



**Facultad de Filología**  
**Grado en Español: Estudios Lingüísticos y Literarios**

---

**Mensaje en una botella: estudio del  
poema *Todesfuge* de Paul Celan**

---

Carla Penabad García

Director: Juan Alberto Sucasas Peón

2019

# Índice

1. Resumen del trabajo.....	III
2. Introducción.....	5
3. Paul Celan.....	6
4. Ideario Poético a través de <i>El Meridiano</i> .....	10
5. La contrapalabra en <i>Todesfuge</i> .....	14
5.1. Contra-corrupción.....	15
5.2. Contra-olvido.....	16
6. <i>Todesfuge</i> .....	18
6.1. La fuga de Celan: música y muerte en su título.....	18
6.2. Negra leche del alba: bebemos y bebemos.....	22
6.3. Dos mujeres y un Maestro Alemán.....	23
6.4. El anclaje en la muerte que viene de Alemania.....	26
6.5. Angostura.....	27
7. Interpretación de <i>Todesfuge</i> .....	30
8. Conclusiones.....	35
Referencias bibliográficas.....	36
Anexos	
1. <i>Fuga de la muerte</i> .....	37
2. <i>Angostura</i> .....	39

# 1. Resumen del trabajo

Los versos de Paul Celan han sido objeto de múltiples interpretaciones y de culto, de veneración, en la historia de la literatura alemana del siglo XX. Su poesía reclama ser descifrada debido a su complejidad y amplio sistema de referencias literarias y palabras clave.

El propósito de este trabajo es la aproximación y comprensión del poema más famoso y reconocido del poeta Paul Celan. Todos los apartados que conforman el cuerpo del trabajo están destinados al desentrañamiento de *Todesfuge*.

En primer lugar, recorreremos su vida desde la infancia hasta la inesperada muerte. A través de este recorrido podemos conocer los duros sucesos que marcarán su vida. Cada una de sus obras y recopilaciones poéticas se vinculan a una etapa vital del autor, subrayando así la importancia de los datos biográficos.

*El Meridiano*, discurso elaborado por el poeta, describe a la perfección su ideario poético.

Dicho documento resulta esencial para poder acercarnos a su léxico y pretensiones líricas.

Nos centramos principalmente en el significado de la contrapalabra, tratada de forma pormenorizada en el quinto apartado.

A continuación, un análisis temático del poema supone una de las partes fundamentales del presente trabajo. Son recogidas las diversas teorías de investigadores de la materia (entre los que destacan escritores, filólogos y filósofos), así como la continuación o segunda parte de *Fuga de muerte: Angostura*.

Toda la información mencionada conforma un entramado de «afluentes» que desembocan en el «mar» u objetivo principal, mi interpretación personal y apartado final del cuerpo del trabajo. En otras palabras, el objetivo de esta investigación es analizar la oscuridad y aquello que subyace bajo *Todesfuge*. Conocer las causas que impulsaron al poeta a escribir cada uno

de sus versos, determinar y describir los motivos empleados de forma reiterada y cíclica en la composición.

Para ello, la metodología utilizada es la recolección y valoración crítica de datos. Una revisión bibliográfica nos ha permitido conocer el estado de la cuestión y adquirir una visión panorámica del tema. Los datos empleados son de naturaleza cualitativa con perspectiva diacrónica.

Como pilares fundamentales, *Paul Celan: Poeta, Superviviente, Judío* de John Felstiner y *Poesía contra poesía* de Jean Bollack. No tan centrados en la investigación de *Todesfuge, La palabra tardía* de José M. Cuesta Abad y *Lecturas de Paul Celan* (Mario Martín Gijón y Rosa Benítez Andrés como editores) han completado la interpretación de *El Meridiano*, ideario poético de Celan.

Para concluir el estudio y ensalzar la figura del mayor poeta alemán del siglo XX, hemos destacado como virtud su magistral escritura compleja y oscura, complementada con reiteradas alusiones a otros ámbitos artísticos. Todo ello conlleva la inmersión total y atenta por parte del lector, que ha de ser activo. Además, hemos demostrado a lo largo de estas páginas que bajo el poema no se esconde tan solo el dolor individual de Celan, sino también el dolor colectivo del pueblo judío.

## 2. Introducción

El presente trabajo surge como deseo de saciar mi interés por Paul Celan. La lectura de *Fuga de muerte* hace aproximadamente un año supuso una revelación insólita para mí. Cada palabra, cada verso, atormentaban cada parte de mi pensamiento, hasta el punto de sentir la necesidad de descifrar lo que aquel poema escondía. Gracias a los completos estudios sobre el autor, he realizado una inmersión a través de su vida para así comprender su obra.

En el propio título de este trabajo se encuentra una alusión a la visión de la poesía de Celan que no he querido olvidar. En su discurso con motivo de la concesión del Premio de Literatura de la ciudad libre hanseática de Bremen en 1958, Celan comparaba la poesía con un mensaje en una botella arrojada al mar, con la esperanza de que en algún momento esta alcance la «tierra del corazón».

El objetivo es la realización de una interpretación propia del poema, presente en el apartado final del cuerpo del trabajo. Desde un punto de vista personal y entregado al más puro sentimiento, plasmo la visión de una lectora que procura alcanzar el tercer nivel de lectura o lectura simbólica. Asimismo, también busco la contribución al conocimiento de la vida y obra del autor, en concreto en su poema más elogiado.

En primer lugar se han abordado datos biográficos, para a continuación abordar su ideario poético a través de *El Meridiano*. Seguidamente, me he detenido a explicar la contrapalabra y su importancia en la poética celaniana. Tras esta aproximación, la parte principal del trabajo, el análisis temático del poema *Todesfuge*, buscando un enfoque deconstructivista. A su vez se han expuesto las diversas teorías que se han planteado sobre cada asunto.

Para la elaboración de este estudio, he realizado una recopilación y selección crítica de datos bibliográficos para después añadir mis propias valoraciones.

Un estudio literario conlleva un alto grado de subjetividad. De igual modo, un poema es una creación cargada de individualidades cuya investigación alcanza más de una única respuesta. Por tanto, he considerado pertinente emplear dicha metodología con el afán de reunir diferentes visiones para luego contrastarlas y sintetizarlas.

### 3. Paul Celan

Paul Antschel, adoptó el nombre de Paul Celan después de la guerra. Su familia era judía de habla alemana, procedentes del extremo oriental del Imperio austro-húngaro. Vivían en Czernowitz, capital de Bukovina, que pasó a formar parte de Rumanía justo antes de que Celan naciera en 1920.

En su infancia estuvo inmerso en la matriz cultural germano-judía. Poseía mayor vinculación a su lengua materna, el alemán (su *Muttersprache*), con la que creció. Entre las inclinaciones de su época escolar destaca su admiración por Rilke. Después de su *bar mitsvah* en 1933, abandona el estudio del hebreo. Más tarde, en 1936, participaría en la colecta de dinero para los republicanos españoles. Pronto abandonaría su lealtad al comunismo, pero nunca perdió su afinidad con el anarquismo ni con el socialismo.

En 1938 viaja a Francia con el objetivo de estudiar medicina, justamente la «Noche de los Cristales Rotos». Durante su estancia allí se dedicó a estudiar el movimiento vanguardista con más avidez que la medicina. Regresa a casa en 1939 y comienza a estudiar filología románica. En ese año y tras estallar la guerra, Rumanía sufre la ocupación soviética y luego alemana entre 1940 y 1941. Tras la deportación de sus padres y la de él a un campo de concentración, su padre muere de tifus, su madre fusilada y él es sometido a trabajos forzados.

Al finalizar la guerra, escribió «Fuga de muerte» (su título original: *Todesfuge*), que marcará un hito en la poesía «después de Auschwitz». El período de transición en Bucarest (abril 1945- diciembre 1947), significó el objetivo de ganar dinero con el fin de trasladarse a Viena. Frecuentó la vanguardia de Bucarest y la prosa breve que escribió durante este intervalo de tiempo se basa en las audacias surrealistas, a la vez que se burla de ellas. Celan andaba todavía buscando su camino, aunque los indicios surrealistas y el desembarazo que suponía utilizar la lengua rumana, le daban la libertad de intentar encontrar una identidad de exiliado. El autor veía poco futuro en Rumanía en calidad de poeta en lengua alemana y bajo la tutela del realismo socialista. En 1947 huye y llega a Viena. A la pregunta de cómo podía seguir escribiendo en alemán después de la guerra, respondió: «Solo en la lengua materna se puede expresar la verdad de uno; en una lengua extranjera, el poeta miente».

La dinámica judeo-cristiana inspira asimismo el último poema importante escrito por Celan en Viena, «Corona», que invoca el maravilloso poema de Rilke «Día de otoño» (1902).

Decide abandonar la capital de Austria y trasladarse a París, a pesar de que estaba a punto de salir su primera colección de poemas: *La arena de las urnas*.

Un breve poema, «De viaje», señala su llegada a París, en julio de 1940. En el curso de este período solitario en esta ciudad, fueron pocos los poemas que compuso: «algo innombrable me paraliza». En 1952 contrajo matrimonio con Gisèle de Lestrange, artista gráfica francesa. En diciembre de este año se produjo un cambio que permitió a Celan hacer pie como poeta, aunque no le liberó de sus trabajos de traducción y enseñanza: la publicación de *Amapola y memoria*, en el que se incluye su poema más famoso, *Todesfuge*.

