

**EXPERIENCIA DEL PASADO E IMÁGENES POÉTICAS.  
EDMUND HUSSERL Y PAUL CELAN  
(UNA LECTURA FENOMENOLÓGICA DE *SPRACHGITTER*)<sup>1</sup>**

**Guillermo Ferrer**

Bergische Universität Wuppertal, Alemania  
guillermo-ferrer@uni-wuppertal.de

Los muertos: ¿No tienes una memoria en la cual los preservas,  
en la cual permanecen presentes para ti, hablando y callando,  
apoyándote o contrariándote, siendo leales o traidores,  
aduladores y escurridizos, cercanos y distantes y por todas partes  
en los caminos y puentes entre lejanía y proximidad.

Paul Celan (*Michroliten sinds, Steinchen*)

Si l'art est une chose du passé, cela tiendrait donc à son lien,  
par l'écriture, le signe, la *tekhnè*, à cette mémoire pensante,  
à cette mémoire sans mémoire, à ce pouvoir de *Gedächtnis*  
sans *Erinnerung*; ce pouvoir, on le sait maintenant préoccupé  
par un passé qui n'a jamais été présent et ne se laissera jamais  
ranimer dans l'intériorité d'une conscience.

Jacques Derrida (*Mémoires pour Paul de Mann*)

<sup>1</sup> En el presente trabajo queremos continuar, pero también ahondar e incluso rectificar ideas que hemos expuesto en otros estudios sobre Paul Celan: Guillermo Ferrer, "Aproximación fenomenológica a la experiencia poética en Paul Celan", *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. CLXXXV, 736 (2009) 267-280; Guillermo Ferrer, "Verantwortung, poetische Bilder und Erinnerung im Werk Paul Celans", en Markus A. Born (ed.), *Retrospektivität und Retroaktivität. Erzählen, Geschichte, Wahrheit, Königshausen und Neumann*, Würzburg, 2009 (en prensa). Expresamos aquí nuestro agradecimiento a Martin Seidens-ticker y al Dr. Georg Siegmann, quienes nos brindaron la oportunidad de impartir en el 2007 una confe-rencia titulada "Aufmerksamkeit als Grundgestalt der poetischen Erfahrung bei Paul Celan" para la *Initia-tive Philosophisches Cafe Wuppertal*. Asimismo, agradecemos a Agustín Serrano de Haro, quien juzgó adecuado incluir nuestro trabajo en un monográfico de la revista *Arbor* sobre la vigencia de la fenome-nología. Agradecemos también a Markus A. Born, editor del colectivo donde tuvo cabida uno de nuestros textos arriba referidos. Finalmente, mencionamos nuestra deuda con el Profesor Dr. László Tengelyi, cuyas indicaciones hemos tenido en cuenta para redactar el presente trabajo.

**Resumen:** El estudio de la fenomenología husserliana del recuerdo bien puede aportar elementos para la comprensión de la poetología de Paul Celan. Con tal propósito subrayamos la facticidad del proceso de rememoración y de constitución del pasado distante: durante tal proceso la intuición se mezcla inevitablemente con imágenes. A su vez, la poetología de Paul Celan puede contribuir a esclarecer la alteridad que antecede la consideración propiamente estética, a saber el conflicto entre objeto-imagen (*Bildobjekt*) y tema de la imagen (*Bildsujet*), el cual se resiste a cualquier reproducción adecuada. Mediante sus poemas, Celan no dejará de recordar esta alteridad que precede cualquier goce estético. Desde esa perspectiva emprendemos una lectura del ciclo de poemas *Sprachgitter*.

**Palabras clave:** Memoria, conciencia de imagen, imágenes poéticas, consideración estética, alteridad..

**Abstract:** The study of Edmund Husserl's phenomenology of memory could well contribute to the understanding of Paul Celan's poetology. For that purpose we try to highlight the facticity of recollection and constitution of distant past: during this process the intuition mingle inevitably with images. Besides, the poetology of Celan could help to elucidate the alterity anteceding the aesthetic consideration as such, that is the conflict between picture-object (*Bildobjekt*) and picture-theme (*Bildsujet*), which resists to every effort of adequate reproduction. Through his poems Celan won't cease to remember this alterity that precedes any aesthetic enjoyment. From that perspective, we want to read the cycle of poems *Sprachgitter*.

**Keywords:** Memory, image consciousness, poetical images, aesthetic consideration, alterity.

## 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: FACTICIDAD DEL RECUERDO Y CONSIDERACIÓN ESTÉTICA DE IMAGEN (EDMUND HUSSERL)

Al analizar fenomenológicamente el recuerdo, Husserl ha insistido en que aquél, siendo una intuición del pasado como tal, no se confunde con la fantasía ni con la conciencia de imagen<sup>2</sup>. Además, Husserl considera idealmente posible una representación adecuada de lo recordado<sup>3</sup>, gracias a la cual el acto de rememoración sería inmune, por así decirlo, ante las oscuridades y oscilaciones propias de la imaginación. Tal postura pareciera aportar poco, sino francamente oponerse, a las motivaciones de la poesía de Paul Celan, en la medida en que ésta se vale de imágenes densas, con frecuencia oscuras, como elemento pri-

<sup>2</sup> "En la mera fantasía no hay posición (*Setzung*) del ahora reproducido ni coincidencia (*Deckung*) del mismo con algo dado como pasado. Por el contrario, la rememoración pone lo reproducido y da a esta posición un emplazamiento (*Stellung*) respecto del ahora actual y la esfera del campo temporal originario, al cual pertenece el recuerdo mismo". Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, Hua X, editado por Rudolf Boehm, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1966, p. 51, 15-10. En lo sucesivo citaremos este texto, así como otros de Husserl después de la primera referencia completa, con las siglas de la serie Husserliana, Hua, indicando a continuación el volumen, la página y el interlineado. Salvo indicación expresa, las traducciones al castellano son nuestras.

<sup>3</sup> "Empero, en el recuerdo 'perfecto' todo sería claro hasta detalles particulares y caracterizado como recuerdo". Hua X, 56, 10-12.

mordial de una memoria de las fechas del otro, particularmente del otro muerto por violencia y odio, o simplemente olvidado<sup>4</sup>.

Sin embargo una lectura atenta de los textos de Husserl nos mostrará un entrecruzamiento constante de la *descripción* de las estructuras trascendentales del proceso de rememoración con *la constatación de una facticidad* última del recuerdo: por una parte el sujeto rememorante se ve forzado a forjar representaciones del pasado que son, en última instancia, sólo aproximaciones más o menos fidedignas a lo recordado; por otra parte, el proceso de rememoración, a pesar de cualquier progreso activo, termina fragmentándose en imágenes que, no obstante su mayor o menor adecuación a lo recordado, dejan siempre un margen de oscuridad, generalidad, oscilación e incoherencia respecto del pasado, al menos en algunos aspectos<sup>5</sup>.

Si examinamos el *factum* de la experiencia normal que hacemos del pasado, notamos que ahí opera, entremezclada con la conciencia de reproducción más o menos adecuada de lo ya acaecido, la conciencia de que resulta imposible una coincidencia perfecta entre el acto rememorativo y el objeto rememo-

<sup>4</sup> Para Celan las imágenes poéticas no son fantasías en función del goce estético ni metáforas que trasladarían el sentido recto de las palabras a un sentido figurado. Las imágenes tienen que ver con la "percepción" del tiempo del otro. "¿Y qué serían entonces las imágenes? Lo percibido y por percibir una vez, siempre una vez, sólo aquí y ahora. Y por lo tanto el poema sería el lugar donde todos los tropos quieren ser reducidos *ad absurdum*". Paul Celan, *Werke. Der Meridian. Endfassung. Vorstufen. Materialien. Tübinger Ausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1999, p. 10, 49a-b. En sus notas preparatorias para el discurso *El meridiano*, Celan escribía: "[...] El poema, creo, tiene un carácter anti-metáforico, incluso ahí donde es imaginativo al máximo. La imagen tiene un rasgo *fenoménico*, cognoscible por intuición. Lo que de él te separa, no lo franqueas; debes decidirte al salto". *Ibidem*, p. 125, 39b. El término "salto" (*Sprung*) lo toma Celan del fenomenólogo Oskar Becker, para denotar un "estar vuelto el uno al otro" (*Einanderzugewendetsein*). Cfr. *Ibidem*, p. 133. En lo sucesivo citaremos esta obra con las siglas TCA/M, indicando a continuación la página y la numeración de las líneas, en caso de que la haya. Cuando no emprendamos una traducción propia de los textos poetológicos o de los poemas de Celan, nos referiremos a la traducción de Luis Reina Palazón: Paul Celan, *Obras completas*, Madrid, Trotta, 2004<sup>4</sup>, p. 507. Citaremos este texto con las siglas OC, dando enseguida el número de página. Si en ocasiones proponemos una traducción diferente a la de Reina Palazón, no se debe a que pretendamos una mayor exactitud filológica o de otra índole, sino porque deseamos ajustarnos al sentido filosófico que pueda subyacer al poema. Así pues, nuestra traducción, situada en el marco de una interpretación fenomenológica, se podrá prestar a objeciones y discusiones, lo cual, empero, nos parece deseable y fecundo.

<sup>5</sup> Esta fragmentación, nos parece, constituye la base de una "materialización" y "espaciamento" del recuerdo, por usar términos de Jacques Derrida. La imposibilidad de captar y asir intuitivamente el todo del pasado exige el complemento de signos, símbolos e imágenes. Al respecto escribe Rudolf Bernet: "En la medida en que el flujo de la conciencia absoluta avanza, la serie de las modificaciones de modificaciones retencionales se prolonga y se hincha, en la medida en que el acto retenido es cada vez más distante del ahora actual, el carácter intuitivo de esta intencionalidad transversal de la retención se debilita progresivamente. Nuestra cultura ha intentado compensar este olvido progresivo del pasado recurriendo a la representación simbólica de las vivencias, notablemente por medio de la escritura. En esta sedimentación de la vida, los textos, pero también las pinturas, las fotografías y la tradición oral son los substitutos presentes de un pasado perdido, sirven de soporte, de memorial para la búsqueda del tiempo perdido. El orden simbólico es, por consiguiente, un medio por el cual la conciencia absoluta busca remontar su *incapacidad de religar intuitivamente el ahora presente del recuerdo con el ahora pasado de lo recordado*". Rudolf Bernet, *La vie du sujet. Recherches sur l'interprétation de Husserl dans la phénoménologie*, Paris, P.U.F., 1994, pp. 238s (las cursivas en el texto son nuestras).

rado. A nuestro modo de ver, tal *factum* no equivale a un mero accidente empírico, ni a una circunstancia de nuestra subjetividad mundana. Más bien, la imposibilidad fáctica de la síntesis completa entre el acto rememorativo y lo recordado nos refiere a un momento constitutivo de la experiencia del pasado: la *resistencia* de lo recordado ante un impulso de la rememoración encaminado a apoderarse de su objeto mediante una representación adecuada —y consiguiendo interiorización— del mismo. Considerada desde esta óptica, la fragmentación del recuerdo fáctico en imágenes no equivaldría necesariamente a arriesgar la posición (*Setzung*) y evidencia del pasado, sino por el contrario, a una condición de la experiencia que de él hacemos, en la medida en que se trata siempre de una *alteridad* que trasciende la conciencia presente y da signo de sí por su sustracción a una re-presentación exhaustiva por parte del sujeto.

Por demás, al describir la consideración estética en la conciencia de imagen, Husserl dirige la atención a un momento ineludible de conflicto (*Widers-treit*) entre el objeto-imagen (*Bildobjekt*) y el tema de la imagen (*Bildsujet*). El impulso encaminado a copiar tal cual lo imaginado se ve refrenado, el ideal de una calca exacta del tema de la imagen se experimenta como irrealizable. El sujeto que imagina se sitúa ante una alternativa: o bien perseguir mejores copias del tema de la imagen, o bien volcarse al objeto-imagen, no obstante sus deficiencias, para “ver”, “intuir” en él lo imaginado. Justamente ahí radica, para Husserl, el origen de la consideración estética de la imagen y del gozo (*Genuss*) que procura la representación inmanente de las imágenes artísticas.

Ahora bien, en nuestra opinión, no se ha puesto el énfasis deseable en el hecho —*factum*— de que *el conflicto entre objeto-imagen y tema de la imagen* antecede temporalmente y funda la consideración estética<sup>6</sup>. Dicho con otros

<sup>6</sup> Hans Rainer Sepp subraya la importancia que reviste, para la fenomenología de la conciencia de imagen en general, el conflicto entre objeto-imagen y tema de la imagen. Husserl parece haber considerado con mayor detenimiento, casi con exclusividad, el conflicto entre objeto-imagen y cosa-imagen (*Bildding*) o soporte físico de la imagen: “Particularmente respecto del fenómeno de la imagen física se muestra que Husserl nunca ha cuestionado la dirección por él marcada, que consiste en determinar el objeto-imagen exhibidor (*darstellendes Bildobjekt*) a partir de la cosa-imagen (*Bildding*) percibida”. Hans Rainer Sepp, “Bildbewusstsein und Seinsglauben”, en *Recherches husserliennes*, vol. 6 (1996), pp. 117s. Empero, el análisis fenomenológico del conflicto entre objeto-imagen y tema de la imagen, como muestra Hans Rainer Sepp, abre perspectivas inéditas, particularmente para la comprensión de la consideración estética de la imagen. Tendremos oportunidad de volver a este excelente trabajo de Sepp. Por ahora conviene hacer notar el carácter híbrido de las imágenes poéticas: no son, estrictamente hablando, imágenes visuales que surgirían como consecuencia de la neutralización (*Neutralisierung*) de la posición de existencia de un soporte físico, con el cual el objeto-imagen entraría en conflicto, como sucede en el caso de un cuadro, de una foto o de un grabado; tampoco se trata de meras fantasías, ni siquiera de imágenes puramente interiores que nos forjaríamos para representarnos un cierto tema, pues los signos escritos fungen de alguna manera como soporte físico donde el poeta ha “trazado” los contornos, colores y líneas que han de suscitar las imágenes.

términos: cualquier gozo estético arrastra consigo, pasivamente, el *pasado de un conflicto* donde lo imaginado da signo de su alteridad resistiéndose a ser representado (*vorgestellt*) en una copia, por exacta que pudiera ser. En este contexto de ideas, nos parece, la obra de Paul Celan puede contribuir a esclarecer fenomenológicamente las relaciones entre el recuerdo y las imágenes poéticas. Al interrumpir (*ab intra* del poema) el gozo estético mediante un lenguaje lúgubre, cargado de imágenes oscuras pero precisas a su manera, Celan desescombra la presencia del pasado del otro (presencia distinta de la re-presentación como *Abbildung*, distinta también de una representación adecuada del pasado) que se halla en el origen de la consideración estética misma<sup>7</sup>.

