

saron los libertadores rusos de haber colaborado con los alemanes, y corrían peligrando de ser trasladados a Siberia, condenados a trabajos forzados o alistados en el ejército. Pero ¿por qué había de evocar a trágicos guerreros alemanes un estudiante judío al que la SS había dejado huérfano?

Es difícil seguir el flujo de sus sentimientos. Refiriéndose a la novia de Sigfrido, el poema pregunta: «¿Sabe ella conmigo que, cual caballero de guirnalda ornado, / se demora en los prados de Ucrania, la fidelidad, la muerte flamenca?». La condición caballeresca linda con los campos de muerte de Transnistria, y la «muerte flamenca» es una cita de una vieja canción que Paul gustaba de cantar, aunque era una de las canciones favoritas de los nacionalistas alemanes⁷. En este poema está poniendo a prueba su legado cultural, contra la muerte asignada por el nazismo.

Dejando atrás el *Cantar de los Nibelungos*, «Primavera rusa» gravita en torno a motivos judíos. Dice a la amada del poeta:

¡No te demores, mi amor, cuando Katiusha comience a cantar!
Arrodíllate, es hora de arrodillarse en medio de las voces de los
viejos órganos.

Atrúete ahora, y ¿con el ángel de Yaakov todavía he de luchar?
Sé, amada, que, sola, entre judías tumbas lloras.

Al mencionar la palabra Katiusha, lanzaproyectiles que los soldados alemanes llamaban también «órgano de Stalin», Antschel señala la dudosa bendición que suponía la reconquista de la Europa oriental por parte de las tropas rusas. Haciendo rimar *singen* (cantar), con *ringen* (luchar), pregunta: «y ¿con el ángel de Yaakov todavía he de luchar?». La ortografía que aquí utiliza para «Jacob»⁸ da lugar en el verso alemán (*und ich muss mit Jaakobs Engel noch ringen?*) a un metro dactílico.

Pero «Primavera rusa» vuelve al *Cantar de los Nibelungos*:

Sonador toma mi mano y canta en el azur que discurre
para todos cuantos aquí yacen, Herr Volker von Alzey.

La conmemoración de los muertos, incluidos los que ocupan «tumbas judías», recae en este valiente *minnesinger* (trovador) y héroe teutónico, extraño representante del poeta⁹. El lamento de Antschel lucha por tener una voz genuina en alemán.

Ninguna imagen ha captado la dinámica de la existencia judía de tan gráfica manera como la de Jacob luchando con el ángel. Angustiada ante lo que ha de ser de él, Jacob pasa solo la noche y

lucha hasta el alba con un extraño, consigue a duras penas vencerle, y entonces el ángel le da su bendición junto con un nuevo nombre: *Israel*. En este angustioso encuentro, la lucha de Jacob alude a la pelea del poeta con la autoridad sagrada y con un tiempo adverso.

Poco después de volver del campo de trabajos forzados, a principios de 1944, Antschel reunió en un mecanoscrito noventa y tres poemas. Posteriormente hizo una nueva colección para su amiga Ruth, escrita a mano en un pequeño cuaderno de tapas negras, con los poemas agrupados en ciclos bajo un título¹⁰. Bajo la ocupación rusa eludió el servicio militar trabajando como ayudante en una clínica psiquiátrica¹¹. Para ganar dinero hacía traducciones, del rumano al ucraniano, para un periódico local. Luego, en el otoño, empezó a estudiar inglés en la universidad patrocinada por los soviéticos. Durante todo el tiempo intentó publicar un libro de poemas y, ahora que su país había sido absorbido por la Unión Soviética, se propuso dejar Bukovina para dirigirse a un ámbito más libre.

Entre tanto comenzó otro frío invierno, con escasez de comida y de combustible. «La vida siguió siendo de una brutal dureza», recuerda Pearl Fichman. «Era hosca y carente de alegría»¹². Los campos de concentración nazis comenzaban a vomitar supervivientes. Unos cuantos judíos volvieron. La mayoría, no. Paul debió de tener conocimiento, antes o después, de la suerte corrida por su tío, Bruno Schrager, que se había quedado en París tras estallar la guerra. Su nombre, junto con la fecha de nacimiento «2.4.03», aparece en la lista de transporte n.º 57, del 18 de julio de 1943, primer convoy despachado por el lugarteniente de Eichman en la SS, Alois Brunner, que partió de Drancy hacia Auschwitz¹³. De este transporte de quinientos, sobrevivieron treinta hombres.

Algunos de los bukovinianos deportados a Transnistria retornaron a Czernowitz en 1944. En casa de Rose Ausländer, poetisa de mayor edad que Paul, encontró a su antiguo compañero de clase Immanuel Weissglas y también a Alfred Kittner, asimismo poetas, quienes, junto con sus familias, habían sobrevivido a los mismos traslados al río Bug de donde no habían vuelto sus padres. Kittner cree que Paul «sufrió una grave conmoción psíquica de la que nunca se repuso, y que sintió un pesado cargo de conciencia: el pensamiento de que quizá habría podido evitar el asesinato de sus padres en el campo de concentración si hubiera ido con ellos»¹⁴. Esto ayudaría a explicar la posterior reticencia de Celan y las diferentes formas en que contaba por qué no le habían llevado junto con sus padres en 1942. Fuere el que fuere su grado de traumatización y de culpa, Paul estaba solo a finales de 1944, cuando empezaron a emerger los relatos personales y periodísticos del horror.

Fruo de aquellos meses que presenciaron el final de la guerra y las revelaciones de la catástrofe judía, Paul Antschel escribió un poema que va mucho más allá de la angustia privada y que marca una cota en la poesía «después de Auschwitz». Su título original, *Todesfuge*, en castellano podría ser «Fuga de la muerte», «Fuga de muerte», «Fuga en muerte», o incluso «Fuga Muerte»*.

Esta pieza literaria ha atraído mayor atención apasionada que ningún otro poema de la guerra. Lo que cobra mayor importancia es el curso que ha seguido en público desde que, en 1952, se publicara en Alemania. *Todesfuge*, el *Gernika* de la literatura europea de la posguerra, se ha convertido en agente histórico y ha acumulado su propia biografía. Rara vez tiene la poesía lírica un efecto de precedente jurídico o de experimento científico, que conmociona premisas existentes o fuerza nuevas alternativas. Vienen aquí a la mente composiciones como *United Fruit Co.*, de Pablo Neruda, y *Babi Yar*, de Yevtushenko, así como *Dulce et decorum est*, de Owen, o *Easter 1916*, de Yeats. Pero ningún otro poema ha expuesto de tan radical manera los apremios de su época. Quienes en él hablan —prisioneros judíos; a los que tiraniza el comandante de un campo de exterminio— comienzan con las palabras «Negra leche del alba la bebemos de tarde» (*Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends*).

