

**LA XOÀ COM A CEMENTIRI DEL LENGUATGE. RESSENYA
DE ALS ESTATGES DE LA MORT DE NELLY SACHS.
MARTORELL: ADESIARA, 176 PÀG., ISBN 978-84-16948-62-8**

JUANJO MONSELL
Universitat de València
Juan.monsell@uv.es
ORCID: 0000-0001-7397-113X

Dins del judaisme, els conceptes de vida i mort, en lloc de ser considerats com a antagònics, es presenten interrelacionats. La mort, malgrat la seva condició d'esdeveniment limitador, és concebuda com a part consubstancial del cicle natural del subjecte i, per tant, es troba en una situació de dependència i subordinació respecte a la vida. Aquesta interrelació no es produeix exclusivament en un nivell conceptual, sinó que s'estén per molts altres àmbits de la tradició cultural jueva. D'acord amb això, en la llengua hebrea poden trobar-se nombroses expressions metafòriques que, encara que no fan referència directa als conceptes de vida i mort, els presenten com lligats indissolublement des d'un punt de vista semàntic. Això ocorre, per exemple, en les diferents formes existents en hebreu per a denotar l'espai físic del cementiri: *beit kevarot*, *beit almin*, *beit olam*, *beit chayyim* o *beit shalom*. Totes elles connecten el lloc destinat als morts, el cementiri, amb el lloc destinat als vius, la llar. De totes aquestes expressions, aquella que exemplifica de manera més clara aquest vincle entre la vida i la mort és *beit chayyim*, que podria ser traduïda al català com a «casa dels vius» o «casa de la vida». Com pot apreciar-se, els termes que componen el significat fan referència explícita al concepte de llar, associat amb la vida, però el significat de l'expressió remet a un espai connectat semànticament amb la mort.

Aquesta expressió adquireix especial rellevància en ser posada en relació amb l'obra poètica de l'escriptora jueu-alemanya, guanyadora del premi Nobel de literatura en 1966, Nelly Sachs. El títol de l'obra que va donar a conèixer públicament a Sachs i que va consolidar la seva reputació com a poeta del destí jueu pot ser llegit com una alteració de caràcter poètic de l'expressió *beit chayyim*: *Als estatges de la mort (In den Wohnungen des Todes)*. Aquesta modificació implica la multiplicació hiperbòlica de la casa originària, així com la transmutació de la vida en una mort omnipresent. En aquest sentit, el cementiri deixa de ser l'espai encarregat d'albergar l'existència *post mortem* i envaeix tots els àmbits de la vida fins a quedar incrustat en la intimitat de la pròpia llar. La mort, per tant, inverteix la seva relació de subordinació respecte a la vida i es converteix en l'esdeveniment central de l'existència. En aquesta obra de Nelly Sachs, recentment traduïda al català per Feliu Formosa, epilogada per Heike van Lawick i acuradament editada en versió bilingüe per Adesiara, es presenta el cementiri com l'espai metafòric en el qual transcorren vida i existència humanes.

Aquesta modificació de l'expressió hebrea en el títol del poemari no consisteix en un simple joc poètic, sinó que conté dins de si una veritat més profunda. L'obra, escrita en l'exili suec entre 1943 i 1946 i publicada originalment en 1947 en Aufbau-Verlag, suposa un punt d'inflexió —i, per tant, una alteració— dins de la producció poètica de Nelly Sachs provocat per l'esdeveniment que s'oculta darrere els versos dels poemes que la componen: la Xoà. El genocidi jueu implica una cesura de gran importància transcendental entre la realitat prèvia i la realitat posterior al seu adveniment. Per aquest motiu, la poesia anterior a l'exili de Nelly Sachs, emmarcada en la tradició del romanticisme alemany, repleta de figures i símbols evocadors i caracteritzada per esquemes rítmics i patrons de rima convencionals, es torna irreconeixible per a l'autora alemanya (Töller 1998: 134). *Als estatges de la mort*, en aquest sentit, inaugura una nova concepció de l'exercici poètic per part de l'autora i presenta per primera vegada alguns dels recursos estilístics i temàtiques que determinaran tota la seva producció posterior de poesia de dol i record (Bower 2003: 1068).

