

Poesia i diàleg: les traduccions de *Todesfuge*, de Paul Celan

Manel Vila-Vidal
Universitat de Barcelona
m@vila-vidal.com



Resum

Traduir la poesia de Paul Celan és una qüestió de responsabilitat perquè ens fa reflexionar sobre la validesa d'uns valors —els occidentals— que no van ser capaços d'impedir el genocidi de milions d'homes a mans del nazisme. Però hom s'enfronta a uns poemes farcits de neologismes, ressonàncies i referències a les tradicions alemanya i hebrea. En aquest article discutim les dificultats que planteja la traducció de *Todesfuge* i confrontem diferents versions que han aparegut en català, castellà i anglès. De totes, les més destacades no són aquelles que se senten lligades a l'original, sinó les que l'agafen com a interlocutor per obrir una conversa fructífera. El traductor esdevé així el Tu abastable que reclamava Celan i resta obert al diàleg: el seu poema és una possible resposta al missatge que li arriba tancat dins d'una ampolla i que rescata de l'oblit.

Paraules clau: Paul Celan; diàleg; *Todesfuge*; traducció de poesia; responsabilitat.

Abstract. *Poetry as dialogue: translating Paul Celan's Todesfuge*

Translating Paul Celan's poetry is a matter of responsibility because it makes us reflect on the validity of western principles, which after all could not prevent the genocide of millions of men under the Nazi rule. But the translator has to deal with poems full of neologisms, resonances and references to German and Hebrew traditions. In this article we discuss the difficulties that emerge when translating *Todesfuge* and compare some versions in Catalan, Spanish and English, the most outstanding ones being those that do not seem to be bound by the original, but rather take it as an interlocutor to open a fruitful conversation with. The translator thus becomes the addressable Thou that Celan demanded for his poems and remains ready for the dialogue. Their poem is a possible response to the message in a bottle that they receive and rescue from oblivion.

Keywords: Paul Celan; dialogue; *Todesfuge*; poetry translation; responsibility.

La poesia de Paul Celan s'alça com un testimoni contra l'oblit dels horrors del nazisme i ens interpel·la incessantment sobre la condició humana. El poeta fa trontollar els nostres espais de seguretat i ens obliga a revisar els fonaments de la

nostra civilització, que es despleguen en extensos discursos i proclames, però que no van servir per impedir la materialització efectiva de la barbàrie. Celan ens despulla de l'aparell retòric rere el qual ens amaguem massa sovint per defugir les nostres responsabilitats directes amb el que passa al nostre voltant. La seva poesia s'adreça i ens concerneix a tots nosaltres, i per això la traducció és en aquest cas gairebé un deure, una qüestió de necessitat.

Però els seus poemes s'omplen de subtileteses sintàctiques, de polisèmies volgudes i neologismes, de ressonàncies cap a les tradicions alemanya i hebrea; tot plegat amb l'objectiu de contaminar la llengua alemanya i combatre el silenci còmplice pel qual va passar durant i després del nazisme. Per la complexitat d'aquesta poesia es fa especialment evident que la traducció no és una simple operació mecànica. El poema de Celan no és un objecte estàtic que podem contemplar i admirar des de la distància; el poema camina: es dirigeix cap a un «tu potser abastable amb la paraula» (Celan 2004). Ocupar la posició d'aquest *tu* que reclama el poema significa restar obert al missatge que conté i estar disposat a respondre-hi des del respecte. El poema no demana submissió, sinó diàleg. I és en l'acceptació de la responsabilitat que implica aquest diàleg que la traducció esdevé possible.

Des d'aquesta perspectiva discutim els reptes que planteja la traducció del conegut poema *Todesfuge* i confrontem un total d'onze traduccions —dues al català, cinc al castellà i quatre a l'anglès—, anteriors en tots els casos a la publicació de les dues monografies que més llum han aportat a la interpretació de la poesia de Celan.¹ La llista de versions que prenem en consideració és la següent:

Taula 1. Versions analitzades

D	1952	Todesfuge	Paul Celan
C1	1966	Fuga de mort	Artur Quintana
C2	1976	Fuga de la mort	Antoni Pous
S1	1972	Fuga sobre la muerte	Juan Francisco Elvira-Hernández
S2	1980	Fuga de la muerte	Felipe Boso
S3	1985	Fuga de muerte	Jesús Muniárriz
S4	1995	Fuga de muerte	José Ángel Valente
S5	1999	Fuga de la muerte	José Luís Reina Palazón
E1	1959	Death Fugue ²	Jerome Rothenberg
E2	1974	Fugue of Death	Karl S. Weimar
E3	1980	Death Fugue	Michael Hamburger
E4	1995 (1984?)	Deathfugue	John Felstiner

En la confrontació de les traduccions mirarem de dilucidar —allà on sigui possible— el criteri global que s'ha seguit en cada cas, allò que el traductor ha

1. Vegeu *Paul Celan: poet survivor, jew* (2005), de John Felstiner; i *Poésie contre poésie* (2005), de Jean Bollack.
2. A: Pierre JORIS [ed.] (2005). *Paul Celan: selections*. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, p. 46-47.

considerat imprescindible traslladar d'una poesia que té tantes dimensions. L'anàlisi no podrà ser exhaustiva i ens referirem en cada cas a les versions que siguin més il·lustratives o que constitueixin extrems oposats en relació amb algun aspecte particular. Abans, però, ens sembla interessant dedicar algunes pàgines més a desenvolupar la concepció que Celan mateix tenia de la poesia per comprendre l'actitud que els seus poemes reclamen del traductor.

