

Paul Celan

Visat núm. 19

(abril 2015)

per Arnau Pons

Paul Celan va néixer el 23 de novembre de 1920 a Czernowitz, capital de la Bucovina, una antiga regió de l'Europa oriental que al segle XVIII va ser integrada a l'Imperi austrohongarès amb aquest mateix nom: *die Bukowina*, segons la grafia alemanya.

La paraula té un origen eslau, *buk*, que significa 'faig', l'arbre dominant en aquella zona rebregada pels Carpats. La Bucovina és, doncs, una 'terra de fagedes'. El terme es relaciona, al seu torn, amb la paraula alemanya *Buch*, que designa el 'llibre'. Quan en el «Discurs de Bremen» (1958) Celan indica que prové «d'una contrada on vivien persones i llibres», sens dubte remet a aquest lliscament etimològic, però alhora posa de relleu el pes que va tenir la literatura en aquella regió. Abans de la Primera Guerra Mundial, Czernowitz era una ciutat on els jueus de llengua alemanya, en gran part assimilats, i també, en menor quantitat, de llengua ídix, superaven el terç d'una població força heterogènia, formada sobretot per romanesos i ucraïnesos, però també per polonesos, alemanys i altres ètnies. Per això, la ciutat va ser anomenada la Jerusalem del Pruth (el riu que hi passa per la vora), però també la petita Viena o l'Alexandria d'Europa. La comunitat alemanya hi tenia una escola, premsa pròpia, un teatre i fins i tot una universitat. Després de la dissolució de la monarquia austríaca, la Bucovina va ser annexionada a Romania, i Czernowitz va dir-se oficialment Cern?u?i. Durant la Segona Guerra Mundial, va ser ocupada per les tropes soviètiques, i Celan va fer l'experiència del comunisme —que l'havia atret en la joventut, juntament amb els moviments llibertaris— i va aprendre el rus. Després de la guerra, la Bucovina va quedar migpartida entre Romania i Ucraïna (la capital cau avui de la banda ucraïnesa amb el nom de Txernivtsí). Aquest brevíssim repàs històric pot ajudar a entendre l'actitud de molts jueus de llengua alemanya que vivien en aquella regió perifèrica: eren ells els principals representats i defensors d'una llengua *imperial* davant d'altres nacionalitats, encara que amb fortes friccions; i van ser aquests jueus orgullosos de la seva germanitat, els quals s'havien bolcat amb devoció a la cultura alemanya —com la mare de Celan, Friedrike Schrager—, que van ser deportats o exterminats pel nazisme, amb la ràpida col·laboració del feixisme romanès i de l'ucraïnès. De fet, Celan va fer la immersió en la gran poesia alemanya, amb autors com ara Rilke, justament quan van començar les batudes contra els jueus. Aquest primer moviment d'absorció d'un univers germànic que ben aviat va esdevenir hostil i assassí determina sens dubte la naturalesa contradictòria de la seva poesia, que s'ha de llegir com una contrapoesia, ço és, com una poesia que s'escriu contra la poesia, que la interroga, la jutja i la qüestiona fins a malmenar-la, com si li demanés explicacions per haver permès o acceptat que s'arribés fins allà —un esdeveniment mortífer en què la cultura i la teologia van tenir un paper rellevant, i per tant una responsabilitat que ni l'una ni l'altra poden defugir.

