

Aproximación a “*Todesfuge*” en el centenario del nacimiento de Paul Celan

Alejandro Finzi*
Universidad Nacional del Comahue
finziveg@hotmail.com

RESUMEN

El presente trabajo analiza “*Todesfuge*” de Paul Celan, a cien años del nacimiento del poeta. El poema es considerado el más importante en idioma alemán de la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave: Celan. Poema. Holocausto. Teatro. Situación

Approach to “*Todesfuge*” on the centenary of birth of Paul Celan

ABSTRACT

The present work analyses the poem “*Todesfuge*” by Paul Celan, on the centenary of poet’s birth. The poem is considered the most important in German Language from the second half of XXth century.

Keywords: Celan. Poem. Holocaust. Theatre. Situation

Es Sigmund Freud, en su artículo de 1915 “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte”¹, quien establece el campo de reflexión sobre las maniobras que la cultura europea diseñará a lo largo del siglo pasado. Su pensamiento es de lacerante actualidad: la guerra quita al ser humano las propiedades inherentes a toda conducta moral. Correlativamente, el

Estado ejecuta contra los ciudadanos la censura, la violencia hasta lo exánime, e impide la libre expresión, esclaviza desinformando, deshonra todos los compromisos colectivos establecidos por la Ley. Hemos, pues, de buscar en la ficción, en el teatro, en la literatura, nos dice el padre de la psicología contemporánea, un refugio al hogar social

*(Buenos Aires, 1951). Se doctoró en la Universidad Laval, Canadá, con una tesis sobre Antoine de Saint-Exupéry. Actualmente es profesor Consulto de la Universidad Nacional del Comahue, donde se desempeñó como Profesor Titular de Literatura Europea I y II. Es Profesor Asociado de la Universidad Laval e integrante del programa Erasmus Mundus. Cincuenta de sus textos teatrales fueron representados en las tres

Américas, África y Europa. Sus obras han sido traducidas a siete idiomas y son publicadas en América Latina y Europa. Recibió el premio Konex a las Letras (2004-2014).

¹ Cfr. Freud, S. (2010). *De guerra y muerte, temas de actualidad y otros textos*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

del que se nos sustrae hasta padecer lo exangüe.

La literatura europea del período bélico que comprende las dos guerras mundiales fue su caja de resonancia. Ese es un espacio de escritura extraordinariamente complejo. Debe comprenderse que se trata de un universo de manifestaciones asimilables, no ya solo al dominio profesional, sino al conjunto de manifestaciones espontáneas y ocasionales en el que conviven la lírica, la narrativa en todas sus formas, la ensayística humanista y la dramaturgia.



Esto es, y los párrafos que aquí comienzo a desarrollar son harto complejos, estamos frente a un universo literario y artístico libérrimo, que contempla un ejercicio acróstico para escribir la palabra libertad. Escribir la libertad. Ir al país señalado por Freud. En él habitan letras que van desde la obra novelística de Ford Madox Ford (*Parade End's*) hasta las canciones libertarias y clandestinas del gueto de Vilna: “...con sangre y fuego se escribió este cantar/no es canto de ave que libre pueda volar/entre

los muros que sin miedo derribó/lo canta un pueblo que con valor su brazo armó”².

En ese “océano de palabras”, como diría Víctor Hugo, conviven miles y miles de versos espontáneos que hicieron playa en los diarios de la prensa europea entre 1916 y 1945, con las secuelas propias de la alexia y agrafía que tutelaban la pura emocionalidad obturada por el nacionalismo. Estas experiencias conviven con la poesía italiana del llamado “hermetismo”, con la lírica de trinchera de García Lorca, Hernández, Alberti o la obra descomunal y luminosa de Wilfred Owen. A su lado, explotan nuevas indagaciones formales para la escena, como las del teatro de urgencia de Rafael Alberti en el frente español, los textos de Vladimir Mayacovsky y Serguei Esenin. Asimismo, ellas cohabitan, sin tutelas, con las experiencias escénicas del surrealismo, por ejemplo, la “*parade n° 1*”, del novelista y traductor francés René Lelu, “*fluctuations sensibles*” quien, de la lectura de un programa con los números de un espectáculo de Music-halls, en el Pabellón Rosa de Barcelona, realiza una experiencia onírica y vertiginosa transformada en un deslumbrante viaje interior³. Este texto es asimilable, de primera mano, a la forma del monólogo escénico que exploró Apollinaire y, antes, Alfred Jarry. En este laboratorio podrá encontrarse, asimismo, “Don Juan vuelve de la guerra” de Odon von Horvart, escrita en 1939, en una atmósfera post-bélica de 1918, *Tambores en la noche* de Bertolt Brecht, de 1921, el teatro de resistencia al invasor alemán de Jacques Prévert o la metáfora dramática ejemplificada por Carel Capek, en *R.U.R.*, de 1923. La misma que trae a la escena al robot,

