

Andrej Bozic "El secreto del encuentro. La poesía de Paul Celan entre hermenéutica y deconstrucción" - Traducción de Facundo Bey.

Bozic, Andrej y Bey, Facundo (Traductor).

Cita:

Bozic, Andrej y Bey, Facundo (Traductor) (2023). *Andrej Bozic "El secreto del encuentro. La poesía de Paul Celan entre hermenéutica y deconstrucción" - Traducción de Facundo Bey. Boletín de Estética, 62, 7-34.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/facundo.bey/56>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ptun/mxZ>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

EL SECRETO DEL ENCUENTRO

La poesía de Paul Celan entre hermenéutica y deconstrucción

· *Andrej Božič* ·

Andrej Božič

Instituto Nova Revija de Humanidades (Liubliana, Eslovenia)

El secreto del encuentro. La poesía de Paul Celan entre hermenéutica y deconstrucción*

Traducción de Facundo N. Bey (INEO-CIF-CONICET)

DOI: 10.36446/be.2023.62.326

Resumen

Siguiendo el hilo conductor de la pregunta sobre cómo se nos puede conceder un acceso a la poesía de Paul Celan, el artículo discute dos enfoques diferentes: por un lado, el de la experiencia hermenéutica de Hans-Georg Gadamer; por otro, el de la experiencia diseminal de Jacques Derrida. La intención de la confrontación de las posiciones opuestas respecto a la poesía de Celan no es ni examinar los supuestos y preposiciones de ambas posiciones ni impugnar la legitimidad de una de ellas desde el punto de vista de la otra, sino establecer y evocar el sentido de la disensión, la significación del discernimiento entre ellas y, así, abrir un campo de posibilidad para ambas, para una hermenéutica y para una deconstrucción hoy; y a través de ello también, y sobre todo, un lugar y un tiempo para el poema de Celan, la posibilidad de escucharlo y oírlo, de convertirse en destinatario de su voz inter-(a)pelativa.

Palabras clave

“Du liegst”; Lenguaje hermético; Comprensión; H.G. Gadamer; J. Derrida

The Secret of the Encounter. Paul Celan’s Poetry between Hermeneutics and Deconstruction

Abstract

Following the guiding line of the question how an access to Paul Celan’s poetry can be granted to us, the article discusses two different approaches: on the one hand, the hermeneutic experience of Hans-Georg Gadamer; on the other hand, the disseminating experience of Jacques Derrida. The intention of the confrontation of the opposing positions regarding Celan’s poetry is neither to examine the suppositions and prepositions of both positions nor to contest the legitimacy of either of them from the viewpoint of the other, but rather to establish and evoke the sense of the dissension, the signification of the discernment between them and, thus, open up the field of possibility for both, for a hermeneutics and for a deconstruction today, and through it also, above all, a place and a time for Celan’s poem, the possibility to listen to it and to hear it, to become the addressee of its inter-(a)pellative voice.

Keywords

“Du liegst”; Hermetic language; Understanding; H.G. Gadamer; J. Derrida

Recibido: 16/02/23. Aprobado: 24/03/23.

* Una primera versión de este artículo apareció como “The Secret of the Encounter. Paul Celan’s Poetry between Hermeneutics and Deconstruction” en Wierciński (2015: 161-176). El *Boletín de Estética* agradece al autor y al Prof. Dr. Wierciński por su autorización para que sea revisado, traducido y publicado.

El lenguaje reservado, discreto, de la poesía de Paul Celan (1920-1970) –tal vez uno de los más importantes poetas líricos del siglo XX, proveniente de una familia judía¹ y cuya lengua materna era el alemán–, con su expresión hermética, hechizante, a un mismo tiempo seductora y evasiva hasta la oscuridad, plantea con su veladura y multiplicidad de sentido, con la maestría y la severidad de la forma, la inexorabilidad de la perseverancia. Su textualidad se presenta opaca y la textura compacta de imágenes internamente fracturadas, hecha de palabras rotas y sibilinas, crípticas. Una textualidad que está siempre retornando a su experiencia fundamental, de la que brota y crece, y para la que intenta encontrar la expresión, permanentemente en los límites máximos de sus propias posibilidades. Lo hace con una fe translúcida y frágil y una esperanza tenue, que se vislumbra desde lejos, asomada al abismo de la desesperación y la nada, en la frontera del silencio, en el umbral de la quietud, inmersa en ellas. Así se dirige a cada lector en cada tentativa de aproximación hacia una tarea inmensa, que no puede llegar nunca a su fin en modo definitivo; un

¹ Celan nació en Chernivtsi (o Czernowitz, capital de la región de Bucovina, entonces parte del Imperio Austrohúngaro y hoy parcialmente dependiente de Ucrania) bajo el nombre de Paul Antschel (su nombre hebreo era “Pessach”). Véase Chalfen (1979: 25). Después de la Segunda Guerra Mundial huyó de su país para, tras estancias en Bucarest y Viena, instalarse en París. Ya en 1947 firmó sus primeras publicaciones en las revistas rumanas con un seudónimo, el anagrama de la versión rumana de su apellido. Véase Emmerich (2006: 66). En cuanto a la actitud de Celan, tal como se hace visible en su poesía, hacia su propia ascendencia judía, véase Božič (2009: 245-267).

quehacer siempre incumplido e inacabado, infinito, de comprensión, una tarea de entendimiento.

No sólo el esbozo de una comprensión de la obra completa del poeta, de sus motivos y movimientos, de los cambios en su desarrollo, o tan solo de uno de sus libros y de un poema en él, requiere un esfuerzo desmesurado, sino que, por momentos, siquiera una sola frase, una palabra de o en el poema exigen un empeño enorme: plantea tanto al lector, incluso al buen conocedor de la lengua alemana –hasta a quien la tiene por lengua materna–, como al intérprete, la cuestión de los límites y las limitaciones de su capacidad de comprensión. Insta y exhorta a ambos a repensar y reconsiderar, a asumir sobre sí la gravedad y el peso de ello. Les retira el terreno seguro y sólido, evidente por sí mismo, mientras que el texto mismo se retira y desvía de cualquier acceso inmediato. La obra del poeta exige consideración y cuidado, una disposición solícita a la escucha, una auscultación de sus muchas capas y polifacéticos matices de significación, sombras y claroscuros de sentido: una apertura. Expresa y dicta una respuesta atenta a su discurso, a veces extraño y extrañante, abrumador y trascendente: una responsabilidad.

