

LOS SALMOS DE LA MUERTE EN
PAUL CELAN

JUAN ESTEBAN LONDOÑO*

* Máster en Ciencias Bíblicas (UBL - Costa Rica) y en Filosofía (Universidad de Antioquia - Colombia), Doctor en Teología por la Universidad de Hamburgo (Alemania). Es escritor, docente e investigador en las áreas de hermenéutica, literatura y teología.

Contacto: londonojesteban@gmail.com

Recibido: 28 de agosto/ Aprobado: 12 de octubre



Los salmos de la muerte en Paul Celan

*Para José Enrique Ramírez-Kidd,
por las puertas abiertas en una ciudad amurallada.*

JUAN ESTEBAN LONDOÑO

Resumen: En este artículo se interpreta la voz poética de Paul Celan con respecto al tema de la muerte. Se destacan sus poemas que se asemejan a salmos en los que se combinan la oración y la blasfemia de cara a la pregunta por una forma específica de muerte, la violenta. Desde la perspectiva de una estética del sufrimiento se analizan los modos del discurso de la poesía de Celan como una denuncia profética ante la violencia sistemática.

Palabras clave: Paul Celan, muerte, poesía, salmos.

Abstract: This article interprets the poetic voice of Paul Celan concerning the topic of death. It highlights his poems that resemble psalms in which prayer and blasphemy are combined facing the question of a specific form of death, the violent one. From the perspective of an aesthetics of suffering, the modes of discourse of Celan's poetry are analyzed as a prophetic denunciation of systematic violence.

Keywords: Paul Celan, death, poetry, psalms.

INTRODUCCIÓN

La religión y la muerte son hermanas. Paul Celan, poeta judío y víctima de los campos de exterminio, tejió juntos los símbolos de la muerte y de la religión para escribir salmos documentales sobre la eliminación sistemática de seres humanos. En este artículo, siguiendo el modelo de la crítica literaria Susan Gubar (2003), se intenta rescatar una voz poética sobre la muerte, la voz de Paul Celan, cuyos padres fueron asesinados en un campo de concentración, en los salmos que combinan la oración y la blasfemia con respecto a la pregunta por la muerte violenta. Desde la perspectiva de Gubar (2003,7), la poesía facilita modos de discurso que muestran las consecuencias psicológicas, estéticas y éticas del sufrimiento ante la muerte por asesinato. Los modos del discurso de la poesía están contenidos en imágenes que muestran el último latido de la vida y así expresan lo que ningún discurso académico puede describir. Las imágenes poéticas ponen en contradicción al lector o a la lectora con las versiones que ha escuchado de la historia y le orientan a tomar una decisión frente al pasado y al futuro, para que la muerte por asesinato, simbolizada en Auschwitz, pero expandida a diferentes rincones del mundo, no se vuelva a repetir (Gubar 2003, 8). En este sentido, Gubar entiende la poesía como una revelación profética que muestra facetas de la psique humana y de la cultura que la razón no alcanza y que permite, en lugar de maquillar el horror con bellas palabras, dejarlo gritar desde el desgarramiento del lenguaje.

Para escuchar la voz de Celan haremos inicialmente una reflexión sobre la muerte, después leeremos algunos de sus poemas y, finalmente, propondremos una reflexión sobre los textos escogidos para ver el

modo en el que poeta trae a Dios al diálogo en torno a la masacre. Su poesía ora y blasfema, pregunta y trae a Dios a juicio.

1. LA RELIGIÓN, LA POESÍA Y LA MUERTE

Según el investigador Mircea Eliade (1978, 33), las primeras formas de religión están relacionadas con la muerte. Los registros más antiguos que se conservan de expresiones religiosas vinculan la creencia y los ritos al significado de la muerte de los animales o de los humanos muertos en la cacería. Estos motivos religiosos expresan la pregunta por los restos de los muertos: ¿qué hacer con los cadáveres de los seres queridos? De allí que surja la hipótesis de que las arcaicas formas religiosas tuvieron que ver con el culto a las personas que partían, tales como los enterramientos sagrados de los muertos mirando hacia el Este, donde nace el sol, que denotaban la esperanza de un renacimiento, de una existencia ulterior en el otro mundo, la creencia en la continuidad de unas actividades específicas de vida. Así brotan los rituales funerarios en los que los cadáveres eran puestos de cara al otro mundo junto a sus objetos de adorno personal y a los restos de un banquete. Por esto afirmamos que la religión y la muerte son hermanas.

En conexión con esta idea vincular reflexiona María Zambrano (2020, 418) acerca de la máscara de Agamenón que se encuentra en el Museo Nacional de Atenas, como la forma artesanal de la remisión a la unidad entre la vida y la muerte, cuando el ser vivo se comunica con su forma mortal, como si la máscara mostrara la verdad total de la vida de ese alguien que se ha ido. La metáfora del irse es también un símbolo para nombrar la muerte.

