

# Cenizas de Paul Celan. Una lectura de *Todesfuge*

Mauro Capasso

---

La poesía se muestra propicia para el abordaje de temas sobre los que la filosofía intenta problematizar. En tal sentido, una lectura de *Todesfuge* de Paul Celan invita a reflexionar en torno a la justicia, la muerte y la noción de subjetividad en la filosofía contemporánea. Asimismo, permite horadar binarismos como el de texto y contexto sobre los que se asientan los esquemas de pensamiento, permitiendo el despertar de nuevas significaciones que socavan edificios conceptuales. Por último, muestra que la cuestión de los géneros filosóficos en la producción intelectual es permeable a los distintos géneros literarios.

» *Justicia Muerte Subjetividad Arte Poesía*

---

## » *Introducción*

El objeto del presente trabajo girará en torno al poema *Todesfuge* de Paul Celan y a una posible interpretación de su lectura. El ejercicio pretenderá ser deconstructivista. Se partirá, a tal fin, de la estructura del poema como “musicalidad externa” (Pellegrini, 2009: 15), para adentrarnos luego en los elementos presentes en la obra (“musicalidad interna”). Para ello, se hará hincapié en la semántica del texto, considerada como punto de fuga hacia otras obras del autor. Aunado a los elementos estilísticos presentes, se trabajará con datos biográficos, teniendo en miras las figuras y alternancias de la subjetividad que aparecen en el texto, en particular en torno a la constitución del concernido.

La interpretación que aquí se propone intentará mostrar un desplazamiento de significaciones, demorándose en la alternancia texto/contexto, estructura/semántica, signifiante/significado con el objeto de postular una relectura del poema como evasión de la muerte. Se pretenderá exponer el vínculo existente entre la filosofía y la literatura en el pensamiento de Celan. La obra del autor se destaca como un centro gravitatorio en torno al cual gira la filosofía en problemáticas como la muerte, el lenguaje o incluso la *(im)posibilidad* de continuar haciendo arte después de Auschwitz.

Resultará importante destacar desde un comienzo la estructura musical elegida por el autor para escribir el poema, puesto que más allá de la difícil relación que pueda plantearse entre música y poesía, sobre todo si se pretende imponer un estilo musical a las palabras, la misma señala el ritmo del texto y resultará importante para la interpretación que aquí se propone como hipótesis.

## » *Estructura de Todesfuge. Estado de la Cuestión. Musicalidad Externa.*

El poema elegido fue parte de los libros de texto utilizados en la educación media en Alemania luego de la Segunda Guerra Mundial. Su lectura canónica se dirigió a mostrar el horror padecido por millones de judíos eliminados en los campos de concentración.

También ha sido objeto de diversos análisis filosóficos. Gadamer (1993, 1999) en

ejercicio de una hermenéutica se queda en el plano de la musicalidad interna del poema, presentando a la muerte como la aceptación de la irremediable finitud y al autor como hereje frente a la idea cristiana de Encarnación (Gadamer, 1993: 121). De dicho autor se tomará principalmente la noción de *concernido* ante la alternancia yo/tú en el poema.

El estudio de Szondi (2005) se centra principalmente en la semántica y estructura formal de la poesía de Celan, resaltando datos biográficos y su capacidad de traductor. Se pondrá de relieve el análisis de Szondi en torno a la figura del *concernido* en *Strette*, el cual es introyectado en el sujeto del poema.

Asimismo, Derrida (2002) ha dedicado *Schibboleth para Paul Celan* al pensamiento del poeta que gira en torno al problema de la fecha en la poesía, elemento que Celan sólo raramente incluyó. Dicha obra se seguirá en el presente trabajo marginalmente, recobrándose hacia el final en torno al problema del *nombre propio* y las cenizas.

Por último, se destaca el trabajo de Ibarlucía (1999) en el cual se cuestiona la posibilidad de expresarse poéticamente luego de Auschwitz, retomando la conocida expresión de Adorno.

Diferentes biografías (Ibarlucía, 1999) señalan que la poesía en cuestión fue publicada originalmente en rumano en 1947 en Bucarest con el título *Todestango*, “Tango de la Muerte”. La elección parece remitir a piezas musicales que los detenidos eran obligados a ejecutar en los campos de concentración. Entre ellas, el tango “Plegaria”, obra del músico argentino Eduardo Bianco.