² Cfr. Kreitman, B. (2017) *Hijos de papel*, Córdoba.

³ Cfr. Lelu, R. (1926). *Fluctuations sensibles*. Paris : Mercure du Livre.

criatura teatral e hijo dilecto de Mary Shelley.

El espacio de las formas del relato, por su parte, es profuso, laberíntico, intricado e igualmente muy difícil de establecer. Es un mapa de orillas azarosas, aleatorias, dibujadas a mano alzada por los estudios literarios. Ellos no pueden concretar un inventario de todo lo publicado en un escenario que no tiene fronteras, entre el año 1905 de Alexander Block (*Los 12*) y *Abajo los cascos* de Wolfgang Borchert, de 1947. Los estudios literarios han buscado el territorio comparativo que, si supone maniobras quirúrgicas de alto riesgo, las mismas dejarán suturas culturales muy difíciles de resolver e interpretar en nuestros días. Entre esas maniobras, los estudios comparados nos permiten operar en el territorio de un idioma: en Inglaterra, desde *The good soldier* de Ford Madox Ford, de 1915, hasta *La señora Dalloway* de Virginia Woolf (1925), *1984* de George Orwell (1949) hasta llegar a *Las sombras de Katyn* de Philipp Kerr, de 2013. En Francia, desde George Bernanos (*Sous le soleil de Satan*, 1926), Antoine de Saint-Exupéry (*Pilote de guerre*, 1942) hasta la trilogía de Pierre Lemaitre (*Haut révoir là haut*, *Miroir des nos peines*, *Couleurs de l'incendie* 2013-2019). En Alemania, desde *Sin novedad en el frente* de Reiner María Remarque (1929), *Berliner Alexander Platz* del mismo año de Alfred Döblin, hasta el poema “Inventario” de Günter Eich (1947) y la novela *El lector* de Bernhard Schlinck (1995). En estos peregrinajes entre autores e historias de vida, el dominio estrictamente documental: un escritor como el mismo Franz Kafka, morirá dos veces, en el sentido que Freud da a la muerte y su

asociación con la barbarie: una muerte, debida a la tuberculosis que lo expone a la gripe española; otra, porque con la primera guerra mundial se derrumba el Imperio Austro Húngaro y con él, el idioma alemán buscará un último refugio en su obra, ya no en Praga, en la experiencia horrorosamente humana del Holocausto.

Estos periplos que asumen los estudios culturales y literarios (vale la pena tomar unas horas en este océano de la peste a la deriva para leer a la británica Rachel Joyce)⁴, tienen como puerto de amarre los congresos literarios (¡David Lodge dixit!)⁵. Esta puesta en espejo entre fábulas, personajes, territorios, héroes y villanos, paisajística, amores con sus irisaciones perpetradoras de ataques de corazón y suspiros cardíacos, no lo son todo. No. De ninguna manera. En realidad, estos tránsitos mencionados, recién, muy sumariamente, en estas obras literarias que se caen de cualquier repertorio canónico, constituyen una “masa madre”. Las “levaduras” de esta masa son las escrituras epistolares de la época, la documentación bélica revelada oralmente por testimonios, los formatos de la representación dramática decimonónica del realismo y el romanticismo, la escritura periodística, la escritura lírica, la oralidad radiofónica, los ensayos narrativos experimentales paródicos y neo paródicos, la incipiente escritura cinematográfica, el quiebre de la escritura fotográfica en los lenguajes de comienzos del siglo XX, las llamadas escrituras de las vanguardias (un lugar común, ambiguo, anfibológico, terrorista, en el aula universitaria), las escrituras de composición musical abiertas por el lenguaje dodecafónico y los nuevos ensayos cromáticos (presentes, por ejemplo, en la obra de Gertrude Stein,

⁴ Joyce, R. (2012). *El insólito peregrinaje de Harold Fry*. Madrid: Editorial Salamandra.

