

Paul Antschel – Paul Celan

ROSA MARTA GÓMEZ PATO
Universidade de Santiago de Compostela

Vivimos baixo ceos sombríos, e hai poucos seres humanos. Por iso probablemente haxa tan poucos poemas. A esperanza que aínda teño non é grande; tento manter o que me quedou.

Paul Celan nunha carta ao editor Hans Bender o 18 de maio de 1960 (GW III, 178)¹.

Paul Antschel naceu o 23 de santos de 1920. Nas súas primeiras publicacións o poeta simplificou a ortografía do seu apelido, intercambiou a orde das letras e re-creou o seu nome: naceu así Paul Celan coñecido universalmente como o autor de *A Fuga da morte*. Celan é autor dunha lírica que abatida busca escribir o trauma do holocausto xudeu nunha lingua desleitada, unha lírica que busca respostas á vida mesma. A confrontación coa linguaxe e coa tradición literaria está presente tamén nos seus textos. A lingua materna, violentada e logo estraña, é re-escrita polo poeta para tornarse finalmente na única terra onde pousar.

Celan, poeta xudeu en lingua alemá e un dos grandes tradutores europeos, traballa cunha linguaxe que quebra estruturas clásicas e invoca a un ti que tamén desexa insurrecto. Vai na busca de novas formas de expresión que permitan outras maneiras de achegarse á realidade e entender o pasado. Malia utilizar unha linguaxe a miúdo do ámbito cotián, ler a Celan non é doado. O autor non quere que a súa lingua, a lingua que mamou e amou, volva ser manipulada e violada. Por iso o lector dos poemas de Celan debe establecer un diálogo crítico con cada palabra, rastrexar cada pensamento ata que repouse xunto ao ser humano e poeta: “Siga lendo. Basta con ler e reler, e o sentido aparecerá por si só”, respondeu Celan certa vez cando alguén lle pediu que lle explicase un poema (Celan 2002, 32). Algúns críticos e investigadores falan dunha

¹ A tradución ao galego dos poemas e textos en lingua alemá de Celan así como os doutros escritores e escritoras que se inclúen ao longo do traballo foi realizada por Rosa Marta Gómez Pato. Os textos orixinais de Paul Celan foron recollidos da publicación en cinco tomos das obras completas que editaron Beda Allemann e Stefan Reichert coa colaboración de Rudolf Bücher. Para referirmos a esta obra empregamos a abreviatura GW seguida da referencia en números romanos do tomo no que se inclúe o texto en cuestión.

linguaxe poética escura, abstracta e mesmo incompreensible, porén a poesía de Celan, tal como acerta a dicir Ángel Rupérez, é “poderosamente concreta, posto que está feita deses elementos que suxiren unha acostumada convivencia con eles, cargados, iso sí, dun peculiar simbolismo ou dunha estraña capacidade de suxerir ilimitadamente. Mans, portas, chaves, area, pedras, corazón, sangue, ola, cinza, e tantas outras, son palabras que suxeitan o voo evocativo dos poemas de Celan a unha realidade concreta, e esa materialidade fala na súa poesía, e élle esencial absolutamente” (Rupérez 1999). O propio autor define a poesía como “ese declarar eterno do que é pura mortalidade e van!” (GW III, 200).

Os críticos literarios e investigadores da literatura consideran aos xudeus alemáns Paul Celan (1920-1970), Rose Ausländer² (1901-1988) e Nelly Sachs (1891-1970) tres dos mellores poetas alemáns contemporáneos. Xunto coas escritoras austríacas Ilse Aichinger (1921) e Ingeborg Bachmann (1926-1973), Celan foi máis alá do esteticismo no que quedara ancorada a literatura alemá, renovou a lingua poética e coa súa obra posicionouse en contra dalgunhas parcelas da sociedade e dun tipo de literatura que tiñan como finalidade reprimir e agochar o que acababa de acontecer. A poesía de Celan articulou fermosos diálogos literarios con algunhas destas escritoras que aínda seguen a ser practicamente descoñecidas no noso país. Ás veces as coincidencias entre eles arpeñían a pel.

BUCOVINA, UNHA PAISAXE CULTURAL PERDIDA

“A rexión de onde eu veño”, manifesta Celan no discurso de Bremen en 1958³, “probablemente sexa descoñecida para unha maioría dos presentes. É unha rexión na que tiña o seu fogar unha parte considerable daquelas historias hasídicas que Martin Buber nos volveu contar en alemán. Era unha rexión [...] na que vivían homes e libros” (GW III, 185). Celan naceu no seo dunha familia xudeu-alemá na antiga capital da rexión de Bucovina, na súa “endemoñadamente querida Czernowitz”, tal como el mesmo a denominou (Firges 1999, 22). A cidade de Chernovtsi ou Czernowitz, escritura esta última coa que tamén se atopa no alemán, aínda segue a ser unha descoñecida para moitos de nós. “Chernobil?”, preguntan algúns pensando ter percibido mal o nome. Pensamentos, asociacións, linguaxe. Pero Czernowitz fica a cincocentos quilómetros ao sudoeste de Chernobil e aproximadamente a corenta ao norte da fronteira con Romanía. Se a catástrofe nuclear de Chernobil nos fixo coñecer de súpeto algo da paisaxe do leste, o Telón de Aceiro seguiu a ser unha verdadeira fronteira hermética

² Rose Ausländer que viviu tamén entre os anos de 1941 e 1944 no gueto, emigrou en 1946 cara os Estados Unidos e regresaría a Alemaña nos anos sesenta instalándose a partir de 1965 en Düsseldorf. Atrapada tamén nas redes da linguaxe, esta así como o holocausto e o seu terror foron temas de confrontación presentes nos seus textos literarios. A linguaxe é insuficiente para reproducir o absoluto, porén, a palabra é para estes poetas aquela enerxía que queda nun perpetuo proceso de creación e destrución.

³ Este discurso foi pronunciado por Celan con motivo da concesión do Premio de Literatura desta cidade ao autor.

para informacións máis precisas sobre estes países do leste e a súa xente. Czernowitz foi entón un paraíso cultural e racial. Rose Ausländer⁴, escritora nacida tamén nesa cidade en 1901, fixo un extraordinario retrato deste lugar no texto que traducimos a continuación:

Czernowitz, a capital da rexión da Bucovina, da antiga monarquía austrohúngara, era unha cidade moi heteroxénea na que penetrou o patrimonio cultural xermano mesturándose coa cultura eslava, coa latina e a xudía [...]

O alemán non era só a lingua do día a día e da cultura, senón que era e continuou a ser a lingua materna da maior parte da poboación [...]. Czernowitz era unha cidade de soñadores e diletantes. O que lle importaba a esta xente, tomando as palabras de Schopenhauer, era o 'interese do pensamento' non 'o pensamento ao redor do interese'. Karl Kraus contaba en Czernowitz cun bo grupo de admiradores; un atopábase co 'Fackel' na man, nas rúas, nos parques, nos bosques e á beira do Prut [...] Un apaixonábase con Hölderlin, Stefan George, Trakl, Else Lasker-Schüler, Thomas Mann, Hermann Hesse, Gottfried Benn ou Bertolt Brecht. Devorábanse os clásicos e as obras modernas da literatura estranxeira [...] Neste ambiente un home con certos intereses intelectuais víase precisamente na 'obriga' de confrontarse con temas filosóficos, políticos, literarios ou artísticos, ou ben de dedicarse a eles. Unha cidade perdida. Un mundo perdido⁵.

Así describe Rose Ausländer a atmósfera que se respiraba na cidade poucos anos antes de que entrase nela a barbarie. Con razón chamábase *Pequena Viena* ou a *Pequena Xerusalén*, dependendo de se se tiña na mente a vida cultural do lugar xirando ao redor de Viena ou a vida relixiosa da cidade mirando cara Xerusalén. O grupo dos xudeus xermano-falantes constituía a meirande parte da poboación civil en Czernowitz e na Bucovina. Os xudeus adquiriron moitísima importancia na paisaxe económica e cultural desta zona a raíz da política levada a cabo pola casa habsbúrguica, que consideraba aos xudeus axentes idóneos para os seus intereses políticos así como para a difusión da lingua e cultura alemá. Foron anos de prosperidade intelectual, artística e económica. Mesmo despois da cesión da Bucovina a Romanía na Paz de Saint-Germain, logo da Primeira Guerra Mundial, os xudeus seguiron mantendo a súa

⁴ Celan coñeceu a esta escritora durante a ocupación nacionalsocialista da cidade. Eles volveríanse atopar máis tarde en París no ano de 1957.