Nos parece que, en el fondo, Celan obliga al arte poético a remontar a una experiencia del pasado como alteridad inasimilable por un sujeto rememorante. Tal experiencia de la ausencia definitiva y diferencia temporal del pasado funda la consideración estética y sin embargo cae en el olvido cuando hay goce estético incluso en la representación de los hechos históricos más terribles<sup>8</sup>. Las imágenes poéticas retro-refieren a la inevitable fragmentación del proceso de rememoración, cuyo movimiento impulsivo hacia la interiorización de lo recordado termina siendo obstruido por la alteridad de este último, sobre todo cuando está en juego la memoria de otro ausente<sup>9</sup>. A la vez, las imágenes poéticas

<sup>7</sup> Así restituye Celan a la imagen una función rememorativa, al suscitar otra vez la tensión entre el objeto-imagen y el tema de la imagen, tensión que Husserl había reducido al analizar la consideración estética de imagen: "Pero cuán esencialmente participa el interés en el objeto-imagen se muestra en que la fantasía no persigue representaciones nuevas, sino que el interés regresa al objeto-imagen y se engancha a él interiormente, hallando gozo en la *manera* de su ilustración por imagen (*Verbildlichkeit*) [...] Esencialmente distinta de esta actitud es la relación de la *fantasía habitual* y la *representación del recuerdo*, cuyo interés y mención van exclusivamente al *tema* de la imagen". Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, Hua XXIII, editado por Eduard Marbach, The Hague, Martinus Nijhoff, 1989, p. 37, 11-19.

<sup>8</sup> Considerada desde el punto de vista del conflicto con sus substratos materiales (los trazos percibidos en el papel), la idea o imagen poética que sugieren los signos resulta ciertamente de una modificación de la percepción. Empero, considerada desde el punto de vista del conflicto con el tema que *evoca*, al que se refiere en su tentativa de "copiarlo" o "ilustrarlo intuitivamente", la imagen poética es también modificación del recuerdo o auxiliar de una memoria colectiva que intenciona algo o alguien ausente para la percepción.

<sup>9</sup> Ciertamente Husserl caracteriza la rememoración como acto libre arraigado en el "yo-puedo" (*Ich kann*). Empero, el momento originario del recuerdo no es una libertad pura del *ego*, sino la pasividad de una afección desde el continuo retencional (*retentionales Kontinuum*), desde el ser-ahí oscuro de lo preservado (*dunkles Dasein des Präservierten*) que, en concurrencia con otras fuentes de afección, solicita la entrega o donación (*Zuwendung*) del yo activo, por usar expresiones de Husserl. Léase el siguiente texto, donde Husserl recurre al ejemplo clásico de la melodía para ilustrar lo antedicho: "Después de que la melodía o una parte de la misma se han hundido completamente en la oscuridad, ella puede, en cierta manera, estar todavía ahí. Yo puedo aún "mirarla" retrospectivamente (*ich [kann] noch auf sie zurück 'sehen'*). Desde lo oscuro, la melodía ejerce su estímulo en el sujeto, o una de sus partes estimula a un nuevo giro del sujeto en dirección a ella. Puede que al comienzo otros estímulos sean más fuertes, empero, las inhibiciones pueden suprimirse, el estímulo puede fortalecerse, con lo cual el momento en cuestión (la frase tonal) emerge desde el trasfondo oscuro y experimenta la donación del sujeto".

apelan, como signos del otro, al recuerdo, exponiéndose al olvido pero queriéndolo evitar<sup>10</sup>. He ahí, expuestas a grandes rasgos, las tesis que debemos justificar mediante una lectura de los textos de Husserl concernientes a la fenomenología del recuerdo y el volumen de poemas de Celan *Sprachgitter (Reja de lenguaje)*.

### 1.1. Impulso de la rememoración hacia una representación adecuada y renovación del pasado

Husserl caracteriza el recuerdo como una conciencia que *tiende* a renovar la percepción originaria de un objeto o un acontecimiento<sup>11</sup>. Mediante la rememoración, el sujeto trata de *retornar*, por así decirlo, a la experiencia primigenia de la temporalización de las fases de un suceso pretérito: su irrupción como ahora; su hundimiento paulatino en el horizonte retencional, y el surgimiento de expectativas primarias o protenciones que se cumplieran mientras el acontecimiento duraba. Ahora bien, la experiencia cotidiana nos enseña que no importa cuánto nos absorbamos en un recuerdo, cuánto lo vivamos intensamente, nunca llegamos a confundirlo con una percepción actual. Somos conscientes *otra vez* del acontecimiento, *pero* en cuanto él porta el signo o carácter de “re-

Edmund Husserl, *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein* (1917-1918), Hua XXXIII, editado por Rudolf Bernet y Dieter Lohmar, Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers, 2001, p. 363, 7-15. Por otra parte, las similitudes del presente con el pasado “nos fuerzan” a recordar: “Puesto que la rememoración se basa en asociación de semejanza y en un ‘despertar’ (*Weckung*) desde el presente actual (o ya rememoración actual), se explica entonces un deber-saltar-en el pasado (*Zurückspringen-müssen in die Vergangenheit*), que no es un continuo poder-afluir-en-el-pasado (*in die Vergangenheit 'Zurückströmen'-Können*)”. Edmund Husserl, *Späte Texte über Zeitkonstitution (1929-1934)*. *Die C-Manuskripte*, Husserliana Materialien Bd. VIII, editados por Dieter Lohmar, Den Haag, Martinus Nijhoff, 2006, p. 265. En lo sucesivo citaremos este texto así: Hua Mat. VIII, indicando después el número de página.

<sup>10</sup> Por eso compara Celan el poema con un “mensaje en una botella” (*Flaschenpost*), aunando así las ideas de un horizonte futuro para el recuerdo y de fragilidad, exposición de lo recordado: “Puesto que el poema es una forma de aparición del lenguaje y, conforme a su esencia, dialógico, puede ser un mensaje en una botella, expedido con la esperanza —no siempre con fuerte esperanza— de que pueda en alguna parte y en algún momento llegar a tierra, quizá a la tierra del corazón”. Paul Celan, *Gesammelte Werke*. Dritter Band: *Der Sand aus den Urnen. Zeitgehört. Verstreute Gedichte. Prosa. Reden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, p. 186 —edición a cargo de Beda Allemann y Stefan Reicher, con la colaboración de Rolf Bücher.

<sup>11</sup> La rememoración, nos dice Husserl, es una “[...] renovación de la percepción (*Erneuerung der Wahrnehmung*) en la modificación de la conciencia recordando un otra-vez (*erinnerndes Wieder-Bewusstsein*). En tal modificación el acontecimiento se constituye otra vez, *quasi* originariamente, como unidad de algo durando”. Hua XXXIII, 364, 7-9. Importa tomar en cuenta que el recuerdo intenciona primariamente al objeto recordado, no a la experiencia pasada misma. Empero al recuerdo acompaña la conciencia interior del flujo temporal del acto rememorante. “El recuerdo implica realmente una reproducción de la percepción anterior; sin embargo el recuerdo no es, en sentido estricto, una representación de la percepción anterior: la percepción no es puesta ni intencionada en el recuerdo, sino el objeto y su ahora, que se relaciona con el ahora actual”. Hua X, 59, 26-32. Nos interesa, en el presente apartado, destacar la conciencia implícita de la “latencia” (*Latenz*), la tendencia o impulsividad del acto rememorante. Sobre el uso que hacemos del término “latencia” para denotar la estructura protencional del recuerdo, cfr. *in supra* nota 14.

cordado”, el índice de una modificación temporal del presente originario. He ahí el testimonio de la experiencia normal del pasado, cuyas “subestructuras”, cuya “prehistoria” en la conciencia trascendental debe desescombrar y describir el análisis fenomenológico.

Importa sobremanera no confundir el recuerdo con una mirada fija hacia el pasado, como si la evidencia del mismo se equiparara con la limpidez de un espejo bruñido que nos permite mirar detrás de nosotros tomando una postura más o menos estática<sup>12</sup>. De hecho, la rememoración está animada por *protenciones* que impulsan el recuerdo hacia la vivencia renovada de lo recordado. Por eso la rememoración muestra un *carácter tendencial* y tiene delante de sí un *horizonte de futuro*, en cuyo término se encuentra la reproducción adecuada del acontecimiento pasado. Cabe aseverar que la rememoración, conforme a su estructura protencional, no es tan sólo conciencia intencional de un acontecimiento pasado, sino además auto-conciencia (cuya auto-intencionalidad no es objetivante ni reflexiva) de una tendencia o impulso “arrastrando” el acto rememorante hacia la reanudación de una experiencia anterior. Dicho con otros términos: la estructura protencional del proceso de rememoración se concreta (en el nivel originario de la conciencia del tiempo interno que acompaña al acto rememorante) como impulso de reanimación, mediante el cumplimiento intuitivo (*anschauliche Erfüllung*), de las retenciones (tornadas opacas, oscuras, ya “fenecidas”, por así decirlo) de los datos hiléticos de un cierto suceso ya transcurrido, datos que constituían el material sensible de la aprehensión objetivante (*objektivierende Auffassung*) en la percepción pasada.

Impresionan fuertemente los textos donde Husserl describe hasta qué punto cobra fuerza o se radicaliza la tendencia protencional de la rememoración. En sus últimos manuscritos sobre la conciencia del tiempo Husserl califica el re-

<sup>12</sup> Marc Richir ha señalado con agudeza las dificultades inherentes a una descripción fenomenológica del “retorno al pasado”. Richir plantea así el problema fundamental: “En el recuerdo no es cuestión de un simple retorno al presente de un presente pasado, tal como se considera haber sido en su presente (y su afecto). Más bien se trata de un ‘cierto’ retorno, justamente bajo la forma del recuerdo, es decir de manera ‘incorporal’, en el recuerdo del presente pasado con su distancia ya hecha de pasado. Y, como Husserl lo ha mostrado (sobre todo en Hua XXIII), la infidelidad del recuerdo implica que se mezcle con él, irreductiblemente, la imaginación, incluso, más fundamentalmente para nosotros, la fantasía”. Marc Richir, *Fragments phénoménologiques sur le temps et l’espace*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2006, p. 142. Analizando minuciosamente, valorando y criticando los textos de Husserl, Richir desarrolla su propia fenomenología del recuerdo. En relación con nuestro trabajo, queremos subrayar aquí las ideas de la distancia ya hecha del pasado, así como de la “incorporeidad” del recuerdo (en la medida en que ella es signo de la imposibilidad de renovación de la experiencia pasada, pues la protencionalidad de la experiencia pasada está clausurada, ya no se abre a posibilidades varias). De suma importancia es una caracterización del papel (fácticamente necesario) de la imaginación y la fantasía en el acto de rememoración.

cuerto como percepción-otra vez (*Wiederwahrnehmung*), actividad-otra vez (*Wiederaktivität*). Al recordar, observa Husserl, se rescinde el encubrimiento del fondo retencional (*wird die Verdeckung aufgehoben*) paulatinamente oscureciéndose, o mejor dicho aún: “[...] el giro (*Zuwendung*) se transforma, mediante el cumplimiento, en ‘repetición’ (*Wiederholung*), en la cual se produce un presente repetido como ‘imagen intuitiva’ (*anschauliches Bild*) y actividad ‘repetida’ (*‘wiederholte’ Aktivität*), un modo de actividad real: la rememoración”<sup>13</sup>.

Tal actividad rememorante, como hemos dicho, no se deja confundir con un reflejo especular e inmóvil del pasado, pues se trata de una actividad animada por un impulso a adentrarse en el horizonte (futuro) de la reproducción adecuada y renovación de lo recordado. Ahora bien, la impulsividad protencional como “latencia”<sup>14</sup> de la actividad rememorante consiste en tender a una efectación nueva de la actividad pasada. El sujeto que recuerda despliega además una enorme contra-actividad, por así decirlo, al ir en dirección opuesta al futuro indeterminado o abierto que bosquejan las protenciones de la percepción. Al respecto escribe Husserl: “En la rememoración vivo a contrapelo (*entgegen*) del futuro en protención constante, tal como es [originariamente, *n. del. tr.*] la protención: lo prefigurado más cercano, determinado imperfectamente, cumpliéndose, pero frecuentemente ‘de otra manera’ (*anders*) (aunque dentro de una forma ontológica general). El horizonte distinto es vago. [Ahora bien, en la rememoración, *n. del. tr.*] todo se repite con sus prefiguraciones, todo ha ‘sido’ ya, se conserva en la retención fluyente y sólo es descubierto”<sup>15</sup>.

La contra-actividad del recuerdo se concreta como una anulación del interés en el futuro abierto a la percepción, la cual es inhibida o, reducida al *minimum*, proseguida mecánicamente. Sólo yendo en dirección contraria de la tendencia o impulsividad protencional de la percepción, logra el recuerdo encaminarse a la actualización de su propia tendencia o impulsividad protencional:

La actividad presente del yo en la prosecución de la rememoración consiste en una marcha de la actividad en el modo percibir-otra vez (*Wieder-Wahrnehmen*), ser-otra vez-en-presente (*Wieder-in-Gegenwart-Sein*), otra vez-ir-hacia-el-futuro, el futuro-que-ya-fue

<sup>13</sup> Hua Mat. VIII, 265.

<sup>14</sup> En su disertación *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit* (1930), Eugen Fink calificaba las retenciones y las protenciones como de-presentaciones (*Entgegenwärtigungen*) que constituyen los horizontes y la “latencia” (*Latenz*) de cualesquiera vivencias. Nosotros empleamos el término para resaltar el carácter tendencial que la protención confiere a todo acto. Cfr. Eugen Fink, *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1966, p. 24.