El prolongado efecto que *Todesfuge* ha tenido procede en parte de la copia de señales históricas y culturales que contiene, algunas claras y directas; otras, recónditas o como de soslayo. Prácticamente se incrusta en cada verso material verbal procedente del mundo trastornado del que da testimonio el poema. Hallamos en él, procedentes de la música, la literatura, la religión, y de los propios campos de concentración, huellas desasosegantes del *Génesis*, Bach, Wagner, Heinrich Heine, el tango y, en especial de Margarete, la heroína del *Fausto*, de Goethe, junto con Sulamit, la doncella del *Cantar de los Cantares*. Comprobar la existencia de estas huellas, al traducir el

* El autor sugiere en inglés los títulos *Fugue of Death*, *Death's Fugue*, *Death Fugue* o *Deathfugue*. El último de ellos es el que emplea en su versión. Los títulos que nosotros incluimos corresponden: el primero de ellos a la versión de OC de José Luis Reina Palazón; el segundo, a las versiones de los poetas Jesús Munárriz y José Ángel Valente; el tercero, a una versión hasta ahora inédita de Carlos Martín que se incluye al final del capítulo, junto con el texto original alemán y la versión en inglés de Felstiner, con el fin de que al lector le sea más fácil seguir la exposición que el autor hace en este capítulo sobre todo lo referente a la traducción. En el lugar donde el autor introduce su versión inglesa incluimos la traducción de OC; de ella están tomadas las citas dentro del texto. El cuarto título que mencionamos no es el de ninguna versión conocida, sino una aproximación a las dos últimas sugerencias del autor. (N. de los TT.)

verso de Celan, ayuda a conocer el verdadero alcance del poema y la acusación que hace contra la llamada cultura judeo-cristiana.

Todesfuge ha sobresaltado a quienes la han escuchado. Ha asustado a algunos y convencido a otros con sus metáforas: leche de color negro, tumbas cavadas en el aire, pelo de ceniza, música de baile interpretada con violines para quienes cavan las tumbas. Son metáforas que embellecen la cruda materia prima que supone Auschwitz, arguyeron algunos críticos. Pero es que no son metáforas, responden los supervivientes; son meros hechos. No necesita el traductor más que convertir *aschenes Haar* en «pelo de ceniza», y *ein Grab in der Luft* en «una fosa en el aire». Pero, para que la forma y el ritmo funcionen en otro idioma, tenemos que haber entendido las ironías que contienen estas imágenes.

El acceso más cercano que tenemos para *Todesfuge* proviene de su ritmo, conducido por elevaciones y caídas repetitivas: *wir trinken und trinken* (bebemos y bebemos). Cuando alemanes y quienes no lo son escuchan la voz grabada de Celan se sienten arrastrados por las cadencias que van cobrando más y más intensidad¹⁵. Unos se sienten embelesados: otros, prendidos de manera abrupta, conforme el golpeteo rítmico inexorable da forma a la metáfora dominante de esta composición poética. El ritmo y la repetición absorben todos los restantes elementos de *Todesfuge*.

Qué fuera lo que provocó esta fuga de muerte, dónde y cuándo fue compuesta, nunca lo dio a conocer Celan en público. Su verdadero origen, el único que en rigor necesitamos conocer, ya lo conocemos: *l'univers concentrationnaire*, «el universo de los campos de concentración» nazis. Y, sin embargo, puede ser útil tener en cuenta lo que de cierto y de probable sabemos de la génesis de esta obra sin precedente.

Amigos de Czernowitz datan el poema en 1944. Alfred Kittner recuerda que él retornó de Transnistria a finales del otoño de 1944: «No pudo ser mucho más tarde cuando, una mañana, delante de la verja de la catedral archidiocesana de la calle Transilvania, me leyó *Todesfuge*, que había escrito poco antes»¹⁶. Si esta información es exacta, todavía llama más la atención esta famosísima composición de Celan. En vez de un poema que hubiera sido escrito poco después de la guerra y mostrase una sorprendente compostura, tenemos una obra consumada del tiempo de la guerra, tan cargado de incertidumbre.

Para una antología publicada en 1962, Celan atribuyó a *Todesfuge* la fecha de 1945 y posteriormente anotó «Bucarest 45»¹⁷. Quizá escribiera la primera versión en Czernowitz y la versión final sólo

después de emigrar en abril de 1945. Tal era la impresión de Petre Solomon, el amigo más íntimo de Paul en Bucarest, en cuya traducción al rumano vio por primera vez la luz el poema. Solomon ha manifestado que lo había «traído [Celan] de Czernowitz, pero que no cabe duda que le dio los toques finales en Bucarest, después de numerosas revisiones»¹⁸.

La fecha temprana que yo le atribuyo dataría el origen del poema cerca de su causa primordial. Si bien el otoño de 1944 era todavía pronto para que los supervivientes de los campos de la muerte montados por Hitler en Polonia sirvieran de incitación a la voz coral que habla en el poema, no sólo Auschwitz o Maidanek o Treblinka o Sobibor o Chelmno, sino todos los campos de exterminio nazis tienen aquí su quintaesencia. Lo que Paul Antschel hubo de sufrir en su propia persona le proporcionó un medio de llegar hasta estos versos, aunque probablemente tienen también la impronta de supervivientes a los que debió de escuchar. El propio Celan comentó en cierta ocasión que *Todesfuge* había surgido a partir de algo que había leído sobre los judíos a los que se obligaba a tocar música de baile en un campo nazi¹⁹.

Puede haberse tratado de un panfleto fechado el 29 de agosto de 1944 sobre «El campo de exterminio de Lublin» (Maidanek)²⁰. En julio de 1944 el Ejército Rojo tomó Maidanek, y a lo que allí descubrieron se le dio publicidad a escala mundial, en forma de propaganda. El panfleto en cuestión, publicado por la Editorial de Lenguas Extranjeras de Moscú, apareció en diversas ciudades y en diversos idiomas. Su autor fue Konstantin Simonov e informa de los tangos y fox-trots que se tocaban como acompañamiento para determinadas funciones desarrolladas en los campos, y contiene otros detalles que sugieren el contenido de *Todesfuge*.

La más temprana referencia bibliográfica del poema puede establecer una conexión con el panfleto de Simonov. *Todesfuge* no se publicó por primera vez en alemán sino en rumano (fue el primer poema que publicara y el primero con el nombre de *Celan*). En mayo de 1947 la revista de Bucarest *Contemporarul* sacó en sus páginas la traducción de Petre Solomon con esta nota a título de prefacio: «El poema cuya traducción publicamos está compuesto a partir de la evocación de un hecho real. En Lublin, al igual que en otros muchos “campos de la muerte nazis”, se obligaba a un grupo de condenados a entonar canciones nostálgicas mientras otros cavaban fosas»²¹.

Dado que la abominación hace vacilar la capacidad de dar crédito a algo —orquestas acompañando los asesinatos en masa, la música

ca como adorno de la muerte provocada—, el director de la revista, tan poco tiempo después de la guerra, tenía que dar seguridades a sus lectores de que «un hecho real» autenticaba esta poesía extranjera. Es también posible que se necesitase orientar a los lectores, puesto que, en 1947, Rumanía se estaba sovietizando y cualquier extravagancia surrealista resultaría sospechosa. En el mismo número de *Contemporarul* aparecía un poema largo y sin duda de efecto alentador que llevaba por título «El tractor».