No obstante ello, la publicación definitiva de la obra se hizo bajo el nombre de *Todesfuge*, “Fuga de muerte” o “Muerte en Fuga”, advirtiéndose aquí que la presencia de términos musicales será importante en la obra de Celan (Szondi, 2005: 105).

En torno al título elegido cabe señalar que la fuga es un estilo de escritura musical con una estructura determinada, edificándose su composición sobre el uso de la polifonía sobre un estilo contrapuntístico entre varias voces, basado en la imitación y reiteración de melodías en diferentes tonalidades y en el desarrollo de los temas expuestos. Pueden distinguirse en la misma diversas partes, a saber: la exposición, sección media, sección final y final.<sup>1</sup> Asimismo, en las diversas partes puede percibirse la existencia de un sujeto como tema principal de la fuga. En algunas de ellas existe una respuesta que es ejecutada en la tonalidad dominante del sujeto.

El contrasujeto es una parte libre que acompaña al sujeto de la fuga, el cual se presenta en ocasiones, en forma clara y distinta, sin tomar elementos del sujeto. Se destacan, además, los episodios o divertimentos, en los cuales no hay entrada del sujeto y en general carece de elementos nuevos. Y por último, los estrechos, los cuales ocurren hacia el final de la fuga, y en ellos, las sucesivas entradas de los sujetos y respuestas (o sus diferentes combinaciones) se van “estrechando”, es decir, entra uno antes de que haya acabado el anterior (Gédalge, 1990).

Explicitados algunos conceptos básicos, y con la aclaración hecha en la Introducción del presente trabajo, en torno a que se trata de encasillar una obra literaria bajo un esquema

---

<sup>1</sup> La *exposición* es la primera parte de la fuga donde el tema se expone una o más veces en cada una de las voces que intervienen. La *sección media* sigue a la *exposición* y en ella se introducen uno o más *episodios* de gran riqueza moduladora y tonalidad relativa subdominante o dominante. Es frecuente el uso de pausas o silencios de larga duración en esta segunda sección, con el propósito de que cuando aparezca nuevamente el tema, adquiera más relieve e interés. La *sección final* generalmente empieza cuando el *sujeto* vuelve a la tonalidad inicial de la fuga y de aquí a la culminación de la obra. El *final* de una fuga suele consistir en varios compases añadidos a la estructura principal, concluyendo así la obra con una floritura. Esta conclusión es la *coda*.

musical, creo que la obra de Celan permite su análisis bajo dicha forma.

Previo a ello, corresponde señalar que la poesía carece de signos de puntuación, lo cual facilita y permite su lectura como fuga, destacándose las palabras como notas e imprimiéndose la velocidad que la propia estructura musical demanda.

Se transcribe a continuación la poesía en análisis:

Negra leche del alba la bebemos de tarde  
la bebemos a mediodía de mañana la bebemos de noche  
bebemos y bebemos  
cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho  
Vive un hombre en la casa que juega con las serpientes que

escribe

que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete  
lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines  
silba a sus judíos hace cavar una fosa en la tierra  
nos ordena tocada a danzar

Negra leche del alba te bebemos de noche  
te bebemos de mañana a mediodía te bebemos de tarde  
bebemos y bebemos  
Vive un hombre en la casa que juega con las serpientes que escribe  
que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete  
Tu pelo de ceniza Sulamith cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho

Grita hincad los unos más hondo en la tierra los otros cantad y tocad  
agarra el hierro del cinto lo blande son sus ojos azules  
hincad los unos más hondo las palas los otros seguid tocando a danzar

Negra leche del alba te bebemos de noche  
te bebemos a mediodía de mañana te bebemos de tarde  
bebemos y bebemos  
vive un hombre en la casa tu pelo de oro Margarete  
tu pelo de ceniza Sulamith juega con las serpientes

Grita que suene más dulce la muerte la muerte es un Maestro Alemán  
grita más oscuro el tañido de los violines así subiréis como humo en el aire  
así tendréis una fosa en las nubes no se yace allí estrecho  
Negra leche del alba te bebemos de noche  
te bebemos al mediodía la muerte es un Maestro Alemán  
te bebemos de tarde y mañana bebemos y bebemos  
la muerte es un Maestro Alemán su ojo es azul  
él te alcanza con bala de plomo su blanco eres tú  
vive un hombre en la casa tu pelo de oro Margarete

azuca sus mastines a nosotros nos regala una fosa en el aire  
 juega con las serpientes y sueña la muerte es un Maestro Alemán

tu pelo de oro Margarete  
 tu pelo de ceniza Sulamith .