<sup>15</sup> Hua Mat. VIII, 266.

(*in die Zukunft – in die gewordene Zukunft*). Siendo ahora activo en el recuerdo, activo en la forma intencionalmente transformada otra vez-activo (*wieder-tätig*), tengo un horizonte de futuro en el modo otra-vez (*ein Zukunftshorizont im Modus Wieder*).<sup>16</sup>

El punto que nos importa subrayar es que, a pesar del fuerte impulso protencional del recuerdo hacia una renovación de la actividad perceptiva anterior, el resultado final de la actividad rememorante no consiste en la “resurrección” o “reanimación” de la experiencia pasada. En nuestra experiencia normal del pasado distinguimos el recuerdo, por vívido que sea, de una percepción actual. Nos sabemos distantes del pasado: he ahí el testimonio implícito en la actitud natural de quien está volcado a un objeto pretérito. Ahora bien, un análisis fenomenológico de tal experiencia normal del pasado revela que ésta no se efectúa sino al precio de la detención o inhibición del impulso protencional encaminado a la renovación de la experiencia anterior y consiguiente reproducción adecuada del pasado<sup>17</sup>. El sujeto rememorante no logra reabrir las protenciones ya cumplidas de la experiencia anterior, el futuro ya sido (*die schon gewordene Zukunft*) de lo cual da signo la imposibilidad de re-escenificar corporalmente el pasado. Regresaremos a esta cuestión.

<sup>16</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> Estudiosos de la fenomenología del recuerdo en Husserl han notado que para él la representación adecuada del pasado es un *ideal* inaccesible y por tanto indisponible para la rememoración. Meditemos sobre el siguiente texto, por citar uno entre muchos pertinentes para nuestro tema: “Un sí-mismo inmanente que ha llegado a la proto-fundación (*Urstiftung*), es para el yo activo un telos constantemente posible con base en recuerdos posibles”. Edmund Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten (1918-1926)*. Hua XI, editado por Margot Fleischer, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1966, p. 203. Para Christian Lotz, la “indisponibilidad” (*Unverfügbarkeit*) del pasado consiste no en que mi historia de vida (*Lebensgeschichte*) me aparezca como algo ajeno (*fremd*) y otro (*anderes*), sino en que “[...] ella, en cuanto correlato ideal de todas mis rememoraciones posibles, exhibe un ser *verdadero*, con el cual me relaciono por recuerdos que se acreditan como tales”. Ahora bien, añade Lotz, “[...] incluso cuando puedo resolver intuitivamente y con evidencia una competición (*Wettstreit*) entre rememoraciones distintas, resta una *diferencia* mínima (*minimale Differenz*) que constituye la trascendencia de mi pasado”. Christian Lotz, “Verfügbare Unverfügbarkeit. Über theoretische Grenzen und praktische Möglichkeiten der Erinnerung bei Husserl”, en *Phänomenologische Forschungen* 1-2 (2001), p. 226. En el contexto de la problemática fenomenológica de una “indisponibilidad del pasado” nos parece muy importante una idea de László Tengelyi, quien escribe: “El hecho de que Husserl, en sus últimas notas, considere constantemente el recuerdo en la perspectiva del ‘paralelo de la comunidad con los otros’ trae como consecuencia que se vea obligado a retirarle la disponibilidad que le había sido concedida”. László Tengelyi, *L’histoire d’une vie et sa région sauvage*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2005, p. 118. Para Tengelyi, la indisponibilidad del pasado no sólo concierne a nuestro recuerdo de los otros, sino también al recuerdo de nosotros mismos. La tesis de una indisponibilidad del propio pasado, como la bosqueja Husserl en sus últimos textos, cuestiona radicalmente la idea de una conservación en el presente o post-presentación retencional continua de los contenidos impresionales originarios. De ahí que urja concebir otra relación del yo con su pasado que no sea sólo la de una disposición de contenidos oscuros, vacíos, pero aún presentes por obra de la espontaneidad retencional —una relación que Tengelyi llama “principio de constitución retroactiva” (*principe de constitution rétroactive*). Al respecto escribe Tengelyi: “En lugar de ver asegurada de golpe la identidad personal por el principio de la ‘modificación continua’, Husserl debía familiarizarse con la idea sorprendente de que el ‘ser sí-mismo’ exige un esfuerzo constante de ‘auto-conservación’, que el yo se deja, precisamente por esta razón, caracterizar como ‘yo idéntico de las contradicciones’ [...]”. *Ibidem*, p. 119. De alguna manera nos hemos ocupado de este problema en un trabajo sobre “Experiencia de acabamiento del pasado y pulsos vitales” en Husserl y Freud, a la luz del ejemplo de la depresión melancólica.

Que Husserl se ha percatado de un problema aquí subyacente, lo muestra el siguiente texto:

Empero, esto nos da a pensar [...] cuando me adentro continuamente en el recuerdo, cuando estoy continuamente activo de una manera transformada, *sin embargo (doch)* sé de antemano sobre el futuro ya acaecido (*geschehene Zukunft*), a decir verdad *tengo* mi horizonte de futuro como horizonte, *empero* como conocido de antemano y completamente determinado según el modo del recuerdo, del otra-vez. *No tengo en lugar un horizonte del otra-vez, pero aún indeterminado, incierto, de manera que tendría que esperar lo que vendrá.* Aspirando continuamente [la reanudación de la actividad anterior, *n. del tr.*] sé ya de antemano [...].<sup>18</sup>

Se impone ahora la pregunta: ¿En qué puede consistir la detención o inhibición de las tendencias protencionales del recuerdo, la cual se traduce en el saber implícito sobre una clausura definitiva del horizonte protencional de la experiencia anterior? Formulemos una hipótesis para responder a esta pregunta: La rememoración penetra en el horizonte retencional, el cual no es sólo un continuo de imbricación de retención de retención, retención de retención de retención, etc. Es además retención de protenciones que ya fueron cumplidas por el ingreso de proto-impresiones. Ahora bien, si queremos describir fenomenológicamente los subsuelos pasivos de la experiencia que hacemos del pasado, debemos colocar el acento, no sólo en el proceso mecánico de imbricación retencional, que por demás Husserl considera como una "post-presentación" mediante la cual la conciencia conserva en el presente incluso contenidos apagándose (*sich abklingend*), perdiendo diferencias intuitivas hasta llegar al vacío<sup>19</sup>. En

<sup>18</sup> Hua Mat. VIII, 266 (las cursivas en el texto son nuestras).

<sup>19</sup> Husserl escribe en los *Manuscritos de Bernau*: "Quizá es mejor, en esta esfera [de la retención, *n. del tr.*] no hablar del pasado puro y simple, sino de un apagamiento del presente (*Abklang der Gegenwart*) o modificación de apagamiento". Hua XXXIII, 65, 14-18. Husserl añade: "Cada apagamiento de un presente es en sí mismo presente, por tanto tiene un apagamiento de su presente. La modificación de apagamiento es continua, y por ahí tenemos distancia y comparaciones de distancia. Ello, desde luego, en la medida en que mediante el recuerdo repetimos el apagamiento viviente, fluyente del presente (continuo de apagamiento)". Hua XXXIII, 65, 25-30. La caracterización de los fenómenos de apagamiento retencional como presente debía suscitar objeciones por parte de los discípulos de Husserl, así como por parte de fenomenólogos contemporáneos. Ante todo, Eugen Fink advierte: "No hay, en absoluto, manera de ver cómo es posible el 'pasado'. En realidad, tenemos ahí un presente durando siempre (*eine immerwährende Gegenwart*)". Eugen Fink, *Phänomenologische Werkstatt 2. Die Bernauer Zeitmanuskripte, Cartesianische Meditationen und System der phänomenologischen Philosophie*, editado por Ronald Bruzina, Freiburg/München, Verlag Karl Alber, p. 362. Klaus Held plantea certeramente la problemática de fondo aquí subyacente: "¿Qué sucede con el fluir pre-temporal del presente viviente, el cual contiene una multiplicidad de fases que todavía no puede ser una serie de lugares temporales?". Klaus Held, *Lebendige Gegenwart. Die Frage nach der Seinsweise des transzendentalen Ich bei Edmund Husserl, entwickelt am Leitfaden der Zeitproblematik*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1966, p. 107. El enigma (*Rätsel*), observa Held, consiste en calificar como "presente" una pluralidad fluyente (*strömende Pluralität*) en sentido estricto *intemporal*, mera forma de coexistencia "presente" de las fases del flujo, que paradójicamente funda la constitución de los lugares y las objetividades temporales, de la transición del presente objetivo en el pasado objetivo. Tal enigma se ahonda si consideramos que la retención funda la reflexión en nuestras vivencias como "pasadas", "pretéritas", por ende nuestra experiencia del

efecto, en el continuo retencional son preservadas protenciones cuya prefiguración vacía del dato venidero *ya fue* cumplida intuitivamente por la fuerza impresional de la proto-impresión anterior. Tales protenciones, en cuanto eran primero vacías, se muestran siempre como prefiguraciones de la espontaneidad protencional anteriores al presente que las cumplió y con el cual contrastaban como lo general o indeterminado con lo concreto. El sujeto rememorante se ve impulsado a ingresar en un horizonte retencional que intenta cumplir intuitivamente "otra-vez". Sin embargo, el sujeto, al adentrarse en el continuo retencional, se halla en una especie de proto-escenario de proto-acontecimientos (*Urereignisse*) preservados, cuyo carácter de *pasado absoluto* el sujeto no puede revocar. El peso de *irreversibilidad* del pasado recae en la retención de un acontecimiento originario que cabe describir de la siguiente manera: la impresión *cumplió ya* una protención, de manera que ésta no se deja reabrir a lo indeterminado o aún no actualizado. Así pues, el *horizonte de la rememoración* no es el *futuro abierto de la percepción originaria*, sino el *futuro de la experiencia anterior ya clausurado*, por consiguiente *indisponible para el sujeto*. Contra tal horizonte de futuro inexorablemente cerrado, ya acontecido, choca necesariamente la impulsividad protencional del recuerdo, cuya latencia es la reanimación de la experiencia anterior.

Lo antedicho es un aspecto esencial de la experiencia que hacemos del pasado. Empero, habría que considerar además otros momentos en la detención del impulso protencional del recuerdo: por una parte el *desfase y contraste* permanente entre el presente que ingresa durante la rememoración actual, y el punto máximo de renovación intuitiva que alcanza el recuerdo<sup>20</sup>. Tal presente

pasado propio, de la historia de vida. Por otra parte, no resulta claro cómo el recuerdo se constituye con base en el "pasado inmediato" de la retención, que en última instancia es "post-presentación". Tampoco resulta claro cómo la creciente implicación retencional (*intentionales Ineinander*) y su graduación de  $\pm$  incremento retencional (*retentionale Steigerung*) del punto-fuente pueden fundar la conciencia de mayor o menor distancia del pasado. De ahí que Marc Richir escriba: "Empero, contrariamente a lo que Husserl parece a veces forzado a decir en virtud de su concepción, la *distancia* del pasado no es, originariamente, más o menos grande según el alejamiento más o menos de la retención adormecida que se despierta en el recuerdo. Pues un recuerdo de un pasado 'lejano' puede ser más vivo que un recuerdo de un pasado 'cercano' o reciente. Esto significa que, fuera de la institución simbólica de la cronología, la distancia del pasado no es *intrínsecamente mensurable*, y que la intensidad o la vivacidad del recuerdo vienen de otra parte que la distancia temporal. Esta no puede ser, como sabemos, más que la afección que hace vivir la fantasía y de lo que de ella se conserva a través de su transposición en afecto (al cual Husserl atribuye también un cierto papel, hay que recordarlo)". Marc Richir, *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, pp. 142s.

<sup>20</sup> El proceso de cumplimiento (*Erfüllung*) de las protenciones del recuerdo muestra una gran complejidad: debe alcanzar el punto más distante del continuo retencional (la retención de la fase de arranque del acontecimiento por recordar) y desde ahí remontar hasta el punto del continuo retencional más cercano al presente (la retención de la última fase del acontecimiento por recordar). Ahora bien, por

se da constantemente a la conciencia perceptiva, por encubierta que esté por el recuerdo, o por mucho que, relegada a un trasfondo, prosiga su efectuación mecánicamente. Por otra parte, el *carácter irrealizable del ideal de una representación adecuada del pasado*, de un cumplimiento absoluto de las prefiguraciones protencionales del recuerdo, en la medida en que tal plenitud intuitiva supondría la "resurrección" de la experiencia pasada y la reinauguración, por así decirlo, del horizonte de futuro indeterminado, abierto tanto al cumplimiento como a la decepción de las protenciones<sup>21</sup>. Por consiguiente, en el recuerdo adecuado no habría, paradójicamente, experiencia alguna del pasado como tal.

mucho que el cumplimiento intuitivo de las protenciones del recuerdo se aproxime al presente actual, el ingreso de datos impresionales nuevos "se adelanta" a la culminación del proceso rememorativo. Al respecto, cabe citar el siguiente texto de Husserl: "¿Acaso no cuesta tiempo el recuerdo?, ¿puede éste alcanzar el tiempo del transcurso del recuerdo al tiempo actual? Pongamos que ahora es percibido A, con el cual se liga B... Con B comienzo el recuerdo E, entonces tengo:

$$A \wedge B \wedge E_1 \wedge E_2 \dots$$

$$(C \wedge D \dots)$$

Cuando por ejemplo,  $E_x$  ha llegado a A (A representado), entonces debería  $E_x$  comenzar a representar  $E_1 E_2 \dots$ , con lo cual nunca llegaríamos a un final. Ahora vendrían recuerdos de recuerdos de recuerdos, etc. Por consiguiente resulta claro que es imposible una reproducción real del transcurso de conciencia hasta un ahora actual". Hua X, 196, 32-37. Este texto es sumamente difícil. Nos limitamos a proponer una posible interpretación: El recuerdo E de A tiende a la re-presentación o renovación de A. Tiende, por tanto, a la simultaneidad de A con el presente actual, que es el acontecimiento B. Empero, cuando el recuerdo E arriba a A, el acontecimiento C ha ingresado en el presente de la conciencia perceptiva. Entonces el recuerdo E debe alcanzar el tiempo actual de la percepción de C. El tiempo que el recuerdo E invierte en ello produce otro retardo, esta vez respecto del nuevo acontecimiento D, y así indefinidamente. Como sea, tiene lugar un *contraste* como *desfase*, *diferencia temporal irreversible* entre el objeto del recuerdo y el objeto de la percepción. Si consideramos la impulsividad protencional del recuerdo, entonces tal contraste no se restringe a ser un juego de espejos, como si una imagen diáfana fuera presentante del ahora y una imagen más o menos empañada representante del pasado. Más bien hay, en el trasfondo de la experiencia del pasado, una conciencia de inhibición o detención de una tendencia a la renovación de la experiencia pasada. Tal inhibición es consecuencia del ingreso de un complejo impresional nuevo que frena los impulsos protencionales del recuerdo, relegándolos una y otra vez en el pasado. Importa sobremanera advertir que no se trata de una inhibición que nos revelaría originariamente la reflexión. Más bien tal inhibición se "manifiesta" o "se hace sentir" en la autoconciencia no-objetivante del flujo temporal del acto rememorativo mismo en contrajuego con el acto de percepción.

