zweiten
Ton.

P. Celan (“Kleide die Worthöhlen aus”, *Fadensonnen*; *GW II*)

y dale oreja a su segundo
y cada vez segundo y segundo
tono.²

El énfasis en el más de un tono, eclosión tonal múltiple, abierta, viene marcado en no pocas dichas (*Gedicht, Dichtung*) de Paul Celan³. Desde ya, no hay apelación a tono fundamental (*Grundton*) alguno; “la dicha hoy [*Gedicht heute*; el poema hoy] nunca es nomás oda, nomás elegía, nomás sátira” (Celan, *Mikrolithen* § 261.3). De este tono escandido, entreabierto, Werner Hamacher habrá podido afirmar:

El tono [*Ton*], en tanto “en cada caso segundo”, está, en cada caso, más lejos que el segundo [tono] percibido [*der vernommene zweite entfernt*], infinitamente secundario, también él un segundo [*eine Sekunde*]. Desde este segundo y por él, son escritos los poemas tardíos de Celan, en tanto lengua finita; están datados al segundo. En ellos se consuma la inversión de lo secundario [*des Sekundären*] en “primario”, de lo exterior en “interior”, siempre de tal modo que, en lugar de domesticarlo, siempre amplían el carácter de lo secundario *in fine*. Por eso, sus textos, como él lo comarca [*betonte*], solo pueden ‘comprenderse detraídamente’ [*entfernt verstehen*]. (*Comprender detraído* 425; traslación de N. Bornhauser levemente desviada)

² Toda traducción, salvo explícita referencia, es nuestra.

³ Traducimos *Gedicht* y *Dichtung* por escritura poética o dicha poética, o simplemente por dicha, en vistas no solo de que en alemán ambos términos (habitualmente traducidos al castellano por ‘poema’ y ‘obra literaria’ en general) remiten al *dicere* latino, sino especialmente por la creciente distancia que Celan marca respecto de las connotaciones productivas y/o artefactuales de “poesía” (en alemán también existe *Poesie*, para aludir a la forma o género literario en verso), al punto de exclamar en un texto de comienzos de los sesenta: “Que no nos vengan con *poiein* y cosas por el estilo” (carta a Hans Bender, París, 18 de mayo de 1960). Y luego: “Hace años, durante un tiempo, he podido asistir y, más tarde, observar exactamente, a partir de mi propio distanciamiento, como el ‘hacer’ [*das ‘Machen’*] se convierte paulatinamente, a través de la ‘hechura’ [*Mache*], en maquinación [*Machenschaft*]” (cit. y trad. en Oyarzún, *Entre Celán y Heidegger* 60).

Si en cada dicha poética celaniana se da “una búsqueda por entreverarse con lo real (*ein Versuch, sich mit der Wirklichkeit auseinandersetzen*), entendiendo ‘realidad’ en absoluto como algo sin más preestablecido, sino como algo que está en cuestión, algo que ha de ponerse en cuestión” (*etwas in Frage Stehendes, in Frage zu Stellendes*; Celan, *Mikrolithen* § 299, 194), tal puesta en cuestión –y aun en abismo– fuera de entrada también tonal. *Detonación* la habrá llamado alguna vez Celan en las cercanías de la plaza de La Contrescarpe, en París; tono y/o contra-tono que “ya no tiene nada en común con aquella ‘eufonía’ (“*Wohlklang*”) que, más o menos despreocupada, baila aún al compás de los acontecimientos más espantosos” (Celan, *GW* III 167).

Aunque el término se da también en alemán (*Detonation*), Celan lo menta en francés (*détonation*, en Daive 108-111, que pudiera ser también con doble ene: *détonnation*), lo que puede indicar tanto una salida de tono, una desentonación respecto del tono dado o predominante, tanto como una ‘explosión’ o ‘ruido intenso’ (para los matices entre *détonation* y *détonnation*, véase *Littre*). (Es el mismo término al que recurre o que encuentra por demás Jacques Derrida para hacer frente a los mayormente insoportables [*insupportables*] tonos dados)⁴. Esta detonación *alias* desentonación que cuestiona e interrumpe temporalmente el predominio del tono histórico, en tanto da (a su vez) fuerza tonal al movimiento cuestionante de lo “real” (don y dado, dato y data), a menudo conlleva una acentuación irónica-crítica y/o crítico-paródica e incluso sarcástica en Celan (aunque no exclusivamente, como se puede apreciar en la cita,