⁵ Sugiero leer su novela *La vida en sordina*.

viviendo en París en la década del '20). El conjunto es un maderamen desde donde caerá el lector a ese precipicio sin fondo que es su experiencia de lectura. Pero es necesario que los estudios literarios continúen allí, en ese entramado precario de donde cuelgan los versos que cada cual ama y conserva. Pienso esto, antes de caer en la experiencia del terrorismo cultural que nos muestra Alexis Jenni en su *L'Art français de la guerre*. Lo cito: “Las cadenas de televisión practican la charlatanería. Producen un flujo de imágenes que no contienen nada: la guerra moderna se relata en una luminosidad de pantallas”⁶.

¿Qué ocurre con la lírica y, más precisamente, con el poema “Todesfuge”, de Paul Celan?

Es John Felstiner quien nos proporciona el recorrido existencial del escritor rumano. Nos lo revela pormenorizadamente y a él debemos recurrir⁷. Nacido en 1920, Celan fue educado en idioma alemán. Su tercer idioma fue el francés. A su labor literaria de creación se suma la de traductor de William Shakespeare, Emil Cioran, Osip Mandelstam, Emily Dickinson, entre otros escritores universales. Autor de cinco poemarios, *Todesfuge* es considerado uno de los poemas más importantes de la segunda mitad del siglo pasado en lengua alemana. Investigadores europeos se han detenido en su obra lírica integral para reconocerla como la más importante de la literatura alemana después de la segunda guerra mundial. Su obra completa se inscribe dentro del período de idioma germano conocido como “literatura de los escombros”, al que

también pertenecen, entre una familia mucho más grande, Henrich Böll, Wolfgang Borchert, Günter Grass, Günter Eich, Bertolt Brecht, Nelly Sachs y el dramaturgo, de larga influencia entre los autores latinoamericanos, Peter Weiss. La denominación que se da al ejercicio de creación de estos escritores es inadecuada. Más apropiado, creo, sería reunirlos bajo la denominación de “literatura de la memoria”

Paul Celan vivió en París desde 1949 y, en 1970, se mató tirándose al Sena desde el puente Mirabeau. El puente Mirabeau: El del atardecer y las lavanderas, cerquita del Bois de Boulogne. Guillaume Apollinaire y Celan están unidos por ese puente, como los dos, también, están unidos sentimentalmente por dos pintoras: Gisèle Lestrangé, esposa del poeta rumano y Marie Décaudin, la amante del jovencito, infiel y cretino, Wilhem Apollinaris, parisino por adopción, rumano por casualidad. Pero mientras para este último el hermoso puente es un poema elegíaco, asimilable a la sonata que compuso



⁶ Cfr. Jenni, A. (2011). *L'Art français de la guerre* París: Éditions Gallimard, p.17. (La traducción es mía).

⁷ Cfr. Felstiner, J. (2002). *Paul Celan, poeta, superviviente, judío*. Madrid: Editorial Trotta.

Gabriel Fauré, para cello y piano, en 1880, para el poeta rumano es otra cosa.

¿Por qué se mató Paul Celan, tirándose al río?

Porque para él, para Paul Pesaj Antschel, el niño nacido en Cernauti, las aguas del Sena fueron esa herida que deja correr lo que nunca cicatriza. Es por ese río, por donde pudo reunirse finalmente, en 1970, con sus padres, Leo y Fritz. Ellos habían sido deportados a campos de concentración y exterminados. Y, fue en ese mismo instante, en esa misma noche de otoño, que el río dio al niño rumano la única y solitaria ocasión de escapar de un campo de trabajo esclavo, en Transnistria, Moldavia, no lejos del Mar Negro, donde los nazis lo habían confinado. El Mar Negro, adonde a comienzo del siglo primero de nuestra era habían confinado, en una barraca militar, a Pluvio Ovidio Nasón.