* * *

Todesfuge va aparèixer per primer cop el maig del 1947 a la revista *Contemporainul* de Bucarest, en una traducció al romanès de Petre Solomon. El títol d'aquella versió era *Tangoul morții* (Tango de la mort). No va ser fins al 1952 —cinc anys més tard— que l'original en alemany veié la llum i ho féu en el recull de poemes *Mohn und Gedächtnis* (*Cascall i memòria*). Aquest títol sintetitza bé la poètica de Celan, marcada en la seva totalitat per les atrocitats del nazisme, i per la necessitat de testimoniatge contra el mutisme pel qual va haver de passar la llengua alemanya —la de l'assassí, però també la del poeta— durant aquells anys de foscor. El cascall és una planta somnífera de la qual se sintetitza l'opi i els seus derivats, l'èxtasi romàntic de la comunió amb l'univers, però també el narcòtic amb el qual podem empassar-nos la història del nostre segle sense ennuegar-nos. A l'oblit Celan hi oposa la memòria, la «Paraula arrabassada al silenci» (Celan 2002b: 110) d'aquells a qui s'ha robat la veu. És sobre aquest silenci que la paraula de Celan agafa la força per parlar d'allò que, en última instància, és irrepresentable des del discurs logocèntric que caracteritza el nostre pensament. El món de la cultura i de la civilització s'inscriuen i es construeixen sobre la paraula i l'escriptura. Des d'aquest món els historiadors recullen, endrecen i exposen els fets. Però el retrat més colpidor el trobem més aviat en el silenci eixut que el visitant troba en entrar a Auschwitz, en les lliteres buides que han quedat als barracons, en l'emmudiment sobtat de la víctima que no sap com dir... Transformar el dolor i la barbàrie en llenguatge no és una tasca fàcil, en la mesura que ens enfrontem a esdeveniments que s'esmunyen de la nostra capacitat de comprensió i defugen la descripció directa. El poeta baixa a les profunditats de l'ànima humana, allà on no arriba la llum, per trobar-hi l'horror del qual parlava Conrad, i n'emergeix amb la paraula precària que només és capaç de delimitar, d'assenyalar amb el dit allò que no sabem anomenar, però que no hem d'oblidar. El record i el testimoni es construeixen amb una nova paraula poètica que és el límit simbòlic del que es pot dir.

Escriure poesia després d'Auschwitz —i sobre Auschwitz— era impossible i tanmateix necessari. Celan entoma aquesta responsabilitat, conscient, però, que la llengua ha perdut la capacitat de representació del món i que les velles fórmules han deixat de ser vàlides. I alhora el poeta està convençut que la llengua és l'únic punt d'ancoratge que ha quedat dret enmig de tot el que s'ha perdut, si bé el discurs portador de mort l'ha marcada profundament (Celan 1958). El pensament s'esdevé en la llengua i per això el poeta comprèn que és en el terreny de les paraules que cal jugar la partida més important. Per vehicular la denúncia i la

resistència cal bastir una nova llengua; ja no es tracta de re-representar —tornar a presentar—, sinó de construir un espai autònom que se signifiqui a si mateix, un espai de radicalitat que transcendeixi el món per capgirar-lo i invertir-lo. La poesia de Celan sovint s'ha qualificat d'hermètica, però Valente ens recorda que el seu hermetisme és ben diferent del dels poetes barrocs: no és aparell retòric ni dispositiu expressiu, la paraula fosca del poeta «entra más adentro en la espesura, en la propia obscuridad de la experiencia, acaso vivida, pero no conocida» (Valente 1995: 21).

Els seus poemes formen un entramat cosit de manera tan estreta que el traductor tem que cada fil que toqui pugui desfer la imatge que el poeta ha teixit. La seva tasca esdevé impossible, tan impossible al capdavant com l'empresa de Celan a l'hora de vehicular el silenci amb la paraula. Traduir Celan, doncs, no pot consistir a re-presentar els seus textos sota una altra forma, sinó que cal acompanyar-lo en la seva experiència de descens al fons de l'ànima i construir un món al costat del seu, amb el qual s'estableixi un diàleg de tu a tu. Aquesta és l'actitud de lectura que reclama per als seus poemes:

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. (Celan 1958)

El poema de Celan «es fa diàleg; sovint és un diàleg desesperat» (Celan 2002a: 507) que en reclama un *altre* de disposat a escoltar atentament el missatge que li arriba, a fer-se'l seu sense tergiversar-lo, sense fer-li dir el que no diu. La relació del traductor amb el poema de Celan és semblant a la que Celan mateix manté amb els *fets* de la història, que són transformats en *experiència* sota el signe del llenguatge poètic. Als seus poemes hi sol aparèixer un *jo* i un *tu*, en els quals el poeta es desdobla. Arnau Pons, traductor de Celan, ens explica que el *jo* és el subjecte històric (2006: 13) que interpel·la el subjecte líric, el *tu*, a qui demana que alci la veu. D'aquest diàleg en sorgeix el poema. De l'*altre* n'haurà de sorgir la traducció.

Traduir no consisteix a copiar o a imitar, sinó a establir un immens i respectuós diàleg entre poetes, entre llengües i entre lectors. La versió que Celan va fer del poema 105 de Shakespeare és un molt bon exemple d'aquesta idea. La diferència entre tots dos poemes, explica Peter Szondi a *Estudios sobre Celan* (2005), es troba en allò que Benjamin anomena la *Intention auf die Sprache* (intenció o actitud en relació amb la llengua), que podem definir com

la justa direcció de la consciència en relació amb el llenguatge, és a dir, com la concepció lingüística prèvia a la parla; com la manera de «voler dir», que marca l'ús de la llengua. (Szondi 2005: 26, nota 5)

Tots dos poemes —dos poemes, no poema i traducció— volen dir el mateix, però la manera de voler-ho dir és diferent i es manifesta en recursos expressius divergents. Dos poemes que s'interpel·len, des d'una diferència molt particular que els afirma mútuament i n'aboïa la distància. A l'altre extrem hi hauria el paradigma de traducció servil, en què l'esforç vers la identitat esdevé una distància infinita que s'afirma a cada mancança que presenta.

José Ángel Valente entén la traducció com a diàleg i publica les seves *versiones* sota el títol *Lectura de Paul Celan: fragmentos* (1995), llibre que signa ell mateix com a autor. L'edició és bilingüe, però l'original no hi és perquè el lector pugui anar-hi a buscar allò que s'ha perdut a la versió castellana, sinó per deixar constància del diàleg franc que l'ha motivada. Valente respon a Celan així:

Mano, botella sin destino y cargada a la vez de destino como infinitamente multiplicada posibilidad. Hay otra mano que espera en una playa, en el límite móvil de las aguas, cuyo encuentro perfecciona el acto jeroglífico de la escritura. (Valente 1995: 21)

Les versions que presenta Valente són el resultat d'un «movimiento de irremediable aproximación o *filía*» (Valente 1995: 9) motivat per una recerca de recursos expressius nous que permetessin fugir de «lenguajes gastados o vacíos». Les seves traduccions són força personals, sovint íntimes, com en el cas de *Mandorla* (Valente 1995: 33), que ens ajuda a entendre altres poemes de l'autor galleg.