I tanmateix, a pesar de la romanització que es va estendre a aquella regió històrica, un grapat d'autors jueus de cultura alemanya originaris de la Bucovina o de Czernowitz es va fer sentir; la més coneguda és sens dubte Rose Ausländer, al costat de Selma Meerbaum-Eisinger, Alfred Margul-Sperber, Alfred Gong i Immanuel Weißglas; també, d'una altra manera, Aharon Appelfeld, que amb els avatars històrics va marxar cap a Palestina i hi ha escrit la seva obra en hebreu. També n'hi ha,

com es pot suposar, que han escrit en romanès, com Norman Manea i Petre Solomon. I això mostra de quina manera Celan va viure inevitablement una superposició de llengües —amb el francès i l'anglès apresos a l'escola com a llengües de cultura—, i també els xocs i les tensions entre els diversos nacionalismes (romanès, ucraïnès, alemany), als quals s'ha de sumar l'embat del comunisme —amb el rus i l'experiència soviètica— i del sionisme, amb l'hebreu o l'ídix dels ambients jueus. Aquestes llengües, o bé treuen el nas en els seus poemes, juntament amb l'espanyol de la lluita antifeixista [«No pasarán», en el poema «In eins» («Tot en u»), de *La rosa de ningú*, del 1963], o bé Celan les tradueix per mitjà d'una llarga llista de poetes: Virgil Teodorescu, Gellu Naum, Valéry, Jules Supervielle, Rimbaud, Mallarmé, Henri Michaux, Jacques Dupin, Shakespeare, Emily Dickinson, David Rokeakh —un deler de llengües que el va encoratjar encara a aprendre l'italià o el portuguès per traduir Ungaretti o Pessoa. La traducció literària va ser la seva feina habitual durant els dos anys que va romandre a Bucarest sota el règim comunista. Evidentment, allà va haver de traduir al romanès, i va triar autors russos, com Txèkhov i Lermontov. També la traducció a l'alemany, de Simenon o de Cioran, va ser una font d'ingressos durant els primers anys a París. És per això que la traducció va esdevenir el procés poètic que el va dur a assumir una estrangeria germana, o una estranya proximitat; al capdavant, una reivindicació de l'estranyesa i de la forania. Perquè estrany (Fremde) ho és també el poeta enfront dels alemanys. Els dos darrers versos de «Nachtstrahl», («Raig de nit»), de *L'arena de les urnes* (1948), diuen: «sóc més lleuger: / canto davant estranys». I una citació de Marina Tsvetàieva en el poema «I amb el llibre de Tarussa», de *La rosa de ningú* («Und mit dem Buch aus Tarussa», *Die Niemandrose*), remarca en rus que «Tots els poetes són xuetes», allà on Tsvetàieva havia dit només «poetes — xuetes», de manera que aquest tots que Celan afegeix a la citació es torna excloent: és a dir, tots els poetes són bandejats o estigmatitzats per allò que han escrit, i si no són bandejats o estigmatitzats és que no són poetes.

L'estranyesa o l'estrangeritat Celan la va trobar també en l'estimada. Es va casar a París amb Gisèle de Lestrangé, una jove pintora i gravadora provinent d'una família profundament catòlica vinculada amb la noblesa francesa. Poc temps abans, a Viena, havia conegut la poeta austríaca Ingeborg Bachmann, amb qui havia mantingut una intensa relació amorosa no exempta de tensions i malentesos, perquè els crítics que l'exalçaven a ella com una de les joves promeses de la poesia alemanya eren justament els qui l'atacaven a ell perquè escrivia una poesia afectada i sense un veritable compromís. Més d'una vintena de poemes del seu primer llibre, *Cascall i memòria* (*Mohn und Gedächtnis*, 1953), van ser escrits per a Bachmann:

A EGIPTE

Diràs a l'ull de l'estrangera: Sigues l'aigua.
Cercaràs dins l'ull de l'estrangera les que saps dins l'aigua.
Les cridaràs per fer-les sortir de l'aigua: Rut! Noemí! Miriam!
Les guarniràs quan jeguis amb l'estrangera.
Les guarniràs amb els cabells de núvols de l'estrangera.
Diràs a Rut, a Miriam i a Noemí:
Mireu, dormo amb ella!
Guarniràs l'estrangera que és a prop teu perquè sigui la més bella.
La guarniràs amb el dolor que has sentit per Rut, per Miriam, per Noemí.
Diràs a l'estrangera:
Mira, he dormit amb elles!

