

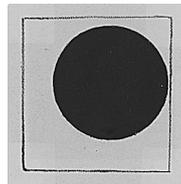
La muerte fugada: Algunas aristas de *Todesfuge* de
Paul Celan.

Death on the run: Some edges of Paul Celan's
Todesfuge

José Luis Ucha Serrano

Universidad de Sevilla

joselucha1975@gmail.com



FRAGMENTOS DE FILOSOFÍA, N° 21, 2024: 162-173

ISSN: 1132-3329, E-ISSN: 2173-6464

https://dx.doi.org/10.12795/fragmentos_filosofia.2024.02.16

Teoría y crítica para un presente desesperanzado: apuntes para el mundo contemporáneo

Número especial monográfico coordinado por:

Fabián Portillo Palma

Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla

Fernando Gilabert Bello

Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla

Editores

Juan José Gómez Gutiérrez (director)

Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla

Alejandro Martín Navarro

Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla

Fernando Gilabert Bello

Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla

Comité científico

José Luis Abdelnour Nocera, University of West London

Fernando Ciaramitaro, Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Salvatore Cingari, Università per Stranieri di Perugia

Claudia Giurintano, Università di Palermo

Antonio Gutiérrez Pozo, Universidad de Sevilla

Anacleto Ferrer Mas, Universidad de Valencia

Jean-Yves Frétygné, Université de Rouen

Alicia de Mingo Rodríguez, Universidad de Sevilla

Antonio Molina Flores, Universidad de Sevilla

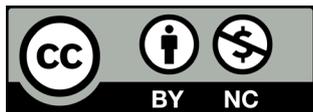
José Ordóñez García, Universidad de Sevilla

Alfonso Maximiliano Rodríguez de Austria Giménez de Aragón, Universidad de Cádiz

Hugo Viciana Asensio, Universidad de Sevilla

Producción editorial

Miguel Fernández Nicasio, Universidad de Sevilla



© de los textos: sus autores

Edita: Editorial Universidad de Sevilla

ISSN: 1132-3329; e-ISSN: 2173-6464

Facultad de Filosofía

Departamento de Estética e Historia de la Filosofía

C/ Camilo José Cela s/n, 41018 Sevilla (España)

https://revistascientificas.us.es/index.php/fragmentos_filosofia/index

Correo: jgomez32@us.es

Resumen: Es posible que el poema más célebre de Celan sea *Todesfuge*, una composición escrita a partir de la experiencia propia del poeta en los campos nazis durante el Holocausto. En este texto trataremos de elaborar una interpretación filosófica compuesta de varias lecturas críticas a partir del poema. Celan es capaz de llevar al verso cómo la muerte se convirtió en fuga, se convirtió en una composición musical acelerada de la que nadie podía huir. Hablaremos de cómo los asesinatos contenían un componente espectacular que vemos en el poema que formaba parte de su legitimación. Expondremos qué lugar puede llegar a tener la muerte en la existencia humana a partir de la filosofía de Martin Heidegger, concretamente desde el primer capítulo de la segunda sección de *Ser y tiempo* y cómo nuestro trato con la muerte y la vida puede ser afectado por ciertas condiciones. El poema de Celan muestra como mediante la repetición y la banalización se llegó incluso a musicalizar, se le impuso un ritmo concreto al morir de cada prisionero, vedando así el carácter propio de la muerte. Si Adorno dijo aquello de que no era posible la poesía tras Auschwitz, en nuestra ponencia trataremos de dar cuenta de que no solo es posible, sino que la poesía es, tras Auschwitz más necesaria que nunca.

Palabras clave: *Todesfuge*; Celan; Muerte; Holocausto.

Abstract: Paul Celan's most famous poem, *Todesfuge* ("Death Fugue"), is a composition written from the poet's own experience in the Nazi concentration camps during the Holocaust. In this text, we will attempt to develop a philosophical interpretation composed of various critical readings of the poem. Celan is able to convey in verse how death became a fugue, an accelerated musical composition from which no one could escape. We will discuss how the killings contained a spectacular component, as seen in the poem, which was part of their legitimization. We will explore what place death can hold in human existence based on Martin Heidegger's philosophy, specifically from the first chapter of the second section of *Being and Time*, and how our approach to death and life can be affected by certain conditions. Celan's poem shows how, through repetition and trivialization, even death was musicalized, with a specific rhythm imposed on each prisoner's dying, thus stripping death of its inherent character. If Adorno stated that poetry was not possible after Auschwitz, in our presentation, we will argue that not only is poetry possible, but it is more necessary than ever after Auschwitz.

Keywords: *Todesfuge*; Celan; Death; Holocaust.

Vamos a meditar acerca del poema *Todesfuge* de Paul Celan. Por comodidad adjuntamos el texto íntegro traducido al español por José Luis Reina Palazón:

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 ser-
pientes que escribe
que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de
oro Margarete
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 tocad 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 ser-
pientes que escribe
que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de
oro Margarete
tu pelo de ceniza Sulamit 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 Mar-
garete
tu pelo de ceniza Sulamit 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 subí-
réis 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
 azuza 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 Sulamit.