Antoni Pous també signa les seves *Traduccions de Paul Celan* (1976) com a autor. L'edició és bilingüe i inclou un pròleg titulat «Sobre traducció de poesia», en què Pous deixa clara la seva posició: «no he pretès tampoc que la meua veu passés per la veu d'aquest poeta». Les seves traduccions no volen ni usurpar ni substituir, sinó que sorgeixen com a resultat d'una conversa entre poetes: «Aquestes traduccions són el resultat d'una lectura que ha durat setmanes; menada, a cada punt i moment, com una discussió sobre un tema literari entre dos homes» (Pous 1976: 10). També ell s'aproxima a Celan per renovar la llengua, però en aquest cas no es tracta de descobrir un llenguatge nou per a un poeta, sinó de donar una empenta a una llengua catalana que tot just sortia de l'opressió franquista i que no s'havia desenvolupat com ho havien fet d'altres llengües europees durant el segle xx: «És en la llengua que el pensament madura i des de la llengua que es desplega. Aquestes traduccions de Celan haurien d'ésser útils en aquest sentit» (Pous 1976: 16), perquè «una qualitat primordial de tota traducció és l'acció fecundant d'una llengua sobre l'altra» (Pous 1976: 13).

Però tant si són entre dues persones o entre comunitats senceres, les converses es poden plantejar de maneres molt diferents. Per a Felipe Boso, el diàleg que sentim en la traducció pren la forma d'un joc de preguntes i respostes. La tasca del traductor —llegim al pròleg de l'antologia *Veintiún poetas alemanes* (1980)— consisteix a buscar una resposta adequada als reptes del poema (Boso 1980: 23). Però la traducció no és destinació ni final, no és la via morta en què l'original ha d'acabar el seu viatge, sinó que ha de tenir la capacitat de continuar

interpel·lant els lectors amb noves preguntes. No hi ha una única resposta dictada per la lletra de l'original, sinó que el traductor pot assajar diverses variants fins que en troba una que resulta adequada. En aquest cas, Boso entén que la complexa denúncia que Celan articula i ens adreça a *Todesfuge* flueix per mitjà del ritme, de manera que per obrir el diàleg amb el poeta de la Bucovina cal buscar-hi la sintonia rítmica. Per això el traductor capgira l'ordre de molts versos i fins i tot utilitza dues paraules en català allà on els mots castellans trencarien la cadència.

És clar, però, que de vegades hi ha preguntes que no admeten resposta o —més aviat— que no admeten altra resposta que un silenci, de manera que la pregunta inicial ressoni com un eco etern, sempre oberta i devastadora, una interpel·lació constant sense cap possibilitat de resolució. Felstiner (E4) aprofita l'estructura repetitiva de *Todesfuge* per anar cedint lentament la paraula al poeta romanès, per tornar-li la veu allà on necessàriament és més precària. Els tres últims versos de Celan defugen qualsevol possibilitat de balanç o compensació, i és per això que la versió anglesa de Felstiner els deixa intactes.² Compareu la versió de Celan amb la de Felstiner:

D
34 [...] der Tod ist ein Meister aus Deutschland //
35 dein goldenes Haar Margarete
36 dein aschenes Haar Sulamith

E4
34 [...] der Tod ist ein Meister aus Deutschland //
35 dein goldenes Haar Margarete
36 dein aschenes Haar Sulamith

Quan la traducció s'entén com una operació en què únicament intervé una veu que cal preservar intacta, el poema queda petrificat i perd la capacitat d'interpel·lar-nos: entra en un estat d'hibernació. És el cas de la versió d'Elvira-Hernández (S1), que se centra fonamentalment a traslladar el sentit denotatiu paraula per paraula, però ho fa amb molt poca sensibilitat poètica. Compareu, per exemple, la seva versió del vers 31 amb la de Boso (S2):

D er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
S1 atina a darte con bala de plomo atina certeramente.
S2 Con la bala de plomo te aciarta te aciarta seguro

L'elecció de «certeramente» (~~~), allà on Celan diu «genau» (~-), trenca el ritme d'aquest vers. Sobta, a més, el punt que Elvira-Hernández hi incorpora i que provoca una interrupció en la lectura i en la comprensió. Al poema de Celan no hi ha cap signe de puntuació; s'ha de llegir tot d'una de principi a final, sense pauses per respirar o pensar. El traductor no ha entès que això no és un caprici del

2. Desenvolupo aquest punt a les darreres pàgines de l'article.

poeta, sinó que es tracta, com veurem més endavant, d'una qüestió fonamental per aconseguir l'efecte que Celan vol provocar sobre el lector. Un altre exemple de l'estratègia de traducció d'Elvira-Hernández la trobem als versos 16 i 18, en què trasllada «ihr einen ihr andern» amb el calc «vosotros unos y otros», mentre que d'altres traduccions es decanten per «los unos y los otros» o variacions d'aquesta opció. En aquests mateixos versos hi trobem també l'imperatiu «clavad» com a traducció de «stecht». El verb castellà, a diferència de l'alemany, és sempre transitiu i per aquest motiu no funciona correctament en el primer cas, en què no hi ha complement directe. Compareu les traduccions del vers 16 d'Elvira-Hernández (S1) i de José Ángel Valente (S4):

D	Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
S1	Grita clavad más hondo en la Tierra [sic] vosotros unos y otros cantad y tocad
S4	Grita cavad unos la tierra más profunda y los otros cantad sonad

Com deien els autors de l'article «La poesia de Paul Celan y sus traducciones al castellano», publicat el 1983 a la revista *Insula*, «si bien es proverbial que “traduttore” y “traditore” son una misma cosa, en este caso lo son más» (Benítez i Moltó 1983: 5). L'exemple il·lustra fins a quin punt una traducció literal pot arribar a convertir-se en la més infidel de totes les possibilitats, i nega alhora el diàleg que el poema busca obrir.

* * *

Escrit al voltant del 1944, *Todesfuge* és potser el poema més celebrat de Celan i el que fa referència més directa als camps d'extermini. L'autor en coneixia de primera mà l'experiència per haver estat reclòs en un camp de treball forçat entre el juliol del 1942 i el febrer del 1944 (Felstiner 2005: 51), del qual va poder escapar amb l'entrada de l'exèrcit soviètic. Els seus pares, en canvi, no van córrer la mateixa sort i foren deportats i assassinats. Al final de l'any 1944 van començar a emergir relats personals i periodístics de l'horror que es vivia als camps. Alguns dels supervivents explicaven que s'obligava els jueus a tocar en una orquestra a les festes dels comandants de les SS, o mentre altres presoners eren executats. Els jueus també havien de treballar als forns crematoris desfent-se dels cossos d'altres presos. Aquests esdeveniments es troben al rerefons d'aquest poema, però té la capacitat de transcendir l'angoixa privada per descriure un terror que va marcar i determinar tota una generació.