Però no va ser fins al final de la seva vida que Celan va tornar a tancar un cercle, i va mantenir, com en la joventut, una relació amorosa significant amb una dona jueva, Ilana Schmuely, l'Ametllant (Mandelnde). S'havien conegut de joves —i una mica de passada— a Czernowitz, i es van tornar a trobar, quan ell ja era un poeta reconegut, per mitjà d'ella. Ilana Schmuely va viure els goigs i les

decepcions del viatge, tan esperat, a Israel, el 1969.

S'estava dreta
l'estella de figa en el teu llavi,

s'estava dreta
Jerusalem al nostre entorn,

s'estava dreta
la flaire de pi ros
per sobre del vaixell danès —li vam donar les gràcies—,

m'estava dret
dins tu.

El llibre pòstum *Patis de temps* (*Zeitgehöft*, 1976) aplega poemes que van ser escrits entre l'impuls eròtic i el deliri més fosc. La correspondència entre Schmueli i Celan mostra les evitacions amigables que hi ha entre dues formes diferents d'entendre la judeïtat. Ella, més al costat de les associacions esperables —inclosa la transcendència religiosa. Ell, sempre més al costat de la intransigència i l'autonomia. La judeïtat havia esdevingut, per a ell, un element complementari de la poesia, gràcies al qual la identitat era buidada dels seus continguts nacionals o lingüístics essencialitzadors, i esdevenia una errar, un voleiar, un ser proscrit, i per tant una intromissió en uns espais aliens, que sempre són analitzats des d'aquesta exterioritat volguda i recercada. És una actitud que comporta i exigeix una gran llibertat, i que allunya el poeta de tota col·lectivitat poètica, nacional o religiosa. Va denunciar sempre i pertot el llocs on s'ha produït la destrucció dels jueus d'Europa, però alhora va mostrar tot el que el separa de les positivitats de la religió, com en el poema punyent dedicat a Nelly Sachs: «Zürich, Zum Storchen» («Zuric, Can Cigonya»), de *La rosa de ningú* —amb l'or d'una catedral que els acompanya durant la conversa, reflectit dins l'aigua, com si volgués mostrar la confusió religiosa de la seva interlocutora i denunciar el perdó d'un ecumenisme escapista i irresponsable. Aquest distanciament envers els jueus practicants també es va fer sentir —sempre al costat d'una solidaritat incondicional amb els jueus assassinats— en el poema «Engführung» («Estreta»), de *Reixes de paraula* (*Sprachgitter*, 1959), o a *Gespräch im Gebirg*, la *Conversa a la muntanya*, el breu text que va adreçar a Adorno l'agost del 1959, com a testimoni d'un diàleg frustrat. No havia estat Adorno que havia escrit una frase que va fer córrer molta tinta i que molts cops va ser utilitzada contra Celan: «escriure un poema després d'Auschwitz és un acte de barbàrie»? El poeta hi va reaccionar moltes vegades, mitjançant molts de poemes. El cert és que Adorno no va aconseguir desempallegar-se mai d'una visió llosca i icònica de la poesia, i mai no va arribar a percebre la negativitat i la capacitat crítica de la contrapoesia de Celan. Tampoc, a un altre nivell, no ho va fer Heidegger, que Celan ja llegia des dels anys cinquanta pel tractament que feia de la poesia i de la memòria, i amb qui es va trobar diverses vegades, també a la seva «cabana» de Todtnauberg. Ara bé, no sempre el va llegir amb gravetat, com en el poema «Todtnauberg», del llibre pòstum *Compulsió de llum* (*Lichtzwang*, 1970); també ho va fer amb hilaritat, com quan al·ludeix a la creu amb què Heidegger barra el mot *Ésser* —escrit *Seyn*— i hi superposa —o hi confronta— la unitat del monoteisme jueu que li hauria estat llegada en herència, amb el sarcasme afegit d'una crucifixió deïcida:

Llegat a mi,
l'U
barrat amb una creu de bigues:

he de resoldre aquest enigma,

mentre tu, en hàbit de xarpellera,
vas teixint la mitja del misteri.