⁵ "Czernowitz, die Hauptstadt des Kronlandes der Bukowina, der ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie, war eine buntschichtige Stadt, in der sich das germanische mit dem slavischen, lateinischen und jüdischen Kulturgut durchdrang [...] Deutsch war nicht nur die Umgangssprache und Kultursprache, es war und blieb die Muttersprache des größten Teiles der Bevölkerung [...]. Czernowitz war eine Stadt von Schwärmern und Anhängern. Es ging ihnen mit Schopenhauers Worten, 'um das Interesse des Denkens, nicht 'um das Denken des Interesses'. Karl Kraus hatte in Czernowitz eine große Gemeinde von Bewunderern; man begegnete ihnen, die 'Fackel' in der Hand, in den Straßen, Parks, Wäldern und an den Ufern des Pruth [...] Man schwärmte für Hölderlin, Stefan George, Trakl, Else Lasker-Schüler, Thomas Mann, Hermann Hesse, Gottfried Benn, Bertolt Brecht. Man verschlang die klassischen und modernen Werke der fremdsprachigen Literatur [...] In dieser Atmosphäre war ein geistig interessierter Mensch geradezu 'gezwungen', sich mit philosophischen, politischen, literarischen oder Kunstproblemen auseinanderzusetzen oder sich auf diesem Gebiet selbst zu betätigen. Eine versunkene Stadt. Eine versunkene Welt" (Firges 1999, 22).

fidelidade dinástica fronte a Viena, a capital do imperio caído, unha fidelidade que se facía patente a través do coidado do patrimonio cultural alemán.

Aproximadamente a uns trinta quilómetros de Czernowitz, en Sadagora, naceu a nai de Celan. Dende alí estendíase ao longo de toda Bucovina unha enorme forza relixiosa que recibía o nome de hasidismo, movemento popular da mística xudía que foi aceptado como parte do xudaísmo ortodoxo. Así pois, a vida nesta rexión remitía constantemente ao apaixonado universo da tradición oral, das historias, lendas e parábolas transmitidas de boca en boca. Tanto a poesía de Celan como a de Rose Ausländer ou a de Nelly Sachs recollen elementos desta tradición relixiosa xudía. Estes poetas admiraban ao filósofo xudeu Martin Buber (1878-1965), nacido en Viena, quen elaborou unha filosofía do diálogo e recolleu por primeira vez en alemán as lendas e contos hasídicos. Rose Ausländer reflicte de novo nun dos seus poemas este suxestivo universo de tradición xudía:

O pai

As árbores de letras sagradas estendían as súas raíces
dende Sadagora ata Czernowitz.
O Xordán desembocaba no Prut –
melodías máxicas na auga.

Tralos prados, a carón do muíño
estaba a escaleira soñada
apoiada no ceo.

Xacob iniciaba a loita cos anxos⁶.

A autora debuxa aquí un espazo que dende Sadagora e Czernowitz alonga as súas raíces ata Xerusalén. Ausländer remite ás árbores do país que para os representantes do hasidismo simbolizaban formas dunha escritura sagrada na que se manifestaba a sabedoría divina. Israel está presente en todo o poema: o Xordán transcorre pola paisaxe na que repousa o patriarca Xacob e na que ten a visión da escaleira.

A rexión da Bucovina foi, pois, un exemplo de mestizaxe cultural e racial, e esta marcará tamén o desenvolvemento vital destes escritores. No exilio o país natal, a patria xeográfica, convértese en tema da súa poesía e dano a coñecer a un lector que nada ou case nada sabía da súa existencia. Esta diversidade cultural e lingüística non só se reflicte nos poemas de Celan senón tamén nas traducións que o autor realizou ao longo da súa vida e que o converteron nun importante tradutor. Nesta zona conviviron, pois, aínda que non sempre en perfecta harmonía, ucraínos, romaneses, xudeus, alemáns, polacos, húngaros, checos, eslovacos, armenios e xitanos, e ata non hai máis de setenta anos, catro culturas diferentes: a alemá e a xudía, a latina e a eslava. Porén,

⁶ *Der Vater III* Bäume aus heiligen Buchstaben streckten Wurzeln / von Sadagora bis Czernowitz. / Der Jordan mündete in den Pruth – / magische Melodien im Wasser. / Hinter den Weiden, neben der Mühle / stand die geträumte Leiter / an den Himmel gelehnt. / Jakob nahm den Kampf auf mit den Engeln (Firges 1999, 22).

esta rexión, símbolo cultural do século XIX e comezos do XX, pronto se convertería nun inferno.

En novembro de 1938, cando Celan viaxaba cara Francia para comezar os seus estudos de Medicina en Tours, xa que na Universidade de Bucarest non fora admitido por ser fillo de xudeu, ve dende a estación de Berlín o fume das sinagogas que estaban a arder. O inferno anunciábase para o poeta nos ceos, imaxe que recollería despois no seu poema *La Contrescarpe*:

[...]
 Chegaches atravesando
 Cracovia, na estación
 Anhalter
 fluíu un fume cara as túas miradas,
 xa era o de mañá...
 [...]⁷

A BARBARIE HUMANA: “Ese / pan que mastigar cos / dentes da escritura”⁸

En agosto de 1938, Hitler e Stalin asinaron o pacto de non agresión. A partir de entón a Unión Soviética ocupou a Bucovina e levou a cabo unha política tremendamente brutal contra esta rexión. A vida de moita xente, tamén a de Celan, que regresaría á Czernowitz en xullo de 1939, quedou atrapada para sempre baixo un pesadelo que parecía non ter fin. En 1941 a policía política soviética deportou a catro mil xudeus de Czernowitz. Nese mesmo ano os exércitos alemáns caeron sobre Rusia e o Exército Vermello tivo que abandonar a Bucovina. Entraron entón as tropas romanasas en Czernowitz e desataron unha cacería contra xudeus, moldavos e ucraínos. A estas sumáronselle axiña as SS que continuaron coas deportacións e co exterminio da comunidade xudía.

Logo duns primeiros meses de terror, de medos e incertezas, Celan saíu coa súa familia do gueto e regresou á cidade. Pero no mes de xuño de 1942 comezaron de novo as deportacións masivas por parte das SS. Celan e a súa familia agacháronse en distintos sitios e burlaron varias veces a vixilancia dos axentes da Gestapo. O autor conseguiu un agocho na fábrica dun amigo á que xa non quixeron ir os pais, fartos de fuxir. Cando este regresou á casa soubo que os seus pais foran deportados a un campo de concentración da rexión de Trasnistria, ao sur da Ucraína. Alí o pai de Celan, Leo Antschel, morreu enfermo, abatido e sen axuda de ningún tipo. Meses máis tarde, a súa nai, Friederike Schrage, foi asasinada por un oficial alemán cun balazo na caluga. Celan foi trasladado a un campo de traballo ao sur de Moldavia, a uns quilómetros do Mar Negro. Ata 1944 ao redor de 44.000 xudeus —a cidade contaba daquela con

⁷ [...] / Über Krakau / bist du gekommen, am Anhalter / Bahnhof / floß deinen Blicken ein Rauch zu, / der war schon von morgen ... / [...] (GW I, 283).

⁸ Verso de Celan recollido no libro de Blanchot (1999: 85).

110.000 habitantes dos que 50.000 eran xudeus— foron vítimas das crueldades máis atroces, a maioría deles asasinados. En 1944 Celan regresou a Czernowitz.

Trazáronse espazos demasiado anchos no aire. A racionalidade da sociedade burguesa alcanzou a súa crueldade máis salvaxe e proxectou para sempre unha liña divisoria na configuración vital e estética do poeta. Celan tivo que sobrevivir co peso da culpa, da impotencia e do desgarramento vital que sufriron miles e miles de seres humanos.