1. Introducción.

Los comentarios realizados acerca de la poética celaniana en general y de *Todesfuge* en concreto son en un solo intento inabarcables. Su obra ha sido objeto de reflexión para Gadamer, Derrida, Szondi, de Man, y otros pensadores claves en el siglo XX. Hoy trataremos de proponer algunas lecturas posibles al poema *Todesfuge* leído desde distintas ópticas filosóficas. Pero antes estimo conveniente situar históricamente el sórdido poema que hoy nos convoca:

No queda del todo claro aún cuánto tiempo permaneció el poeta Paul Celan como prisionero de en los campos nazis, pero se estima que desde julio de 1942 hasta febrero de 1944 (Felstiner 2002, 51). Poco tiempo después de volver de los campos de trabajo forzados, el poeta había mecanografiado noventa y tres poemas donde podemos ver referencias a la barbarie que estaba teniendo lugar, pero *Todesfuge* sería redactado más tarde, durante aquellos terribles meses en los que poco a poco se iban destapando los detalles de la masacre que estaba teniendo lugar en Europa (2002, 55-56). John Felstiner, biógrafo y traductor de Celan al inglés, se refiere a *Todesfuge* como el *Gernika* de la literatura, en tanto una composición que plasma sin paliativos un hecho tan atroz como al que se refieren (2002, 56). Un acercamiento recomendable al texto es la grabación del poema siendo recitado por el propio Celan¹.

¹ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=gVwLqEHDCQE>

La entonación de Celan nos acerca a uno de los elementos fundamentales del poema: el hecho de ser una composición necesariamente rítmica. Porque el hecho fáctico al que hace referencia son aquellos tangos que se tocaban en Auschwitz y otros lugares de exterminio mientras los nazis se llevaban a los prisioneros que iban a ser ejecutados. El ritmo no es aquí en ningún caso ornamental. Todo formaba parte de un gran *espectáculo*. El poema, aunque fue originalmente redactado en alemán – como toda la obra de Celan – apareció por primera vez traducido al rumano en la revista *Contemporarul*, bajo el título *Tangoul Mortii*, esto es: *Tango de la muerte*. La música que se tocaba en tan inquietante momento tenía como base los tangos argentinos de Eduardo Bianco, preferidos por Hitler y Goebbels frente al *degenerado jazz* (Felstiner 2002, 59).

Felstiner señala que el poema de Celan viene a estropear toda una tradición (2002, 64). Una tradición que conocemos como clasicismo alemán, su humanismo, su filosofía, su música: todo lo que los filósofos llamarían el *Geist*. Bach, como el gran compositor de fugas, o todo *Meister aus Deutschland* que podamos pensar; Margarete y su pelo dorado como el personaje goethiano, el ideal romántico-ilustrado germano emparejada y al mismo tiempo contrapuesta a Sulamit y a su pelo de ceniza. Los estribillos y motivos repetidos en el poema golpean una y otra vez con insistencia a toda una tradición que parecía estar viéndose culminada con un exterminio. Es una interpretación inquietante y en primera instancia inverosímil la que piensa que tras el sufrimiento de los judíos estuvieran presentes las fugas de Bach, lo estuvieran las obras de Goethe, o la tradición de todos los grandes maestros alemanes. Por ello podemos decir de *Todesfuge* que es un poema catastrófico, lo es en tanto viene a romper con tanto a la vez que denuncia en sí mismo una destrucción. Se trata de destruir la tradición que ha devenido destructora, ponerla frente a sí misma.

De la Shoah hay sin duda precedentes, grandes matanzas a comunidades judías en la historia, grandes genocidios también cometidos sobre otros grupos étnicos y religiosos. Hay incluso poemas en los que Celan pudo haber pensado para elaborar su composición, véase

el *Bal des Pendus*² de Rimbaud (2022, 42-45), a quien Celan estudió y tradujo. Pero aquello que identificamos realmente como distintivo del holocausto judío fue el uso de técnicas masivas de exterminio hasta el punto de constituir cada matanza un ritual. Una parte ineludible de lo que se canta en *Todesfuge* es el *espectáculo* que suponía cada matanza, siguiéndose de manera minuciosa un rito de exterminio en cada caso (con un tiempo concreto, una música de acompañamiento, una hora determinada, etc...). En este artículo trataremos de pensar las similitudes de este espectáculo con las del espectáculo analizado por Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*. Esta manera de morir atravesada por la masificación consigue que la muerte se presente como algo muy distinto a la muerte que normalmente entendemos. Martin Heidegger entendió que la muerte era precisamente la posibilidad de fundar una vida auténtica, ¿permite esto el exterminio en masa, o justamente quiere llevarse eso por delante? Será lo que discutamos en el tercer punto mientras que acabaremos recordando algunas claves brindadas por Adorno en su *Teoría estética* acerca de la necesidad de contar – por duro que sea – lo terrible.

2. Que suene más dulce la muerte... El espectáculo del exterminio.

En el poema *Todesfuge* encontramos elementos que, de manera explícita nos hacen pensar que algo de *espectacular* hay en la escena. «Nos ordena tocad a danzar», «que suene más dulce la muerte», los violines que no dejan de sonar, o el propio hecho de que la composición trate de imitar a una *fuga*. El espectáculo llevado a cabo en el exterminio y cantado por Celan bien podría estar haciendo referencia al *Sonder-*

2 Este *Baile de los aborrecidos* es una de las obras de juventud de Rimbaud. El ritmo y la relación de la muerte con el espectáculo y la danza nos hacen situarlo cerca de *Todesfuge*. Además de expresiones semejantes en ambos poemas: *les fait danser* (les hace bailar), en este caso un villancico, no un tango. La tercera estrofa del poema de Rimbaud dice: *Hop! qu'on ne sache plus si c'est bataille ou danse!* (“¡Aúpa! ¡Qué no se sepa si es batalla o si es danza!”) El elemento más semejante es la discontinuidad entre el sufrimiento y el espectáculo en ambos poemas. Sí que nos consta que Celan tradujo el soneto *La mort des pauvres* de *Las flores del mal* de Baudelaire, donde también son notorias las similitudes.

