

Preludios

Cita y figura en «Las cartas robadas», de Paul Celan

Andrés Ajens

Universidad de Chile

Resumen

«Las cartas robadas» («Die gestohlenen Briefe»), poema del ciclo de *Schneepart* (1971) de Paul Celan, finalmente no fue incluido en el libro y solo sería publicado más tarde, entre los póstumos (1991). A partir de consideraciones de carácter tonal o músico, históricas, cabalísticas y literarias este ensayo aborda desvíos de *cita* y *figura* que entreabren la pregunta por los eventuales vínculos entre poema (*Gedicht*) y ficción (*Fiktion*) en la escritura poética de Celan.

Palabras clave: poema - cita - figura - Paul Celan - Edgar A. Poe.

Preludes

Quote and figure in «The Stolen Letters» by Paul Celan

Abstract

Originally not included in the *Schneepart* (1971), the poem «The Stolen Letters» («*Die gestohlenen Briefe*») by Paul Celan would come out later among the posthumous poems (1991). Starting with notes on tonal, historical, cabalistic and literary character, this essay addresses deviations of *quotation* and *figure* that re-open the question about links between poem (*Gedicht*) and fiction (*Fiktion*) in the poetic writing of Celan.

Keywords: poem - quote - figure - Paul Celan - Edgar A. Poe.

Y en cuanto a las cosas que supuestamente escribo en clave, antes bien diría: multivocidad sin máscara [*Mehrdeutigkeit ohne Maske*]... Intento volver a dar [*wiedergeben*; ‘reproducir’ y aun ‘dar de yapa’] lingüísticamente al menos extractos del análisis espectral de las cosas [*Spektral-Analyse der Dinge*], mostrarlas simultáneamente en más de un aspecto [*in mehreren Aspekten*] e impregnadas unas con otras... Mi supuesta afición a la abstracción y mi efectiva multivocidad [*wirkliche Mehrdeutigkeit*] [tómelas, si quiere, como] momentos del realismo.

Paul CELAN¹

No poco se habrá aludido a la «cita», explícita o implícita (con *y*, mayormente, sin comillas), y cada vez al menos una pizca desviada, *desemplazada*, en la escritura poética de Paul Celan. Aparte de la consabida fuerza o violencia [*Gewalt*] en juego en cada *extracción* de un pasaje textual y su reinscripción en otro texto —no poco remarcada en su hora por W. Benjamin— la cita en Celan no habrá dejado de marcar o comarcar algún encuentro [*Begegnung*], a menudo un hallazgo [*Trouwaille*], no necesariamente exento(s) de tensión pensante o crítica.²

Lo mismo podría decirse, no sin cierta reserva, de la «figura», en su plurivalencia por de pronto semántica y pragmática en Celan. Nos limitaremos a algunos consabidos trechos de «El meridiano», discurso de recepción del premio Büchner (1960), aunque lo mismo podría afirmarse del conjunto de su poesía. «Figura» ha traducido principalmente al bien conocido término alemán *Gestalt* y sus variantes.³ Independientemente de esta polivalencia (en frases como: *Dann wäre das Gedicht (...) gestaltgewordene Sprache*; «Entonces el poema fuera (...) lenguaje vuelto figura»), la «figura» como *Gestalt* se distingue en Celan de la figura en tanto tropo (*Trope*) o figura retórico-literaria, que es otra de las significaciones clásicas (romanas) de figura, como lo atestigua Quintiliano en su célebre tratado de retórica. El alemán *Figur* (que, siguiendo a los Grimm, dice de entrada la figura humana —*menschliche Gestalt*⁴—, dándolo en traslación del griego *σχῆμα* (*skhéma*), pero que también es remitido a la distinción figura/fondo —en un cuadro, por ejemplo— y a las figuras gramaticales y retóricas, apenas sobreviene en Celan, aunque ocurre en al menos un poema: «Draussen» (en *Fadensonnen*), y su variante verbal *konfigurieren*, en más de uno.⁵ Incluso la noción de *figura* en el sentido de Auerbach (1998), es decir, de Pablo de Tarso, es decir, *judía* (paleotestamentaria), como figura *par excellence* de la literatura occidental, aunque parece muy lejana tanto de la *Gestalt* como de la *Figur* celanianas —de ahí la reserva—, tal vez no deja de parasitarlas (y viceversa), también, de modo desplazado o aparte.

En lo que atañe a «Die gestohlenen Briefe», poema del ciclo de *Schneepart* (donde se intensifica un cierto incierto legado de Mallarmé), escrito en 1968, pero que solo vendría a ser publicado entre los poemas póstumos, las preguntas con rostro ineludible o, por así decirlo, que de entrada se nos imponen o nos salen al encuentro, son al menos de doble laya. De una parte, ¿cómo se da tal des(em)plazamiento o desvío(s) de la cita

1 Citado en Huppert (1988, p. 321). (Salvo otra indicación, toda traducción es nuestra.)

2 En lo que atañe al comentario de citas y autocitas en Celan, por caso, ver Beda Alleman (1986, pp. 11-26). Como lo subraya Anna Glazova, las citas en Celan son antes que nada encuentros con la lengua: «Quotation is for Celan not only a means of a dialogue with another poet; it is, more importantly, an encounter with language [La cita es para Celan no solo un medio para un diálogo con otro poeta; es, más decisivamente, un encuentro con la lengua]. ‘Wir führen das Gespräch mit der Sprache —trotz und mit all den Sprechern’ (We converse with language —despite and with all the ‘speakers’) can be read as Celan’s reformulation of Hölderlin’s ‘Seit ein Gespräch wir sind / Und hören können voneinander’ (‘Since we are a conversation / And can hear from one another’). (...) In the moment when a counter-word originates from the conversation, language runs counter to language, whereas the speakers merely witness this happening» [‘Llevamos una conversación con el lenguaje —pese a y con todos los hablantes’ puede ser leído como la (re)formulación de Celan de los versos de Hölderlin ‘Seit ein Gespräch wir sind / Und hören können voneinander’ (Desde que somos una conversación / y podemos oírnos)]. (...) En el momento en que una contrapalabra surge en la conversación, el lenguaje va con/tra el lenguaje, mientras los hablantes simplemente atestiguan que eso sucede] (Glazova, 2016, p. 17; énfasis nuestros).

3 Para la traducción de *Gestalt* en tanto figura en «El meridiano», ver Oyarzún (1997) y Reina Palazón (1999).

4 La entrada *Figur* del diccionario de los hermanos Grimm comienza recordando el uso del término desde al menos el siglo XIII: «FIGUR, f. gestalt. menschliche gestalt, σχῆμα wird goth. durch manauli, ein allen übrigen deutschen sprachen entgehendes wort, bezeichnet. unser gestalt dauert zwar bis heute fort und ist sogar edler als figur, dieser fremde ausdruck fand aber schon im 13 jh» [FIGUR, f. figura. Figura humana, σχῆμα [skhéma], a través del gótico ‘manauli’, un término ausente en las demás variantes del alemán. Nuestra Gestalt (figura) pervive hasta nuestros días y es aun más noble que Figur (figura), pero esta extrañable expresión se halla ya en el siglo XIII]. En Jacob y Wilhelm Grimm (s. f.), entrada «Figur».

5 En la cuarta estrofa de «Draussen» (lo que Reina Palazón traduce como «En alta mar»), en *Fadensonnen* (1968), leemos: «eine / Henkers- / schlinge, legt sich die Zahl / um den Hals der noch sicht- / baren Figur» [Reina Palazón: un lazo / de verdugo, el número se ciñe, / al cuello de la aún vi- / viente figura]. Consultar también «Möwenküfken», en *Fadensonnen* (1968), y «Das wildherz», en *Lichtzwang* (1970).

(de una de las más recurrentes traducciones alemanas⁶) de *The purloined letter* en «Die gestohlenen Briefe»? Y, concomitantemente, ¿cuál sería la *relación* (por no decir por ahora *relato*) entre poema (*Gedicht*) y ficción [*Fiktion*] o, más ajustadamente acaso, entre *poema* y *literatura fantástica* en la poesía de Celan? (*Fiktion* y sus variantes son términos eludidos abiertamente por Celan, quien alguna vez por demás señalara que él «no hacía literatura» (Celan, 2019, p. 547); las alusiones y suscripciones del juego, *Spiel*, en cambio, o acaso por lo mismo, no fueron pocas).⁷ De otra parte, no sin eventuales conjunciones con lo anterior, ¿«Die gestohlenen Briefe» opera (reiterando) figuralmente? ¿Con cuál figura, en tal caso? ¿Con la figura del Chevalier Auguste Dupin o la del narrador anónimo de «Las cartas robadas»? O, si se quiere, ¿da lugar puntualmente, como «La muerte y la brújula», de J. L. Borges (en *Ficciones*, 1944), mas no por ello menos diversamente y con bien otros plurales efectos, a una reiteración eventualmente *consumadora* del relato [*tale*] de Poe?