Así como nombramos a Dios con un lenguaje humano y limitado, también nombramos a la desaparición con la palabra “muerte”. La desaparición misma es un cesar, un dejar de ser, no existir más. Y este dejar de ser es perder la participación del mundo. Como indica Martin Heidegger: “El morir debe asumirlo cada *Dasein* por sí mismo. La muerte, en la medida en que ella «es», es por esencia cada vez la mía. Es decir, ella significa una peculiar posibilidad de ser, en la que está en juego simplemente el ser que es, en cada caso, propio del *Dasein*” (2018, 257).

Pero esta forma de morir implica una representación personal y tranquila ante la cesación. Es aceptar, incluso abdicar ante la posibilidad de durar eternamente. Tal mirada asume el armisticio de la vida debido al desgaste biológico de un cuerpo. Sin embargo, hay diferentes tipos de muerte, inaceptables desde cualquier punto de vista, que no caben en la perspectiva ontológica-existencial heideggeriana o en la aceptación estoica de la muerte como destino inevitable. Nos referimos a la muerte por asesinato, tortura, violación, planificación sistemática, tan visible en la época en que escribió Paul Celan (las dos guerras mundiales, los campos de concentración y los Gulags), y tan cercana a nuestras vidas e historias familiares en América Latina. Este es el tipo de muerte que genera una reflexión pausada y compasiva, pues aquí interviene la mano humana por distintos motivos, que no sólo mata, sino que, en su gesto de matar, con su dedo apretando el gatillo, levanta la pregunta de si un ser humano debe matar a otro ser humano.

Desde la tragedia griega hasta la teoría crítica surge la pregunta por la muerte por asesinato. La tragedia griega la acepta como parte del juego de la vida en el que intervienen los dioses y el destino. En la teoría crítica, representada en especial por Theodor W. Adorno, hay una acusación filosófica a la metafísica de la muerte representada por Heidegger. Esta perspectiva puede derivar en una monstruosidad conceptual

que entroniza al asesinato como el *telos* del individuo: “La metafísica corriente de la muerte no es sino el impotente consuelo de la sociedad por el hecho de que los cambios sociales han robado a los hombres lo que antaño les hizo soportar la muerte, a saber: el sentimiento de su épica unidad con una vida intacta” (Adorno 1975, 369).

Contra Heidegger, o contra una instrumentalización del pensamiento de Heidegger por parte de los partidos políticos (y con la venia silenciosa de Heidegger frente al nazismo), Adorno piensa que la muerte no constituye el propósito de la existencia. La vida es para la vida, no el *ser-para-la-muerte* (aunque Heidegger en realidad se refiere al *ser-hacia-la-muerte*, en la medida en que todas las personas mueren, y escribió esto en 1927, antes del surgimiento de los campos de concentración). La concepción de *ser-para-la-muerte* interpretada como una aceptación de la catástrofe puede alimentar una interpretación en la que no duele el asesinato de más de seis millones de judíos durante la Segunda Guerra Mundial, además de los afrodescendientes, gitanos, homosexuales, opositores políticos, diversidades religiosas y población enferma.

Adorno llama la atención ante el hecho de que la muerte no es siempre la misma, sino que la manera en que morimos importa. Una cosa es cesar por un desgaste biológico, otra es ser torturado, violentado, asesinado. Aún con el hundimiento de las religiones consideradas como un placebo ante la muerte, el asesinato es inaceptable. El pensamiento y la poesía deben confrontar la muerte. Y la existencia humana ha de basarse en una solidaridad universal que se oponga a las metafísicas del crimen.

Adorno afirma que, ante un fenómeno como Auschwitz, no se puede hacer más poesía (Gubar 2003, 4). Sin embargo, ha nacido lo contrario.

La poesía es el elemento vital que permite contar y cantar la vida en medio de la muerte, no para evadir la realidad de ésta, ni para decir que ella no existe, sino para hacerla visible y funcionar como documento histórico y artefacto estético. Como indica Ortega en su prólogo a la poesía completa de Celan: “Adorno hubo de retractarse de su famoso aserto de que después de Auschwitz la poesía era imposible, cediendo al ejercicio de testigo a la fuerza con que comparecía para desmentirlo la obra de Celan” (Ortega 2016, 29).

Hacer poesía después de Auschwitz, nos dice Susan Gubar (2003, 7), no es una prohibición. Es más bien el llamado a cuidarnos de la banalización estética de la Shoah, a generar un placer retórico a partir del dolor de los demás. No es una invitación al absoluto silencio, a la complicidad abdicativa, de modo que se pierda la memoria. Es claro que las mejores intenciones artísticas pueden ser insuficientes para describir el horror de la muerte por asesinato, pero la poesía no puede callar, pues su arte de palabras tiene la capacidad de hacer vivir lo sucedido a quienes no estuvieron en el campo de exterminio para que un acontecimiento tan cruel no se vuelva a repetir.

En diálogo con la poesía de Susan Gubar, quien rescata las voces poéticas de las víctimas, interpretamos poética y teológicamente a Paul Celan (1920-1970), víctima de la Shoah.