El desarrollo de la poesía de Celan en su conjunto, en su totalidad y excepcionalidad, a pesar de sus rupturas e interrupciones internas, y a causa de ellas, por medio de la persistencia e insistencia, la tenaz y esforzada profundización de sus dimensiones, se denota decisiva y esencialmente determinada. Esto es así desde los primeros poemas de rica –e incluso exuberante y etérea– imaginaria, imbuidos de una entonación melancólica de un lento, retardatario y retenido fluir de palabras. Tales poesías fueron publicadas en las colecciones *La arena de las urnas* [*Der Sand aus den Urnen*, 1948], *Amapola y memoria* [*Mohn und Gedächtnis*, 1952] y *De umbral a umbral* [*Von Schwelle zu Schwelle*, 1955]. De estos libros, el primero de ellos fue retractado

por el autor a causa de numerosas erratas. En él, al igual que en el siguiente libro, aparecía ya el que quizá sea su poema más famoso, “Fuga de la muerte” [*Todesfuge*].

Su obra se nutrió también del encantamiento poético de la crisis del lenguaje, de su incapacidad e ineptitud ante la angustia insoportable e inefable, por caso, en *Rejilla del habla* [*Sprachgitter*, 1959] y *La rosa de nadie* [*Die Niemandrose*, 1963]. En estos libros las cuestiones autopoéticas pasan a primer plano y dan lugar a una condensación, a una compresión y a una superposición de significados divergentes y discrepantes. Allí tiene lugar una fragmentación de la expresión, de la construcción paratáctica y compleja de un cristal que arroja miles de reflejos, palabras que se superan unas a otras, que toman, que reasumen el silencio en sí mismas, que luchan con él y contra él, contra y consigo mismas, para así desembocar en *Cambio de aliento* [*Atemwende*, 1967] y *Soles de hilos* [*Fadensonnen*, 1968].

Por último, llegamos a la poesía tardía de la absoluta y total exposición y exhibición de la existencia humana, su vulnerabilidad, su soledad y aislamiento, su finalidad y fatalidad en un mundo enajenado, en la extrañeza de ese mundo, y, no obstante, junto a ella, su dignidad, su devoción a la imposibilidad de algo diferente, (el) otro. Nos referimos principalmente a *Compulsión de luz* [*Lichtzwang*, 1970], *Parte de nieve* [*Schneepart*, 1971] y *Morada del tiempo* [*Zeitgehöft*, 1976]. Si bien estos últimos libros fueron publicados póstumamente, los dos primeros fueron preparados (o al menos revisados) para su impresión por el propio poeta. Estos poemas se encuentran interconectados y entrelazados por dos constantes, a causa y a través de una doble experiencia, en sí misma única y unitaria: por un lado, la experiencia del Holocausto, de la *Shoah*, la persecución y el intento de un exterminio completo, de la erradicación del pueblo judío, de las violaciones y la violencia soportada por éste e infligida sobre este. Una

experiencia de la unidad del sufrimiento histórico y personal, privado –unidad encarnada en el destino de los padres del poeta, especialmente su amada madre, quienes perecieron en el campo de trabajo nazi de Transnistria. Una experiencia que no puede ser re-presentada, ilustrada en y con una imagen, resumida con y en palabras, y por lo tanto, que nunca puede aparecer expresa y explícitamente, como tema de una simple descripción poética, sino que permanece como una herida abierta, no cicatrizada e insanable. Una llaga ardiente que, aunque tal vez se muestra sólo latentemente, en lo innombrable, en lo inefable, aunque impregnando cada enunciado, cada nombre, ordena la conmemoración, la rememoración de los desmembrados, de los torturados y deportados, de los muertos, instituyendo así una memoria, un despertar de los supervivientes, de aquellos que fueron salvados por los anegados, un velatorio sin fin para ellos. Por el otro lado, emergiendo de todo ello, se encuentra la experiencia del desarraigo, de una ex y desterritorialización, del horror insondable de una lengua, a la vez materna y asesina. La experiencia de una radical puesta en cuestión de la lengua poética, de una marginación, que obliga y lanza al poema al dominio de la indagación, a la búsqueda de una respuesta, de una contestación, de una conversación, de un diálogo, en dirección al otro.

Una de las características cardinales de la poesía de Celan es su carácter dialógico. Constituye uno de sus principios poetológicos primarios, tal como él mismo lo ha fundamentado en su alocución con motivo de la concesión del premio Georg Büchner, discurso titulado “El meridiano” (“*Der Meridian*”, 1960).² Así, la gran mayoría de sus poemas están escritos en segunda persona del singular. Mientras ha-

² Véase el tercer volumen de las obras completas de Paul Celan (2000b: 187-202). Hay traducción al español (Celan 2002b: 499-510).

blan en voz alta y hablan de (y a) un “tú”, llaman, nombran y se dirigen al otro – ¿pero a quién? ¿al propio poeta? ¿al lector? ¿al ser amado(s)? ¿a los difuntos? ¿a algo totalmente otro, distinto y diferenciado de todo lo demás? ¿a los ab-sueltos, a lo absoluto? ¿al dios (¿judío)? A partir de y a través de esta manera de abordar el habla, lo dialógico se despliega y se extiende en dos direcciones contrarias, contracorrientes, que desembocan en una única dirección, en un poema: hacia fuera y hacia dentro. A menudo, en un modo arqueológico o etimológico, en sus poemas Celan se apropia –cita literalmente o transforma alquímicamente– de palabras de diferentes lenguas –por ejemplo, del hebreo, el yiddish, el francés o el latín–, frases, términos y neologismos, de diferentes modismos y jergas y usos –que van de lo científico (botánico, geológico o médico) a lo filosófico, de lo religioso a lo secular, incluso profano y banal– y les imparte un nuevo significado, otra significación. Sobre todo, se esfuerza constante e incesantemente por entablar una conversación con la tradición poética, una conversación con los poetas y escritores, especialmente con aquellos cuya obra él mismo tradujo al alemán. No sólo con sus contemporáneos, sino también con los grandes artistas del pasado –entre los que se destacan Friedrich Hölderlin (1770-1843), Franz Kafka (1883-1924) y Ossip Mandelstam (1891-1938). Muchos poemas fueron escritos, por así decirlo, durante la lectura, como respuesta poética a lo abordado en lo leído. Al mismo tiempo, Celan persevera incesantemente en renovar y remozar, en repensar, en una especie de conversación interna, una lucha consigo mismo, con su propia obra poética, para así transmitir y expresar el terror indecible y la amarga debilidad del lenguaje. De ello dan testimonio muchos fragmentos de palabras, motivos o temas, que, arrancados de su contexto original y primigenio, súbita y sorprendentemente, vuelven y reaparecen, ya sea ironizados y sarcásticamente invertidos o ulteriormente alterados y desarrollados. Presenciamos en tal modo una convergencia, la concurrencia de dos movimientos divergentes, pero