El poeta ens torna a situar una altra vegada davant d'un desdoblament fundador, entre un jo, el subjecte històric, i un tu, el subjecte líric, que és qui escriu i teixeix la mitja misteriosa de la seva poesia. No és ell, així, el millor contradictor? I no és també el seu nom de ploma la millor manera d'estrangeritzar-se, i més quan s'és poeta en la llengua de Heidegger? Celan és la inversió del seu cognom en la grafia romanesa, Ancel. El seu pare, Leo Antschel-Teitler, un comerciant de gra amb conviccions sionistes, va voler que el seu únic fill anés a l'escola jueva durant les tardes i aprengué hebreu, tot i que ell se sentia més atret per l'elecció de la mare: l'assimilació i la modernitat, de resultes de la seva passió per la literatura alemanya —una transmissió que ell va interpretar com una missió: la de ser poeta en aquella llengua de la mort, llengua materna i dels botxins. Posseïa sens dubte el fons de melangia necessari per a una tal empresa, i també el do de saber treballar amb la negativitat d'una experiència com aquella, perquè tots dos van morir arran de ser deportats a Transnístria, a Ucraïna. Celan en va parlar ben d'hora al poema «Schwarze Flocken» («Flocs negres»), escrit durant el seu internament en un camp de treball de Romania, el 1943, quan es va assabentar, per una carta de la mare, de la mort del pare a causa del tifus, un poema que explica com la mare li demana que li enviï un mocador teixit per ell mateix (un poema), ara que ell aprèn a plorar definitivament. Per tant, el fet de teixir una tela —o de trenar i pentinar uns cabells— s'associa sovint a l'activitat poètica. També, doncs, el mocador o el vel, i les trenes. En el poema «Der Einsame» («El solitari»), escrit el 1944, també en el camp de treball, hi torna a aparèixer el mocador, que condueix a una proesa gairebé màgica del poeta. És, però, en el cèlebre poema «Todesfuge» («Fuga de la mort»), que Celan pot arribar a escriure una tomba per a la seva mare, morta d'un tret a la nuca al camp de Mikhailovka quan es va considerar que ja no era útil per a treballar. És un poema encisador, molt rítmic i alhora revulsiu, que exposa i analitza la singularitat del genocidi jueu a mans dels alemanys, i que va ser criticat per l'estetització de l'horror o per la conjugació de bellesa i crim, quan en realitat mostra de quina manera l'èxtasi musical, l'embriaguesa poètica i el deliri alquimista per l'or han pogut conduir a l'extermini, amb Auschwitz convertit en el gresol de la raça ària, a la llum de dues figures eminents: Bach i Goethe. Tots tres poemes formen part del primer recull, *L'arena de les urnes* (*Der Sand aus den Urnen*), publicat a Viena el 1948, i retirat pel poeta a causa d'un excés de faltes d'impresma, cosa que va comportar alguns malentesos; el més greu de tots, les acusacions de plagi de la vídua del poeta jueu alsacià Yvan Goll, Claire Goll, també jueva i poeta en francès i alemany com el seu marit, al qual Celan va llegir els seus poemes tot just en arribar a París, ciutat on es va instal·lar definitivament. Va ser sota la fascinació de la poesia del jove Celan que Yvan Goll va reprendre l'alemany per escriure els seus últims reculls i alhora li va encarregar la traducció a l'alemany de la seva poesia francesa. Segurament una mescla de gelosia i d'atracció van fer que Claire Goll el denunciés d'haver plagiat Yvan Goll així que el primer llibre, *Cascall i memòria* (*Mohn und Gedächtnis*), va aparèixer el 1953, perquè incloïa gairebé tot el recull de *L'arena de les urnes*. Un començament, doncs, que va ser difícil i marcat per la incomprensió i les humiliacions, amb un fons d'un antisemitisme renaixent en els ambients literaris d'Alemanya. Quan la seva poesia no era rebutjada pels joves poetes alemanys, com ara el Grup 47, de Viena, a causa del seu excessiu *pathos* i del seu allunyament de la realitat («Mohn und Metaphysik» és el títol burlesc que Enzensberger utilitza dins un dels seus poemes per referir-se al primer llibre de Celan), aleshores era durament criticada pels intel·lectuals més propers a Adorno pel fet d'haver-se servit de l'extermini nazi per fer poesia, o d'utilitzar una estètica inadequada per referir-se a l'horror. Quan no se li retreia la gratuïtat de les metàfores en genitiu (com ara els «molins de la mort», que en realitat era una represa crítica de l'eufemisme amb què Eichmann i el seu cercle anomenaven els camps), se l'acusava de rabejar-se en la lírica francesa fins a prendre's excessives llibertats amb la llengua alemanya, cosa que no podia sinó desembocar en la vacuïtat i en l'estranyesa. De vegades, aquestes crítiques s'associaven amb els orígens —massa poc genuïns— del poeta. Ell veia en totes aquestes crítiques una manera d'anul·lar el combat que la seva