Hasta ahora, nadie ha ofrecido una interpretación de «Die gestohlenen Briefe», salvo algunas referencias puntuales.⁸ En cualquier caso: lejos nuestro pretender ofrecer aquí una eventual (primera) interpretación. Solo cabe delinear algunos apuntes, a modo de preludios (ya abiertamente tonales o músicos, ya históricos, ya literarios, ya cabalísticos, ya filigráficos, etc.), para un comienzo de respuesta no poco multívoca [*mehrdeutig*] a las preguntas someramente entreabiertas.⁹

[Tonales]

El poema está estructurado sintácticamente en cuatro secuencias o estrofas de hechura varia (la segunda y la tercera pueden leerse como planos secuencias; las otras incluyen más de un segmento o fraseo).¹⁰ La primera de ellas, introductoria, subraya de entrada —explícita e implícitamente— más de un motivo tonal o músico en juego. Oigamos:

DIE GESTOHLLENEN BRIEFE: lauter
untilgbare Orte, tonstark,
am Judenknochen. Kronland, es stirbt nicht.

Lo que Reina Palazón traduce:

6 De las más de dos decenas de traducciones del cuento de Poe al alemán desde fines del siglo XIX, «Der gestohlene Brief» es la segunda más común, tras «Der entwendete Brief» (Forclaz, 2001, pp. 29-39). En ningún caso se conserva el juego entre *carta* y *letra* que se da en el inglés *letter* (*Brief*, en alemán, que más bien consueña con *breve*) ni tampoco los matices del *purloined* inglés, del francés *purloigner*, es decir, posponer, prolongar, poner aparte.

7 Si bien el término *ficción* (*Fiktion*) no comparece en el lenguaje *celaniano* (Bollack, 2001), los editores de *Mikrolithen sind, Steichen* (Wiedemann y Badiou) no dejen de agrupar un lacónico número de páginas como «Prosas de ficción» [*Fiktionale Prose*] (Celan, 2005, pp. 454-492).

8 Werner Hamacher alude puntualmente a «Die gestohlenen Briefe» en su ensayo sobre «Aus dem moorboden» [Desde el suelo pantanoso], al cual volveremos. El pasaje expresa: «De este modo ‘Häm’ [en la cercanía de *Heim*, ‘hogar’] está a su vez determinado a partir de su dis-tancia [*Ent-fernung*] como hogar contra hogar, hogar sin hogar y, por lo tanto, como ‘sinimagen’, como sinhogar [*wie ‘Ohnebild’, als Ohneheim*]. La lógica anfibólica de este regreso al hogar en el ‘Häm’ determina ya en «Schibboleth» de 1955 la expresión ‘extrañeza del hogar’ [‘Fremde der Heimat’] y poco después de la escritura de «Aus dem moorboden» aparece en «Die gestohlenen Briefe» (...) en la formulación ‘deshogar-enhogar’ [‘*entheim-zuheim*’]» (1999/2019, pp. 25-26; traducción castellana en Hamacher, 2013, p. 257).

Por su parte, la estudiosa portuguesa Gilda Lopes Encarnação alude al vínculo, inscrito en el poema, con la histórica tierra natal de Celan: «Pero también [no solo en «Die Niemandrose»] poemas posteriores («Mapesbury Road» de abril de 1968 y «Die gestohlenen Briefe» de julio del mismo año) reflejan ecos de la tierra natal de Celan. (...); en el segundo (incluido entre los poemas póstumos) es la memoria de lugares inerradicables [*untilgbare Orte*], inerradicables porque viven dentro de la persona, lo que une al poeta con la memoria de la patria (la ‘tierra de la Corona’) en una relación permanente, si bien ambivalente [*ambivalente Beziehung*]» (2007, p. 183). Por último, hay mínimas referencias terminológicas (sobre *Kronland*, *Sund*, *Blau* y *Weiß*) en los comentarios de Wiedemann y Badiou (Celan, 2014, p. 857).

9 *Mehrdeutig* viene en los Grimm y (de yapa) en Heidegger, remarcado por Celan (2004, p. 404): «*Die Mehrdeutigkeit* der Frage vereitelt vollends jeden Versuch, geradezu und ohne weitere Vorbereitung auf die Antwort loszusteuern»; lo que Raúl Gabás traduce como: «La diversidad de sentidos de la pregunta condena por completo al fracaso el intento de contestarla de inmediato y sin ulteriores preparaciones» (Heidegger, 1954/2005, p. 113).

10 «Die gestohlenen Briefe»: «lauter / untilgbare Orte, tonstark, / am Judenknochen. Kronland, es stirbt nicht. // Ich war dir zuinne, / da bleib ich, / es kann auch sein, / daß sein kann, // aber, da’s allenthalb knechtet, / könige ich, / komm. // Überm Sund, wo du Blau flichst und Weiß, / osterts, entheim-zuheim. // Mehr du als mehrst, / scheffelt. / Komm auf, mit mir» (Celan, 2014, p. 522).

[LAS CARTAS ROBADAS: todos

lugares indestructibles, de intenso sonido,

en el hueso judío. País de la corona, no muere] (Celan, 2003, p. 220).

Tonstark, literalmente sonido o tono fuerte, intenso, en contraposición, por caso, con *Tonschwach*, sonido débil. Y ello anticipado acaso por el adjetivo *lauter* —puro, claro, entero—, pero que a la vez puede significar alzar el volumen o hablar más alto (*lauter sprechen*), no lejos de *Laut* (laúd) y *läuten* (tocar o hacer sonar campanas). Y todo ello, trasluce Reina Palazón, «en el hueso judío».

Judenknochen dice, en efecto, el hueso (*Knochen*) judío. Pero también estamos ante un compuesto que tiene entre otros sinónimos en alemán *Musikantenknochen* (lit. ‘hueso músico’), lo que un diccionario traduce como: «m. <familiar> (parte exterior de la) articulación del codo». ¹¹ ¿Cómo es que tal «hueso judío» viene a enlazarse semánticamente con «la parte exterior del codo» y esto, a su vez, connotado musicalmente (*Musikanten-knochen*)? La consonancia musical viene desde ya dada porque un golpe súbito en el codo (sobre todo cuando el nervio que se aloja entre el hueso húmero y el cubital está a flor de piel) genera un hormigueo vibratorio intenso desde el codo hasta los dedos de la mano, a veces dando lugar a un intensísimo dolor. La asociación con *lo judío* (en tanto «hueso judío») se da también en francés, donde el hueso del codo ha sido llamado popularmente *le petit juif*. La asociación provendría de la Edad Media, cuando grupos judíos tenían restricciones para el ejercicio de oficios y tendían a concentrarse en labores comerciales; así, el «hueso judío» (*Judenknochen* o *petit juif*) se vincularía a los comerciantes de telas (judíos) *cuando se golpeaban los codos con movimientos de barrido mientras medían la longitud de la tela*. ¹² Cosquilleo u hormigueo vibratorio sorprendentemente conjugan la posibilidad del dolor más alto con la del placer más intenso, pues (en inglés) el mismo hueso es llamado *funny bone*, alias «hueso de [para] la risa»; su apelativo <fam., pop.,> anglosajón sería un juego de palabras con el (hueso) húmero (*humerus*, en inglés, parasitado en su pronunciación *humorous* y viceversa). ¹³ A Celan, traductor temprano de Shakespeare y Dickinson, estudiado en inglés (además de alemán) en la Sorbonne a inicio de los años cincuenta, difícilmente se le escapara tal desvío; menos dándose cita no tan oblicua (desde el título) con el relato parisino de Poe tal vez más sonado.

«Las cartas robadas: lugares indestructibles [untilgbare: ‘indestructibles’, ‘indelebles’, ‘imborrables’, ‘inextinguibles’ y también ‘impagables’, ‘no amortizables’], de intenso sonido, / en el hueso judío». *Como si* la evocación de tal intenso hormigueo vibratorio del codo a la mano que escribe, a la vez judía y música, evocara de entrada también tales diversos puntos sensibles de una partitura judeo-musical *celaniana* de «Todesfuge» [«Fuga de la muerte»] a «Corona» (alias «Fermata»), de «Corona» a «Engführung» (alias «Stretto»), de «Corona» a «Psalm» [«Salmo»], entre tantos. Y aunque la evocación podría oírse como orejeada al pasado, a lo (ya) dado u ocurrido, *was geschah* (un poco como Heidegger en *Sein und Zeit* asocia el temple de ánimo o entonado «hallarse» [*Befindlichkeit*], alias *Stimmung*, al momento extático del haber sido ¹⁴), el acento agudo (no poco intenso) de la coyuntura *presente*, no ha dejado de ser escogido por Celan como instancia crucial de escritura, como lo explicita «El meridiano». En cualquier caso, aún no sabemos si esta evocación de (lugares de) tono o sonido no poco intenso se plasma, reiterativamente, en lo que resta del poema, y cómo, o si tal vez los párrafos que siguen (con notorios blancos en/y entre ellos) (le) corresponden o actualizan de otro modo, acaso variando multivocalmente la intensidad tonal en juego. Y si *Kronland*, el país, el territorio o la landa de la Corona, con que se abre la frase que cierra la primera estancia, conlleva también *históricamente* (G. Lopes Encarnação) una alusión a la tierra natal de Celan, con lo cual la intensidad del hormigueo vibratorio jamás estaría así exenta de una puntual pizca de tonal saudade. Tal Fort-Da (freudiano) elaborado explícitamente en más de un poema y, ejemplarmente, en el siguiente pasaje de «Es ist alles anders», [Todo es de otro modo], en *Die Niemandsrose*, donde las cartas aparecen como un guijarro suscrito a la memoria de la estada de la madre de Celan en Praga:

11 *Diccionario de las lenguas española y alemana* (Slaby, Grossmann e Illig 1994, p. 749). Por su parte, el *Südhessisches Wörterbuch* (Maurer, 1973-1977, p. 999) con relación a *Judenknochen* remite al «nervio cubital [*nervus ulnaris*] en el codo» y da como sinónimos *Ellenbogen-Knochen* (‘hueso del codo’), *Zitter-knochen* (‘hueso tembloroso’) y también *Maus* (‘ratón’). A su vez, un sitio de léxico médico dice de *Musikantenknochen*: [es] «literalmente la parte del nervio cubital [*Nervus ulnaris*] que corre sin protección debajo de la piel en el área del surco del nervio cubital [*Sulcus nervi ulnaris*], en la parte medial posterior del codo. Los impactos en este punto provocan sensaciones de dolor en el área de suministro del nervio» (<https://flexikon.doccheck.com/de>).