<sup>21</sup> Nos parece que Husserl ha aludido a esta imposibilidad de realización del ideal de una representación adecuada del pasado. Mencionemos aquí dos líneas de argumentación que hayan respaldo en diversos textos: por una parte, la adecuación perfecta del recuerdo con lo recordado equivaldría a restituir el presente de la experiencia anterior, lo cual anularía el tiempo; por otra parte, tal representación adecuada haría que el acto de rememoración coincidiera en duración con el acto de percepción pasada. Ahora bien, el carácter pretérito de un acto perceptivo originario va de la mano con la *diferencia* entre su propia duración temporal ya transcurrida y cualesquiera duraciones actuales de actos de rememoración, así se reiteren una y otra vez. En este marco de ideas citamos los siguientes pasajes: "Cada percibido tiene, necesariamente, un subsecuente (*Folgendes*); éste a su vez tiene necesariamente un subsecuente. Así también cada recuerdo tiene intenciones que retro-refieren a recuerdos pasados distantes, que hallan su cumplimiento temporal en tal *recuerdo*. Si todo se renovara, todo el tiempo debería ser real otra vez... Pero se trata de imposibilidades". Hua X, 196, 18-23. "Cuando se 'renueva' un transcurso de tiempo correspondiente al recuerdo, el proceso anterior, el ser antes duradero, es decir cuando entra en la percepción un proceso nuevo, pero en cuanto contenido y relaciones temporales igual al proceso anterior, entonces decimos: regresa justamente lo mismo que antes era presente, yo veo ahora 'exactamente' lo mismo que había visto antes. *Pero falta algo: la identidad de la individualidad. El nexo temporal es algo nuevo.* La percepción de ahora es completamente distinta de la anterior: subjetivamente, en cuanto es otro acto; objetivamente, en cuanto el contenido percibido". Hua X, 196, 8-17 (las cursivas son nuestras).

En el marco de nuestro trabajo basta con atender a tal momento de detención, de inhibición de las tendencias protencionales del recuerdo, y de *desmentido fáctico* del ideal de representación adecuada del pasado. Al *choque de la impulsividad protencional del recuerdo con un pasado indisponible* (pues el futuro acontecido ya no ofrece posibilidades de apertura a lo nuevo e indeterminado) sigue una fragmentación del proceso rememorativo en "imágenes"<sup>22</sup> múltiples, oscuras, generales, oscilantes y por ahí *diferenciadas* de lo recordado, aunque necesariamente relacionadas con él. He ahí el tema del cual nos ocuparemos en el siguiente apartado.

### 1.2. Progreso pasivo de la rememoración y fragmentación del pasado en "imágenes-substituto"

La experiencia normal del pasado atestigua la posibilidad de aproximación activa a una mejor representación de lo recordado. Dicho con terminología fenomenológica: resulta viable un proceso de rememoración cuyas prefiguraciones protencionales se cumplan intuitivamente conforme a una graduación de – a + respecto del ideal de una reproducción adecuada del pasado. En este sentido el recuerdo se distingue tajantemente de la anticipación, cuyos bosquejos (*Entwürfe*) o coloraciones (*Ausmalungen*) del futuro permanecen abiertos, no decididos, *quasi-cumpliendo* la expectativa<sup>23</sup>. El "ser contingente" del futuro no respalda pre-determinación alguna de la expectativa, mientras que el "ser ab-

<sup>22</sup> O "apariencias imaginarias" (*imaginäre Apparenzen*), por usar la terminología de Husserl para designar los contenidos intuitivos de la aprehensión del pasado: "Por otra parte, debemos distinguir entre apariencia *impresional* (*apariciencia de sensación*) y apariencia imaginaria, la cual puede ser contenido de un recuerdo, de una ilusión en el recuerdo, etc. Por consiguiente la apariencia, como núcleo idéntico de todos los actos intuitivos, concierne a la diferencia entre impresión e imaginación, y esta diferencia condiciona para el fenómeno entero, la distinción entre presentación (*Gegenwärtigung*) y presentificación (*Vergegenwärtigung*)". Hua X, 103, 3-11. No se trata, para nosotros, de confundir el recuerdo con, o disolverlo en, la conciencia de imagen o la fantasía. Empero, la imposibilidad fáctica de una *interiorización* completa de lo recordado en el recuerdo exige el recurso a *signos, símbolos e imágenes* como momentos esenciales de la experiencia que hacemos del pasado.

<sup>23</sup> A decir verdad, Husserl considera la posibilidad ideal de una "conciencia profética", cuyas prefiguraciones del futuro se corresponderían con el presente entrante, *si* es que éste ingresa tal como fue anticipado. "En principio es concebible una conciencia profética (una conciencia que se hace pasar por profética), ante la cual está cada carácter de la expectativa del ser venidero: como por ejemplo cuando tenemos un plan exactamente determinado y, representándonos intuitivamente lo planeado, por así decirlo lo captamos 'hasta los tuétanos' (*mit Haut und Haar*). Sin embargo, habrá en la anticipación del futuro algo accesorio, que como sustituto ocupa la imagen concreta, pero puede ser de otra manera de como pinta la imagen: de antemano se caracteriza como apertura". Hua X, 56, 14-24. En efecto, la necesidad con que tal conciencia profética pre-determina el futuro es hipotética, es decir, dependiente de la irrupción de ciertos complejos impresionales con exclusión de otros asimismo posibles. Además, la concreción del presente o ahora impresional muestra siempre contrastes con las prefiguraciones protencionales en la percepción, en la medida en que éstas por algún aspecto al menos se muestran vagas, imprecisas o generales.

soluto" del pasado ofrece una medida para la aproximación del recuerdo a la representación adecuada de un objeto o acontecimiento acaecido.

El futuro en general, que es para mí, el futuro de mi mundo exterior, tal como es para mí en una orientación de acceso (cerca y lejos, derecha e izquierda, etc.), para cada presente futuro, no se construye en el presente viviente (*lebendige Gegenwart*) de la misma manera que mi mundo circundante pasado y mi vida y comportamiento pasados, los cuales son el presente viviente como siendo de una vez por todas, como aquello de lo cual puedo tomar conciencia en el presente una y otra vez, que yo puedo reconocer y determinar una y otra vez como lo mismo.<sup>24</sup>

Así, el ser absoluto del pasado, su lugar fijo en el tiempo objetivo, funda la posibilidad de una aproximación gradual a la reproducción adecuada de hechos acontecidos: "[...] yo puedo perfeccionar siempre mis rememoraciones y recibir finalmente lo que 'realmente fue'. A mi libertad, a mi capacidad (yo puedo), *que desde luego es frecuentemente inhibido*, se supedita la aproximación a lo que de antemano es en sí mismo [...]"<sup>25</sup>. Empero, hemos intentado mostrar que el ser absoluto del pasado (cuya apodicticidad arraiga en el peso de las protoimpresiones que cumplieron las protenciones originarias) es a la vez justamente lo que refrena el impulso protencional del recuerdo a reabrir el horizonte de futuro rememorado. De ahí, nos parece, que con tal proceso se entremezcle necesariamente la *facticidad* de un progreso "accidentado", incompleto respecto de algunos o muchos aspectos del objeto o suceso por recordar. Husserl ha consagrado interesantes análisis a tal *progreso pasivo*<sup>26</sup> de la rememoración, análisis cuya relevancia para nuestra temática debemos destacar.

En este contexto importa sobremanera insistir en que el proceso de rememoración consiste en un esfuerzo por traer a nuestra representación lo recordado en sus determinaciones particulares. La impulsividad protencional del recuerdo no se detiene en la posición de lo recordado como habiendo sido percibido, sino va hasta la explicación (*Explikation*) de todas y cada una de las singularidades de lo que ha sido (si bien por necesidades prácticas o razones estéticas podemos conformarnos con recuerdos incompletos o imperfectos). Ahora bien, el punto estriba en que mientras el sujeto rememorante explicita lo recordado, sea mediante recuerdos reiterados, sea ahondando en un solo recuerdo, necesariamente se configura o constituye constantemente un "*substituto*" (*Lüc-*

<sup>24</sup> Hua Mat. VIII, 90.

<sup>25</sup> *Idem* (las cursivas en el texto son nuestras).

<sup>26</sup> Cfr. sobre todo Hua XXXIII, 382-386.

*kenbüßer*) de lo recordado: "Substituto" que, como veremos, no es un momento meramente transitorio en el proceso de rememoración, sino una especie de "lastre", de "materialidad" que el recuerdo, considerado en su *facticidad*, cargará consigo siempre, por mucho que haya progresado o aún pueda progresar en el cumplimiento intuitivo de las prefiguraciones protencionales.

Tal "substituto" está impregnado con caracteres de *particularidad* (*Besonderheit*) y *generalidad* (*Allgemeinheit*) respecto de lo recordado:

[...] *lo más general de la forma o género (Gattung)*, lo cual posibilita la inclusión [del individuo y la especie en el género, *n. del. tr.*] y además *co-pertenece necesariamente al hábito de lo "realmente" recordado (was selbst zum Habitus des "wirklich" Erinnerten notwendig mitgehört)* [...] y *lo particular determinado, que puede ser caracterizado distintamente*. Es decir, caracterizado como realmente recordado, pero que quizá no fue así del todo, o como recordado, pero en tanto que fue, no habiendo sido así del todo, *quedándose atrás* de lo verdadero, sea en la intensidad, sea en alguna orientación de la cualidad, etc.<sup>27</sup>

De la co-pertenencia necesaria del "substituto" al recuerdo, así siempre oscilante entre generalidad y particularidad, saca Husserl una consecuencia mayor:

La propiedad verdadera, el objeto verdadero, el objeto como fue realmente, como ha sido percibido realmente, es una "*Idea*" [...] Mientras más nos aproximamos a lo recordado, más tiene éste el carácter del así-fue-verdaderamente (*Wahrhaft-so-Gewesenes*). Empero, ello significa a la vez que la conciencia, mientras no caracterice su correlato como así-fue o realmente o "recordado como realmente fue", es conciencia de una mera aproximación, por tanto de un mayor o menor distanciamiento o "cercanía" aún. Ahora bien, cuando una conciencia ya se ha liberado de este carácter de mera aproximación o mera cercanía, donde ya no hay distancia considerable, entonces puede intentarse todavía incrementar la actividad de la intención en la misma dirección, y puede suceder que un recuerdo nuevo revista a su correlato con el carácter "*sin embargo sólo una aproximación*" (*doch nur eine Annäherung*). Estos sucesos aquí descritos son fenomenológicos, designan sucesos esenciales de recuerdos posibles como tales.<sup>28</sup>

Por consiguiente la conciencia de aproximación a lo recordado, considerada según su *facticidad*, se acompaña siempre de la conciencia de un "substituto" del pasado "tal como era". Incluso cuando el recuerdo llega a un *punto máximo de cumplimiento intuitivo* tal, que decimos: "aparece el pasado como realmente fue, con todas sus notas características", resalta algún momento de no-

<sup>27</sup> Hua XXXIII, 379, 25-35 (las cursivas son nuestras).

<sup>28</sup> Hua XXXIII, 379s (las cursivas son nuestras). La tarea de una aproximación al ideal de representación adecuada del pasado no se sostendría sin los "substitutos" que impulsan hacia una mejor representación del pasado, y sin embargo, por su generalidad o por su particularidad oscilante, se *diferencian* de lo recordado y *difieren* constantemente el instante de la re-presentación del pasado "tal como fue".

cumplimiento (*Nichterfüllung*), hasta cabría decir de una cierta decepción (*Enttäuschung*) de las prefiguraciones protencionales del recuerdo: "sin embargo se trata sólo una aproximación", pues lo recordado *difiere* de, aparece de otra manera (*anders*) que lo protenido en el recuerdo, como difiere lo concreto de lo general, como lo particular "así" difiere de lo particular "asá." Por otra parte, al "substituto" que arrastra consigo cualquier recuerdo —por muy cerca que se halle de lo recordado— afectan *generalidades* (*Allgemeinheiten*), oscuridades (*Dunkelheiten*), oscilaciones (*Schwankungen*) respecto de lo recordado, todas graduables o mensurables con base en la idea de una representación adecuada del pasado. (Husserl advierte que estos sustitutos no admiten contenidos intuitivos arbitrarios, como es el caso de los objetos de la fantasía. Empero los sustitutos, al igual que las fantasías, dan lugar a un margen de oscilación entre lo general y lo particular. En el recuerdo fáctico hay, por fuerza, imágenes que, oscilantes, no podrían corresponder absolutamente a lo recordado).

Ahora bien, nos parece que la "incrustación" de tales sustitutos (que comparten ciertos rasgos con los objetos-imagen de la conciencia de imagen o *Bildbewusstsein*) en la conciencia rememorante confiere a ésta un cierto carácter de "signo" que "contamina" la intuición del pasado, por usar una terminología de Jacques Derrida. Pues fácticamente no hay manera de que el acto de rememoración coincida absolutamente, en la unidad de una presentación intuitiva, con la experiencia originaria anterior. Los "sustitutos" en el recuerdo no son meras contingencias empíricas que no afectarían a un sujeto superior, por ejemplo una conciencia divina, sino momentos esenciales del recuerdo dando signo de un futuro anterior que ya ha sido y no puede reabrirse. En la dimensión del recuerdo de los otros sujetos ya fallecidos, el signo de un futuro clausurado definitivamente es a la vez signo de su mortalidad. No debemos perder de vista esta idea al considerar el uso que hace Celan de las imágenes poéticas como memoria de los muertos.