O LUGAR AO QUE CHEGAR: VIENA

En 1945 Celan marcha para Bucarest. Alí, axudado tamén por outro compatriota, o escritor Alfred Margul-Sperber, quen lera entusiasmado os seus poemas, Celan traballa como lector e tradutor para unha editorial. Publica entón en romanés *A fuga da morte*. Pero, que fai un poeta xudeu na Romanía escribindo poemas en alemán, nunha lingua que ninguén quere escoitar ou ler? En 1947 Celan decide marchar cara Viena. As esperanzas que ten postas na cidade imperial e metrópole cultural da que tantas veces oíra falar, axiña se ven truncadas. As diferenzas entre as expectativas e a realidade son enormes, amargas. As pegadas da barbarie nacionalsocialista semellan seguir vixentes nalgúns recunchos da sociedade e intelectualidade austríaca. Despois de 1945 en Austria non se leva a cabo unha confrontación crítica co pasado nacionalsocialista, que será durante moitos anos o gran tabú austríaco. Alí non se fala de culpabilidade colectiva nin se leva a cabo un proceso de confrontación co pasado. O reconstruído estado austríaco fai aparecer ao seu país como primeira vítima do réxime de Hitler, como primeiro país ocupado polas forzas hitlerianas⁹. Omítese así explicitamente a súa participación e responsabilidade no xenocidio nacionalsocialista. Do mesmo xeito a política social e cultural desenvolvida nos primeiros anos da posguerra terá como obxectivo esquecer este pasado, borrar toda culpa e rescatar unha etapa histórica gloriosa que se emprazaba no Imperio perdido. Existe entón unha literatura oficiosa convencional, a miúdo continuadora da literatura patriótica. Porén, durante eses primeiros anos xorden tamén artistas, intelectuais e escritores que apelan á desconfianza e se enfrontan ao conservadorismo da política cultural restauradora.

Neste contexto máis crítico e innovador Celan axiña entrou no mundo literario que se desenvolvía en Viena, grazas de novo ao seu mentor Margul-Sperber e ao intelectual austríaco Otto Basil. Celan publicou en importantes revistas culturais¹⁰

⁹ Así, con estas palabras, aparecía Austria na declaración feita polos ministros de exterior aliados con motivo da conferencia de Moscú en Outubro/Novembro de 1943. Consecuentemente estas foron apropiadas para propagar a inculpabilidade de Austria. Aínda que anos máis tarde tamén se falou da “responsabilidade” de Austria no xenocidio nacionalsocialista, este feito foi, porén, frecuentemente omitido.

¹⁰ A revista *Der Plan* (1945-1948), na que se publicaron poemas do autor, converteuse en portavoz da vangarda vienesa. Nela comezaron a escribir aqueles autores silenciados durante os sete anos do réxime nazi así como os novos autores austríacos. As súas voces inconformistas apelaban ao sentido crítico do lector e atoparon nesta revista o seu medio de expresión. *Der Plan* informaba así

daquel momento e leu os seus poemas en salas de arte, centros culturais e programas de radio, participando así na vida cultural que renacía en Viena. En 1948 aparece tamén nesta cidade o seu primeiro libro *A area das urnas —Der Sand aus den Urnen—* cunha tirada de cincocentos exemplares. Porén o libro retírase do mercado por mor das numerosas erratas coas que saíu. A obra aparecerá máis tarde parcialmente refundida no seu segundo libro *Papoula e memoria* (1952), publicado xa en Alemaña. Durante a súa curta estada en Viena, dende o inverno de 1947 ata xullo de 1948, Celan coñece a Ingeborg Bachmann. A intensa relación que se iniciou entre eles marcará a obra e vida destes dous poetas e desembocará nun “diálogo literario-amoroso” que se deixa reflectir nas respectivas obras e se estende ata a morte de ámbolos dous escritores. Principalmente o primeiro poemario de Bachmann, *O tempo adiado —Die gestundete Zeit*, 1953—, contén referencias intertextuais á poesía de Celan, como podemos ver, por exemplo, no poema *Dicir o escuro*, que retoma o verso “dicímonos o escuro” do poema de Celan *Coroa* incluído no libro *Papoula e memoria*. Neste poema escribe o autor:

[...]
 O meu ollo ascende ao sexo da amada:
 mirámonos,
 dicímonos o escuro,
 amámonos como se aman papoula e memoria,
 durmimos como o viño nas cunchas,
 como o mar no lóstrego sanguento da lúa.
 [...] ¹¹

E en *Dicir o escuro* de Bachmann podemos ler:

Como Orfeo toco
 nas cordas da vida a morte,
 e á beleza da terra
 e á dos teus ollos que administran o ceo,
 eu só sei dicirlle o escuro.
 [...]
 Pero como Orfeo sei
 da carón da morte a vida,
 e éñcheseme de azul
 o teu ollo para sempre pechado.
 [...] ¹²

mesmo sobre as novas correntes literarias europeas e será a carta de presentación de moitos escritores e escritoras como Christine Busta, Milo Dor, Hans Heinz Hahnl ou Ilse Aichinger, entre outros.

¹¹ [...] Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten: / wir sehen uns an, / wir sagen uns Dunkles, / wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis, / wir schlafen wie Wein in den Muscheln, / wie das Meer im Blutstrahl des Mondes [...] (GW I, 37).

¹² Wie Orpheus spiel ich / auf den Saiten des Lebens den Tod / und in die Schönheit der Erde / und deiner Augen, die den Himmel verwalten, / weiß ich nur Dunkles zu sagen. / [...] / Aber wie Orpheus weiß ich / auf der Seite des Todes das Leben / und mir blaut / dein für immer geschlossenes Aug. [...] (Bachmann 1987: 42).

As pegadas deste diálogo atópanse tamén noutros poemas de Bachmann como en *Ampla paisaxe xunto a Viena*, *Mediodía temperá*, *París* ou *Hotel de la Paix*, que xorden a raíz dos encontros que os poetas mantiveron entre 1948 e 1958¹³. Malia a romperse definitivamente o contacto persoal entre os autores en 1961, o diálogo literario tería continuidade nos seus textos. De novo amósase no poema de Celan de 1968 *Escoito que floreceu a machada* e mesmo en pasaxes da novela *Malina* de Bachmann ou no seu poema *Tres sendeiros cara o lago*.

Porén, Viena, o lugar ao que chegar, nunca puido ser o fogar para o apátrida. A política restaurativa, a euforia da reconstrucción baseada no desexo de agachar o xenocidio nacionalsocialista e unha poboación que na súa maioría non quería oír falar do holocausto xudeu conformou unha atmosfera demasiado abafante para Celan. No poema *Cárcavas, marxas, ermos, cascallos*, composto no verán de 1958, Celan fai alusión á superficialidade obscena da xente que axiña esquece o ocorrido e se deleita no mesmo espazo no que non ía moito tempo atrás viran indiferentes torturar ás vítimas do réxime nacionalsocialista. A aridez da alma humana é amarga para o poeta:

[...] ¹⁴
(O parque do
Augärten, entón, a
palabra rida
do Marchfeld, da
herba da chaira de alí.
O carrusel morto, kling.
Nós
seguíamos xirando.)
[...]

“O accesible, suficientemente distante, o lugar ao que acceder, chamábase Viena. Ben saben vostedes o que foi entón, durante anos ese carácter accesible” (GW III, 185), manifestou Celan no seu discurso de Bremen o 26 de xaneiro de 1958 lembrando o seu tempo en Viena.

PARÍS

En 1948 Celan trasládase a París, cidade na que se instalará definitivamente. Alí comeza os seus estudos sobre literatura alemá e máis tarde traballará como profesor de alemán na *École Normale Supérieure*. En París casa coa artista gráfica Gisèle de Lestrangé (1927-1991) e ve medrar ao seu fillo Eric, nacido en 1955. Estes son anos de intenso traballo literario. Xorden os seus libros principais e magníficas traducións ao alemán de William Shakespeare, Arthur Rimbaud, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, Emily Dickinson, Fernando Pessoa, Giuseppe Ungaretti ou Ossip Mandelstam. París pasa a ser testemuña das súas esperanzas, pero tamén dos seus desen-

¹³ A partir de 1958 o contacto limitase principalmente a cartas e algúns exemplares dedicados.

¹⁴ [...] / (Die / Augärten, damals, das / gelächelte Wort / vom Marchfeld, vom / Steppengras dort. / Das tote Ringelspiel, kling. / Wir / drehten uns weiter.) / [...] (GW I, 194).

cantos. Estes anos estarán marcados tamén polo acoramento e polos fantasmas da culpa, da soidade e da tolemia. En París aniña tamén o desexo de regresar a Czernowitz. A conciencia da *Heimatlosigkeit*, desa existencia como apátrida e como ser estraño, á marxe da sociedade que o rodea, non o abandonarán xamais. Séntese próximo ao poeta xudeu Heinrich Heine (1797-1856) quen viviu tamén no desterro en París cantando “unha cantiga que ten unha fermosa e dolorosa melodía”¹⁵ ou identifícase co poeta vagante François Villon que viviu no século XV en Pointoise, no mesmo barrio no que morou Celan. Este sentimento o achega á tradición do xudeu desterrado e do errante tal como podemos observar no autorretrato poético que fai no seu poema *Unha cantiga de galopíns e truáns*, onde engade tamén un verso de Heinrich Heine. Na primeira estrofa o eu poético alude ironicamente a esa sociedade inxusta e déspota para pasar logo a preguntarse por aquelas marcas do xudeu de outrora. Destacan aquí os suxestivos xogos acústicos¹⁶ que suavizan o ton amargo do poema, para pasar finalmente a denunciar alegoricamente, mediante a referencia a Camus, a barbarie humana.