complementarios. Un movimiento simultáneo hacia dentro y hacia fuera, de apropiación de lo extranjero y de lo ajeno, de lo no familiar y de lo desconocido, de lo extraño, del extrañamiento y alejamiento de lo conocido y de lo que nos pertenece, de lo familiar y de lo propio. Un sobresalir, un penetrar de lo extraño en lo propio, de lo propio en lo extraño. Una urdimbre, el entrelazamiento o trama entre lo propio y lo extraño en la sincronidad de la proximidad y distancia que hay entre ellos, que define la naciencia, la ocurrencia y la recurrencia: el acontecimiento, el advenimiento del poema. Todo ello imprime a la poesía de Celan, a su voz, un sello de polifonía que disuelve el diálogo en un polílogo, y así, a su vez, complica la cuestión de las condiciones de posibilidad de un acercamiento a su poesía, de una comprensión.

Seguir el hilo conductor de la pregunta sobre cómo es posible que a nuestros, a menudo desesperados, vanos intentos de comprensión les sea concedido un acceso a la poesía de Celan, sobre cómo se podría llegar a un punto de partida apropiado y adecuado, un camino seguro, aunque este solo sea un camino estrecho, una entrada a y hacia sus versos y cómo esta poesía pudiera empezar a hablarnos, indicarnos, para poder así seguir su rastro e hilo, es algo que me gustaría reconsiderar y discutir en el presente artículo. Para ello, recurriré, de entre las múltiples y diversas lecturas y esfuerzos interpretativos existentes, a dos enfoques diferentes, a primera vista conflictivos, tal vez incluso contradictorios y contrarios: a saber, por un lado, al enfoque de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), a su hermenéutica, la aproximación propia de la experiencia hermenéutica; y, por otro lado, al enfoque de Jacques Derrida (1930-2004), su deconstrucción, el encuadre de la experiencia diseminal.

La intención y propósito de tal confrontación, de la contraposición de estas posturas opuestas con respecto a la poesía de Celan, una controversia alcanzada en y, al mismo tiempo, derivada del contexto más amplio de la persistencia de la disputa intermitente, muchas veces reanudada mutuamente entre la teoría hermenéutica de Gadamer y el “método” deconstructivo de Derrida, no es principalmente el de examinar o extrapolar los presupuestos de ambas posiciones, las discrepancias e intersecciones, la concordancia y discordancia entre ellas, el im-probable e im-ponderable terreno común en el que se mueven. En última instancia, tal debate es un horizonte general al que puedo recurrir sólo alusiva y fugazmente dentro de los límites del presente texto, aunque precisamente este haya proporcionado un incentivo decisivo para mi reflexión.³ Tampoco quisiera aquí impugnar o denunciar la legitimidad de una de estas interpretaciones desde el punto de vista de la otra, sino más bien, tras volver a trazar las líneas por las que discurren ambas lecturas de la poesía de Celan, (en) el paralelismo de su correlación, (¿re?)establecer y (¿re?)evocar el sentido de la disensión, la significación del discernimiento entre ellas, y así, sólo tal vez, quizás, (¿re?)abrir, liberar y asegurar el campo de posibilidad para ambas, para una hermenéutica y para una deconstrucción (de dicha posibilidad) hoy, aquí y ahora, en el mundo moderno. Busco sobre todo detenerme en la hendidura o rendija del medio, la estrecha abertura del en-medio de la inter-mediación, un

³ Entre una serie de textos que ambos autores han dedicado, implícita o explícitamente, al pensamiento filosófico del otro, se destaca la colección de ensayos que documenta su primer enfrentamiento público, principalmente en torno a la cuestión de la interpretación de la metafísica de Martin Heidegger, en París en el año 1981 (Gadamer, 1984a, 1984b; Derrida, 1984a, 1984b). “Texto e interpretación” de Gadamer fue traducido al español y publicado por primera vez en el segundo volumen de *Verdad y Método* (1992: 319-347). En el año 1998, tanto las conferencias de Derrida y Gadamer, así como sus mutuas respuestas aparecieron también traducidas en un número especial de la revista *Cuaderno gris* (Gadamer, 1998a, 1998b; Derrida, 1998a, 1998b).

lugar y un tiempo para el poema de Celan, la posibilidad de escucharlo y oírlo, de convertirse en destinatario de su voz.

Intentaré sopesar las dimensiones de la cuestión de la relación entre la hermenéutica de Gadamer y la deconstrucción de Derrida con respecto a la poesía de Celan, tal como se refleja, declina y desvía en sus escritos sobre el “sujeto”. Incluso reformulándolos si fuera necesario, para darles un sentido, una dirección, una orientación, y al menos indicar y denotar algunos de sus aspectos esenciales, sus demarcaciones y delineaciones fundamentales, sus contornos. Ello será llevado a cabo a través de un comentario, mediante un intento de aproximación interpretativa a uno de los poemas tardíos de Celan, el poema titulado –o, mejor, que comienza con las palabras– “*Du liegst*” [“Estás echado”], con y por medio una suerte de contemplación de y en estos versos. El poema, en su original alemán, canta:

DU LIEGST im großen Gelausche,
umbuscht, umfloct.

Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,
zu den roten Äppelstaken
aus Schweden –

Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden –

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden –

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts

stockt. (Celan 2000a: 334).

El poema suena y resuena como sigue en las traducciones al español, en primer lugar la de José Luis Reina Palazón (2002: 353-354) y en segundo lugar la de Arnau Pons (Szondi, 2005: 106), que ya implican, re-presentan y ofrecen, como todas y cada una de las traducciones, una comprensión específica, una interpretación de la obra:

ESTÁS ECHADO en este extenso escuchar,
rodeado de espesura, de copos rodeado

Ve tú al Spree, ve al Havel,
ve a los ganchos de carnicero,
ve a las rojas manzanas en palillero
de Suecia –

Viene la mesa que las ofrendas trae,
en un Edén da la vuelta –

El hombre quedó como un colador, la mujer,
la marrana, flotando se tuvo que ver,
por ella, por nadie, por cualquiera –

El canal de Landwehr no va a murmurar.

