

SIMIENDE DE LOBO: PAUL CELAN Y LA POESÍA DESPUÉS DE AUSCHWITZ¹

Ricardo Ibarlucía

El volumen *Die Gedichte aus dem Nachlass*, publicado por Editorial Suhrkamp en 1997, ha rescatado más de doscientos poemas de Paul Celan que se encontraban completamente inéditos. Ninguno de ellos había sido recogido en las obras aparecidas después del suicidio de Celan en París durante la primavera de 1970, así como tampoco en los cinco tomos de las *Gesammelte Werke* (1983), ni en las páginas de *Das Frühwerk* (1989), libro que reúne sus escritos de juventud. Aun cuando la totalidad del material recopilado por Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach y Barbara Wiedemann constituye ciertamente un aporte decisivo para el estudio de Celan, deseo llamar aquí la atención sobre un poema en particular. Se trata de «Wolfsbohne» («Simiente de lobo»), uno de los textos que el mismo Celan decidió descartar de *Die Niemandsrose* en 1963. Entiendo que el asunto del poema permite esbozar algunos comentarios sobre una cuestión que sin duda lo obsesionaba: el problema de la imposibilidad, según el *dictum* de Theodor W. Adorno, de escribir poesía después de Auschwitz.

¹ Enfoques parciales del tema fueron presentados en el IX Congreso Nacional de Filosofía organizado por AFRA (Asociación Filosófica Argentina) en la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires, el 30, 31 de octubre de 1997, y en el I Congreso Internacional «Razones de la crítica, celebrado en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR (Universidad Nacional de Rosario), el 14, 15 y 16 de octubre de 1998.

Ésta es la versión íntegra del poema en alemán junto con mi traducción al español:

Wolfsbohne

... o

Ihr Blüten von Deutschland, o mein Herz wird
Untrügbarer Kristall, am dem
Das Licht sich prüfet, wenn Deutschland

Hölderlin, «Von Abgrund nämlich...»

... wie und den Häusern der Juden (zum Andenken des ruiniten Jerusalem's),
immer etwas *unvollendet* gelasse werden muss...

Jean Paul, *Das Kampaner Tal*

Leg den Riegel vor: Es
sind Rosen im Haus.
Es sind
sieben Rosen im Haus.
Es ist
der Siebenleuchter im Haus.
Unser
Kind
weiss es und schläft.

(Welt, in Michailowka, in
der Ukraine, wo
sie mir Vater und Mutter erschlugen: was
blühte dort, was
blüht dort? Welche
Blume, Mutter
tat dir dort weh
mit ihrem Namen?

Ricardo Ibarlucía es miembro de los Departamentos de Filosofía de la UBA (Universidad de Buenos Aires) y la UNLP (Universidad Nacional de La Plata). Investigador asociado del CIF (Centro de Investigaciones Filosóficas).

Mutter, dir
die du *Wolfsbohne* sagtest, nicht:
Lupine.

Gestern
kam einer von ihnen und
tötete dich
zum andern Mal in
meinem Gedicht.

Mutter,
Mutter, wessen
Hand hab ich gedrückt,
da ich mit deinen
Worten ging nach
Deutschland?

In Aussig, sagtest du immer, in
Aussig an
der Elbe,
auf
der Flucht.
Mutter, es wohnten dort
Mörder.

Mutter, ich habe
Briefe geschrieben.
Mutter, es kam keine Antwort.
Mutter, es kam eine Antwort.
Mutter, ich habe
Briefe geschrieben an –
Mutter, sie schreiben Gedichte.
Mutter, sie schreiben sie nicht,
wär das Gedicht nicht, das
ich geschrieben hab, um
deinetwillen, um
deines
Gottes
willen.
Gelobt, sprachst du, sei
der Ewige und
gepriesen, drei-
mal
Amen.

Mutter, sie schweigen.
Mutter, sie dulden es, dass
die Niedertracht mich verleumdet.
Mutter, keiner
fällt den Mördern ins Wort.

Mutter, sie schreiben Gedichte.
O
Mutter, wieviel
fremdster Acker trägts deine Frucht!
Trägt sie und nährt
die da töten!

Mutter, ich
bin verloren.
Mutter, wir
sind verloren.
Mutter, mein Kind, das
dir ähnlich sieht.)

Leg den Riegel vor: Es
sind Rosen im Haus.
Es sind
sieben Rosen im Haus.
Es ist
der Siebenleuchter im Haus.
Unser
Kind
weiss es und schläft.

(Celan, 1997a, pp. 45-48.)

Simiente de lobo

Blume, Mutter
... oh
Flores de Alemania, oh mi corazón se vuelve
Un cristal que no puede engañar, en el cual
La luz examina, si Alemania

Hölderlin, «Para desde el abismo...»

... como en las casas de los judíos (para recordar las ruinas de Jerusalén)
siempre algo debe ser dejado *inconcluso*...

Jean-Paul, *El valle de Campaner*

Echa el cerrojo: Están
las rosas en la casa.
Está
el candelabro de siete brazos en casa.
Nuestro
hijo
lo sabe y duerme.

(Lejos, en Michailovka, en
Ucrania, donde
ellos asediaron a mi padre y a mi madre: ¿qué
florecía allí, qué
florece allí? ¿Cuál
flor, madre,
te hirió allí
con su nombre?

Tú, madre,
que dijiste *simiente de lobo*, no:
lupino.

Ayer
uno de ellos vino y
te mató
de nuevo en
mi poema.

Madre,
madre, ¿de quién
era la mano que apreté
cuando con tus
palabras fui a
Alemania?

En Aussig, decías siempre, en
Aussig a orillas
del Elba,
en
la huida.
Madre, allí viven
asesinos.

Madre, yo
escribí cartas.

Madre, no tuve respuesta.
 Madre, tuve una respuesta.
 Madre, yo
 escribí cartas a –
 Madre, ellos escriben poemas.
 Madre, ellos no los escribirían,
 si no fuera por el poema que
 yo escribí por
 tu voluntad, por
 voluntad
 de tu
 Dios.
 Lado, decías, sea
 el Eterno y
 agradecido, tres
 veces
 Amén.

Madre, ellos callan.
 Madre, ellos toleran que
 la vileza me calumnie.
 Madre, nadie
 corta a los asesinos la palabra.

Madre, ellos escriben poemas.
 Oh
 Madre, ¡qué
 suelo más extraño produce tu fruto!
 ¡Lo produce y alimenta
 a los que matan!