Las acusaciones de plagio por parte de la viuda de Yvan Goll, a pesar de carecer de base, serán uno de los motivos causantes de su posterior deterioro psíquico.

En 1955 publica *De umbral a umbral*, dedicado a su esposa. Su poesía de mediados de los 50, intenta conseguir que crezcan los recuerdos. Para Celan en un poema acontece algo real. El mismo día que escribió estas palabras comenzó un largo poema en el que «acontecen cosas reales». Era su continuación de *Todesfuge*. Este era *Angostura*. Compuso las nueve partes entre febrero y mayo de 1958. Esta composición desplaza la realidad llevándola a un texto. La forma y contenido de *Todesfuge* experimentan una nueva concepción que va más allá del patetismo de la leche negra. Es a su vez una dimensión del trauma original. Supone su poema más exigente, creado justamente después del discurso de Bremen, donde el heideggerismo le habría marcado.

A pesar del creciente reconocimiento que hallaba en Alemania, molesto con la falta de conciencia existente en la Europa occidental de la posguerra, buscó de algún modo satisfacer sus necesidades en la poesía rusa de entreguerras (Sergei Yesenin, Peter Kropotkin, Gustav Landauer, Alexander Blok...).

En este mismo año mantuvo un encuentro que tuvo la mayor importancia vital para él, denominándolo *Begegnung* ('encuentro'), con el filósofo alemán de origen judío Theodor Adorno. Se propuso ser el «destinatario secreto» de su predecesor ruso y tradujo la obra de Mandelstam. El paralelismo que compartía con este y Kafka convertía a estos en su alter ego. Al año siguiente, en 1959, publica su tercer libro, *Reja de lenguaje*, y escribe *Diálogo en la montaña*, un texto narrativo sobre el encuentro con Adorno.

En 1960, la Academia Alemana de la Lengua y Literatura le otorga el prestigioso premio Büchner. El poeta escribe un manifiesto sobre poesía, *El Meridiano*, en forma de discurso de aceptación.

Posteriormente, en 1963, publica su cuarto libro, *La rosa de nadie*, formado por siete poemas largos. El último, «En el aire», remite a la «fosa en los aires» de *Todesfuge*.



Durante el tiempo de su padecimiento psíquico (angustia ante la acusación de plagio, a resultas de n lo ocurrido veinte años atrás), no estaba en condiciones de ejecutar su labor creadora pero traducir poesía seguía siendo una opción.

En 1964 le otorgan el Premio del Arte del Land alemán de Renania del Norte-Westfalia.

Es en 1965 cuando ingresa en una clínica psiquiátrica en las afueras de París. En esta etapa de vulnerabilidad, influenciado por la lectura de Shakespeare, escribe el único poema al que puso por título una frase inglesa: *Give the world*.

Su quinto libro, *Cambio de aliento (Atemwende)*, en 1965, se cierra con un tributo a la ambigüedad de lo divino.

Su siguiente libro será en 1968, *Soles filamentos (Fadensannen)*.

A pesar de que muchos de sus poemas muestran huellas del filósofo Heidegger (discursos de Bremen y *El Meridiano*), su primer encuentro con él se produjo en 1967 y tras haber salido de la clínica, le causó gran tensión, puesto que el filósofo fue afín al nazismo. Tras esta visita, escribe *Todtnauberg*.

Desde junio hasta diciembre de 1967 escribió incesantemente ochenta y un poemas formando un nuevo libro: *Compulsión de luz (Lichtzwang)*, el cual sugiere ser forzado por la luz o hacia ella.

Un acontecimiento crítico producido en agosto de 1968 conmocionó sumamente a Celan: las tropas soviéticas y del Pacto de Varsovia invadieron Checoslovaquia, poniendo fin a la Primavera de Praga. Esto hizo aflorar la capacidad de protesta que todavía le quedaba y a finales de verano de 1968 sacó el libro *Parte de nieve (Schneepart)*.

Es destacable la visita en 1969 a Jerusalén y Tel Aviv, tanto tiempo aplazada. El fervoroso recibimiento afianzó su vínculo con Israel.

Aproximadamente, el 20 de abril de 1970, en torno a la Pascua judía, se lanzó desde un puente al río Sena y murió ahogado. Sobre su mesa de trabajo, la biografía de Hölderlin abierta y un pasaje subrayado: «Este genio, a veces, se ensombrecía y se hundía en los amargos pozos de su corazón».

## 4. Ideario poético a través de *El Meridiano*

*El Meridiano*: se trata de un discurso pronunciado en Darmstadt el 22 de octubre de 1960 por Celan, con motivo de la concesión del Premio Georg Büchner, creado en tan solo tres días. Este conocido texto plantea una declaración de principios sobre la poesía, utilizando para ello múltiples referencias a la obra de Büchner a modo de homenaje. Dicho autor hizo una gran contribución a la literatura moderna, en particular a la teatral. Se le considera el predecesor de corrientes del teatro de vanguardia como el expresionismo o el teatro del absurdo.

El primer gran tema tratado en el discurso es el artificio, lo artificial del arte. Para ello, no duda en aludir a la obra teatral *Woyzeck* y al mono erguido y travestido que actúa como pregonero. El artificio es encarnado por dicho primate, que resulta ser una marioneta. Del mismo modo, en *La muerte de Dantón* (Acto II, esc. 3), Camille reflexiona en voz alta sobre la creación artificial del teatro.

El segundo gran tema, sobre el que nos detendremos en el siguiente apartado con más demora, es la palabra poética como contrapalabra (*Gegenwort*). Este término, difícilmente descifrable, proviene de Lucile Desmoulins en *La muerte de Dantón*. Lucile se enfrenta a la muerte mediante una expresión que en un primer momento resulta sorprendente e impactante: «¡Viva el rey!». Lucile encarna el inconformismo revolucionario a través de la palabra, juega con la innombrable República y la irónica adhesión al Antiguo Régimen. Ella hace frente a la muerte

a través de la contrapalabra, en voz de Celan: «Se trata de la contrapalabra, de la palabra que rompe el “hilo”, la palabra que ya no se inclina ante “las piedras angulares y los caballos engalanados de la historia”; en un acto de libertad. Es un paso. » ( *El Meridiano*, 1987: 55). *Gegenwort* corta el «hilo» de la marioneta como acto liberador, supone decir lo contrario, una desviación del uso ordinario. Es un grito de desazón de todos aquellos que se han quedado anclados en el silencio, enmudecidos. En palabras de José M. Cuesta Abad en *La palabra tardía*, se define como la conjunción de los tres acentos: el agudo o de modernidad, el grave o histórico y el circunflejo de lo eterno, los cuales se confunden con el silencio. Celan concluye esta reflexión con «Eso, señoras y señores, no tiene un nombre fijo que sirva para siempre, pero yo creo que eso es...poesía. » ( *El Meridiano*, 1987: 56).

A continuación, y como he anticipado brevemente a través de las palabras de Cuesta Abad, vincula la poesía con la historia a través de la expresión de Camille Desmoulins «¡Ay, el arte!», de la cual el poeta se queda cautivo y de la que, afirma, se puede acentuar de modo diferente: «con el acento agudo de lo moderno; con el acento grave de lo histórico; y también con el de lo histórico-literario; con el circunflejo —como señal de prolongación— de lo eterno. Yo pongo —no me queda más remedio—, pongo el acento agudo» ( *El Meridiano*, 1987: 56).

Líneas después, reaparece el acento grave y recuerda un fragmento de la novela *Lenz*, para mostrar la concepción estética de Büchner, que enfrenta idealismo y naturalismo: «...la impresión de que todo lo que sea creado tenga vida, esté encima de ambos y sea el único criterio en cuestión de arte...» ( *El Meridiano*, 1987: 56). Este concepto del arte lo ilustra de nuevo Celan mediante un pasaje de la considerada única obra en prosa del dramaturgo alemán, en el que se utiliza la cabeza de Medusa como recurso mitológico y simbólico para retener lo natural, con el fin de petrificar la fugacidad del instante: «Uno quisiera ser a veces

una cabeza de Medusa para poder transformar en piedra un grupo tal, y gritarle a la gente» (*El Meridiano*, 1987: 57). Se trata de poder obtener lo natural como natural a través del arte, mas es un encuentro poco probable, artificial, como en el caso de los títeres: «“Uno quisiera ser una cabeza de Medusa” para...¡aprehender lo natural como tal a través del arte!». (*El Meridiano*, 1987: 57).

Seguidamente se produce una profunda y confusa reflexión sobre el *hacia dónde* de la palabra poética. «El que tiene el arte a la vista y le preocupa [...] se olvida de sí mismo. El arte crea una distancia del Yo. Al ir en una cierta dirección, el arte requiere una distancia y un camino determinados.» (*El Meridiano*, 1987: 58). Quien tiene el arte ante sus ojos y en el pensamiento, está olvidado de sí mismo, comenta Celan. El arte como distancia del yo y olvido de uno mismo, al igual que los fantoches que sufren una desconexión total de sí mismos, movidos por hilos que a su vez, alguien mueve. El poema busca liberar eso *Otro*, con el fin de liberar también el Yo. Este término lo toma de Rudolph Otto y su obra *Lo santo* (1917), nombre que dicho teólogo da a un Dios que no podemos concebir, utilizado por Celan para determinar la finalidad que persigue la poesía.