Nada queda.
estancado.

* * *

ESTÁS ACOSTADO en ese inmenso escuchar,
rodeado de arbustos, arropado de copos.

Ve tú al Spree, ve luego al Havel,
ve hacia los ganchos de carnicero, ve
hacia las manzanas en sus rojos palos
que dese Suecia se venden –

Llega la mesa con sus regalos,
y gira entorno a un Edén –

El hombre quedó hecho un colador, la mujer,
la cerda, nadando se tuvo que ver,
por sí misma, por nadie, por todos.

El canal de Landwehr ya no va a murmurar.
Nada
se estanca.

Este poema fue escrito entre el 22 y 23 de diciembre de 1967 en Berlín. Se publicó por primera vez al año siguiente, sin mayúsculas en el título y, contrariamente a la costumbre de Celan de no indicar el lugar y la fecha de los poemas en sus publicaciones, con una mención explícita de la fecha original. Apareció por vez primera en un volumen editado por Otto F. Best y titulado *Homenaje a Peter Huchel* [*Hommage für Peter Huchel*, 1968]. Más tarde, fue publicado como segundo poema del primer ciclo introductorio de la versión original del manuscrito de *Parte de nieve*, segundo libro póstumo de Celan, que ya no pudo preparar por sí mismo para la imprenta tras haberse suicidado en 1970.⁴

“*Du liegst*” contiene una intrincada trama de rimas y resonancias que, tal vez, ligan el poema formando una unidad, en sí y por sí misma fracturada, ligándolo al desligarlo. Así lo sugieren no sólo los lugares evocados y su fecha de nacimiento, sino también la visión presente en los primeros esbozos en vistas de y sobre el poema –concretamente, Celan tituló el poema “*Winterreime*” (“Rimas de in-

vierno”) en uno de los borradores y “*Wintergedicht*” (“*Poema de invierno*”) en otro (Celan 2002a: 6-7). Así, hace su aparición la ciudad de Berlín durante el invierno, o, más exactamente, Berlín en el tiempo prenavideño, en el tiempo del Adviento. El poema canta, a primera vista, en una entonación idílica de seguridad, resguardo y protección, a un “tú” –¿al poeta (¿“objetivando”, objetando, o “subjetivando”, sometiendo?) mismo? ¿a alguien más? ¿a un otro “tú”?–, a una persona, tumbada, emboscada o totalmente rodeada –¿pero, por qué cosa? ¿por la noche?–, circundada o cubierta de copos –¿pero de qué? ¿de nieve?– en medio de una gran escucha –¿una escucha de sí mismo, del otro, del mundo exterior? Y canta, en las tres estrofas centrales, des-atadas, de-veladas por su terminación con un guión –o una raya–, por el tintineo de su rima (la triple repetición, la reiteración de la palabra “*Eden*” en “*Schweden*”, “*Eden*”, “*jeden*”), de algo que, en un cambio de tono claramente audible, en una inclinación imperativa de dirección y mando, obliga o debería obligar al “tú” a ir a los ríos Spree y Havel, a los –¿sangrientos?– ganchos con reses (¿de los carniceros?), y a las rojas –¿tranquilizadoras, aunque remitan a la sangre?– estacas de manzanas de Suecia. Canta también a la mesa de los regalos –¿la mesa con regalos u ofrendas de Navidad?–, que viene y se acerca, evita y esquiva, gira y se curva en torno a un Edén –¿del mismo modo que el propio poema gira y evoluciona, gira en torno a sí y a él mismo retorna? Canta a un hombre que se convierte, que se ha convertido en un colador; a una mujer, la *Frau*, vilipendiada y escarnecida como una cerda, que ha tenido que nadar –que da una voltereta, que “gira” como traduce Arnau Pons de forma un tanto torpe, aunque drástica, transpone al presente, omitiendo así el tiempo pasado del original–, para sí misma –¿para su propia vida desnuda? ¿despojada de vida?– y –¿así?, ¿por tanto?– para nadie y para todos. Finalmente, en la última estrofa, el poema canta al Canal Landwehr que no –¿ya nunca más?– se precipitará, ni rugirá, ni siquiera emitirá el más leve murmullo, y que nada en el Spree –¿en y a

⁴ Véase el inestimable comentario a *Die Niemandrose* de Barbara Wiedemann (Celan 2005: 832-833).

causa de este silencio abrumador y devorador, de la quietud del agua estancada del canal? Mientras tanto, cosa alguna se detiene, ni una sola, ni en el tiempo excepcional, exuberante y jubiloso, aunque solemne, del Adviento, la aventura del advenimiento. Ni tampoco en la continuidad y la continuación, en el *continuum* de la vida cotidiana común, conocida y trillada, nada se detiene ni nadie interviene, nadie intermedia y nada se frena. Nada, salvo el poema. Nadie, salvo el poeta. El poema, el poeta canta, hasta que no puede –¿o no quiere?– cantar más. El canto, la canción del poema, el poeta, se detienen al afirmar, al tartamudear y balbucear que nada se detiene. Des-marcado por los guiones, señalado por el largo, prolongado y extenso salto de línea de los dos últimos versos, algo se ha colado y arrastrado en el poema, entre las rimas, a pesar de ellas y precisamente, incisivamente en ellas. Algo que no rima, que no puede ser rimado, que no se deja rimar, que puntúa y perfora el ritmo de las rimas, una disrritmia, una arritmia de y dentro de la rima. Una a-simetría de lo no rimado, la des-rima, que deja sin aliento al poema y al poeta –y con ellos, en su rastro, al lector– y que, tal vez, en su propio regreso, exige un giro de la respiración, un cambio de aliento.