Madre, estoy
 perdido.
 Madre, estamos
 perdidos.
 Madre, mi hijo, que
 se parece a ti.)

Echa el cerrojo: Están
 las rosas en casa.
 Están
 las siete rosas en casa.
 Está
 el candelabro de siete brazos en casa.

Nuestro
hijo
lo sabe y duerme.

(Celan, 1997b, p. 40.)

Según los editores de *Die Gedichte aus dem Nachlass*, el original mecanografiado de «Wolfsbohne» se encuentra fechado el 21 de octubre de 1959. Titulado inicialmente «Menorah», el poema estaba destinado al *Fischer-Almanach*, pero Celan decidió descartarlo en el último momento, alegando que, «si bien Klaus Demus sostiene que ningún poema debe permanecer en el ámbito privado [...], éste debe quedar completamente en los límites de lo privado y ser retirado de circulación» (Celan, 1997a, p. 359). Hasta abril de 1963, sin embargo, Celan todavía pensaba incluir «Wolfsbohne» en *Die Niemandrose*, específicamente entre los poemas «Bei Wein und Verlorenheit» y «Zürich, Zum Storchen». ¿Cuál fue la razón que lo llevó a excluirlo de este libro y a no incluirlo tampoco en *Atemwende* (1967), *Faden-sonnen* (1968) y *Lichtzwang* (1970), sus libros siguientes? Al presentar el poema a los lectores del *Times Literary Supplement*, Michael Hamburger —uno de los más destacados traductores de Celan al inglés— conjeturó que «Wolfsbohne» debía resultar impublicable para Celan porque, «más descarnadamente que ninguno de sus otros poemas de madurez, exponía la herida de la muerte de sus padres en los campos de concentración». En opinión de Hamburger, «mientras Celan creyó o confió en que esta herida podía curarse —incluso después de la muerte a poco de nacer de su primer hijo, François— el poema fue publicable; y algunas líneas añadidas tardíamente en 1965, que contradicen el ‘Estoy perdido, estamos perdidos’ de la versión de 1959... fueron un último y vano intento por no tratarlo como un poema, sino por orientarlo hacia la curación de esa herida» (Hamburger, 1997, p. 26).

Hamburger alude, sin duda, a un borrador de 1965 —incluido también en *Die Gedichte aus dem Nachlass*— en el que Celan agregó, tras la repetición de la estrofa de las «siete rosas», los siguientes versos finales:

Mutter, Unverlorene, mit uns,
den Unverlorenen,
siegst du.
Und mit uns Wahr und Gerech und Gerade,
um

der versöhrenden
Liebe
Willen.

(Celan, 1997 a, p. 309.)

Madre, lo no perdido, con nosotros,
los no perdidos,
venciste.

Y con nosotros lo verdadero y lo justo y lo recto,
por
voluntad del
amor
que reconcilia.

«Wolfsbohne» presenta algunas importantes referencias autobiográficas que es necesario tener en cuenta. En junio de 1955, dos años después de la muerte del pequeño François, Celan y Gisèle Lestrangé tuvieron un segundo hijo, a quien llamaron Eric en homenaje a Friederika, la madre de Celan. Las «siete rosas», con las que se abre y se cierra la versión de 1959, aparecen también mencionadas en su temprano poema «Kristall» de *Mohn und Gedächtnis* (1952) y luego dando título –«Sieben Rosen später» («Siete rosas más tarde»)– a la primera parte de *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), su segundo libro de poemas (Celan, 1983a, pp. 52 y 83). Michailovka es el lugar de Ucrania en que los padres de Celan fueron asesinados y Aussig, el nombre de un pueblo al norte de Bohemia donde su madre, una de las tantas judías rumanas del Imperio Austro-Húngaro, pasó durante su juventud un par de años huyendo de los pogromos. En cuanto a la expresión «Wolfsbohne», cabe decir que se trata de una *composita* acuñada por Celan, que pretende traducir literalmente la palabra de origen latino «Lupine», que como adjetivo designa una cualidad relativa al lobo (*lupus* en latín, *Wolf* en alemán) y como sustantivo, una planta herbácea (el altramuza), cuyo fruto desecado (el lúpulo) se usa para dar sabor amargo a la cerveza. No deja de ser significativo, en el contexto de este poema, que el cuartel general de Hitler en Polonia durante la Segunda Guerra se llamase «Wolfschanze», esto es, «Trinchera del lobo» (Celan, 1997, p. 363).

La redacción de «Wolfsbohne» coincide temporalmente con dos prosas claves de Celan: «Gespräch im Gebirg», el único texto de ficción escrito por Celan, y «Der Meridian», conferencia que pronunció en Darmstadt en 1960, al recibir el Premio Büchner, el galardón más

importante de las letras germanas. Si puede decirse que «Der Meridian» constituye una defensa de la poesía después de Auschwitz bajo la forma de un discurso de agradecimiento a la Academia de la Lengua y la Literatura Alemana, «Gespräch im Gebirg» da cuenta de su desencuentro con Adorno en Sils-Maria, en los Alpes Suizos. En julio de 1959, «iba a encontrarme en Sils-Maria con el profesor Adorno, que pensaba que era judío», anotó entonces —como recuerda John Felstiner, en su monumental biografía de Celan (Felstiner, 1995, p. 139)— aludiendo tal vez al hecho de que Theodor Wiesengrund había suprimido el apellido judío de su padre y adoptado el de su madre, de origen católico. La entrevista, que había sido arreglada por Peter Szondi, amigo de Celan y uno de los primeros estudiosos de su obra, nunca llegó a concretarse, ya que Celan regresó antes de lo previsto a París, convencido de haberse desencontrado con Adorno «no por casualidad» (Pöggeler, 1986, p. 157). Poco después, en agosto de ese mismo año, Celan escribió «Gespräch im Gebirg», donde el judío «Klein» (Chico) dialoga en lo alto de una montaña con el judío «Groß» (Grande), «su pariente y su primo, un cuarto de vida de judío más viejo»:

Un atardecer en el que el sol, y no sólo él, se había hundido en el crepúsculo, iba andando, dejó atrás su casita y allá iba andando el judío, y con él iba su nombre impronunciable, iba y venía, venía con paso lento, haciéndose oír, venía en su bastón, venía pisando la pierda, no me oyes, no me oyes, soy yo, yo, yo y aquel a quien oyes, a quien crees oír, yo y el otro —así iba, podía oírsele, iba un atardecer en que algo se había hundido en el crepúsculo, iba bajo las nubes, iba por la sombra, la propia y la ajena —pues el judío, lo sabes, qué tiene ahora el judío que realmente le pertenezca, que no sea tomado en préstamo, dado en préstamo y no devuelto—, así iba y venía, venía andando por el camino, que es lindo, incomparable, iba, como Lenz por las montañas, él, a quien habían hecho vivir allá abajo, allá donde pertenece, en las tierras bajas, él, el judío, iba y venía. (Celan, 1983 c, p. 169.)
(Celan, 1996, p. 15.)