La oscuridad de la poesía se hace evidente a lo largo de la obra de Paul Celan, aboga por ello en el discurso a través de las palabras de Pascal.

Hoy en día, señoras y señores, es corriente reprocharle a la poesía su «oscuridad». Permítanme citar aquí —pero, ¿no se ha abierto repentinamente algo aquí?—, cuando menos se esperaba, una frase de Pascal, una frase que leí hace tiempo en Leo Schestow: “Ne nous reprochez pas le manque de clarté car nous en faisons profession!”. (*El Meridiano*, 1987: 60).

El entusiasmo del poeta por Mandelstam, a quien dedica su libro *La rosa de nadie*, supone un indicio para afirmar que su estilo, capaz de borrar pistas para dificultar la comprensión del lector, ha sido influido, en parte, por esta figura.

La tendencia al enmudecimiento de la poesía moderna, como bien dice Celan, tiene que ver de forma indirecta con el sentido más despierto para la elipsis, con la fuerza de la sintaxis y las no infravalorables dificultades de vocabulario. En su poema homenajeando a Hölderlin, *Tubinga, enero*, pone de manifiesto ese silencio por parte del poeta-profeta, el cual no consigue más que balbucir algo incoherente: « /sólo balbucir y balbucir, / siempre–, siempre–,/ asíasí.// (“Pallaksch, Pallaksch”)» (*Obras completas*, 2016: 162). Y es que el poema, «sería, –de una manera más evidente que hasta ahora– lengua transformada en figura de un individuo– y según su esencia, su presente y su presencia» (*El Meridiano*, 1987: 62). Sus palabras se interpretan de manera que el poeta expone en su creación su propia experiencia, a veces tan desconsoladora y tormentosa que se traduce en un silencio desolador. Caracteriza al poema como «solitario», hasta tal punto que quien lo escribe queda entregado a él. Es más, considera que se trata de una concentración de datos personales que permanecen en el recuerdo. De hecho, la datación lírica del «20 de enero» en *Lenz*, simboliza la concepción del poema como memoria de una fecha, «¿Acaso puede decirse que cada poema lleva marcado su “20 de enero”?» (*El Meridiano*, 1987: 61). Al mismo tiempo, a lo largo de su obra, la palabra poética se presenta como interpelación, reiteración obsesiva del Tú. En palabras de José María Cuesta Abad:

El Tú celaniano es tanto un signo de anonimía, de «alguien-y-nadie» que denomina lo otro de cada individuo, cuanto una *metonimia* en sentido literal, esto es, un metanombre cuya pertenencia a otro que nunca es «yo» indica la distancia y exterioridad, la extrañeza y la desposesión del nombre propio que el poema está ya siempre por decir. (*La palabra tardía*, 2001: 64).

El discurso se cierra a modo de metáfora, como «el cierre de un círculo», un regreso al inicio. ‘Meridiano’, título del discurso y línea imaginaria que recorre la superficie terrestre pasando por los polos, recuerda a: « algo –como la lengua– inmaterial, pero telúrico, terrestre, algo circular, algo que pasando por encima de ambos polos regresa hacia sí mismo y que además atraviesa –alegremente– incluso los trópicos: encuentro... un *meridiano*. » (*El Meridiano*, 1987: 66). Celan juega con los significados, ya que *Tropen*, en alemán, significa tanto los trópicos como los tropos (figuras retóricas del uso figurado del lenguaje).

Al autor de *La palabra tardía* le resulta llamativa la aparición de hasta diez veces de la palabra *Begegnung* (encuentro) en las líneas finales del discurso. La obra del artista es un instante, un encuentro en el que se detiene el presente.

## 5. La contrapalabra en *Todesfuge*

«Se trata de la contrapalabra, de la palabra que rompe el “hilo”, la palabra que ya no se inclina ante “las piedras angulares y los caballos engalanados de la historia”; en un acto de libertad. Es un paso.» (*El Meridiano*, 1987: 55). Así es como define Celan, en mi opinión, el elemento clave de su poesía. Su propio lenguaje literario se aleja del uso ordinario de la palabra, preso del enmudecimiento como tantas otras víctimas del nazismo.

De acuerdo con José M. Cuesta Abad:

Pues cada poema «contiene la respiración» de un doble sentido. De una parte, la palabra poética atiende al aliento de ese otro que la respiración contraída y alterada de un yo invoca, reclama o solicita desde la espera; y de otra parte, el poema contiene, literal y figuradamente, la respiración, deja *por un instante* de respirar con la esperanza de que algo pase, [...] como todos los que, en algún Auschwitz, dejaron de respirar ante sus verdugos después de haber contenido inútilmente el aliento. (*La palabra tardía*, 2001: 48-49).

Más allá del propio significado de las palabras, permanece en su ser y en su poética una cierta oscuridad, que bien podría referirse al dolor inseparable del hombre, en relación con el mundo o con la vida, exaltado por una situación catastrófica que le marca de por vida como es la Segunda Guerra Mundial y las secuelas de la Alemania nazi sobre los judíos.

### 5.1. Contra-corrupción

El alemán, vinculado a la figura materna, fue transmitido a Celan a través de cuentos infantiles y canciones, conversaciones cotidianas y autores clásicos. A pesar de convivir en un ambiente políglota, su madre se había preocupado por la educación literaria alemana de su hijo, a diferencia de su padre y su preferencia por la educación judaica. La ausencia de este en su poesía nos revela una relación distante.

La lengua alemana, asociada a la Alemania fascista, no ha sido un obstáculo para Celan. Es sorprendente que su poema más conocido, *Todesfuge*, acerca de «aquello que ocurrió», haya sido escrito en alemán, la lengua de los verdugos. Lo que me ha llevado a dedicarle una mención aparte, es la profunda admiración que siento hacia la superación del conflicto por parte del autor y de todo el pueblo judío por medio de la poesía.

En un estudio pormenorizado de la vida y obra de Celan, Felstiner afirma:

[...] insistió en registrar en alemán la catástrofe preparada en Alemania. Con su mundo arrasado, se aferró a la lengua materna que era tanto suya como de los asesinos. Era literalmente todo lo que le quedaba. En la medida que era una lengua que había sido dañada, podría ser que su verso reparase el daño. (*Paul Celan: Poeta, superviviente, judío*, 2002: 21)

Celan combate la lengua, su propia lengua materna, contra la lengua asesina. Escrito en alemán y dirigido a los alemanes, *Todesfuge* supone un acto de rebeldía cuyo fin es la superación del dolor a través de la palabra. Muestra lo corrompido para purificarlo ejerciendo un riguroso control sobre el léxico utilizado, excluyendo aquellos términos «contaminados» y aficionado a emplear palabras en desuso no utilizadas durante el periodo nazi. Crea un sistema propio en el que es común la adquisición de un valor nuevo.

Fernando Bárcena y Joan-Carles Mèlich<sup>1</sup> han dedicado al poema estas palabras tan esclarecedoras de lo expuesto anteriormente:

Escribe como queriendo mostrar, en la forma en que escribe sus poemas, que la lengua hay que inventarla de nuevo. O mejor: como queriendo purificar cada frase, cada palabra, cada vocablo. Limpiar la lengua, la lengua alemana, la lengua destruida en parte por quienes empleaban palabras hermosas para designar cosas terribles.

## 5.2. Contra-olvido

El título de este subapartado se debe a las palabras de John Bollack: «La fuerza que tiene el idioma nuevo, le viene de su capacidad de decir ese origen, y de superarlo diciéndolo. Se ha elegido el no-olvido como única superación posible» (*Poesía contra poesía*, 2005: 34).

Paul Celan encarna el silencio esclarecedor, el lenguaje del silencio tratando de expresar lo incomunicable a través de la poesía o como escribe en su poema *Argumentum e silentio*: «la palabra silenciada», «arrancada del silencio». El gran problema de la cultura alemana es que está destruída, puesta en cuestión. La cultura y memoria de una civilización se inscribe en la

---

<sup>1</sup>«La lección de Auschwitz», en R. Mate [ed.], *La filosofía después del Holocausto*, Riopiedras, Barcelona, 2002, pp. 264, 265 y 266.



palabra y la escritura, transformando así la experiencia dolorosa. Sin embargo, «aquello que sucedió» en Alemania remite a lo inhumano, se opta por la omisión de los testimonios, cargados de vergüenza y dolor hacia su propia patria. Una de las razones del éxito de «Fuga de muerte» ha sido el reconocimiento en sus versos de víctimas del Tercer Reich o simplemente la empatía hacia tal hecho. Además, se caracteriza por ser uno de los más accesibles interpretativamente y hermenéuticamente del autor. Esa imposibilidad de escribir después de Auschwitz de la que hablaba Adorno fue superada por el poema calificado como «el mejor poema alemán de la posguerra».