poesia desplejava a Alemanya.

I és que Celan es va adonar ben aviat de la manera com el genocidi era neutralitzat per la religió, per la poesia o per la política, i de com els alemanys s'adaptaven ràpidament a aquestes manipulacions, amb les variades formes de la reconciliació, i de vegades fins i tot, paradoxalment, amb la connivència dels mateixos sobrevivents. D'aquí que arribés a reaccionar amb una mordacitat sense parió, com en el poema «Bei Wein und Verlorenheit» («Amb vi i desamparança»), de *La rosa de ningú*, un dels seus llibres més polèmics i també més reeixits, i per tant una de les cimeres artístiques de la judeïtat crítica contemporània. Celan mai no va fer servir paraules que poguessin connotar una apropiació teològica de l'extermini nazi. Va parlar simplement del seu «20 de gener», fent al·lusió al 20 de gener de 1942, la data que es va decretar, durant la conferència de Wannsee, a Berlín, la «solució final» al problema jueu d'Europa. Va evitar sempre la reducció de l'esdeveniment històric mitjançant una denominació barroera o problemàtica. Tot havia estat massa complex i s'havia estudiat massa poc, per cosificar-ho i cloure-ho d'una forma precipitada. I encara menys amb el concurs de la poesia, una activitat artística reflexiva que demana l'enfonsament d'una sensibilitat extrema en el llenguatge. Celan tria la solució inversa: auscultar la llengua alemanya fins a les seves partícules més ínfimes, com les síl·labes, per tal de fer-la grinyolar de la manera germànica i més genuïna possible, i mostrar així els camins que duen a l'horror. Si és titllat d'incomprensible, és perquè no s'està disposat a endinsar-se en aquest doble deliri, poètic i a la vegada clínic, que permet d'entrar dins de les entranyes mateixes de la llengua. El vers que diu «la mort és un mestre que ve d'Alemanya», de la «Fuga de la mort», no deixa res dret, perquè destapar «el mestre» demana entrar dins l'engranatge de la seva perfecció.