Ens trobem en aquest cas uns versos que semblen transparents des del punt de vista hermenèutic. Aquesta aparença d'obertura es deu a la simplicitat de les estructures sintàctiques que hi apareixen i a la musicalitat que empeny la lectura, però el poema és ple a vessar de símbols, imatges i referències a la tradició alemanya i hebrea. Quina funció desenvolupa cada recurs dins de l'estructura del poema? De quina manera emergeix el sentit global del text a partir dels elements que el componen? Aquestes són preguntes que el traductor es fa en la primera

fase de la tasca. El traductor desmunta, interpreta, prioritza, escull, desbrossa, incorpora, pren decisions i finalment munta un *altre* poema al qual haurà imprès un cert caràcter. S'hi sentirà l'eco de l'original, però també la decisió ferma d'una mà que després d'assajar diverses possibilitats s'ha decantat per un mot i no un altre, o potser per una rima en detriment d'una imatge. En aquest sentit cada traductor deixa la seva empremta en l'obra que ofereix als lectors. El que proposem a continuació és una lectura en paral·lel amb l'objectiu de comparar alguns fragments del poema de Celan amb les diverses traduccions que hem seleccionat.

Les primeres divergències apareixen ja en el títol. *Todesfuge* és un mot compost format pel genitiu de *Tod* (*mort*) i *Fuge* (*fuga*). La majoria dels traductors al català i castellà mantenen el genitiu amb la preposició *de*, però no es posen d'acord sobre l'article: *Fuga de mort* o *Fuga de la mort*? Les dues opcions impliquen, però, llimar una aresta de l'original, i és que el mot compost que proposa Celan és agramatical i absurd, cosa que, per cert, li va valdre diverses crítiques. Felstiner copsa aquest joc i per aquest motiu proposa *Deathfuge*, que manté la compacitat de l'alemany i remet a la fascinació que la mort ha despertat en grans *mestres* de la tradició musical alemanya com Bach, Schubert, Wagner, Brahms o Mahler (Felstiner 1986: 64). Nul·litat i ordre es fonen en la simetria d'una única paraula que en la versió anglesa, amb només dues síl·labes tòniques, és encara més sintètica que en alemany. En canvi, sobta el títol que proposa Elvira-Hernández. *Fuga sobre la muerte* és una elecció encertadíssima per al seu text, però no per al poema de Celan, en què la mort no només és un tema desenvolupat de forma racional, sinó que es realitza en el vers. La bala de plom troba Sulamita —l'enamorada del Càntic dels Càntics— cada vegada que recorrem els versos del poema, immersos en la tensió creixent d'un ritme que ens empeny endavant sense treva i que no ens deixa temps per pensar què fem de les paraules que llegim. Quan la tensió es relaxa ja és massa tard i ens descobrim còmplices d'un crim contra el qual no hem oposat resistència, un crim que s'ha esdevingut en la llengua, que se'ns ha escolat per entre les paraules que hem pronunciat.

El ritme juga un paper fonamental en una obra que es troba a mig camí entre poesia i música, i que no fa concessions formals de cap mena. La seva veritable força emergeix a l'hora de ser recitada, com es pot comprovar escoltant els versos en veu de Celan mateix.³ El ritme repetitiu evoca la monotonia de la vida als camps, mentre l'entonació canviant que hi posa el poeta —èmfasis, acceleracions, pauses...— ens transmet una angoixa que va envaint tots els racons de la nostra consciència. Felstiner (E4) i Weimar (E2) ens expliquen que tenen molt present aquesta gravació a l'hora de fixar el criteri que ha de regir les seves traduccions (Felstiner 2005: 63; Weimar 1974: 88), l'invariant de les quals acaba sent sens dubte el ritme. Boso també s'esforça tant com pot per preservar-lo, encara que hagi d'allunyar-se de la sintaxi i del sentit denotatiu de l'original.

En aquest sentit, el títol ens dona encara una altra clau interpretativa que cal tenir present. La fuga és un tipus de composició musical que va adquirir certa

3. Vegeu l'enllaç següent de Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=gVwLqEHDCQE>>.

importància a l'Europa dels segles XVII i XVIII, sobretot durant el Barroc alemany (*L'art de la fuga* de Bach n'és un bon exemple). Es tracta d'una composició polifònica en què dues o més veus presenten un tema o subjecte en una primera part anomenada exposició. Aquest tema es va desenvolupant amb petites variacions durant la majoria de la peça, que es clou amb una recapitulació final i, possiblement, una coda. Les veus solen ser melodies independents que sembla que es persegueixen mútuament, mentre fugen l'una de l'altra. D'acord amb aquesta explicació, el poema té una estructura molt clara en quatre parts (versos 1-9, 10-18, 19-26, 27-34). El subjecte d'aquesta fuga mortal és el dia a dia d'uns presoners que entonen la primera veu de la polifonia, que domina gairebé durant tot el poema. L'altra veu, que de tant en tant s'intercala en la primera (versos 9, 16, 18, 24, 25 i 26), és la d'un home —probablement el comandant del camp— amb poders sobrenaturals, que juga amb serps i que escriu a la seva estimada Margarete a Alemanya. Cada veu té un patró rítmic associat que funciona com un leitmotiv. La primera s'introdueix sempre amb els tres troqueus «Schwarze Milch der Frühe», que immediatament donen pas a una cadència repetitiva de peu trisil·làbic. La segona veu, en canvi, s'identifica per un ritme sincopat i imperatiu que marca les ordres del comandant. Un díptic final (versos 35 i 36) funciona a tall de coda.