12 H. P. Dieterich, <https://www.fnp.de/kolumnen/hessisch-anfaenger-10776902.html>

13 *The American Heritage Dictionary of Idioms*, 2013, p. 161.

14 «La *disposición afectiva* se temporiza *primariamente* en el haber sido» [die *Befindlichkeit* dagegen zeitigt sich *primär* in der *Gewesenseit*] traduce J. E. Rivera un pasaje del capítulo cuarto de la segunda sección de *Ser y tiempo*, que lleva por título justamente «b) La temporeidad de la disposición afectiva» (Heidegger, 1967/1997, p. 357).

ha tiempo
 que se fue [*ist er fort*], como las cartas [*die Briefe*], como todos
 los faroles, de nuevo
 tienes que buscarlo, ahí está,
 es pequeño, blanco,
 a la vuelta de la esquina, ahí está,
 en Normandía-Niemen — en Bohemia,
 ahí, ahí, ahí, [*da, da, da,*]
 detrás de la casa, delante de la casa,
 es blanco, blanco, dice: (...).¹⁵

Poco antes de que Celan escribiera «Die gestohlenen Briefe», gracias a una carta de su amiga —la poeta Nina Cassian (desde Bucarest)—, el escritor rumano de origen húngaro János Szász —junto con su pareja— y la escritora Anemone Latzinas tuvieron ocasión de alzar copas con Celan en París, a comienzos de 1968, y, de paso, apreciar, algo (ya) entonados, sus dotes vocales. Una tarde de abril, al visitarlo en su estudio de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, Celan los invitó a terminar la velada en la plaza de La Contrescarpe, a solo unas cuerdas. A pesar de que Szász se apresurara a negar que estuvieran borrachos [*betrunken*], no por ello dejaría de evocar un «fuerte cosquilleo en las venas» y «un ligero mareo en la mollera»:

Era el comienzo de la primavera y una hermosa tarde; los parisinos ya estaban sentados en las mesas que habían puesto los bares en las aceras de La Contrescarpe, una plaza medieval. Vamos a sentarnos media hora, continuó Celan; el «Chope» es, por así decirlo, su lugar de reunión favorito (...). ¿Qué queremos beber?, preguntó (...). Finalmente dije: ron. Se sorprendió, luego se le iluminaron los ojos; cielo santo [*du lieber Himmel*], dijo, bebí ron por última vez hace veinte años en Bucarest. Nos sentamos allí hasta las tres de la mañana y bebimos. Hacia el final nos cantó canciones rumanas populares y de soldados [*sang er uns rumänischen Volks- und Soldatenlieder*]; estábamos de buen humor, no borrachos [*wir waren in guter Stimmung, nicht betrunken*], solo el cosquilleo de la primavera [*das Prickeln des Frühlings*] se hizo más fuerte en nuestras venas, solo sentimos un ligero mareo en la mollera, pero tal vez solo París fue el culpable de eso, la plaza de La Contrescarpe, la casa de Rabelais al otro lado de la calle, y el hecho de que nos permitieran sentarnos a tomar una copa [*einem Glas*] con Celan (Szász, 1988, p. 328).



Figura 1. La Chope, en plaza de La Contrescarpe, París, 1953. Fotografía de Bernard Château

15 Traducción de Reina Palazón, con leves modificaciones.

[Históricos]

«Die gestohlenen Briefe» está datado el 28 de julio de 1968, en la *rue* Tournefort, París, esto es, en el departamento al que Celan se había recién mudado, luego de pasar un breve lapso en su estudio de l'École Normale Supérieure, tras una estancia no poco larga, el año anterior, en el siquiátrico de Sainte Anne (Celan y Lestranger, 2001, pp. 564-575). Al parecer fue un día no poco fructífero, pues escribió otros seis o siete poemas: «Komm ich dir», «In den Schlaf, in den Strahl», «Du, Michaela», «Miterhoben», «24 Rue Tournefort» y «Aus dem Moorboden» —este, con alusiones al ensayo de Benjamin sobre Kafka, en el décimo aniversario de su muerte (1934)—,¹⁶ y probablemente también «Und wie die Gewalt» (Celan, 2014, p. 856). De ellos, solo un par («Aus dem Moorboden» y «Miterhoben») ingresaría finalmente a *Schneepart* (1971); el resto sería publicado entre los poemas póstumos (1991).

Aunque hay más de un poema escrito ese día, como en días precedentes, en que los acontecimientos de mayo de 1968 en París no dejaban de colarse y consonar de manera oblicua en los textos, no parece ser este el caso de «Die gestohlenen Briefe».¹⁷ Celan, que había participado y seguido con inicial entusiasmo el movimiento social en curso, con el paso de las semanas tomaría cierta distancia ante ciertas derivas de este (Felstiner, 2002, pp. 352-353).

Históricamente *Kronland*, el término con que comienza la segunda y última frase de la primera estrofa de «Las cartas robadas», refiere a un dominio real o territorio de la corona austro-húngara, durante el imperio austro-húngaro (1867-1918) que, aunque con diversos grados de autonomía, dependía directamente de aquella (al igual que la Bucovina natal de Celan, popularmente llamada *Klein Wien* —«el lugar de mi procedencia» [*den Ort meiner eigenen Herkunft*]), dirá en «El meridiano»—, o la Praga de Kafka). Ello, a diferencia de los territorios o reinos que, aun sujetos al imperio, no formaban parte propiamente del patrimonio real de los Habsburgo. La misma institución habían ocupado ya los Habsburgo españoles (de Carlos V en adelante) también en América, con tierras de la corona, que se distinguían de las tierras bajo encomienda.¹⁸ Aunque la referencia histórica de «Kronland» no deja de ser patente, no sería esta la primordial o poéticamente ahí decisiva, como tampoco lo habría sido en un poema precedente donde también aparece el término: «Schwarz», en *Atemwende* (volveremos).

El motivo del robo o del hurto viene históricamente unido en Celan, a partir de los años cincuenta, al llamado *Goll-Affäre*, esto es, las infames acusaciones de plagio por parte de la viuda del poeta franco-alemán Yvan Goll. Si el sustantivo *Stehlen* (robo) o el verbo *stehlen* no sobrevienen en poema alguno publicado en vida por Celan, sí están inscritos (como también *Diebstahl*, robo, y *Dieb*, ladrón) en documentos celanianos referidos a dicho *Affäre*.¹⁹ «Detengan al ladrón», escribe sarcásticamente Celan, apropiándose del mote para luego evidenciar que el *ladrón* en el *Affäre* habrá sido la acusadora. Algo parecido ocurre al comienzo de un poema de *Die Niemandrose* (1963) con alusiones a Villon, donde el poeta se califica a sí mismo de *Gauner*, es decir, bribón, maleante, granuja, pícaro, y también estafador, tímador, tramposo. En traducción de Reina Palazón, con leves modificaciones:

Un aire de granujas y malandras [*gauner- und ganovenweise*]
cantado en París Emprès Pontoise
por Paul Celan de Chernovitz de Sadagora (Celan, 2014, p. 135).²⁰

Por decir: si se quisiera hacer una lectura histórica de «Las cartas robadas», la ironía, desde su título, sería también evidente. Por demás, «Todesfuge», el poema más conocido de Celan al momento de escribir «Die gestohlenen Briefe», aparentemente retoma términos y motivos de un poema de su compañero de liceo

16 Para la intersección con el ensayo de Benjamin, consultar Hamacher (2013, pp. 209-289).

17 En materia de alusiones históricas, la pregunta no puede sino quedar abierta. Por caso, el verso «aber, da's allenthalb knechtet» (que Reina Palazón traduce por: «pero puesto que se subyuga en todas partes») acaso se conjugue también con el post-mayo, cuando De Gaulle retomaba las riendas de la escena política.

18 Por caso, las tierras de la corona en la provincia de Chucuito, junto al Titicaca, desde el siglo XVI (Noejovich y Salles, 2004, pp. 205-230).

19 Celan, 2005, § 274.1, p. 164: *gestohlen* (subrayado por Celan en una nota bajo el título «Zur G-Infamie»; *Diebstahl* (§ 271.1, p. 162); *Haltet den Dieb* (§ 282, p. 168).