Paul Celan fue un poeta judío de nacionalidad rumana y escritor en lengua alemana, políglota, cosmopolita y depresivo. Hijo único de un ingeniero, Leo Antschel-Teitler, venido a menos por las vicisitudes de las dos guerras mundiales y convertido en vendedor de leña, y de una madre, gran lectora, que le enseñó a sentir el mundo en lengua alemana (Ortega 2016, 11). De joven, tuvo que presenciar la toma de su ciudad natal, Czernowitz (entonces perteneciente a

Rumania, hoy a Ucrania), por parte del ejército rojo; la deportación de más de cuatro mil hombres, mujeres y niños a Siberia, acusados de contrarrevolucionarios (Ortega 2016, 14); el confinamiento al gueto junto a otros 45.000 judíos por parte de los nazis cuando éstos tomaron la ciudad por orden de Hitler; y las detenciones masivas de la población judía para llevarla a los campos de concentración y de exterminio. El sábado 27 de junio de 1942, el joven Paul Antschel (después cambió su nombre a Celan en la forma de un anagrama) se escondió en una fábrica de detergentes y cosméticos que un amigo rumano puso a su disposición. Sus padres decidieron quedarse en casa. Al lunes siguiente el hijo regresó, pero ellos habían sido detenidos y llevados al campo de concentración de Mijailovka en el que murieron, el padre de un Tifus, debido al trabajo al aire libre, y la madre de un tiro en la nuca (Ortega 2016, 15-16). Paul Celan, quien estuvo internado en varias ocasiones en diferentes clínicas psiquiátricas dado que jamás se pudo recuperar del dolor que le causó el asesinato de sus padres, de su tío y otros amigos, se dedicó a escribir poesía como testimonio de la muerte, y tomó como perspectiva estética un arte que no dejara de dialogar nunca con las fuentes de la oscuridad. Hasta que el 20 de abril de 1970, día en que cumpliría años Adolf Hitler, se lanzó al río Sena desde el puente Mirabeau en París, como encarnación vital o poetización del yo de una vida que testificara la muerte, o de una muerte que denuncia a la misma muerte.

2. FUGA DE LA MUERTE

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 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 serpientes 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
hincadlos 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 de tu pelo de oro Margarete
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 subiréis como
humano 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
(Celan 2016, 63).

Paul Celan escribió la primera versión de este poema en 1945, día en que tuvo noticia de que su tío, Bruno Schragger, fue deportado al campo de concentración de Auschwitz y asesinado allí (Ortega 2016, 16). Esto abrió en Celan la herida de la muerte de sus padres y lo llevó a testificar ante la desaparición forzada. Por esto, desde la perspectiva de sus intérpretes, puede afirmarse que “Las metáforas de esta endecha suprema, compuesta contra la inhumanidad del hombre, remiten a la matanza de Auschwitz” (Ortega 2016, 17)

El título de la obra, *Todesfuge*, remite, más que a la fuga de una huida, a la fuga musical del canto clásico en la que las voces se suceden imitando las unas a las otras y dando matices de persecución. Este es el caso de la “Pequeña Fuga en G menor” de Johann Sebastian Bach. Las notas del órgano se acosan. El sujeto inicial llama a la persecución. La respuesta

sigue al sujeto, pero también se opone. La tercera voz cambia de octava. Y las voces se alternan. En el poema de Celan, las voces se persiguen como se persiguen los seres humanos haciendo eco de la historia. Pero esta vez no es la fuga musical que celebra vida. Es la fuga –y aquí en doble sentido– de la muerte persiguiendo a la muerte, de los vivos huyendo de esta muerte que los arrebatara.

El poema se abre con un oxímoron: la leche negra. Así se vincula con la antigua tradición mística en la que se habla con frecuencia de la oscura luz en la que cae el contemplador. En el caso de Celan el pueblo bebe esta leche que remite al alimento vital otorgado por la madre, pero que es ingerido para la muerte. La leche del alba es negra como un veneno. No se trata de una simple metáfora surrealista, es el testimonio emocional de la destrucción planificada. El sujeto plural que canta son las víctimas de la persecución en fuga, y está obligado a beberla.

Pero, además, cavan una fosa como consecuencia del veneno que ingieren. El lugar de la sepultura no es la tierra, es el cielo o el aire que trasporta los aromas, y no es donde se yace. Las víctimas de esta muerte en fuga no tienen dónde ser enterrados. Mueren, pero no tienen un lugar para morir.

El lugar de la enunciación es Alemania. El campo de aniquilación. Este país de luz, que se refleja en el color dorado del pelo de Margarete, se disuelve en el lenguaje como sus planes disuelven la dignidad humana, los cuerpos desmembrados, las pieles convertidas en jabón, los cabellos en almohadas. El poeta habla de un hombre que vive en una casa. Este juega con serpientes y escribe todo el tiempo. El contenido de su escritura remite a voces de la tradición alemana en la que Margarete puede ser la tradicional Gretchen que aparece en el Fausto de Goethe. Y también a la tradición bíblica en la que la

Sulamita es la voz que canta en coro (también a tres voces, como en una fuga) del Cantar de los cantares. Se podría pensar que el hombre de la casa es el poeta. Pero este describe la muerte donde hay brillo. Es un hombre que tiene perros de modo similar a los soldados nazis, un hombre que ordena y tiene una función de poder. Puede dar la vida, y ordena la cesación de ésta.