## 2. IMÁGENES POÉTICAS Y RECUERDO DEL OTRO AUSENTE

A decir verdad, resulta extremadamente difícil determinar el estatuto fenomenológico de las imágenes poéticas, tal como las emplea Paul Celan. En modo alguno se trata de fantasías caprichosas, cuya finalidad consistiría en provocar

emociones varias en un lector divagando cualesquiera significaciones del poema (empero, en un sentido profundo, todavía por esclarecer, las imágenes poéticas *sí* se desenvuelven conforme al registro fenomenológico de la fantasía). Tampoco se trata de objetos-imagen (*Bildobjekte*) suscitados a partir de la neutralización (*Neutralisierung*) de la posición existencial del soporte físico de la imagen: una fotografía, un cuadro o un grabado percibidos, ya que tal soporte hace falta en el poema. Pero sería inexacto hablar aquí de una pura conciencia simbólica en el lenguaje poético, puesto que el poema *exige* una cierta coherencia de las imágenes, les brinda un *contexto* regulándolas así como objetos-imágenes intencionando un tema.

Una primera clave de solución a esta ardua problemática nos la ofrece Celan mismo: para él, las imágenes poéticas son, en sentido riguroso, modos de *intuición*, de *fenomenalización* de un pasado histórico que cualquier lenguaje, no sólo el poético, arrastra consigo. Conviene resaltar aquí lo siguiente: el lenguaje no se constituye originariamente como un despliegue de significaciones ideales, sino como elemento de comunicación y diálogo intersubjetivo en su dimensión histórica. Sin embargo, el lenguaje tiende a olvidar su carácter dialógico ensimismándose en el presente de un "lenguaje algorítmico", por usar un término de Maurice Merleau-Ponty<sup>29</sup>. A tal concepción "logicista" del lenguaje Celan opone la idea de un lenguaje que no es tal sino asumiendo la responsabilidad por el uso histórico que hace del sentido de las palabras y de las frases.

Ahora bien, el poema, para Celan, no desempeña el papel de un recuerdo aspirando a la reproducción adecuada del pasado. El poema se forja "en memoria" de los otros ausentes, a quienes resulta imposible recuperar mediante una pura interiorización rememorativa, quienes no permiten ser incluidos en cualesquiera "lógica" o "causalidad" de los hechos discernible por el recuerdo<sup>30</sup>. Por

<sup>29</sup> Esta expresión designa el despliegue puramente lógico de las significaciones ideales precontenidas en los lenguajes fundados. El lenguaje algorítmico, si se torna una violenta imposición de significados predeterminados, anticiparía la semántica, la sintaxis de cualesquiera *formas* de conversación, pero por lo mismo erradicaría el carácter novedoso y creador del diálogo en cuanto acontecimiento único de encuentro entre sujetos. El diálogo, como encuentro auténtico entre dos sujetos y acontecimiento originario del lenguaje, excluye que su sentido sea pre-establecido por un interlocutor u otro, o por una instancia impersonal como un lenguaje fundado con reglas rígidas. El sentido de una conversación genuina no se forma como significación general en mí, sino como universalidad compartida e inédita. Al respecto escribe Merleau-Ponty: "Aquí las palabras de otro o las mías en él no se limitan, en quien escucha, a hacer vibrar, como cuerdas, el aparato de significaciones adquiridas, o a suscitar alguna reminiscencia: es preciso que su despliegue tenga el poder de lanzarme hacia una significación que ni él ni yo poseíamos". Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, pp. 182-203.

<sup>30</sup> Como observa profundamente Jacques Derrida: "Si hay una finitud de la memoria, se debe a que hay otro, y la memoria como memoria del otro, que viene del otro y regresa al otro. Ella desafía cual-

consiguiente el poema recurre a las imágenes consideradas como modo de cumplimiento intuitivo de la rememoración, pero también como “fragmentos”, “restos” que surgen del choque con una alteridad histórica que no se deja totalizar por el recuerdo.

En este contexto de ideas, nos parece que la poesía de Celan puede aportar esclarecimientos a la relación entre fenomenología del recuerdo y consideración estética de imagen. Husserl establecía una distinción tajante entre la fantasía (modificación de neutralidad del recuerdo) y el objeto-imagen (modificación de neutralidad de la percepción)<sup>31</sup>. Ahora bien, hemos dicho que las imágenes poéticas en Celan tienen un carácter ambivalente, casi de un híbrido de fantasía e imagen-objeto. Tal ambivalencia incide necesariamente en la problemática de la determinación temporal de las imágenes poéticas. Pareciera que los objetos-imagen suscitados por el poema, como lo redacta Celan, quieren dirigir la atención de quien, *percibiendo*, lee las letras o escucha los versos, hacia un *pasado* exhibiéndose, ya no en copias, sino en figuraciones propias de la fantasía.

Para la poesía, en cuanto recuerdo o memoria de los muertos, incluso de cualquier otro ausente, no hay otra manera de “decir” el pasado sino en lo que de éste resta: algo acabado, derruido, que se resiste a ser apropiado por una reproducción adecuada. Dicho con otras palabras: el otro ausente se da en imágenes porque, en cuanto *ausente*, resiste darse en una representación purificada de “substitutos”, de “oscuridades” y “oscilaciones”, resiste darse en formas que no impliquen el riesgo del olvido, y si es otro *muerto por violencia*, resiste a darse en la “lógica” de la historia. De ahí la “oscuridad del poema” (*Dunkelheit des Gedichtes*) que tanto subraya Celan: “El poema es como poema *oscuro*, es oscuro, *porque* es el poema [...] el poema quiere ser comprendido; precisamente porque es oscuro quiere ser comprendido: como poema, co-

quier totalización y nos lleva a una escena de la alegoría, a una ficción de prosopopeya. Dicho de otra manera, a tropologías de la tristeza (*deuil*) y tristeza de la memoria”. Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Mann*, Paris, Éditions Galilée, 1988, p. 50.

<sup>31</sup> “Resulta fundamental no confundir dos cosas: la modificación, idealmente posible en cualquier momento, que transporta cualquier vivencia, incluso la fantasía misma, en la *mera fantasía* correspondiente, o lo que significa *lo mismo*, en el *recuerdo neutralizado*; la modificación de neutralidad que podemos oponer a cualquier vivencia ‘ponente’. En este sentido el recuerdo es una vivencia ponente enteramente especial [...] Nos podemos convencer, por ejemplo, de que la modificación de neutralidad de la percepción normal, ponente con certeza no modificada, es la conciencia del objeto-imagen neutral, que encontramos como componente en la consideración normal de un mundo exhibido perceptivamente por copias”. Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Ertes Buch: *Allgemeine Einführung in die Phänomenologie*, Hua III/1, editado por Karl Schuhmann, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1976, pp. 251s.

mo 'oscuridad de poema'"<sup>32</sup>. "Hay, *pienso*, aquí y más allá de toda esotérica y hermética, aquí y más allá de cualquier saber de lo secreto y de lo revelado, una oscuridad del poema"<sup>33</sup>.

Con frecuencia define Celan el poema como acontecimiento de encuentro (*Begegnung*) con el otro, esté vivo o muerto. Ahora bien, hablando de encuentro con otro hombre, se indica más que un acontecimiento de representación en el sentido de *Vorstellung*: se significa una actualización del lenguaje: "Aisthesis no basta aquí, el hombre es más que su *sensorium*; se trata, cuando se trata de lenguaje, de una conversación; se trata del ángulo de inclinación, bajo el cual se llega a estar el uno frente al otro. Se trata, como en todo encuentro, de el aquí y ahora, de lugar y hora"<sup>34</sup>. En el aquí y ahora de la memoria de los muertos, las imágenes poéticas conforman el escenario de un encuentro con el pasado de otro ausente, pero no para *interiorizarlo* en una reproducción iterable a voluntad, sino para *significarlo* en su mortalidad: "El poema es tan poco eterno como el ser-ahí (*Dasein*) al que pertenece, cuando es un poema. El poema no nos trae un monumento (*Denkmal*) eternizando lo 'inmortal', sino el aliento (*Atem*) de lo que —mortal— va a través del poema"<sup>35</sup>. "La oscuridad del poema = oscuridad de la muerte (*Dunkelheit des Todes*). Los hombres = los mortales. Por eso el poema, como lo que permanece concentrado en la muerte, se cuenta entre lo más humano del hombre"<sup>36</sup>.

Cabe formular así la pregunta que se nos impone en este momento: ¿cómo es que las imágenes poéticas son ocasión o fuente de intuición de un ejercicio profundo de atención, mediante la memoria, al otro ausente, muerto en el olvido o asesinado? Tal vez se halle una clave de respuesta en las descripciones que hace Husserl de la experiencia de una imposibilidad fáctica de realización de la imagen, es decir, la imposibilidad de que la imagen equivalga al objeto o pueda suplirlo. Pues en la imagen "vemos" lo imaginado y éste nos "ve", por usar expresiones de Husserl, aunque de manera tal que no se acorta la distan-

<sup>32</sup> Paul Celan, "Mikrolithen sinds, Steinchen". *Die Prosa aus dem Nachlaß*. Kritische Ausgabe, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, p. 132, 242.2 —edición y comentarios de Barbara Wiedemann y Bertrand Badiou. En adelante citaremos esta obra abreviando el título "Mikrolithen sinds...", y dando a continuación el número de página y de interlineado.

<sup>33</sup> Celan, Paul, "Mikrolithen sinds...", p. 134, 245.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 138, 251.1.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 142, 256.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 151, 267.5.

cia entre nuestro modo de representación o presentificación (*Vergegenwärtigung*) y la ausencia de lo imaginado.

El momento de consideración estética surge, según Husserl, cuando renunciamos libremente a una mejor a una mejor adecuación del objeto-imagen con el tema de la imagen, cuando aceptamos el conflicto irresoluble entre nuestra capacidad de “retratar” y el objeto “retratado”. Por una parte, hay una relación inquebrantable entre la aparición del objeto-imagen y la aprehensión de un objeto ausente; por otra parte, esta imbricación termina en un conflicto entre la imagen y el tema representado.

Empero, esta relación consciente es dada mediante esa conciencia peculiar de la presentificación de algo no aparente en lo aparente; conforme a ello, lo aparente se da como si fuera otro en virtud de ciertas propiedades intuitivas suyas; así, puede resaltarse o bien un *conflicto* (*Widerstreit*) con el tema, o bien una distancia en la semejanza (*Ähnlichkeitsabstand*), distancia que subsiste en todo momento, una diferencia (*Unterschied*) con el tema.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Hua XXIII, 31, 13-19. La tendencia inherente a la conciencia de imagen consiste en “exigir” o “esperar” del objeto-imagen (*Bildobjekt*) la representación más adecuada del tema de la imagen (*Bildsujet*). Podría decirse que la motivación protencional de la conciencia de imagen consiste en bosquejar y procurarse procesualmente la copia exacta de lo imaginado. Tal tendencia está condenada de antemano al fracaso, como observa H. R. Sepp: “[...] La capacidad representativa de la imagen no puede ir tan lejos, que reproduzca el tema en el sentido de un duplicado. Por consiguiente la imagen está bajo una directiva del sujeto, cuya realización completa es de antemano imposible”. Hans Rainer Sepp, “Bildbewusstsein und Seinsglauben”, p. 134. Ahora bien, Sepp interpreta la consideración estética como una “liberación” (*Freiwerden*) del sujeto respecto de la posición de creencia propia de la percepción: “La consideración estética significa una cierta radicalización de esta liberación, en la medida en que el espectador se relaciona expresamente con la imagen y su ser imaginativo. El espectador no deja culminar su interés en un tema a través de la imagen, de modo transeúnte. Tampoco está vuelto a la inmanencia de la imagen, de manera que su interés, aunque dirigido a momentos de la imagen, iría más allá de ésta, motivada por fines ajenos a la imagen misma. El espectador se relaciona con la imagen en la medida en que deja culminar su interés exclusivamente en la imagen. El espectador permanece vuelto hacia lo aparente como tal”. *Ibidem*, p. 135. Aunque Sepp acentúa el acontecimiento de liberación característico de la conciencia de imagen, alude a un cierto momento histórico: la antecedencia temporal de la sustracción del tema de la imagen a cualquier apoderación (*Bemächtigung*) por parte de la conciencia de imagen reproductora. “Este proceso [de interrupción de la terminación en un presunto en-sí, objeto de la percepción; *n. del. tr.*] se presenta ante todo como una *vertiente* (*Gefälle*) ahistórica de casos posibles de esa interrupción de la vida que desemboca en un presunto en-sí. Sin embargo, este proceso remite a una historia (*Geschichte*) o a segmentos con transcurros históricos relativamente cerrados que deberían ser aclarados trascendentalmente, por ejemplo en el ámbito de la actividad estética. Aquí podría mostrarse que (considerando la conciencia de imagen), la sustracción del tema de la imagen tiene su historia y que las fases de esta sustracción son correlato de determinadas disposiciones del interés”. *Ibidem*, p. 136. Rudolf Bernet insiste igualmente en el carácter liberador de la conciencia de imagen respecto del mundo empírico (*la liberté prise avec le monde empirique*). Pareciera que el conflicto entre lo imaginario y lo real (presente o pasado) no da lugar sino a dos alternativas que Bernet, con justa razón, pone de relieve: “Según que este conflicto aparezca bajo la forma de una ilusión que induce a engaño, o de una ilusión creada por completo, la elección libre de la conciencia va hasta la condenación de esta ilusión o hasta su celebración bajo la forma de una contemplación estética”. Rudolf Bernet, *Conscience et existence. Perspectives phénoménologiques*, Paris, P.U.F., 2004, p. 84. La pregunta se torna acuciante: ¿Cómo aclarar fenomenológicamente la obra poética de Celan, que de ningún modo pretende complacerse en imágenes falsas o fantasías arbitrarias, sino hablar de lo real, de lo acontecido (*Geschehenes*)?