¿A qué se refiere Celan cuando dice que «el sol, y no sólo él, se había hundido en el crepúsculo (*untergegangen*)»? El verbo alemán *untergehen*, clave para la comprensión de «Gespräch im Gebirg», quiere decir literalmente «caminar (*gehen*) hacia abajo (*unter*)», esto es, «descender», «bajar», aunque también se refiere al «atardecer», al «caer» o «hundirse»

del sol en el horizonte. El sustantivo *Untergang*, por su parte, no sólo significa «puesta del sol» y «ocaso», sino también «hundimiento», «destrucción», «decadencia», como en el título de la famosa obra de Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*. Tomando deliberadamente la palabra *untergehen* en el doble sentido de «descender» y «andar cabeza abajo» (*auf dem Kopf gehen*), Celan alude explícitamente a *Lenz*, la novela inconclusa de Georg Büchner, que narra el triste destino de Jakob Michael Lenz, poeta del *Sturm und Drang* y contemporáneo de Goethe. En «Der Meridian», Celan citará el comienzo de esta novela: «El 20 de enero iba andando Lenz por la montaña... No sentía ningún cansancio, pero a veces le resultaba fastidioso no poder andar cabeza abajo» (Celan, 1983c, pp. 193-194, Büchner, 1988, p. 117). Por otro lado, este primer párrafo evoca también a Nietzsche, que en la soledad de Sils-Maria, concibió *Also sprach Zarathustra*, como Adorno recordaría en un famoso ensayo de sus *Noten zur Literatur* (Adorno, 1977, pp. 326-329). En la dedicatoria de un ejemplar de «Gespräch im Gebirg», Celan escribió: «En memoria de Sils-Maria y de Friedrich Nietzsche, que —como sabes— hubiera querido matar a todos los antisemitas» (Felstiner, 1995, p. 140). Según Pöggeler, luego de haber escrito el texto, Celan se sorprendió al encontrar también en el *Nietzsche* de Martin Heidegger la frase de Zarathustra que inspiró el comienzo de su historia: «Pues no sólo *un* sol se había hundido en el ocaso (*untergegangen*) para mí» (Pöggeler, 1986, pp. 156-157). Cabe notar que Heidegger transcribe esta frase al comentar el capítulo «Vom Gesicht und Rätsel» (Heidegger, 1961, p. 292), pero omite las líneas que la preceden: «Sombrío caminaba yo hace poco a través del crepúsculo de color de cadáver —sombrio y duro, con los labios apretados» (Nietzsche, 1988, p. 198).

¿Por qué Celan elige este «crepúsculo de color de cadáver» como escenario del diálogo entre Klein y Groß, entre el poeta y el filósofo judíos? En 1949, Adorno había expresado en su ensayo «Kultur und Gesellschaft», recogido posteriormente en *Prismen* (1955): «Después de Auschwitz, escribir un poema es bárbaro, y este hecho corroe incluso el pensamiento que afirma por qué hoy se ha vuelto imposible escribir poesía» (Adorno, 1977, p. 30). Aunque la prensa alemana utilizó a menudo esta frase para descalificar «Todesfuge», Adorno no podía conocer entonces el poema de Celan, que recién tuvo difusión a partir de 1952, cuando la editorial Fischer publicó *Mohn und Gedächtnis*².

² Celan fechaba la composición de «Todesfuge» en 1945. Una primera versión del poema, traducida al rumano por Petre Solomon en la revista *Contemporanul*, hacia

Por lo demás, teniendo en cuenta el contexto en que fue hecha esta afirmación, cabe pensar que se trataba menos de un diagnóstico contrario a la poesía que de una réplica velada a Heidegger, cuyo giro hacia la palabra esencial de Friedrich Hölderlin enmascararía, desde la perspectiva de Adorno, la tentativa de disolver una historicidad política que se concretó en el horror nazi³. En 1962, trece años más tarde de aquella polémica aseveración, declaró por Radio Bremen: «No quisiera atenuar la frase según la cual, después de Auschwitz, seguir escribiendo lírica es bárbaro» (Adorno, 1974, p. 422). Sin embargo, en el capítulo final de *Negative Dialektik* (1966), titulado precisamente «Nach Auschwitz», Adorno volvería sobre su formulación para rectificarla:

Cuando en el campo de concentración los sádicos anunciaban a sus víctimas: «mañana vas a serpentear (*schlängeln*) hasta el cielo como el humo de esa chimenea», eran exponentes de la indiferencia por la vida individual a que tiende la historia... Nada puede sacar [al individuo] de ese espanto, como tampoco pudo hacerlo de la alambrada electrificada que rodeaba el campo de concentración. La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; tal vez por eso haya sido falso decir que, después de Auschwitz, ya no es posible escribir poemas. (Adorno, 1973, p. 362.)

Adorno escribió esto después de conocer los poemas de Celan. Es inevitable oír en los términos de su retractación el eco de los siguientes versos de «Todesfuge»:

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

1947. Resulta del todo improbable que Adorno haya tenido acceso a la edición de *Der Sand aus der Urnen* (Viena, A. Söxl, 1952), retirada de inmediato de circulación por Celan a causa de las numerosas erratas. Sobre los ataques de la prensa alemana a Celan, ver Felstiner, 1995, pp. 148-149, 223-227 y 320-321.

³ Conviene recordar aquí que Celan se reunió con Heidegger en la Selva Negra el 25 de julio de 1967, de lo que da cuenta su poema «Todnauberg», publicado primero originalmente como *plaque* en 1968 y luego incluido en *Lichtzwang*, Celan, 1983b, pp. 255-256. Sobre este punto, ver Otto Pöggeler, 1989, pp. 259-271, y Pierre Joris, 1988.

er pleift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

.....
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith wir schlaufen ein Grab in den Lüften da liegt
man nicht eng

.....
Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

(Celan, 1983 a, p. 41.)