Hay algo sorprendente de esta aparición del poema en Bucarest, a saber: el título, que no es el de *Todesfuge* que luego se haría famoso, sino el de *Tangoul Morții* (Tango de la muerte), cual si un ritmo romántico pudiera aligerar la función de cavar tumbas²². Para Celan, llamar al poema «Tango de la muerte» era anular el baile que había fascinado a Europa durante su infancia: la esencia de la vida urbana, elegante, *nonchalant*.

No lejos de Czernowitz, en el campo de Janowska, en Lemberg (ahora Lvov), un teniente de la SS había ordenado que violinistas judíos tocaran un tango con una nueva letra cuyo título era «Tango de la muerte» y que debía interpretarse durante las marchas, las torturas, el cavado de fosas y las ejecuciones²³. Luego, antes de liquidar el campo, la SS fusiló a toda la orquesta. Este «Tango de la muerte», del que existe un registro fonográfico, tomaba como base el mayor éxito de la preguerra del argentino Eduardo Bianco²⁴. La orquesta de Bianco estaba tocando en París cuando Paul Antschel estuvo allí a principios de 1939, y más tarde, aquel mismo año, tocó para entretener a Hitler y Goebbels, que preferían el tango a la «decadencia» del jazz negro.

También en Auschwitz la orquesta tocaba tangos, y en otros sitios los prisioneros utilizaban la expresión «tango de la muerte» para referirse a cualquier música que se estuviera tocando mientras los alemanes se llevaban a un grupo de prisioneros para ejecutarlos²⁵. Así, el primer título de Celan, «Tango de la muerte», dio al poema un aire de evidencia fiable; de que esta persona sabía de lo que estaba hablando, de que seguramente había estado allí y debió de escribir allí el poema.

Una vez por lo menos, la sensación de experiencia directa que causa el poema suscitó una confusión reveladora entre la realidad del poema y la del poeta. Un catálogo de obras pictóricas de Anselm Kiefer que encarnan frases procedentes de *Todesfuge* nos dice que el poema de Celan «fue escrito en un campo de concentración», y un artículo del *New York Times* repite esta supuesta información²⁶. Pero no fue así. Si *Todesfuge* parece hablar directamente desde un

TANGOUL MORȚII



de PAUL CELAN

Poemul a cărui traducere și publicăm e construit pe o
 înțelegerea unui fapt real.

La Lublin, ca și în multele „lagăre naziste ale mor-
 ții”, o parte din condamnații au jucat cânte muzical de
 dor în timp ce ceilalți săpau gropile.

Lapte negru din zori îl bem când e seară
 îl bem la amiază dimineața îl bem și la noapte
 îl bem și îl bem
 săpăm o groapă în văzduh și nu vă fi strămăta
 Un om stă în oază se joacă cu șerpii și scrie
 el scrie în amurg în Germania Aurul părului tău
 Margareta
 scrie și țese în prag mai scapără stelele în cer el își
 fluieră cântul
 evreii și-l fluierează ei ponocă le dă ca să sapsă o
 groapă în jărdănoșorocă ne dă să cântăm
 pentru dăns

Lapte negru din zori te bem când e noapte
 la amiază te bem te sorbim dimineața și seara
 te bem și te bem
 Un om stă în oază se joacă cu șerpii și scrie
 el scrie în amurg în Germania Aurul părului tău
 Margareta

Ceștea părului tău Sulamita e groapă săpăm în
 văzduh și nu va fi strămăta
 Ei strigă săpăm mai adânc iar ceilalți cântă
 amica o înșală, o flutură, albastrii i s ochii
 săpocă mai adânc iar ceilalți cântă pentru dăns mai
 departe

Lapte negru din zori te bem când e noapte
 te bem la amiază dimineața și seara te bem
 te bem și te bem
 un om stă în oază, aurul părului tău Margareta
 ceștea părului tău Sulamita el se joacă cu șerpii

Ei strigă cântă mai bine despre moarte căci
 moartea e un meșter german
 el sădă plumbul un șarpe și mai celos de viori veii
 veii zăce în o groapă în oază și nu va fi strămăta
 Lapte negru din zori te bem când e noapte
 te bem la amiază e moartea un meșter german
 te bem dimineața și seara te bem și te bem
 e moartea un meșter german albastrii i s ochii
 cu plumb te înșală din plin și adânc te lovește
 un om stă în oază aurul părului tău Margareta
 cântă spre noi și-l osute ne dăruie o groapă în
 văzduh
 se joacă cu șerpii văzând moartea un meșter german

aurul părului tău Margareta
 ceștea părului tău Sulamita
 traducere din limba germană
 de PETRE SOLOMON

«Tangoul Morții», *Contemporanul*, mayo de 1947 (Petre Solomon).



Orquesta tocando el «Tango de la muerte» en el campo
 de concentración de la carretera de Janowska, Lvov, hacia 1942
 (Archivo Yad Vashem, Jerusalén).

campo de concentración nazi, se debe al uso de la primera persona,
 del tiempo presente directo: «bebemos y bebemos».

La inmediatez de *Todesfuge* es irresistible porque está obli-
 gada a expresar algo inaudito hasta entonces.

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 Margareta
 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 con sus ojos azules
 hincad los unos más hondo las palas los otros seguid tocando a
 danzar

Negra leche del alba te bebemos de noche
 te bebemos a mediodía de mañana te bebemos de tarde
 bebemos y bebemos
 vive un hombre en la casa tu pelo de oro Margarete
 tu pelo de ceniza 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 humo
 en el aire
 así tendréis una fosa en las nubes no se yace allí estrecho

Negra leche del alba te bebemos de noche
 te bebemos al mediodía la muerte es un Maestro Alemán
 te bebemos de tarde y mañana bebemos y bebemos
 la muerte es un Maestro Alemán su ojo es azul
 él te alcanza con bala de plomo su blanco eres tú
 vive un hombre en la casa tu pelo de oro Margarete
 azuza sus mastines a nosotros nos regala una fosa en el aire
 juega con las serpientes y sueña la muerte es un Maestro Alemán

tu pelo de oro Margarete
 tu pelo de ceniza Sulamit (OC 63)

Frente al mundo trastornado, Paul Antschel ofrecía, en este Czernowitz de 1944, esta pauta de repeticiones y estribillos, alimentando las palabras de las víctimas con sus propios recuerdos recientes, como para hallar una voz que expresara lo que había acontecido.

La propia voz de Celan grabada —leía, dice uno de sus amigos, con «un calor frío»²⁷— nos ofrece aceleraciones, énfasis, retardaciones, pausas, una articulación cáustica, e incluso una cláusula mal pronunciada. A lo largo de los años, solo o con mi familia, con amigos, con estudiantes o en público, he escuchado cien veces la grabación de Celan recitando *Todesfuge* y he podido observar cómo personas que no entienden el alemán experimentaban un mudo asombro que ahonda mi respeto por el poema y por la labor casi posible de traducirlo.

Casi posible. Lo cual, en última instancia, significa imposible. Al exponer el tránsito de una lengua, la lengua de Celan, a otra, conseguimos percibir una sensación reveladora de *Todesfuge*. Pero también podemos volver a escuchar el poema en su estado propio en alemán y percibir su resistencia a la traducción, su ruda integridad.