El hombre incita a los judíos a que hagan música, a que participen de la fuga: “nos ordena tocad a danzar”. Aquí Celan destaca el papel tan importante de la música en los campos de masacre. No es una exageración del poeta. Las “SS” obligaron a los prisioneros a hacer arte frente a ellos, aun sabiendo éstos que iban a morir minutos después. Cantaron y bailaron atacados por el pánico. Era su acto final. De esto habla el filósofo francés Pascal Quignard en su ensayo *Odio a la música*, indicando que esta señal de vitalidad y vida se transformó en una incitación a la muerte:

Entre todas las artes, sólo la música colaboró en el exterminio de judíos organizado por los alemanes entre mil novecientos treinta y tres y mil novecientos cuarenta y cinco. Es el único arte requisado como tal por la administración de los *Konzentrationslager*. Es preciso subrayar, en su perjuicio, que fue el único arte capaz de avenirse con la organización de los campos, del hambre, de la indigencia, del dolor, de la humillación y de la muerte (Quignard 1998, 108).

Como señala Quignard, cuando la música o el arte son instrumentalizados al servicio de la exterminación, pueden volverse abominables para quien más amó sus expresiones (Quignard 1998, 109). El francés nos recuerda que los cuerpos desnudos ingresaban en las cámaras de gas inmersos en música (Quignard 1998, 109), y se apoya en el testimonio de Primo Levi para recordarnos que la música

no era tocada en el *Lager* para consolar a las víctimas, sino para aumentar la obediencia de los que ya estaban deshumanizados y el placer estético y sádico de sus victimarios, experimentado “gracias a la audición de sus melodías favoritas y a la visión de un ballet humillante danzado por la tropa de quienes cargaban con los pecados de aquellos que los humillaban” (Quignard 1998, 113). Como en el caso de la fuga (musical) de la muerte descrita por Celan, la música de los campos de concentración fue “una música ritual” (Quignard 1998, 113).

El hombre de la casa, el alemán del poema de Celan, grita dando órdenes a la par que interpreta el crimen que documenta este poema: “la muerte es un Maestro Alemán” (*der Tod ist ein Meister aus Deutschland*). La expresión alemana *Der Tod* refiere a una mitología en la que se personifica la muerte de manera sexuada o masculina, en la que la figura que se lleva a los muertos es varón, a diferencia de la creencia en castellano en la que se ha personificado a la muerte como una figura femenina o, por lo menos, como una calavera asexuada.

En segunda instancia, se destaca el carácter magisterial y pedagógico de la muerte. La muerte enseña, o quiere enseñar, piensan los asesinos. Invita a la instrucción y a la danza. Hace de sus víctimas unos músicos y unos payasos que tocan en la orquesta de los campos de la ruina. Aquí resalta Celan la incitación a la música y a la celebración en un contexto en el que la muerte es una fiesta, y la fiesta la celebran otros, no las víctimas.

En tercer término, se destaca la procedencia de la muerte: ella viene de Alemania (*aus Deutschland*). Celan escribe a los verdugos y a sus cómplices (como también a víctimas alemanas de la guerra) en su propia lengua. De este modo comunica ante ellos un lamento moral

del arte contra la historia (Ortega 2016, 21) y lee en voz alta en el país de los victimarios de sus padres y de sus familiares este poema que es una denuncia (Ortega 2016, 28). Les dice en su propia lengua que son unos asesinos.

Dadas las características de la muerte y del hombre, es probable que Celan vincule al hombre de su poema (*Ein Mann*) con la muerte (*Der Tod*) y que la muerte esté personificada en el hombre mismo. Ambos tienen los ojos azules: “la muerte es un Maestro alemán su ojo es azul” (Celan 2016, 64; compárese con la descripción del hombre: “son sus ojos azules”, Celan 2016, 63).

Las tres voces de la fuga se hacen evidentes, se encarnan una en otra, se confunden. A éstas se suman el grito del hombre, el tañido de los violines y la escritura del poeta. El poema es eminentemente auditivo. Es una música, una fuga, o un tango, como se llamó en su la traducción rumana (*Tangoul Mortii*, Celan 2016, 17). Las voces se repiten y cantan desde lugares diferentes. Vuelven a contar la misma historia con la repetición obsesiva del poeta que no pretende más que variar la escena del crimen.

En contraste con la imagen masculina de la muerte aparece la evocación a dos mujeres: a la rubia Margarete y a la morena Sulamita. Estas fungen como la imagen ideal de un pequeño descanso en medio de la desaparición violenta, al modo en que un hombre que va a ser fusilado o arrojado a la fosa (en este caso, una fosa aérea), ellas dan un instante de alivio cuando no se tiene más remedio que desaparecer.

Así vemos un poema en el que la persecución musical deviene en una persecución militar y las víctimas no tienen cómo defenderse.

Ellas son un “nosotros”. Él (el hombre, la muerte) es individualizado mediante dos imágenes: el hombre en la casa y el Maestro alemán. Este maestro tiene el poder del hierro y la palabra, la orden y los servidores o mastines que están a su servicio. Mientras que las víctimas sólo tienen como falso consuelo una danza obligada y no parecen disfrutarla. Se deleitan más en las imágenes poéticas de las mujeres, que reflejan el consuelo del escritor que ha perdido en la guerra ante las mujeres, en especial la madre.