Un hombre vive en la casa juega con las serpientes escribe
escribe al anochecer a Alemania tu cabello de oro Margarita
lo escribe y sale de la casa y relampaguean las estrellas silba a sus perros aquí
silba a sus judíos acá manda cavar una tumba en la tierra
nos ordena ahora toquen música de baile

.....
Un hombre vive en la casa juega con las serpientes escribe
escribe al anochecer a Alemania tu cabello de oro Margarita
tu cabello ceniza Sulamita cavamos una tumba en el aire allí no es tan estrecho

.....
Grita toquen más dulce a la muerte la muerte es un maestro de Alemania
grita tañan más sombríos los violines luego ascenderán como humo en el aire
luego tendrán una tumba en las nubes allí no es tan estrecho

(Celan, 1996, p. 16.)

El sádico que en el texto de Adorno amenaza a su víctima, diciéndole «mañana vas a serpentear hasta el cielo como el humo de la chimenea», ¿no es el hombre de ojos azules que en el poema de Celan «juega con las serpientes», «escribe al anochecer a Alemania» y manda a los judíos cavar «una tumba en el aire»? ¿No es el mismo que azuza a los perros, hace formar a los prisioneros y, echando mano de la pistola que lleva al cinto, ordena a unos hincar profundamente sus palas en la tierra para abrir una fosa, mientras la orquesta del campo ejecuta ese «tango de la muerte», ese *Tangoulmortii* del que hablaba el título original del poema, ese *Todestango* cuya melodía no era sino la del tango «Plegaria», compuesto por el argentino Eduardo Bianco, que en 1940 tocó para

Hitler y Goebbels⁴. El reconocimiento de Adorno fue ciertamente mucho más allá de estas líneas de *Negative Dialektik*. En 1963, luego de leer «Gespräch im Gebirg», dedicó a Celan su ensayo «Valéry's Abweichungen», incluido en *Noten zur Literatur* (Adorno, 1974, p. 158) y proyectó escribir un trabajo sobre su obra, para el cual tomó numerosos apuntes en su propio ejemplar de *Sprachgitter*. Si bien –acaso para pesar de Celan– el texto de Adorno nunca llegó a ver la luz, en los paralipómenos de *Ästhetische Theorie* (1970), se encuentra un importante señalamiento, válido sobre todo para sus poemas de madurez:

En el representante más significativo de la poesía hermética de la lírica alemana contemporánea, Paul Celan, se ha invertido el contenido de lo hermético. Esta lírica se ha abierto paso entre el pudor del arte en vistas del sufrimiento sustraído tanto de la experiencia como de la sublimación. Los poemas de Celan nombran un indecible horror a través del silencio. Transforman su verdadero contenido en una cualidad negativa. Emulan un lenguaje que está desamparadamente por debajo de la vida humana, aun por debajo de la vida orgánica como tal: el lenguaje de las cosas muertas, de las piedras y de las estrellas. Los últimos rudimentos de la materia orgánica son eliminados de ellos, de manera tal que sobreviene eso que Benjamin descubrió en Baudelaire: una lírica sin aura. (Adorno, 1970, p. 447.)

Importa retener esta observación. Los poemas de Celan no dicen el silencio: nombran «un indecible horror *a través* del silencio». No hablan *de* la muerte, ni discurren *sobre* ella: no le cantan impúdicamente, como el hombre que en «Todesfuge» juega con las serpientes. Pues esa muerte viril (*der Tod*), que es un «maestro de Alemania», en el doble sentido de «amo» y de «clásico», ¿no escribe acaso poemas, al igual que Celan, en la lengua de Goethe? Los poemas de Celan, parece sugerir Adorno, no marchan hacia la muerte: proceden, se abren paso a través de ella, la atraviesan. «Nadie/testifica por/el testigo», dice un poema de *Atemwende* (Celan, 1983 b, p. 296): hablando desde ese «*después* de Auschwitz» que problematiza Adorno, desde el interior mismo de la *Shoa*, Celan es ese testigo «por» (*für*) el cual nadie testifica, «en lugar de» y

⁴ Ver al respecto la abundante documentación aportada en Felstiner, 1995, pp. 22-41, donde entre otras cosas se informa que el «tango de la muerte» fue grabado por Aleksander Kulisiewicz en *Songs from the Depth of Hell*, Folkways FS37700.

«en favor de quien» nadie puede dar testimonio (Derrida, 1996, p. 19). Judío sobreviviente de los campos, Celan no tiene otra alternativa que escribir en esa lengua alemana que es, a la vez, su lengua materna (*Muttersprache*), la lengua de su madre y de sus verdugos. En esta experiencia fundamental radica su «lírica sin aura»: si la poesía de Celan alcanza un tono sublime, no es porque detente una palabra oracular, mensajera de los dioses, una palabra purificada y fundante como la de Hölderlin, sino porque su palabra es una palabra que camina junto a las palabras, «una palabra a imagen del silencio» (Celan, 1983a, 92): «Una palabra –ya sabes:/Un cadáver» (Celan, 1983a, p. 125).

«Madre, ellos escriben poemas», repite Celan en «Wolfsbohne». ¿Cuál es la verdad terrible que viene a mostrar este verso? Si después de Auschwitz no es posible escribir poesía, como ha llegado a sostener Adorno, ¿es porque en Auschwitz había poesía? ¿Qué significa afirmar que en Auschwitz el poeta era, al mismo tiempo, el verdugo? La jerga del sádico que amenaza a su víctima diciéndole «mañana vas a serpen-tear hasta el cielo como el humo de la chimenea», ¿no se vale acaso de «metáforas», no es también un «lenguaje poético»?⁵ En «Todesfuge» se lee: «der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau/er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau» (Celan, 1983a, p. 42)? ¿Qué sugiere esta rutina –la única rima final consonante de todo el poema– entre el ojo «azul» (*blau*) del verdugo y su disparo «certero» (*genau*)? La poesía *en* Auschwitz –parece insinuar Celan– tenía la contundencia material de una «bala de plomo», un grado de precisión equivalente al registro burocrático de los prisioneros en el archivo del campo, una exactitud cuanto menos comparable al número que sobre la piel les marcaban a fuego.