⁴ La apelación a la *detonación* viene en Derrida en al menos un par de textos: *Positions* (1972), y “La vérité blessante” (2004). En el primero, la detonación marca el momento abiertamente deconstructivo, tras la inversión de los polos jerárquicos; en la segunda, un modo de aludir a la *contre-signature* (contra-firma) fiel e infiel de un texto. En ambos casos está en juego el verbo *détonner*. En una entrevista en *Libération* de 1985 (cuyas sobredeterminaciones no podemos abordar aquí), Derrida no solo se refiere al tono (*ton*) como lo más difícil de encontrar (*trouver*) en su experiencia de escritura, sino que, de entrada, en concordancia con el Heidegger de los *temples de ánimo*, afirma que los tonos *sobrevienen* (anteriores a cualquier escribir y/o trazo: “los tonos que se me presentan”), a menudo “insoportables”; dar con el tono “no es algo que se decida consigo mismo”, sino desde ya “hay que dejarse encontrar” por el tono de *alter* (en Peeters 519). Sobre el carácter eventualmente insoportable y/o insostenible (*insoutenable*) de su propia escritura, véase Derrida, *La carte postale* 7.

donde se menciona también lo elegíaco y la oda). En *El meridiano* (1960), por de pronto, este tono cuestionador y crítico termina por completar un círculo, que a su vez viene a ser escandido por una de(sen)tonación segunda que, desestabilizando la primera, tal un (literal) meridiano, corta los trópicos tropos [*Tropen*] (incluida la ironía, la parodia, la sátira y el sarcasmo como tropos) y, de paso, el círculo económico-tonal (lo que no deja de tener, hasta cierto incierto punto al menos, consecuencias semánticas, como el mismo Celan subraya). A esta detonación segunda (o tercera, si se considera el tono histórico dado), con Celan, la llamamos meridiana, *detonación meridiana*.

Aunque este esquema de doble (y aun múltiple) detonación es posible barruntarlo en innumerables escrituras poéticas celanianas, no cabe generalizar sin más. La morosa demora en otras dichas acaso guarde sorpresas en cuanto a la existencia de variaciones, complicaciones y/o repliegues de este movimiento (de)tonal doble, pues, como lo marca el pasaje en el epígrafe, el segundo tono viene escandido cada vez: *zweiten / und jeweils zweiten und zweiten / Ton*.

La detonación meridiana que irrumpe –interrumpiendo (al menos por un segundo) el círculo económico-tonal y, con *El meridiano* otra vez, dejando al tono del arte [*Kunst*] por el camino– abre a menudo la escritura celaniana a una acentuación que no cabría llamar sin más tonal sino tal vez semi o casi tonal, interrupción carente de económica cuenta, ya como aporía tonal, ya como síncopa y/o paronimia indecidible, y/o aun tal “dialéctica [tonal] en suspenso”, etc.⁵. Consuena ello *hasta cierto incierto punto* al menos con el humor (*Humor*) que Walter Benjamin (distinguiéndolo del juicioso *Witz* y aun de la comicidad en general) habrá auscultado en la escritura de Kafka (Benjamin, *Briefe I* 764, y “Franz Kafka” 130) y, a la vez, con la serena jovialidad (*Heiterkeit*) que

⁵ Este círculo, que no fuera solo tonal, viene expresamente subrayado en *El meridiano* justo antes de sobrevenir el “meridiano” como tal así como el tono o semi tono jovial: “Yo he, también aquí, andado este camino. *Fue un círculo*. / El arte, y, entonces, la cabeza de Medusa también, el mecanismo, los autómatas, lo extrañador y tan difícil de discernir, acaso, por último, no más que *una* ajenidad –el arte sigue viviendo” (Celan, *El meridiano* 25; trad. P. Oyarzún; énfasis nuestros). En *La golondrina húmero y otros poemas de Paul Celan* (Macul, 2021) nos demoramos en este movimiento de suspensión tonal en más de un poema de Celan.

Heidegger habrá advertido en Hölderlin (*Sein und Zeit* § 68, y “Heimkunft” 13-14) y a la que Celan apela *à la lettre* en los confines de *El meridiano*. No se trata del humor ni de la jovialidad de la carcajada sin más ni, en general, de la descarga humorística, que permanece como un momento de la economía energético-libidinal (que analiza Freud en su libro sobre el *Witz* de 1905), ni de la nomás inversión carnavalesca del tono del mundo (como lo ilustra Bajtín con Rabelais), sino de un estar(se) en la apertura jovial serena o gaya al por-venir, sustraído de juicio (énfasis de Benjamin) y, reiteramos, suspendiendo momentáneamente el círculo del don-y-contra-don.

Que las detonaciones en Celan, las meridianas desde ya –comarcando y a la vez reiterando de otro modo el humor de Kafka como la jovialidad en Hölderlin (sin pretender identificar sin más a ambas, pero)–, abran paso a un tono y/o semi tono que deja en vilo cualquier economía tonal, no fuera por completo extraño en Celan. Los motes de (nuevo) Kafka y de (nuevo) Hölderlin y, más precisamente, del Kafka “en poesía” y del Hölderlin “de nuestro tiempo”, que le habrán sido dados en su hora (por Alfred Margul-Sperber, en 1948, el primero, y por Nelly Sachs, en 1960, el segundo), no estuvieran enteramente desencaminados, más allá o más acá de todas las incidencias, a menudo contradictorias, de los motes como (anticipantes y aun deseosos) sobrenombres⁶.