La majoria dels intèrprets que més difusió han tingut s'estimen més presentar un poeta turmentat pels remordiments i per la culpabilitat d'haver sobreviscut; esquinçat i abocat inevitablement a la producció d'una llengua inconnexa i incomprensible, a freq de l'indicible. I es passa de llarg, d'aquesta manera, davant d'una obra hàbilment construïda que dóna lloc a un capgirament total en la poesia. Sempre és més fàcil decretar una intel·ligibilitat que no fer l'esforç gratificant del desxiframent. Conscient de la dificultat que implicava la seva poesia, i de l'exigència que demanava, en el «Discurs de Bremen» Celan parla del missatge dins l'ampolla (Flaschenpost):

«El poema, pel fet de ser una forma d'aparició del llenguatge i, per tant, dialògic en la seva essència, pot ser un missatge dins d'una ampolla que s'envia amb la convicció —no sempre gaire esperançada, certament— que en qualsevol lloc i en qualsevol moment pugui ser arrossegat fins a la riba, tal vegada la riba del cor. Els poemes, d'aquesta manera, també són de camí: es dirigeixen cap a alguna cosa.

»Cap a què? Cap a una cosa que és oberta, que és ocupable, cap a un tu potser abastable amb la paraula, cap a una abastable realitat.

»Són aquestes —em penso— les realitats que interessen el poema.»

El cert és que Paul Celan s'ha convertit des de fa temps en el lloc paradigmàtic d'un conflicte d'interpretacions entre els diferents corrents hermenèutics contemporanis, que van de l'hermenèutica filosòfica de Gadamer —deixeble de Heidegger— a una lectura molt més biogràfica i reflexiva com la de Peter Szondi; o dels desmuntatges hàbils de la desconstrucció derridiana a la compilació de dades suposadament objectives dels editors de les *Obres completes*. Però qui ha insistit més en la construcció d'un idioma creat a partir d'una resemantització de la llengua alemanya —sospesada i contradita en cada poema— és Jean Bollack, sens dubte l'intèrpret que més justícia li ha fet. Bollack insisteix en la correcció del caràcter enigmàtic que se sol atribuir a la seva poesia. Si és enigmàtic, és simplement perquè enigmatitza.

«L'hermetisme d'aquests poemes no construeix un àmbit privat que seria inaccessible als "no iniciats", i reservat exclusivament als posseïdors d'informacions, sinó que tapa aparentment una cosa per tal que s'hagi de descobrir —i a la qual dóna sentit. En definitiva, analitza unes dades molt concretes. La referència és tan particular i és tan determinada històricament com precisa i particular és la llengua que la interpreta» («Biografismes», *Poesia contra poesia*).

És, doncs, amb elements biogràfics molt concrets, com ara el nom de Sadagora —la ciutat natal de la mare i centre de pelegrinatge rabínic—, o el fet que al vuitè dia de néixer, durant la circumcisió, rebés el nom hebreu de Péssakh (Pasqua), que Celan va construir constel·lacions significatives, sempre des d'una actitud contestatària, contra una tradició alemanya llargament hostil. Pel fet d'haver nascut al novembre i pertànyer al signe de Sagitari es va veure a si mateix com un arquer jueu que llança els seus poemes-fletxa. L'arc és de vegades una eina d'escriptura, i les «pregàries d'arc», els poemes mateixos. El nom del pare, Leo (Löw, o Leib en ídix), també el va dur a vincular la seva poesia combativa amb el lleó de Judà, i, sonorament, amb el cor: *lev* en hebreu, l'òrgan de la memòria en la seva poesia, una resemantització feta a partir de *re-cordar* (del llatí *recordari*, de *cor/cordis*), «tornar a passar pel cor». També el seu cognom Antschel és associat amb Amschel, el nom hebreu de Kafka, que en alemany evoca la merla, *Amsel*, un ocell negre com la gralla, *kavka* en txec, i per tant una metonímia que designa la pròpia escriptura. Kafka és clarament el seu referent principal, pel tipus d'actitud irònica i crítica que va mantenir amb l'escriptura, a contracor de la vida. Al seu costat, un altre referent important és el revolucionari Georg Büchner, que comenta de manera magistral en el seu discurs «El Meridià», llegit durant la recepció del premi Büchner.