Peter Szondi (1929-1971) trabó amistad con Celan y lo acompañó la mayor parte del tiempo durante su estancia en Berlín, constituyéndose en testigo de esta visita del poeta a la capital alemana. Fue mérito suyo reconocer ciertos elementos decisivos, “hechos” y “actos” de dicha incursión en Berlín, que pueden relacionarse con el poema “*Du liegst*”. Así, aun en el lenguaje enigmático de esta composición, en el enigma de su lenguaje, su oscuridad, se vio si no “iluminada” al menos “desdoblada” en modo novedoso. Tal como comenta en un ensayo autobiográfico fragmentario, titulado “Edén”, al que recurren tanto Gadamer como Derrida, y gracias al cual, por motivo de esta vinculación –meridiana–, por causa de este nexos, he decidido elegir

“*Du liegst*” como “pieza central” de mi reflexión, Celan se encontraba, en un Berlín nevado, agitado por la atmósfera prenavideña, residiendo en la *Akademie der Künste* [Academia de las Artes], en un edificio moderno, en una habitación con grandes ventanales, que daba a la parte poblada de arbustos del *Tiergarten* [jardín zoológico]. Un conocido –Walter Georgi–⁵ acompañó a Celan a los ríos Spree y Havel, al *Strafgefängnis Plötzensee* [Prisión de Plötzensee] (que ya en aquella época era un centro memorial), al patíbulo, a la mismísima sala de ejecuciones, donde fueron brutalmente asesinados los conspiradores del 20 de julio de 1944 y donde se utilizaban ganchos de carnicero para torturar. Más tarde, condujo al poeta a la feria navideña de la *Funkturm* [Torre de Radio de Berlín] en la que se presentaban exposiciones de distintos países, entre las que Celan destacó concretamente una corona de Adviento sueca hecha de madera, pintada de rojo, con manzanas y velas sobre ella. Durante su estancia en Berlín, Celan tuvo oportunidad de leer un libro que le había prestado Szondi, titulado *El asesinato de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht. Documentación de un crimen político* [*Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. Dokumentation eines politischen Verbrechens*, 1967]. Una noche, en un paseo en coche por la ciudad, Szondi señaló a Celan una lujosa casa de apartamentos “*Eden*”. Este edificio se alzaba, en diciembre de 1967, al otro lado del *Europa-Center*, entonces engalanado navideñamente. En ese mismo lugar, en pasado se erigía el hotel “*Eden*”, que en enero de 1919 sirvió como cuartel general de la *Garde-Kavallerie-Schützen-Division* [División de Fusileros de Caballería de la Guardia]. Allí Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht pasaron las últimas horas de sus vidas. Justamente es a los asesinatos de –los mártires marxistas– Luxemburg y Liebknecht que se refieren los

⁵ Véase aquí también el comentario de Wiedemann, en este caso dedicado a “*Du liegst*” (Celan 2005: 1134).

versos sobre el hombre y la mujer en el poema. Lo hace sin nombrarlos, ocultando sus nombres, aunque citando el volumen de documentación donde se lee que el cuerpo de Liebknecht fue perforado como un colador, y –como reza el informe de uno de los asesinos de Luxemburg– que la vieja cerda –siendo cerda aquí una expresión despectiva para referirse a una mujer judía– ahora nada: en efecto, su cuerpo fue arrojado al Canal Landwehr.

No es la intención de Szondi interpretar el poema de (o en) acuerdo con la “realidad efectiva” de los días berlineses del poeta, la co-incidencia de sus experiencias, sino, más bien, un intento de abordar la cuestión de su génesis, de la historia y la historicidad de su origen, para reconsiderar la relación entre las condiciones externas del poema, su ocasionalidad, y su determinación interna, su motivación, la selección y la asociación, la cristalización, la transformación de lo externo en lo interno, de lo “factual” en lo “ficcional”, su co- e interdependencia. Se trata de una escandalosa constelación, una composición de opuestos, la dualidad y ambigüedad de, por un lado, el espíritu festivo de la Navidad, y, por otro, las atrocidades de los brutales asesinatos (políticos), que colisionan y salen a la luz, de forma chocante, estremecedora, en la in-diferencia del nombre, en el re-nombrar y re-nombrar la promesa del paraíso y el infierno del tormento. Al mismo tiempo, a la vez, en y con una única palabra, la palabra “Eden” (Szondi, 1996: 390-398; 428-430).

Sin embargo, si leer un poema no incluye ni implica simple y llanamente aprehenderlo como una cifra en-criptada, des-cifrar y de-codificar sus fechas, lugares y tiempos, la constelación de su instalación espacio-temporal, la institución de su constitución a través y en los propios encuentros personales y privados del poeta, ya de un modo u otro cifrados, encarnados en él, en su lenguaje, en su advenir al lenguaje, en su devenir lenguaje, ¿qué significa entonces y allí, aquí y

ahora, comprenderlo y, dando un paso más allá, más lejano –¿más allá?– interpretarlo? ¿Escucharlo y prestarle atención? ¿Oírlo?

En su libro *¿Quién soy yo y quién eres tú?* [*Wer bin Ich und wer bist Du?*], un comentario sobre el ciclo de Celan *Cristal de aliento* [*Atemkristall*], tanto en su primera edición de 1973 como en la segunda de 1986, y especialmente en los epílogos de ambas ediciones, Gadamer dedicó una atención especial, expresa, al problema de la comprensión y la interpretación, al problema hermenéutico de la poesía. Siguiendo las líneas de una pregunta aparentemente directa, incluso ingenua, sobre qué y cuánto debe o debería saber un lector o un intérprete para comprender un poema, su lenguaje, Gadamer afirma que “la hermenéutica no significa tanto un procedimiento cuanto la actitud del ser humano que quiere entender a otro o que como oyente o lector quiere entender una manifestación verbal. Siempre es, pues: entender a *un* ser humano, entender *este* texto concreto” (2001: 149; énfasis añadido).

Una palabra poética, el lenguaje del y dentro del poema, no es una palabra ordinaria, no es un lenguaje ordinario. No se parece en nada a la palabra de una conversación cotidiana, al habla usual y habitual de un diálogo. No pasa por encima y avanza, no atraviesa ni traspasa por sí misma para luego sublimarse, para desaparecer tras lo que nombra y llamar a la presencia por y junto a ello. Dicho en un modo un tanto punzante y conmovedor: la palabra en/del poema no habla, canta. Suena y resuena, retumba. Su re-sonancia, su canto –las rimas, las asonancias, el ritmo del poema– la detienen y la de-vuelven a sí misma. Se sostiene en sí misma, cuenta con y depende únicamente de sí misma. No es sólo una metáfora de otra cosa, algo que existiría fuera, independientemente de ella. En un poema, una palabra se convierte y es, va a su propio encuentro. Es y viene a sí misma en su radiación y emanación multivalentes. En el poema el sonido significa

y el significado re-suena. Una imagen poética está constituida por un juego interactivo de sonidos que dan significado y significados que resuenan. El texto poético en su conjunto crece y florece a partir de una tensión fértil y fructífera, prolífica y productiva en el juego, la iteración en juego del reemplazo y el intercambio, el contacto y el alejamiento, la participación y la separación de la re-sonancia y el significado de las palabras. En este juego, aunque fragmentada, porosa o complejamente unida y separada, la unidad del habla, la unidad del sentido es preservada y sellada.