kommando, una de las aristas más siniestras del holocausto judío. Estos grupos eran formados por prisioneros de los campos a los que les era ordenado exterminar a sus semejantes, como cuenta Didi-Huberman, su trabajo consistía

en manipular la muerte de millares de semejantes. En ser testigos de todos sus últimos momentos. En estar obligados a mentir hasta el final (...). En reconocer a los suyos y no decir nada. En ver entrar hombres, mujeres y niños en la cámara de gas. En oír los gritos los golpes, las agonías. En esperar. Después recibir de golpe el «indescrutable amontonamiento humano» – una «columna de basalto» hecha de carne, de su carne, de nuestra propia carne – que se derrumba al abrir las puertas. Sacar los cuerpos uno a uno, desvestirlos (antes, al menos de que a los nazis se les ocurriera la idea de utilizar un vestuario). Limpiar a chorro toda la sangre, todos los humores, todos los licores acumulados. Extraer los dientes de oro, para el botín del Reich. Introducir los cuerpos en los grandes hornos crematorios (Didi Huberman 2004, 19-20)

Este grupo fue creado por los nazis para demostrar que los judíos eran incluso capaces de exterminarse a sí mismos. Una de las maneras en las que más silenciosa pero eficazmente se interviene es mediante el espectáculo. A la hora de aproximarnos al espectáculo como dispositivo de control en las sociedades de masas una figura que no podemos omitir es la de Guy Debord, quien distinguía a las sociedades modernas, por anunciarse como una inmensa acumulación de espectáculos (2002, 37). El espectáculo constituye un elemento de unificación de la sociedad, también lo hace en un campo de exterminio. Aparece como una *Weltanschauung* hecha efectiva, como una visión del mundo objetivada (2002, 38), posee un carácter esencialmente impositor en tanto que necesita siempre re-presentar (entendámoslo como un *presentar*, hacer presente una y otra vez, repetidas veces en busca de su normalización) una imagen concreta.

Debord tiene la agudeza de aclarar que el espectáculo en las sociedades modernas no tiene una función estrictamente ornamental – y añadimos: tampoco en los campos de exterminio – sino que es el modelo a partir del cual se construye el modelo de vida socialmente

dominante, siendo el espectáculo la justificación perpetua del sistema (Debord 2002, 39). Este se presenta siempre como algo que no tiene respuesta posible, solo afirma que lo que en él aparece es *lo bueno* exigiendo una continua aceptación pasiva de sus contenidos (2002, 41), es justamente lo contrario del diálogo (2002, 43). El poder necesita continuamente del espectáculo en tanto legitimación de sí mismo. El ritual del *Sonderkommando* servía para demostrar que el pueblo judío era capaz de exterminarse a sí mismo. El espectáculo produce además una confusión y un desconcierto total por parte del espectador que queda inmerso en él:

cuánto más se contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad en relación con el hombre activo se hace manifiesta en el hecho de que sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en gestos de otro que los representa para él. La razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes (Debord 2002, 49)

La desposesión total de uno mismo es estrictamente necesaria para el funcionamiento de modelos de control totalitarios. Se trata de bombardear, de limar cualquier agarre a una identidad que se pueda tener para que, eventualmente, el crimen cometido tenga sentido y se justifique por sí mismo. Se trata de que el crimen no se cometa contra nadie para poder cometerlo contra todos, y para ello es necesario usurpar todo rastro, todo resto, de identidad. El espectáculo de los tangos de la muerte era en sí mismo un crimen que por él mismo se justificaba, se autolegitimaba. Y ello trató de poner en pie Celan en *Todesfuge*.

Esto es otra forma de exponer la capacidad de alienación que puede tener el sometimiento al espectáculo. Esta sensación de desposesión absoluta de los sujetos sometidos una y otra vez al espectáculo no aparece como lo más evidente a la hora de examinar qué es un espectáculo. Hemos de ser capaces de identificar aquello frente a lo cual tenemos confusión a causa del espectáculo. El espectáculo de los Tangos de la muerte solo tiene como objetivo aquello que canta Celan en el primer verso de la quinta

estrofa de *Todesfuge*, a saber: «que suene más dulce la muerte». El espectáculo, la repetición indiscreta de las atrocidades acometidas, la música que lo acompaña pretenden siempre maquillar la situación cometida. Por ello *Todesfuge* es un canto de confusión, de desorientación con respecto a algo tan cierto como la muerte. La muerte aparece con distintos atributos, la muerte es también un Maestro alemán, es aquello en lo que ha devenido la gran tradición germana. Puede sonar extremo atribuir a la tradición alemana una meticulosa orquestación que acabase en la Shoá. Es un esfuerzo hermenéutico el que tenemos que realizar nosotros para entender la situación de desesperación en la que se es capaz de hilar Auschwitz con la Ilustración alemana. Aún así, es más naif, incluso es cínico, entender que los crímenes cometidos por los nazis fueron una casualidad que carece de una explicación profunda, como si fuera algo que nunca pudo haberse previsto.