A la consideración estética subyace, por tanto, la conciencia de que el otro es intuido en su ausencia, en la distancia que se resiste a cualquier apropiación mediante una copia o calca.

Ciertamente, Husserl se limita a describir una experiencia que, en última instancia, consiste en un gozo (*Genuss*) de la manera como se representa el tema, no *por* la imagen, sino *en* la imagen misma. Contra tal idea de la consideración estética, arraigado en la tradición metafísica occidental, Lévinas ha protestado justamente, pues viviendo en la experiencia estética llegamos a sentir gozo o complacencia en cualquier tema, incluso en aquel que se refiere a acontecimientos terribles. El arte, observa Lévinas, es “[...] ostentación por excelencia, dicho reducido al tema puro, a la exposición absoluta hasta el impudor, capaz de sostener todas las miradas a las cuales se destina exclusivamente”<sup>38</sup>. Sin embargo, un momento de *pasividad* antecede temporalmente la decisión que posibilita la consideración estética propiamente dicha: el *impulso* de representación mediante una copia fidedigna del otro se ve refrenado, su ausencia se resiste a ser retratada o reproducida, y no obstante emerge (*taucht auf*) en la consideración estética de la imagen. He ahí el *factum* de distancia temporal irreversible que olvida un arte imbuido en el puro goce de la consideración inmanente del tema en el objeto-imagen.

A decir verdad Husserl no ha afirmado que a las imágenes estéticas preceda o acompañe constantemente una memoria del otro intuido en su ausencia, experimentado en su resistencia a la presentación interiorizante. Nos parece, sin embargo, que Husserl, a pesar de las distinciones tajantes que él mismo establece, proporciona las bases para una construir una fenomenología que logre aunar rememoración y conciencia de imagen<sup>39</sup>. He ahí el punto en que Celan puede aportar un complemento necesario a la fenomenología de la expe-

<sup>38</sup> Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Dordrecht, Kluwer Academia, 2006<sup>5</sup>, p. 70.

<sup>39</sup> No pretendemos disimular las dificultades de un esfuerzo por aclarar, mediante terminología y conceptos husserlianos, una obra poética que intenta conjuntar recuerdo, conciencia de imagen y fantasía, o que sólo dispone de la imagen y de las fantasías para preservar la memoria de los otros ausentes. Nos parece, empero, que hay razones, en Husserl mismo, para cuestionar la separación radical entre los modos de conciencia de lo ausente y la presentificación (conciencia de imagen, recuerdo y fantasía). El que se trata de una problemática fundamental, ha sido ya puesto de relieve por Paul Ricœur: “La cuestión apremiante es la que sigue: ¿Es el recuerdo una especie de imagen, y si lo es, cuál? Y si fuera posible, mediante un análisis eidético apropiado, dar cuenta de la diferencia esencia entre imagen y recuerdo, ¿cómo explicar su entrelazamiento, hasta su confusión, no solamente al nivel del lenguaje, sino en el plano de la experiencia viva. ¿No se habla de recuerdo-imagen, incluso del recuerdo como una imagen que se forja del pasado?”. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 53.

riencia del pasado (aquí no pensamos tanto en los recuerdos de un individuo, como en una peculiar memoria histórica que, mediante imágenes poéticas, quiere forzar el encaminamiento de la atención hacia los otros ausentes, incluso aquellos que no conocimos, o con los cuales no convivimos).

### 2.1. Imagen poética y memoria de los otros muertos, en *Sprachgitter* (Reja de lenguaje)<sup>40</sup>

Así pues, la imagen poética *da* el otro ausente, pero no en la perpetuidad de un ideal estético más o menos logrado, sino en el itinerario de su respiración, que no es sino el camino hacia la muerte como ausencia definitiva, como pasado absoluto. La palabra alemana *Atem* (aliento, respiración) no es para Celan una metáfora, sino la imagen precisa del presente pasado de un otro ausente, presente que se encarnaba como respiración de un sujeto mortal. La respiración significa a la vez plenitud de voz y mudez (*stimmhaft – stimmlos zugleich*)<sup>41</sup>; la concreción del “halo temporal” (*Zeithof*, término utilizado por Husserl<sup>42</sup>) como inhalación y exhalación; dirección desde la animación (*Beseelung*) hacia la muerte, en cuya comunidad se reconocen el lector del poema y el otro ausente que da la imagen poética. El poema es “[...] la huella de nuestra respiración en el lenguaje, el aliento de nuestra mortalidad (*der Hauch unserer*

<sup>40</sup> En una carta dirigida a Rudolf Hirsch, Celan se explicaba sobre el sentido del título *Sprachgitter* para un ciclo de poemas: “Empero, me digo a la vez que en ‘reja de lenguaje’ (*Sprachgitter*) habla también lo existencial, la dificultad de todo hablar (el uno con el otro) y también la estructura del mismo [...]”. *Paul Celan-Rudolf Hirsch. Briefwechsel*, edición a cargo de Joachim Seng, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004, p. 44. La palabra-imagen “*Sprachgitter*” designa “[...] una ventana en un convento de monjas, a través de la cual son posibles una visión y un habla reducidos de la monja, obligada al silencio y a la autorreclusión, con visitantes del mundo exterior”. Jürgen Lehmann, “*Sprachgitter*”, en, Markus May / Peter Goßens / Jürgen Lehmann (eds.), *Celan Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart / Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2008, p. 78. Al partir de la experiencia de pérdida de sus padres y del recuerdo de las víctimas de la *Shoa*, Celan se ve obligado a configurar un lenguaje nuevo, “[...] que supere el enmudecimiento resultante de un pasado catastrófico, que haga visible y audible el silencio y la voz de los muertos, que posibilite aparición y presencia en una nueva realidad lingüística”. *Ibidem*, p. 77.

<sup>41</sup> TCA/M, p. 109.

<sup>42</sup> Un ciclo de poemas de Celan, publicado póstumamente, lleva el título *Zeitgeföhnt*, con claras reminiscencias husserlianas. En su ejemplar de las *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Celan subrayó, entre otros, el siguiente pasaje: “Con la aprehensión del tono ahora aparente, por así decirlo escuchado ahora, se funden el recuerdo primario de los tonos escuchados recientemente, y la *expectativa (protención) de los tonos faltantes*. Para la conciencia el punto ahora tiene un *halo temporal (Zeithof)* que se efectúa en una continuidad de aprehensiones del recuerdo. El recuerdo entero de la melodía consiste en un continuo de tales halos temporales continuos o continuos de aprehensión ya descritos”. Hua X, 35-36. Cfr. Paul Celan, *La Bibliothèque philosophique. Die philosophische Bibliothek*. Catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter, Patrick Alac et Bertrand Badiou. Préface de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions Rue D’Ulm / Presses de l’École Normale Supérieure, 2004, p. 428.

*Sterblichkeit*)<sup>43</sup>, pero a la vez el último bastión de la vida que lucha por conservarse. Leamos el siguiente poema:

EN LA LEJANÍA

Mudez, de nuevo, espaciosa, una casa:  
ven, tú debes morar.  
Horas, escalonadas  
malditamente: alcanzable  
el lugar de asilo.

Más filoso que nunca el aire restante:  
tú debes respirar,  
respirar y ser tú.

IN DIE FERNE

Stummtheit, aufs neue, geräumig, ein Haus-:  
komm, du sollst wohnen.

Stunden, fluchschön gestuft: erreichbar  
die Freistatt.

Schärfer als je die verbliebene Luft:  
du sollst atmen,  
atmen und du sein.<sup>44</sup>

Ciertamente este poema evoca recuerdos, más aún memoria y conmemoración de fechas de otros ausentes. Ya la sola escritura sobre un hecho presente se fundaría en la facticidad de un pasado inminente por venir (el ahora se hunde inevitablemente en el continuo retencional), al cual pretenden conservar los signos y las imágenes poéticas. Éstas, sin embargo, no siguen el impulso de retratar o figurar exactamente un acontecimiento pasado o una constelación de hechos pretéritos, sino que los exhiben en apagamiento gradual y en su exposición al olvido. El poema puede sugerir el entorno de un campo de concentración, el santuario de libertad detrás de la alambrada de púas, que muy pocos prisioneros lograron alcanzar y el último aferramiento a la vida de quienes ingresaban en la cámara de gas (“tú debes respirar,/ respirar y ser tú”). No obs-

<sup>43</sup> TCA/M, p. 115.

<sup>44</sup> Paul Celan, *Werke. Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, Tübinger Ausgabe. En lo sucesivo citaremos esta obra con las siglas TCA/Sp. En ocasiones hemos modificado la traducción que hace Reina Palazón de los poemas de Celan. En este caso la palabra alemana “Freistatt” designa un lugar de refugio (*Zufluchtsort*), un asilo o santuario, como indica Barbara Wiedemann. Cfr. Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 2005, p. 658 —editado y comentado por Barbara Wiedemann.

tante, sin que esta evocación pierda "verdad" o "precisión", en las mismas imágenes pueden surgir otra clase de recuerdos, sin que haya manera de precisar una dirección lineal del proceso de rememoración<sup>45</sup>. Considerando profundamente esta situación esencial del poema, Jacques Derrida ha advertido que la tentativa de comprensión hermenéutica del poema debe ceder ante la atención dirigida a los otros ausentes, quienes prescriben el sentido de su pasado "emergiendo", "irrumpiendo" desde las imágenes en la memoria, y no como consecuencia de un proceso de interpretación. El obsequio de atención poética, he ahí una de las enseñanzas fundamentales de la obra de Celan, no debe dirigirse a un sentido más o menos anticipado durante el esfuerzo de interpretación exacta, sino a la constelación de figuras de alteridad que, desde su fondo de ausencia, emergen espontáneamente en las imágenes.

Las imágenes poéticas en *Sprachgitter* inauguran un proceso rememorativo buscando las voces de los otros ya muertos, rastreando las huellas de quienes violentamente fueron reducidos al silencio y ahora están definitivamente ausentes. El poema les concede una voz "como si" (*als ob*) permitiera *escuchar en la imagen* articulada por el lenguaje escrito, en sí mismo mudo. La "visión" propia de la rememoración va aparejada con las oscuridades, oscilaciones y vacíos de la imagen poética, justamente porque el *otro ausente* se resistiría a ser interiorizado en una reproducción adecuada o en una lógica del discurso histórico. De ahí que en *Sprachgitter* se vinculen dialécticamente los motivos de la visión, la oscuridad y la audición. Leamos algunos versos del poema titulado "Voces" (*Stimmen*):

Voces, rasgadas en lo verde  
de la superficie del agua.

<sup>45</sup> Una fenomenología del recuerdo debe ahondar en el entrelazamiento fáctico del proceso activo de rememoración con recuerdos que irrumpen pasivamente, que fragmentan el recuerdo y bifurcan su orientación, aparentemente lineal, al evocar, por asociación, otros recuerdos. Husserl ha consagrado importantes páginas al fenómeno de los recuerdos irrumpiendo *antes* de cualquier esfuerzo deliberado de rememoración. Estos recuerdos ingresan abruptamente en el presente y conforman una "segunda sensibilidad", por así llamarla. Cfr. Hua XXXIII, 361-364. Asimismo, Marc Richir ha insistido en la importancia de esta clase de recuerdos para describir fenomenológicamente la experiencia del pasado. Ahondando en esta problemática, Richir nota que el recuerdo voluntario, como proceso de rememoración, es indiferente al afecto de *nostalgia* que emerge desde el pasado como tal, ya irreversible. En cambio, en el recuerdo involuntario la nostalgia (entre otros afectos posibles) emerge por sí misma, o dicho de otra manera: en el recuerdo involuntario el pasado se atestigua como tal por el afecto de la nostalgia. Aquí nos limitamos a exponer toscamente una idea de Richir que él desarrolla con notable profundidad y matices varios en sus *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*. Tan sólo agregar que, a nuestro modo de ver, la fenomenología richiriana del recuerdo puede contribuir decisivamente a aclarar la relación entre memoria e imágenes poéticas impregnadas afectivamente con nostalgia.

Cuando el alción, pájaro de hielo, se sumerge,  
zumba el segundo:

Lo que te apoyaba,  
en cada una de las orillas  
pasa  
sesgado a otra imagen.

*Stimmen*, ins Grün  
der Wasserfläche geritzt.  
Wenn der Eisvögel taucht,  
sirrt.

Was zu dir stand  
an jedem der Ufer,  
es tritt  
gemäht in ein anderes Bild.

El recuerdo no comienza, ya lo advertía Husserl, sin que la emergencia del pasado, desde el fondo del continuo retencional muerto (*totes retentionales Kontinuum*), del ser-ahí de lo preservado (*dunkles Dasein des Präservierten*) anteceda la rememoración libre y estimule la donación (*Zuwendung*) del sujeto<sup>46</sup>. En este contexto de ideas, el recuerdo de los otros ausentes, muertos, sugiere la imagen de “voces” que emergen desde las profundidades y surcan rasgando “en lo verde de la superficie del agua” (*ins Grün der Wasserfläche*). En su excelente edición comentada de las poesías de Paul Celan, Barbara Wiedemann refiere a un relato de Christoph Schwerin: “Una vez andábamos a lo largo de un arroyo, cuando vimos un pajarillo que se arrojó de cabeza en el agua, verde esmeralda, azul turquesa. Celan sabía el nombre en francés, *martín pescador (martin-pêcheur, alción)*. Yo no conocía la palabra alemana. Encontramos al pájaro en ‘Brehms Tierleben’ [...] Se trataba del alción (*Eisvogel*), del cual dice Brehm: ‘A la luz del sol, el alción es una llama que centellea

<sup>46</sup> En los *Manuscritos de Bernau* Husserl se pronuncia claramente al respecto: “Pertenece a la esencia de la rememoración, como conciencia de lo anterior y distinta de la retención como conciencia de lo reciente, tener por fuerza primero la forma de la emergencia (*Auftauchen*). En el momento del surgimiento es consciente de manera indivisa todo lo anterior, una duración entera en el modo temporal de lo anterior. Ello vale para cada fase temporal de la conciencia que tiene el carácter de la emergencia. Empero, pertenece a la esencia de algo anterior emergente que se deje explicitar, que de una manera *quasi* originaria se deje transformar en un presente de percepción constituyente “como si”. Cada rememoración tiene dos modos: el de la emergencia, la rememoración confusa, aún no explícita, y el de la rememoración explícita de la percepción rememorada, renovada. Necesariamente precede la emergencia”. Hua XXXIII, 369s.

azul, rojo y verde al mismo tiempo, con destellos agudos, pero que se extinguen de repente"<sup>47</sup>.