Cuando los estudios abordan este poema de Celan, coinciden, siempre, con la reflexión que Theodor Adorno nos dejó en 1951, en *Crítica, cultura y sociedad*, pocas primaveras después de que *Todesfuge* hubiera nacido entre las páginas de un cuaderno: "Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie". La afirmación es largamente citada, destripada, es objeto de múltiples interpretaciones y es referencia ineludible no solo para estudiar la obra del poeta rumano sino la del conjunto de la poesía europea hasta la actualidad.

Leamos, a continuación, el poema, que integra *De amapolas y memoria*, de 1952:

Fuga de la muerte

Negra leche del alba la bebemos al atardecer
la bebemos a mediodía y en la mañana y en la noche

bebemos y bebemos
cavamos una tumba en el aire no se yace estrechamente en él
Un hombre habita en la casa juega con las serpientes escribe
escribe al oscurecer en Alemania tus cabellos 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 tumba en la tierra
ordena tocad para la danza

Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos en la mañana y al mediodía te bebemos al atardecer
bebemos y bebemos
Un hombre habita en la casa juega con las serpientes escribe
escribe al oscurecer en Alemania tus cabellos de oro Margarete
tus cabellos de ceniza Sulamita cavamos una tumba en el aire no
se yace estrechamente en él
Grita cavad unos la tierra más profunda y los otros cantad sonad
empuña el hierro en la cintura lo blande sus ojos son azules
cavad unos más hondo con las palas y los otros tocad para la
danza

Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos al mediodía y la mañana y al atardecer
bebemos y bebemos
un hombre habita en la casa tus cabellos de oro Margarete
tus cabellos de ceniza Sulamita él juega con las serpientes
Grita sonad más dulcemente la muerte la muerte es un maestro
venido de Alemania
grita sonad con más tristeza sombríos violines y subiréis como
humo en el aire

y tendréis una tumba en las nubes no se yace estrechamente allí

Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos a mediodía la muerte es un maestro venido de
Alemania
te bebemos en la tarde y la mañana bebemos y bebemos
la muerte es un maestro venido de Alemania sus ojos son azules
te hiere con una bala de plomo con precisión te hiere
un hombre habita en la casa tus cabellos de oro Margarete
azuza contra nosotros sus mastines nos sepulta en el aire
juega con las serpientes y sueña la muerte es un maestro venido
de Alemania
tus cabellos de oro Margarete
tus cabellos de ceniza Sulamita”⁸.

La necesidad de establecer la biografía del poema, nos revela, contabilizadas las imprecisiones probables de la datación, que Paul Celan lo escribió en rumano, en 1945, y, en ese idioma, con el título de “Muertetango”. Luego, al publicarlo en idioma alemán, en 1948, le otorgó su nombre definitivo.

Es una empresa hartamente compleja ofrecer un repertorio de los usos retóricos empleados en un poema cuando este es traducido. Solo puede ofrecerse una somera aproximación dando cuenta de los límites impropios de ese abordaje analítico. El estudio de tropos y maniobras presentes en un texto literario traducido es, en consecuencia, endeble, inconsistente, cuanto reiterado porfiadamente. La aclaración es necesaria e imprescriptible.

⁸ En *Cuadernos de versiones* (2002). Barcelona: Galaxia Gutenberg. Traducción de José Ángel Valente.

⁹ Cfr. Kerr, P. (2013). “Les ombres de Katyn”. En *Le livre de poche*. Paris : Éditions du masque.

El texto de creación, en su traducción, exhibe una autonomía compositiva y no abastase la noción de la construcción subsidiaria.

Cuatro estrofas en la traducción empleada aquí, el poema abre con un aparente oxímoron que ejecuta una maniobra anafórica e iterativa ya que comienza cada unidad sucesiva. Si uno se apoya en aquel otro, muy renombrado y verdugo de los estudiantes de Letras, que es sinónimo de la sinestesia baudeleriana, este oxímoron no es tal, no tiene su consistencia. ¿Por qué? Porque “Negra leche” no organiza dos términos opositivos que se excluyen mutuamente. No. Por el contrario, lo que se nombra, con claridad meridiana, es aquello que se bebe en los barrancos de Auswichtz-Birkenau, Buchenwald, Treblinka, Teresin, Dachau y el resto de celdas del averno dispersas por toda Europa. De esto nos habla Primo Levi, en *Se questo è un uomo* (1947) sobre su sobrevivencia en Auswichtz, Jorge Semprún en sus obras sobre Buchenwald, Philipp Kerr, en “Las sombras de Katyn” sobre la masacre polaca de 1934⁹ y, más recientemente, Katja Kettu, la muy joven escritora finlandesa, en su novela *La comadrona*, donde relata la suerte de los confinados en Titovka, en 1941¹⁰. Esta dislocación de la figura retórica nos quita la palabra de cualquier inscripción literaria y ubica su resonancia semántica en un espacio temporal que es iterativo para expresar la obturación del tiempo cronológico. El suceder de las horas ha sido emasculado de la experiencia sensorial. “Alba”, “atardecer”, “noche”: el tiempo se ha detenido. Esta configuración