Gadamer describe de la siguiente manera la autonomía, la autosuficiencia y el descansar en sí misma que le son propias a la palabra de/en el poema:

La palabra poética es ‘ella misma’ en el sentido de que no existe otra cosa, no existe nada dado en relación con lo cual pueda medirse; sin embargo, no existe palabra que, fuera de ella misma, o sea, fuera de su múltiple significado y de lo nombrado mediante este significado y sus diversos planos, no fuese también su propio ser dicho. Esto quiere decir, pues, que es respuesta. Respuesta implica preguntas y aísla preguntas, lo cual significa, empero, que lo dicho [*Gesagte*] no consiste únicamente en sí mismo, aunque no pueda mostrarse nada más que su realidad lingüística (2001: 115).

El carácter y la característica de la palabra poética es el de una respuesta que nos permite escuchar también lo no pronunciado, lo no dicho. Aquello que es como una expectativa, una anticipación, una anticipación expectante o una expectativa anticipada de sentido, de un significado, presupuesto y llamado a la existencia por el propio poema, aunque sólo sea para ser, en última instancia, roto o incluso traicionado, decepcionado y desanimado. La comprensión e inter-

pretación de un poema plantean un quehacer, una tarea: seguir y rastrear a través de lo dicho y pronunciado aquello que no está siendo pronunciado ni dicho en el propio texto. Pero, en cuanto no dicho y no pronunciado –quizás incluso indecible–, brilla y reluce, relumbra en y a través de todo el poema, lo co-constituye. Porque es de ello donde surge el enunciado, el lenguaje del poema. La escucha atenta y vigilante de lo no dicho en lo dicho, de lo no dicho en lo pronunciado, da, inscribe en y prescribe a la interpretación su dirección, la encamina. La interpretación de un poema es un movimiento constante e incesante de transposición de lo dicho al conjunto de lo significado y viceversa, un movimiento de un juego de comprensión, de ganar, alcanzar y lograr, de aprehender el sentido y la significación del poema, un juego y una dialéctica de preguntas y respuestas, un juego de conversación, una dialéctica de diálogo.

Al reevaluar –de forma crítica– la contribución de Szondi a la comprensión de “*Du liegst*”, Gadamer plantea la pregunta sobre qué cosa necesita saber real y esencialmente el intérprete a la par que escucha a través de lo pronunciado (en) lo no pronunciado. Desde luego, todo aquello que le sea posible. Pero, sobre todo, lo que el propio poema le pide y requiere, exigencias que el intérprete debiera conocer y comprender, y, al mismo tiempo, nada efímero ni privado. En la medida en que el propio poema es una configuración, establecida, fijada en la escritura y fijadora por sí misma, establece en tal modo una memoria que se diferencia y distingue tanto del autor como de sus lectores. La información que uno obtiene de las insinuaciones y guiños del poeta, sus autoexplicaciones, la ocasión biográfica de su génesis, o las interpretaciones previas e investigaciones eruditas poseen tan sólo un valor relativo. Todo ello es válido y viable, inestimable, tan solo si puede ayudarnos a una “mejor” comprensión del propio texto. De ello podemos obtener una dirección, una senda, un camino:

puede proteger la interpretación de resbalar y deslizarse hacia la arbitrariedad de una impresión, evitar que se extravíe y dirigirla así hacia el sentido y la significación “propios”, “verdaderos”, del texto. Sin embargo, por sí mismos no pueden abrir un acceso a un poema, “desbloquearlo”. Tampoco pueden sustituir ni reemplazar la experiencia “auténtica” del lenguaje poético. Esta apertura pertenece al intérprete –lo/la anhela– y a su propia aperturidad ante y para dirigirse a y experimentar el texto poético como obra de arte. El intérprete, al fin y al cabo, se encuentra solo frente al texto. El texto mismo es la única medida hermenéutica de la interpretación y la tarea de quien intenta comprenderlo es, a través y en la interpretación, asegurar y reafirmar, constatar su coherencia.⁶

Naturalmente, siempre existe la posibilidad de una comprensión falsa, fallida, pero ése es un riesgo que uno tiene que correr mientras intenta comunicarse y decir aquello que entiende y cómo lo entiende. Todas y cada una de las interpretaciones quieren ser precisas; y puede decirse que son exactas y aptas solo cuando (y si) son capaces de desaparecer, de retirarse por sí mismas, totalmente inmersas en una nueva y renovada experiencia del poema. La interpretación es un esfuerzo, un afán de integración hermenéutica, de re-encuentro y reanudación, de subsunción de la experiencia de un poema a palabras. Puesto que el ser humano, (un) ser arrojado al mundo, está definido por el prejuicio, por una pre-comprensión, por una situación histórica finita, por una tradición, ninguna interpretación puede ser la definitiva, la última: “Todas [las interpretaciones] sólo pretenden ser aproximación y no serían lo que pueden ser si no ocuparan su propio lugar histórico[-efectual] [*wirkungsgeschichtlichen Ort*] y no

⁶ Según Gadamer, no es necesario saber de antemano que el poema recuerda los asesinatos de Luxemburg y Liebknecht para comprender que el poema habla de algo horrible y horrendo que ha ocurrido.

se insertaran, por tanto, en el acontecimiento efectivo de una obra” (Gadamer 2001: 134).⁷ Así, una interpretación como aproximación constituye una actitud hermenéutica, un permanecer y morar en torno al texto poético. Es un intento de conversar con el poema, de entablar un diálogo que nunca puede terminar de advenir, que nunca llega a su fin.

La interpretación como conversación, como diálogo que busca la proximidad con el poema, esto es, el camino que Gadamer recorre, una y otra vez, hacia la comprensión de la poesía de Celan, es un proceso y un movimiento de transposición, de “actualización permanente de la transposicionalidad” (2001: 131). Se trata de una traducción de la experiencia poética, de la experiencia de lo poético.