20 Sadagora fue el nombre de un villorrio cercano a Chernovitz (actualmente incorporado a la ciudad), en donde a mediados del siglo XIX se constituyó un importante punto de peregrinación hasídica y, por demás, donde naciera Friederike Schrage, la madre de Celan. Sobre «Gauner», en el contexto del *Affäre Goll*, consultar Einsenreich (2013, p. 236).

y de lecturas de poesía en Chernovitz, Immanuel Weissglas (1920-1979), cuestión que solo se ventilaría públicamente en 1970, poco después de la muerte de Celan (Celan, 2014, p. 607; Bollack, 2001, pp. 28-30).²¹ Si *Weiß* [alias Weiss] y *Glas* vienen en otro de los poemas escritos por Celan ese mismo día («Miterhoben»), donde *Glas* es casi, raya [*Denkschrift*] entre medio, identificado con tal *tú* con quien el poema habla —*forderst du-Glas*; solicitas-el cristal, según traducción de Reina Palazón, reza el tercer verso—, *Weiß* viene a su vez en «Die gestohlenen Briefe» justo antes de una coma que abre literalmente hacia el blanco que precede al verso que viene:

wo du Blau flichst und Weiß,
osterts, entheim-zuheim.
[donde entretejes azul y blanco,
pascualea, sin-hogar-en-el-hogar.]

En un poemario como *Schneepart* esto no puede interpretarse como simple azar o lapsus histórico: se combina, con gran intensidad, con los blancos (literalmente entre comillas): *les «blancos», en effet, assument l'importance (Coup de dés; Observation relative au poème)* [los «blancos», en efecto, adquieren importancia] (Mallarmé, 1984, p. 455).²²

Pese a su patente distancia del ambiente intelectual parisino —«Paul Celan ne fut ainsi à Paris, en France, *sa vie durant*, poète que par *ouï-dire*» [Paul Celan durante su vida en París, en Francia, no fue sino poeta *de oídas*] (Bonnefoy, citado en Lo Feudo, 2013, p. 133; cursivas añadidas)— y a que su poesía prácticamente no había sido traducida al francés a esa fecha (en parte por propia voluntad, en parte por proyectos abortados), gracias a su amistad y cercanía con poetas como el propio Bonnefoy, pero especialmente con André du Bouchet, Jean Daive y Jacques Dupin, Celan ingresó en 1968 al consejo editorial de la recientemente fundada revista *L'Éphémère*, en cuyo primer número (1967) había aparecido, con su acuerdo, la primera traducción al francés de «El meridiano», por du Bouchet (a la vez traductor de Hölderlin y admirador de Mallarmé). A considerable distancia de *Tel Quel*²³, *L'Éphémère* buscó, con y contra Mallarmé, ir más allá no solo de la impregnación surrealista, sino también de una cierta herencia mallarmeana no poco dominante en la Francia de los años sesenta. En lo que atañe a Celan, pero también a du Bouchet, tal *más allá* no sería en caso alguno simple superación, sino más un *ailleurs* que un *au-delà*.

La explicación celaniana con respecto a la poética de Mallarmé, cuya primera explicitación sobreviene tempranamente en un pasaje de «El meridiano»,²⁴ se intensificará en los años siguientes, especialmente a partir de *Atemwende* (1967). Si en «El meridiano» (y ya antes, en el llamado «Discurso de Bremen»), la poética de Mallarmé parece estar bajo cuestión en las apelaciones a una escritura datada, «a través, pero no fuera del tiempo» (Celan, 1997, p. 498), y a la vez ironizada cualquier pretensión de alguna religión del arte, ello no implica para Celan —como para el resto del equipo de *L'Éphémère*— que la *materialidad* escritural mallarmeana, especialmente desplegada en el *Coup de dés*, fuera desdeñada. Es decir, se produce a la vez el encuentro y el desencuentro, la proximidad y la distancia; el vínculo con Mallarmé en ningún caso puede entenderse como una simple negación, y menos como una afirmación simple.

Cualquier comparación entre Celan y Mallarmé no puede saltarse de suyo la dimensión de lo incomparable, cosa con la que, en la cercanía de Heidegger, un joven académico alemán no dejaría de enredarse

21 En sus comentarios, Wiedemann y Badiou plantean, con todo, que los hechos no están aún claramente corroborados.

22 Para el despliegue de los blancos en *Scheenapart*, ver Hamacher (2013, pp. 209-289).

23 Jacques Dupin acentúa unilateralmente la impronta político-ideológica de *Tel Quel*, patente en 1968 y los años siguientes, aunque olvida mencionar, analíticamente, como acaso lo hubiera hecho su homónimo Auguste, su *apoliticismo* inicial y sus cruces con el estructuralismo, la lingüística y el psicoanálisis: «*Tel Quel* fue hecha, construida, por teóricos; las teorías son también ideologías. Se ligaron tanto al estalinismo como al maísmo, pero eso estaba fuera de nuestras preocupaciones» (Lo Feudo, 2013, p. 142; trad. nuestra).

24 «¿No hay acaso (...) en Georg Büchner, en el poeta de la criatura (...), un cuestionamiento del arte, desde esta dirección? ¿Un cuestionamiento al que tiene que volver toda poesía de hoy, si quiere seguir preguntando? En otras palabras, las cuales se saltan algunas cosas: ¿hemos de partir, como acontece hoy en muchas partes, del arte como algo dado y que tiene que presuponerse incondicionadamente, debemos, para expresarlo con toda concreción, pensar —digamos— hasta las últimas consecuencias a Mallarmé, ante todo [*sollen wir (...) Mallarmé konsequent zu Ende denken?*]?» (Celan, 1997, p. 15). Y una nota de fines de 1959, incluida en el llamado *Proyecto de conferencia «Sobre la oscuridad de lo poético»*, comarca con una pizca de ironía: «El poema hoy no es *poésie pure* alguna [*Das Gedicht heute ist keine Poésie pure*]; sabe que no puede haber poesía limpia [*schiere Dichtung*]; para ello no podría ser, por lapidariamente que también aparezca, el resultado de tan complejos procesos metamórficos; para ello hay entre otras cosas también demasiado estroncio 90 en el mundo» (Celan, 2005, § 262.1, 146.; traducción levemente modificada, de Celan, 2015, p. 111).

en aquellos años (un poco antes Nelly Sachs bautizó a Celan como «el Hölderlin de nuestro tiempo» (Celan y Sachs, 1996, p. 39). El 24 de marzo de 1970, a solo semanas de arrojar al Sena, Celan tuvo un encuentro en Friburgo con algunos conocidos, entre ellos Heidegger, en casa del profesor universitario Gerhart Baumann. Según contaría este más tarde, en la ocasión se comentó un artículo recién publicado por un estudiante suyo (G. Neumann) en el que aquel establecía puntos de comparación entre Celan y Mallarmé. Como Celan desconocía el texto, antes de que Baumann saliera a dejar de vuelta a Heidegger, se lo pidió para echarle un vistazo. Según el relato de Baumann:

A mi regreso, encontré a Celan en un estado de excitación. Molesto, el poeta me tendió el estudio de Neumann. No podía ver nada en él más que su grosero e incluso malicioso malentendido [*grobes, ja böswilliges Missverständnis*]. En un diálogo interno largo y apasionado, aumentó sus acusaciones. Lo que lo indignó, lo que provocó su vehemente rechazo, fue el contraste comparativo [*vergleichende Gegenüberstellung*]. Celan resistió cualquier intento de comparación e insistió en lo incomparable [*Unvergleichbaren*] (1986, pp. 188-225).²⁵

[Cabalísticos]

Kronland, tanto más que un vocablo con referencia histórica, es un término vinculado al lenguaje de la cábala. «Die gestohlenen Briefe» bifurca desde el comienzo, por así decirlo, dos códigos o *cartas*, una literaria (Poe) y otra cabalística.²⁶

En efecto, a fines de los cincuenta, tras *Sprachgitter* (1959), al tiempo que Celan inicia las lecturas de Benjamin (aludido ya en «El meridiano» de 1960), comienza también a interesarse en las tradiciones judías cabalísticas y hasídicas, especialmente a través de los textos de Scholem, Buber, bin Gorion y Langer.²⁷ Este último, quien fuera en Praga profesor de hebreo de Kafka e introductor a los relatos hasídicos (como el mismo Kafka lo consigna en sus diarios) había publicado en 1923 una interpretación erótica de la cábala, que no dejaría de marcar a Celan. Huellas de ello se pueden encontrar en los escritos preparatorios de «El meridiano» (que al cabo no entraron explícitamente en dicho discurso, donde las referencias judías son solo implícitas) y, especialmente, en *Die Niemandrose* (1963), acaso el más *judío* y a la vez más *contra-judío* (blasfematorio, si se quiere) de los poemarios celanianos. Aunque la figura de la «majestad del absurdo» tiene un lugar destacado en «El meridiano», es en poemas como «Psalm», «Chymisch», «Mandorla», «Benedicta y dein / Hinüberseint», de *Die Niemandrose*, donde trazas de la cábala se vuelven expresas: la figura divina viene partida en dos mitades (retracción de lo divino para dar lugar a la creación); corona (*Krone*) y rey expresan lo judío (también la nada: *das Nichts*) como figura de lo humano (en masculino); las trazas sin traza [*Fährtelose*] de los cuerpos humanos incinerados son llamadas «reales» [*König-/lichte*], concordando acaso con el francés donde *réal* y *royal* no están lejos (por no decir en castellano), y así lo *real* viene marcado en azul-real [*königsblau*]. Por su parte, la figura de lo humano en femenino, que la cábala suele asociar con la *Shejiná* (tierra, mujer, madre), en «Mandorla» se da como *die Mandel* (la almendra, símbolo del renacer de la judeidad ya en la *Torá*, y también figura la vulva) ante lo cual se mantiene (*steht*) la real figura, etc.²⁸

Así, en la tercera sección de *Atemwende* (poemario justo posterior a *Die Niemandrose*), el poema «Schwarz» [«Negro»] confirma el aire sexual de *Kronland*, pues se asocia ostensiblemente a «nuestro lecho» (*unser Bett*) —en una estrofa posterior se hablará del «sentido del semen» o «seminal sentido» (*Im Samen- /sinn*)—. En traducción de Reina Palazón:

25 Otrosí: como anota Dirk Weissmann, cierta crítica alemana desde temprano tendió a asimilar a Celan y Mallarmé: «Hay que recordar que ciertos críticos [alemanes de los cincuenta y sesenta] como Curt Hohoff, Hans Egon Holthusen o Günter Blöcke, bien influyentes en su momento, llegaron incluso a caracterizar la poesía de Celan como tal “arte por el arte”, denegándole toda relación con la realidad» (Weissmann, 2006, p. 113; trad. nuestra).