*[Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends  
 wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts  
 wir trinken und trinken  
 wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng  
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete  
 er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei  
 er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde  
 er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz*

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
 wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends  
 wir trinken und trinken  
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete  
 Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*

*Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt  
 er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau  
 stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf*

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
 wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends  
 wir trinken und trinken  
 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete  
 dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen  
 Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland  
 er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft  
 dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng*

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
 wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland  
 wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken  
 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau  
 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau  
 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete  
 er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft  
 er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland*

*dein goldenes Haar Margarete  
 dein aschenes Haar Sulamith]*

Puede distinguirse así, una exposición integrada por un sujeto que se inicia con “Negra leche del alba” [*Schwarze Milch der Frühe*] hasta “cavamos una fosa en el aire no se yace allí estrecho” [*wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*], el cual se repetirá luego con modificaciones en la exposición media y final.

En la misma exposición aparece un contrasujeto que se inicia con “Vive un hombre en la casa” [*Ein Mann wohnt im Haus*] hasta “nos ordena tocad a danzar” [*er befiehlt uns spielt auf nun zumTanz*].

Entre el sujeto y el contrasujeto expuesto existe una fuerte oposición entre un *Nosotros* [*Wir*] como sujeto del sujeto y un *El* [*Er*] como sujeto del contrasujeto.

Esta oposición se repetirá a lo largo del poema.

La sección media se inicia con la segunda aparición de “Negra leche del alba” [*Schwarze Milch der Frühe*] hasta “tu pelo de ceniza Sulamith juega con serpientes” [*dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen*].

En dicha etapa puede distinguirse también un episodio o divertimento, el cual se inicia con “Grita hincad los unos más hondo en la tierra” [*Er ruft stecht tiefer ins Erdreich*] hasta “hincad los unos más hondo las palas los otros seguid tocando a danzar” [*stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf*].

En la sección final, la cual se inicia con “Grita que suene más dulce la muerte la muerte es un Maestro Alemán” [*Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland*] hasta “juega con las serpientes y sueña la muerte es un Maestro Alemán” [*er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland*], se desarrolla un estrecho *Strette* en el que la exposición del sujeto y sus modificaciones es interrumpida constantemente por los motivos presentes en el contrasujeto.

Así, por ejemplo, la última vez que se repone en el texto la voz “Negra leche del alba”, el tema es interrumpido por una voz presente en el contrasujeto (“la muerte es un maestro alemán”) quedando expuesto de la siguiente manera:

Negra       leche       del       alba       te       bebemos       de       noche  
te bebemos al mediodía la muerte es un Maestro Alemán  
te bebemos de tarde y mañana bebemos y bebemos

[Schwarze       Milch       der       Frühe       wir       trinken       dich       nachts  
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland  
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken.]

La poesía concluye con dos versos como parte final que ya habían sido introducidos y que se caracterizan en su ejecución por una disminución gradual del ritmo de la pieza, lo que se denomina *rallentando*, elemento común en las fugas de Johann Sebastian Bach<sup>2</sup>, entre otros.

## › *Contenido del poema. Musicalidad interna*

<sup>2</sup> A tal fin, puede escucharse la propia lectura de Celan de *Todesfuge*. <http://www.youtube.com/watch?v=gVwLqEHDCQE.->

A continuación intentaré presentar algunas figuras, expresiones y giros presentes en la obra de Celan, y en *Todesfuge* en particular.

El poema se inicia con “Negra leche del alba”. La presencia de alimentos básicos [*Lebensmittel*] aparece como un *topos* frecuente. En el poema *Cristal de Aliento* se lee:

Corroído por lo insoñado  
 El país del pan recorrido en insomnio  
 Hace emerger el monte de la vida.  
 Con su miga amasas de nuevo nuestros nombres.