* * *

⁶ No ha de olvidarse al poeta rumano de lengua alemana (oriundo, como Celan, de Bucovina) Alfred Margul-Sperber como una suerte de “mentor”. Cuando Celan llega a Viena en 1947, lo hace con una carta de Margul-Sperber al director de la revista de vanguardia vienesa *Plan*, Otto Basil, fechada en Bucarest el 9 de octubre de 1947. En ella no solo afirma que el aún inédito *Der Sand aus den Urnen*, de Celan, fuera el libro de poesía en lengua alemana más importante de las últimas décadas (“das wichtigste deutsche Gedichtbuch dieser letzten Dezentennien ist”), sino también que, a la sazón, fuera la única escritura poética que está a la altura y/o se corresponde con la escritura de Kafka (“das einzige lyrische Pendant des Kafkaschen Werkes”) (en Corbea-Hoisie 154).

[DE LA DETONACIÓN; CA. 1969]⁷

–Hace algún tiempo, Paul Celan, Ud. me habló de una detonación [*détonation*], de noche, que le hizo pensar en un tiro de mortero [*coup de mortier*]. Son sus propias palabras. ¿Se acuerda?

–Muy bien.

–Oí una detonación, como un tiro de mortero, de noche.

–Sí.

–¿En qué pensaba? ¿Pensaba que su colina estaba amenazada?

–La Contrescarpe⁸ estaba bajo fuego de una detonación [*sous le coup d'une détonation*]. Toda la colina, como suspendida en una guerra abstracta, no decible, una guerra sin palabras, de la cual el lugar natal no sería sino una detonación. Por demás, la detonación que prevé [o anticipa: *prévoit*] la muerte previene [*prévient*], justamente, ¿no es cierto?

–A menudo hay una sorda detonación en su voz.

–¿Ah, sí? ¿Ud. halla?

–De veras.

–Habría tal vez una guerra, o es Sagitario quien habla en mí⁹.

–¿Quiere decir que Ud. escoge la guerra?

–No, pues incluso la guerra se recluye en un cacho [*cornet*; cacho o vaso para tirar los dados, y a la vez corno o barquillo de helado; también corno musical...].

–La guerra es su dado.

⁷ En Daive 108-11.

⁸ Plaza y colina del quinto *arrondissement* de París, no lejos de la rue Saint-Michel, muy frecuentada por Celan.

⁹ Habiendo nacido un 23 de noviembre, Celan juega aquí con su asignación en el zodiaco. Hay una alusión a la escritura como envío, como flecha en envío, en “Die Rauchschnalbe” y en “LYON, LES ARCHERS” (ambos en *Fadensonnen*) y en su único poema en francés, “Ô les hableurs” (datado en 1968, pero publicado póstumamente), donde el arco apunta fina, aguzadamente, y al cabo se mantiene en suspenso. Si la escritura poética se da como flecha en envío, también en tanto lo que envía: el ‘arco’ (*Bogen*) es recurrente también en otras escrituras de Celan. Para las no poco entreveradas relaciones de Celan con Mayo del 68 *in situ*, puede consultarse Felstiner (352-53).

–Tal vez: la guerra de seis lados para la guerra de seis días... y nuestra vainilla.

Sentados, comemos, bebemos, hablamos de la vainilla que tiene la forma de una bola y de la guerra que tiene la forma de un dado. Él prosigue:

–Advierto ahí una seña. Ambos –la bola y el dado– ruedan. En realidad, la bola de helado [*la boule de glace*] permanece inmóvil en el barquillo [*le cornet*] y el dado rueda siendo que es un cubo. Pero ruedan, por decir: se alejan y se acercan. La detonación permite un juego de la lengua con la muerte [*un jeu de la langue avec la mort*]; es una escena... La detonación cuya guerra invisible se reduce a un *tono* [à un *ton* (itálicas de Daive)]. Extrañamente, no lo olvide jamás, la bola de helado y el dado comparten el mismo término; tienen un corno [*cornet*].

–Es un tono sobre sonido [*ton sur son*].

–Pizca de *dé-ton-[n]ation* [transcribe Daive: *dé-ton-ation*]¹⁰, para que el sonido nos traiga al mundo [*ramène au monde*], el tono nos encamina [*ramène*] a su frase respirada.

Un segundo, y sigue:

–Sabe que leí en una pared el 68: “*Le dé ne passera pas*” [“El dado no pasará”]. ¿Quién pudo escribir eso? ¿Con qué, pues, habrá acentuado su dado? Me lo pregunté a menudo.