La traducción ya está introducida originariamente en este poema, ya que la versión rumana vio la luz antes que el original alemán. Esa anticipación en una lengua extranjera rara vez se da, y cuando se da —como ocurre con *De Profundis* de Wilde, *La muerte de Virgilio* de Broch, las *Alturas de Machu Picchu* de Neruda, el *Doctor Zhivago* de Pasternak— suelen haber intervenido la guerra, la censura o el exilio. Aunque sólo sea por el hecho de que Paul Antschel emigrara (llevando consigo este poema?) desde el ambiente de habla alemana de Czernowitz a la capital rumana y, «en estrecha colaboración», ayudara a Petre Solomon a convertir la inédita *Todesfuge* en el *Tangoul Mortii*, puede decirse que su primera obra escrita nos llega bajo el signo de la traducción²⁸.

Existen por lo menos quince traducciones publicadas en inglés de *Todesfuge*, desde las que publicaran en los años cincuenta Michael Bullock, Clent Greensberg y Jerome Rothenberg, hasta las de Christopher Middleton, Joachim Neugroschel, Michel Hamburger y otros, aparecidas posteriormente²⁹. No obstante, creo que tiene algún sentido volver a verter este poema, que sigue hablándonos en un presente continuo. Prácticamente cada palabra, cada cláusula, cada cadencia, plantea problemas al traductor. La poesía, dijo en cierta ocasión Ezra Pound, es «noticia que no deja de ser noticia», y también esto habla en favor de hacer nuevas versiones de los poemas³⁰.

Cuando Celan, tras el estreno rumano de su poema, tachó la palabra *tango* en un mecanoscrito y la sustituyó por *Fuge* (aun cuando dejó «seguid tocando a danzar»), este pequeño cambio constituyó una diferencia inmensa. Iba a traer consigo décadas de debate, puesto que el término *Todesfuge* resultaba ofensivo para los cánones aceptados del significado. ¿Qué significa este genitivo absurdo, esta

palabra compuesta por términos irreconciliables? *Fugue of Death* (Fuga de muerte), una traducción correcta, deja que se pierda la simetría acentual (atroz simetría) de *tó-des fú-ge*, a la vez que afloja lo compacto del posesivo alemán: la compacidad entre la muerte y la música, la nulidad y el orden, que son los dos lados de la palabra. Sin embargo *Death Fugue* no ofrece el sentido de pertenencia, un tren de acontecimientos que forman parte de la muerte. *Death's Fugue* suena inconexo, y *Deathfugue* acuña un equivalente extraño en exceso*.

Esa pequeña corrección que introduce Celan, de las dos sílabas de *tango* a las dos de *fuge*, ahondó el alcance del poema, ya que *El arte de la fuga* era la *summa* musical de Johann Sebastian Bach, el incomparable *Meister aus Deutschland*. Ahora el término *Todesfuge* arroja dudas sobre esta cima de la música, que es a su vez el arte quintaesencial. La duda se hacía ya patente cuando podían escucharse las fugas de Bach saliendo de la residencia del comandante del campo de Auschwitz³¹. A diferencia del poema de *Die Fuge* (1930) de Ernst Bertram (nazófilo), la poesía de Celan socava toda idea elevada de la música como algo que ordena nuestra vida³².

O nuestra muerte. Pues *Todesfuge* penetra en una profunda tradición de la cultura alemana y austriaca: el vínculo de la música con la muerte, como en *La muerte y la doncella* de Schubert; *La muerte por amor de Isolda* de Wagner; *Un requien alemán* de Brahms, y *Canciones para los niños muertos* de Mahler. El poema de Celan viene a estropear esta tradición. Aun cuando a veces la música de los campos de la muerte «humanizara» a su personal alemán, reconfortara a los prisioneros o (temporalmente) librara a los músicos de la muerte, la negación de los valores del mundo seguía haciendo grotesca la música y la idea de la música.

La música es en sí esencial cuando *Todesfuge* confronta el arte con la historia. Hay música poética en la variación de los ritmos de Celan, en sus estribillos y motivos recurrentes, su aliteración y su infrecuente rima. Quienes en ella hablan se refieren asimismo a la música: silbar, tocar, bailar y cantar, los violines y la fuga. Nada tiene de particular que esta palabra, *Todesfuge*, haya ido ganando importancia con los años.

La conjunción surrealista que se da en el título de Celan nos conduce a su más famosa paradoja: *Schwarze Milch* (negra leche).

* Véanse la nota al pie anterior y la *Nota sobre la traducción* que incluimos al principio del libro. El lector entenderá mejor el análisis y los comentarios que va haciendo el autor con ayuda de la triple versión del poema que se incluye al final del capítulo: la alemana, la de Festiner en inglés y la nuestra. (N. de los TT.)

Esta apertura, que se convierte en el estribillo de *Todesfuge*, es el único verso que comienza con una sílaba acentuada. Y ese verso opera un pequeño giro gramatical, pero de grandes consecuencias. Al principio, por así decirlo, *Schwarze Milch* parece ser nominativo: «Negra leche del alba». Luego, este sujeto, aunque conserva su primacía sintáctica y rítmica, resulta ser el objeto directo: «la bebemos de tarde». Las cuatro estrofas comienzan por «Negra leche», y luego la reparten una y otra vez.

Negra leche: una flagrante metáfora (al igual que «copos negros»). Se requiere la metáfora, nuestra figura de dicción que afirma algo contrario a los hechos, para comunicar un hecho. Esta metáfora es extrema, agrídulce. Invalida el alimento vital para la humanidad.

Pero puede que no estemos aquí ante una metáfora. Quizá a los internos del campo se les daba un líquido al que llamaban «leche negra» como pura descripción³³. De ser así, *schwarze Milch* insiste en afirmar que, en la Europa bajo el dominio nazi, la realidad llegó a superar al surrealismo. [En París un oficial de la Gestapo, señalando el *Guernica*, preguntó a Picasso: «¿Ha hecho usted esto?», y el pintor respondió: «No, lo han hecho ustedes».]

«¿A quién tomaré para dar testimonio de ti? ¿A quién compararé contigo, hija de Jerusalén? ¿Qué igualaré contigo para poder consolarte?». Este grito del *Libro de las Lamentaciones* de Jeremías (2,13) pone en tela de juicio la capacidad del lenguaje figurativo para exponer siquiera el sufrimiento extremo, y tanto menos para curarlo. Y, sin embargo, la ciudad solitaria representada «como una viuda» que «llora con desesperación en medio de la noche» se halla en el origen de toda la lamentación judaica, y *Todesfuge* es heredera de esta tradición al tomar la «leche negra» para dar testimonio de la aflicción judía.