Recordamos de nuevo la tendencia en la poesía moderna al enmudecimiento y se ejemplifica a la perfección a través de otras formas de expresión como el cine. En el campo cinematográfico la cuestión nazi ha sido tratada a través de innumerables películas como *Nuit et Brouillard* (1955) de Alain Resnais, *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg o *La vida es bella* (1999) de Roberto Benigni. No obstante, la que mejor representa el pudoroso silencio es *Shoah* (1974-1985). El director Claude Lanzmann dedicó once años de su vida: «Las cifras son impresionantes por sí mismas: 350 horas de material rodado, cinco años y medio para terminar el montaje»<sup>2</sup>. Se trata de una película oral, caracterizada por sus eternos silencios que nos transmiten la ausencia y el vacío tanto de los supervivientes judíos como de personas que asistieron al genocidio. Los entrevistados prefieren olvidar lo sucedido, no mentarlo. Es más, en el momento que deben reconstruir el drama, aflora de nuevo el silencio. El crimen nazi no solamente consistía en la eugenesia judaica, sino también en erradicarlos de la memoria de los hombres. De nuevo volviendo a la poesía, Celan no se amedrenta y las palabras surgen de su mente con violencia, remitiendo al acontecimiento. Apoyado en la

---

<sup>2</sup> Sánchez-Biosca, V. (1999): “*Hier ist kein warum*. A propósito de la memoria y la imagen de los campos de la muerte”, en *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración*, Valencia. Ediciones de La mirada, pág. 28.

verdad histórica, carga de sentido todas sus sentencias. La palabra es su única salvación, con el fin de que no quede en el olvido lo ocurrido. De hecho, como bien dice Felstiner, «Sulamit» pone fin al poema, aferrándose a lo que el nazismo trató de erradicar: una entidad con raíces. Para nuestro versista, «No hay nada en el mundo, por lo que un poeta dejará de escribir, ni siquiera cuando es judío y la lengua de sus poemas es el alemán» (*Paul Celan: Poeta, superviviente, judío*, 2002: 99).

## 6. *Todesfuge*

Con el propósito de iniciar el apartado vertebrador de este trabajo, comenzaré por recoger un comentario muy sugerente de Peter Szondi: «Después de Auschwitz, no se puede hacer poesía más que en razón de Auschwitz».<sup>3</sup> Publicado en la colección de poemas *Amapola y memoria*, en la Alemania de 1952, expone la vida de judíos en un campo de exterminio tiranizados por un comandante. En él se conjugan referencias y alusiones históricas, musicales, literarias y religiosas, así como metáforas evocadoras. Celan dató su propio poema en 1945 para una antología publicada en 1962.

### 6.1. La fuga de Celan: música y muerte en su título

*Todesfuge* se publicó por primera vez en rumano (traducción de Petre Solomon en la revista *Contemporarul*, en Bucarest, 1947). Resulta curioso el título de esta publicación: *Tangoul*

---

<sup>3</sup> Szondi, Peter. “Durch die Enge”, en *Celan-Studien*, Edition a cargo de Bollack, Jean. Francfort del Meno, Suhrkamp, 1972, pág. 103.

*Morții* (Tango de la muerte). El tango era un baile que había fascinado a toda Europa, música tocada en los campos de concentración, como en el de Janowska, en Lemberg. Era tomado como base el éxito del argentino Eduardo Bianco y su *Plegaria* en 1929, quien tocó con su orquesta para Hitler y Göbbels. La letra presenta a un hombre que evoca a su amada muerta al atardecer y su oración se eleva al Cielo.

Felstiner nos ilustra en cuanto a la extensión de esta denominación para referirse a cualquier música tocada mientras los alemanes se llevaban a un grupo de prisioneros para ejecutarlos.

Tras la publicación rumana del poema, Celan tacha *tango* y lo sustituye por *Fuge*. Esta palabra es una forma musical que gira sobre un tema y su contrapunto, repetidos por diferentes tonos. Pueden distinguirse en la misma distintas partes: la exposición, sección media, sección final y final. Asimismo, en las diversas partes puede percibirse un sujeto, tema principal de la fuga. En algunas de ellas se presencia una respuesta, ejecutada en la tonalidad dominante del sujeto. El contrasujeto es una parte libre que acompaña al sujeto, el cual se presenta a veces de forma clara y distinta. Además, se diferencian en la composición los episodios o divertimentos, así como los estrechos, presentes al final de la fuga. Mauro Capasso estudia la musicalidad externa de *Todesfuge* en contraposición con la pieza musical en su artículo *Cenizas de Paul Celan. Una lectura de Todesfuge*. Como si de una fuga se tratase, el sujeto se inicia con «Negra leche del alba» hasta «cavamos una fosa en el aire no se yace allí estrecho». El contrasujeto se inicia con «Vive un hombre en la casa» hasta «tocad a danzar». Capasso distingue la sección media en la segunda aparición de «Negra leche del alba» hasta «tu pelo de ceniza Sulamith juega con las serpientes». En dicha etapa se advierte un divertimento desde «Grita hincad los unos más hondo en la tierra» hasta «hincad los unos más hondo las palas los otros seguid tocando a danzar». En la sección final, un estrecho o *strette* en el que el sujeto es interrumpido por los motivos del contrasujeto. La poesía finaliza

con un ritmo de descenso gradual *rallentando* (común en las fugas de Bach). Dos versos finales ya introducidos con anterioridad hacen referencia a la cultura alemana y judía: Margarete y Sulamith.

Es un hecho la vinculación muerte-música en la tradición alemana y austríaca. Podemos destacar composiciones como *El arte de la fuga, summa* musical de Bach; *La muerte y la doncella* de Schubert, *La muerte por amor de Isolda* de Wagner, *Un réquiem alemán* de Brahms o *Canciones para los niños muertos* de Mahler.

La crítica literaria, en concreto Günter Blöcker<sup>4</sup>, afectó especialmente a Paul Celan, tachando la configuración de su poema de simples «imágenes visuales» creadas por un «intelecto que complace el arte combinatorio», siendo *Todesfuge* y *Engführung* «ejercicios contrapuntísticos, garabateados sobre un pentagrama o con una armonía muda: música para la vista, partituras ópticas». Esta visión, añadida a la calificación de sus poemas como «inodoros» y el reproche de «falta de sensualidad objetiva», produjo una reacción inmediata en el autor alemán. El mismo Celan, en una carta enviada a la redacción de *Tagesspiegel* el 23 de octubre de 1959, afirmaba que *Todesfuge*: «es efectivamente una construcción visual, en la cual la sonoridad no está desarrollada al punto de poder vehicular una significación dadora de sentido. Lo decisivo no es aquí la representación, sino la combinatoria. [...] se trata de ejercicios contrapuntísticos sobre un pentagrama».<sup>5</sup> En la carta, Celan deja claro que la clave del poema no reside en la representación, sino en la combinatoria.

En el estudio del profesor Ricardo Ibarlucía: *La perspectiva del zorzal. Paul Celan y el Tango de la muerte*, nos descubre más definiciones de *fuge*. Recurre a Heidegger y a su término recuperado *Fugsamkeit*, usado con el sentido de ‘acatamiento’. El vocablo *Fug* proviene

---

<sup>4</sup> Blöcker, Günter. “Gredichte als graphische Gebilde”, en *Der Tagesspiegel*. Berlín, 11/10/59, pág. 39.

<sup>5</sup> Carta reproducida en alemán y francés, en Celan, Paul/ Celan-Lestranger, Gisèle. *Correspondance*. Edición de Badiou, Bertand con la colaboración de Celan, Eric, Vol. 2. París, Seuil, 2001, pág. 134.

según el filósofo, del griego *dike*, cuyo contenido metafísico es el de ‘ensamble, inserción, juntura’. Por otra parte, la acepción popular es ‘mezcolanza’ o ‘amasijo’, utilizado en la jerga de carpintería. Tras estas tres acepciones, Ibarlucía aborda aspectos técnicos:

En primer lugar, los elementos fónicos y rítmico-prosódicos desarrollan una musicalidad que busca aprovechar las relaciones de armonía en su configuración más abstracta. En segundo lugar, la «disposición dialógica», la construcción paratáctica, amalgama las palabras conforme a las estrictas leyes del fraseo, permitiéndose la rima consonante [...] sólo en aquellos compases fatídicos en los que el poema subraya la complicidad del ideal de armonía con la maquinaria de muerte de los campos [...]. Por último, la amalgama de tópicos literarios y sintagmas soldados procede a realizar la mimesis de lo cursi, [...] impidiendo toda reconciliación entre contenido de verdad y paciencia de belleza. (*La perspectiva del zorzal. Paul Celan y el Tango de la muerte*, 2004: 58-59).

Por su parte, José Aníbal Campos, para su traducción del poema, analiza la polisemia de *fuga* en relación al lector español, aportando cuatro posibilidades de significado: alguien huye de la muerte, la muerte huye, fuga o huida con carácter letal y pieza musical en la que la muerte es un tema central.

En mi opinión, en el título se vierten multitud de conceptos, destacando principalmente el de la pieza musical. Como una *fuga*, repite de manera circular el mismo asunto, reforzándolo con paralelismos y repeticiones de estructuras, lo que se traduce en una intensificación de la denuncia. Celan trata de escribir una pieza musical con palabras o contrapalabras. Además, representa esa huida de la muerte imposible que queda inserta en un mundo cíclico de asesinatos. Huida quizás representada en ocasiones por «fosa en los aires» o «subiréis como humo en el aire así tendréis una fosa en las nubes», única vía de escape del infierno nazi.