¿Podría suponerse, entonces, que la poesía de Celan –y con ella toda la poesía alemana después de Auschwitz– es la continuación del poema que se origina en el verdugo? ¿Poesía de sobrevivientes, de víctimas despojadas incluso del derecho a una lengua en la que poder expresarse, condenadas a la «perpetuación del sufrimiento» en un grito que se petrifica en la lengua de sus victimarios? Celan reclama en «Wolfsbohne» una respuesta de su madre muerta. Fue ella, que prefirió el alemán al rumano, la que lo llevó con sus palabras de Alemania, la que le

⁵ Sobre el problema de la metáfora en Celan, ver la comunicación de Martine Broda, 1992, donde la autora polemiza con la afirmación de Ferenc Feher y Agnès Heller («La poésie après l'Holocauste», en *Lettre Internationale*, n.º 26) en el sentido de que escribir «poesía sobre Auschwitz» sería «hacer metáforas sobre una metáfora».

enseñó a hablar su lengua en la Bukovina a través de refranes, cuentos de hadas y canciones, como aquella que evoca en *Die Niemandrose*: «la canción del abejorro que resplandece maternal, estivalmente, en-/ sangrentada al borde/ de toda la escabrosa/ sílaba/ resistente al frío invernal» (Celan, 1983a, p. 290). Fue su madre judía la que le dio la lengua alemana y lo inició al mismo tiempo en la poesía, sin saber que estaba alimentando así a los asesinos. ¿Alimentándolos? «Madre, ¡qué/ tierra más extraña produce tu fruto!», escribe Celan, «¡Produce tu fruto y alimenta/ a los que matan!». ¿Cuál es la semilla que genera tanto odio? ¿En qué consiste esa «simiente de lobo»?

Víctimas y verdugos se nutren de lo mismo: la lengua alemana. Celan –en su condición de poeta, sobreviviente y judío– es fruto de su *Muttersprache*, cuyo suelo «extraño» abona a la vez con sus versos: «Madre, ellos escriben poemas./ Madre, ellos no los escribirían,/ si no fuera por el poema que/ yo escribí por/ tu voluntad, por/ voluntad de tu/ Dios.» Los judíos –parece querer decir Celan– son quienes alimentan en tierra extranjera, en la «más extranjera de las tierras» (*fremdster Acker*), la «simiente de lobo»: ellos –la madre, el poeta y su hijo– fecundan con sus palabras a quienes luego serán sus verdugos. ¿Por voluntad de Dios judío? «Loado, decías, sea/ el eterno y/ agradecido, tres/ veces/ Amén.»

De ser así, se trataría de un círculo, como el que traza la propia estructura de «Wolfsbohne», que se abre y se cierra con la misma estrofa: «Echa el cerrojo: Están/ las rosas en casa./ Están/ las siete rosas en casa. Está/ el candelabro de siete rosas en casa./ Nuestro/ hijo/ lo sabe/ y duerme.» ¿Qué cosa sabe el niño? El niño, al igual que Celan, sabe aquello que la madre del poeta ignora, porque ha muerto en Ausig, a orillas del Elba: que nada redime. «Madre, estoy/ perdido», dice Celan. «Madre, estamos perdidos.» En «Psalm», poema de *Die Niemandrose* que adquiere una nueva dimensión a la luz de «Wolfsbohne», se lee:

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
Niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühn.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelwüst,
der Krone rot
von Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn.

(Celan, 1983a, p. 225.)

Nadie nos volverá a amasar con tierra y barro.
Nadie inspirará nuestro polvo.
Nadie.

Loado seas, Nadie.
Por amor a ti queremos
florecer.
A ti
enfrentados.

Una Nada
fuimos, somos, seremos
siempre, floreciendo:
de Nada, la
rosa de Nadie.

Con
nuestro pistilo resplandeciente de almas,
con la hebra de polvo yerma del cielo,
con la roja corona
de la palabra púrpura que entonábamos
sobre, oh sobre
el trono.

En un ensayo aparecido el 15/16 de julio de 1967 en las páginas del *Süddeutschen Zeitung*, Adorno reflexionaba: «La frase según la cual, des-

pués de Auschwitz, ya no está permitido escribir poesía, no da en el blanco, pero por cierto, puesto que era posible y continúa siéndolo hasta en lo incalculado, ya no puede concebirse un arte divertido» (Adorno, 1974, p. 603). Lo «divertido» (*heiter*) no es aquí simplemente lo «jocoso», en oposición a lo «serio»: designa, sobre todo, aquello que en la industria cultural se presenta como bálsamo, generalmente bajo la forma del entretenimiento. Es la poesía como decir eufónico, que pretende plasmar bellamente aun los acontecimientos más horribles, lo que Adorno parece poner en entredicho. ¿En qué medida, por ejemplo, un poema como «Todesfuge» no eleva al más alto nivel del arte los hechos espantosos que describe y que lo generaron? ¿No cabe sospechar de la notoriedad que alcanzó en la Alemania de posguerra, donde no sólo era estudiado en las escuelas como una «fuga de Bach» —tema, contratema, motivo, repetición, variación, coda—, sino también interpretado en términos de «perdón y reconciliación» (Felstiner, p. 118)? Celan era plenamente consciente de la paradójica recepción de su poema y, en los últimos años de su vida, se negó sistemáticamente a leerlo en público, llegando incluso a prohibir su reedición en antologías populares. ¿Hasta dónde la poesía, si no se quiere renunciar a ella, puede seguir siendo, después de Auschwitz, gobernada por la retórica literaria? ¿Es el vínculo entre arte y poesía por sí mismo evidente? ¿Qué pasaría si la respuesta a la pregunta por la poesía no fuera lo «poético», ni el «poetizar» de una experiencia originaria, ni el «Poema» en tanto objeto autosubsistente? Como «arte de la palabra», sugiere Celan en «Der Meridian», la poesía es una «conversación» (*Unterhaltung*), que «podría no llegar a tener fin si algo no se interpusiera» (Celan, 1983c, p. 187). «Pero algo se interpone», agrega Celan.