Esa línea, ese espíritu que acaba – aunque sea por accidente, por mala interpretación o por error – en Auschwitz siempre va acompañada de un aparato que la justifica. Acompañada de una filosofía, una cosmovisión, una ciencia, una literatura, una música; todo tipo de expresiones culturales que Celan es capaz de aunar en una misma composición. Ese ejercicio capaz de hacer que en la misma hoja aparezcan el horror de los campos de exterminio y la tradición cultural alemana es una denuncia absolutamente necesaria. Así entendemos ahora *Todesfuge* como una suerte de collage en el que van juntas cosas que antes no pensaríamos juntas, haciéndonos pensar que la experiencia de los campos nazis se remonta a lugares a los que quizá no nos hubiésemos atrevido a llegar por nosotros mismos. Esta denuncia nos permite comprender, o más bien: *seguir* comprendiendo la atrocidad que el holocausto nazi supuso.

Hasta este punto hemos querido decir que el poema *Todesfuge* saca a la luz aristas ocultas del holocausto pero necesarias para una comprensión más profunda de este hecho histórico. Una de ellas, como decimos, era el espectáculo que suponía el exterminio sistemático de personas inocentes. El espectáculo no debemos entenderlo como un gesto de descontrolada atrocidad, sino como un gesto de meticulosa perversión por parte de los nazis que, cons-

cientes en cada momento, sabían bien que necesitaban apoyar su acción en el espectáculo como institución. Solo hemos de acudir al primer capítulo de *Vigilar y castigar* de Michel Foucault, quien puede apoyarnos para analizar este elemento espectacular del ejercicio del poder a la hora de masacrar a quienes no consideran dignos de vivir. Aquello que Foucault llama suplicio no es algo desmedido ni salvaje, sino una *técnica* que, además pertenece a un *ritual* (Foucault 2009, 43).

3. Una fosa en los aires: La muerte fugada.

Otra cara de las infinitas del poema es el espacio que ocupa la propia muerte, que parece estar continuamente a la fuga a la vez que más presente que nunca. Aunque *fuge* haga referencia a la cuestión musical, no podemos dejar de interpretarlo como una *muerte fugada* la que está teniendo lugar en la composición. La barbarie de los campos se extiende hasta el punto de convertir a la muerte en su manera habitual de darse en algo muy distinto. Para ello vamos a tratar de reflexionar a partir de la filosofía acerca de la muerte por parte de Martin Heidegger en los años en torno al tratado de *Ser y tiempo*. Tenemos que entender que para que esta manera de morir sea impuesta en los campos es necesario el aparato retórico en forma de espectáculo al que nos hemos aproximado en el punto previo. Antes de entrar en Heidegger, cuyas reflexiones acerca de la muerte, como decimos, vertebrarán esta parte del texto, considero necesario detenernos en algunos apuntes que realiza acerca del asesinato Emmanuel Lévinas en *Totalidad e infinito*.

En su tratado acerca de la exterioridad, el filósofo francés entiende el asesinato como la negación total del otro (Lévinas 2020, 215). La negación reiterada, y en masa, de otros de una manera sofisticada y tecnificada es lo que se canta en *Todesfuge*. Se canta la técnica por la cual se iba produciendo esta negación total del otro. Pero si el simple asesinato es ya en sí una cancelación de la alteridad, el asesinato en masa como lo vemos en *Todesfuge* consigue ir un paso más. Pues en el poema de Celan lo que se canta no es tanto el sufrimiento del asesinato sino el proceso por el cual se desplegó un dispositi-

vo con el fin de conseguir la – absolutamente forzada – autoaniquilación de los prisioneros de los campos. No les están matando, sino haciéndolos matarse a ellos mismos en *Todesfuge*. Se deciden las muertes de cada uno. Se está negando una alteridad mayor que la que niega un asesinato concreto, se está *programando* el exterminio de una manera mucho más siniestra. Se canta esa fosa que se está cavando para el semejante. Lévinas era conocedor de algo que hemos mentado previamente, a saber: del anonadamiento, la confusión que produce el componente aniquilador de la muerte, mucho más en este caso en tanto “nos lleva hacia un orden del que no podemos decir nada, ni siquiera el ser” (2020, 263). Si la aniquilación produce este pasmo, el componente espectacular del que venimos hablando no hace sino amplificar la confusión, el desasimiento de cualquier tipo de identidad en la que pueda ser depositada esperanza alguna.

Entender el proyecto de *Ser y tiempo* atendiendo solo al tratado puede llevarnos a una interpretación parcial que nos lleva a entender a Heidegger como el escritor de una gran obra salida de la nada. Sin embargo, atender a la trayectoria de los años pasados en Marburgo, sus textos, cursos, conferencias, nos permiten entender *Ser y tiempo* como la culminación en forma de tratado de ese proyecto que trató de reestablecer y recuperar el sentido de la pregunta por el ser en general. Encontramos de esta forma precedentes a la doctrina del *Das-sein-zum-tode* vertida en *Ser y tiempo* en momentos previos al tratado.