La imagen del alción describe quizá las notas características del recuerdo considerado en sí mismo: Un pájaro que debe su nombre en alemán, *Eisvogel*, a la tonalidad azul acerada de su plumaje, así como a la cercanía y lejanía de sus asentamientos: desde los trópicos hasta las zonas más frías y deshabitadas. El alción va al encuentro de las "voces" que surcan las aguas, hundiéndose en ellas y perdiéndose de vista para "atrapar a su presa". Estableciendo una comparación cabe decir: la intuición que procura el recuerdo se traduce en imágenes dispares, de alguna manera ajustadas al pasado o trayendo consigo momentos de "cumplimiento" (*Erfüllung*), pero finalmente fragmentadas, matizándose, extinguiéndose hasta tornarse opacas y oscuras, perdiendo así toda vivacidad. Sin embargo, el alción alcanza su objetivo; pero, ¿de qué manera? En la medida en que una y otra vez lo recordado pasa "sesgado a otra imagen" (*es tritt gemäht in ein anderes Bild*). He ahí una interpretación de la estrofa, que sin embargo no podría aspirar a ser definitiva. La imagen del alción expresa también la peligrosidad del recuerdo como escritura formal que meramente expresa o refleja la interiorización de lo recordado. Al respecto escribe Anja Lemke, "El alción hundiéndose se corresponde con la rasgadura de la superficie acuática por las voces. Sin embargo añade otra dimensión a la tentativa violenta de conservación mediante una escritura fija, pues el alción busca un botín. Está a la búsqueda de algo que es mortífero para lo buscado. Con ello se graba en el proceso de escritura el motivo del asesinato [...]"<sup>48</sup>. Asimismo, los versos: "pasa sesgado a otra imagen" (*es tritt gemäht in ein anderes Bild*) indican el riesgo de que el recuerdo pierda precisión disolviéndose en metáforas de lo recordado.

Sin embargo las imágenes poéticas constituyen el único medio o el elemento donde el otro ausente puede darse en la memoria; pues por una parte no hay manera de interiorizarlo mediante un "relato fidedigno" y adecuado a la tendencia reproductiva, salvo erradicando su alteridad y siendo así infiel a su memoria, como observa Jacques Derrida; por otra parte se impone a la memo-

<sup>47</sup> Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, p. 644.

<sup>48</sup> Anja Lemke, "Der für immer geheutige Wundstein'. Poetik der Erinnerung bei Paul Celan", en *Celan-Jahrbuch* 8 (2001/2002), p. 120.

ria la responsabilidad por la conservación del otro ausente<sup>49</sup>: el lenguaje debe decir algo sobre este otro, empero restituyéndole *su voz*, dejándole hablar con *su tiempo* (*su mortalidad*, su muerte ya acaecida y su consiguiente ausencia definitiva): "El poema, aún en su aquí y ahora (el poema mismo tiene sólo este presente uno, único, puntual), aún en esta inmediatez y cercanía, deja que lo más propio del otro, a saber su tiempo, hable también"<sup>50</sup>. Celan ha intentado dar forma a tal lenguaje, no mediante un relato que satisficiera las tendencias reproductivas, de aproximación a lo recordado "como fue" (la ausencia definitiva del otro prohíbe, en última instancia, cualquier reproducción absolutamente adecuada), sino mediante un encuentro donde la *atención* al tiempo del otro, concebida como *empatía sensible*, desempeña un papel preponderante:

El poema intenta prestar atención a todo lo que le sale al encuentro, tiene un sentido agudo del detalle, del contorno, de la estructura y del color, pero también de las "palpitaciones" y de las "insinuaciones". Tal atención, así lo creo, no se identifica con una adquisición de la vista que rivaliza con, o va a la par de, los aparatos cada día más perfectos. Se trata más bien de una concentración que tiene presente todas nuestras fechas.<sup>51</sup>

Por consiguiente, la *sensibilidad* que impregna las imágenes poéticas es el lugar del encuentro con el pasado del otro ausente, a quien dirigimos ya no una atención teórica, sino una atención saturada de *emotividad nostálgica* ante su muerte o su ausencia: "Voces, ante las cuales tu corazón/ se arredra en el corazón de tu madre./ Voces desde el árbol de la horca, donde la madera joven y la madera vieja/ cambian y cambian los anillos"<sup>52</sup>. "Voces, guturales, en la grava,/ ahí también cava lo infinito,/ arroyo viscoso del corazón"<sup>53</sup>. "Voces de Jacob:/ Las lágrimas./ Las lágrimas en el ojo del hermano./Una quedaba suspendida, crecía./ Ahí vivimos nosotros./ Respira, para que se desprenda"<sup>54</sup>. Ahora bien, importa sobremanera comprender que se trata de una emotividad radicalmente *otra* que la del goce estético en la representación de lo imaginado por un objeto-imagen. Las imágenes poéticas pretenden vincular un sujeto con otro, desviar la atención del sujeto, gozándose narcisistamente en el objeto-

<sup>49</sup> "El ser 'en nosotros', el ser 'en nosotros del otro en la memoria enlutada, esto no puede ser ni la resurrección propiamente dicha del otro en sí mismo (el otro está muerto y nada puede salvarlo, nadie puede salvarnos) ni la simple inclusión de un fantasma narcisista de una subjetividad encerrada en sí misma, hasta idéntica a sí misma". Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Mann*, p. 44.

<sup>50</sup> TCA/M, pp. 9s, 36a-d.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 9, 35c.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>53</sup> *Idem*.

<sup>54</sup> *Idem*.

imagen, hacia lo imaginado, suscitando la memoria del otro ausente, quien mostraba lo humano del dolor, la finitud y la mortalidad. La última estrofa que hemos citado evoca el dolor de Esaú, hermano de Jacob, al perder su primogenitura. En las "lágrimas en el ojo del hermano", en la respiración convulsiva que sigue al llanto, se fenomenaliza un "nosotros". En este sentido nos parece acertado el comentario de Anja Lemke: "El dolor de Esaú, con quien habla la voz, abre otro espacio en el poema [...] El dolor mismo será el único espacio aún restante para un nosotros. La comunidad sólo es decible ahí donde arraiga en el dolor de un individuo"<sup>55</sup>.

En la obra de Celan es recurrente la imagen de la piedra (*Stein*), para caracterizar la incrustación, en los recuerdos, de la alteridad ausente. Leemos por ejemplo: "Son microlitos, piedrecillas, apenas perceptibles, fenocristales minúsculos en la densa toba de tu existencia"<sup>56</sup>. "Recuerdos, piedras minúsculas detrás de la frente, la contingencia del mañana los junta en un mosaico. Más allá de los recuerdos, desesperación, arena dispersa del Ser-ahí (*Dasein*) suprimido"<sup>57</sup>. No se trata de la interiorización de lo recordado que lograría una reproducción adecuada, sino de los restos de los otros ausentes, considerados en su mortalidad ("arena dispersa del ser-ahí"). El lenguaje (cargado siempre de historia) se vale de las imágenes poéticas para expresar esta mortalidad, en la cual los hombres se reconocen como pertenecientes a una misma comunidad. Esta idea resalta en el poema "Tenebrae":

TENEBRAE<sup>58</sup>

Cerca estamos, Señor,  
cercanos y aprehensibles.

Aprehendidos ya, Señor,  
entregarfados, como si fuera  
el cuerpo de cada uno de nosotros  
tu cuerpo, Señor.

Ruega, Señor,  
ruéganos,  
estamos cerca.

Agobiados íbamos,  
íbamos a encorvarnos

<sup>55</sup> Anja Lemke, *op. cit.*, p. 124.

<sup>56</sup> Paul Celan, "Mikrolithen sinds...", p. 74, 128.1.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 75, 130.

<sup>58</sup> Paul Celan, OC, p. 125.

hasta baldén y bañil.

Al abrevadero íbamos, Señor.

Era sangre, sangre era,  
Lo que derramaste, Señor.

Relucía.

Nos devolvía tu imagen a los ojos, Señor.  
Ojo y boca están tan abiertos y vacíos, Señor.  
Hemos bebido, Señor.  
La sangre y la imagen que estaba en la sangre, Señor.

Ruega, Señor.  
Estamos cerca.

#### TENEBRAE

Nah sind wir, Herr,  
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,  
ineinander verkrallt, als wär  
der Leibe eines jeden von uns  
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,  
bete zu uns,  
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,  
gingen wir hin, uns zu bücken  
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir hin.

Es war Blut, es war,  
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.  
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.  
Wir haben getrunken, Herr.  
Das Blut und das Bild, das im Blut war.

Bete, Herr.  
Wir sind nah.

Como observa H. G. Gadamer, en este poema las imágenes suscitan la memoria de diversos acontecimientos históricos. Ya el solo título "Tenebrae" (Tinieblas) evoca mucho más que un oscurecimiento o un eclipse. Recordemos el relato que hacen los Evangelios de la escena de la crucifixión de Jesucristo. Leemos en Lucas XXIII, en la versión de la Biblia de Martin Luther (traducimos y transcribimos el texto original, dada la importancia e incidencia del lenguaje luterano en la literatura y poesía en alemán): "Y era alrededor de la hora sexta. Entonces una oscuridad cubrió todo el país. Y el sol perdió su brillo, el velo del Templo se rasgó a la mitad. Entonces Jesús exclamó con voz fuerte: '¡En tus manos encomiendo mi espíritu!' Y luego que dijo esto expiró. Cuando el centurión vio lo que había sucedido, clamó a Dios y dijo: '¡En verdad este era un hombre piadoso!' Y todos los del pueblo que estaban ahí presenciando, al ver lo que había acontecido, se golpearon el pecho y se retiraron". (*"Und es war umb die Sechste stunde. Und es ward ein finsternis uber das ganze land bis an die neunde Stunde. Und die Sonne verlor iren schein. Und der vorhang des Tempels zureis mitten entzwey. Und Jhesus rieß laut und sprach: 'Vater, ich befehl meinen geist inn deine hende'. Und als er das gesaget, verschied er. Da aber der Heubtman sahe, was da geschah, preisete er Gott und sprach: 'furwar dieser ist ein fromer mensch gewesen'. Und alles volk, das da bey war, und zu sahe, da sie sahen, was da geschah, schlugen sich an ire brust und wandten widderumb"*). En Mateo XXVII se narra el mismo episodio: "Y desde la sexta hora hubo tinieblas en todo el país, hasta la novena hora. Y alrededor de la sexta hora Jesús gritó fuertemente y dijo: '¡Eli, Eli!, ¿lama asabthani?, lo cual quiere decir: ¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?" (*"Und von der sechsten stunde an ward ein finsternis uber das gantzeland bis zu der neunden stunde. Und umb die neunde stunde schrey Jhesus laut und sprach: '¡Eli, Eli!, ¿lama asabthani? Das ist: Mein Gott, Mein Gott, warumb hastu mich verlassen?"*).

Aquí no nos interesa la cuestión de la exactitud histórica de estos relatos, tampoco indagar por una clave de comprensión teológica de los mismos, sino más bien la manera como las imágenes poéticas evocan el suceso, especialmente la ambivalencia de sentido en las últimas palabras de Jesús. Mientras Lucas relata la entrega confiada de Jesús a Dios, Mateo da testimonio de un clamor desesperado: "¿Por qué me has abandonado?" Podemos quizá suponer que justamente esta interrogante, en ese preciso momento, conmueve a los

espectadores hasta el punto de decir: "Cerca estamos, Señor,/ cercanos y aprehensibles". En gran medida son desconocidas, para la ciencia histórica y para la exégesis bíblica, las causas y circunstancias de la muerte de Jesús. Empero, en su manera de cuestionar al Dios-Padre que le ha abandonado justo en medio del tormento que le ha sido impuesto, se reconocen los espectadores como sujetos históricos que tienen en común la mortalidad: "Aprehendidos ya, Señor,/ entregados, como si fuera/ el cuerpo de cada uno de nosotros/ tu cuerpo, Señor". La memoria poética del suplicio de Jesús no se preocupa por reproducir los hechos relatándolos con exactitud (si bien la muerte de Jesús por crucifixión es una certeza histórica y de ahí parte el poema), ni por situarlos en una lógica de los sucesos, sino por dar testimonio y hacer *memoria*, en las imágenes, del otro *ausente*. Éste no se da, se resiste a darse a una representación rememorativa adecuada, por obra de la cual "reviviría" en el recuerdo (traicionando así la fidelidad exigida a la memoria del otro ausente)<sup>59</sup>. En tanto ya fallecido, el otro ausente sólo se da suscitando pesadumbre en quienes se acuerdan de él, o al menos la conciencia, más o menos difusa, de pertenecer a la misma comunidad de mortales. El moribundo en la cruz sólo puede rogar a quienes se saben siempre expuestos a la muerte, incluso a la muerte por obra de otros hombres: "Ruega, Señor,/ ruéganos,/ estamos cerca."

Si bien la imagen poética de las tinieblas refiere, sin ambigüedades, a la Pasión de Jesús, concede no obstante margen a la memoria de otros hechos históricos: el cautiverio del pueblo judío en Babilonia; la *Shoa* desde luego, pero también el sufrimiento de la humanidad en la actualidad. Al respecto escribe H. G. Gadamer: "En cualquier caso se titula 'Tenebrae', no sin evocar toda la tradición de la historia de la pasión, desde las lamentaciones veterotestamentarias, el relato de la Pasión, hasta la pasión del ser humano bajo el cielo oscurecido de nuestro presente"<sup>60</sup>. Importa seguir atentamente las meditaciones de Gadamer sobre este poema, especialmente cuando él se pregunta si el poema es o no blasfemo. Gadamer precisa así la dificultad: "El poema es

<sup>59</sup> La relevancia de este problema ha sido subrayada por Jacques Derrida: "[...] Si tengo éxito 'normalmente' en el proceso de introyección, entonces soy infiel al otro, el otro simplemente se vuelve parte de mí mismo, y es una forma de recordar al otro olvidándolo. El otro se vuelve parte de mí mismo y tengo una relación narcisista con el otro en mí mismo. Esto es una manera de ser, un duelo posible, pero infiel, falso, una falsa memoria del otro". Jacques Derrida, *Deconstruction Engaged. The Sydney Seminars*, Power Publications, Sydney, 2009, p. 66, editado por Paul Patton y Terry Smith.