¿Qué es lo que viene a interponerse (*dazwischenkommen*) en una entretenida charla sobre arte? ¿Qué cosa viene, de pronto, a interrumpir la conversación, a interferir en ella, a generar confusión y malestar entre los interlocutores? ¿Qué es esto que viene a detener el flujo natural de las palabras, a provocar un malentendido, un ruido, un desvío, en fin, un cambio de rumbo? La «conversación» a la que alude Celan se encuentra en la tercera escena del Acto II de *Dantons Tod*, el único drama que Büchner publicó en vida. Allí el arte es comparado con la mitológica estatua de Pígalión, «criatura estéril», semejante a una «marioneta» que deja ver los hijos que la mueven, a un muñeco de madera y trapo cuyas articulaciones estallan en «cinco pies yámbicos» (Celan, 1983c, p. 187; Büchner, 1988, p. 61). Celan cita también *Woyzeck*, donde el arte ya no es objeto de una conversación privada sobre la

creación «espléndida», «rutilante» y «luminosa», sino que es exhibido en público por un «charlatán de feria», junto a la «criatura» y el «genio acuático», bajo la «forma de un mono» amaestrado, vestido «con chaqueta y pantalón» y un «sable» en la mano (Celan, 1983c, p. 187; Büchner, 1988, p. 198). Una tercera definición del arte es tomada por Celan de la escena final de la comedia *Leonce und Lena*, donde Valerio, el bufón de la corte, presenta ante el rey Pedro a la pareja de enamorados disfrazada de autómatas: «Nada más que arte y mecanismo –dice Valerio–, nada más que planchas de cartón y cuadrantes de reloj» (Celan, 1983c, p. 188; Büchner, 1988, p. 187). Por último, Celan encuentra en *Lenz* una cuarta imagen para el arte: una «cabeza de Medusa» que convierte en piedra todo aquello que es natural, todo aquello que es vida y estremecimiento» (Celan, 1983c, p. 188; Büchner, 1988, p. 128).

Una marioneta, un autómata, un mono: ¿es esto el arte? Un charlatán de feria, un bufón, una cabeza de Medusa: ¿es esto el poeta? Dejo, por el momento, sin responder estas preguntas y vuelvo sobre aquello que se «interpone» en la charla que mantienen Danton y sus seguidores en el drama de Büchner. La escena, como subraya Celan, tiene lugar en un cuarto, lejos de la Consejería de Luxemburgo, la antesala de la guillotina. En efecto, el arte es –en toda época y lugar– también un tema de conversación, es decir, un «problema» sobre el que «puede hablarse mucho» (Celan, 1983c, p. 188), pero cuya esencia ciertamente no se vislumbra desde la inminencia de la muerte. El arte comienza a más de un paso del cuerpo: únicamente allí, a resguardo del peligro, se abre esa distancia contemplativa –que Benjamin llamaba «aura»– sin la cual no es posible una experiencia estética. No por otro motivo, el hecho de que en *Dantons Tod* los revolucionarios, sentenciados a muerte, continúen discutiendo sobre arte en la Consejería prepara dramáticamente el terreno para la irrupción de esa figura que todo el tiempo ha estado escuchando a los conspiradores, aparentemente sin comprender.

Aquello que se «interpone» en la conversación –dice Celan– «procede sin consideración, llega con nosotros a la Plaza de la Revolución» (Celan, 1983c, p. 189). Las breves indicaciones de Büchner en el Acto IV enmarcan la escena con deliberado patetismo: «Los carros vienen atropellando y se detienen delante de la guillotina. Hombres y mujeres cantan y bailan la Carmañola. Los condenados entonan la Marsellesa» (Büchner, 1988, p. 111). Allí están Danton, su fiel amigo Camille Desmoulins, periodista y diputado de la Convención, y los demás hombres que fueron decisivos en las primeras jornadas de la Revolución Fran-

cesa. Todos se preparan a morir «una muerte teatral» (Celan, 1983c, p. 189). Sobre la tribuna –que es también un «patíbulo»– tienen todavía «palabras artificiosas» (*kunstreiche Worte*) para decir, discursos grandilocuentes, frases hechas del estilo «marchemos todos juntos a la muerte». Fabre d’Eglantine, convencional dantonista, declara incluso que «podría morir ‘dos veces’». El público se exalta. La escena exhibe el paroxismo, la embriaguez revolucionaria que toma conciencia de sí en el espectáculo de la muerte, en los cuerpos mutilados que se apilan al pie de la guillotina. Se trata de la «libertad universal» de la que habla Hegel en la *Phänomenologie des Geistes*, que no puede presentarse de otro modo que como «facción», que se complace en el «obrar negativo» y la «furia del desaparecer»: el «terror» que se reconoce en «la muerte más fría y más banal, sin otra significación que la de cortar una cabeza de col o beber un sorbo de agua» (Hegel, 1964, pp. 449-459).

Ya no hay muertes bellas dadas en sacrificio. Los crímenes forman parte del orden del día. Lo que queda es una rutina mortal, impersonal y calculada: la muerte administrada burocráticamente. «Sólo un par de voces, ‘algunas’ anónimas ‘voces’ –remarca Celan– encuentran todo trillado y aburrido» (Celan, 1983c, p. 189). Sin embargo, allí donde la muerte se reduce a espectáculo y mecanismo de relojería, donde «pathos y sentencia» confirman el triunfo de la marioneta, del autómatas y el mono con sable de militar, todavía es posible la poesía: «Allí todavía está Lucile, la ciega al arte, la misma Lucile para la que la lengua es algo personificable y perceptible, allí todavía está Lucile con su repentino ¡Viva el rey!» Frente a todos los discursos pronunciados desde la tribuna, esta frase –dice Celan– es una «contrapalabra» (*Gegenwort*): una palabra que «rompe el alambre», que «ya no se prosterna ante los guardias y caballos de desfile de la historia» (Celan, 1983c, p. 190). En este ¡Viva el rey! no se exalta ninguna monarquía ni pasado alguno a conservar: «Lo que se celebra es la majestad del absurdo que da testimonio del presente de la humanidad». Constituye un «acto de libertad», una afirmación del individuo, que al dar su palabra se sustrae al mecanismo impersonal de la guillotina, que al condenarse se niega a morir una muerte ajena, que con su grito desesperado se resiste a que se le arrebate una muerte que le es propia.