En 1924³, Heidegger anticipaba en su tratado *El concepto de tiempo* una de las características fundamentales del morir entendido a la manera de *Ser y tiempo*, esto es: el ser en cada caso mía (Heidegger 2008, 65), lo cual simple y llanamente significa que nadie puede morir por mí, y que no puedo tomar la muerte del otro como la mía. En la conferencia pronunciada ese mismo año defendía que aquello que impide un enfrentamiento directo frente al ineludible hecho de

3 Hablamos tanto del tratado *El concepto de tiempo* como de la conferencia homónima, ambos datados del mismo año. Podemos entender el tratado como una ampliación de la conferencia ya que fue pronunciada ante la Sociedad teológica de Marburgo meses antes de la redacción del breve tratado.

nuestra muerte es el denominado *Das Man*, es la cotidianidad que puede entenderse como “la temporalidad determinada que huye del futuro genuino” (2011, 55). La investigación acerca del Dasein humano que Heidegger desarrolla en estos años llega a algo tan obvio, aunque no por ello menos cierto o crucial, como es el hecho de que a pesar de sabernos mortales, podemos vivir de espaldas a la muerte al atender antes a la habladría o a otros elementos que se presenten y que obstruyan nuestra comprensión de la muerte. En su estado cotidiano el Dasein aparta continuamente de sí su muerte, en forma del “ya lo sé, pero no pienso en ello” (2011, 44). En nuestra investigación a la luz del poema de Celan nos interesa quedarnos con la posibilidad de una *mala comprensión de la muerte* o más bien, con la posibilidad de una *imposición* de una mala comprensión de esta. Esto es posible si atendemos a la doctrina del *Das Man*, entendido como una estructura que impide la comprensión y nos arroja a la vida impropia. Extendiendo esto a la realidad histórica y al propio poema decimos que el poder político puede imponer esta vida con técnicas atroces como las expresadas en *Todesfuge*. Lo que puede suceder es que se aparte de nosotros la muerte como una posibilidad a partir de la cuál fundar una vida propia, y es necesario denunciar la gravedad que supone el arrebatado de esta.

El Dasein se comporta como proyecto, siempre con relación con su poder-ser (Heidegger, 2018, 253), se extiende hacia el futuro con las posibilidades que su pasado [*Vorhabe*] le permite. El hecho de que nos comportemos siempre en vistas a nuestro futuro saca a la luz algo fundamental, “que en el Dasein siempre hay algo que todavía *falta*, que, como poder-ser de sí mismo, no se ha hecho aún ‘real’” (Heidegger 2018, 353). Esto nos lleva a la tesis central de lo que queremos defender. ¿Qué pasa si se le arrebató el Dasein ese resto aún por hacer que le queda?

La eliminación de lo que falta de ser equivale a la aniquilación de su ser. Mientras el Dasein en cuanto ente, *es*, jamás habrá alcanzado su “integridad”. Pero si la alcanza, este logro se convierte en la absoluta pérdida del estar-en-el-mundo (Heidegger 2018, 253-254)

Si se ocupa, si se decide, si se obstruye, si se aniquila el futuro, *lo que queda de vida* a alguien se lo está, en este sentido, aniquilando. Es una de las cosas que están pasando en *Todesfuge*. Una de las cosas que se fuga es el futuro del condenado a muerte. *Cavar* de manera forzosa la *fosa* de uno mismo, de sus semejantes, es sinónimo de aniquilarlo. Entendemos que no solamente se puede aniquilar a alguien matándolo en un sentido estricto, sino que otra forma de aniquilación es la negación de su proyección en el futuro mediante una condena rígida. Es imposible estar-en-el-mundo de manera habitual una vez nuestro futuro, nuestro tiempo ha sido tomado de manera forzosa. El aparato de exterminio de los campos no consistía solo en matar a personas, sino en que muriesen los semejantes de estas personas. Pensemos de nuevo en el *Sonderkommando*. No podemos experimentar como será nuestra muerte, ya dice Heidegger que la comprensión que tenemos de la muerte se empieza a construir al experimentar la muerte de los otros (Heidegger 2018, 255). Ver cómo mueren a nuestro alrededor las personas nos determina por completo como nos ocuparemos nosotros de nuestra vida con respecto a nuestra muerte, mucho más lo hará tener que preparar la muerte de los otros de manera forzada, mucho más lo hará la orden de cavar fosas.

El cadáver del otro no puede ser nunca reducido a un mero objeto inerte, sino que este comparece como un “no-viviente que ha perdido la vida” (Heidegger 2018, 255). ¿Pero acaso mediante la repetición, mediante la exposición repetida a cadáveres de personas cercanas podríamos insensibilizarnos y comportarnos de manera distinta? Se trataba mediante el espectáculo, mediante la reiteración, de conseguir que el cuerpo del semejante pasase a ser un objeto más, obstruyendo así una comprensión propia de la muerte. El propio Heidegger distinguirá unas líneas más abajo entre el difunto y el muerto:

El «difunto» le ha sido arrebatado a sus «deudos», es objeto de una particular «ocupación» en la forma de las honras fúnebres, de las exequias, del culto a las timbas. Y esto ocurre porque el difunto, en su modo de ser, es «algo más que un mero útil a la mano», objeto de posible ocupación en el mundo circundante. Al acompañarlo en el duelo recordatorio, los deudos *están con él* en un modo

de la solicitud reverenciante. Por eso la relación de ser para con los muertos tampoco debe concebirse como un estar *ocupado* con entes a la mano (Heidegger 2018, 255)