Unha cantiga de galopíns e truáns cantada en París emprès Pointoise por Paul Celan de Czernowitz de Sadagora.

Só as veces, en tempos escuros
Heinrich Heine, A Edom

Noutro tempo, cando aínda había forcas,
entón, verdade, había
un Arriba.

Onde queda a miña barba, vento, onde
a miña marca de xudeu, onde
a miña barba que ti repenas?

Torto era o camiño que percorrín,
torto era, si,
pois, si,
era dereito.

Ea.

Torto,ponse o meu nariz.
Nariz.
[...]¹⁷

¹⁵ Verso do poema de Heinrich Heine do ciclo *Die Heimkehr*: [...] Und singt ein Lied dabei; / Das hat eine wundersame, / Gewaltige Melodie [...]. (Kortländer 1995, 51).

¹⁶ É frecuente atopar nos poemas de Celan estes xogos que quebran para recrear a linguaxe non só a nivel fonético senón tamén sintáctica, semántica e gramaticalmente.

¹⁷ *Eine Gauner- und Ganovenweise gesungen zu Paris emprès Pointoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora // Manchmal nur, in dunkeln Zeiten, / Heinrich Heine, An Edom // Damals, als es noch Galgen gab, / da, nicht wahr, gab es / ein Oben. // Wo bleibt mein Bart, Wind, wo / mein Judenfleck, wo / mein Bart, den du raufst? // Kurmm war der Weg, den ich ging, / krumm war er, ja, / denn, ja, / er war gerade. / Heia. / Krumm, so wird meine Nase. / Nase / [...]. (GW I, 229).*

A poesía despois de Antschel está orientada á catástrofe humana que xamais será superada. A memoria reverte apesarada baixo os seus versos. A dialéctica vida e morte é un dos eixos sobre os que xira a súa poesía. Para Celan escribir é parir dor, memoria, trastorno, desarraigo pero tamén rebeldía. A linguaxe convértese na única acompañante, nese animal de carga ou naquel burro que aparece ás veces nos seus poemas e que representa tamén ao animal fiel e amigo que leva nas súas costas a dor e o destino. A lingua, a pesar dos paradoxos, é a única que continúa a facer posible a existencia do poeta-home. Escribir convértese nunha necesidade, na única posibilidade de seguir vivindo e de superar a propia historia, a experiencia do holocausto e a experiencia do eterno exilio: “Ese / pan que mastigar cos / dentes da escritura”, di Celan (Blanchot 1999: 85). E así escribir convértese nunha necesidade, na única forma de seguir vivindo. “Escribir é realmente o único que se pode, como rezar, no canto de suicidarse. Así é a vida mesma”¹⁸, di Ilse Aichinger, a escritora austríaca.

LINGUA-NAI

A reflexión ao redor da propia identidade como autor e a problemática fronte á propia lingua materna maniféstase así mesmo nunha carta de Celan de 1947 na que podemos ler:

Mais teño algo que engadir, co corazón abatido, e neste intre falo en efecto dende a escuridade, que tamén soubo rabuñarme coas gadoupas dun animal de présa: quero expresarlle o difícil que é para min como xudeu escribir poemas en alemán. Cando aparezan os meus poemas, veña tamén a Alemaña e —permítame que diga o espantoso— a man que abre o meu libro quizais apertou a de aquel que foi o asasino da miña nai... E aínda podería ser máis terrible... Pero o meu destino é este: ter que escribir poemas alemáns. E a poesía é o meu destino... (Goßens 2001: 101).

Nun colexio hebreo Celan aprendeu a súa segunda lingua materna e lingua atávica, o yiddish. Logo estudou nun instituto de lingua romanesa onde tamén aprendería o francés. Dominou o ruso e o inglés e estudou o portugués e o italiano, porén o alemán semellaba ser a única patria que lle quedaba ao autor, a súa lingua materna e ao mesmo tempo a lingua que empregaron os asasinados da súa nai. No poema *A carón das tumbas*, Celan escribe: “E soportas ti, nai, como outrora, aí, na casa, / a tranquila, a triste rima alemá?”¹⁹.

Moitos son os poemas nos que aparece a nai como esa ausencia tremendamente amarga. Nun deles, redactado, segundo os estudosos, aínda estando en Czernowitz, a nai aparece como símbolo das vítimas do holocausto:

¹⁸ “Schreiben kann man wie Beten eigentlich nur, anstatt sich umzubringen. Dann ist es das Leben selbst” Ilse Aichinger en *Kleist, Moos, Fasane*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991, 44.

¹⁹ [...] Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim, / den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim? [...] (GW, III, 20, v. 9-10).

Álamo, a túa follame mira branca cara o escuro.
O cabelo da miña mai nunca chegou a ser branco.

Dente de león, tan verde é a Ucraína.
A miña mai rubia non volveu á casa.

Nube de choiva, fas dobras nas fontes?
A miña mai silenciosa chora por todos.

Estrela redonda, ti envolves a cola dourada.
O corazón da miña mai foi ferido con chumbo.

Porta de carballo, quen te arrincou dos gonzos?
A miña tenra mai non pode vir²⁰.

Neste texto todo o universo ponse a xirar ao redor da figura da nai: a cor branca do álamo contrasta con ese pelo que non puido chegar a ser branco. A cor verde do dente de león lembra o verde da Ucraína e o amarelo da flor, os cabelos louros da nai. A Bucovina, coñecida tamén como o país das fontes, aparece definida aquí polas nubes que o mollan todo ao igual que as bágoas da nai. A órbita da estrela lembra a balística do disparo que causou a morte á nai. Finalmente a falta da porta impide o regreso da nai á casa dos superviventes. A imaxe dunha natureza idílica xa non é posible. Esta recolle agora, porén, a memoria dos ausentes.

Para achegarse á memoria e á realidade e para poder comprendelas ao autor quedálle, entre os cascallos, a lingua:

Quedaba a lingua, si, salvagardada, a pesares de todo. Mais tivo entón que atravesar a súa propia falta de respostas, atravesar un terrible mutismo, atravesar as espesas mil tebras dun discurso homicida. Atravesou sen atopar palabras para o que acontecía. Atravesou o lugar do Acontecemento, atravesouno e puido regresar ao día enriquecida por todo iso (GW III, 185-186).

Mais, como expresar lingüísticamente a experiencia da morte e dun sufrimento para o que non hai palabras? Como narrar o inefable? Escribir poesía despois de 1945 debe partir dun posicionamento fronte á linguaxe e á tradición literaria radicalmente distinto ao que foi ata o de agora e isto afectará tanto ao proceso da creación literaria como ao resultado da mesma. Se é posible un novo comezo, este debe partir dunha reaprendizaxe da propia linguaxe, cuestionándoa, subverténdoa, unha linguaxe que busca a un ti que desexa crítico. Así o expresa Ellen, a nena protagonista da novela *A esperanza máis grande* (1948)²¹ da austríaca Ilse Aichinger. Esta obra é a primeira novela da literatura alemá que fala dos campos de concentración e do holocausto xudeu. Ellen diríxese aos seus amigos e finalmente ao lector coas seguintes palabras:

²⁰ Espenbaum, dein Laub blickt weiß ins Dunkel. / Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß. // Löwenzahn, so grün ist die Ukraine, / Meine blonde Mutter kam nicht heim. // Regenwolke, säumst du an den Brunnen? / Meine leise Mutter weint für alle. // Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife. / Meiner Mutter Herz ward wund von Blei. // Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln? / Meine sanfte Mutter kann nicht kommen (GW I, 19).

²¹ Esta novela que atopamos en numerosas linguas, foi traducida ao español por Adan Kovacsics e saíu ao prelo este mesmo ano de 2004 na editorial catalá Minúscula.

E vós queredes *desaprender* o alemán? Eu non vos axudo a iso. Pero axúdvos a aprendelo de novo, como un estranxeiro que aprende unha lingua estranxeira, con coidado, cautelosamente, como cando se prende unha luz nunha casa escura e se camiña de novo²².

O universo poético destes dous poetas, que se coñeceron e coincidiron no ano de 1952 na reunión do Grupo 47, é, aínda que distinto, asombrosamente semellante na súa concepción do proceso creativo literario: o silencio como elemento inicial e configurador da palabra poética, e a confrontación coa linguaxe e a tradición literaria son aspectos que están presentes nas súas obras.