En efecto, a la pregunta por el arte cabe ponerle acentos distintos: «... el agudo del hoy, el grave de la historia –también de la historia de la literatura–, el circunflejo, un signo de expansión en lo eterno» (Celan, 1983c, p. 190). Celan elige el «acento agudo» para hablar no sólo de la posibilidad, sino también de la necesidad y del significado que tiene,

después de Auschwitz, el acto mismo de escribir poesía. «Oficio es algo que se hace con las manos... No veo ninguna diferencia de principio entre una trompada y un poema», escribe a Hans Bender en 1960 (Celan, 1983c, p. 177). «He aquí el poema –comenta Emmanuel Levinas–, lenguaje acabado, reducido a una interjección, a una expresión tan poco articulada como un guiño, como un signo ofrecido al prójimo... Comunicación elemental y sin revelación, infancia balbuceante del discurso, torpe inserción en la famosa *lengua que habla*, en el famoso *die Sprache spricht*, entrada del mendigo en la morada del ser» (Levinas, 1976, p. 49; Levinas, 1995, p. 175). La poesía de Celan se sitúa ciertamente en un nivel «pre-sintáctico» y «pre-lógico», pero también en un nivel «pre-ontológico»: es una proximidad táctil que busca restablecer un contacto originario con el otro. Es en este sentido que debe entenderse la frase: «El poema es un diálogo, a menudo un diálogo desesperado» (Celan, 1983c, p. 198). El término *Gespräch*, que aquí se vierte como «diálogo», se opone en el contexto de «Der Meridian» a *Unterhaltung* (conversación) como la comunicación auténtica a la inauténtica. El poema se halla, desde su origen, «librado al secreto del encuentro» (*im Geheimnis der Begegnung*): «... tiende hacia un otro, necesita de ese otro, necesita alguien enfrente. Lo busca, le responde» (Celan, 1983c, p. 198). Este encuentro que persigue el poema se funda en la «atención» (*Aufmerksamkeit*) que dedica a su providencial destinatario, a aquel al que está esencialmente dirigido como un «mensaje en una botella» (Celan, 198c, p. 186): la atención en virtud de la cual se abre una luminosidad, un espacio «dialógico» en el que el Yo se constituye como un Tú, en el que el que el íntimo y desconocido Yo «... es el Tú del poema, completamente real» (Gadamer, 1997, p. 126). Dicho de otra manera, la utopía del poema es el otro: «no es el sueño y el destino de una errancia maldita, sino el claro donde el hombre se muestra» (Levinas, 1976, p. 52; Levinas, 1995, p. 178).

La tierra prometida del poema es un otro, pero también lo otro, lo otro «en su completa otredad» (Celan, 1983, p. 196). En «Und mit dem Buch aus Tarussa», incluido en *Die Niemandrose*, Celan hace suya la frase de Marina Tsvetaieva: «Todos los poetas son idisch» (Celan, 1983a, p. 287), lo cual no significa sino que la poesía se escribe siempre en una lengua extranjera. En tanto extrañamiento de la lengua, tiene lugar allí donde alguien «corta a los asesinos la palabra», donde un Yo –libre de pronto como Lucile– hace saltar el *continuum* de la lengua, desvía momentáneamente su curso «natural», la imprime con su propia voz un giro, un cambio de dirección. Por eso puede decirse que, para

Celan, «la poesía es interrupción de la lengua» (Lacoue-Labarthe, 1994, p. 132). Lo bárbaro, después de Auschwitz, sería abandonarse a la cadencia eufónica de las palabras, a la autorreferencialidad del discurso poético, a la proliferación del lenguaje como mero significante. Ya en 1958, al contestar a una encuesta de La Librairie Française et Étrangère Flinker, Celan explicaba:

La poesía alemana ha seguido, creo yo, un camino distinto que la francesa. Con los acontecimientos más tenebrosos en su memoria y los más dudosos a su alrededor, ya no puede, teniendo presente la tradición en la que se encuentra, hablar más el lenguaje que muchos oídos preparados hoy parecen seguir esperando de ella. Su lenguaje se ha vuelto más sobrio, más fáctico, desconfía de la «belleza», trata de ser verdadero. Lo que significa que puedo, en el plano visual, conservando la policromía de la actualidad que aparece ante los ojos, ir en busca de una palabra, de un lenguaje «más gris», de un lenguaje cuya «musicalidad» ya no tiene nada en común con aquella «eufonía» que, más o menos despreocupada, baila todavía al compás de los acontecimientos más espantosos.

Este lenguaje, con toda su indiscutible polivalencia expresiva, tiende a la precisión. No transfigura, no «poetiza», nombra y sitúa, intenta medir el campo de lo dado y de lo posible. Decididamente, no se trata del lenguaje en sí mismo, del mero lenguaje en producción, sino siempre de un Yo que había desde el particular ángulo de inclinación de su propia existencia, preocupado por el entorno y la orientación. La realidad no existe, la realidad debe ser buscada y conquistada (Celan, 1983c, p. 167; Celan, 1996, p. 24).

En «Der Meridian», asociando la figura de Lucile a la de Lenz, Celan dice: «Quien tiene el arte delante de sus ojos y espíritu... se olvida de sí mismo. El arte crea una lejanía del Yo (Celan, 1983c, p. 193). ¿Quiere decir entonces que, después de Auschwitz, la poesía debe devenir «antiarte», según la dialéctica del arte contra el arte acuñada por Adorno? Celan parece señalar más bien otra cosa. La esencia de la poesía no se determina por el arte, sino a la inversa: no es la poesía la que debe transitar el camino del arte, expandiendo sus límites más allá de sí mismo, sino el arte el que debe seguir el «camino de regreso abierto por la poesía» (Celan, 1983c, p. 194). La poética de Celan se inscribe sólo de

manera mediata en la experimentación, el trabajo de la elipsis y la tendencia al enmudecimiento. Sobre todo, se mueve en los bordes del poema, entre su «ya no» (*Schonnicht-mehr*) y su «todavía» (*Immer-noch*), entre lo que la poesía ya no es más y lo que continuará siendo siempre: no palabra ascendida o «metafórica», aunque presumiblemente tampoco lenguaje antipoético, sino «lenguaje actualizado», en términos de Martin Buber: palabra puesta en libertad dentro del contexto no-poético de su tiempo, lenguaje individualizado «por quien no olvida el ángulo de inclinación de su propia existencia» y que es, según su esencia más íntima, «presente y presencia simultáneamente (*Gegenwart und Präsenz*)» (Celan, 1983c, pp. 197-198). Por supuesto, «el poema absoluto no existe», pero en cada poema verdadero, en el menos pretencioso, surge una demanda incontestable, una «pretensión inaudita» (Celan, 1983c, p. 199). Parafraseando a Benjamin, a quien Celan cita expresamente en «Der Meridian», puede decirse que cada poema lleva consigo un «índice temporal que remite a la salvación», una «débil fuerza mesiánica» sobre la cual los seres humanos, como depositarios de una promesa irrenunciable de felicidad, «tienen un derecho» (Benjamin, 1974, p. 694).