¿Sin embargo, el hecho de que Gadamer se a-tenga a la exigencia de coherencia en el texto poético, tanto en su textura como en su marco, a la unidad del discurso-intención, su significación y sentido por medio de la unidad de lo mentado en el discurso, por enrevesado y contorsionado que sea (¿o tal vez no?), en toda su in-modestia e incluso en su incomodidad e irregularidad cuesta arriba, es que tal cosa allana la ironía de un poema, su hablar en modo directo, su hablar diferente, su hablar en medio de la diferencia? ¿Acaso no pasa por alto así no solo la im-posición, el imponer, o la o-posición, el contra-ponerse del poema, sino también su ex-posición, y por tanto su propio posicionamiento, cuando sostiene que un poema nos habla a todos,⁸ transponiendo y traduciendo al ámbito de la generalidad de

⁷ Traducción modificada.

⁸ Considérese, en el texto de Gadamer “Im Schatten des Nihilismus” (GW9: 367-382), “Es [das Gedicht] spricht uns alle aus” [“El poema nos expresa a todos”] (GW9: 378). La traducción española de este ensayo, “A la sombra del nihilismo”, puede encontrarse en el volumen *Poema y diálogo* (2004: 80-99).

la experiencia humana, al ámbito de lo universal, lo in-necesariamente in-explicable, aquella irrenunciable particularidad del poema que no se deriva ni puede derivarse de otra cosa, su alteridad radical, lo concreto y la concreción de su ser-otro, su carácter único i-rreducible e in-sustituible, su singularidad? ¿La cuestión de la escucha de un poema, cuestión de la que partí (y desvié), regresa o debe o tiene (¿o tal vez no?) que re-tornar (en) sí misma como nueva?

En su ensayo seminal (y diseminal) *Schibboleth. Para Paul Celan* (2002) [Schibboleth. *Pour Paul Celan*, 1986], poniéndose a la escucha de la poesía de Celan, Derrida circunscribe la figura y las figuraciones de una incisión decisiva, de una circuncisión, en-cerrando la experiencia y el enigma de la fecha, tanto de la fecha conmemorativa como de la conmemorada, la fecha recordada así como la fecha del recuerdo mismo, la datación y la cita de un poema que está atento a y permanece concentrado en sus fechas (*seiner Daten eingedenk*, “recuerda sus fechas”, como dice Celan en “El Meridiano”; 2002b: 505), de la heterogeneidad de estas así como de su carácter irrepetible e ilegibilidad, de su singularidad. El poema, sin embargo, en el retorno anual y anular, en el anuncio de su anulación, de su borramiento, deviene, se vuelve legible y repetible, se lleva a sí mismo más allá, se libera de la pura y absoluta singularidad, siendo siempre por única vez, en un solo movimiento, dotado y privado de ella, colocado, sustituido y desplazado, indescifrable y descifrable, legible al recordar su ilegibilidad. Una ruptura que emplea y despliega el movimiento de la sutura, un espectro errante, una errancia espectral, el nombre impronunciable. Un *schibboleth* que concede y niega el acceso, discerniendo de manera indiscernible, lo marcado y la diferencia que marca, aquello a la vez abierto y cerrado, en-criptado, una cripta, un corte, una herida abierta, una huella. Algo tal que mantiene precisamente esta estructura paradójica, la inscripción y la transcripción de una fecha en el cuerpo (de una lengua), que denota lo in-

necesario e in-esencial, la importancia y la insignificancia, la suplementariedad de testimoniar, de atestiguar, de dar testimonio, de ser testigo ocular –como lo fue Peter Szondi– de los encuentros del poeta, de sus fechas (Derrida 2002: 34-35), todo esto es, a la vez, a un mismo tiempo, la erradicación y la de-limitación, la de-construcción del principio hermenéutico: lo que hace es de-marcar *contemporáneamente* el límite y la posibilidad de lo hermenéutico, su margen y su origen.

Mientras que Gadamer insiste en la universalidad de la experiencia hermenéutica –Gerald L. Bruns, en su prefacio a la traducción al inglés de los escritos de Gadamer sobre Celan, reformuló acertadamente esta afirmación en el lema “Ya no más *schibboleths*” (1997: 35)–, la lectura de Derrida intenta persistentemente volver a trazar los contornos de aquello que no renuncia ni puede renunciar a su singularidad, entregarse (en y) a la interpretación. Algo que, si bien socava el entendimiento, no obstante, y exactamente por ello, lo posibilita, lo de-termina, lo in-activa, el *schibboleth*, la interrupción.

La cesura, el hiato de la interrupción, la discontinuación que funda la continuación de una conversación dis-continuamente in-finita, como sostiene Derrida, buscaba y encontró, tras la muerte de Gadamer, después del fin de uno mismo, de su mundo, una (¿nueva?) proximidad. Una vecindad de lo distante, de lo diferente. Lo hizo con su pensamiento y a través de y con el poema de Celan “Vasta bóveda encandecida” (“*Große, glühende Wölbung*”; 2000a: 97; 2002b: 251). En su panegírico, su homenaje a Gadamer titulado *Carneros: el diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema* (2009) [Béliers. *Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, 2003], instituye y constituye, abre la frontera entre, por un lado, las aproximaciones formales y politémicas a un texto poético y la experiencia hermenéutica del mismo; y, por otro lado:

[La] lectura-escritura diseminal que, esforzándose por tomar en cuenta todo eso y dar cuenta de ello, respetar su necesidad, se dirige también [*se porte*] hacia un resto o un excedente irreductible. El exceso de ese resto se sustrae a cualquier reunión en una hermenéutica. Vuelve necesaria esta hermenéutica, la vuelve también posible. (Derrida 2009: 43)

El exceso de la irreductible singularidad de un poema, de sus fechas, no puede ser subsumido ni resumido por ninguna hermenéutica, pues es precisamente su siempre evasivo y elusivo “fundamento”, su “suelo”. Disemina las semillas del sentido y de la significación, las semillas del significado, pues es precisamente la incisión, la interrupción, la ruptura, lo que dispensa y dispersa. La experiencia diseminal sigue los rastros de la huella de la interrupción, sufre y asume, en y a través del propio momento hermenéutico –y no contra él–, “la prueba de una interrupción, de una cesura o de una elipsis, de una mella” (2009: 50).⁹

Sin embargo, ¿acaso la cuestión de la experiencia de un poema, la de escucharlo y oírlo, en la yuxtaposición, en la dicotomía y discrepancia de dos posiciones contrapuestas, entre la hermenéutica y la deconstrucción, entre la reunión y la diseminación de un significado, entre el sentido y el sinsentido, entre dos caminos que sólo se tocan al separarse, en su muto alejarse, en su regreso sobre sí mismos, finalmente logra des-doblarse, colapsar en sí misma, precipitar, y encontrarse en la encrucijada de un callejón sin salida, en un abismo, frente a un secreto?