La interpretación de ambos pasajes en relación al pan, con cuya miga se amasan nuevos hombres, y en relación a la leche (negra) que bebemos de mañana, tarde y noche se vincula con un morir venidero, inevitable, una proximidad en la propia vida. Gadamer es preciso al afirmar que se trata de “todo cuanto implica la hipoteca propia de la vida”. (Gadamer, 1993: 124).

Una figura similar es la que aparece en el poema *Tenebrae*, donde dice:

Al abrevadero íbamos, Señor...  
 Hemos bebido, Señor.  
 La sangre y la imagen que había en la sangre.

La situación se presenta paradójica. La intención del viviente de huir de la muerte, sin embargo, lo acerca más a ella. Se bebe leche, pero es negra. En el país del pan emergen nuevos hombres pero a precio de su miga. En dirección al abrevadero no se bebe agua, se bebe sangre, la sangre derramada por Jesús en la Cruz. Dichas figuras contradictorias poseen la misma carga que la escritura como *phármakon* platónico. En el *Fedro* se señala el origen mítico de la escritura<sup>3</sup>, la cual opera o bien como veneno o bien como remedio.

Dentro del contrasujeto de la exposición de acuerdo a lo presentado en la primer parte del trabajo, se lee lo siguiente:

Vive un hombre en la casa que juega con las serpientes que  
 escribe  
 que escribe al oscurecer a Alemania.

Ya hemos notado que el contrasujeto se inicia con un *El* [*Er*], abandonado a la persona del sujeto, *Nosotros* [*Wir*]. Ahora bien, este sujeto aparece vinculado con serpientes [*Schlangen*]. Este término en alemán es polisémico. Significa tanto serpientes como fila, en el sentido de cola. *Schlange machen* es también hacer la fila. Ahora bien, ¿en qué sentido puede afirmarse que el hombre juega con serpientes?

En los campos de concentración se anunciaba a los detenidos que se encontraban prontos a serpentear [*schlängeln*] (Ibarlucía, 1999). Ello pretendía señalar el camino que describe el humo en el cielo, saliendo de la chimenea del crematorio. Otro elemento a destacar es la figura de Margarete, introducida durante la exposición de la fuga, que sólo durante la sección media y final, y en particular en la *coda*, se la opone con la figura de Sulamith.

<sup>3</sup> *Fedro*, 274 c y ss. La escritura es un regalo de Theuth, hijo de Amón, al rey Thamus. La característica del regalo es que es un *phármakon* para la memoria.

tu                      pelo                      de                      oro                      Margarete  
 tu pelo de ceniza Sulamith.

Sulamith es un nombre femenino de origen judío, presente en el Antiguo Testamento en el denominado “Cantar de los Cantares”. En la *Biblia* cristiana protestante se encuentra ubicado entre los libros de *Eclesiastés* e *Isaías*, en la *Biblia* cristiana católica entre *Eclesiastés* y *Sabiduría*, mientras que en la versión judía se ubica entre *Rut* y *Eclesiastés*. La referencia de Celan a Sulamith remite a su propia tradición hebraica que contrapone con la figura de Margarete.

Margarete es la figura femenina del Fausto. Motivo común del idioma alemán que no remite solo a la novela de Goethe, sino que registra importantes antecedentes y tratamientos posteriores, destacándose la pieza prístina de Johann Spies, un manuscrito anónimo contemporáneo a la edición del último nombrado, y las obras de Thomas Mann y Heinrich Heine. Casualmente, también, Margarete (Grete o Gretl) es el nombre de la hermana del poeta Georg Trakl, cuya relación (*im*)*posible* determinaría al autor a procurarse la muerte con una dosis letal de cocaína.

Margarete representa, entonces, a la cultura alemana.

A fin de analizar la contraposición de ambas figuras cabe señalar en primer lugar el hecho de que Celan es un autor de origen judío, nacido en Rumania, pero que a instancias de su madre, una asidua lectura de literatura alemana, fue educado en esa lengua como su idioma materno; idioma del cual nunca pudo salir. No solo rehúso escribir poesía en otro idioma, sino que además mientras cursaba sus estudios en París, se desempeñó como maestro de idioma alemán.