26 El planteo tiene cercanía al de Roland Barthes (1985) cuando, al analizar un cuento de Poe, «La verdad sobre el caso del señor Valdemar», habla de dos «códigos» al cabo indecibles (uno científico, otro retórico-narrativo) (pp. 329-359).

27 Entre otros: «Los relatos hasídicos» de M. Buber (que incluyen relatos de un rabino de Sadagora); «La cábala y su simbolismo», de G. Scholem; «La mística erótica de la Cábala», de D. G. Langer; «Leyendas de los judíos», traducidas del hebreo por Micha Joseph bin Gorion.

28 En una versión de «Was geschah?» (también de *Die Niemandrose*) donde, al final de la primera estrofa, decía «Königlich» (real) quedará al cabo «Heimatlich» (natal, de los pagos natales).

NEGROS,

como la herida del recuerdo,
zahondan los ojos hacia ti
en ese territorio de la corona que mordido [hell- / gebissenen Kronland]
de claridad por los dientes del corazón
es aún nuestro lecho [unser Bett].²⁹

No cabe analizar aquí en detalle la intersección de la poesía de Celan con la tradición cabalística, por demás heterogénea, ni tampoco precisar sus propios desplazamientos y desvíos con respecto a ella. Un testimonio de Brigitta Eisenreich, por entonces estudiante austriaca en París, y amante de Celan en la segunda mitad de los años cincuenta y comienzo de los sesenta (a quien Celan le regalaría además los libros de Buber, Scholem, bin Gorion y Langer), nos permitirá precisar algunos puntos mínimos con relación a la cábala en juego con «Las cartas robadas»:

Buena parte de los escritos de tradiciones judías que Celan leía de manera paralela a mi iniciación [en asuntos judíos: *Judaica*] tuvieron impacto en los poemas escritos entre 1961 y 1963. Ante todo, estoy pensando en el libro de D. Georg Langer titulado *La erótica de la Cábala* [*Die Erotik der Kabbala*, Praga, 1923, con reedición alemana de 1956 con leve cambio de título: *Liebesmystik der Kabbala*]. Los escritos de este ensayista cercano a Kafka (...) dan cuenta a la vez de la influencia del hasidismo como del psicoanálisis freudiano. Regalándome este libro, que está aún en mi biblioteca, Celan manifestó el deseo de que lo leyera rápidamente. Como lo anuncia el título, se trata de una forma bien precisa del amor divino: del amor que el «rey» consagra a su amada, la Creación. Sobre la base del análisis de ciertos pasajes del *Zohar* y del *Talmud*, Langer extrae la significación erótica de la Cábala. Así, la unión carnal entre el hombre y la mujer ha de concebirse en analogía con el amor divino, y las leyes de la *Torá* corresponden a los miembros y órganos del «rey», figura situada en lo más alto del árbol de los sefirot, es decir, de los diez niveles de emanación de lo divino: *Kether* (también llamado la «Corona» [*Krone*]), principio del Eros, es al mismo tiempo Voluntad creadora y [la] Nada. A cada una de las partes del árbol corresponde también una parte del cuerpo humano: descendiendo desde la cima, se pasa por el corazón y el sexo masculino, que simboliza a la vez la fundación y la potencia, antes de alcanzar, al nivel de las raíces, el principio femenino [*Shejiná*] —la mujer, la madre y la tierra— (Eisenreich, 2013, pp. 233-234).



Figura 2. «El árbol de los sefirot», en *Liebesmystik der Kabbala*, de Georg Langer (Otto Wilhelm Barth Verlag, 1956).

29 Joachim Schulze, en un estudio sobre la recepción de la cábala en Celan, lee *Kronlad* en este poema como la región superior de los sefirot: «El mundo superior de los Sephiroth, la “tierra de la corona”, es el “lecho” del lugar —fálico— de unión» (1993, p. 242).

Según Langen, el amor divino no se limita al amor masculino-femenino, sino también al homosexual (en sintonía con Freud y en discusión con Hans Blüher, autor de *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*, publicado en dos tomos en 1917 y 1919, y luego activista filonazi) e incluso el amor sexual considerado habitualmente prohibido o aberrante:

Los secretos de los sabbatianistas, que permanecían inaccesibles, fueron posteriormente revelados por el Rabí Israel de Riga: en los «mundos superiores» puros de los «sefirot», incluso las relaciones sexuales prohibidas comportaban algo de piadoso (por ejemplo, entre la «cuñada» y el «hermano», la «hija» con el «padre», entre «dos amigos inseparables», etc.) (Langer, 1956, p. 44).

No es posible, entonces, determinar de manera general o de entrada el *objeto* amoroso del rey que se da en el territorio de la corona, o en el lecho amoroso si se quiere (*Kronland* desde ya pone en relación el motivo masculino de la corona, *Krone*, con el femenino de la tierra, *Land*).

Por otra parte, siguiendo a Scholem (*Los orígenes de la cábala*), el «codo», en el mapa del cuerpo humano sobrepuesto a los diez *sephirot*, cumpliría un destacado rol en la relación entre lo alto (corona-masculino) y lo bajo (tierra-femenino), pues sería precisamente el órgano del cuerpo que, atado a la cabeza por un par de filacterias, da lugar a una eventual (excepcional) reciprocidad entre ambos principios o regiones de los *sephirot* divinos:

Mientras que los textos que hemos estudiado hasta aquí han acentuado sobre todo esta relación [jerárquica], entre la Shejiná y lo masculino como séptimo *logos*, en la sección 35 vimos también una descripción simbólica de la interdependencia recíproca del sexto *logos*, que es la «Verdad» y el «Cielo», y el último. Salmos 85,12 se interpreta en este sentido: La «verdad» brota de la «tierra» [esto es, la Shejiná] y [a la inversa] la «justicia» [como nombre de la Shejiná] [también] mira hacia abajo desde el «cielo» en lo alto. Se dice de las dos regiones que se ponen aquí en relación recíproca entre sí que son las dos filacterias del tefilín que el rey ata a la articulación del codo y a su cabeza (Scholem, 2001, pp. 137-138; subrayado añadido).

Por último, aunque aparentemente, en «Las cartas robadas» de Celan el relato o cuento de Poe, por una parte, y la simbólica combinatoria cabalística, por otra, parecen pertenecer a órdenes discursivos bien diferentes, una observación de Langer sugiere que tal apariencia es solo eso, *aparencia*, pues la cábala cuenta y *da* cuenta: «La explicación de los mismos cabalistas atribuye la expresión *Sefirá* [*S'phirah*] a la palabra *sapper* (contar, relatar [(*erzählen*)]), ya que los *Sefirot* [*S'phiroth*] cuentan las glorias de Dios [*von den Ruhme Gottes erzählen*]» (1956, p. 44).

[Literarios]

La *cita* del nombre del relato (*tale*) de Poe en traducción desviada, desde ya al volverse plural («Las cartas robadas» en vez de «La carta robada») puede entenderse al menos de dos maneras. En efecto, justo después del título, separado solo por un par de puntos, se hace mención, también en plural, a «lugares» (¿tópicos memoriales?, ¿lugares de enunciación o músicos?) indelebles «en el hueso judío». Ahora bien, si una carta, por definición, implica un dirigirse a *alter* y, por tanto, conlleva una suerte de apóstrofe o interpelación a alguien, ello es posible encontrarlo al menos dos veces en «Die gestohlenen Briefe», tanto en la segunda como en la cuarta y última estrofa. De otro lado, tal pluralidad marcada en el título también puede entenderse como lectura oblicua del propio texto de Poe: en «The purloined letter» hay, de cierto, más de una carta en juego. En primer lugar, una carta aparentemente de amor clandestino (o de amor-y-política), dirigida a la Reina por parte del Duque de S... o, más precisamente, por quien sella la carta con —en traducción de Cortázar— «las armas ducales de la familia S» (Poe, 1956/1994, p. 532) (carta que, en el cuento de Poe, da la vuelta completa, es decir, luego de ser tomada por el Ministro D, gracias a la intervención de Dupin termina por volver a las manos reales). En segundo lugar, otra carta de *guerra*, de cobranza o fraternal venganza, entre hombres, de Dupin a su contrincante (poeta) y figura especular, el Ministro D.