Els tres troqueus que obren cadascuna de les quatre parts (versos 1, 10, 19 i 27) ressonen com una solemne sentència en què s'estableix el subjecte fugal que caldrà desenvolupar. Vegem les diverses traduccions que es proposen en català i castellà:

D	Schwarze Milch der Frühe		
	<u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u>		
C1	Negra de llet de l'alba	C2	Negra llet de la matinada
S4, S5	Negra leche del alba	S1	Negra leche del amanecer
S2, S3	Leche negra del alba		

El problema a l'hora de traduir aquesta unitat es troba en la indeterminació del mot *Frühe*, que es refereix habitualment a la primera part del dia, però que també pot expressar la primera part d'altres unitats temporals. Així, alguns traductors (C2, S1) opten per referir-se clarament a la *matinada* (o *amanecer*) moguts segurament pel fet que el vers continua amb una enumeració d'altres moments del dia (C2: *matinada, vespre, migdia, matí, nit*). De retruc, es perd la contundència rítmica de l'original i el fragment corre el risc de diluir-se en la lleteria que ve a continuació. L'opció *alba*, en canvi, en garanteix la independència rítmica, i alhora aporta un interessant matís. *Alba* designa la primera part del dia: la claror de la llum que projecta el sol quan surt, més que no pas el moment en si. Així no hi pot haver *alba* si no hi ha llum, la qual cosa reforça encara més l'oxímoron amb el qual s'obre el vers: la primera llum d'aquest dia només serveix per descobrir allò que la foscor de la nit no deixava veure, que el primer aliment vital és enverinat. El dia s'enceta amb la invalidació total de qualsevol promesa d'esperança; l'ombra allargada de la mort plana sobre els camps.

A més, la càrrega connotativa d'*alba* va molt més enllà i ens remet per mitjà d'*albor* als orígens de la civilització, als temps que Jahvè va signar l'Aliança amb el poble d'Israel. Aquella Aliança ara és paper mullat, promeses que no s'han acomplert mai; el poble jueu continua sotmès a les mateixes desgràcies que es relaten als llibres sagrats. La repetició que pren cos al poema es reforça i adquireix una dimensió mítica que desfà la linealitat del temps:

Vora els rius de Babilònia / ens assèiem i ploràvem / d'enyorança de Sió; / teníem penjades les lires / als salzes de dins la ciutat. / Allà volien que cantéssim / els qui ens havien deportat, / allà ens demanaven cants de festa / els qui ens havien entristit: / Canteu-nos algun càntic de Sió. (Salms, 137:1-3)

Els seus nobles anaven com la neu, / més blancs i més pulcres que la llet; / els seus ossos eren forts com el corall, / les seves venes, blaves com safir. // Ara, però, van més negres que el sutge: / ni els reconeixen quan caminen pel carrer. / Se'ls encasta la pell als ossos, / resseca com un tronc. (Lamentacions, 4:7-8)

Les traduccions a l'anglès se centren fonamentalment a preservar el ritme i tradueixen *Frühe* per *morning* (E1 i E2) o bé *daybreak* (E3 i E4); descarten el monosíl·lab *dusk* (*alba*):

E1 Black milk of morning
E3, E4 Black milk of daybreak

La dificultat sorgeix amb el mot *black*, que consta únicament d'una síl·laba. Però això no comporta cap problema en la mesura que el canvi de ritme no provoca interferències amb les altres dues cadències del poema i manté la funció d'obertura del fragment. E2 tria *coal-black* (*negre carbó*) en lloc de *black* per acostar-se encara més al ritme de Celan: «Coal-black milk of morning».

El poema ha començat amb aquesta *llet negra de l'alba* que ho domina tot. Però ràpidament descobrim que no és el subjecte de cap oració, sinó que és l'objecte d'un *wir* (*nosaltres*), allò que els presos han de beure a tota hora:

1 Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
2 wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
3 wir trinken und trinken

Amb aquesta successió d'adverbis temporals comença el segon patró rítmic, que la primera veu ja no abandonarà, amb una estructura trisil·làbica que s'enduu la lectura endavant. El peu amfíbrac, a diferència del dàctil, transmet una sensació de pesantor. Quan comencem a llegir no hi ha aturador possible, però el camí que resseguim es fa feixuc. Les traduccions a l'anglès reproduïxen de forma mil·limètrica el ritme de l'original. A més E1 reforça la repetició de la qual parlen els versos amb l'anàfora de *time*, traduint la successió d'adverbis com *dusktime*, *noontime*, *dawntime*, *night*.

En castellà i català el debat gira sobre *abends*, que es refereix a l'espai de temps comprès entre que el sol comença a davallar i l'hora d'anar a dormir. José

Muniárriz (S3), per exemple, es decanta per *atardecer*, que potser s'encavalca millor amb el mot alemany, però *tarde*, en canvi, reproduceix molt millor el ritme i no altera la imatge que transmeten els tres versos presos en conjunt. Comparem la traducció de Muniárriz (S3), més literal, amb la de Boso (S2), més preocupat per la sonoritat i que sempre agafa unitats de traducció més grans:

S3
 1 Leche negra del alba la bebemos al atardecer
 2 la bebemos al mediodía y a la mañana la bebemos de noche
 3 bebemos y bebemos

S2
 1 Leche negra del alba la bebemos de tarde
 2 la bebemos en medio del día y por la mañana la bebemos de noche
 3 la bebemos bebemos bebemos

El tercer vers de S2 és l'aposta més agosarada de totes les versions que analitzem. I tanmateix creiem que és un encert rotund en la mesura que reproduceix en el seu interior la repetició angoixant i la tensió de les quals parla. Com si la llet enverinada ens ennuegués de tant beure'n dia i nit, només podem balbucejar «b...b...b...b...b...b», després d'una *b*, una altra i una altra, cada cop més de pressa i sense temps per respirar.

En català, Quintana (C1) reproduceix el ritme sense problemes:

1 Negra llet de l'alba la bevem a la tarda
 2 la bevem al migdia i al matí la bevem a la nit
 3 bevem i bevem

Pous (C2), en canvi, opta per *al vespre* i no per *a la tarda* per traduir *abends*. Aquesta elecció trenca el ritme, però aporta cohesió al seu vers, que s'encetava amb *la matinada*. Però si ens fixem que a les altres tres parts es produeix una reordenació dels quatre adverbis temporals, sembla més raonable l'opció *a la tarda*, que funciona en totes les posicions i que sona més natural en l'enumeració de les parts del dia. Al quart vers la traducció de Quintana també reproduceix el ritme i l'estructura de l'original, especialment en el fragment «no s'hi jeu estret», que calca la versió de Celan:

D wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
 C1 obrim una tomba en els aires no s'hi jeu estret
 C2 cavem una fossa en els aires dellà el jaç no estreteja.