3. TENEBRAE

Cerca estamos, Señor,
cercanos y aprehensibles.

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

Ruega, Señor,
ruéganos,
estamos cerca.

Agobiados e íbamos,
íbamos a encorvarnos
hasta badén y bañil.

Al abrevadero íbamos, Señor.

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

Relucía.

Nos devolvía tu imagen de a los ojos, Señor.
Ojos 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.
(Celan 2016, 125).

Este poema testimonia que Auschwitz no sólo cambia el lugar o la función de la poesía, también cambia el lugar de Dios como interlocutor de oraciones y poemas. En este poema el sujeto y el objeto de la oración religiosa se invierten. Habla el ser humano, habla en plural. Pero esta vez es el humano quien se dispone para que Dios le ruegue, puesto que no ha cumplido las oraciones que él y sus padres, y todo el pueblo judío, esperaba que cumpliera, a la manera de un nuevo éxodo o de una protección para sus hijos e hijas.

Como dijera el filósofo judío Hans Jonas (1987, 11), después de Auschwitz no se puede pensar a Dios como un ser omnipotente y de promesas inamovibles. Ante el avance de la razón instrumental y de la soberbia humana, la imagen de Dios empieza a mostrarse vulnerable. Auschwitz cambia las condiciones en las que mueren las personas, humilladas, deshumanizadas, sin la posibilidad de perecer siquiera como mártires de su propia creencia. La causa es la aniquilación sistematizada por parte de otras manos. A diferencia de

los cristianos, nos recuerda Jonas, los judíos no entienden la salvación como la partida a un “más allá” (*Jenseits*) mejor, sino que ésta acontece en un aquí (*Diesseits*) (Jonas 1987, 14). Y Dios, si queremos seguir creyendo en Él, es visto como el fondo del ser que experimenta el mundo en el dolor del mundo, renuncia a omnipotencia para vivirse en la multiplicidad de las sensaciones, se desarrolla y experimenta a sí mismo en el tiempo, la naturaleza, los animales y las personas, para vivir con ellas la historia del amor y de la libertad.

Celan, cercano a esta propuesta, no abandona a la figura divina como un interlocutor. Sigue llamando “Tú” a aquel Misterio. Sus poemas son invocaciones, oraciones que llaman a un Dios que no pareciera responder. Pues ese Tú es vulnerable. En el poema invita a este Dios a que ruegue al ser humano. “Ora a nosotros” (*Bete, Herr, bete zu uns*), le dice, “no nosotros a ti”; porque Dios debe una explicación a su pueblo expectante que ha sufrido sin ver la intervención de la divinidad.

El poema no acontece en el campo de una razón filosófica, ni en el ámbito de una teología sistemática que ofrezca respuestas a todas las preguntas. El canto de Celan, el salmo, brota en el reino de las emociones. Por eso no pregunta dónde estaba Dios cuando sus padres fueron muertos en Mijailovka. Es, más bien, una oración no respondida en la que se invita a Dios a orar también como sucede en la mayoría de los casos donde media el sufrimiento: donde no hay una respuesta inequívoca, todas son misteriosas, abiertas a la multiplicidad de significaciones. Dios puede orar también en la poesía del escritor, o callar en ella.

Dios tampoco responde en el poema. Sino que será quien ruegue ante su mismo pueblo por permitir que fuera llevado a las cámaras de gas o asesinado a balazos. Será Dios quien se disponga a clamar al ser humano en medio del dolor incomprensible. Esta es la dimensión

de Celan cercana a la teología, o en discusión con ella. De allí que sea considerado por la crítica como “uno de los escasos grandes poetas religiosos de nuestro tiempo” (Ortega 2019, 33). Pero no un poeta de la presencia divina, sino de su ausencia. Aunque ora o reza, el testimonio final es el silencio.

Oficio de tinieblas. El título del poema *Tenebrae* alude al servicio religioso celebrado el Jueves o el Viernes Santo, en el que se extinguen de forma gradual las velas. Mientras tanto se leen o cantan salmos. Se anuncia la muerte de Cristo. Aunque se espera una resurrección, se da paso al dolor o a la tristeza. Las tinieblas son también parte de la ritualidad cristiana.

Así, Celan, el poeta, nos ofrece un salmo en el que se apagan las velas de la esperanza. Muere la última candela del pueblo en los campos de exterminio. No es improbable que el poeta piense en un Cristo o Mesías como la colectivización del pueblo hebreo, ya que se asume a Jesús como judío. Pero en *Tenebrae* no se anuncia la vuelta de la tumba como en las oraciones en medio del sufrimiento, aunque el final permanezca abierto a una respuesta. El poema presenta a un ser humano dispuesto a oír a Dios, no a la manera de una respuesta, sino al Dios que ruega.