Que Celan leyera tempranamente «The purloined letter», al menos en la traducción de Baudelaire (*La lettre volée*), no hay duda (2001, Vol. 1, pp. 19-22, carta del 21 de abril de 1952). Es menos probable que hacia 1968 hubiera leído el «Seminario de *La carta robada*», de J. Lacan, publicado en 1966 (en *La Bibliothèque*

Philosophique ningún libro de Lacan viene consignado³⁰); si ese fuera el caso, la incidental alusión de Lacan a *La carta robada* de Poe en tanto *histoire juive* no tendría con la alusión cabalística de «Las cartas robadas» de Celan sino azarosa coincidencia. En vista de que las coincidencias (*coincidences*) —especialmente las «de naturaleza asombrosa que, en cuanto *meras* coincidencias, el intelecto no ha alcanzado aprehender» (Poe, 1956/1994, p. 459)— habrían sido enigmas de particular atención del narrador anónimo de la trilogía parisina de Poe, y ello, aún más, en «El misterio de Marie Rôget», a partir de una cita en alemán de Novalis (con traducción al inglés de Poe), la cosa se vuelve no poco porosa.

En cuanto a la *figura* en «Die gestohlenen Briefe», habría que decirlo en plural, *The purloined letters*, pues la carta se da, tanto en Poe como en Celan, al menos dual. Hay desde ya *figuras* mayormente humanas, susceptibles a su vez de hacerse figura literaria. Por otra parte, el relato mismo tiende a configurarse en figura (esquema, tipo, forma, matriz), de suyo reiterable e, incluso, eventualmente de alguna «consumación» (à la Auerbach, por decir: a la paleotestamentaria) entre comillas. En el primer caso, el Chevalier Auguste Dupin suele ser considerado como la figura (humana) por antonomasia del relato de Poe, aunque su estrecha y a ratos *espejeante* relación tanto con el narrador anónimo («almas gemelas», en Poe, 1956/1994, p. 424) como, y en especial, con el Ministro D («almas en discordia», p. 424) a las claras sugiere que estamos ante una figura no poco doble: «a double Dupin» (p. 424), como escribe el narrador en «Los crímenes de la calle Morgue». Si tal (doble) figura se reitera o no en «Las cartas robadas» de Celan, y si sí, cómo y con cuál ángulo de inclinación o desvío, es cosa que por ahora dejamos en suspenso.

En el segundo caso, aunque analizaremos el relato de Poe en tanto figura o esquema narrativo reiterable o *consumable*, cabe recordar al menos en líneas generales su singularidad. Antes que un relato policial, como suele ser clasificado, «The purloined letter» (así como los otros cuentos de la trilogía de Dupin) es, en palabras del propio narrador de «Los crímenes de la calle Morgue», relato *à énigme*, es decir de (análisis y) resolución de enigma. En traducción de Cortázar:

Así el analista halla su placer en esa actividad del espíritu consistente en *desenredar* [*disentangles*] (...) Le encantan los enigmas [*enigmas*], los acertijos, los jeroglíficos, y al solucionarlos muestra un grado de perspicacia que, para la mente común, parece sobrenatural [*preternatural*] (Poe, 1956/1994, p. 418).

Sea la determinación de las circunstancias y autoría de unos asesinatos ocurridos en París, sea la identificación del lugar donde se halla una carta sustraída a *tal* reina, la exposición de un enigma y su resolución por las capacidades analíticas y creativas (mayormente imaginativas) de Dupin estructuran de punta a cabo los relatos. Ahora bien, cada uno de ellos viene antecedido por una suerte de prefacio reflexivo, donde se discuten las virtudes de la facultad analítica y de abstracción (a veces también de imaginación): «No estoy escribiendo un tratado sino únicamente prefaciando [*prefacing*] un relato un tanto singular [*peculiar narrative*]» (p. 419). Al cabo, el relato es presentado como un *comentario* (no diremos por ahora talmúdico hasídico) a tal laya de prefacio: «El relato que sigue representará para el lector algo así como un comentario [*commentary*] de las afirmaciones que anteceden» (p. 422).

Incluso existen otras particularidades estructurales en «The purloined letter». Luego de asistir a la resolución del enigma, narrado por Dupin (encuentro y devolución de la carta birlada), Dupin dobla o duplica la suma enigmática (en juego) al introducir otro (nuevo o seminuevo) acertijo o enigma —su carta al Ministro D, es decir, la cita de y con el *Atrée et Thyeste*, de Crébillon (1707)— que desplaza y declina el enigma desencadenante del relato (el del lugar donde se hallaba la carta dirigida a la reina), lo que de suyo permite leer (también) «The purloined letter» enteramente de otra manera: como relato de venganza, de cobranza infinita, guerra entre pares fraterno-fratricidas poetas, etc.

En «La muerte y la brújula» Borges (1942/1966) reitera algo paródicamente el esquema o figura de «The purloined letter» y, a la vez, la figura de Dupin como *desfacedor* de enigmas. Aunque el dispositivo *prefacio* sea en Borges muy breve, este no deja de comenzar evocando tanto el enigma («problema», le llama el narrador anónimo de Borges; «ninguno tan extraño —tan rigurosamente extraño, diremos—», p. 499), así como al émulo de Dupin en la trama: «Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr» (p. 499) (o sea, de jugador de cartas). El enigma en la ficción de Borges (la resolución de una secuencia de asesinatos, el primero de los cuales es el de un delegado hasídico a un Congreso Talmúdico que se realizara por entonces al norte de Buenos Aires) vuélvese al cabo también enigma

30 Solo hay una referencia oblicua a Lacan, en el contexto del libro de Ricœur *De l'interprétation. Essais sur Freud* (2004, p. 513). Tampoco hay huella alguna del estudio de Marie Bonaparte sobre Poe.

de venganza, que, como en Poe, acaba por volverse eterna, infinita: «Cuando en otro avatar usted me dé caza (...) [m]átame en D» (p. 498), le dice Lönnrot a su contendiente, Red Scharlach, émulo del Ministro D para el caso. Como el cuarto y último asesinato, con que concluye la narración, es precisamente el del émulo de Dupin, podríamos estar tentados a conjeturar que con «La muerte y la brújula» Borges le da jaque mate (por decir, póker de ases) a la trilogía parisina de Dupin, cerrando la serie con este cuarto relato. *Loin de là*. Borges, en efecto (el narrador omnisciente de su relato) repitiendo a la inversa el final contencioso de «The purloined letter», queda con todo atrapado en la maraña urdida por el narrador de Poe quien, lejos de asentir sin más a dicha deriva de fraternal venganza (tales Edipo, poetas solucionadores de enigmas, etc.), lo insinúa como la deriva fatal o necesaria de un francés que, aunque perspicaz, clarividente y fino *par excellence*, no deja de estar *tal vez* algo enfermo: «What I have described in the Frenchman, was but the result of an excited, or perhaps of a diseased intelligence» [Lo que he referido de mi amigo francés era tan solo el producto de una *inteligencia excitada* o quizás enferma] (Poe, 1956/1994, p. 424). Como las novelas de caballería al Quijote, las tragedias (fratricidas) de Crébillon tienen una pizca *malade* a Dupin acaso: la escenografía trágica, la interminable guerra fratricida de Crébillon viene evocada no por mera coincidencia tanto en el primero como en el tercero de los relatos de Dupin; es decir, no solo *Atrée et Thyeste*, sino también *Xerxès* (1714).

La estrofa de cierre de «Las cartas robadas», de Celan, que a su vez concluye el momento dramático del poema (tal intercambio de parlamentos entre yo y tú) parece estar a años luz tanto del cierre del relato de Poe como del de Borges. También, y acaso especialmente, su tono (¿éclat de rire?, ¿sarcasmo lúdico?, ¿prelúdicamente aporía?, ¿...?), incluso si el término «prospera» [*Komm auf*], utilizado en la traducción de Reina Palazón, lo entendemos como *surge, sube, imponte, prevalece* o aun *amortiza, conmigo* huele poco o nada a una declaración de hostilidad infinita como en Poe y (aun paródica) en Borges: «Más que tú hagas más, / se amasa. / Prospera, conmigo» (Celan, 2003, p. 220).

Aunque una aclaración de los vínculos entre poema y ficción en Celan requeriría un estudio aparte —ya sea que esta última se entienda en la oposición ficción y realidad, o ficción y verdad, como fingimiento o simulacro o, latamente, en la estela de la fantasía, la fabulación, la imaginación e incluso, desde ya por común etimología, la figura—, cabe limitarnos por ahora a algunos primeros apuntes.