Celan como Aichinger saben que é preciso comezar pola linguaxe, “unha linguaxe ferida de realidade” que vai “en busca de realidade”, di Celan no seu discurso de Bremen (GW III, 186). O novo comezo do ser humano e poeta aséntase na busca ao redor da palabra precisa, verdadeira, orixinal e sen concesións ao esteticismo. Este proceso ao redor da linguaxe podemos observalo tamén no poema *Nas estrías*:

Nas estrías
da moeda do ceo, na aberta da porta,
tí prensas a palabra da que eu rulei,
cando con puños trementes
derrubei o tellado
riba de nós, lousa a lousa,
sílabas a sílabas, por amor ao brillo
de cobre da escudela
de mendigo alí
arriba²³.

A barbarie non pode ser expresada agora coa linguaxe poética tradicional. É precisa a ruptura e a re-invenção da linguaxe someténdoa a un permanente exame, é precisa a deconstrución do discurso literario tradicional. Disto é consciente Celan cando nunha carta dirixida a Jürgen Wallmann en 1958 comenta o seguinte verbo da lírica alemá:

Coa máis lúgrube memoria, coas máis cuestionables circunstancias ao seu redor, a pesares de ter presente a tradición á que pertence, [a poesía alemá] xa non pode falar a linguaxe que un oído propenso aínda semella esperar dela. A súa linguaxe volveu máis sobria, máis obxectiva, desconfía do “Belo”, intenta ser veraz. É, pois, se me permiten usar unha palabra do campo do visual, e sen perder de vista o políctromo do aparentemente actual, unha linguaxe ‘máis gris’, unha linguaxe que entre outras cousas tamén quere saber da súa musicalidade asentada nun lugar onde nada teña en común con aquela ‘harmonía’ que, máis ou menos indiferente,

²² “Und ihr wollt das Deutsche verlernen? Ich helfe euch nicht dazu. Aber ich helfe euch, es neu zu erlernen, wie ein Fremder eine fremde Sprache lernt, vorsichtig, behutsam, wie man ein Licht anzündet in einem dunklen Haus und wieder weitergeht” (Aichinger 1991: 90).

²³ In die Rillen / der Himmelsmünze im Türspalt / presst du das Wort, / dem ich entrollte, / als ich mit bebenden Fäusten / das Dach über uns / abtrug, Schiefer um Schiefer, / Silbe um Silbe, dem Kupfer- / schimmer der Bettel- / schale dort oben / zulieb (GW II, 13). Tradución ao castelán de José Luis Reina Palazón (Reina 1999: 208).

aínda consonaba e asonaba co máis espantoso. O que lle interesa a esta linguaxe é a precisión, aparte de toda aquela e indispensable variedade da expresión. Non transfigura, non “poetiza”, nomea e denota, tenta medir o campo do dado e do posible. Naturalmente aquí nunca actúa a linguaxe mesma, a linguaxe sen máis, senón só un eu que fala baixo a especial perspectiva da súa existencia, e que é quen se interesa polo perfil e a orientación. A realidade non está dada, a realidade existe ser buscada e lograda²⁴.

Fronte á estrutura pechada da arte que ten como obxectivo a beleza, a poesía é para Celan “a contrapalabra que desgarrar o arame” (GW III, 189), así o expresa en *O Meridiano —Der Meridian—*, un dos textos poéticos máis importantes do autor pronunciado con motivo da concesión do premio Georg Büchner en 1960. Para Celan o poema é o espazo “onde todos os tropos e metáforas son levados ata o absurdo” (GW III, 199). A poesía é subversión, é liberdade, é movemento permanente, é un cuestionarse e unha busca continua e como lingua do poeta, ademais única. Para Celan o poema non é fixo senón algo permanentemente aberto. A poesía é un proceso perpetuo, é o “Xa-non” no seu “Aínda”. Deste xeito o “Aínda” preséntase como resultado do poema e o “Xa”, o poema absoluto e pechado non existe para Celan: “O poema absoluto non existe, non pode existir!” (GW III, 199). O investigador alemán Peter Horst Neumann afirma que a poesía de Celan nos fala xa dende os seus comezos dese paradoxo do non-ser e aínda-vivir, “da existencia morta dos vivos e da presenza viva dos mortos, da separación de ámbolos dous e da fronteira entre eles malia todo mudable” (Suppan 2000: 91).

En *O Meridiano* Celan afirma que a linguaxe chegou a unha mudez terrible. O trauma do suceso amósase no illamento, pero sobre todo na dificultade de comunicarse. Mais ese silencio ou mudez da linguaxe é tamén a ferramenta poética que lle permite ao autor partir dunha palabra inicial aínda non pronunciada. Esa dimensión inicial da palabra inscríbese no mundo non racional da vida e é capaz de conter unha sabedoría aínda non atrapada polo *logos*. Aí configúrase a palabra poética nun intento de alcanzar a transparencia máis radical da linguaxe, unha linguaxe que sexa capaz de apresar o puro, o verdadeiro: “Só podo ter felicidade se podo elevar o mundo ao puro, o verdadeiro, o inmutable” (Reina 1999: 34).

²⁴ “Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdiges um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem ‘Schönen’, sie versucht, wahr zu sein. Es ist also, wenn ich, das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine ‘grauere’ Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre ‘Musikalität’ an einem Ohr angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit dem ‘Wohlklang’ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte. Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, ‘poetisiert’ nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen. Freilich ist hier niemals die Sprache selbst, die Sprache schlechthin am Werk, sondern immer nur ein unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz sprechendes Ich, dem es um Kontur und Orientierung geht. Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein” (Suppan 2000: 93).

O poema —di Celan— “amosa, iso é evidente, unha forte tendencia á mudez [...] afirmase á marxe de si mesmo; para poder subsistir e saír airoso da proba, invócase e recupérase incesantemente dende o seu Xa-non no seu Aínda” (GW III, 197). Os silencios son os únicos capaces de inscribir no poema o inefable, o inenarrable. Ese non dicir o evidente achégase ao profundo. Nos silencios da linguaxe poética, nas sombras ou nos ocios atópase a lembranza non pronunciada:

Estar, na sombra
do estigma no aire.

Estar para ninguén e para nada.
Incógnito,
para ti
só.

Con todo o que aí ten espazo,
tamén sen
linguaxe²⁵.

Neste proceso de creación poética as palabras están orientadas sempre cara algún: “O poema quere ir cara un outro, precisa ese Outro, precisa un interlocutor. Búscalo. Asígnao”, manifesta de novo Celan no *Meridiano*. Esta idea ao redor da actualización da fala poética nun ti invocable para converterse en diálogo, aparecía así mesmo no seu discurso de Bremen:

O poema, na medida en que é, en efecto, unha forma de aparición da linguaxe, e polo tanto de esencia dialóxica, pode ser unha botella botada ao mar, abandonada á esperanza —tantas veces fráxil, por suposto— de que calquera día, nalgunha parte, poida ser recollida nunha praia, na praia do corazón tal vez. Os poemas, nese senso, están en camiño: diríxense a algo. Cara onde? Cara algún lugar aberto que invocar, que ocupar, cara un ti invocable, cara unha realidade que invocar (GW III, 186).

A FUGA DA MORTE: “OS MORTOS, FRANCISCO, SEGUEN IMPLORANDO”²⁶

Con bastante seguridade *A fuga da morte*²⁷ xurdiu durante o cambio de residencia de Celan de Czernowitz a Bucarest, entre fins de 1944 e principios de 1945.

²⁵ Stehen, im Schatten / des Wundenmals in der Luft. // Für-niemand-und-nichts-Stehn. / Unerkant, / für dich / allein. // Mit allem, was darin Raum hat, / auch ohne / Sprache (GW II, 23).

²⁶ Último verso do poema *Así* que traducimos máis adiante.