El propi títol de l'obra anticipa les seves dues característiques definitòries, una concernent al contingut i l'altra, a la forma. En el nivell del contingut, el poemari s'ocupa de temes relacionats amb la persecució i assassinat dels jueus: l'horror, el sofriment, la solitud, la destrucció, l'irrepresentable, la dialèctica entre víctima i perpetrador —que serà desenvolupada en els seus poemaris posteriors, on serà presentada com a reversible— i, sobretot, la mort, una experiència que, després del procés d'anihilació industrialitzada propi de l'Holocaust, s'ha tornat ubiqua i ha perdut la seva individualitat i la seva dignitat característiques (Martin 2011: 83). El tractament d'aquesta mena de temàtiques ha condicionat, en general, les lectures i interpretacions realitzades sobre l'obra de Nelly Sachs, que, si bé han permès el reconeixement de l'autora com a poeta de l'Holocaust i han col·locat a l'escriptora en relació amb altres autores com Else Lasker-Schüler, Gertrud Kolmar o Rose Ausländer, també han passat per alt molts aspectes relacionats amb les innovacions lingüístiques que resulten fonamentals per a comprendre l'escriptura de Sachs en tota la seva profunditat i que permeten situar a l'escriptora alemanya en la tradició de poetes com Friedrich Hölderlin, Georg Trakl, Rainer Maria Rilke o Paul Celan (van Lawick 2021: 148).

En el nivell de la forma, aquesta obra està construïda —igual que el títol— sobre un exercici de rebuig i deformació de la tradició cultural i poètica i del llenguatge precedents. La tradició estilística hegemònica prèvia, que enfonsa les seves arrels en el romanticisme, queda, després de l'Holocaust, revelada com l'equivalent estètic de la dominació, per la qual cosa es torna necessari trobar una estructura poètica que s'enfronti a ella al mateix temps que permeti expressar el sofriment derivat de l'esdeveniment. En aquest sentit, *Als estatges de la mort* certifica l'obsolescència de la imatgeria poètica convencional en mostrar-la descomposta (Bower 2003: 1071). Pel que fa al llenguatge, l'obra suposa un exercici de reelaboració profunda de la llengua alemanya. Aquest no es justifica únicament en la influència de la poesia sueca que Sachs va començar a traduir

després de la seva arribada al país escandinau —en relació amb els poetes suecs traduïts a l'alemany per Sachs, Heike van Lawick destaca en l'epíleg d'aquesta edició de Adesiara els noms d'Edith Södergran, Karin Boye i Johannes Edfelt (van Lawick 2021: 148)—, tal com ha assenyalat la crítica literària en nombroses ocasions (Bower 2003: 1068), sinó que respon fonamentalment a la impossibilitat del llenguatge de connectar el temps anterior i posterior a l'Holocaust. Referent a això, la reelaboració de la llengua alemanya dins de l'obra poètica de Nelly Sachs se sustenta en tres raons fonamentals: en primer lloc, es deu a l'imperatiu de depuració de la llengua després del procés de perversió al qual aquesta s'ha vist exposada durant el Tercer Reich per la propaganda nacionalsocialista (Klemperer 1996); en segon lloc, es deu a la necessitat de crear estructures lingüístiques que es desmarquin de la lògica i la racionalitat que han conduït a la destrucció sistemàtica de milions d'éssers humans; en tercer lloc, es deu a l'obligació de trobar una forma d'expressió diferent al llenguatge historiogràfic i al testimonial que no clausuri l'esdeingut, sinó que aconseguixi mantenir la memòria de les atrocitats oberta (Gorga 2009: 317). En definitiva, *Als estatges de la mort* suposa un intent d'arrençar la llengua alemanya de les mans dels perpetradors per a lliurar-la-hi a les víctimes, amb les quals Nelly Sachs s'identifica, encara que no compartís el mateix destí que elles.