No se sabe cómo llega Celan al concepto de *schwarze Milch*. La imagen aparece en un volumen de versos de 1939 del que es autora Rose Ausländer, una poetisa de Czernowitz mayor que Celan, y es posible que tenga algún origen remoto³⁴. Puede haber sido destilada a partir del *Libro de las Lamentaciones* —«Eran sus príncipes... más blancos que la leche... Su semblante empero es más oscuro que lo negro»—, o podría haber surgido con independencia de este texto bíblico. *Schwarze Milch* representa una paradoja que tiene tal fuerza que los jóvenes alemanes a los que he hablado de Celan lo primero que recordaban de él eran esas dos palabras. Posteriormente Celan lamentaba el ingenio metafórico que había en *Todesfuge*, ya que la ingeniosidad podía servir de distracción que apartase de la carga que pesa sobre el poema. Traumatizado por la pérdida de su madre,

habría tenido un gesto de disgusto ante la lectura que hace Bruno Bettelheim de la «leche negra» como «imagen de una madre que destruye a su hijo»³⁵.

El antagonismo para con la vida que se incrusta en la apertura del poema celaniano se trasluce con mayor fuerza todavía en las traducciones hebreas³⁶. Traducen «negra noche del alba» por *Jalav shajor shel shajar*, recurriendo a la raíz que comparten *shajor* (negro) y *shajar* (amanecer), dos palabras que se escriben igual [שרור], diferenciadas únicamente por un signo vocálico. En un abrir y cerrar de ojos (implica la versión hebrea) el alba puede tornarse oscuridad.

El primer verso de *Todesfuge* (*Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends*) me gustaría traducirlo en inglés como *Black milk of daybreak we drink it at dusk* (Negra noche del alba al crepúsculo la bebemos), de modo tal que se permita a la aliteración grabar la cotidiana fatalidad de la existencia en el campo de exterminio. Pero utilizar *evening* (tarde/noche), en vez de *dusk* (atardecer, crepúsculo) como equivalente de *abends* mantiene el ritmo de Celan y conduce sin extrañeza a *morning* (mañana) en el verso siguiente. El informe de Simonov sobre Maidanek narra lo que fue una marcha con la que se acompañaba un asesinato en masa: «Por docenas de altavoces empezaron a sonar, atronadores, los compases de fox-trots y de tangos, y el estruendo se prolongó durante toda la mañana, todo el día, toda la noche». Imagínese al poeta de veinticuatro años leyendo esto e iniciando un poema: «Negra noche del alba la bebemos de tarde / la bebemos a mediodía de mañana la bebemos de noche». El salto de los hechos a la poesía se convierte en realidad psíquica.

También tocan los hechos el nervio de la memoria sagrada. Junto con las escenas y el ritmo que, según mi convicción, pasaron de la narración de Simonov a los versos de Celan, hay otra fuente que ahonda el alcance de *Todesfuge*. En el comienzo yo oigo —o me convenzo de estar oyendo— la secuencia de la creación en el Génesis: «Y llamó Dios a la luz día, y a las tinieblas llamó noche. Y hubo tarde y hubo mañana: un día». Si el texto bíblico reverbera en los primeros versos de Celan, «alba... tarde... noche», entonces la palabra «crepúsculo» no puede parodiar la escritura como lo hacen «tarde... y mañana», aunque una parodia más radical se produce al traducir el poema al hebreo, lengua que tiene palabras para refutar la sagrada Escritura en la propia lengua sagrada.

Desde hace ahora cuarenta años, lo que Celan escribió se ha grabado en los lectores y en las audiencias por medio de una cadencia incesante que no puede negarse. *Todesfuge*, el único de sus poe-

mas que carece de puntuación, encuentra un ritmo desde la primera línea: *wir trinken sie abends* (la bebemos de tarde) y prolonga ese subir y bajar hasta el final. Celan recitaba estos versos sin relajar el ritmo ni la tensión. Tenemos aquí el gesto elemental del poema: una cadencia de la degradación; un ciclo inescapable, carente de sentido como el que Nietzsche llamara el «más terrible» aspecto del eterno retorno. *Wir trinken und trinken*: «bebemos y bebemos»; un ritmo animado que recuerda canciones alemanas que la gente gusta cantar, tales como las que se entonaban en la cervecería de Múnich en la que tuvo su origen el partido nazi. *Wir trinken und trinken*: pueden verse los torsos balanceándose y oírse el entrecocar de las jarras de cerveza... hasta que se recuerda quién es ese *wir*, ese «nosotros» que habla en el poema de Celan.

Esta primera persona del plural reclama nuestro compromiso y nos desafía a reconocer el momento y el lugar al que se refiere. Como Dante, el poeta es un oyente y un portavoz de quienes hablan. Hacerse cargo de la voz de los judíos en su momento más infernal requería un arranque de valor verbal. Para Celan, como para la mayor parte de los supervivientes, la dificultad de prestar testimonio genera la necesidad de hacerlo. Su propio sufrimiento se esconde en el interior de la voz que ha adoptado: a paladas «cavamos una fosa en los aires». Recuérdese su respuesta cuando los amigos le preguntaban qué trabajo había hecho en el campo de trabajo: «¡Palear!»³⁷.

Hay otra reverberación que se da tres veces: *da liegt man nicht eng* («no se yace allí estrecho»). La palabra *eng* (estrecho) tenía gran importancia en el universo semántico celaniano. En «Copos negros» la madre del poeta pedía un chal (un paño) para poder sobrellevar «la angostura del mundo (*die Enge der Welt*)», y años más tarde hablaba de penetrar con el arte en «tu más propia angostura (*deine allereigenste Enge*)» (OC 508), donde *eng* cobraba el significado de las extremosidades que hacen auténtico al arte.

Durante años he tratado de trasladar a un inglés rítmico e idiomático la frase alemana *da liegt man nicht eng* (*there you won't lie too tight* / allí no se está [o: no se yace] demasiado estrecho), pero esta traducción forma una rima no deseada con *we drink it at night* (la bebemos de noche), en un poema en el que la rima tendría un efecto dulcificante. La frase lacónica de Celan da un tono proverbial a la idea de que estos prisioneros ya no volverán a dormir apretujados en estrechas y toscas literas una vez que hayan ascendido convertidos en humo. También podría traducir esta última frase como *there you won't be crammed in* (no estaréis allí embutidos). Pero

preferiría terminar el verso con una consonante fuerte, como hace Celan con *eng*, sílaba que el pronunciaba *engk*. De ahí que optara finalmente por *There you won't lie too cramped* (allí no estaréis demasiado estrechos), con su áspero corte.

Los traductores de poesía siempre están sopesando si intentan conseguir los efectos de musicalidad en el mismo punto en el que se dan en el original. «Vive un hombre en la casa», oímos, y luego viene en el verso alemán una triple aliteración (*der spielt mit den Schlangen der schreibt*: «que juega con las serpientes que escribe [...]») que relaciona jugar, serpientes y escribir. Decir en inglés «he plays with his snakes he writes» [introduciendo el posesivo *his*] crea una cierta resonancia, pero *he plays with his vipers he writes* desplaza el ritmo hacia adelante y vincula *vipers* (víboras, en sustitución de serpientes) con *writes* (escribe), con lo que descubre una cualidad letal en el hecho de escribir.