La voz colectiva del poema se identifica con el pueblo judío. El “nosotros” (*wir*) que está siempre frente a Dios. Ese pueblo atraviesa el periplo de la muerte. Por eso dice la voz colectiva, el nosotros del poema, que se siente ya atrapado: “Aprehendidos, ya, Señor” (*Gegriffen, schon, Herr*). Y, desde el tercer verso, quienes son atrapados por los enemigos cambian de lugar con Dios para esperar a que Dios ruegue por perdón o misericordia. Los individuos atrapados se funden los unos a los otros, los unos en los otros (*ineinander verkrallt*), como ocurre

en los trenes que transportaron a los prisioneros a los devastadores *Läger*, según el testimonio del sobreviviente italiano Primo Levi:

Los vagones eran doce, y nosotros seiscientos cincuenta; en mi vagón éramos sólo cuarenta y cinco, pero en un vagón pequeño. Aquí estaba, ante nuestros ojos, bajo nuestros pies, uno de los famosos trenes de guerra alemanes, los que no vuelven, aquellos de los cuales, temblando y siempre un poco incrédulos, habíamos oído hablar con tanta frecuencia. Exactamente así, punto por punto: vagones de mercancías, cerrados desde el exterior, y dentro hombres, mujeres, niños, comprimidos sin piedad, como mercancías en docenas, en un viaje hacia la nada, en un viaje hacia allá abajo, hacia el fondo. Esta vez, dentro íbamos nosotros (Levi 2005, 35-36).

Pero también los personajes se confunden con Dios: un Dios que tiene cuerpo o que encarna la corporeidad herida de los judíos, encadenada a otros huesos y a otra carne, formando una unidad del sufrimiento.

El poeta describe el modo en que el personaje colectivo es llevado hasta los lugares descritos como “badén y bañil” (*Mulde und Maar*), la hondonada o pieza cóncava, el lago de origen volcánico. La fosa donde tiraban a los cuerpos baleados o muertos por el gas. La posición de los cuerpos describe la situación en la que se encuentra el personaje colectivo: “íbamos a encorvarnos” (*gingen wir hin, uns zu bücken*). Esta posición denota ruego y postración, pero también, vencimiento por parte de quienes sufren los dolores del hambre y la tortura. Primo Levi (2015, 119) retrata esta situación en Auschwitz bajo la figura de los musulmanes o *Musselmann*, aquellos que, por el dolor causado por el hambre o el cansancio, ya no pueden caminar erguidos y siempre están prostrados. Son los hombres que se desmoronan, a los que

nadie dirige la palabra; se les llama de este modo porque parecen siempre de rodillas, como si rogaran.

El personaje colectivo va al abrevadero. Refleja la sed y el hambre, el deseo de beber y refrescarse. Pero encuentra sangre, la sangre derramada por Dios. Aquí no se detalla si es una sangre de otros cuerpos que Dios haya regado a causa del asesinato. Parece más bien que es la propia sangre divina derramada. En el campo semántico ritual del poema, bajo el título del “Oficio de tinieblas”, se interpreta que se refiere a la sangre de la Cena del Señor: “Era sangre, sangre era, / la que derramaste, Señor” (*Es war Blut, es war, / was du vergossen, Herr*). La palabra usada para “derramar” es la misma que se usa en el rito cristiano de la Santa Cena, cuando se afirma que la sangre fue derramada por los pecados de las personas: “Das ist mein Blut des neuen Testaments, das für viele vergossen wird” (Mc 14,24 LB), que literalmente traducimos: “esta es mi sangre del Nuevo Testamento, la que por muchos es derramada”.

Esta sangre brilla y en su fulgor está la imagen de Dios. La comunidad la bebe, como en el rito cristiano de la Eucaristía en el que se ingiere la sangre de Cristo. En el símbolo presencial de la obra de arte, el pueblo bebe la sangre derramada por Dios y la imagen de Dios en la sangre. En *Tenebrae* beben la sangre, como en *Fuga de la muerte* beben la leche negra de la aniquilación. Y en la toma del líquido divino, aquí vital en contraposición a la leche del asesinato, termina el poema abierto hacia la posibilidad de vida. Pero, a diferencia de lo que sucede en una creencia de canibalismo ritual, el pueblo no recibe un poder de su deidad. Ni siquiera vislumbre de futuro hay. Pero tampoco la aniquilación tiene la última palabra. Es la disposición al ruego, la posibilidad de que el ser humano se abra a Dios en un acto poético de fe lo que hace posible que se diga algo desde y ante la muerte:

“Ruega, Señor / estamos cerca”. Así el poema termina abierto a una respuesta, a un clamor de Dios ante el ser humano.

4. TARDÍO Y PROFUNDO

Malvada como arenga de oro comienza esta noche.
Comemos las manzanas de los mudos.
Hacemos una obra que de buen grado se confía a su estrella;
nos tenemos en el otoño de nuestros tilos
como un rojo de bandera pensativo,
como ardientes huéspedes del sur.
Juramos por Cristo el Nuevo desposar el polvo con el polvo,
los pájaros con el zapato caminero,
nuestro corazón con una escalera en el agua.
Prestamos ante el mundo los sagrados juramentos de la arena,
los juramos de buen grado;
los juramos en voz alta desde los techos del sueño sin sueños
y agitamos la blanca cabellera del tiempo...