Jacques Derrida recuerda que en el período de los Jueces en Israel los efrimitas entraron en guerra contra la gente de Galad. Los galaditas se apoderaron de los vados del Jordán, enfrente de Efraím, y al presentarse alguno de los fugitivos eran indagados respecto de su procedencia. Su procedencia era determinada por el idioma mediante la pronunciación de una palabra, *Schibboleth*. La inexistencia en el idioma de un fonema similar al *Sch* inicial impedía la pronunciación correcta de la palabra, la cual era enunciada como *sibbolet*, y en consecuencia los fugitivos eran degollados (Derrida, 2002: 44).<sup>4</sup>

En este contexto, el hombre Paul Celan no es más que un efrimita que pudo pronunciar *Schibboleth*, que vivió toda su vida errante en un idioma que no era y que era el suyo al mismo tiempo. No lo era, puesto que era el idioma de los asesinos de sus padres, y que ellos reclamaban como propio, y lo era al mismo tiempo puesto que desde allí él se dirigía a los mismos, escribía, pensaba, sentía. En este contexto la oposición entre Sulamith y Margarete que recorren *Todesfuge* resulta explicitada.

Posteriormente a la muerte de sus padres escribe el poema *Simiente de Lobo* [*Wohlfbohne*], el cual fue excluido del libro *Rosa de Nadie* [*Niemandrose*] de 1963 y publicado sólo póstumamente. El mismo se concibe como un ejercicio poético expiatorio, por el cual el autor pide perdón a su madre por hablar en la lengua de sus asesinos. Transcribo a continuación una parte pertinente del poema:

...Ayer  
 Uno de ellos vino y  
 Te mato

<sup>4</sup> *Jueces* 12, 5-6.

De nuevo en  
 Mi poema.  
 Madre,  
 Madre, ¿de quién  
 era la mano que aprete  
 cuando con tus palabras fui a  
 Alemania?  
 ...Madre, ellos escriben poemas  
 Oh  
 Madre, ¡Qué  
 suelo más extraño produce tu fruto!  
 ¡lo produce y alimenta  
 A los que matan!<sup>5</sup>

Me interesa detenerme en la relación palabra enunciada-idioma-origen en función de lo presentado en el episodio bíblico referido. El origen, la pertenencia, era determinada por el idioma, el cual se revelaba en la pronunciación de una palabra. Celan está aprisionado en esa relación. Podía y sabía pronunciar *la espiga*<sup>6</sup>, ello mostraba su idioma, sin embargo no su origen.

Cabe destacar en función de la relación planteada la presencia de la preposición *aus* en la expresión *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* que Reina Palazón traduce como: “la muerte es un maestro alemán” (Celan, 2009: 63). El uso de la preposición indicada responde al origen, indica procedencia, sentido que en la traducción al castellano se pierde. El *aus* forma siempre parte de la respuesta al interrogar por *Woher*, preposición que se utiliza para preguntar ¿desde dónde? En consecuencia, sería más correcto traducir la expresión como: “la muerte es un maestro venido de Alemania” o “la muerte es un maestro procedente de Alemania” (solo a los efectos de este trabajo y notando la pérdida de vuelo poético en esta traducción), a fin de recoger con más precisión el sentido mentado por el autor. En este contexto podemos situar al poeta en el extravío de una lengua (im)propia, desde donde llama la muerte.

En torno a la relación idioma-origen viene a colación el caso de María Zambrano. La autora sostiene que “[...] el ser humano se encuentra dividido entre su simple vivir terrestre y su origen” (1990: 31), siendo que la Patria solo se descubre en el exilio. Es decir, podemos postular a la Patria como la *ratio essendi* del exilio, sin embargo el exilio aparece como la *ratio cognoscendi* de la Patria. Ahora bien, ¿qué es la Patria en Zambrano? La autora la presenta como una categoría histórica, ni la tierra ni un lugar. La Patria en Zambrano es su escritura, la tierra donde su historia se fue sembrando.

En Celan el exilio es más bien una peregrinación hacia ningún lado; coincide con el estado de abandono, no reconoce pasos como en Zambrano, sino que se está exiliado en un abandono que coincide con el destierro. La incierta presencia física del país perdido no es tal en Celan, no hay país perdido porque no hay país, su Patria es también la de los otros y su vida una errancia sempiterna.