¹⁰ Cfr. Kettu, K. (2011). *La comadrona*. Madrid: Alfabeta.

se asocia con *Esperando a Godot*: la obra, también publicada en 1952¹¹. Estragón y Vladimir se consumen en una atemporalidad absoluta. Es necesario aquí ser más específico en el empleo de la voz “atemporal”, habida cuenta de que no estoy diciendo que la experiencia trascienda el tiempo. Digo que el tiempo, cualidad de lo humano, ha sido expelido de toda experiencia. Y es por eso que el Tiempo tampoco traduce, tanto en el poema de Celan como en la obra de Samuel Beckett, espera alguna. El poema ejecuta una operación anafórica que abre cada estrofa: “Negra leche del alba te bebemos de noche”. Idéntica maniobra se muestra en la obra del autor irlandés. El



resultado lírico es el estancar cualquier transcurso imaginario. De allí la forma iterativa que ofrece el presente plural del verbo beber.

En las cuatro estrofas, Paul Celan utiliza la palabra “serpientes”, asociándola con el juego. Tampoco en este caso estamos frente a una metáfora, a algún desplazamiento de sentido. Un

desplazamiento que confirmaría esa suerte de oscuridad que se otorga a la lírica del poeta, al sustituir una voz por otra, para materializar su sesgo metafórico. Esto, en nombre de un tributo a una obra de comprensión siempre difícil e incompleta. En este sentido, la poesía hermética italiana, representada en este trabajo por Ungaretti, Quasimodo y Montale, dan cuenta de ese movimiento de confinamiento que la lengua italiana propone en sus versos para retirarse de la barbarie panfletaria a la que el idioma es sometido por parte del fascismo. Lo que el hermetismo propone a sus versos es el ingreso a la caverna de Platón, respirar el secreto de las tinieblas analógicas que se perciben en su interior, como gotas que caen de sus muros y que son muestras elocuentes de la existencia de vida en el exterior. No está mal hacer esta asociación, sobre todo si viene de la mano de “Un golpe de dados nunca abolirá el azar”, porque ella puede denunciar la falta de puntuación y la cualidad musical que ambos textos comparten. Sin embargo, lo que cabe aquí es regresar a la biografía del poema: no hay ninguna metáfora en el empleo de la voz “serpientes”, así que perdemos soberanamente el tiempo si pretendemos hacer una incursión (¡o excursión!) hermenéutica, como la que hemos hecho en homenaje a Stéphane Mallarmé desde 1897, sin resultados ciertos y definitivos. Lo que nos señala el empleo biográfico de la voz “serpiente” es que Celan se despoja de cualquier giro predicativo que la lírica europea podría proponerle: en el campo de concentración se llama “serpiente” a la columna de humo que sale hacia el cielo desde los hornos crematorios. Esa columna oscura, se retuerce hacia el cielo, yéndose en libertad: “...subiréis como/ humo en el aire/y

¹¹ Paris : Éditions de Minuit.

tendréis una tumba en las nubes no se yace estrechamente allí". De este modo, la operación lírica ejecutada es la de desabastecer el empleo relacional de la voz "víboras" de cualquier tradición predicativa existente en el dominio literario.