Ellos gritan: ¡Vosotros blasfemáis!

Tiempo ha que lo sabemos.
Tiempo ha que lo sabemos, pero ¿qué importa?
Vosotros moléis en los molinos de la muerte
la blanca harina de la promesa,
vosotros la ofrecéis a nuestros hermanos y hermanas –
Nosotros agitamos la blanca cabellera del tiempo.
Vosotros nos amonestáis: ¡Blasfemáis!
Bien lo sabemos,

que venga la culpa sobre nosotros.
¡Que venga la culpa sobre nuestros signos premonitorios,
que venga la mar gorgogea,
la ráfaga acorazada de la conversión,
el día de medianoche,
que venga lo nunca sido!

Que venga un hombre de la tumba.
(Celan 2016, 61).

Con este poema culminamos la reflexión de Celan sobre la muerte. Si bien es uno de los primeros escritos del año 1952 en el mismo libro donde aparece *Fuga de la muerte*, aquí deja abierto el pestillo hacia la vida.

Como en muchos de sus poemas, Celan inicia con la noche. La noche es un lugar frecuente en la obra de Celan, del mismo modo que la oscuridad y el color negro. Este es el color de la desnudez para Celan: “Más negro en lo negro, más desnudo voy” (2016, 60). La oscuridad es el desierto del mundo, el frío ante la ausencia de la luz. El negro es el color de la melancolía (2016, 66).

La expresión alemana *Nacht*, según la edición bilingüe de Trotta, aparece más de 150 veces en los poemas completos de Celan. La noche es el lugar del erotismo, lugar privilegiado en los poemas amorosos de Celan, tales como *Medianoche* (2016, 50) y *De noche* (2016, 70). Pero ella es también la imagen de la melancolía, el canto hacia lo ido (2016, 67), el lugar de la escucha y la atención, el instante en el que nace la poesía, como señala Hugo Mujica a propósito de Celan: “Anochece. Las sombras silencian las formas. Es el tiempo del oído, no de la mirada. La hora en que todo se concentra descentrándose” (Mujica 2014, 19).

En *Tardío y profundo* el día es medianoche. O, visto de un modo más esperanzado, “en la noche puede nacer el día” (*der mitternächtige Tag*). El poeta la califica de “malvada”. Aquí habla, de nuevo, el sujeto colectivo mediante el uso de un verbo que implica a un grupo frente a otro. Por un lado, tenemos a los que comen (*Wir essen*), a los que hacen (*Wir tuen*), a los que juran (*Wir schwören*). Por el otro, están los que los gritan, los “ellos” (*Sie rufen*), que se oponen al flujo de la vida mediante impedimentos calificadores.

En las acciones de la voz poética, hay anotaciones sagradas que emparentan el texto con un salmo no sólo judío, sino también cristiano. El personaje colectivo jura por Cristo “despojar el polvo con el polvo”. Este Cristo es calificado de “nuevo” (*neuer*), lo cual puede implicar la personificación de una nueva esperanza o la venida renovada de este personaje. El contenido del juramento es una expectación del pueblo: “desposar” el polvo con el polvo, los pájaros con el zapato caminero, el corazón con una escalera en el agua. Es la combinación de lo imposible, la generación de la utopía que permite el encuentro con la vida en medio de una danza de la muerte. La acción de este juramento es calificada como un gesto simbólico “de buen grado” (*Wir schwören sie gern*).

El grupo opositor los acusa de blasfemia. Se vale de palabras del ámbito sagrado para excluirlos de la posibilidad de soñar. Cuando un pueblo quiere destruir a otro desprestigia sus promesas, aplasta sus símbolos. Y éstos, a todas luces nazis, niegan que los judíos sueñen un Mesías, que construyan el mundo a partir de su creatividad, que vivan, que sientan.

La respuesta de Celan es humilde pero irónica: “Tiempo ha que lo sabemos, pero ¿qué importa?”. La voz poética colectiva sabe

que la aplastan, pero mira a lo lejos la puerta abierta para escapar. Y así empieza el margen de contrastes entre el “vosotros” (*Ihr*) y el “nosotros” (*Wir*) que aparece en el poema. Los acusadores atacan y niegan la posibilidad de la vida. Muelen las promesas presentadas bajo la imagen de una harina blanca en los molinos de la ruina. Pero el pueblo acusado lo acepta y permite, con un dejo de ironía, que lo ataquen con incriminaciones de orden sacro: “Bien lo sabemos, / que venga la culpa sobre nosotros”.

La mejor manera de enfrentar a quien ataca simbólicamente desde una visión moral del mundo es sentirse parte de la ruptura y aceptarlo con franqueza. Aceptan que son profanadores, aceptan que son herejes. Con esto se aferran a la posibilidad de soñar contra la muerte. La voz poética no se deja quitar la promesa, aún enfilada hacia la muerte, anuncia la llegada de un día en medio de la noche, lo que nunca ha sido. Advierte, incluso, con el atrevimiento que tiene toda esperanza, la posibilidad de que “venga un hombre de la tumba” (*ein Mensch aus dem Grabe*). Con lo que retoma la creencia judeocristiana en la resurrección, no necesariamente centrada en el Mesías de los cristianos, pero abierta a la posibilidad poética de que la muerte sea desafiada por las ventanas que el arte abre.