En línies generals, i d'acord amb l'exposat fins al moment, el mode d'escriptura emprat per la poeta alemanya en aquest poemari se sustenta en la destrucció física del llenguatge. Aquesta destrucció evoca la ment fragmentada del subjecte líric derivada de la incomprensió d'una massacre que ha destruït tota coherència i lògica possible, però, al mateix temps, manifesta i representa els límits de la representació (Lang 1992: 300). L'acte destructiu, per tant, es converteix en un acte constructiu: el llenguatge es trenca en tractar d'endinsar-se en el terreny de l'irrepresentable. La irrepresentabilitat de l'Holocaust solament pot mostrar-se mitjançant el fracàs del llenguatge en el seu intent per referir-se a l'esdeveniment. En aquest sentit, Nelly Sachs aconseguix escriure l'aporia que no li permet escriure (Martin 2011: 125). D'acord amb això, en els poemes que componen *Als estatges de la mort* pot apreciar-se de manera manifesta l'intent de l'autora per trencar les paraules i la sintaxi habitual amb la finalitat de reflectir un univers fracturat i en descomposició. La llengua, per tant, és concebuda per l'autora en esdevenir. En un nivell semàntic, els termes utilitzats per l'autora perden la seva proximitat material i les imatges el seu sentit (Ueberschlag 1987: 7). El vocabulari amb el qual estan construïts els poemes apareix caracteritzat per una elementalitat extrema: d'una banda, l'ús de substantius monosíl·labs representa la voluntat de reconstruir una realitat des dels enderrocs; per una altra, des d'un punt de vista semàntic, molts dels substantius utilitzats fan referència a fragments d'un tot major que s'ha vist deconstruït i reduït a la pura materialitat —per exemple, en lloc de presentar el cos humà com una totalitat, els poemes mostren braços, mans, cames o ulls com a entitats aïllades. En certa manera, l'autora presenta tots aquests substantius com si es tractés de les unitats

de significat mínimes que han pogut ser salvades després de la catàstrofe. La indescriptibilitat d'aquesta catàstrofe és la que genera l'escassetat d'adjectius qualificatius en els poemes. En general, els pocs que poden trobar-se posseeixen una connotació negativa o neutra. D'especial rellevància per a la comprensió de l'obra resulta la utilització dels pronoms personals. El jo líric es manifesta en poques ocasions de manera explícita en els poemes a través d'un pronom personal de primera persona del singular i, quan el fa, sol presentar-se en relació a un pronom personal de segona persona: aquest pot ser singular —així ocorre en els cicles dedicats a víctimes individuals, encara que no individualitzades, com «Pregàries pel nuvi mort» i «Epitafis escrits en l'aire»—, o plural, quan es dirigeix als col·lectius de les víctimes, els perpetradors o els *bystanders*, és a dir, aquells que van presenciar les atrocitats, però no van actuar en conseqüència. No obstant això, el jo líric sí que es manifesta en nombroses ocasions a través del pronom personal de primera persona del plural, sobretot en el cicle «Cors després de mitjanit». Això posa de manifest la identificació experimentada pel jo líric amb el col·lectiu de les víctimes, a les quals tracta d'atorgar la veu que els ha estat arrabassada. Aquest jo líric parla des de la posició de les col·lectivitats, ja que, després de la destrucció massiva inherent a l'Holocaust, no hi ha espai per a la individualitat o la concreció. No obstant això, aquest *Wir* que s'expressa no llança paraules d'odi, sinó que s'expressa des del dolor i la tristesa. El subjecte líric no pretén venjar-se, però sí que assenyalar (van Lawick 2021: 154). Aquest concep als perpetradors com a humans i no com a monstres. Són culpables i responsables com a éssers humans individuals que van participar en el sistema d'assassinat en massa (Martin 2011: 87). Pel que concerneix els verbs, resulta cridanera l'escassetat de verbs en futur. Aquesta va unida a la predominança de verbs en passat —tant en *Präteritum* com en *Perfekt*— i en present, que es manifesta també en un gran nombre de verbs en *Partizip Präsens* —inusual, en general, en el llenguatge poètic. D'aquesta manera, s'indica la pervivència de l'esdevingut i la impossibilitat de clausura. El futur no pot existir perquè el passat es repeteix irremeiablement en el present. Pel que fa al mode i a la veu verbals, ha de destacar-se l'ús reiterat de formes en imperatiu quan el jo líric es dirigeix als responsables de la catàstrofe i de la veu passiva quan el poema s'ocupa dels *bystanders*.