## 6.2. Negra leche del alba: bebemos y bebemos

Uno de los asuntos más estudiados y comparados del poema ha sido el verso «negra leche del alba», así como la construcción «bebemos y bebemos». El propio autor, en un borrador del discurso de agradecimiento del Premio Büchner, recalca las referencias reales de lo que la crítica había tachado de metáfora: «El verso “Leche negra del alba” (*Schwarze Milch der Frühe*) no es una metáfora expresada a través de un genitivo, tal como nos la han presentado nuestros supuestos críticos; no es una figura retórica ni un oxímoron, es *realidad*»<sup>6</sup>. José Aníbal Campos afirma que esa realidad fue tomada de un artículo periodístico en el que se resumían los «Procesos de Auschwitz». De hecho, Josef Klehr, uno de los prisioneros, explica que era el encargado de conseguir la leche: «Mi leche era el resultado del trapicheo, de una especie de mercado negro dentro del campo»<sup>7</sup>. Es más, Primo Levi en su libro *Si esto es un hombre* describe el líquido ingerido de los campos de concentración como: «Dice que realmente el agua no es potable y que en su lugar se distribuye todos los días un sucedáneo de café, pero que generalmente nadie lo bebe porque la sopa está tan aguada que satisface la sed». (*Si esto es un hombre*, 2002: 22).

«Negra leche del alba» supone la apertura del poema y estribillo. Innumerables estudiosos como Felstiner, encuentran por primera vez esta imagen en un volumen de versos de 1939 de Rose Ausländer. Bruno Bettelheim asocia esta figura literaria a la madre que destruye a su propio hijo, interpretación que produjo disgusto a Celan.

---

<sup>6</sup> Kurt Ernenputsch, «Boger hatte Angst vor Gift», *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (15 de junio de 1964). Citado y comentado en: Paul Celan, *Die Gedichte*, edición y notas de Barbara Wiedemann, Fráncfort del Meno, Suhrkamp Verlag, 2005, p. 608.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

El inicio del poema con una muestra de fatalidad cotidiana se repite asociado al verbo beber y a diferentes momentos del día: «la bebemos de tarde/ la bebemos a mediodía de mañana la bebemos de noche/ bebemos y bebemos». A través de la primera persona del plural en presente de indicativo, transmite al lector la sensación de experiencia directa y la angustia vital vivida de forma rutinaria. Felstiner relaciona la construcción «bebemos y bebemos» con el poema «Los tejedores silenciosos» de Heinrich Heine: «tejemos y tejemos».

Por tanto, lo que a primera vista semeja una simple metáfora, se trata de la realidad más lamentable. Alimentados con líquido negro posiblemente no potable (así lo reitera Primo Levi en múltiples ocasiones en su escrito autobiográfico), el poema nos transmite el feroz «eterno retorno» del que hablaba el filósofo Nietzsche. Uno de los elementos más sórdidos se diluye en la crítica como embellecedoras metáforas, restando importancia a uno de los aspectos más críticos de la vida de los judíos. El ritmo resuena en los corazones de los lectores y avanza incansablemente y sin pausa: repeticiones, subidas y bajadas... como así lo leía Paul Celan en su sugerente grabación que a pocos deja indiferente, tanto si es leído como escuchado.

### 6.3. Dos mujeres y un Maestro Alemán

El comandante del campo escribe a su amada, Margarete, quien posee el mismo nombre que la heroína trágica del *Fausto* de Goethe. Es una de las grandes obras de la literatura universal, en la que la amada de Fausto supone el eterno ideal romántico alemán. En el poema *Todesfuge*, se presenta como la amante del Maestro Alemán. Celan introduce una reconocida figura literaria en los toscos brazos de un hombre carente de sentimientos frente a la población judía, pero que parece albergar afecto hacia la destinataria de sus cartas. De nuevo la

presencia de Heine cuando el comandante exalta los cabellos de oro de su amada, al igual que la *Canción de la Lorelei*, en la que una sirena peina su melena dorada al oscurecer mientras sus joyas «centellean», el mismo verbo que utiliza Celan para referirse a las estrellas (*blitzen*). Al principio solo existe esa mujer. Luego, el oro y la ceniza se disipan y reaparecen por última vez al final del poema. No es a la Margarete de Fausto a la que se alude directamente, sino a la germanización y apropiación del cabello ario por los fascistas. El poema podría describir de forma simbólica la transformación del ideal femenino alemán en Gorgona, puesto que el poeta no duda en introducir serpientes en su composición. Las Gretchen o Gorgonas eran un monstruo mitológico femenino y despiadado, cuyo poder era petrificar a quien intentase mirarlas, portadoras de un cinturón de serpientes. Bollack hace alusión a un viejo mito en el que las serpientes suben hasta las cunas y entran en los lechos:

Las Gretchen es una cosa con trenzas, anudadas y los nudos y las trenzas se metamorfosean [...] en serpientes que pululan en los infiernos y que suben hasta las cunas y entran en los lechos. La muerte en los cabellos rubios, el deseo de muerte en el deseo de los cabellos, todo esto lleva directamente a la celebración del exterminio. (*Poesía contra poesía*, 2005: 35).

El término *Schlangen*, traducido por ‘serpientes’, es polisémico. Puede significar ‘serpientes’ o ‘fila’, *Schlange machen* es ‘hacer fila’, ‘hacer cola’. En este sentido, los detenidos obligados a adentrarse en los crematorios podrían representar el serpentear, las grandes colas de víctimas. O sin ir más lejos, el humo dibujado en el cielo que salía de las chimeneas. Sin embargo, no es a Margarete a quien acecha la muerte, sino a Sulamith, la de cabellos de ceniza. El tono de Celan al mencionarla se vuelve más suave, es la doncella del *Cantar de los Cantares*, cuyo significado de origen hebreo es «la mansa», «la pacífica». En ella, la amada por excelencia, se refleja el pueblo de Israel. La princesa pacífica y la amante de Fausto que le catapultó a la perdición por su amor, son irreconciliables, el ideal alemán y el judío.



El maestro alemán silba a sus mastines, es decir, sus judíos. Para los guardianes de los campos no eran más que simples perros, mientras que sus pastores alemanes eran llamados hombres. En contraposición, también ama y escribe, ha sido un hombre antes de transformarse en monstruo. Ordena a los judíos que bailen a modo de burla humillante. El maestro sueña y se sumerge en un pasado mitológico jugando con las serpientes de Margarete, con la misma muerte que tiene en sus manos. *Meister* puede designar también nociones como Dios, Cristo, rabino, campeón, maestro musical, capataz de un campo de trabajo, capitán, propietario, etc. El comandante posee las características de la raza aria. La única rima de todo el poema gira alrededor de su ojo azul, cuyo blanco eres «tú», el cual representa de manera escalofriante la matanza colectiva. La dirección de esta bala es ambigua, el pronombre personal de segunda persona. Uno de las soluciones nos la aporta Bollack:

En el momento del disparo, a Sulamith, la judía, no se la nombra, aunque la bala la mata a ella; la víctima es la madre del poeta, la «hermana» de los poemas, designada aquí por el pronombre «tú» (en este caso «dich»). [...] El hombre se ha quedado solo en casa, con su amor germánico, Margarete, como única compañía, y su disparo no ha fallado. (*Poesía contra poesía*, 2005: 37).

Como bien dice Bollack, «Él escribe a la mujer que está en su país, para decirle su amor, diciéndolo con asesinatos de la manera más natural del mundo» (*Poesía contra poesía*, 2005: 37).

#### 6.4. El anclaje en la muerte que viene de Alemania

En cuanto al ritmo del poema, Celan nos sumerge en una repetición obsesiva del trauma, al igual que la fuga. Del mismo modo que en un campo de concentración desaparece el tiempo histórico y el biográfico debido al aislamiento, el poema refleja un tiempo monótono y reiterativo definitivamente trágico. Además, se trata del único poema de Paul Celan que carece de puntuación alguna. Esta ausencia se traduce en una dicción agonizante que termina por dejar falto de aire a quien lo recita, como si el autor buscara ese efecto con el objetivo de representar la experiencia asfixiante y terrorífica.

Jean Bollack analiza la repetición de *tarde, mediodía, mañana, noche* en referencia a la bebida de la negra leche. Las diferentes partes del día se repiten en diferentes posiciones, para finalmente unirse noche y mediodía, produciendo esa sensación cíclica del tiempo:

La progresión traza un sistema y muestra, en primer lugar, cómo éste puede descifrarse en un acto de lectura. Es necesario comprender que la leche nutricia del poema se ha reformado, transformado y concentrado en la negrura abismal de una noche que no es la antítesis del día, una noche que domina el ciclo hasta tal punto que los elementos del tiempo vivido se le someten perfectamente. (*Poesía contra poesía*, 2005: 33)

Muerte y noche se asocian de forma regular en la obra del poeta, siguiendo esta asociación milenaria propia de la literatura occidental. Otros tópicos como la fosa («cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho») materializan esta inmersión en la muerte, en concreto la muerte colectiva y los enterramientos nazis. En otros poemas recurrirá a pozos y abismos. La oscuridad de su poesía, al igual que la de la muerte, se refleja en la propia negrura del hombre: la poesía supone la memoria de la muerte, en buena medida causada por el hombre.