Por lo pronto, es evidente que no pocos poemas celanianos se *encuentran* (con citas implícitas o remisiones varias) con escritos habitualmente considerados de ficción, como *El extranjero* o *La peste* (Camus), *La montaña mágica* (Mann), *El hombre sin atributos* (Musil), los mismos relatos (alias parábolas interrumpidas, al decir de Benjamin) de Kafka e incluso películas, como *Playtime* (Tati), entre otros posibles. Que se encuentren *con* ficciones no hace de los poemas sin más ficciones. Fuera, lo adelantamos, lo que sugiere Celan al eludir el término *Fiktion* (y variantes) en sus poemas como en sus prosas, sin por ello oponer a esta elusión simplemente la (pura) *verdad* (independientemente de los eventuales efectos de verdad que pudieran suscitar sus poemas, la *verdad* [*Wahrheit*] literalmente irrumpe a veces en ellos como una fuerza *chirriante* o bullanguera, no decimos sin más un personaje).³¹ El tan citado final del *Discurso de Bremen* (1958) —poemas como esfuerzos de alguien que *va al lenguaje* «herido de realidad [datos, dados, darse... desde ya historial, fenomenal y/o fenomenográficamente hablando] en busca de realidad» [*Wirklichkeit suchend*]—, que «El meridiano» reafirma no poco heideggerianamente como «bosquejos de existencia» (Celan, 1998, p. 509) [*Daseinsentwürfe*], a la luz, precisamente, de lo in(ex)visible *alias* u-topía, complica su eventual simple captura por la ficción, imaginación, figura o fantasía [*À suivre*].

La *ficción*, consabido, viene tarde a la literatura. Incluso Mallarmé, que la reivindica sin ambages, no deja de sorprenderse a fines del siglo XIX: «La littérature que les Anglais appellent Fiction!» [La literatura, que los ingleses llaman *Fiction!*] (1995, p. 553). Los intentos por conceptualizarla, a partir del siglo XIX justamente, han enfatizado su correspondencia con el *como si* (*als ob*) y también con la mimesis o *poiesis* clásicas.³² Pero in-

31 En «Ein Dröhnen» [«Un estruendo»], de *Atemwende* (1967), por caso, la *verdad misma* [*die Wahrheit selbst*] entra en juego o sale a escena [*getreten*], en pleno torbellino de (ficionales) metáforas [*Metapherngestöber*], con leve guiño (irónico) a la segunda declaración de Adorno sobre poesía tras Auschwitz.

32 En «Ficcionalidad», Luiz Costa Lima (2016) apunta: «El primer tratado sobre la ficción (que, sin embargo, nunca se culminó) fue escrito a principios del siglo diecinueve (a partir de 1814) por Jeremy Bentham y sólo publicado en 1932 por C. K. Ogden bajo el título de *Theory of Fictions*. En el entretanto, la pregunta por la ficción permaneció tan desatendida que habrá que esperar todo un siglo para que el problema sea mencionado nuevamente, esta vez por Hans Vaihinger, quien durante la Primera Guerra Mundial regresó a esta pregunta en su *Die Philosophie des als ob* (1913), una obra en la que, por supuesto, no se hace ninguna mención a Bentham. No obstante, si bien ambos se hacen cargo de la pregunta por la ficción, ni Bentham ni Vaihinger estaban interesados en la ficción como un *problema literario*» (p. 71). Y añade: «Si las reflexiones respecto a la ficción literaria no carecen de precedentes (...), no podemos decir lo mismo à *propos* de la poesía. En efecto, considerar los géneros poéticos [sic]

cluso Derrida, quien se habría dejado inseminar/contaminar no poco por la ficción mallarmeana («La double séance», en *La dissemination*) no identifica sin más poema y ficción, ni ficción con literatura; aludirá a un allende la contraposición, por demás tradicionalmente jerárquica, entre realidad y ficción.³³ En materia de conceptos y conceptualizaciones (lejos de aplanar, con todo, la heterogeneidad de sus puntuales performances³⁴) el mismo Derrida (nos) acerca de la ficción y el simulacro: «Me preguntaré todavía si *esa ficción*, ese simulacro, ese mito, esa leyenda, *ese fantasma* que pretende ser un *puro concepto* (...) no es precisamente *la filosofía* pura transformada en *síntoma de la historia* que aquí nos ocupa (2008, p. 39, cursivas añadidas).

Si Celan elude el término «ficción» [*Fiktion*] para aludir a sus poemas, sería también porque evita identificar ficción y juego. El juego en poesía, el poema en tanto juego o su aire lúdico, o prelúdico, no sería sin más ficción. En «Das Fremde» [Lo extraño], un texto enviado a Ilana Shmueli a comienzos de 1970 concluye evocando, por caso, el juego con lo más serio, lo más severo o aun crítico [*Ernst*] (es decir: lo tan histórica como fenomenalmente acontecido, *was geschah*; a la vez lo abismal, la *nada* de data): «fürs Spiel mit dem obersten/*Ernst*» [para el juego con lo más/serio (Celan y Shmueli, 2006, pp. 113-114).³⁵

En «Häm. Un poema de Celan con motivos de Benjamin», Hamacher alude como pocos a la ficción en Celan. Lo que aún no es poema requiere de ficción para serlo, del artificio o ficcional arte (*Finte*), mas ello no vuelve al poema sin más ficción, sino cuando (lo dice «El meridiano» con respecto al arte [*Kunst*]) lo atraviesa, lo recorre, lo re-traza: «El arte [aun el arte ficcional o la ficción como arte (*ars ficta*)] sería el camino que la poesía tendría que recorrer» (Celan, 1997, p. 16). Solo en tal *desistencia* o apartamiento del camino de la ficción y del arte en general, sostendría el poema su apertura que, según Hamacher siguiendo a Celan, lo deslinda con respecto a «las creaciones estético-técnicas, a las poéticas que dan cuenta de la factibilidad del mundo, pero que no tocan lo que se sustrae a la lógica de la producción [*der Logik der Herstellung*], de la generación, del mostrar y del nombrar» (1999/2013, p. 288).

Cabe mencionar *in extenso* el párrafo en cuestión. Tras citar él mismo el tercer y cuarto verso de «Aus dem Moorboden» [Desde el fondo pantanoso], de la cuarta sección de *Schneepart* —«un hem / en el cañón de fusil esperanza» [*ein Häm / im Flintenlauf Hoffnung*]³⁶— Hamacher retoma:

Con estos versos desiguales, la esperanza, el gran motivo del ensayo de Benjamin sobre Kafka, surge [*kommt zur Sprache*] en el poema de Celan. Sin embargo, en el ensayo no se trata en ningún momento de un «cañón de fusil» [*Flintenlauf*] o «fusiles», sino solo de *artilugios* [*Finten*] de la razón y de la astucia con las cuales el mundo prehistórico de Kafka sale al encuentro del mito y de su promesa de salvación fundada en la violencia en sus asistentes y mensajeros. Entre los *artilugios* Benjamin cuenta especialmente el de Odiseo en la historia de las sirenas, quien descubre que las sirenas «tienen un arma aún más terrible que el canto... su callar». Benjamin explica que en Kafka las sirenas se callan porque la música y el canto son para él una expresión o «por lo menos una señal de escapatoria» o una señal de esperanza». Sin embargo, debido a que el canto no llega, Odiseo tiene que defenderse con un *artilugio* contra el arma terrible del orden del mundo mítico, tiene que defenderse del callar y de la desesperanza. Lo hace en tanto solo simula [*vortäuscht*] su no escuchar y así simula que habría un canto que él estaría libre de no escuchar y con este canto «habría una señal de la esperanza». Bajo las condiciones de su ausencia, la esperanza radica solo en el hecho de que sea inventada [*erfindet*], pero se abstrae de lo inventado [*aber von erfundenen absieht*]: *solo así es realista*. Solo la esperanza fingida y no utilizada, solo el *artilugio*, la «esperanza» —la *feinte* (en francés: fingimiento)— es una «señal» y la esperanza solo puede alentarse en ella, no en el canto o en la falta de canto. «Una señal de esperanza que extraemos de ese pequeño mundo intermedio, a la vez inconcluso y cotidiano, a la vez consolador y necio, en el cual los asistentes se encuentran como en casa». Los asistentes y mensajeros y entre estos transmisores del «mundo intermedio» Josefina, la ratona cantarina, pero quizás inaudiblemente cantarina que hace recordar a un texto temprano de *Schneepart* de Celan: «con la voz de la laucha / chirría hacia arriba» [*Mit*

como tipos de discurso ficcional es una tarea mucho más complicada» (p. 73).

33 En palabras de Derrida: «(toute fiction n'est pas littérature, toute littérature n'est pas de l'ordre de la fiction) [(toda ficción no es literatura, toda literatura no es del orden de la ficción)] (2009, p. 291).

34 Mencionamos, entre tantas: la recién rozada crítico-procesual de Costa Lima (2016), la afectiva o *afectual* de Oyarzún (2010), las defectivas de Lezra (2020) y Trujillo (2014), y aun la *pacitaria* feroz de Santiago (2017).

35 La variante al cabo publicada póstumamente en *Zeigehöft* introduce un leve desvío: *fürs Spiel mit dem obersten, fall- / süchtigen Ernst*. Lo que Reina Palazón traduce como: *para el juego con la más alta, mal- / caduca gravedad*. Cabe notar que el verbo *aufkommen* (también presente en «Die gestohlenen briefe»), esta vez Reina Palazón lo entiende como enfrentar; séptimo verso: *dann kommen wir auf* [así podemos enfrentarnos] (Celan, 1999, p. 446).