En este orden, podemos detenernos en la adjetivación efectuada sobre el cabello de Margarete y Sulamita. La asociación cromática establecida por Celan puede extenderse al color de los ojos del soldado. Margarete es la novia de Fausto y Sulamita es esposa del rey Salomón. Estamos bien lejos aquí del establecimiento cromático que utilizó Georg Trakl en su breve obra lírica y, en particular en su poema bélico "Grodek", de 1914, su última creación. El verso cromático del poeta austríaco puede comprenderse asociado a la obra pictórica de Gustav Klimt, Egon Schiele, Ernst Ludwig Kirchner, Henri Matisse, pero no plasma la misma maniobra atributiva al sustantivo que ejecuta Paul Celan. El color de oro del cabello de Margarita tiene la misma tonalidad rubia que el cabello de Sulamita. El mismo. Solo que la joven que agoniza en la barraca de Auschwitz y sobre la cual se lanzarán los perros del guardián, o que recibirá un disparo de su revólver o que tendrá que cavar su propia tumba mientras escucha el violín o que alcanzará la libertad en la tumba del cielo en esa sinuosa víbora que asciende, tiene, por todo ello, por el horror incapaz de decirse, el cabello gris, teñido con el color de las cenizas que exhala el crematorio al atardecer, al alba, durante la noche, con monotonía asesina.

No hay, pues, distinción alguna entre las dos muchachas. Ninguna distinción. Lo subrayo. No hay una muchacha alemana, a quien Fausto, el embaucador, tomaba por la cintura (y para muestras vale un botón:

escuchen las promesas atorrantes que el estudiante Goethe hacía en Estrasburgo a la señorita Federica Brion) y otra, Sulamita, esposa de un profeta, otro cretino, que no se contentaba con casarse una vez, sino que lo hizo cien y que, por supuesto, era totalmente incapaz de conocer el nombre de cada una de las muchachas. Las dos son alemanas. La que espera entre las páginas de un libro de 1805 y que pide su redención al Dios cristiano. Y la hermosa novia prometida a Salomón, o sea, a cualquier muchacho apuesto y trabajador, cuyos esponsales sean según el rito de la confesión judía. Porque de eso se trata, y la reflexión es de Michael Vaile, mi traductor al inglés, extraordinario pedagogo y viejo compañero de estudios de David Lodge. Nos encontramos en Euskirchen, cerca de Köln y su observación fue la siguiente: lo monstruoso, la barbarie, consiste en que, en los campos de concentración, los alemanes mataron a sus propios hermanos, alemanes como ellos, que profesaban la religión judía.

Y eso se refleja en el color de cielo de los ojos del soldado que extermina a los suyos, a quienes crecieron con él, a quienes levantan los ojos al firmamento al atardecer, al alba, cuando la luna trae la noche azul. Mi conclusión es la siguiente: no existe una raza aria y una raza judía. Existe el ser humano y existe la bestia. Nadie, sin embargo, nace bestia. Todos, al nacer, lloramos.

Otra reflexión nos prodiga la ocasión de pensar la asociación entre música y lírica. El primer título del poema, en rumano, fue *Todestango* ("Tango de la muerte"); el poema ofrece una paráfrasis: el alemán que escribe a Margarete, que ordena danzar y tocar sus instrumentos y violines a quienes han de ser, en minutos,

incinerados, canta el tango “Plegaria”, del argentino José Bianco, popular con su orquesta entre la soldadesca del III Reich¹². El segundo título será el definitivo y puede interpretarse como una asociación con la fuga musical, aquella que ofrece un sistema de variación y reiteración melódica sobre un tema particular y que es universalmente reconocido en la obra de Juan Sebastián Bach. Esto puede advertirse en una primera lectura del poema en los primeros versos de cada estrofa y, luego, en el juego de variaciones locativas. Esto, entre los versos que se suceden a modo de temas que se reutilizan. Frases musicales que se retoman en un tiempo de ecolalia. Otra asociación posible, en términos musicales, se establece con el rezo del Kaddish. La oración que, para quienes profesan la religión judía, ofrece el camino hacia Dios a quienes dejan este mundo. Pero, en este poema en memoria de los muertos, ya no hemos de dejar nada en él, solo lo que perecerá en la tierra. De allí el verso iterativo y que reitera con sombra la plegaria, una y otra vez, y que se sitúa en el centro justo del poema todo: “la muerte es un maestro venido de Alemania”. Esto, rezado por un coro, según la tradición hebrea, pero, en la maniobra compositiva, sublime y aterradora de Paul Celan, por un coro, que es la misma Congregación confesional unida en el fondo de una barraca de Auschwitz. Maurice Ravel, en 1914, en la voz de un tenor acompañado por el piano, nos hizo escuchar el Kaddish, una de los temas de sus “*Deux mélodies hébraïques*”.