<sup>5</sup> Ibarlucia, 1999.

<sup>6</sup> Traducción de *Schibboleth*.



## > Figuras de la subjetividad

“[...] Te visita un muerto. Mana del corazón la sangre  
Voluntariamente derramada, y en la negra ceja  
anida un momento inefable; encuentro sombrío.  
Tu...luna purpúrea, cuando aparece aquél a la  
Verde sombra del olivo. Y a continuación llega la  
noche interminable.”

Trackl, 2009.

Comenzaré por destacar una diferencia presente en *Todesfuge*, una ligera variación que se introduce en la sección media del poema. Este se inicia con “Negra leche del alba la bebemos. Mientras que en la sección media dicha figura retórica se consigna como “Negra leche del alba te bebemos”. Resulta de interés hacer hincapié en esta modificación. En alemán opera un reemplazo del pronombre *sie* correspondiente a la tercera persona del singular, femenino y acusativo, por el *dich*, pronombre correspondiente a la segunda persona del singular, acusativo.

Mediante este giro el interlocutor posible deja de ser el lector, y desde la sección media el poema se dirige hacia otro. En consecuencia, se advierten aquí dos cuestiones. La primera es que el lector, concernido en la exposición es introyectado en la sección media. El poema ya no se dirige a una segunda persona sino que la segunda persona se integra en el sujeto que realiza la acción, que bebe la negra leche del alba a la cual apunta ahora la poesía, como segunda cuestión.

Dicho giro puede verse también en *Strette* [Szondi, 2005: 50], en donde el poeta no le dirige la palabra al lector sino que el concernido es desplazado hacia el interior del texto, resultando indistinguible el autor y el lector, reunidos en un *Nosotros* [Wir].

Ahora bien, ¿quién es el concernido primero? ¿Quién es reasumido en el interior del texto?. Las preguntas se dirigen en torno a evaluar si Celan se refiere a cualquier lector, a los que comparten su origen (judío) o a los que hayan experimentado el horror. Derrida (2002: 84) sostiene que todos los poetas son judíos pero sólo porque el judío es también el otro, y aquí cita a Celan cuando sostiene que el judío no tiene nada que le pertenezca verdaderamente, que no sea fiado, prestado y no devuelto. Ser judío es ser otro, no tener propiedad ni esencia. Sumado a la lectura de Derrida se agrega el poema *Mandorla* en que se lee:

Bucle de judío, no vas a encanecer.  
Bucle de hombre, no vas encanecer.

[Judenlocke, wirst nicht grau  
Menschenlocke, wirst nicht grau]

Como sostiene Gadamer el *tú* está implicado en la idea de *yo*, de modo tal que “el *tú* es tan *yo* y tan poco *yo* como el *yo* es *yo*”, y representa tanto al *yo* del poeta como al de cada uno de nosotros (Gadamer, 1999: 14).

Ahora bien, incorporado el lector al texto, la interpelación modifica su blanco. La poesía se refiere a la muerte, de la cual parte y atraviesa como excedencia.

Sabido es que Celan era lector de Heidegger. Sin embargo, la presencia de la muerte en el poema no se identifica con el desarrollo que hace el filósofo. Brevemente, me interesa destacar algunos conceptos del último. Heidegger (2007 [1927]) opone vida auténtica a inauténtica en

relación al Ser en tanto esté sometido o no al impersonal. El modo de entrar en la vida auténtica se da por la presencia de la angustia donde se patentiza la nada, y de la cual se sale por el precursar la muerte, es decir, aceptar la muerte como la posibilidad de la imposibilidad de cualquier otra posibilidad. Sólo a partir de la aceptación de la finitud se sigue viviendo entre los entes en su carácter de abierto (posibilidad).

En Celan no se trata de aceptar la finitud, sino de presentificar lo ya sido. La memoria de los muertos se encuentra en el origen de su poesía. Creo que resignificando lo sostenido por Gadamer en la interpretación de *Tenebrae* (1993: 124), no se trata de comprender la irremediabilidad de la muerte y su aceptación, sino que se refiere a una presencia fantasmática que como cripta nos habita, y nos solicita, en tanto nos llama a responsabilidad.