«La muerte es un maestro alemán» (*Der Tod is ein Meister aus Deutschland*) se repite cuatro veces a lo largo del poema de forma sistemática, sin escapatoria. «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*.» (Paul Celan: *Poeta, Superviviente, Judío*, 2002: 73). Es más, en el verso «spielt süßer den Tod der Tod is ein Meister» o su traducción: ‘Tocad más dulce la muerte la muerte es un Maestro’, la palabra «muerte» funciona a la vez como complemento directo y sujeto, es decir, resultado y origen, principio y fin.

El cierre del poema es el siguiente:

*dein goldenes Haar Margarete*

*dein eschenes Haar Sulamith*

Se trata de una confrontación de sujetos antagónicos de manera paralelística. Es una coda sin terminar, cuya última palabra es de origen hebreo: *Sulamith*.

Otros autores como el gran filósofo Adorno, admirado por Celan, sostienen que los poemas de este no marchan hacia la muerte, sino que se abren paso a través de ella, la atraviesan.

## 6.5. Angostura

El hacinamiento, la falta de espacio debido a la masificación de los campos de exterminio se refleja en *Todesfuge*: «no se yace allí estrecho» (*da liegt man nicht eng*), repetido hasta en tres ocasiones. La propiedad de *Enge*, ‘estrechez’ o ‘angostura’, es una constante en el vocabulario lírico de Paul Celan. Lo percibimos en uno de sus poemas iniciales, «Copos negros»: «angostura del mundo» (*die Enge der Welt*). En el discurso *El Meridiano*, años más tarde, hablaba de penetrar en el arte en «tu más propia angostura» (*deine allereigenste Enge*),

refiriéndose a adentrarse en el alma propia para así poder crear. «No. Ve con el arte hacia tu angostura más propia. Y libérate» (*El Meridiano*, 1987: 64).

El último poema de *Reja del lenguaje* lleva por título *Engführung*, que se traduce como ‘angostura’, ‘estrechamiento’, ‘conducción’. Alude a una de las partes de la fuga musical en la que se superponen las entradas de temas, así como la angostura de un conducto, a la estrecha vía que sigue un poema. «Angostura» supone la continuación de *Todesfuge*. Compuso sus nueve partes entre febrero y mayo de 1958. Sin embargo, su creación se remonta años atrás, el poeta insistía que «en el poema acontece algo real». En palabras de Felstiner:

«Angostura» desplaza la realidad llevándola a un texto, y hace que el poema se convierta en tiempo, lugar y acontecer reales. Sus 171 versos [en la versión original], muchos de los cuales están formados por sólo un monosílabo, o dos, siguen la pista, «un vestigio inequívoco», inequívoco porque, para los «trasladados», llevaba directamente a la muerte, y un «vestigio» porque, para nosotros, este poema es la única evidencia que tenemos. (*Paul Celan: Poeta, Superviviente, Judío*, 2002: 180).

«Estás en casa», palabras duras para un exiliado, que terminan en: «en ninguna parte/ se pregunta por ti». La primera y segunda parte del poema están separadas por un asterisco, en alemán *Sternchen*. De forma innovadora, la segunda parte del poema se coloca a la derecha estratégicamente, «como si las palabras se superpusiesen en una fuga» dice Felstiner. Y «el sueño vino sobre ellos», como eufemismo de la misma muerte. De nuevo un asterisco y colocación lateral derecha del siguiente verso: «Vino, vino. En ninguna parte/ Se pregunta — —».

A continuación surge de la nada un «yo» que insiste hasta cinco veces que estaba presente, apuntando a una herida que no cura. Resurge la ceniza de *Todesfuge*, así como la noche. En

esta ocasión «se dirigen ahora a un ojo húmedo de vida y dolor» en lugar del cruel ojo azul. Este poema supone la vuelta al infierno judío y el regreso.

Hacia el final de «Angostura», la exclamación de júbilo «Hosanna», viene a significar en los *Salmos*: «¡Ayuda, señor!». Lo escribe fragmentado: «Ho, ho- / sanna», a modo de tartamudeo, de risa burlona. Como afirma John Felstiner, «con ecos de la canción alemana de marcha *Wir sind des Hitlers braunes Heer, heia, ho, ho* (Somos el ejército de Hitler, jaia, jo, jo)» (*Paul Celan: Poeta, Superviviente, Judío*, 2002: 185). Prosigue el poema como nunca antes lo había hecho: «*Also / stehen noch Tempel*» (Así / que hay templos todavía). De ahí que, «gracias a una lógica que tiene sus raíces en *Todesfuge*, si estos santuarios todavía están en pie en algún sitio, es en el muro de las ejecuciones» (*Paul Celan: Poeta, Superviviente, Judío*, 2002: 185). El verbo *stehen*, 'estar en pie, permanecer', muestra en toda su obra la perseverancia frente a obstáculos y acontecimientos adversos. Ahora «Una / estrella / tiene todavía luz», ya no se trata del centelleo de «Fuga de muerte», sino la esperanza en la estrella de David, cuya luz sigue viva. Y luego «Nada, / nada está perdido». En una carta a Walter Jens, el 21 de marzo de 1959, con el fin de justificar la disposición de los poemas en *Reja del lenguaje*, asegura: «Verdaderamente he angostado las palabras, las *voces* (he dejado que me condujeran a la angostura): hasta la implacabilidad del último poema (no era cronológicamente el último pero yo sabía que era el último)» (*Paul Celan: Poeta, Superviviente, Judío*, 2002: 186).

Muchos afirman que es el poema más exigente de Celan, creado tras el discurso de Bremen.

En *Angostura* la forma y el contenido de *Todesfuge* experimentan una nueva concepción que va más allá del patetismo de la leche negra, la exploración de la memoria, a su vez una dimensión del trauma original. El final del poema se funde con su comienzo, del modo en que la memoria casi coincide con la realidad [...]. No solo hay un asterisco detrás de cada sección, sino también entre el título y el primer verso: una marca que carece de finalidad, a menos que unamos el último verso de *Angostura* con el primero y empecemos de nuevo, *da capo*.

Repítase seis millones de veces y “Nada está perdido”. (*Paul Celan: Poeta, Superviviente, Judío*, 2002: 186).

## 7. Interpretación de *Todesfuge*

En mi breve estudio y aproximación a la poesía celaniana, he podido comprobar que el verdadero significado de cada palabra de «Fuga de muerte» se lo ha llevado consigo su autor a las profundidades del Sena. Desde su publicación en la colección de poemas *Amapola y memoria* (1952), múltiples y diversas teorías respecto a su oscura legibilidad han ocupado las páginas de estudiosos y curiosos. El poema mantiene una posición claramente apartada del resto del libro, y además conforma su final o culmen. Muchos están de acuerdo en que es una de sus composiciones más sencillas respecto a su comprensión, quizás porque la finalidad era expresar la herida sin sutura de todo un pueblo, por lo que trató de hacer llegar el mensaje a todo tipo de lectores.

En una primera lectura se puede apreciar sin dificultad que el poema nos sitúa en un campo de exterminio, en el que se encuentra un hombre que parece ser miembro de las SS y escribe cartas a su amada. Sin embargo, hay ciertas expresiones que están fuera de nuestro alcance o simplemente nos hacen reflexionar, como por ejemplo la ya mencionada «negra leche del alba» o «escribe al oscurecer en Alemania tus cabellos de oro Margarete».

En el primer verso se presenta la leche negra, unánimemente entendida como metáfora del alimento contaminado de los judíos. No obstante, a mi parecer supone algo más. Se trata del lado más oscuro de la Alemania nazi. Contrapone la raza aria o pura que encarna la leche blanca con la leche negra, los judíos. Mientras el régimen nazi beneficiaba al prójimo, los

blancos, el deseo del exterminio judío o «Solución Final» (*Endlösung*) suponía el fin de la leche putrefacta. La leche blanca es el elixir de la vida basada en una sustentación de la raza aria como raza dominante y única posible. La repetición a lo largo del poema del verbo ‘beber’ incrementa la sensación de angustia, así como de tiempo cíclico sin retorno aparente que inunda a todo lector.

En el cuarto verso «cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho» hace una clara alusión al humo que expendían las grandes chimeneas de los crematorios.

En el verso siguiente Celan hace referencia a serpientes, animales con múltiples significaciones simbólicas y, a mi parecer, una de las incógnitas más interesantes que esconde el poema. En Occidente, en las creencias cristianas e islámicas la serpiente representaba al demonio. En la Biblia aparece como representante de la tentación y, en consecuencia, del castigo divino, así como ilustraciones por parte de la Iglesia Católica de Jesús y de la Virgen María pisando una serpiente como simbolización de la lucha entre el bien y el mal.