Especialment interessant resulta el tractament de la sintaxi en els poemes. A causa de la predominança de la hipotaxis en la construcció dels versos, els poemes adquireixen una qualitat tortuosa que insisteix en l'il·lògic de l'esdevingut i en la dificultat de trobar una explicació racional (Martin 2011: 74). No obstant això, aquestes llargues oracions que conformen els versos sofreixen, en moltes ocasions, ruptures sintàctiques abruptes marcades per la hifenació. Aquests versos queden retallats abans de concloure mitjançant la utilització d'un guió, mostrant la impossibilitat de continuació del subjecte líric. Més enllà d'aquest guió queda alguna cosa que espera ser dit, però que no pot ser escrit. És a dir, hi ha una cosa impenetrable en el silenci que simbolitza, no es tracta d'un

buit semàntic. La utilització d'aquest recurs paraverbal mostra com el llenguatge utilitzat per Sachs no s'oposa al silenci, sinó que s'alimenta d'ell. És precisament el silenci el que impedeix la clausura de l'esdeveniment (Martin 2011: 119). Els intents de comprensió de l'Holocaust obliguen a explorar tant les zones verbals com les paraverbals del text (Gorga 2009: 318).

Pel que fa als recursos retòrics, en l'àmbit semàntic pot apreciar-se un entrecreuament de referents reals amb metàfores, metonímies, hipèrboles, personificacions, antítesis i símbols de marcat origen bíblic (van Lawick 2021: 155, Ueberschlag 1987: 7). En aquest sentit, paraules com a pols, sabata o estrella apareixen de manera reiterada i queden marcats per la plurivalència. En l'obra, si bé pot començar-se a apreciar una utilització de referències extretes de la mística jueva —que serà desenvolupada en les obres posteriors—, tal com mostren les cites del Rabí Nakhman, del llibre del Zohar, d'Isaïes o de Iehuda Zvi a l'inici d'alguns poemes, la veritat és que Sachs recorre amb major freqüència a imatges i figures de caràcter bíblic, com pot apreciar-se en les al·lusions a Job, Salomó, Daniel, Elies o al Edèn. Existeix, també, una proliferació de preguntes retòriques i d'el·lipsis que apunten, precisament, a la incapacitat del llenguatge de trobar respostes a la irracionalitat de la destrucció. D'altra banda, pel que fa als aspectes fonètics i sintàctics dels poemes, la utilització de repeticions, anàfores i al·literacions tracten d'insistir en el retorn continu a un esdeveniment que resulta incompreensible.

Aquestes característiques dels poemes d'*Als estatges de la mort* busquen indagar en la destrucció de la realitat generada per l'adveniment de l'Holocaust a través de la reducció a enderrocs del llenguatge. Mitjançant aquest exercici de destrucció del llenguatge i la posterior utilització dels enderrocs resultants, Nelly Sachs tracta de fer front al col·lapse de la dialèctica entre cultura i barbàrie diagnosticada per Theodor W. Adorno (Hofmann 2005: 183). En aquest sentit, l'única manera de fer perseverar la poesia perquè pugui resistir davant les forces a les quals ha sucumbit és demolir l'estil hegemònic sobre el qual s'ha construït la tradició literària i regenerar-ho per complet (Zilcosky 2005: 678).