Como sostiene Adorno (Ibarlucía, 1999) los poemas de Celan no marchan hacia la muerte, sino que se abren paso a través de ella, la atraviesan. Es al mismo tiempo una resistencia a morir una muerte ajena y a que se le sustraiga la propia.

La poesía en Celan posee una fuerza mesiánica, en tanto promesa irrenunciable de felicidad que excede a la muerte, la supera. Aparece como una pretensión emancipatoria al mismo tiempo que se vincula con la idea de justicia, pero no se trata de afirmarla como la posibilidad más propia y de traducirla en un *amor fati*.

La muerte (del otro) desquicia el presente vivo, en tanto anuda una dimensión diacrónica con otra sincrónica rompiendo el *continuum* de la historia, obligando a la rememoración por la cual nuestros muertos nos dirigen sus reclamos en el presente como única instancia de la temporalidad. Ello significa que cada hora es única, cada hora tiene su Holocausto (Derrida, 2002: 78). Como el cuento de Borges en el cual: “la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin” (Borges, 1974:564).

El poeta solo puede hablar desde la rememoración, como su fundamento, a través de una vía que pasa a través de los campos de exterminio. En términos de Celan, la lechuza alza su vuelo sobre la lepra petrificada, sobre los rastros de agua de fondo (Celan, 2007).

## › *Mímesis en Celan*

Pueden oponerse dos modelos en torno a la mimesis. Uno, el aristotélico, en donde el lenguaje natural tiene la facultad de representar al mundo tal cual es, cumpliendo la actividad mimética un papel importante en dirección a la adquisición de conocimiento; y un segundo, en Nietzsche, a partir del cual la mimesis no cumple ningún papel, sino que se opone al conocimiento, desnudándose la verdad como acto de poder o metáfora olvidada. Ante ello, el planteo de Celan es novedoso.

No es que todo es metáfora sino que nada lo es. Como sostiene Felix Duque, “en Celan no hay metáforas porque no hay adonde ir” (1999: 14), la realidad debe ser buscada y conquistada.

Alleman recuerda que en su Discurso de Bremen Celan sostuvo que se dirigía al lenguaje, herido de realidad y buscando realidad (1975: 142)

Así, en torno a los modelos de mimesis presentados, el poeta funde la realidad con el lenguaje, de modo tal que las realidades de la lengua se convierten en tema lírico. Véase a tal fin *Atemwende*:

Disparando en la muñeca  
Haciendo signos a los signos de puntuación  
...Lo escrito se encaverna,

lo hablado, verdemar,  
arde en las bahías,  
en los nombres diluidos  
corren los delfines.

En consecuencia y retomando las consideraciones desarrolladas al comienzo, es en la misma lengua en donde es posible una fuga de la muerte, entendida ésta como evasión, escape de la muerte. Hay una excedencia frente a la muerte como lo ya sido que perdura en el poema, y en sus futuros y eventuales lectores que serán quienes recojan el mensaje en la botella, destinatarios indeterminados pero determinables, abiertos y dispuestos.

## > *Conclusión*

No se pretende haber llegado a un resultado seguro. Tampoco se ha intentado otorgar una unidad al poema encerrando su significación. Por el contrario, el desarrollo realizado solo ha intentado mostrar como el vínculo en Celan entre la realidad y el lenguaje termina borrando el límite que existe entre ambos.

La estructura de la obra permite su análisis como pieza musical, casi rigurosamente. Las figuras presentes fueron interpretadas junto con otras existentes en sus obras, y, en particular, con datos biográficos del autor. Sin embargo, lejos de quedar reducido en ese análisis, se ha postulado como interpretación que el poema ofrece un escape, una evasión a la muerte dentro del plano del discurso.

No se trata de precursar la muerte, y aceptarla como propia; como la posibilidad más propia, porque en Celan la muerte propia no interesa. La muerte es siempre la muerte del otro. De modo tal que su poesía se abre paso siempre a través de la misma, excediéndola. La muerte no es otra cosa que la presentificación de lo ya sido.

Son mis muertos, como una cripta, los que me habitan y me solicitan. Soy llamado por ellos a responsabilidad.