²⁷ José Ángel Valente conseguiu unha fermosa tradución deste poema que podemos atopar no seu libro de 1995 *Lectura de Paul Celan: fragmentos*. Reproducimos aquí o poema en alemán:
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

Celan tiña entón 25 anos. En maio de 1947 publicouse por primeira vez en lingua romanesa baixo o título *Tangoul Mortii – Tango da morte*. Valente, ao referirse a este poema, alude á adaptación dun tango do argentino Eduardo Bianco, titulado *Pregaria*, que aquel interpretou coa súa orquestra en Berlín diante de Hitler o ano de 1939 (Valente 1999). Felstiner no seu libro dedicado ao poeta glosa tamén esta referencia. Celan incluíu o poema en lingua alemá e co seu título actual ao final do primeiro poemario *A area das urnas* (1948). Por mor dos problemas que o autor tivo con esta publicación que xa comentamos anteriormente, o poema apareceu de novo, xusto no medio do libro, no seu segundo poemario *Papoula e memoria —Mohn und Gedächtnis—* no ano 1952. A transcendencia e a significación que este poema tiña para o autor reflíctese tamén no lugar que escolle Celan para el en ámbolos dous libros. Se ben nun principio o poema non foi acollido positivamente pola crítica literaria e outros poetas alemáns, máis tarde este e outros textos publicados polo autor nos anos sesenta terán un enorme éxito entre o público da República Federal de Alemaña. Deste xeito, *A fuga da morte* pasa a incluírse nos libros de texto converténdose así para sempre nun clásico da literatura alemá. Mesmo varias veces tentaron pórllle música. Porén cumpre subliñar que ao longo desa década Celan deixa de incluílo nas súas lecturas poéticas debido á algunhas interpretacións erróneas ou ás constantes utilizacións banais que se estaban a facer do poema.

En *A fuga da morte* Celan recolle a memoria das vítimas xudías precisamente nun tempo no que moitos querían evitar calquera tipo de confrontación co pasado nacionalsocialista. Celan sèrvese dunha forma musical, a fuga, composición que xira sobre un tema e o seu contrapunto repetidos por diferentes tons, e resalta así o contraste entre a música e a atrocidade do contido, entre a cultura e a barbarie á que foi capaz de chegar a humanidade. O título fai referencia tanto á forma como ao contido do poema e o autor consegue inscribir no texto ese fluír continuo e rítmico da fuga mediante a utilización de versos longos e frases sen signos de puntuación. Un move-

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 bleiener 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 (GW I, 41-42).

mento continuo, imparabile e insistente transcorre ao longo do poema. Ningún signo de puntuación o detén. Unha frase conflúe na seguinte e así continuamente. Só ao final da primeira e terceira estrofa unha sílaba marcada ao final do verso e ao principio do seguinte permite unha pequena pausa. A simultaneidade na música correspóndese aquí co carácter encadeado da linguaxe.

Neste percorrer imparabile o oxímoro “schwarze Milch der Frühe” —“leite negro da mañá”— repítese ao longo do poema e convértese no símbolo principal do mesmo. O ser humano bebe a súa morte violenta, ese penetrar da morte na vida das vítimas transmítese mediante a repetición anafórica de “wir trinken” —“bebemos”. A vivencia dese sen sentido só pode ser expresada mediante o paradoxo no que se concentra a simultaneidade de vida e morte.

Outro elemento da fuga, a fixación dun tema e o seu contrapunto, vén trazado aquí nos xogos de voces dos distintos protagonistas. A antítese central que domina a dinámica do poema está definida na oposición entre un individuo indicado no poema na terceira persoa de singular ou mediante a frase nominal “un home” e un grupo que está definido na primeira persoa do plural mediante o “nós”. Ámbolos dous protagonistas son anónimos e ao longo do poema vaise clarificando a relación entre ámbolos.

Dentro destas voces o grupo da primeira persoa plural constitúe a voz principal do poema. Como nun coro antigo as vítimas levantan a súa queixa ante os actos violentos do seu torturador. Xorden aquí referencias á tradición literaria da traxedia grega e á tradición medieval alemá. A historia do sufrimento é exposta e cantada de maneira coral. O asasino non ten voz no poema, só de maneira indirecta aparecen as súas palabras: as ordes que o coro repite en estilo directo. Os sucesos no poema están relatados, pois, a partir da perspectiva do grupo. Fronte a este grupo atopamos a voz que conforma a terceira persoa de singular e á que pertence ese home anónimo. Este representa a violencia que determinou o destino de tantos seres humanos. O home divírtese coas cobras na casa, motivo que atopamos tamén no Antigo Testamento como símbolo da falsidade e da maldade. O aspecto demoníaco do asasino que se albisca na súa relación coas cobras é banalizado ao inscribirse dentro da descrición da vida cotiá desta personaxe. O home é descrito como un burgués que ten arrebatos románticos e escribe cartas de amor á súa amada, a Margarete. Mediante este nome femenino o autor remítenos de novo a tradición literaria, en concreto, á amada de Fausto no libro de Goethe. Todos estes motivos que aparecen ao longo do poema se convierten para o poeta en material da confrontación e recreación artística. A nostalxia, o falso romanticismo dese pequeno burgués transfórmase en sadismo cando sae da casa para torturar as súas vítimas. Debaixo dese disface atópase unha persoa baleira e caprichosa coa súa mediocridade e o seu aburrimiento. No poema o home agáchase tras esa máscara alegórica da morte que se define como un “mestre de Alemaña”. A alta cultura, a barbarie e a morte fúndense na figura do “mestre de Alemaña”.

No ritual sádico do baile dos mortos o home deixa bailar e tocar aos “seus xudeus”, simbiose obscena de música, morte e pracer sádico. Celan recolle aquí o vello motivo do baile dos mortos e preséntao na actualidade desa barbarie. A música e a

agresión rematan no momento álxido da contemplación do asasinato das vítimas. Cada vez máis se sabe do papel que xogaba a música nos campos de concentración. Á entrada e saída dos encarcerados soaba a orquestra do campo. Ás veces os presos tiñan que responder cantando ao ser chamados. Outras veces as torturas e as execucións levábanse a cabo mentres soaba a música. A violinista xudía Alma Rosé, que dirixía a orquestra feminina do campo de concentración de Birkenau en Auschwitz, describiu o paradoxo e a barbaridade dun deses homes ao que lle puxo nome ao referirse ao comandante Josef Kramer coas seguintes palabras:

O comandante Kramer chorou mentres tocabamos as fantasías de Schumann. Kramer asasinou nas cámaras de gas a 24.000 persoas. Cando estaba canso do seu traballo, viña a onde nós e escoitaba música. Iso era o incompreensible dos nazis, podían matar, asasinar e asfixiar con gas a tanta xente e ser sensibles.

Na última estrofa do poema de Celan aparece a única frase onde o acto de asasinar, aínda que este se atope baixo cada verso, é expresado de forma clara mediante á alusión á bala de chumbo.

Celan consegue na linguaxe poética algo análogo á forma musical: a polifonía de voces conséguese na linguaxe a través deses xogos fonéticos e do enreixado lingüístico e de motivos que se atopan no poema. *A fuga da morte* está construída sobre a antítese de voces, dos símbolos de vida e morte, antítese que remata coa oposición das dúas mulleres, Margarita e Sulamita. Sulamita, a amante de Salomón no *Cantar dos Cantares* aparece aquí como símbolo da muller xudía. Sulamita ten os cabelos cor cinza, cor tinxida polos crematorios nazis. Ambas mulleres representan dúas culturas e ámbalas dúas xorden ao final xuntas pero separadas pola cesura. Aí quedan como columnas na memoria. Unha ideoloxía bárbara as separou. As repeticións que xorden da conciencia dos mortos e que desenmascaran o sen sentido da barbarie mantéñense para sempre na conciencia do lector.

A MORTE DOUTRA VOLTA

Ao carón da morte das vítimas do holocausto, Celan reflexiona, principalmente a partir de 1953, ano no que morre o seu fillo François ao pouco de nacer, acerca dos avances da morte na súa propia vida e mesmo no seu propio corpo. Celan viaxa a Asís aos poucos días da morte de François nunha sorte de peregrinación persoal e escribe *Epitafio para François e Asís*, poemas que aparecen no seu libro *De limiar a limiar —Von Schwelle zu Schwelle—* publicado no ano de 1955. En *Epitafio para François* a morte do fillo fúndese coa beleza do verde nos cumes de Asís, lugar venerado pola cristiandade e onde se atopa o santuario de San Francisco. Celan admiraba a este santo, quen escribira en 1224 o famoso *Cántico das criaturas*, pola súa condición de pobre e poeta, mais tamén polo seu carácter pouco ortodoxo fronte á igrexa católica. No poema o fillo semella fundirse co santo. A alusión é dobre, a ofrenda do poeta é o verde da paisaxe para ámbalas dúas figuras.

Epitafio para François

As dúas portas do mundo
están abertas:
abertas por ti
entre dúas noites.
Escoitámolas golpear e golpear
e levan o incerto
e levan o verde ao teu Sempre²⁸.

No outro poema *italiano*, Celan emprega unha lírica con sonoridades reiteradas que nos lembran a sintaxe da ladaíña e que volve a estar chea de imaxes sorprendentes. Aquí non aparece nomeado François, senón Franz ao final do poema. Semella que o eu poético se dirixa aos dous, ao Francisco de Asís, desvencellado de toda connotación relixiosa e desligado do seu título de santo, e a François Celan, nunha última confianza aos dous: “Os mortos, Franz, seguen implorando”.