També S4 i S5 fan una traducció semblant, traslladant el verb *liegt* com *yace*. Pous, en canvi, assaja una versió més poètica («dellà el jaç no estreteja»), encara que això li faci perdre el ritme. Però la situació s'inverteix als tres versos següents (5, 6, i 7), en què C2 s'aproxima al ritme alemany més que no pas C1:

D
 5 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 6 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
 Margarete
 7 er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift
 seine Rüden herbei

C1
 5 A la casa viu un home que juga amb les serps que escriu
 6a que escriu en fosquejar vers Alemanya
 6b el teu cabell daurat Margarete
 7a ho escriu i surt davant la casa i brillen les estrelles
 7b d'un xiulet fa venir els seus mastins

C2
 5 A casa hi ha un home que toca serpents que escriu
 6 que escriu quan fosqueja a l'adreç d'Alemanya els teus cabells daurats
 Margarida
 7 ho escriu i surt a l'eixida i llambregen els estels xiula els seus mastins
 que vinguin

Quin és aleshores el criteri de traducció de C1 i C2 que justifica allunyar-se del ritme en algunes ocasions? Quintana (C1) agafa unitats de traducció petites, que coincideixen gairebé sempre amb la paraula, i procura mantenir la sintaxi específica del discurs. La seva traducció se situa més a prop de la literalitat, tot i que se n'aparta quan això pot comprometre el resultat. Per a Quintana és important que el text resulti clar, senzill i natural i se centra en la dimensió més descriptiva del poema. Dues dades ajuden a entendre aquesta elecció. L'any de publicació: 1966, en plena dictadura franquista. I el títol del recull de poemes: *A la paret, escrit amb guix: Poesia alemanya de combat*. El tema del recull és clar: calia traslladar amb un llenguatge entenedor una poesia de denúncia i resistència que fins aleshores era força desconeguda entre el públic català, mostrar un model de «poesia engatjada» que prengué una «posició clara contra la guerra, el “nazisme” i els brots o reminiscències actuals d'aquests fenòmens històrics» (Formosa i Quintana 1976: 10-12). Calia obrir camí per a un art compromès políticament en la lluita contra la dictadura. Ramon Farrés recorda que el llibre va ser objecte de la censura del règim precisament per aquesta dimensió clarament combativa (2013: 91).

Pous té un altre interès, té en compte sempre blocs més grans i procura que la seva traducció sempre sigui poètica. Aquest fet condiciona l'elecció del lèxic, molt més ric i erudit que no pas el de Celan, que es caracteritza més aviat per la senzillesa de les expressions, i per un estil planer, gairebé popular. La força de l'original no neix d'una paraula elevada, sinó del poder de les seves imatges i sonoritat. Però Pous ja ens ho havia dit al pròleg: el seu diàleg amb el poema de Celan ha de servir per renovar i enriquir el llenguatge poètic de la nostra llengua, per explorar nous procediments expressius.

D'altra banda, la traducció de Boso dels versos 4, 5 i 6 és un dels múltiples exemples del seu esforç incasable per reproduir sempre la tensió de la llengua de Celan. Amb l'objectiu de construir un ritme idèntic a l'original, Boso inverteix l'ordre del vers 4 —«con las palas una fosa en los aires cavamos»—, es desvia de la traducció més habitual al vers 5 —llegim *sierpes* allà on tots els altres traductors opten per *serpientes*— i fins i tot recorre al lèxic català al vers 6 —«tus cabelllos daurats Margarita»—. D'aquesta manera, el seu poema llisca sense entrebancs com ho fa el de Celan.

El ritme de *Todesfuge* domina tota la composició i té un efecte hipnotitzador sobre el lector. De rima, en canvi, n'hi ha només una i provoca un efecte de ruptura que ens obliga a agafar distància i a mirar-nos l'escena amb una cruessa especial:

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

La innocència d'aquesta rima tan senzilla en *au*, que sembla sortida de les cançons populars alemanyes, s'esquerda com un mirall que rep l'impacte d'una ona expansiva molt potent. El que li arriba és l'eco del camp de la mort —*Auschwitz*—, que segella el vincle indissociable entre el color de l'ull assassí (*blau*) i la precisió mil·limetrada de la bala que encerta Sulamita (*genau*). Com diu Weimar, «no hi pot haver cap rima per la cambra de gas o pel forn, però precisament per aquest motiu quan la rima apareix, i només quan apareix, ha de ser capturada» (Weimar 1974: 88). Weimar fa rimar *blue* amb *you*, que suggereix la mateixa relació entre víctima i assassí que assenyalava Celan:

30 death is a master from Germany his eye is blue
31 he hits you with bullets of lead his target is you

També Felstiner opta per aquesta combinació. D'entre les traduccions al català i al castellà únicament la de Pous (C2) preserva la rima d'aquests dos versos i ho fa mantenint, a més, el so *au*:

30 la mort és un mestre vingut d'Alemanya el seu ull és blau
31 t'encerta amb bala de plom en el punt just t'escau

Una altra associació emergeix als versos 7 i 8 per mitjà de la semblança fònica: «[...] er pfeift seine Rüden herbei / er pfeift seine Juden hervor [...]». La rima interna l'escapça tan sols la metafonia d'una *u* que retrocedeix en el pas de *Rüden* (*mastins*) a *Juden* (*jueus*), que deixa en una posició d'inferioritat (*hervor*) respecte dels primers, que formen com a soldats al costat del comandant (*herbei*). Felstiner (E4) manté la connexió desplaçant la rima interna de la parella *Rüden/Juden* a la posició relativa que els assigna el comandant: «[...] he whistles his hounds to come *close* / he whistles his Jews into *rows* [...]».

La versió E1, de Rothenberg, també inclou una rima en aquests dos versos («[...] he whistles his dogs to draw *near* / whistles his Jews to *appear* [...]»), però

el lligam que Celan i Felstiner posaven sobre la taula perd força. A més, la seva traducció del quart vers («we scoop out a grave in the sky where it's roomy to lie») incorpora una rima interna entre *sky* i *lie* que no és acceptable, perquè en aquest poema el que importa no és l'efecte estètic de la rima, sinó què és el que fem rimar. Encara que la traducció de Rothenberg del vers 4 sigui la més òbvia i directa de l'alemany a l'anglès —*Lüften* per *sky* i *liegt* per *lie*— és imprescindible evitar-la per no convertir el poema en una mena d'artifici infantil i banal. Els altres tres traductors a l'anglès en són ben conscients i assagen versions molt menys naturals per resoldre aquest problema. Les nostres sospites sobre la traducció de Rothenberg queden confirmades quan al vers 30 «der Tod ist ein Meister aus Deutschland» es converteix en «Death is a gang-boss [!] aus Deutschland». Què vol dir *gang-boss*? El lector té la sensació que de sobte s'ha traslladat a una escena d'una pel·lícula de la màfia americana. I és que Rothenberg no vol dir el mateix que Celan d'una altra manera, sinó que el que diu és una cosa totalment diferent.