Este «índice temporal», este *datum* no es la fecha histórica, la circunstancia de la composición rubricada por el poeta al pie de sus versos, sino el *schibboleth* que constituye «la escritura poética de una lengua» (Derrida, 1994, p. 36). Este *schibboleth* es una «bandera a media asta por hoy y por siempre» (Celan, 1983a, p. 131), una cicatriz y una contraseña, una marca en la piel, la estrella de la redención que relampaguea en el cielo: «Un trueno: la verdad misma que avanza/ entre los hombres/ en medio de un/ torbellino de metáforas» (Celan, 1983c, p. 89). Para explicar en qué consiste este *schibboleth*, Celan vuelve a citar en «Der Meridian» el comienzo de *Lenz*: «El 20 de enero iba andando Lenz por la montaña [...] No sentía ningún cansancio, pero a veces le resultaba fastidioso no poder andar cabeza abajo». Celan comenta: «El que anda cabeza abajo [...] tiene el cielo como un abismo bajo sus pies» (Celan, 1983c, p. 195). Este abismo —esta «tumba en el aire» de la que habla «Todesfuge»— es el suelo del que brota literalmente la «oscuridad» de la poesía de Celan, una oscuridad que no se ornamenta de enunciados poéticos, sino que «reduce todos los tropos y metáforas *ad absurdum*» (Celan, 1983c, p. 199). Así es como Celan puede decir «cada poema lleva inscrito su 20 de enero» (Celan, 1983c, p. 196). El 20 de enero de 1942, reunidos en Wansee, Reinhardt Heydrich, Adolf Eichmann y otros doce jerarcas del Tercer Reich, dispusieron ejecutar lo que llamaron «solución final de la cuestión judía».

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* 6, edición de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1973.
- *Gesammelte Schriften* 7, 1970.
 - *Gesammelte Schriften* 10, 1977.
 - *Gesammelte Schriften* 11, 1974.
- Benjamin, Walter, «Über den Begriff der Geschichte», en Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften* 1, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schwepenhäuser, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1974, pp. 691-704.
- Broda, Martine, «Paul Celan, la politique d'un après Auschwitz», en Rancière, Jacques (comp.), *La politique des poètes*, París, Albin Michel, 1992, pp. 214-227.
- Büchner, Georg, *Werke und Briefe*, edición de Franz Josef Görtz con un epílogo de Friedrich Dürrenmatt, Zurich, Diogenes, 1988.
- Celan, Paul, *Gesammelte Werke* 1, edición de Beda Allemann y Stefan Reichert con la colaboración de Rolf Bücher, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1983a. [Trad. cast. de J. L. Reina Palazón, *Obras Completas*, Madrid, Trotta, 1999.]
- *Gesammelte Werke* 2, 1983b.
 - *Gesammelte Werke* 3, 1983c.
 - *Die Gedichte aus dem Nachlass*, edición de Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach y Barbara Wiedemann, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1997a.
 - «Dossier Celan», edición de Ricardo Ibarlucía, *Diario de Poesía*, n.º 39, Buenos Aires-Montevideo-Rosario, 1996.
 - «Simiente de lobo/Wolfsbohne», traducción de Ricardo Ibarlucía, *Diario de Poesía*, n.º 43, Buenos Aires-Montevideo-Rosario, 1997b.
 - *Amapola y memoria*, traducción de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 1985.
 - *De Umbral en umbral*, traducción de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 1985.
 - *La Rosa Cúbica*, n.º 15-16, Barcelona, 1996.
- Claussen, Detlev, «Nach Auschwitz kein Gedicht?», en Schweppenhäuser, Gerhard, Wischke, Mirko (comps.), *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*, Hamburgo-Berlín, Argument, 1995, pp. 44-51.
- Derrida, Jacques, «Shibboleth for Paul Celan», en Fioretos, Aris (comp.), *Wod-traces: Readings of Paul Celan*, Baltimore-Londres, The John Hopkins University Press, 1994, pp. 3-72.
- «Hablar por el otro», traducción de Valeria Joubert, extracto de la conferencia Parler pour l'étranger (ou pour l'autre): Témoignage et responsabilité: une lecture de Paul Celan, Buenos Aires, octubre de 1995, en Celan, «Dossier Celan», 1996, pp. 18-20.
- Felstiner, John, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, New Haven-Londres: Yale University Press, 1995.

- Gadamer, Hans-Georg, *Gadamer on Celan. «Who am I and Who are You?» and Other Essays*, traducción y edición de Richard Heinemann y Bruce Krajewski, con la introducción de Gerald L. Bruns, Nueva York, State University of New York Press, 1997.
- Hamburger, Michael, «Wolfsbohne», *Times Literary Supplement*, 16 de mayo de 1997.
- Hegel, G. W. F., *Sämtliche Werke II*, Hermann Glochner, Stuttgart, Friedrich Frohmann, 1964, 4.ª ed., Suhrkamp, 1970.
- Heidegger, Martin, *Nietzsche*, Tubinga: Neske, 1961.
- Joris, Pierre, «Celan/Heidegger: Translation at the Mountain of Death», en *Poetic Thought & Translation Conference*, Wake Forest University, octubre de 1988.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, «Catastrophe», en Fioretos, Aris (comp.), 1994, pp. 130-146.
- Levinas, Emmanuel, «De l'être à l'autre», en Levinas, Emmanuel, *Noms Propres*, París, Fata Morgana, 1976, pp. 49-56.
- «Del ser al otro», traducción de Ernestina Garbino, *Nombres. Revista de Filosofía*, año V, n.º 6, Córdoba, julio 1995, pp. 175-182.
- Pöggeler, Otto, «Kontroverses zur Ästhetik Paul Celans», *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, n.º 25/2, 1980.
- *Spur des Wortes. Zur Lyrik Paul Celans*, Friburgo/Munich: Karl Alber, 1989.
- Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*, en *Sämtliche Werke IV. Kritische Studien Ausgabe*, edición de Giorgio Colli y Massimo Montinari, Berlín, dtv/Walter de Gruyter, 1988.