En otras culturas han sido apreciadas, como es el caso del Antiguo Egipto. Uadyet era la «Señora del Cielo», una cobra que simbolizaba el calor del Sol y la llama del fuego y representaba la fertilidad de tierras y aguas egipcias. En el Lejano Oriente y China es considerada una entidad sagrada y protectora. Sin embargo, en otras culturas se piensa que el basilisco es capaz de matar con una mirada directa por medio de la petrificación. De hecho, y como ya he adelantado anteriormente, en la mitología griega una Gorgona era un monstruo femenino que convertía en piedra a aquellos que miraba a los ojos. El mito más conocido es el de Perseo y Medusa (en griego antiguo Μέδουσα: ‘guardiana’, ‘protectora’), en el cual el hijo de Zeus decapita al monstruo y usa su cabeza como arma hasta ser entregada a la diosa Atenea para que la pusiera en su escudo. Por ello opino que el hombre que juega con las serpientes es el guardián del campo de exterminio, el cual juega con el mal, pues posee la capacidad de

matar a cualquiera persona que desee con gran facilidad, incluso muertes en masa. Tiene en sus manos el poder de la muerte, al igual que lo tenía Medusa. Es más, las Gorgonas llevaban un cinturón de serpientes, del mismo modo que en la línea diecisiete el alemán «agarrar el hierro del cinto lo blande con sus ojos azules». En este verso se puede observar de manera más clara la analogía con las Gorgonas y su cinturón, su capacidad de ejecutar por el mero hecho de poseer los ojos azules y la tez blanca. Además, hace referencia al ojo como la mirada fulminante de los terribles monstruos.

Cabe destacar que «escribe al oscurecer a Alemania», momento del día en el que deja a un lado su cargo militar y se ocupa de su vida personal. Más allá del asesino implacable, Celan no duda en mostrar su lado humano a través de la escritura de cartas a su amada, Margarete. A su vez, Margarete encarna la cultura alemana, manchada de sangre y terror, tambaleando en manos de criminales. Lo escribe, sale de la casa y bajo el estrellado cielo, su lado más terrorífico acecha de nuevo para silbar a sus judíos primero (mastines) y a continuación a sus perros (judíos) con el objetivo de que caven su propia tumba en la tierra. Mientras tanto, ordena que bailen, humillando todavía más a los prisioneros, en contra de su voluntad.

En la decimoquinta línea introduce por primera vez a Sulamit, contraponiendo la identidad alemana con la judía. El pelo dorado o rubio se transforma en ceniza, cabello característico de la raza judía. Sin embargo, el poeta no utiliza «tu pelo negro» o «tu pelo castaño», sino «tu pelo de ceniza». Esto supone una clara alusión a los crematorios, a lo único que queda de toda una raza, cenizas. De hecho, en la continuación del verso, «cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho», recalca la sensación opresiva y agonizante de los cuerpos hacinados. La primera persona del plural del verbo ‘cavar’ nos llena de una angustia colectiva. De las fosas comunes en la tierra a una fosa en los aires, la incineración en hornos crematorios.



En el verso dieciséis «Grita hincad los unos más hondo en la tierra los otros cantad y tocad» y dieciocho «hincad los unos más hondo las palas los otros seguid tocando a danzar», observamos la hipocresía de la política nazi. Los judíos debían entretenerlos en vida, por lo que era frecuente la organización de grupos de teatro, de música y los prostíbulos. También del verso veinticuatro al veinticinco se puede observar un claro ejemplo de la misión de divertir a los alemanes: «Grita que suene más dulce la muerte la muerte es un Maestro Alemán». La cultura judía era excelente en artes escénicas y puntera en general (pintura, ciencia, escritura, pensamiento, etc.) así como el célebre humor judío (los más famosos en este terreno fueron los Hermanos Marx). El hombre que vive en la casa se vincula en múltiples ocasiones con la música, adquiriendo una ambivalencia extraña. Su lado artístico en general y de la música en particular me hace pensar en él como el director de una orquesta. Su batuta es una porra de hierro que porta en el cinturón. Además, encarna la muerte, un «Maestro Alemán» que como hemos visto, ‘maestro’ puede adquirir el significado de músico, director o maestro musical. De este modo, la asociación encajaría dentro de la faceta musical paródica del poema, ya que el título de este hace referencia a un género musical.

El hermetismo temporal y cíclico se ve reflejado en la repetición de versos en sus estrofas finales: «negra leche del alba te bebemos de noche», «te bebemos a mediodía la muerte es un Maestro Alemán», «te bebemos de tarde y mañana bebemos y bebemos». Esta reiteración se ve fracturada por dos versos de suma importancia en la composición, ya que conforman la única rima en *Todesfuge*, probablemente intencionada.

Los versos treinta y treinta y uno: /der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau / er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau / (/la muerte es un Maestro Alemán su ojo es azul / él te alcanza con bala de plomo su blanco eres tú /) resuenan en la voz de todo lector como un disparo directo al corazón. Para la obtención de esta imagen visual, Celan realiza una

minuciosa selección de palabras. Supone la victoria alemana, la muerte de cada una de las víctimas trasladada al lector, el cual se siente identificado y herido. Parece que el autor busca destacar estos versos en concreto, ya sea por el claro contenido o por la perfecta rima consonante que apreciamos en alemán.

Seguidamente, se presencia una sensación acumulativa de versos ya mencionados en anteriores estrofas, superponiéndolos y transmitiendo un aumento progresivo de emoción. La inquietud la percibimos a través de «azuza a sus mastines a nosotros nos regala una fosa en el aire». Dicho esto, el ambiente de violencia alcanza el punto álgido en el verso posterior, «juega con las serpientes y sueña la muerte es un Maestro Alemán». No prescinde de las serpientes y la misma palabra ‘muerte’, identificándola esta vez, sin ningún oscurecimiento, con el Maestro Alemán o la Alemania nazi.

Por último, la contraposición de las dos culturas y sociedades: Margaret y Sulamit. Ambas posicionadas al mismo nivel en el poema, como una demostración de igualdad y no de superioridad por parte de la raza aria. Resulta esclarecedor que la última palabra sea Sulamit, como si se tratase de un último suspiro de auxilio o esperanza.

## 8. Conclusiones

La intención de aglutinar una selección del corpus poético de Paul Celan en torno a su magistral poema *Todesfuge* ha sido:

- I. Reivindicar la importancia del autor en la poesía en lengua alemana de la segunda mitad del siglo XX. Es considerado por la crítica internacional como el lírico germánico más notable de la segunda posguerra, puesto que insistió en escribir en alemán la catástrofe vivida por su pueblo. Su mundo fue arrasado y su lengua materna damnificada, mas no dudó en aferrarse a ella y tratar de sanar el daño ocasionado a través de sus versos.
- II. Plasmar la originalidad de su escritura. Celan se resistió al discurso simple y cargó de oscuridad sus palabras. Su obra está repleta de referencias literarias, filosóficas, históricas, teológicas, así como de contrasentido y alusiones personales. El lector de su poesía ha de ser activo, la complejidad de esta exige una lectura atenta.
- III. Exteriorizar el dolor que se esconde bajo el poema. La historia de un hombre herido vitalmente que busca plasmar sus sentimientos. *Todesfuge* es más que una historia individual, es la voz de un pueblo que buscaba cerrar sus heridas y reivindicar un pasado olvidado que para ellos siempre será presente y futuro yerto.
- IV. Demostrar las vinculaciones del poema con múltiples artes con el fin de expresar emociones como por ejemplo la música, la cinematografía o la literatura. La música adquiere gran importancia en la composición estudiada, ya que interviene como eje vertebrador y mitigador de la cruel realidad.
- V. Para concluir, a pesar de ser uno de los autores más importantes de la literatura universal, en el sistema educativo español parece no tener cabida. Su estudio no es equiparable a la relevancia que adquiere dentro de la literatura universal.

## Referencias bibliográficas

Bollack, J. (2005): *Poesía contra poesía*, Madrid: Trotta.

Capasso, M. (2015): *Cenizas de Paul Celan. Una lectura de Todesfuge, Avatares Filosóficos*, N°2 (págs. 185-196)

Celan, P. (1987): *El Meridiano, Un ángel más*, N°1 (págs. 53-66).

Celan, P. (2016): *Obras completas*, Madrid: Trotta.

Cuesta Abad, J. M<sup>a</sup>. (2001): *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*, Madrid: Trotta.

Felstiner, J. (2002): *Paul Celan: Poeta, superviviente, judío*, Madrid: Trotta.

Ibarlucía, R. (2004): Paul Celan y el *Tango de la muerte*, *Revista latinoamericana de filosofía*, Vol. 30, N°2 (págs. 287-312).

Levi, P. (2002): *Si esto es un hombre*, Barcelona: Muchnik.

Martín Gijón, M. y Benítez Andrés, R. (Coord.). (2017): *Lecturas de Paul Celan*, Madrid: Abada.

Núñez, M. A. (2016): *La palabra lacerada. Celan desde Derrida*, *THÉMATA: Revista de filosofía*, N°54, (págs. 111-123).

# ANEXO

## 1. FUGA DE LA MUERTE<sup>8</sup>

NEGRA leche del alba la bebemos de tarde

la bebemos a mediodía de mañana la bebemos de noche

bebemos y bebemos

cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho

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

Alemania tu pelo de oro Margarete

lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines silba a sus judíos hace  
cavar una fosa en la tierra

nos ordena tocad a danzar

Negra leche del alba te bebemos de noche

te bebemos de mañana a mediodía te bebemos de tarde

bebemos y bebemos

Vive un hombre en la casa que juega con las serpientes que escribe

que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete

Tu pelo de ceniza Sulamit cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho

Grita hincad los unos más hondo en la tierra los otros cantad y tocad agarra el hierro del cinto

lo blande son sus ojos azules

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

---

<sup>8</sup>Celan, P. (2016): *Obras completas*, Madrid: Trotta. (págs. 63-64).