Pel que fa a l'estructura de l'obra, aquesta edició d'*Als estatges de la mort* està composta pels quatre cicles de poemes que van formar part de l'obra originalment, un epíleg i una cronologia. El primer dels cicles, «El teu cos dins el fum per l'aire» (*Dein Leib im Rauch durch die Luft*), està conformat per tretze poemes i està dedicat a «els germans i germanes morts». Els poemes d'aquest cicle es caracteritzen per l'absència de rima i, en general, de títols. En ells, pot percebre's una tendència cap a la descomposició —molts elements sòlids queden dissolts—, així com jocs de verticalitat negativa, la dissolució de la frontera entre l'espai privat de la llar i l'espai públic de la mort i una insistència en la necessitat del record i del testimoniatge —exemplificat en la importància dels camps semàntics de la vista i de l'oïda. S'utilitzen nombrosos referents pertanyents a l'univers concentracionari —com la pols o les xemeneies— i són esmentades algunes figures que el jo líric identifica amb les víctimes —entre elles destaquen

la figura del infant i la del vell. El segon cicle, «Pregàries pel nuvi mort» (*Gebete für den toten Bräutigam*), està compost per deu poemes i, tal com indica el títol, gira entorn de la figura del promès de l'autora, víctima també de l'Holocaust. Encara que moltes de les imatges introduïdes en el primer cicle encara poden apreciar-se, els poemes d'aquest cicle posseeixen un to molt més personal i, alguns d'ells estan, fins i tot, rimats. En aquests poemes, el jo líric es manifesta en diverses ocasions per a dirigir-se a un tu absent. Les referències a la llar envaïda per la mort són constants i, en algunes ocasions, es manifesta la necessitat d'obtenció de respostes per part del jo líric. El tercer cicle, titulat «Epitafis escrits en l'aire» (*Grabschriften in die Luft geschrieben*), està compost per tretze poemes. En ell, Sachs descompon la forma literària de l'epitafi per a honrar la memòria de les víctimes. Aquestes apareixen desindividualitzades, ja que solament es fa esment als seus inicials i no al seu nom (Reszka 2021: 54). Molts dels poemes del cicle són rimats i cadascun d'ells està dedicat a una persona coneguda per l'autora i morta en el context de l'Holocaust. Aquests epitafis insisteixen en la irrecuperabilitat dels morts i la seva presència indeleble. El fet que aquests epitafis estiguin escrits en l'aire i no en pedra simbolitza la impossibilitat de clausura de l'esdeveniment que els va portar a la mort. El quart i últim cicle de l'obra porta per títol «Cors després de mitjanit» (*Chöre nach der Mitternacht*) i està conformat per catorze poemes. En aquest cicle, Sachs opta per la forma poètica clàssica del cor per a donar veu a entitats col·lectives com als emigrants, els orfes, els morts, les ombres o les estrelles. No obstant això, l'autora dota al cor d'una característica que no posseeix el cor clàssic grec: capacitat autoreflexiva per a elevar els seus laments (Martin 2011: 98). En la majoria dels poemes, el jo líric apareix unit a la resta del col·lectiu mitjançant la utilització del pronom personal de primera persona del plural. Tal com indica van Lawick (2021: 155) en l'epíleg, aquests cors «representen fragments de records d'una vivència traumàtica».