Asís

Noite umbra.
Noite umbra coa prata de campá e follas de oliveira.
Noite umbra coa pedra que trouxeches.
Noite umbra coa pedra.

Mudo, o que ascendeu á vida, mudo,
Trasfega as olas.

Ola de barro.
Ola de barro, alí medrou firme a man do oleiro.
Ola de barro, que pechou para sempre a man dunha sombra.
Ola de barro co selo da sombra.

Pedra, para onde mires, pedra.
Deixa entrar ao burro.

Animal trotador.
Animal trotador na neve, que espárese a man máis núa.
Animal trotador fronte á palabra que se pechou.
Animal trotador que come o soño na man.
Fulgor que non quere confortar, fulgor.
Os mortos, Francisco, seguen implorando²⁹.

²⁸ *Grabschrift für François III* Die beiden Türen der Welt / stehen offen: / geöffnet von dir / in der Zwiennacht. / Wir hören sie schlagen und schlagen / und tragen das ungewisse, / und tragen das Grün in dein Immer. *Oktober 1953* (GW I, 105).

²⁹ *Assisi III* Umbrische Nacht. / Umbrische Nacht mit dem Silber von Glocke und Ölblatt. / Umbrische Nacht mit dem Stein, den du hertrugst. / Umbrische Nacht mit dem Stein. // Stumm, was ins Leben stieg, stumm. / Füll die Krüge um. // Irdener Krug. / Irdener Krug, dran die Töpferhand festwuchs. / Irdener Krug, den die Hand eines Schattens für immer verschloß. / Irdener Krug mit dem Siegel des Schattens. // Stein, wo du hinsiehst, Stein. / Laß das Grautier ein. // Trottendes Tier. / Trottendes Tier im Schnee, den die nacktste Hand streut. / Trottendes Tier vor dem Wort, das ins

Ao final Celan escolle a súa morte, unha *morte individual* en sentido rilciano, anunciada tal vez naqueles versos que escribira dedicados á poeta rusa Marina Tsvétaïéva (1892-1941) quen tamén se suicidara en 1941. Celan une a ponte Mirabeau ao Oka, ao río da nenez da escritora. Non faltan tampouco as referencias ao famoso poema de Guillaume Apollinaire (1880-1918) *Le pont Mirabeau*³⁰:

[...]
Do reborde do perpiaño
da ponte, de onde rebotou
da outra beira cara á vida, voandeiro
con feridas, —dende
a ponte Mirabeau.
Onde o Oka non flúe. Et quels
amours! (Cirílico, amigos, tamén eu
o cabalguei sobre o Sena,
o cabalguei sobre o Rin.)
[...]³¹

E Marina Tsvétaïéva escribira:

Epitafio

Voy por París preguntando
—si sólo en cuentos o en sueños
suben los hombres al cielo—,
tu alma, ¿adónde ha ido?
[...]
tu rostro,
tu calor,
tu hombro,
¿adónde se habrá ido?³²

Schloß fiel. / Trotendes Tier, das den Schlaf aus der Hand frißt. // Glanz, der nicht trösten will, Glanz. / Die Toten – sie betteln noch, Franz (GW I, 108).

³⁰ A continuación transcribimos o poema de Guillaume Apollinaire *Le pont Mirabeau*:
Le pont Mirabeau // Sous le pont Mirabeau coule la Seine / Et nos amours / Faut-il qu'il m'en souvienne / La joie venait toujours après la peine // Vienne la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont je demeure // Les mains dans les mains restons face à face / Tandis que sous / Le pont de nos bras passe / Des éternels regards l'onde si lasse // Vienne la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont je demeure / L'amour s'en va comme cette eau courante / L'amour s'en va / Comme la vie est lente / Et comme l'Espérance est violente // Vienne la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont je demeure // Passent les jours et passent les semaines / Ni temps passé / Ni les amours reviennent / Sous le pont Mirabeau coule la Seine // Vienne la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont je demeure.

³¹ Fragmento de *Und mit dem Buch aus Tarussa de A rosa de ningún*: [...] Von der Brücken-/ quader, von der / er ins Leben hinüber- / prallte, flügge / von Wunden, - vom / Pont Mirabeau. / Wo die Oka nicht mitfließt. Et quels / amours! (Kyrrillisches, Freunde, auch das / ritt ich über die Seine, / ritts übern Rhein.) [...] (GW I, 288-289).

³² Poema e tradución recollida do artigo en *El País* de César Antonio Molina (2000).

FINAL E COMEZO DO NON ESCRITO

Neste traballo tentamos seguir ao poeta Paul Celan, quen ante todo quixo afirmarse no humano, tal como manifestara nunha reunión de escritores en Israel un ano antes da súa morte (Reina 1999: 511). Os seus textos, os seus diálogos literarios están sempre dirixidos a un ti. O espazo no que permanece a obra de Celan é o *Meridiano*, un espazo lonxe do centro, na marxe, un espazo feito de silencios e dende o que é posible un novo comezo. Un espazo dende o que é posible a pregunta e o diálogo coa historia, coa memoria e coa realidade. Paríndo linguaxe, levándoa a un desafío constante, a súa obra recupera a palabra “que aguantou en silencio, / á que non se lle xeou o sangue cando o cabeiro velenoso / atravesou as sílabas”³³. Semelloume nuns versos do poema *Ante unha candela* debuxarse o home e o seu destino, a palabra poética:

[...]
 Ti segues a ser, ti segues a ser, ti segues a ser
 o fillo dunha morta,
 consagrado ao non da miña nostalxia,
 desposado a unha fenda do tempo
 ante a que me levou a palabra materna,
 para que unha soa vez
 treme a man
 que o corazón de tempo en tempo me oprime!³⁴

Como ser humano e poeta pariu a dor da memoria e botou ao mar esa voz que agarda ser recibida. Permitídemme que peche coas palabras de José Ángel Valente:

La voz de Paul Celan ha bajado a la noche, ha descendido las infinitas escalas de la sombra, oculta u ocultada, muda o no manifiesta, y ha engendrado en ella una palabra nueva, una nueva manifestación. Terrible, laborioso nacimiento. Un mensaje cifrado que retiene en el interior de sí toda su luz. Botella al mar. Hasta que otra mano, otra mirada, una escucha distinta, lo acojan, lo reciban, y justo en ese acto se transformen. Palabra. Verbo. Para habitar de nuevo entre nosotros. (Valente 1999).

³³ Versos do poema *Argumentum e silentio* (GW I, 138).

³⁴ [...] Du bleibst, du bleibst, du bleibst / einer Toten Kind, / geweiht dem Nein meiner Sehnsucht, / vermählt einer Schrunde der Zeit, / vor die mich das Mutterwort führte, / auf daß ein einziges Mal / erzittere die Hand, / die je und je mir ans Herz greift! (GW I, 111).