¹² Cfr. Bauzo, M., disponible en :<https://www.infobae.com/america/historia-america/2018/08/28/la-historia-del-tango-que-se-tocaba-en-los-campos-de-concentracion-y-de-como-inspiro-un-estremecedor-poema-sobre-las-matanzas-nazis/>

La mención del empleo del Kaddish nos permite ahora introducirnos, brevemente, en la noción de situación teatral que, junto con los integrantes de mi equipo de investigación, trabajamos largos años en la Universidad Nacional del Comahue¹³. Hemos advertido hasta qué punto es posible asociar y asimilar el territorio compositivo de una obra literaria en términos epocales. Así, un poema, un cuento, una novela, una obra teatral encuentran temas y puentes en su interior que los hacen coexistir. Tal es el caso de *Todesfuge*. El poema, gracias al empleo del presente verbal en la primera persona del plural nos permite descubrir un dispositivo conversacional. Nos preguntamos si nos propusiéramos buscar los términos de esta ecuación situacional en la lírica cómo podría funcionar. En este texto como, igualmente, en otros formatos poéticos que le son contemporáneos, una forma verbal habla e inmediatamente otra responde: el locativo de la situación teatral queda establecido:

El primer término de la réplica es, decimos plural cuanto iterativo y anafórico tal como ya hemos señalado:

“Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos al mediodía y la mañana y al
atardecer
bebemos y bebemos”

El segundo término de la réplica es una primera personal singular, un imperativo, igualmente iterativo y anafórico:

- “cavad unos más hondo con las palas y los
otros tocad para la

¹³ Cfr. Finzi, A. (2013) (Comp.) *La dramaturgia europea y la escritura de la situación teatral*. (Artículos de Hebe Castaño, Laura Marcoccia, Fernando Frassetto y Alejandro Finzi). Neuquén: EDUCO.

danza”
 “-sonad con más tristeza sombríos violines y
 subiréis como
 humo en el aire
 y tendréis una tumba en las nubes”

La organización de la réplica, aquí, en este poema, un término grupal, plural y otro, singular, nos ofrece una situación que en términos escénicos es susceptible de organizar un desarrollo dramático en todos los modos que tributan la representación: los actores que nos brindan los personajes en juego, la escenografía, el campo sonoro, los efectos de extrañamiento resueltos por el director, la utilería y el vestuario, el sistema lumínico, y la anécdota misma que emplea cada una de las palabras, cada uno de los versos, en la exacta disposición lírica que ha ofrecido el autor. Esto es, ese dispositivo escénico inherente al texto es una écfrasis que otorga un dominante visual al lenguaje poético. El poema tiene la capacidad de migrar hacia la forma de la situación teatral. Revela la intimidad del Holocausto: un guardián, que escribe a Margarete y un grupo de víctimas a las puertas del crematorio. Lo que nos enseña que la sentencia de Theodor Adorno tendría que extrañarse en otro contexto: la escritura de la lírica, después de Auschwitz, solo se hace visible en el conjunto del Sistema de las Artes. Un poema no existe solo, por sí mismo, sino, por el contrario, como expresión de las artes visuales en su totalidad, las restantes formas literarias, la música y las artes de la escena. No hay, en ello, ningún acto de barbarie. Y de ese modo para la existencia humana se abren todas las posibilidades del misterio de la existencia.

Celan, P. (2002). *Cuadernos de versiones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Traducción de José Ángel Valente.

Finzi, A. (2013). *La dramaturgia europea y la escritura de la situación teatral*. Neuquén: EDUCO.

Freud, S. (2010). *De guerra y muerte, temas de actualidad y otros textos*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Joyce, R. (2012). *El insólito peregrinaje de Harold Fry*. Madrid: Editorial Salamandra.

Kerr, P. (2013). *Le livre de poche*. París : Éditions du masque.

Kettu, K. (2011). *La comadrona*. Madrid: Alfaguara Grupo Editorial.

Kreitman, B. (2017). *Hijos de papel*, Córdoba.

Lelu, R. (1926). *Fluctuations sensibles*. Paris: Mercure du Livre.

Referencias bibliográficas