Celan combate a la destrucción feroz desde la poesía y en ella se abre a lo mesiánico. De modo similar lo hace Walter Benjamin (2001, 40), cuando atraviesa una flecha mesiánica frente al portón de la historia que trata de cerrar el acceso a los judíos. El momento mesiánico es comprendido por Benjamin como irrupción repentina, un presente que rompe con el *continuum* de la historia, un instante visto como el tiempo del ahora. La redención es la autosupresión de lo histórico, y la acometida de un orden distinto. La poesía se erige ante la muerte no como el *telos* de la dinámica histórica, como su ruptura negativa.

La poesía abierta a la tumba vacía deja ver que lo mesiánico consume el acontecer histórico y lo hace redimiendo, creando órdenes nuevos.

Aunque Celan, al igual que Benjamin, cae en la desesperación como testimonio de muerte contra la muerte, su poesía impide que la historia llegue al punto final con la marcha de los asesinos. Contrario a la afirmación de que no se puede escribir poesía después de Auschwitz, a la obra de Celan se le pueden aplicar las palabras de Adorno en la *Mínima moralia* concernientes a la filosofía (1998, 250). Esta poesía se puede justificar únicamente a la vista de la desesperación. Ella es el intento de contemplar todas las cosas desde el punto de vista de la redención. La visión poética de un hombre que venga de la tumba ofrece una luz liberadora ante el mundo aniquilado por la guerra. Ella puede resplandecer como un canto abierto que denuncia el dolor ante la muerte.

CONCLUSIONES

Estos poemas que, siguiendo al mismo Celan en algunos de ellos, hemos catalogado como “salmos”, se instalan en una tradición judía de oraciones sin respuesta que se permite poner en duda las afirmaciones que se han hecho sobre las creencias. Después de Auschwitz, símbolo de los campos de concentración en los que se emitió una muerte fría y sistematizada en la que cayeron los seres queridos de Paul Celan, el poeta se abre a la posibilidad de cuestionar desde la literatura las afirmaciones de fe que se creían inamovibles, en especial las que legitiman la violencia sin cuestionarla, como en el epígrafe de una de sus canciones en yiddish: “¿Se puede subir al cielo y preguntar / a Dios si las cosas deben ser así?” (Celan 2016, 176).

Ante la ausencia de una respuesta dogmática y definitiva frente el fenómeno de la muerte, el poeta se aleja de la ortodoxia y combina la oración y la blasfemia: “Vosotros, de oración y blasfemia / y oración afilados cuchillos / de mi / silencio” (Celan 2016, 169).

De este modo se abre la obra de arte como un modo de cuestionar las respuestas tradicionales con respecto al lugar de lo divino frente a la muerte. La poesía atraviesa la reja del lenguaje de los dogmas para que no se cierre con preguntas inútiles. Abre espacio a la vitalidad del ser; al erotismo en medio de la tristeza por el asesinato de un ser querido; y permite seguir cuestionando las creencias que, ante la muerte, callan y que pueden hablar en la poesía. Frente al dolor irracional de una muerte por asesinato, la figura de Dios no aparece como una palabra rígida que reprenda nuestra duda, sino que Dios reza con nosotros en la fuga de la muerte.

REFERENCIAS

- Adorno, Theodor W. 1998. *Mínima moralía*. Madrid: Taurus.
- Adorno, Theodor W. 1975. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. 2001. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Aguilar.
- Celan, Paul. 2016. *Obras completas*. Madrid: Trotta.
- Eliade, Mircea. 1978. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Volumen I*. Madrid: Cristiandad.
- Gubar, Susan. 2003. *Poetry after Auschwitz: Remembering What One Never Knew*. Indiana: Indiana University Press.
- Heidegger, Martin. 2018. *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.

Jonas, Hans. 1987. *Der Gottesbegriff nach Auschwitz: Eine jüdische Stimme in Philosophische Untersuchungen und metaphysische Vermutungen*. Frankfurt: Insel.

Levi, Primo. 2015. *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: Península.

Mujica, Hugo. 2014. *Del crear y lo creado 2. Prosa selecta. Ensayos*. Barcelona/México: Vaso Roto.

Ortega, Carlos. 2016. Prólogo a *Obras completas*, de Paul Celan, IX-XXXV. Madrid: Trotta.

Quignard, Pascal. 1998. *El odio a la música*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

Zambrano, María. 2020. *El hombre y lo divino*. Madrid: Alianza.



Juan Esteban Londoño, Máster en Ciencias Bíblicas (UBL - Costa Rica) y en Filosofía (Universidad de Antioquia - Colombia), Doctor en Teología por la Universidad de Hamburgo (Alemania). Es escritor, docente e investigador en las áreas de hermenéutica, literatura y teología.

londonojesteban@gmail.com

Artículo recibido: 28 de agosto de 2021.

Artículo aprobado: 12 de octubre de 2021.