Los concernidos por la interpelación del texto son introyectados en el sujeto. Correlativamente, el escritor como nombre propio se pierde. Ello, sumado a la confusión de planos (lingüístico-ontológico), permite reducir el juego del lenguaje a un fuego del lenguaje, como dice Derrida, quedando consumido el signo hasta las cenizas. No otro ha sido el proyecto de Celan, anagrama de su verdadero nombre Paul Antschel o Ancel, cuya cercanía sonora remite a *Asche*, que en alemán significa ceniza.

En el autor el límite entre literatura y filosofía se torna difuso. El estilo y el contenido redunda en consideraciones éticas (memoria, responsabilidad, otredad), lo cual es demostrativo de que los estilos imperantes en la producción filosófica son meramente contingentes; impuestos, quizás, por el uso y la costumbre pero en modo alguno configuran una tabula rasa, en el sentido de dogma, compuesta de una enumeración taxativa de géneros.

La poesía seguirá apareciendo como el ámbito propicio para la expresión de un *logos* inexpresable, y que sin embargo, como es en particular en el caso de Celan, se cruza con lo real, confundándose.

Así, es en el mismo poema en donde la fuga se presenta como evasión. Un escape de la propia muerte en los otros, quienes recogerán el poema como el mensaje escondido en una botella. La muerte que me concierne será siempre la de los otros, evadiéndome de la propia en la escritura en tanto fuga [*Fuge/Flucht*].

## Bibliografía

- » Allemann, Beda. (1975). *Literatura y reflexión. II. Paul Celan*, Buenos Aires: Alfa.
- » Aristóteles. (2005). *Retórica*, Madrid: Gredos.
- » Benjamin, Walter (2010). *Ensayos Escogidos*, Buenos Aires: Cuenco del Plata.
- » Bonilla, Alcira. "La Biografía como género filosófico: construcción de subjetividad, memoria y responsabilidad", *Stromata*, año LXIV, Nº12, Enero-Junio 2008, pp. 39-52.
- » Borges, Jorge Luis. (1974). *Obras Completas*, Buenos Aires: Emece.
- » Celan, Paul. (2007). *Obras Completas*, trad. J. L. Reina Palazón, Madrid: Trotta.
- » Celan, Paul. (2003). *Poemas Póstumos*, trad. J. L. Reina Palazón, Madrid: Trotta.
- » Cragnolini, Mónica. (1999). "Derrida. Deconstrucción y pensar en las fisuras", conferencia en *El pensamiento francés contemporáneo, su impronta en el siglo*, Alianza Francesa, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1999.
- » Derrida, Jacques. (2001). *La Lengua no pertenece*, trad. R. Ibarlucía, *Diario de Poesía*, nº 58.
- » Derrida, Jacques. (2002). *Schibboleth. Para Paul Celan*, Madrid: Arena Libros.
- » Duque, Felix. (1997). "El tránsito y la escoria. Las escatologías de Heidegger y Celan", en *La estrella errante. Estudios sobre la apotesosis romántica de la historia*, Madrid: Akal.
- » Gadamer, Hans Georg. (1999) *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a Cristal de aliento de Paul Celan*, trad. A. Kovacsics, Barcelona: Herder.
- » Gadamer, Hans Georg. (1993) *Poema y diálogo*, trad. D. Najmías y J. Navarro, Barcelona: Gedisa.
- » Gédalge, André. (1990). *Tratado de Fuga*, trad. A. Schnieper y M. Zavala, Madrid: Real Musical.
- » Heidegger, Martin (2007). *Ser y Tiempo*, trad. J. Gaos, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Ibarlucía, Ricardo (1999). *Simiente de Lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz*, Madrid. La Balsa de la Medusa.
- » *La Biblia*. (1989). Madrid: Ediciones Paulinas.
- » Nietzsche, Friedrich (1980). *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München/Berlín. Dtv / de Gruyter.
- » Szondi, Peter. (2005). *Estudios sobre Celan*, trad. A. Pons, Madrid: Trotta.
- » Trackl, George. (2009). *Poemas*, trad. A. Pellegrini, Buenos Aires: El Corregidor.
- » Zambrano, María. (1990). *Los Bienaventurados*, Madrid: Siruela.

## Publicaciones y documentos on line

- » <http://www.youtube.com/watch?v=gVwLqEHDCQE.->