BIBLIOGRAFÍA

Textos orixinais

- AICHINGER, Ilse (1991). *Die größere Hoffnung*. Frankfurt am Main: Fischer.
- AUSLÄNDER, Rose (1994). *Der Mohn ist noch nicht rot. Gedichte*. Ed. Harald Vogel. Esslingen: VHS-Press.
- BACHMANN, Ingeborg (1991). *El tiempo postergado*. Trad. Arturo Parada. Madrid: Cátedra.
- BACHMANN, Ingeborg (1987). *Sämtliche Gedichte*. 2ª ed. München: Piper.
- BLANCHOT, Maurice (1999). *La bestia de Lascaux. El último en hablar*. Trad. Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Tecnos.
- CELAN, Paul (2003). *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Ed. Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- CELAN, Paul (1983). *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- CELAN, Paul (2002). *Obras completas*. Trad. José Luis Reina Palazón. Madrid: Trota.
- CELAN, Paul (1996). “Schibboleth, Salmo e outros poemas”. Versión de Michaela Kuchenreuther / Manuel Luís Stiller. En *A trabe de ouro*, 28, 573-580.
- CELAN, Paul / SACHS, Nelly (1996). *Briefwechsel*. Ed. Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SACHS, Nelly (1986). “Dous poemas de Nelly Sachs”. Trad. M. Mª Seoane. En *Grial*, 14, 490-491.
- SCHERZER-AUSLÄNDER, Rose (1965). *Blinder Sommer. Gedichte*. Viena: Bergland.
- TSVÉTAÏÉVA, Marina (1997). *Cien poemas. Antología*. Trad. José Luis Reina Palazón. Madrid: Visor.
- BODENHEIMER, Alfred / SANDBANK, Shimon (eds.) (1999). *Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*. Tübinga: Max Niemeyer.
- BÖSCHENSTEIN, Bernhard / WEIGEL, Sigrid (eds.) (1997). *Ingeborg Bachmann und Paul Celan: poetische Korrespondenzen: vierzehn Beiträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BÖTTIGER, Helmut (1996). *Orte Paul Celans*. Viena: Zsolnay.
- COLIN, Amy D. (ed.) (1987). *Argumentum e silentio: Internationales Paul Celan Symposium*. Berlín; Nova York: de Gruyter.
- FELSTINER, John (2002). *Paul Celan. Poeta, superviviente, judío*. Trad. Carmen González Sánchez e Carlos Martín Ramírez. Madrid: Trotta.
- FIRGES, Jean (1999). *Den Acheron durchquert ich: Einführung in die Lyrik Paul Celans; vier Motivkreise der Lyrik Paul Celans: die Reise, der Tod, der Traum, die Melancholie*. Tübinga: Stauffenburg.
- FIRGES, Jean (2001). *Paul Celan: Die beiden Türen der Welt. Gedichtinterpretationen*. Annweiler am Trifels: Sonnenberg.
- GAISBAUER, Hubert / HAIN, Bernhard / SCHUSTER, Erika (eds.) (2000). *Unverloren. Trotz allem. Paul Celan-Symposium Wien 2000*. Viena: Mandelbaum.
- GOBENS, Peter / PATKA Markus G. (2001) (eds.). ‘Displaced’. *Paul Celan in Wien 1947-1948*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KORTLÄNDER, Bern (ed.) (1995). *Gedichte von Heinrich Heine*. Stuttgart: Reclam.
- KUNNE, Andrea (1996). “Als sich die Vergangenheit... wieder in ihre Gegenwart drängte”. En *Österreich in Geschichte und Literatur*, 40, 2, 79-110.
- LÓPEZ PATO, Catuxa (2001). “Paul Celan”. En *Galicien-Magazin*, 11, 5-9.
- MEINECKE, Dietlind (ed.) (1970). *Über Paul Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MOLINA, César Antonio (2000). “El puente Mirabeau”. En *El País*, 13 de abril de 2000.

- NEUMANN, Peter Horst (1990). *Zur Lyrik Paul Celans: eine Einführung*. 2ª ed. ampliada. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht.
- PÖGGELER, Otto (1986). *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Friburgo; Múnich: Alber.
- RUPÉREZ, Ángel (1999). “La tierra del corazón”. En *El País*, 24 de decembro de 1999.
- RUPPE, Sebastian. “Ukraine: ‘Das Erreichbare, fern genug...’”. En *Steirische Berichte*, 5, 1994, 41-52.
- SABATÉ PLANES, Dolors (1996). “Rose Ausländer: o exilio da verba”. En *A trabe de ouro*, 28, 567-572.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (1993). *Poesie als Dialog: Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*. Heidelberg: C. Winter.
- SHOHAM, Chaim / WITTE, Bernd (eds.) (1987). *Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten der Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986*. Berna; Frankfurt am Main; Nova York; París: Peter Lang.
- SUPPAN, Margareta (2000). *Die Lyrik Paul Celans*. Wolfsberg: Weishaupt.
- Text und Kritik* (1979). “Nelly Sachs”, 23.
- Text und Kritik* (2002). “Paul Celan”, 3ª ed., 53/54.
- VALENTE, José Ángel (1995). *Lectura de Paul Celan: fragmentos*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica.
- VALENTE, José Ángel (1999). “Palabra, linde de lo oscuro: Paul Celan”. En *El País*, 24 de decembro de 1999.

Bibliografía en rede³⁵

<http://polyglot.lss.wisc.edu/german/celan/>

TÁBOA DOS DATOS BIOGRÁFICOS MÁIS RELEVANTES

23 de santos de 1920

Nacemento de Paul Antschel en Czernowitz (Bucovina).

9 de santos de 1938

Viaxe para estudar Medicina en Tours (Francia).

Xullo de 1939

Regreso a Bucovina.

Setembro de 1939

Comezo dos estudos de Romanística na Universidade de Czernowitz.

20 de xuño de 1940

Entrada da Armada Roxa en Czernowitz.

5 de xullo de 1941

Ocupación da cidade de Czernowitz por parte das tropas romanesas e alemás. Asasinato de 3.000 xudeus.

11 de outubro de 1941

Establecemento do gueto de Czernowitz. Primeiras deportacións cara Trasnistria.

Xuño de 1942

Segundo golpe de deportacións. Deportación dos pais de Celan.

Xullo de 1942

Celan realiza traballos forzados en Tabaresti.

³⁵ Só incluímos esta páxina xa que nela, segundo as nosas pesquisas e opinión, están recollidos os links máis importantes e interesantes sobre a vida e obra do escritor.

Outono-inverno de 1942

Morte dos pais no campo de concentración de Michailowska (Ucraina).

Febreiro de 1944

Celan regresa a Czernowitz. Posta en liberdade do campo de traballo.

Abril de 1944

Segunda vez que a Armada Vermella entra en Czernowitz.

Abril de 1945

Exilio cara Bucarest. Traballa como lector e tradutor na editorial Cartea Rusa.

Maio de 1947

Publicación de *A fuga da morte* en tradución romanese baixo o pseudónimo de Paul Celan.

Nadal de 1947

Fuxe por Budapest cara Viena.

Xaneiro de 1948

Encontro coa escritora Ingeborg Bachmann.

Xullo de 1948

Trasládase a París. Estudio de Xermanística.

Setembro de 1948

Publicación en Viena do seu primeiro poemario *Sand aus den Urnen*.

Outono de 1948

Estudio de Xermanística na Sorbona.

Santos de 1949

Encontro con Yvan e Claire Goll.

Xullo de 1950

Traballo en Licence-ès-Lettres.

Santos de 1951

Cóñece a Gisèle de Lestrage (1927-1991), deseñadora gráfica.

Maio de 1952

Reúnese co *Grupo 47* en Niendorf (Alemaña). Lectura dos seus poemas. Alí volve atoparse con Ingeborg Bachmann.

Outono de 1952

Aparece o seu poemario *Mohn und Gedächtnis* na editorial Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

23 de nadal de 1952

Casa con Gisèle de Lestrage.

7 de outubro de 1953

Nace o seu primeiro fillo, François, que morre ás poucas horas.

Ano de 1953

Comezan as acusacións de Claire Goll contra Paul Celan por plaxio.

6 de xuño de 1955

Nace o seu segundo fillo Eric.

17 de xullo de 1955

Adquire a nacionalidade francesa.

1955

Publicase *Von Schwelle zu Schwelle* na editorial Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

1956

Recibe o premio de Literatura do Círculo Cultural da Industria Alemaña.

26 de xaneiro de 1958

Premio de Literatura da cidade de Bremen. *Discurso de Bremen*.

1959

Traballa como lector de alemán na *Ecole Normale Supérieure* de París. Publica *Sprachgitter* na editorial Fischer, Frankfurt am Main.

1960

Concedénlle o premio Georg-Büchner en Darmstadt (Alemaña). *Le Der Meridian*.

1962

Ingresa por primeira vez nunha clínica psiquiátrica durante dous meses.

Outono de 1963

Aparece o seu libro *Die Niemandrose* na editorial Fischer, Frankfurt am Main.

Outubro de 1964

Recibe o premio do estado de Renania-Westfalia.

Maio de 1965

Volve a ingresar na clínica.

De nadal a xuño de 1965-1966

Estadía na clínica

De febreiro a maio de 1967

Estadía na clínica.

Xullo de 1967

Encontro con Heidegger en Friburgo.

Outono de 1967

Aparece no mercado o seu libro *Atemwende* publicado por Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Outubro de 1968

Publícase o seu libro *Fadensonnen*.

De santos a xaneiro de 1968

Estadía na clínica despois dunha crise.

Outubro de 1969

Viaxa a Israel. Publícase *Schwarzmaut*

Marzo de 1970

Fai unha lectura dos seus poemas en Tubinga.

20 (?) de abril de 1970

Suicídase (probablemente). O seu cadáver atópase o 1 de maio no Sena.

12 de maio de 1970

Enterro no cemiterio de Thiais en París.

1970

Aparece a súa obra póstuma *Lichtzwang* en Suhrkamp, Frankfurt am Main.

1971

Aparece a súa obra póstuma *Schneepart* en Suhrkamp, Frankfurt am Main.

1976

Publícase a súa obra póstuma *Zeitgehöft* en Suhrkamp, Frankfurt am Main.