Los sonidos de Celan desafían a veces toda equivalencia en inglés. Así ocurre con *der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland* («escribe al oscurecer a Alemania»). En inglés, en vez de decir *he writes when it grows dark to Germany*, podemos conservar la conjunción de *dunkelt* y *Deutschland*, importando esta última palabra e incluyéndola en el texto inglés: *he writes when it grows dark to Deutschland*³⁸. Las dos sílabas de la palabra alemana sujetan el ritmo mejor que las tres sílabas de *Germany* y, después de todo, no hace falta traducir *Deutschland*, que machaconamente nos metieron a todos en la cabeza los nazis con la letra del *Deutschlandlied* [el himno nacional alemán]: *Deutschland, Deutschland, über alles* (Alemania, Alemania, por encima de todo). La palabra sólo aparece esta vez, y nunca más, en toda la poesía de Celan.

Lo que Celan hace que escriba el comandante del campo a su amada —«tu pelo de oro Margarete»— incide doblemente en el ideal romántico alemán. Tiene, para empezar, el mismo nombre de la heroína trágica de Goethe. Los miembros de la SS pusieron buen cuidado en preservar el famoso roble de Goethe en Buchenwald, cerca de Weimar³⁹. Lo que significa exactamente la invocación sensiblera del nombre de la Margarete del *Fausto*, el eterno femenino, en labios de uno de estos miembros, lo atestiguan mejor que nadie los propios alemanes (incluidos los alemanes judíos), que crecieron reverenciando a Goethe como la quintaesencia de la tradición. (En una versión francesa, «Marguerite», recogiendo magníficas connotaciones de las versiones operísticas del *Fausto* de Gounod y Berlioz, resalta la ironía de la música como contrapunto de lo relacionado con la muerte.)

Una segunda presencia en *Todesfuge* es la de Heinrich Heine, poeta judío de habla alemana exiliado también en París y con sentimientos ambivalentes hacia la patria. Cuando el comandante exalta el *goldenes Haar* de su amada, está imitando el poema romántico por excelencia, la composición lírica de Heine que llegó a ser conocida como *Canción de la Lorelei*, y en el que la sirena así llamada* «peina sus cabellos de oro» cuando «oscurece» y canta una melodía seductora mientras sus joyas de oro «centellean» [*blitzen*, el mismo verbo que utiliza Celan para referirse al centelleo de las estrellas en el campo de concentración: TT]. Los nazis prohibieron los libros de Heine, y aunque la *Canción de la Lorelei* no fue excluida de las antologías, se atribuía en ellas a un autor desconocido. Celan, que sabía de esta purga, quiso identificarse con Heine⁴⁰. Para que la música mortal *Todesfuge* subvierta el rubio ideal nórdico, toma de Heine una joya verbal, *goldenes Haar*, que no puede por menos de seducir a los oyentes alemanes, incluso a aquellos que perciben la ira que contiene el poema.

En una ocasión se evoca en *Todesfuge* una balada de protesta de Heinrich Heine recurriendo únicamente al uso de la cadencia. En su poema «Los tejedores silesianos» (*Die schlesischen Weber*) denunciaba a la patria represiva con un estribillo bien conocido:

¡Día y noche laboriosos tejemos —
tejemos, vieja Alemania, tu mortaja
y con ella tejemos la triple maldición,
tejemos y tejemos!

Wir weben emsig Tag und Nacht — / Altdeutschland, wir weben dein
Leichtentuch, / Wir weben hinein den dreifachen Fluch, / Wir weben
und weben!

Tejemos y tejemos. Un siglo más tarde, en *Todesfuge*, encontramos un decidido eco en la cadencia *bebemos y bebemos*. El problema es que quienes hablan en el poema de Celan beben su propia perdición, no tejen la perdición de sus opresores. Pero incluso aquellos trabajadores silesianos fueron reprimidos, no lejos de Oświęcim, lugar al que los alemanes llaman Auschwitz.

Del mismo modo en que el fardo histórico que pesa sobre *Todesfuge* subraya lo musical, su poesía suena a la vez brutal y fluida. En el verso *er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die*

* Alusión a una roca que se alza en una orilla del Rin y que lleva ese nombre. (N. de los TT.)

Sterne er pfeift seine Rüden herbei («lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines [para que acudan]»), el verbo *blitzen*, además de evocar a Heine, ofrece un vislumbre referido a la *blitzkrieg* (guerra-relámpago)⁴¹. Y *es blitzen die Sterne* cita a medias una canción que fue popular durante el III Reich (y después): «Patria, tus estrellas / brillan sobre mí incluso en tierras lejanas» (*Heimat deine Sterne*). Esta melodía nostálgica, que los oficiales de la SS hacían tocar a la orquesta de Auschwitz⁴², trae un gusto amargo al poema de Celan, sobre todo si la estrella de David planea también sobre este verso.

Un duro contrapunto sigue a las estrellas centelleantes: *er pfeift seine Rüden herbei / er pfeift seine Juden hervor* («silba a sus mastines [para que acudan] / silba a sus judíos [para que salgan]»), donde se forma una cuasi asonancia de *Rüden* (mastines) y *Juden* (judíos), una *u* metafónica (*ü*, con sonido semejante a la *u* francesa) y otra no, que hiera la imaginación. Los guardianes nazis solían llamar *perros* a «sus» judíos, mientras que llamaban *hombres* a sus pastores alemanes.

Dado que las palabras de las víctimas impregnan este poema, nos sorprende cuando pasan la comunicación a otra voz: «nos ordena tocad a dazar» (*er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz*). El imperativo «tocad» suena más áspero cuando viene a través de «nosotros», sus judíos. El baile representa una burla, acorde con el título, «Tango de la muerte», de la primera versión del poema en rumano, y con cosas tales como *Tanz mal Jude!* (¡a bailar, judío!), que gritaban los miembros de la SS, según recuerdan los supervivientes. Al mismo tiempo, el ritmo implacable que se mantiene a lo largo de este poema le da a la palabra *Tanz* la fuerza de un *Totentanz*, de una danza de la muerte o danza macabra, aunque esta representación pictórica emblemática de la Edad Media palidece junto a la agonía presente de quienes hablan en el poema. Cuando Celan, en su lectura del poema, llega a la frase *spiel auf nun zum Tanz* (tocad a danzar), su voz —casi a su pesar— se entrecorta, como si la reproducción de las palabras de la SS despertara en él algún recuerdo que le domina.

Si *Todesfuge* no consiguiera ser más que una repetición compulsiva, no haría otra cosa que volver sin remedio, una y otra vez, a reproducir el trauma. Así pues, se quiebra la estructura semejante a la fuga. Nuevamente comienza una estrofa con *Schwarze Milch*. Pero, en lugar de decir «la bebemos», la voz habla ahora directamente a la «negra leche»: *wir trinken dich* (te bebemos). Para quienes aquí hablan, enfrentarse a la leche negra —¿se trata acaso del humo del crematorio?— parece un comienzo de resistencia.