–La pared sin duda fuera su dado [*son dé*].

–Tal vez... Hay que darle una vuelta [*y réfléchir*].

Otro segundo, y prosigue:

–El dado se juega en su cacho al infinito y al infinito se arroja... ¿no es cierto?

–Hay también la idea del ícono perpetuo en un dado.

–Claro, el dado es un ícono. Ud. usa el término perpetuo [*perpetuel*] a propósito del dado. Es cierto que siempre se plantea la pregunta del

¹⁰ En vista de que ya hemos indicado que en francés existe también el homónimo *détonnation* y, también lo que Celan habrá dicho poco antes en cuanto a la detonación del lugar natal, bien pudiera Celan haber escandido el término como *dé-ton-nation* (donde el *dé* juega con ‘des-’ y ‘dado’, y *ton*, con ‘tono’ y con ‘tu’ [adjetivo posesivo de la segunda persona singular]).

tiempo, claro. El tiempo se sumerge [*plonge*] antes que nosotros, cada vez... se zambulle ante nosotros [*il plonge devant nous*].

–¿Por qué se sumerge?

–Anticipa para nosotros. De ahí la idea de fulguración [*fulgurance*], del destello [*éclair*] a menudo asociado al dado. El dado sumérgese, nos precede, marca [*édicte*] su destino. Los lados del dado son las páginas de nuestro destino tipográfico. El libro anda por ahí, rueda como tal destello, con sus cifras que alumbran [*éclairaient*] nuestro camino¹¹.

BIBLIOGRAFÍA

- AJENS, ANDRÉS. *La golondrina húmera y otros poemas de Paul Celan*. Santiago: Ediciones Macul, 2021.
- BENJAMIN, WALTER. *Briefe* I. Ed. anotada por G. Scholem y Th. W. Adorno. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1978.
- . “Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages”. 1934. *Gesammelte Schriften*. Vol. II, 1. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991. 409-38.
- CORBEA-HOISIE, ANDREI. “Nachträgliches zum Komplex Paul Celan – Alfred Margul- Sperber- Wien Zwei neu entdeckte Briefe im Österreichischen Literaturarchiv”. *Études Germaniques* 261 (2011): 153-67.
- DAIVE, JEAN. *La condition d’infini / 5 / Sous la coupole*. París: POL, 1996.
- CELAN, PAUL. *El meridiano*. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago: Intemperie, 1997.
- . *Der Meridian: Endfassung, Entwürfe, Materialien* (Werke. Tübinger Ausgabe). Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1999.
- . *Gesammelte Werke*. Ed. Beda Allemann y Stefan Richter, con la colaboración de Rolf Bücher. 5 vols. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1986.
- . *Mikrolithen sinds, Steinchen*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2005.
- DERRIDA, JACQUES. *La carte postale: de Socrate à Freud et au delà*. París: Flammarion, 1980.
- . *Positions*. París: Les Éditions de Minuit, 1972.
- . “La verité blessante”. *Europe* 901, 2004. Entrevista con E. Grossman.

¹¹ *Cum grano salis*, al decir de Oyarzún (“He leído” 61). Aunque el relato y supuestas citas de Celan no dejan de consonar mayormente en Daive con el humor y/o jovialidad de más de un pasaje o fragmento de *Mikrolithen sinds* (2005), no cabe descartar más de alguna *exaggeratio* (*amplificatio* alias hipérbole) en Daive; no fuera la primera, segunda ni la última vez al decir de Hamacher (“Suggestion”).

- FELSTINER, JOHN. *Paul Celan: poeta, superviviente, judío*. 1995. Trad. C. Martín y C. González. Madrid: Trotta, 2002.
- FREUD, SIGMUND. *El chiste y su relación con el inconsciente [Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten]*. 1905. Trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- HAMACHER, WERNER. *Comprender traído: estudios acerca de filosofía y literatura, de Kant a Celan*. Trad. N. Bornhauser. Santiago: Metales Pesados, 2018.
- _. “Suggestions des mèrrances”. *Keinmaleins: Texte zu Celan*. Fráncfort del Meno: Klostermann, 2014. 209-54.
- HEIDEGGER, MARTIN. “Heimkunft / An die Verwandten”. 1943. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Vol. 4 de *Gesamtausgabe*. Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann, 1981. 9-34.
- _. *Sein und Zeit*. 1927. Tübingen: Niemayer, 1967.
- OYARZÚN, PABLO. *Entre Celan y Heidegger*. Santiago: Metales Pesados, 2005.
- _. “He leído”. *Temporarias y otros poemas*. De Emma Villazón. Santiago: Das Kapital, 2016. 60-63.
- PEETERS, BENOÏT. *Derrida*. París: Flammarion, 2013.