El tratamiento que reciben los muertos en los campos de concentración impiden la posibilidad existencial del difunto, impiden toda proximidad para con el cuerpo del ya-no-viviente. El ritmo elevado del exterminio, de los tratos abusivos, el *espectáculo*; son instancias que impiden el detenimiento requerido para la solicitud reverenciante de la que habla Heidegger. La *muerte se fuga* también al no existir la posibilidad del difunto, al no poder contemplar la muerte del otro como base en la que construir nuestra comprensión de la muerte. El hecho de que no podamos acceder a dicha solicitud reverenciante determina desde el principio la manera en la que nos ocuparemos de nuestro resto pendiente, esto es: de nuestra vida. Este resto pendiente tiene una característica un tanto aporístico en el hecho de ser algo que si bien nos falta, del mismo modo nos pertenece. Porque podría alegarse que a quien se le arrebató su futuro, a quien su futuro le está siendo determinado, no se le está quitando nada que en el presente le pertenezca. Pero es así realmente como se impone algo tan atroz, no arrebatando lo presente sino determinando el futuro. Esta forzosa mala comprensión de la muerte puede explicarse también desde *Ser y tiempo*, concretamente desde las páginas en las que se habla del *Das Man* y la habladería. La habladería se produce cuando se pierde la referencia fundamental y solamente podemos comunicarnos mediante la repetición de lo que se oye, es en realidad la capacidad de comprender sin apropiarnos de aquello que queremos entender:

La carencia de fundamento de la habladería no le impide a ésta el acceso a lo público, sino que lo favorece. La habladería es la posibilidad de comprenderlo todo sin apropiarse previamente de la cosa. La habladería protege de antemano del peligro de fracasar en semejante apropiación. La habladería, que está al alcance de cualquiera, no sólo exime de la tarea de una comprensión auténtica, sino que desarrolla una comprensibilidad indiferente, a la que ya nada está cerrado (2018, 187)

No existe en realidad un contexto en el que el Dasein humano carezca de esta *influencia* de cara a la comprensión (Heidegger 2018, 188). Este forzoso alejamiento de una comprensión existencial de la muerte en el que esta se ve banalizada y reducida forma también parte de los crímenes contra la humanidad cometidos en los campos de concentración nazis. En realidad es extensible a todo contexto en el que las vidas humanas sean tratadas con semejante desprecio. El poema de Celan no se agotaría en el hecho concreto al que apunta, no lo hace en su vivencia personal, sino que representa toda violación de este carácter cometida contra las vidas humanas. Nos hace recordar todas las tumbas que han sido obligadas a cavar, a todos aquellos a quienes han obligado a hacerles que les suene *más dulce* la muerte.

Walter Benjamin hablaba en *Calle de dirección única* acerca del apego a la vida habitual generalizado en la Alemania de su época. La inclinación a la cotidianidad era tal que el grueso de la población “ni siquiera ante el más drástico de los peligros es capaz de aplicar lo propiamente humano del intelecto, que es la previsión” (Benjamin 2014, 23). El trato con los muertos impuesto en los campos nazis hizo que los prisioneros vieran atacada esta parte de su intelecto, por decirlo con Benjamin; esta posibilidad existencial, por decirlo con Heidegger. La muerte como posibilidad existencial a partir de la cuál poder hacernos cargo de nuestra vida se ve completamente desplazada en el contexto narrado en *Todesfuge*.

En el *Informe Natorp* cuando Heidegger habla acerca de la comprensión llega a decir que “*comprender* no significa aceptar sin más el conocimiento establecido, sino repetir: repetir originariamente lo que es comprendido en términos de situación más propia y desde el prisma de esta situación” (2002, 33). ¿Pero solo funciona esta estructura cuando lo comprendido es algo beneficioso? ¿y si somos forzados a repetir, como es el caso de lo cantado en *Todesfuge*, una y otra vez algo que nos orienta en dirección contraria a una comprensión existencial de la muerte en la que vemos morir al otro sin la mediación de la barbarie una y otra vez? Al que se le impone mediante la reiteración un modo de comprender está siendo forzado a no poder llevar a cabo su vida en sus posibilidades

propias. Se produce una confusión total en la que el futuro ha desaparecido. En este mismo texto se recupera a Aristóteles y su doctrina acerca de la prudencia como custodia del ente en toda la amplitud de su despliegue (Heidegger 2002, 68). Se comete también un crimen cuando se le vendan los ojos hacia el futuro a personas inocentes. Cuando no se les permite lo que Heidegger entiende que constituye el camino a seguir una vez asumida en la vida la muerte, con la prudencia con la que debemos mirar al futuro *adelantarnos*:

El adelantarse le abre a la existencia como posibilidad extrema la de renunciar a sí misma quebrantando así toda obstinación respecto a la existencia ya alcanzada. Adelantándose, el Dasein se libra de quedar rezagado tras de sí mismo y del poder-ser ya comprendido, y de hacerse así «demasiado viejo para su victoria» (Nietzsche). Libre para las posibilidades más propias, determinadas desde el fin, es decir, comprendidas como finitas, el Dasein conjura el peligro de desconocer, en virtud de su comprensión finita de la existencia, las posibilidades de existencia de los otros que lo superan, o bien de forzarlas, malinterpretándolas, a entrar en la existencia propia –renunciando así a su más propia existencia fáctica (Heidegger 2018, 279)

La posibilidad de adelantarse como capacidad de construir un proyecto vital hacia el futuro se ve impedida – entre otras cosas – por el tratamiento forzoso para con las muertes de los otros que llevan a banalizar la de uno mismo. Así la muerte se fuga, al cavar indistintamente las *fosas* suyas y nuestras en el *aire*, forzosamente acaba *sonando más dulce la muerte*.