Aun cuando la segunda estrofa de Celan repite virtualmente la primera, irrumpe aquí un nuevo discurso sobre el «maestro» y su romanticismo. Después de «tu pelo de oro Margarete», no puede seguir siendo el comandante el que dice «tu pelo de ceniza Sulamit». Aun cuando estas dos frases se producen de forma paralela, la división del verso las mantiene separadas, y el tono mismo de Celan se vuelve más suave tras la división. Sulamit no es rubia ceniza. Es la doncella «negra y donosa» del *Cantar de los Cantares*; una princesa «cuyos cabellos son como púrpura», de pies danzarines, hermosos en sus sandalias. Su nombre, que tiene semejanzas con *shalom* (paz) o con *Yerushalayim* (Jerusalén), que aparece una sola vez en la Biblia, conserva su identidad. Celan había evocado ya esa figura del *Cantar de los Cantares* en el poema *Legende* (1939): «Es mi hermana, es mi amor» (F 20). Sulamit es la amada por excelencia, y en ella se ve al propio pueblo de Israel: «Vuelve, vuelve, oh Sulamit; vuelve, vuelve, para que podamos mirarte» (*Cantar* 7,1). Puesto que el *Cantar de los Cantares* se lee en la pascua judía, supone una promesa de retorno a Sión, y la tradición mística la interpreta como *Shejinah*, la que anda errante con el pueblo de Israel⁴³. Cuando Celan hermana a Sulamit con la Margarete (Gretchen) del *Fausto*, amante devota a la que su amor trae la perdición, nada puede reconciliarlas. La palabra elegida por Celan (*aschenes*) nos dice por qué.

Es tanto lo que depende de las diferentes voces —los judíos son vehementes y luego meditabundos; el alemán es imperioso y luego sentimental— que conmueve oír a las víctimas citar a su torturador en tonos en *staccato*:

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

Cuando, en la única grabación que hizo de *Todesfuge*, Celan llega a este pasaje, las palabras salen como mordidas de su boca, algunas de ellas casi como si fueran ladridos⁴⁴. Llega incluso, en un momento dado, a confundirse en la lectura, incidente por demás insólito en alguien que hablaba con tal precisión. Después de *ibr andern* (los otros), en el primero de estos tres versos, en vez de decir *singet und spielt*, anticipa la frase que, dos versos después, seguirá a un segundo *ibr andern*, y dice *spielt weiter zum Tanz auf* («seguid tocando a danzar»). Parece como si la voz del nazi le arrastrara al desconcierto de la repetición.

Ese brusco «cantad y tocad» pone de manifiesto el agravio del exilio, como lo hacía la voz del salmista: «Pues, quienes cautivos nos llevaban pidiéronnos que cantáramos... ¿Cómo habríamos de entonar el cantar del Señor en un país extraño?» (salmo 137,3-4). El poema moderno impone ahora la música a la matanza:

Grita que suene más dulce la muerte la muerte es un Maestro
Alemán
grita más oscuro el tañido de los violines así subiréis como humo
en el aire
así tendréis una fosa en las nubes no se yace allí estrecho

La frase de Celan *spielt süsser den Tod* (que suene [tocad] más dulce la muerte) nos trae al oído el aria de Bach *Komm süsser Tod* (Ven dulce muerte). Luego «los violines» insisten, con la insistencia del arco sobre las cuerdas, en esa ironía: tantos buenos y no tan buenos violinistas como perecieron junto a sus compañeros de cautiverio. Además de la majadería cruel de tocar dulcemente la muerte, Celan expresa una torsión del pensamiento que no puede conseguirse en inglés:

spielt	süsser	den Tod	der Tod ist ein Meister
play	more sweetly	death	death is a master
(Tocad	más dulce	la muerte	la muerte es un Maestro)

En el centro del verso, *den Tod der Tod*, «la muerte» como complemento directo de «tocad más dulce» se yuxtapone a «la muerte» como sujeto de la atribución de maestría. *Tod* forma cuña consigo misma, lo que hace que (la muerte) sea a la vez resultado y origen, principio y fin.

El poema confirma ahora su título: *der Tod ist ein Meister aus Deutschland*. Esta frase se ha convertido en lugar común, que sirve de ornamento a artículos, monografías, antologías, documentales y obras de arte. Se traduce sin más (como *maestro*), y, no obstante, *Meister* puede designar nociones como Dios, Cristo, rabino, enseñante, campeón (defensor), capitán, propietario, miembro de un gremio medieval, maestro en letras o en teología, capataz de un campo de trabajo, maestro musical, la raza «dominante, de señores», por no mencionar el *Wilhelm Meister* de Goethe, los *Meistersinger von Nürnberg* (los Maestros Cantores de Núremberg), donde hay connotaciones de las leyes raciales de Núremberg, de 1935, y de los juicios de la posguerra. Cualquier otra elección que no sea la de *master* (maestro) perdería la carga de sentido de *Meister*.

Cuando se impone este motivo, el poema toma el paso y aparecen los únicos versos rimados del poema original:

der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau

*this death is ein Meister aus Deutschland his eye it is blue
he shoots you with shot made of lead shoots you level and true*

(la muerte es un maestro venido de Alemania tiene azul el ojo
te acierta con bala de plomo te acierta a su antojo)

la muerte es un Maestro Alemán su ojo es azul
él te alcanza con bala de plomo su blanco eres tú

La famosa pureza de ese gélido ojo nórdico reclama un lenguaje popular, una verbosidad cantarina para hacer que salga el tono infantil, y una rima trillada⁴⁵. El propio Goethe rima con la palabra *genau* (exactamente, de manera certera) en su balada sobre la muerte, el *Erlkönig* (Rey de los Elfos), al que Schubert puso su ardiente pasión musical.

Para cuando se llega aquí ya se ha mencionado tres veces, y con ésta son cuatro, a este «Maestro Alemán [venido de Alemania]», y *Todesfuge* ha desarrollado su propia medida de tiempo real. El ritmo y la repetición se han vuelto sistémicos; no hay forma de escapar de ellos, y ésa es precisamente su carga metafórica. A la mañana y al mediodía, y a la tarde y a la noche: las propias reiteraciones del poema confirman la fatalidad del *universo concentracionario*.

Entonces, de pronto, esta repetición que va creando un vacío en la mente hace que el poema resulte más fácil de traducir: *wir trinken dich mittags* («te bebemos al mediodía»), una frase que ya he resuelto, así como: *der Tod ist ein Meister aus Deutschland*. Cuando aparecen la vez siguiente, ya tengo mi versión, y luego la siguiente y la siguiente. No sirve de nada seguir pensando, y ello señala a una rara opción, dada la *fuga* de muerte del poema, consistente en meterse en la cabeza los motivos, como hace el propio Celan. La frase ya famosa *der Tod ist ein Meister aus Deutschland* aparece cuatro veces. Yo he dejado que esta oración vuelva gradualmente al alemán, de modo que el lector comprenda, por ejemplo, *Death is a master from Deutschland*. La segunda vez se cambia la preposición *from*, que indica la procedencia, por su equivalente alemán (*aus*): *Death is a master aus Deutschland*. Luego se llega a *Death is a Meister aus*

Deutschland y, finalmente, a *der Tod ist ein Meister aus Deutschland*: una contaminación alemana del inglés.

Lo que permite hacer esto es la lógica de *Todesfuge*, su musicalidad, para bien o para mal. Virando poco a poco hacia el original, mi versión va cobrando un tono de autenticidad, una identidad con la escritura poética de Paul Celan. En esta gradual reversión, que el lector alemán no puede hacer, entramos de nuevo en la oscuridad del discurso mortal.