La traducció dels poemes, duta a terme per Feliu Formosa, sacrifica alguns aspectes formals dels poemes —com la rima o la hifenació— per a aconseguir traslladar els termes de la llengua alemanya al català amb una gran precisió. En aquest sentit, es tracta d'una gran feina filològica que busca acostar el sentit profund dels poemes al públic catalanoparlant —una tasca complexa a causa de l'exercici de destrucció del llenguatge emprès per Sachs en aquesta obra. Aquesta voluntat d'acostament de la complexa obra de Sachs al públic es veu també materialitzada en les nombroses notes explicatives que ofereixen informació necessària per a la comprensió del sentit total dels poemes. Formosa, a més, ofereix en aquesta edició una cronologia ben detallada dels aspectes biogràfics de Nelly Sachs, en la qual s'alternen els moments més rellevants tant a nivell personal com literari. D'altra banda, l'epíleg, signat per Heike van Lawick, resulta de gran interès i utilitat per al lector, ja que no solament ofereix detalls sobre la trajectòria vital i literària de Nelly Sachs, sinó que també situa la figura de l'autora en relació amb altres figures de la història de la literatura en llengua alemanya per a poder situar contextualment la seva obra i, sense convertir-se en

una guia de lectura —ja que no ofereix solucions ni interpretacions—, facilita l'aproximació al sentit general dels poemes recollits en aquest poemari.

En definitiva, la lectura d'*Als estatges de la mort* es torna imprescindible per a tot aquell que vulgui endinsar-se en l'univers poètic de Nelly Sachs, així com per a qui estigui interessat en l'Holocaust i en les seves representacions literàries. Si bé és cert que l'obra presenta més preguntes que respostes, la bellesa, la sensibilitat i el dolor que transpiren els versos continguts en el poemari aconseguen il·luminar alguns dels aspectes de l'esdeveniment que no poden ser expressats per la historiografia, a causa de la fredor inherent a les dades, ni pel testimoniatge, a causa de la dificultat d'expressió de l'horror. En aquest sentit, l'interès inherent als poemes de Sachs no respon únicament al seu fonament ètic, sinó també a l'elevat nombre de metàfores i imatges contingudes en ells, que posseeixen valor en si mateixes (Bower 2003: 1073). Gràcies a elles, el poemari aconseguix oferir la distància estètica necessària per a enfrontar-se als horrors del genocidi jueu i, per això, no ha de resultar sorprenent que la publicació d'*Als estatges de la mort* suposés per a l'autora el començament de la seva reputació com a poeta de la Xoà.

BIBLIOGRAFIA

- BOWER, K. M. (2003), «Nelly Sachs», en *Holocaust Literature: An Encyclopedia of Writers and Their Work*, Kremer, S. L. (ed.), vol. 2, Nova York, Routledge, 1067-074.
- GORGA, G. (2009), «Viaje a la transparencia, Nelly Sachs», *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 15, 317-320.
- HOFMANN, K. (2005), «Poetry after Auschwitz – Adorno's Dictum», *German Life and Letters*, 58 (2), 182-194.
- KLEMPERER, V. (1996), *Lingua Tertii Imperii: Notizbuch eines Philologen*, Leipzig, Reclam.
- LANG, B. (1992), «The Representation of Limits», en *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*, Friedländer, S. (ed.), Cambridge, Harvard University Press, 300-318.
- MARTIN, E. (2011), *Nelly Sachs. The Poetics of Silence and the Limits of Representation*, Göttingen, De Gruyter.
- RESZKA, A. (2021), «Ein Blick auf das Werk von Nelly Sachs – die literarische Darstellung des Traumas», *Kultura – Media – Teologia*, 44, 42-49.
- TÖLLER, U. (1998), «Nelly Sachs. Eine literarhistorische Verortung», *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 112, 134-140.
- UEBERSCHLAG, G. (1987), «Nelly Sachs ou le refuge de la langue», *Germanica*, 1, 1-12.
- VAN LAWICK, H. (2021), «Nelly Sachs, poeta de la Xoà i pont entre cultures», en *Als estatges de la mort*, Artidiello, C. (coord.), Martorell, Adesiara, 141-158.
- ZILCOSKY, J. (2005), «Poetry after Auschwitz? Celan and Adorno Revisited», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 79, 670-691.