4. Sulamit y Margarete. La necesidad de lo terrible y su recuerdo.

Al hablar de poesía con perspectiva filosófica, aún más al hablar de Celan y por supuesto al hablar de *Todesfuge* resuena – casi como si de un insistente fantasma que vuelve una y otra vez se tratase – aquella frase de Adorno que afirmaba que tras Auschwitz sería cosa bárbara escribir un poema (Adorno 1962, 29). Estimo necesario empezar una conversación que sitúe a Celan como un poeta con el que podemos seguir pensando tras el lapidario *dictum* adorniano. Porque

Celan es capaz, y asume dicha responsabilidad, de escribir el poema o la poética que requiere el mundo tras el horror de los campos. De hecho, esta incómoda sentencia llegó a oídos del propio Celan y de ahí escribió:

Ningún poema después de Auschwitz (Adorno):
¿Qué idea de poema se supone aquí? La presunción de aquel que se permite de modo hipotético-especulativo considerar o poetizar Auschwitz desde la perspectiva de los ruiseñores o de los mirlos cantores (Celan 2015, 93)

Y en el fragmento inmediatamente posterior de estos *Microlitos*: “yo tampoco escribo para los muertos, sino para los vivos – naturalmente para aquellos que saben que los muertos existen” (2015, 93). El espíritu requerido por la poesía según Adorno está presente en la obra de Celan, lo está en *Todesfuge*. No sólo hay en Celan referencias directas al horror como vemos en *Fuga de la muerte*, sino a la persistencia de las imágenes y recuerdos de la barbarie, como trataremos de ver. Reducir la comprometida propuesta adorniana acerca de la poesía después de Auschwitz a una prohibición sin paliativos sería incurrir en un descarado reduccionismo que suele venir de interlocutores que, fascinados con la famosa frase, no han llegado a profundizar en qué tipo de arte promueve Adorno tras el Holocausto. Adorno no dejó por escrito nada sobre Celan, pues para él quien llevó a cabo la labor de una poesía comprometida con el horror acontecido en los campos nazis fueron otros (Beckett, Brecht...). Celan podría pertenecer a esa manera de hacer poesía que propone Adorno para este mundo tras Auschwitz, no solo *Todesfuge*, sino su poética en general.

El modelo de lo que puede ser un poema tras Auschwitz para Adorno es algo que podemos rastrear a partir de la *Teoría estética*. Adorno entiende que en realidad es, precisamente, mediante el arte como se estará a la altura al denunciar que al conocimiento racional le es ajeno el sufrimiento, y que solamente podrá atenderlo mediante su definición o mediante su sumisión (Adorno 2004, 32). Pero es evidente que no vale cualquier tipo de arte, la llamada industria cultural no podría en modo alguno ni emancipar ni seguir recordando de manera crítica el horror acontecido. La propuesta se

abre, por tanto, como un arte radical, tenebroso, negro (2004, 60) del color de la leche que se bebe una y otra vez en *Todesfuge*. Que seguiremos bebiendo de mañana, tarde y noche. El arte alegre, el arte del entretenimiento, es para Adorno siempre una injusticia contra los muertos, contra el dolor acumulado y mudo (2004, 60). Necesitamos un arte que incomode y que nos estremezca para que el horror no se olvide. Posiblemente, podamos echar mano de la categoría de lo feo.

Históricamente, reflexiona Adorno, aquello que llamamos *feo* ha tenido en el arte un papel particular. Siempre aparece como algo *negado* y culminado por lo bello, dándose lo bello como triunfo ante lo feo (Adorno 2004, 68). Lo feo tiene que darse – y se da así en *Todesfuge* – de otra manera, se tiene que decir de manera primaria y no como complemento de lo bello. Este esquema que dice lo feo solo para que, eventualmente, sea vencido por lo bello es alienante y pretendería hacernos olvidar el horror. Este tipo de arte es el que constituye, tras Auschwitz, una barbarie en tanto pretende reprimir el sufrimiento y que vivamos de espaldas a éste. Lo feo ha aparecido siempre como parte de un proceso de expiación en la dialéctica de la Ilustración (2004, 70). Pareciera que lo feo no aparece nunca realmente sino como algo en lo cual lo bello se apoya para destacar, esa parte de una pintura que utiliza el claroscuro a la que nadie presta demasiada atención. Asimismo, la belleza no se da nunca en su forma pura sino como repudio de lo feo, como aquella que venció o superó a lo feo (2004, 70). No podemos decir que este sea el caso de *Todesfuge*, donde reina sin duda lo terrible en distintas formas. Nos atrevemos incluso a decir que se produce una inversión: si usualmente lo feo aparece como algo superado por lo bello, en *Todesfuge* lo bello aparece arrinconado por lo feo. La insularidad del pelo dorado de Margarete es buena prueba de ello, siendo el pelo de ceniza de Sulamit la tónica general.

Celan tiene la capacidad de acercarnos un pelo al otro, una niña a la otra. Nos acerca así lo feo a lo bello, la tradición alemana a la masacre del Holocausto, demostrando que la relación entre ambas cosas no es fortuita. Es importante que lo feo en el arte persista, porque el dolor y la injusticia en los cuerpos y las

vidas aún persisten. Un olvido de lo feo en un intento de salvación de lo bello acaba matando a lo bello, “a causa de lo bello ya no hay nada bello, porque ya nada es bello” (2004, 77). El poema que solo atiende a Margarete es el que según Adorno constituiría una barbarie en tanto olvida el dolor de tantos. El arte que pretende superar lo feo, que olvida a Sulamit, no es tanto bello como *abrillantado*. El poema que se atreve a situar de manera paralela a Margarete y a Sulamit tiene la capacidad de denunciar y de acercarnos el sufrimiento que en ningún caso debemos olvidar.