Cerca ya del final de su grabación, la alocución de Celan se torna lenta y precisa: *er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland* («juega con las serpientes y sueña la muerte es un Maestro Alemán [venido de Alemania]»). Celan prolonga extrañamente la forma verbal *träumet* [normalmente sería *träumt*: TT], lo que me induce a extender a mi vez *dreams* (sueña) y convertirlo en *daydreams* (ensueña, sueña despierto), con lo que obtengo *he plays with his vipers and daydreams der Tod ist ein Meister aus Deutschland*. A la vez que llena el metro e intensifica las vocales, *daydreams* presta a la frase una engañosa inocencia. La precisión que Celan, que pronuncia ahora su frase clave, consigue con su dicción sílaba a sílaba, cobra un sonido más delicado y más quirúrgico: *der - Tod - ist - ein - Meis - ter - aus - Deutsch - land*. Quizá articule con tanto cuidado porque es su última oportunidad.

Por último, dejo totalmente en alemán una letanía de apelaciones a Margarete y Sulamith. La voz del traductor se mueve al unísono con la del poeta, recuperando un poco de lo que se ha perdido en la traducción. Los motivos gemelos que mutuamente se han hecho sombra a lo largo del poema se unen al final:

*dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith*

en un acorde que crea una discordancia: una coda sin cerrar. Cuando un poema termina, ha llegado al límite de su capacidad de representación. Este poema llega a ese límite con una venganza. En vez de prometer un paralelismo bíblico, las figuras de Margarete y Sulamith se socavan de manera recíproca: *tu pelo de oro [...] / tu pelo de ceniza*. No habrá coexistencia entre el ideal alemán y el judío.

Alemán-judío: tan sólo el guión señala al mundo perdido, como lo hacen los versos finales de *Todesfuge*. Dado que los pareados ponen juntas las cosas, es plausible oír reconciliación e incluso perdón. Pero tal posibilidad la excluye (aunque no sea más) la voz de Celan cuando recita, cuando la tensión que hay en esa voz se queda

ligeramente enganchada en la *a* de *aschenes*, en el pelo «de ceniza» de Sulamith, en lo que casi es una oclusión glótica: *dein—aschenes Haar Sulamith*.

La fuga de Paul Celan se extingue con un nombre que tiene una resonancia tan extraña en alemán como en inglés, y que se adelanta a estas dos lenguas, ya que es hebrea. Oscurecida por la ceniza, Sulamith pone fin al poema aferrándose a lo que el nazismo trató de erradicar: una entidad con raíces. Arcaica, inalienable, tiene la última palabra, por no hablar del silencio que sigue.

Texto original alemán:

TODESFUGE

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

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

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

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
 wir trinken und trinken
 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
 dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus
 Deutschland
 er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in
 die Luft
 dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

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

dein goldenes Haar Margarete
 dein aschenes Haar Sulamith

La versión en inglés de Felstiner:

DEATHFUGUE

Black milk of daybreak we drink it at evening
 we drink it at midday and morning we drink it at night
 we drink and we drink
 we shovel a grave in the air there you won't lie too cramped
 A man lives in the house he plays with his vipers he writes
 he writes when it grows dark to Deutschland your golden hair
 Margareta
 he writes it and steps out of doors and stars are all sparkling he
 whistles his hounds to come close
 he whistles his Jews into rows has them shovel a grave in the
 ground
 he commands us play up for the dance

Black milk of daybreak we drink you at night
 we drink you at morning and midday we drink you at evening
 we drink and we drink
 A man lives in the house he plays with his vipers he writes
 he writes when it grows dark to Deutschland your golden hair
 Margareta
 Your ashen hair Shulamith we shovel a grave in the air there
 you won't lie too cramped

He shouts jab this earth deeper you lot there you others sing up
 and play
 he grabs for the rod in his belt he swings it his eyes are so blue
 jab your spades deeper you lot there you others play on for the
 dancing

Black milk of daybreak we drink you at night
 we drink you at midday and morning we drink you at evening
 we drink and we drink
 a man lives in the house your goldenes Haar Margareta
 your aschenes Haar Shulamith he plays with his vipers

He shouts play death more sweetly this Death is a master from
 Deutschland
 he shouts scrape your strings darker you'll rise then as smoke in
 the sky
 you'll have a grave then in the clouds there you won't lie too
 cramped

Black mild of daybreak we drink you at night
 we drink you ad midday Death is a master aus Deutschland
 we drink you at evening and morning we drink and we drink
 this Death is a master aus Deutschland
 we drink you at evening and morning we drink and we drink
 this Death is ein Meister aus Deutschland his eye it is blue
 he shoots you with shot made of lead shoots you level and true
 a man lives in the house your goldenes Haar Margarete
 he looses his hounds on us grants us a grave in the air
 he plays with his vipers and daydreams der Tod ist ein Meister
 aus Deutschland

dem goldenes Haar Margarete
 dem aschenes Haar Sulamith

[Versión de los traductores:

FUGA EN MUERTE

- fuga de la muerte

Negra noche del alba al atardecer bebemos
la bebemos al mediodía y a la mañana a la noche la bebemos
bebemos y bebemos
a paladas abrimos una fosa en los aires donde no se está estrecho
Un hombre habita la casa juega con las serpientes escribe
escribe cuando oscurece a Alemania tu cabello de oro Margarete
lo escribe y sale a la puerta de la casa y las estrellas centellean
silba a sus mastines que acudan
a sus judíos silba que salgan hace cavar una fosa en la tierra
nos ordena tocad ahora para el baile

Negra leche del alba en la noche te bebemos
te bebemos por la mañana y al mediodía te bebemos al atardecer
bebemos y bebemos
Un hombre habita la casa juega con las serpientes escribe
escribe cuando oscurece a Alemania tu cabello de oro Margarete
tu pelo de ceniza Sulamith a paladas abrimos una fosa en los
aires donde no hay estrechez

Grita ahondad más en la tierra los unos y los otros cantad y
tocad
echa mano al hierro en el cinto lo blande tiene azules los ojos
ahondad más con las palas los unos y seguid los otros tocando
para el baile

Negra leche del alba en la noche te bebemos
te bebemos por la mañana y al mediodía te bebemos al atardecer
bebemos y bebemos
un hombre habita la casa tu cabello de oro Margarete
tu pelo de ceniza Sulamith con las serpientes juega

Grita tocad más dulce la muerte la muerte es un maestro que
viene de Alemania
grita tocad más oscuramente los violines y subiréis luego como
humo en el aire
y tendréis una tumba en las nubes donde no se yace estrecho

Negra leche del alba en la noche te bebemos
te bebemos al mediodía la muerte es un maestro venido de
Alemania
te bebemos al atardecer y en la mañana bebemos y bebemos
la muerte es un maestro venido de Alemania tiene azul el ojo
te acierta con bala de plomo te acierta a su antojo
un hombre habita la casa tu cabello de oro Margarete
nos azuza a sus perros nos regala en el aire una tumba
juega con las serpientes y sueña la muerte es un maestro venido
de Alemania

tu cabello de oro Margarete
tu pelo de ceniza Sulamith]