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 ni 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  
azusa 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

SCHWARZI-: 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 aschencs 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 schwingt« 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 aschencs Haar Sulamith er spielt mit den  
Schlangen // Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland / er ruft

steicht 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 Gtab in det Luft / er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland // dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith

## **2.ANGOSTURA<sup>9</sup> \***

Trasladado al  
terreno  
del vestigio inequívoco:

Hierba, separadamente escrita. Las piedras, blancas, con las sombras de los tallos:

¡No leas más - mira!

¡No mires más - anda!

Anda, tu hora  
no tiene hermanas, tú estás -  
estás en casa. Una rueda, lenta,  
gira por sí misma, los radios  
trepan,

\* Angostura (*Lngführung*) es también el término técnico musical para *stretto* o «estrechos», lugar de la fuga donde las entradas del motivo y la contestación se suceden a menor distancia de tiempo tjuc en la primera exposición.

---

<sup>9</sup>Celan, P. (2016): *Obras completas*, Madrid: Trotta. (págs. 144-149)

trepan por un campo negruzco, la noche no necesita estrellas, en ninguna parte  
se pregunta por ti.

El lugar donde yacían, tiene un nombre - no tiene ninguno. N o yacían allí. A lgo yacía entre  
ellos. No

veían a través.

No veían, no, hablaban de palabras. Ninguna se despertó,

el sueño vino  
sobre ellos.

Yo soy, yo,  
yo yacía entre vosotros, abierta-  
mente, yo  
era audible, os envié mi tictac, vuestro aliento obedeció, soy  
yo todavía, vosotros  
dormid ciertamente.

Soy todavía -

Años.

Años, años, un dedo  
tienta hacia abajo y hacia arriba, tienta alrededor:  
Puntos de sutura, tangibles, aquí  
una enorme desgarradura, aquí  
vuelve a cicatrizar - ¿quién  
la cubrió?

Vino, vino.

Vino una palabra, vino, vino por la noche, quería lucir, quería lucir.

La cubrió

Vino, vino. En ninguna parte



se pregunta —

¿-quién?

Ceniza.

Ceniza, ceniza.

Noche.

Noche y noche. - Ve hacia el ojo, el húmedo.

Huracanes.

Huracanes, desde siempre, torbellinos de partículas, lo otro, ya

lo sabes, lo

leímos en el libro, era

opinión.

Era, era

opinión. ¿Cómo nos agarramos

- con estas manos?

También estaba escrito que. ¿Dónde? Tendimos

un silencio sobre ello, saciado de veneno, vasto, un verde

silencio, un sépalo, de él suspendida una idea de vegetal -

verde, sí, suspendida, sí, bajo un cielo solapado.

De, sí, vegetal.

Ve

hacia el ojo,

el húmedo-

Sí.

Huracanes, torbellinos

de partículas, quedó

tiempo, quedó,  
para intentarlo con la piedra - era hospitalaria,  
no cortaba la palabra. Qué bien nos sentíamos:

granular,  
granular y fibrosa. Entallecida,  
compacta;  
oval y radiada; glomerulosa,  
aplanada y  
grumosa; porosa, ramificada-: no  
cortaba la palabra,  
habló,  
habló a gusto a los ojos secos, antes de cerrarlos.

Habló, habló. Fue, fue.

Nosotros  
no cedimos, nos quedamos, en el centro, una  
estructura porosa, y  
vino.

Vino hacia nosotros, vino a través, recompuso invisible, recompuso

la última membrana,

y

el mundo, un miriocristal,

brotó en su figura, brotó en su figura.

Noches, desintegradas. Círculos, verdes o azules, rojos  
cuadrados: el  
inundo arriesga lo más íntimo en el juego con las nuevas

horas. - Círculos,  
rojos o negros, claros  
cuadrados, ni  
sombra de vuelo,  
ni  
plancheta, ningún  
alma de humo sube ni entra en juego.

A la hora en que vuela la lechuza, sobre la lepra petrificada,  
junto  
a nuestras manos huidas, en

la última dislocación, sobre el  
parabalas ante  
el muro derrumbado:

visibles, de nuevo: las estrías, los  
coros, antaño, los salmos. Ho, ho- sanna.

Ni sube ni

Brotó en su figura, brotó en su figura.

Entonces-

entra en juego

Así  
que hay templos todavía. Una estrella  
tiene todavía luz.

Nada,  
nada está perdido.

Ho sanna.

A la hora en que vuela la lechuza, aquí, las conversaciones, color día-gris,  
de los vestigios de aguas de fondo.

(— color día-gris,  
de

Llevado  
al terreno del  
vestigio inequívoco:

Hierba.

Hierba,  
separadamente escrita.)

los vestigios de aguas de fondo -

ENGFÜHRUNG /// \* // Verbracht ins / Gelände / mit der untrüglichen Spur: // Gras,  
auseinander- geschrieben. Die Steine, weiß, / mit den Schatten der Halme: Lies nicht mehr -  
schau! / Schau nicht mehr - geh! // Geh, deine Stunde / hat keine Schwestern, du bist - / bist  
zuhause. Ein Rad, langsam, / rollt aus sich selber, die Speichen / klettern, / klettern auf  
schwärzlichem Feld, die Nacht/braucht keineSterne,nirgends/fragtesnachdir.///Nirgends/fragt  
esnachdir-//DerOrt,wosie lagen, er hat / einen Namen - er hat / keinen. Sic lagen nicht dort.  
Etwas / lag zwischen ihnen. Sie / sahn nicht hindurch. // Sahn nicht, nein, / redeten von / W  
orten. Keines/ erwachte, der / Schlaf / kam über sie. // \* // Kam, kam, Nirgends / fragt es - //  
Ich bins, ich, / ich lag zwischen euch, ich war / offen, war / hörbar, ich tickte euch zu, euer  
Atem / gehorchte, ich / bin es noch immer, ihr / schläft ja. // \* // Bin es noch immer -//Jahre. /  
Jahre, Jahre, ein Finger /tastet hinab und hinan, tastet/umher: Nahtstellen, fühlbar, hier / klafft

es weit auseinander, hier / wuchs es wieder zusammen - wer / deckte es zu? // \* // Deckte es /  
Z u - wer? // Kam, kam. / Kam ein W ort, kam, / kam durch die Nacht, / wollt leuchten, wollt  
leuchten. // Asche. / Asche, Asche./ Nacht. / Nacht-und-Nacht. - Zum / Aug geh, zum  
feuchten. // \*// Zum / Aug geh, / zum feuchten - // Orkane. / Orkane, von je, / Partikelgestöber,  
das andre, / du / weißts ja, wir / lasens im Buche, war / Meinung. // War, war / Meinung. Wie /  
faßten wir uns / an - an mit / diesen / Händen? // Es stand auch geschrieben, daß. / Wo? Wir /  
taten ein Schweigen darüber, / giftgestillt, groß, / ein / grünes / Schweigen, ein Kelchblatt, es /  
hing ein Gedanke an Pflanzliches dran - // grün, ja / hing, ja, / unter hämischem / Himmel. //  
An, ja, / Pflanzliches. // Ja. / Orkane, Par- / tikelgcstöber, es blieb / Zeil, blieb, / es hein Srein  
zu versuchen - er / war gastlich, er / fiel nicht ins Wort. Wie / gut wir es hatten: // Körnig, /  
körnig und faserig. Stengelig, / dicht; / traubig und strahlig; nierig, / plattig und / klumpig;  
locker, ver- / ästelt -: er, es / fiel nicht ins Wort, es/ sprach,/ sprach gerne zu trockenen Augen,  
eh es sie schloß. // Sprach, sprach. / War, war.// Wir/ ließen nicht locker, standen / inmitten,  
ein / Porenbau, und / es kam.// Kam auf uns zu, kam / hindurch, flickte / unsichtbar, flickte /  
an der letzten Membran, / und / die Welt, ein Tausch- dkristall, / schoß an, schoß an. // \* //  
Schoß an, schoß an. / Dann- / Nächte, entmischt. Kreise, / grün oder blau, rote / Quadrate:  
die / Welt setzt ihr Innerstes ein / im Spiel mit den neuen / Stunden.- Kreise, / rot oder  
schwarz, helle / Quadrate, kein / Flugschatten, / kein / Meßtisch, keine / Rauchseele steigt und  
spielt mit. // \* // Steigt und / spielt mit - // In der Eulcnflucht, beim / versteinerten Aussatz, /  
bei / unsem geflohenen Händen, in / der jüngsten Verwerfung, / überm / Kugel fang an / der  
verschütteten Mauer: // sichtbar, aufs / neue: die / Rillen, die // Chöre, damals, die / Psalmen.  
Ho, ho- / sianna. // Also / stehen noch Tempel. Ein / Stern / hat wohl noch Licht. / Nichts, /  
nichts ist verloren. // Ho- / sianna. // In der Eulenflucht, hier, / die Gespräche taggrau, / der  
Grundwasserspuren. // \* // ( — taggrau, / der / Grundwasserspuren - // Verbracht / ins Gelände  
/ mit / der untrüglichen / Spur: // Gras. / Gras, / auseinandergeschrieben.)