Es necesario que la poesía hable de lo terrible porque lo terrible ha tenido lugar, ha ocurrido y se ha construido un mundo sobre él que nos puede hacer olvidar lo sucedido. Paul Celan no olvidó jamás. En su obra hay constantemente referencias a un pasado que sigue presente y que no ha dejado de doler. El dolor persistió y la poesía de Celan supone un bastión para enfrentarnos al olvido. Lo vemos en muchos de sus poemas, como en este poema de *Amapola y memoria*:

Álamo temblón, tu follaje es blanco en lo oscuro.
El cabello de mi madre nunca llegó a ser blanco.

Diente de león, tan verde es la Ucrania
Mi rubia madre no volvió a casa.

Nube de lluvia, ¿te demoras en los pozos?
Mi pobre madre llora por todos.

Estrella redonda, tú enroscas la cola dorada.
El corazón de mi madre fue herido con plomo.

Puerta de roble, ¿quién te sacó de los goznes?

Mi tierna madre no puede venir
(Celan 2020, 51)

La memoria de las víctimas tiene en Celan una tensión que desde el presente nos enfrenta al pasado pero nos hace, a su vez, mirar hacia el futuro. El olvido al que está sujeta toda memoria determina por entero el trato que mantenemos con el pasado y el futuro que vamos construyendo. Así lo supo ver el poeta en un poema perteneciente llamado *La arena de las urnas*:

Verde de moho es la casa del olvido.
 Ante cada una de las puertas al viento azulea tu
 juglar decapitado.
 Él te toca el tambor de musgo y amargo vello de
 pubis;
 con supurante dedo del pie pinta tu ceja en la
 arena.
 Más larga la dibuja que ella era, y el rojo de tu
 labio.
 Tú llenas aquí las urnas y nutres tu corazón.
 (Celan 2020, 53)

Por estos que citamos y muchos otros, creemos que Celan es un poeta a la altura de la difícil tarea a la que se enfrentó – a la que, en realidad, sigue enfrentándose – el arte tras el horror de los campos nazis. Félix Duque interpreta que en el último poema las cejas y los labios son preservados como una promesa de reconciliación con el futuro, como una promesa de que se van a guardar en la urna de la memoria y permanecerán presentes (Duque 2010, 149). No es solamente una poesía que se limite a señalar, sino que nos acompaña en la ardua tarea de no-olvidar. Este es el sentido que creemos que puede tener una escritura – o una poética – de la memoria, sobre todo de una memoria de algo terrible: una mirada hacia el futuro. No basta con la memoria, la memoria tiene que persistir. Una mirada que no sale del pasado es puro lamento, por lo que debemos mirar de otro modo. Esta mirada no nos salva en sí misma de nada, no previene contra crímenes e injusticias que siguen cometándose día a día, pero sí constituye un posible primer paso para un conocimiento profundo de nosotros mismos que debe verse apoyado en otras ciencias y saberes que hablen también del pasado.

Las caras del poema son muchas más de las que hemos podido entrever en este trabajo. Aun así hemos intentado mostrar algunas de las aristas visibles en nuestra lectura de la composición, como lo han sido el componente ritual con las penas de muerte, cómo este trato con la muerte y los muertos suponen en sí mismos un crimen y cómo es necesario contar lo sucedido, por muy terrible que haya sido.

Referencias

- ADORNO, TH. W.: *Prismas* (trad. Manuel Sacristán). Barcelona, Ariel, 1962.
- ADORNO, TH. W.: *Teoría estética* (trad. Jorge Navarro Pérez). Madrid, Akal, 2004.
- BENJAMIN, W.: *Calle de dirección única* (trad. Jorge Navarro Pérez). Madrid, Abada, 2014.
- CELAN, P.: *Microlítos* (trad. José Luis Reina Palazón). Madrid, Trotta, 2015.
- CELAN, P.: *Obras completas* (ed. bilingüe de José Luis Reina Palazón). Madrid, Trotta, 2020.
- DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo* (trad. José Luis Pardo). Valencia, Pre-Textos, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G.: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto* (trad. Mariana Miracle). Paidós, Barcelona, 2004.
- DUQUE, F.: “Los incendios del tiempo”. En *Residuos de lo sagrado: Tiempo y escatología. Heidegger/ Lévinas. Hölderlin/ Celan*. Madrid, Abada, 2010.
- FELSTINER, J.: *Paul Celan. Poeta, superviviente, judío* (trad. Carlos Martín y Carmen González). Madrid, Trotta, 2002.
- HEIDEGGER, M.: *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles. Informe Natorp* (trad. Jesús Adrián Escudero). Madrid, Trotta, 2002.
- HEIDEGGER, M.: *El concepto de tiempo. Tratado de 1924* (trad. Jesús Adrián Escudero). Barcelona, Herder, 2008.
- HEIDEGGER, M.: *El concepto de tiempo* (trad. Raúl Gabás Pallás y Jesús Adrián Escudero). Madrid, Trotta, 2011.
- HEIDEGGER, M.: *Ser y tiempo* (trad. Jorge Eduardo Rivera Cruchaga). Madrid, Trotta, 2018.
- LÉVINAS, E.: *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad* (trad. Miguel García Baró). Salamanca, Sígueme, 2020.
- RIMBAUD, A.: *Poesía completa* (ed. bilingüe de Gabriel Celaya, Cintio Vitier, Aníbal Núñez y David Conte). Madrid, Visor, 2022.