<sup>60</sup> Hans G. Gadamer, *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*. Bd. 9, Tübingen, J. C. B Mohr (Paul Siebeck), 1993, p. 454.

un reto. ¿Cómo debe comprenderse?, ¿se trata de un poema blasfemo o cristiano? ¿Acaso no es un poema blasfemo, cuando el poema dice con palabras claras a Jesús moribundo: no debes rogar a Dios, quien te ha abandonado, sino a nosotros? Esta contraposición permite adivinar un sentido que no podría pasar desapercibido: puesto que Dios no conoce la muerte, él no es alcanzable en la hora de la muerte. En cambio nosotros conocemos la muerte sabemos de ella y su carácter inevitable. Por eso entendemos en lo más hondo a este último sollozante ante el abandono. Evidentemente estas últimas palabras de Jesús no querían expresar duda en su Dios, sino sellar la violencia desmedida del sufrimiento y de la muerte. Ahí radica una comunidad última entre el hijo del hombre y los hijos de los hombres, en la medida en que padecen la muerte<sup>61</sup>.

La cuestión tiene que ver con nuestra temática, no porque haya aquí de por medio una inquietud religiosa o atea. Más bien porque el poeta, al negarse a tomar en cuenta a Dios en el justo momento de la memoria del otro ausente, al poner entre paréntesis a la divinidad (ajena a la muerte), por así decirlo, se reduce a una experiencia con-memorativa de quien ya ha fallecido, sin ceder en lo más mínimo a cualquier evasión del hecho contundente de la muerte. En efecto, cualquier especulación sobre un Dios que pueda conceder un estado mejor después del fallecimiento tendería a proporcionarnos *re-presentaciones* del otro ausente como aún viviente, como sobrepuesto a su sufrimiento y su muerte en un más allá. En cambio las imágenes poéticas nos restringen a la facticidad de la muerte, no como un acabamiento cualquiera, sino como el fenómeno de la más extrema violencia quebrantando la comunidad sensible entre los hombres: "Agobiados íbamos, / íbamos a encorvarnos/ hasta baldén y bañil//. Al abrevadero íbamos, Señor.// Era sangre, sangre era,/ lo que derramaste, Señor". Ya Martin Heidegger advertía, en *Ser y tiempo*, que no corresponde a un análisis fenomenológico-ontológico de la muerte pronunciarse, positiva o negativamente, sobre la cuestión de una vida de ultratumba: "El análisis de la muerte se mantiene, sin embargo, puramente en el 'más acá', en la medida en que su interpretación del fenómeno sólo mira al modo como la muerte, en cuanto posibilidad de ser de cada *Dasein*, se hace presente dentro de éste. No podrá justificadamente y con sentido ni siquiera *preguntarse* en forma metodológicamente segura qué *hay después de la muerte* sino una vez que ésta

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 454.

haya sido comprendida en la plenitud de su esencia ontológica. Quede aquí sin decidir si una pregunta semejante es siquiera posible como pregunta teórica. La interpretación ontológica de la muerte desde el más acá precede a toda especulación óptica sobre el más allá<sup>62</sup>. La poesía de Celan, atenta a la finitud propia y del otro, resalta la dimensión temporal de la muerte, sea como facticidad histórica de una comunidad de mortales, sea como su futuro inminente. Ello nos sugieren los versos del poema "Adecuados al viento" ("*Windgerecht*")<sup>63</sup>: "Cánticos:/ voces de ojos, a coro,/ leen hasta lacerarse./ (Lo no y lo ya sucedido, ambos a la vez,/ traspasan los corazones.)" [*Gesänge: Augenstimmen, im Chor,/ lesen sich wund. (Ungewesen und Da,/ beides zumal,/ geht durch Herzen)*].

Por eso en *Sprachgitter* adquieren suma importancia las imágenes que — en oposición a cualesquiera discursos históricos posibles que intentan reconstruir las frases de los ya fallecidos— evocan el *silencio* de los otros ausentes. No se trata, para Celan, de ilustrar intuitivamente una narración exacta de los hechos pasados, sino de dirigir la atención (distinta de la observación) al otro recordado en su mortalidad y ausencia definitiva. En este sentido las imágenes del silencio, por así llamarlas se aúnan a la atención como actitud esencial de la memoria poética. La atención poética, en cualquiera de sus orientaciones temporales (presente, pasado o futuro) se distingue de un acto de interés teórico, en la medida en que se concentra en el tiempo del otro y su manifestación sensible (el silencio es dado a la sensibilidad). He ahí uno de los *Leitmotive* en *El meridiano*:

El poema quiere ir hacia un otro, necesita este otro, necesita un enfrente. El poema visita al otro y se concede a él [...] cada cosa, cada persona es para la poesía una forma de este otro. El poema intenta prestar atención a todo lo que le sale al encuentro, tiene un sentido agudo del detalle, del contorno, de la estructura y del color, pero también de las "palpitaciones" y de las "insinuaciones". Tal atención, así lo creo, no se identifica con una adquisición de la vista que rivaliza con, o va a la par de, los aparatos cada día más perfectos. Se trata más bien de una concentración que tiene presente todas nuestras fechas.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003, p. 268. Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C.

<sup>63</sup> Paul Celan, OC, p. 129.

<sup>64</sup> TCA/M, p. 9, 35 c.

Nos ayudaremos con la lectura de otros poemas de *Sprachgitter* para profundizar la idea de una memoria poética que preserva tanto la distancia como el silencio del otro ausente. En "Retorno al hogar" ("*Heimkehr*")<sup>65</sup> escribe Celan:

Nevada, cada vez más densa,  
color de paloma,  
como ayer,  
nevada,  
como si aún durmieras todavía.

Amplio campo blanco.  
Por encima, infinita,  
la huella del trineo de lo perdido.

Schneefall, dichter und dichter,  
taubenfarben,  
wie gestern,  
Schneefall,  
als schliefst du auch jetzt noch.

Weithin gelagertes Weiß.  
Drüberhin, endlos,  
die Schlittenspur des Verlorenen. [...].

En la poesía de Celan la nieve es imagen no sólo de la muerte, sino además del recuerdo de los muertos y la patria perdida. Las imágenes de un "campo blanco", de una tierra cubierta de nieve, como si ella "durmiera todavía" (el despertar sería la primavera), ilustran quizá la vividez de los recuerdos, donde el otro ausente aparece "como si" (*als ob*) existiera todavía. Así, el yo escindido (*gespaltet*) en vida perceptiva y rememoración, imbuido en el recuerdo interiorizante, pareciera acortar la distancia entre sí y el otro ausente. Empero, el pasado del otro es irreversible, por consiguiente la distancia temporal es insalvable e inapropiable mediante una reproducción adecuada, a la cual tiende empero el proceso de rememoración. He ahí lo que subrayan los versos: "Por encima, infinita,/ la huella del trineo de lo perdido".

Imágenes poéticas parecidas hallamos en el poema "Lecho de nieve" (*Schneebett*):

Augen, weltblind, im Sterbegeklüft: Ich komm,  
Hartwuchs im Herzen.

<sup>65</sup> Paul Celan, OC, p. 120.

Ich komm.

Mondspiegel Steilwand. Hinab.

(Atemgeflecktes Geleucht. Strichweise Blut. Wölkende Seele, noch einmal gestaltnah.  
Zehnfingerschatten – verklammert.

Augenweltblind, Augen im Sterbegeklüft,  
Augen Augen:

Das Schneebett unter uns beiden,  
Kristall um Kristall,  
zeittief gegittert, wir fallen,  
wir fallen und liegen und fallen. [...].<sup>66</sup>

El poeta anuncia su intención de recordar a otros ausentes, cuyos ojos ya son "ciegos al mundo", cuya última aparición era un "abismarse en el morir". A ellos dice el poeta: "yo vengo". Ahora bien, el proceso de rememoración (cuya imagen es aquí la luz o la iluminación) se ve interceptado o interrumpido: el otro ausente se sustrae a cualquier reproducción, mancha con su aliento ya sofocado y con trazos de sangre la lámpara del recuerdo. Al yo y al otro ausente los separa un "lecho de nieve" que, "cristal a cristal", conforma una reja de "hondura temporal" que el sujeto rememorante no puede derrumbar.

Para dar lugar a una memoria fiel al otro en cuanto ausente, el sujeto rememorante debe refrenar cualquier discurso cuyo impulso sería la apropiación interiorizante de lo recordado. Tal parecen indicar las primeras líneas del poema "Hoy y mañana" ("*Heute und Morgen*")<sup>67</sup>: "Así me tengo yo, pétreo, para la lejanía a la que te guíé [...]" (*So steh ich, steinern, zur/ Ferne, in die ich dich führte*). El imperativo del silencio es el motivo fundamental del poema "Abajo" ("*Unten*"):

Reconducida al olvido  
la conversación-hospitalaria de nuestros  
ojos lentos.

Reconducida sílaba a sílaba, repartida  
en los dados ciegos al día,  
a los cuales coge la mano jugadora, grande,  
durante el despertar.

Y la demasía de mi discurso: acumulado sobre el pequeño cristal en el traje de tu silencio.

<sup>66</sup> TCA/Sp, p. 43.

<sup>67</sup> Paul Celan, OC, p. 122.

Heimgeführt ins Vergessen  
das Gast-Gespräch unsrer  
langsamen Augen.

Heimgeführt Silbe um Silbe, verteilt  
auf die tagblinden Würfel, nach denen  
die spielende Hand greif, groß,  
im Erwachen.

Und das Zuviel meiner Rede: angelagert dem kleinen Kristall in der Tracht deines  
Schweigens.<sup>68</sup>

Ante la ausencia definitiva de los otros ya muertos, ante la completa incertidumbre de su destino más allá de la vida en el mundo, el recuerdo es semejante a una "flecha tardía, que rauda partía del alma" (*später Pfeil, der von der Seele schnellte*)<sup>69</sup>, o a una rama que "[...] una mañana saltó hacia el ayer" (*der Ast [...] ein Morgen/ sprang ins Gestern*), sin alcanzar más que restos, fragmentos de lo recordado: "[...] recogimos,/ hecho polvo, el candelabro,/ volqué todo en la mano de nadie" ([...] *wir holten,/ zerstoben, den Leuchter, ich stürzte/ alles in niemandes Hand*)<sup>70</sup>. La paradoja radica en que las imágenes poéticas aspiran conceder una voz a los muertos, pero sin someterlos a una ficción violenta que sólo aparentaría el habla del otro ausente y donaría a aquélla un sentido desde el sujeto rememorante.

Dejar que el otro ausente hable desde su silencio definitivo, he ahí el motivo con el cual se compromete la poesía entera de Celan. Las ánimas de los muertos que el poema conmemora son semejantes a "bloques erráticos, estrellas negras y llenas de lenguaje: nombrados según un juramento desgarrado de silencio" (*Findlinge, Sterne,/schwarz und voll Sprache benannt/ nach zerschwiegenem Schwur*)<sup>71</sup>. Su ausencia no es objeto para un proceso de reproducción adecuada de los hechos históricos, sino más bien se da en la emotividad atenta de la nostalgia y la tristeza sinceras, vínculos de experiencia que la po-

<sup>68</sup> TCA/Sp, p. 21. Es interesante referir aquí otra interpretación del poema "Abajo". El olvido (*das Vergessen*), nos dice Anja Lemke, es un "don de liberación" (*Gabe der Befreiung*) a los muertos, quienes se verían así aliviados de recuerdos lastrantes (*auf ihnen lastenden Erinnerungen*). Desde luego, la idea de Lemke es la fidelidad de la memoria al otro ausente, no una afirmación metafísica o teológica de la supervivencia de los muertos. En este sentido escribe Lemke: "Si se adopta la perspectiva de los muertos, entonces el lugar del olvido constituye una especie de reconducción (*Heimkehr*), de regreso al lugar de origen, el cual es remarcado como marcha (*Gang*) por el -conducido (*-geführt*)". Anja Lemke, *Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002, p. 472.

<sup>69</sup> Versos del poema "Bajo una imagen" ("*Unter ein Bild*"). TCA/Sp, p. 19.

<sup>70</sup> Léase el poema "Un día y otro más" ("*Ein Tag und noch einer*") en Paul Celan, OC, p. 134.

<sup>71</sup> Cfr. el poema titulado "Las ánimas" ("*Allerseelen*") en Paul Celan, OC, p. 136.

esía cumple con imágenes, gracias a las cuales la memoria logra sostener una relación precaria con la fecha de los otros ausentes. En este punto ha insistido Jacques Derrida más que nadie: "Al conmemorar lo que puede siempre olvidarse en la ausencia de todo testigo, la fecha se expone en su destino o en su esencia misma. La fecha se ofrece al anonadamiento, pero se ofrece efectivamente"<sup>72</sup>. Precaria en la medida en que el poema es semejante a un "mensaje en botella" (*Flaschenpost*) donde están depositadas las imágenes, en espera de que alguien siga conservando la memoria de los otros ausentes. Pero la multiplicidad de sentidos de la memoria poética, mediada por las imágenes, sólo es experimentable en la condolencia por la muerte del otro, de cualquier otro finito, vulnerable o víctima de la violencia. Tal sugieren los siguientes versos del poema "Un ojo, abierto" ("*Ein Auge, offen*")<sup>73</sup>: "[...] La lágrima, a medias,/ el más penetrante cristalino, móvil,/ te capta las imágenes." (*Die Träne, halb,/ die schärfere Linse, beweglich,/ holt dir die Bilder*).

<sup>72</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Éditions Galilée, 1986, pp. 55s.

<sup>73</sup> Paul Celan, OC, p. 139.