Semblen molt més encertades les eleccions dels altres traductors en traslladar *Meister* per *master*, *maestro* o *mestre*, que conserven la polisèmia del mot alemany, que pot referir-se a un amo, a un savi, a una autoritat, a un professor, a una persona experimentada... D'aquesta manera es preserva la referència als grans mestres de la cultura alemanya i el crim s'atribueix a tota la tradició. Margarete, l'estimada del comandant, és l'heroïna tràgica del Faust i encarna l'ideal de bellesa germànica. La passió amorosa del comandant i l'exaltació de la tradició alemanya es fonen de manera indistingible amb el desig de mort.

Però el «wir trinken sie» (*la bevem*) del primer vers esdevé «wir trinken dich» (*et bevem*) als versos 10, 19 i 27. El gir que proposa Celan té un significat concret: l'interlocutor ha canviat i el *jo* passa a adreçar-se directament a l'aliment emmetzinat, que des dels darrers versos de la primera part anticipa el final ineludible. Mirar als ulls la mort i adreçar-s'hi en lloc de provar d'esquivar-la és potser l'única forma de recuperar la dignitat i fer possible la resistència. En aquesta segona part els presoners, que no han deixat de cavar la fosa en l'aire, que no han deixat de tocar la dansa mortal, poden pronunciar un breu, però contundent «dein aschenes Haar Sulamith» (vers 15: «els teus cabells cendrosos Sulamita»), que fa de contrapunt a la Margarete de cabells daurats. El combat comença a produir-se subtilment en la llengua. La tradició hebrea també té una heroïna que encarna l'ideal de bellesa. Sulamita, encara que aquí tingui els cabells de cendra, és «la més bella entre les dones» (Càntic dels Càntics, 5:9) i mostra la força de tot un poble que respon en un cant coral. Rothenberg no entén aquest matís tan important i es refereix a la llet mortal amb un *you* ja a la primera part; aboleix la transició i aplanar el poema, *corregint* allò que a la primera part no coincideix amb les altres.

I és que la segona part, encara que no expliqui res nou, desenvolupa el tema amb algunes variacions importants. L'ordre del dia es reordena dibuixant una temporalitat pròpia al caire de la realitat, la lògica queda abolida, l'èxtasi del comandant creix i el ritme s'accelera, però també els presos comencen a respondre. La feina del traductor podria gairebé haver acabat després d'enfrontar-se als

primers nou versos. Només caldria repetir allò que ja s'ha dit. Però alguns traductors aprofiten la repetició per assajar diverses possibilitats en cada cas i desempallegar-se així de la condició de necessitat de tota traducció. Boso (S2) havia traduït *morgens* per *por la mañana* al vers 2, però a partir de la segona part ho farà per *temprano* (versos 11, 20 i 29). En el primer cas fixa el sentit denotatiu de *morgens* i en el segon en preserva el ritme, de manera que evita entrebancar el poema tot just quan ha començat a avançar sol.

El seguit de repeticions i variacions queda sintetitzat en els dos últims versos, en què s'encreuen els dos motius que fins aleshores estaven en disputa. Al poema de Celan es troben separats en una estrofa independent, però no són poques les traduccions que els integren a la darrera estrofa (S1, S2, E2, E3) i en modifiquen la interpretació. Aquests dos versos ressonen com un eco atemporal, com un apart que s'estén després encara que la negror de la mort ho hagi cobert tot:

D		C1	
35	dein goldenes Haar Margarete	35	el teu cabell daurat Margarete
36	dein aschenes Haar Sulamith	36	el teu cabell cendrós Sulamith

Les dues tradicions —la del l'executor i la de l'executat— es miren des de la distància i es confronten sense reconciliació possible. I aleshores es fa evident que al primer nivell de lectura —el testimoniatge— Celan n'afegeix un altre que es desenvolupa en l'estructura profunda del poema. *Todesfuge* no —o almenys no només— és una descripció de la vida als camps, sinó que s'ocupa d'una altra qüestió: de la relació entre la llengua alemanya i l'extermini. No es tracta d'un plany, sinó d'una denúncia adreçada al poble alemany i a la seva *cultura*, en el si de la qual hi ha la llavor de la *barbàrie* que ha permès —i permetre és, en aquest cas, propiciar— l'assassinat sistematitzat de milions de persones als camps de concentració. També la llengua alemanya està fortament marcada per l'*esdeveniment*, perquè el genocidi dels jueus europeus es va organitzar per mitjà del llenguatge, amb lemes, calúmnies, propaganda, eufemismes, i alhora amb una maquinària de l'oblit que pretenia eliminar qualsevol rastre del que va passar. Aleshores Celan fa un pas que va més enllà de la denúncia i s'assegura que aquest intent fracassi tot construint una contra-llengua —com la bateja Jean Bollack— que pugui infiltrar-se en la llengua assassina per enverinar-la i llaurar-la de culpa. Si el discurs portador de mort ha passat pels nostres llavis sense que ens n'adonéssim, també l'acusació de Celan hi ha circulat de forma subtil, oculta rere les paraules i la manera com es combinen. La intertextualitat que el poema de Celan manté amb la tradició alemanya no mira enrere, sinó que s'orienta cap a les lectures posteriors: que l'harmonia de les peces de Bach s'esquerdi, que els cabells rossos de Margarete reflecteixin els cabells cendrosos de Sulamita. La responsabilitat i la culpa han quedat entreteixides a la llengua.

Però com es pot traslladar l'emmetzinament de la llengua i la tradició alemanyes? I potser més important encara: té sentit traduir-ho, quan s'adreça de manera específica a una comunitat particular? Quan el lector català, castellà o anglès llegeix la traducció ha perdut bona part de les referències culturals del poema. Però

encara que les tingui, no podrà causar-li el mateix efecte que té sobre el lector alemany, que se sent acusat directament en la seva pròpia identitat. El lector de la traducció es pot sentir interpel·lat de manera general en la seva consciència, però el poema no l'assenyala directament a ell. Les referències concretes es desdibuixen i el segon nivell de lectura en general perd sentit a la majoria de traduccions. La versió de Fesltiner (E4) resulta especialment interessant en aquest punt, perquè és l'única que troba el mecanisme adient per garantir el que Celan denunciava al seu poema: el lligam estret entre el món germànic i la mort. Felstiner s'adona que la intertextualitat amb la tradició alemanya no és suficient per mantenir aquesta denúncia igual de viva en la recepció anglesa. Per resoldre-ho, el traductor aprofita la repetició d'estructures i va deixant que la seva versió vagi tornant gradualment a l'alemany. Al principi el lector entén la frase, però després l'anglès es va contaminant del discurs mortal:

24	Death is a master from Deutschland
28	Death is a master aus Deutschland
30	Death is ein Meister aus Deutschland
34	der Tod ist ein Meister aus Deutschland
6	your golden hair Margareta
15	your ashen hair Shulamith
22	your goldenes Haar Margareta
23	your aschenes Haar Shulamith
35	dein goldenes Haar Margarete
36	dein aschenes Haar Sulamith

Aquest retorn indefugible cap a la llengua alemanya segella la intricada relació que ja assenyalava l'original i garanteix que el lector anglès la copsi en aquella dimensió que per a ell pot tenir sentit: que la mort s'escriu en alemany i és capaç d'engolir fins i tot les traduccions sota la seva ombra.