No obstante...

* * *

⁹ Traducción modificada.

...no obstante, el poema canta. Paul Celan escribió en el discurso “El Meridiano”:

El poema es solitario. Está solo y de camino. El que lo escribe queda entregado a él. / ¿Y no está el poema precisamente por eso, es decir, ya aquí, en el encuentro, *en el misterio [Geheimnis] del encuentro?* // El poema quiere ir hacia algo Otro, necesita ese Otro, necesita una contraparte. Lo busca, le habla. (2002b: 506).¹⁰

En su apuesta, en la promesa del compromiso, en la superposición y el bucle, en las flexiones y en la mutua re-cuperación y re-cubrimiento de lo legible y lo ilegible, de lo general, lo universal y lo particular, lo singular, de lo oculto y lo no oculto, de lo revelado y lo no revelado, en el des-velamiento, en su discreta ocultación y en su secreta discreción, en la discreción de su secreto, el poema, consciente de sus fechas, re-memorándolas y conmemorándolas, oculta y mantiene el secreto: canta.

El poema de Celan nos exige y reclama, nos convoca una vez más, apela a nosotros y contra nosotros, nos convierte en sus apelados, nos interpela. La inter-(a)pelación del poema nos hace partícipes del secreto del encuentro, del encuentro con el secreto del encuentro del poeta, del encuentro con el secreto de nuestro encuentro con su poema. Y en la medida en que él mismo se detiene al cantar que nada se detiene, nos lleva a nosotros, a ti y a mí, aunque sólo sea intermitentemente, solo por un breve instante, un instante de un suspiro, a hacer

¹⁰ Traducción modificada. “Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. / Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung - *im Geheimnis der Begegnung?* // Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu” (2000b: 198).

una pausa y detenernos y escuchar: re-sistir y re-tener, sin mediación, sin transmisión, sin traducción, sin ángeles de la guarda, sin (una) guardia, (en) el secreto del encuentro y dentro de él.

REFERENCIAS

- BOŽIČ, Andrej (2009), “‘Reci, da Jeruzalem je.’ Paul Celan in vprašanje judovstva.”, *Phainomena* 18, 70/71: 245-267.
- BRUNS, Gerald L. (1997), “The Remembrance of Language: An Introduction to Gadamer’s Poetics”, en Gadamer (1997: 1-54).
- CELAN, Paul (2000a), *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, vol. 2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- ____ (2000b), *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, vol. 3 (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- ____ (2002a), *Werke. Tübinger Ausgabe. Schneepart. Vorstufen – Textgenese – Reinschrift* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp).
- ____ (2002b), *Obras completas*, 3ra. ed., trad. de José Reina Palazón (Madrid: Trotta).
- ____ (2005), *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, editado y comentado por Barbara Wiedemann (Frankfurt a. M.: Suhrkamp).
- CHALFEN, Israel (1979), *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend* (Frankfurt a. M.: Insel Verlag).
- DERRIDA, Jacques (1984a), “Guter Wille zur Macht (I). Drei Fragen an Hans-Georg Gadamer”, en Forget (1984: 56-58). [Edición en español: Derrida 1998a].
- ____ (1984b), “Guter Wille zur Macht (II). Die Unterschriften interpretieren (Nietzsche/Heidegger)”, en Forget 1984: 62-77. [Edición en español: Derrida 1998b].
- ____ (1998a), “Las buenas voluntades de poder: una respuesta a Hans-Georg Gadamer”, *Cuaderno Gris*, trad. de Gabriel Aranzueque Sahuquillo, III, 3: 43-44.
- ____ (1998b), “Interpretar las firmas: (Nietzsche/Heidegger), dos preguntas”, *Cuaderno Gris*, trad. Gabriel Aranzueque Sahuquillo, III, 3: 49-62.
- ____ (2002), Schibboleth. *Para Paul Celan*, trad. de Jorge Pérez de Tudela (Madrid: Arena Libros).
- ____ (2009), *Carneros. El diálogo interrumpido: entre dos infinitos*, trad. de Irene Agoff (Buenos Aires: Amorrortu).
- EMMERICH, Wolfgang (2006), *Paul Celan* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag).
- FORGET, Philippe (ed.) (1984), *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte* (München: Wilhelm Fink Verlag).
- GADAMER, Hans-Georg (1984a), “Text und Interpretation”, en Forget (1984: 24-55). [Primera edición en español: “Texto e interpretación”, en Gadamer (1992: 319-347); luego aparecido en Gadamer 1988a].
- ____ (1984b) “Und dennoch: Macht des guten Willens”, en Forget (1984: 59-61).
- ____ (1992), *Verdad y método. Volumen II*, trad. de Manuel Olasagasti (Salamanca: Ed. Sígueme).
- ____ (1997), *Gadamer on Celan*, trad. y ed. de Richard Heinemann y Bruce Krajewski, introducción de Gerald L. Bruns (Albany: State University of New York).
- ____ (1998a), “Texto e interpretación”, trad. de Manuel Olasagasti, *Cuaderno Gris*, III, 3: 17-41.
- ____ (1998b), “Pese a todo, el poder de la buena voluntad”, *Cuaderno Gris*, trad. de Antonio Gómez Ramos, III, 3: 45-47.
- ____ (1999), *Gesammelte Werke 9. Ästhetik und Poetik II [GW9]* (Tübingen: Mohr Siebeck).
- ____ (2001), *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a “Cristal de aliento” de Paul Celan*, trad. de Adan Kovacsics (Barcelona: Herder).
- ____ (2004), *Poema y diálogo*, trad. de Daniel Najmías y Juan Navarro (Barcelona: Gedisa).
- SZONDI, Peter (1996), *Schriften II* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp).

____ (2005), *Estudios sobre Celan*, prefacios y apéndice de Jean Bollack, trad. de Arnau Pons (Madrid: Trotta).

WIERCINIŃSKI, Andrzej (ed.) (2015), *Hermeneutics - Ethics - Education* (Zürich: Lit Verlag).