De fet, són molt pocs els autors alemanys que Celan no qüestiona en la seva poesia. Fins i tot Freud és llegit amb sarcasme mitjançant poemes-anotacions i poemes en forma d'autoretrat que neixen durant les seves fortes crisis psíquiques. La ferida és al capdavant el guariment. La busca en Rosa Luxemburg, que interpel·la en el poema «Coagula», de *Girada d'alè* (*Atemwende*, 1967), en què recorda també el seu empresonament, o a la qual al·ludeix en el poema «Jews», de *La part de la neu* («Du liegst», *Schneepart*, 1971), amb el seu brutal assassinat a Berlín, un poema que va ser comentat per Szondi poc temps després de la mort de Celan, amb una atenció especial als fets biogràfics i vivencials del poeta, cosa que el va portar a topiar amb Gadamer. Però ni tan sols Walter Benjamin —que cita en «El Meridià»— escapa a la seva mirada crítica, i el retrata sense miraments en un poema inèdit, «Port Bou — deutsch?».

Cada vegada que en la seva poesia apareix una referència a la barba o al rínxol jueus, al nas corbat o a l'ull ametllat, a un psalm o a una pregària jueva, s'ha de llegir com una afirmació de proscrit en el si d'una cultura que es nega a recordar els crims del nazisme o a il·luminar «el que va passar» (*das, was geschah*) sota una llum adequada. La judeïtat esdevindrà una sinècdoque de la humanitat. I judaïtzar-se així és una forma de fer-se altre, de resistir i de romandre en una diferència dissident. Celan va associar sempre la seva judeïtat poètica sense religió als moviments d'emancipació utòpics o anarquistes, de Luxemburg, Kropotkin o Landauer, al costat d'altres insumisos, com Heine, Kafka, Spinoza o Lenz. Com ha assenyalat Jean Bollack:

«La diferència que Celan demanava de manera tan ferma que fos reconeguda no tenia cap altre arrelament que la llibertat de pensar i de ser, una cosa que, segons ell, els jueus havien anat a defensar a Alemanya. La pertinença d'aquests jueus era de fet una no-pertinença, un dret innegable a la diferència. Les víctimes dels camps d'extermini no eren pas totes llibertàries, ni de bon tros, però moltes d'elles havien estat difamades durant molt de temps pels moviments antisemites i també perseguides pel seu esperit d'independència» («Jueus alemanys: Celan, Scholem, Susman»).

La militància sempre va ser del costat de la memòria i de la història, contra l'oblit. Aquesta obstinació seva pel desocultament el va dur a una constància referencial: tots els seus poemes

apunten, d'una manera o d'una altra, a l'esdeveniment històric i als camps, encara que a primer cop d'ull pugui semblar que no en parlen. Si llegeix la Càbala seguint les investigacions de Scholem, és per relacionar la tragèdia d'aquells jueus eminents, és a dir, les persecucions i l'expulsió de Sefarad, amb l'esdeveniment dels camps, que queda gravat per sempre dins la llengua. I retreu a Scholem no haver fet l'esforç necessari de llegir tot això en els seus poemes...

Celan es va tirar al Sena des del Pont Mirabeau el mes d'abril de 1970, poc abans de fer els cinquanta anys. Un poema del llibre *De llindar en llindar (Von Schwelle zu Schwelle, 1955)* ja analitza aquesta trajectòria:

CENOTAFI

Escampa, foraster, les teves flors, escampa-les ben confiat:
les fas passar avall, vers les fondàries,
els jardins.

Aquell que aquí calia que jagués, enlloc
ell jeu. El món, però, jeu a prop seu.
El món que badà l'ull
davant de tant de dol en flor.

Emperò ell, com que havia vist certes coses, es va posar
del costat dels cecs:
va caminar, i va collir en excés:
va collir la flaire —
i aquells qui el varen veure no l'hi varen perdonar.

Llavors va caminar i va beure una rara gota:
el mar.
I els peixos —
es reuniren els peixos amb ell?