* * *

Un poema no és una delicada peça de museu que cal protegir rere una vitrina; el poema ens parla, intenta parlar-nos, busca un interlocutor al qual pugui adreçar el seu missatge. Tan sols des d'aquesta perspectiva es pot comprendre la concepció que Celan tenia de la poesia. Els seus poemes ens llancen preguntes, reclamen desesperadament la nostra atenció. Recitar-los, copiar-los o venerar-los és exactament el contrari del que busca el poeta; llegir és obrir un diàleg amb el poema, donar una resposta —no definitiva, oberta cap al futur— als reptes que ens suscita. La traducció és una forma particular d'obrir aquest diàleg fructífer amb el poema i alhora d'eixamplar l'horitzó de possibles interlocutors als quals s'adreça. La traducció no ha de tancar, sinó que obre l'original i s'obre cap endavant en un joc en què cada resposta és una nova pregunta adreçada als lectors. De les traduccions de *Todesfuge* que hem contrastat en aquestes pàgines en destaquen especialment aquelles que entenen la traducció des d'aquest punt de vista. La versió de Boso,

per exemple, té la capacitat de copsar la nostra atenció amb el seu ritme hipnotitzador i continuar-nos interpel·lant —com ho feia el poema de Celan. També ho fa la de Felstiner, que a més és l'única que trasllada amb gran encert el segon nivell de lectura del poema, aquell que subverteix la tradició i la llengua alemanyes com a discursos tacats de sang. És clar que aquestes traduccions s'allunyen sovint del sentit denotatiu de les paraules o modifiquen la sintaxi específica del vers. Però és que no són còpies mecàniques fetes amb paper carbó; són *altres* fils de veu que se sumen al de Celan, que hi aporten matisos i obren l'angle d'enfocament. Elvira-Hernández, en canvi, se cenyeix estrictament al sentit denotatiu de *Todesfuge*, i d'aquesta manera el petrifica, l'emmudeix i enterra qualsevol possibilitat de diàleg. L'altre extrem, però, tampoc no és desitjable: la creativitat de Rothenberg acaba convertint-se en una banalització del missatge de Celan, de manera que el diàleg queda també estroncat per la traducció. El camí pel qual transita el traductor és molt estret i molt ample alhora. La seva responsabilitat consisteix a escoltar l'altre que se li adreça, provar de comprendre'l i finalment buscar una resposta que s'adeqüi al repte que li suscita. Com en qualsevol conversa, no totes les respostes són vàlides, però mentre sigui coherent i s'ajusti a la pregunta que se li ha plantejat, el ventall de possibles respostes que té a l'abast és virtualment infinit.

Referències bibliogràfiques

- BENÍTEZ, Juan Domingo Moyano; MOLTÓ, Amparo Amorós (1983). «La poesía de Paul Celan y sus traducciones al castellano». *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 437, p. 3, 5.
- BOLLACK, Jean (2005). *Poesía contra poesía: Celan y la literatura*. Traducció de Yael Langella et al. Madrid: Trotta.
- BOSO, Felipe [ed. i trad.] (1980). *Veintiún poetas alemanes: 1945 a 1975, vol. I*. Madrid: Visor.
- CELAN, Paul (1952). *Mohn und Gedächtnis*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- (1972). *Poemas*. Edició i traducció de Juan Francisco Elvira-Hernández. Madrid: Visor.
- (1980). *Paul Celan: poems. A Bilingual Edition*. Traducció i edició de Michael Hamburger. Nova York: Persea Books, p. 50-53.
- (1985). *Amapola y memoria*. Edició i traducció Jesús Muniárriz. Madrid: Ediciones Hiperión.
- (2002a). «El meridiano». *Obras Completas*. Traducció de José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, p. 499-510.
- (2002b). *Obras Completas*. Traducció de José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta.
- (2004). «Al·locució pronunciada en motiu de la recepció del premi de la ciutat lliure hanseàtica de Bremen» [o simplement *Discurs de Bremen*]. Traducció d'Arnau Pons. *Rels*, 3 (primavera), p. 52-53.
- FARRÉS, Ramon (2013). «A la paret escrit amb guix. Una antologia de poesia alemanya de combat censurada». *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, p. 89-94.
- FELSTINER, John (2005). «Una fuga después de Auschwitz (1944-1945)». A: *Paul Celan: Poeta, superviviente, judío*. Traducció de Carlos Martín i Carmen González. Madrid: Trotta, p. 51-79.

- FORMOSA, Feliu; QUINTANA, Artur [ed., trad.] (1976). «A la paret, escrit amb guix: Poesia alemanya de combat. Barcelona: Proa.
- JORIS, Pierre [ed.] (2005). *Paul Celan: selections*. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press.
- PONS, Arnau (2006). *Celan, lector de Freud: una conferència*. Palma: Lleonard Muntaner editor.
- POUS, Antoni (ed. i trad.) (1976). *Traduccions de Paul Celan*. Barcelona: Editorial Lumen.
- SZONDI, Peter (2005). «Poetry of Constancy — Poética de la constancia. La traducción de Celan del soneto 105 de Shakespeare». A: *Estudios sobre Celan*. Traducció d'Arnau Pons. Madrid: Trotta, p. 19-46.
- TORRENTS, Ricard (1977). «Tres apunts a propòsit de Traduccions de Paul Celan, d'Antoni Pous». *Reduccions. Revista de Poesia*, 1, p. 42-50.
- VALENTE, José Ángel (1995). *Lectura de Paul Celan: fragmentos*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica.
- WEIMAR, Karl S. (1974). «Paul Celan's "Todesfuge": Translation and Interpretation». A: *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 89, 1 (gener), p. 85-96.