36 El vocablo *Häm* no se encuentra en diccionario alemán alguno, pero sí como componente de vocablos tales como *Hämoglobin* [hemoglobina], *Hämophilie* [hemofilia], etc., y, con especial asonancia con Kafka (en el ensayo de Benjamin) (1991, p. 435), *hämmern* [martillar].

der Stimme der Feldmaus / quiekst du heraus]. A la ausencia de canto y poema le gana la ficción [*die Fiktion*], si cediera por lo menos a la posibilidad de hacer hablar a su callar y de transformar el no-poema en poema [*Nicht-Gedicht zum Gedicht*]. El poema es *el artificio* con el que Odiseo le quita al callar mítico la posibilidad del lenguaje y con lo cual le quita, a la desesperanza de una historia mítica siempre igual, la posibilidad de una esperanza. No es el poema mismo, sino el *artificio* poema [*Es ist nicht das Gedicht selbst, sondern die Finte Gedicht*], no es la esperanza misma, sino la «esperanza cañón de fusil» a través de lo cual la nada del lenguaje [*das Nichts der Sprache*] se vuelve un posible algo. Lo que aún no es un poema, puede solo en virtud de esta ficción «desde el suelo pantanoso a/ lo sinimagen subir» [*aus dem Moorboden ins / Ohnebild steigen*]. Sin embargo, solo porque este canto puede subir como un callar mutado [*als mutienes Schweigen*] es un chirriar. La «voz de la laucha» y el *artificio* de «la esperanza cañón de fusil» con los que hablan los poemas de Celan son bisagra y médium entre mutismo [*Stummheit*; mudez, silencio] y posible habla(r) [*möglicher Sprache*] (1999/2013, pp. 253-254).

Un meridiano que corta los trópicos tropos [*die Tropen Durchkreuzendes*] y cuya «majestad» [*Majestät des Absurden*] entrevera el acaecer [*Gegenwart*] de lo humano (Celan, 1997, pp. 28 y 24). Quince años después, en «Suggestions des mèrrences», Hamacher volverá a subrayar que no estamos ante lo que llamamos, entre comillas, *ficción* [*was "Fiktion" genannt wird*] (2014/2019, p. 225).

Coda

A riesgo de hablar hasta por los codos —cómo no hacerlo, pero, de/con este poema de Celan donde en tal *Judenknochen* («hueso judío») resuenan las no poco fabulosas *Pourloined Letters*—, a modo de provisoria, fugaz interrupción, un par de codas a estos preludios.

Luego de la primera estrofa, introducción o prefacio, y de un blanco, un silencio no poco abismal, comienza la conversación (*Gespräch*) entre tú (*du*) y yo (*ich*):

Yo te estaba muy en lo hondo,
ahí permanezco,

puede ser también
que pueda ser,

pero puesto que se subyuga en todas partes,
reino yo,
ven.

[*Ich war dir zuinne,
da bleib ich,*

*es kann auch sein,
daß sein kann,*

*aber, da's allenthalb knechtet,
könige ich,
komm.]*

«Yo te estaba muy en lo hondo»: si *yo* (en el poema) *reina*, si tiene la corona [*Krone*] en lo alto, en la cabeza, no podría sino estar literalmente «bien dentro» [*zuinne*] de *Kronland*, la tierra de la corona, también el lecho real (*Bett*, in SCHWARZ, en consonancia con *Bet* o *Beth*, primera letra de la *Torá*, y su combinatoria simbólica varia: por de pronto dualidad y a la vez casa, hogar³⁷). La expresión *zuinne*, inexistente en el alemán común o estándar, por contracción de la forma adverbial *zu inne* (al interior, adentro), ¿qué sería? ¿Alemán dialectal, austríaco o bucovino?, ¿voz popular, campesina?, ¿variante yidish? Sophie Reyer, poeta vienesa y autora de *Corona* (*Ein Chor*), entre otros libros, descarta que se trate de voz dialectal: es «poético», dice, acuñación (neo-

37 «La letra Bêt tiene, también, el nombre de una casa [*Haus*]» (Benjamin, 2008, p. 211).

logismo) de Celan, y añade que suena una pizca a la antigua. Al cabo ofrece su propia traducción a la lengua de Poe: «*I was inside u*».³⁸

Cuestión, en fin, casi anecdótica: ¿leyó Celan «La muerte y la brújula», el relato en que Borges se entretiene codo a codo con «The purloined letter»? Nada es menos probable. La primera traducción de *Ficciones* al alemán (1959) corrió por cuenta de escritores vinculados al llamado Grupo 47 (*Gruppe 47*), con quienes Celan toma creciente distancia desde comienzos de los cincuenta; tampoco esa u otra traducción de *Ficciones* se encontró en su biblioteca (Gijón, 2019, pp. 121-124). Con todo, la primera traductora conocida de Celan al castellano (1959-1960), Edith Aron, la Maga de *Rayuela* (Cortázar, infatigable traductor de Poe), y traductora luego también de Borges (Libedinsky, 2004), no solo conoció protocolarmente a Celan en los años cincuenta y sesenta, sino que en más de una ocasión cenó con él y con Gisèle Lestrange en el departamento que ambos compartían entonces en París, en el 29 (bis), *rue* Montevideo. Incluso una vez llevó a su *pinche* de ocasión (un tal Cortázar, Julio), pero —aparentemente no podía ser de otra manera— la alergia o el corte entre Celan y Cortázar, escritor (en trance) de *Rayuela*, al decir de Santiago (2017) no poco feroz fuera.³⁹

Referencias bibliográficas

- Alleman, B. (1986). Problèmes d'un commentaire de Celan: À propos de l'édition critique en cours (Trad. E. Einecke-Klöverkorn). En M. Broda (Ed.), *Contre-jour. Études sur Paul Celan* (pp. 11-26). París: Cerf.
- Auerbach, E. (1988). *Figura* (Trads. Y. García y J. Pardos). Madrid: Trotta.
- Barthes, R. (1985). *L'Aventure Sémiologique*. París: Seuil.
- Baumann, G. (1986). *Erinnerungen an Paul Celan*. Fráncfort: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften II*. Fráncfort: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2008). *Doctrina de lo semejante*. Madrid: Abada.
- Bollack, J. (2001). *Poésie contre poésie: Celan et la littérature*. París: PUF.
- Borges, J. L. (1966). La muerte y la brújula. En *Obras completas I* (pp. 499-507). Buenos Aires: Emecé (Trabajo original publicado en 1942).
- Celan, P. (1997). *El meridiano* (Trad. P. Oyarzún). Santiago: Intemperie.
- Celan, P. (1999) *Obras completas* (Trad. J. L. Reina Palazón). Madrid: Trotta.
- Celan, P. (2003). *Los poemas póstumos* (Trad. J. L. Reina Palazón). Madrid: Trotta.
- Celan, P. (2004). *La Bibliothèque Philosophique*. París: Éditions Rue d'Ulm.
- Celan, P. (2005). *Mikrolithen sind, Steichen*. Fráncfort: Suhrkamp. [Traducción al castellano de J. L. Reina Palazón (2015). Madrid: Trotta].
- Celan, P. (2014). *Die Gedichte*. Fráncfort: Suhrkamp.
- Celan, P. (2019). *Briefe 1934-1970*. Berlín: Suhrkamp.
- Celan, P. y Celan-Lestrange, G. (2001). *Correspondance* (Vols. I y II). París: Seuil.
- Celan, P. y Sachs, N. (1996). *Briefwechsel*. Fráncfort: Suhrkamp.
- Celan, P. y Shmueli, I. (2006). *Correspondance* (Trad. B. Badiou). París: Seuil.
- Costa Lima, L. (2016). De la mimesis y el control del imaginario. En S. Ugalde Quintana y O. Ette (Eds.), *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios* (pp. 57-84). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

38 Comunicación personal, 8 de agosto de 2021.

39 Esto no impidió, sin embargo, que un libro de relatos de Cortázar, traducido al alemán por Edith Aron (1963) fuera registrado en la biblioteca Celan-Lestrange. Ahora bien, si hay rasgos de Aron en el personaje de la Maga, así como de Cortázar en Horacio Oliveira, también los hay de Celan en Ossip Gregorivus: se nos dice que es un «apátrida», nacido en una ciudad «del imperio austrohúngaro», en la frontera húngara-rumana (no lejos de Bucovina) y, en otra ocasión, que vendría de Transilvania (región rumana colindante con Bucovina). Gregorivus es descrito a su vez como un conocedor de la cábala (y, en efecto, en *Rayuela* aparece leyendo *el Séfer Yétzirá* que, junto con el *Zohar*, fuera la principal fuente de la cábala judía); su nombre (Ossip) concuerda con el de Mandelstam, otro poeta del este y acaso principal compañero en poesía de Celan. En fin, el triángulo amoroso la-Maga-Oliveira-Gregorivus en *Rayuela* (Martínez Góngora, 1998, pp. 341-342) se acompaña con el hecho de que a menudo Gregorivus ha sido considerado por la crítica como uno de los (dos) dobles de Horacio Oliveira, su doble rival especular europeo, que al cabo rechaza violenta, rotundamente, reiterando, como Borges, el supuesto esquema o figura de Poe. ¿Vamos a decir que *L'hypothèse du tableau volé* de R. Ruiz (1978), otra lectoescritura de *The purloined letter* de nota, que inicialmente fuera a llamarse *Tableaux vivants*, con cita de P. Klossowski (Heinemann, 2013), quema desde ya tal esquema figura, y en su feroz *mise en abyme* —por no decir tal a-puesta, con Hamacher, tal (*lingua*) *amissa*—, conjuga sino consueña aun más finamente con «Die gestohlenen Briefe»? Tal vez.

- Derrida, J. (2008). *El animal que estoy si(gui)endo* (Trad. C. de Peretti y C. Rodríguez). Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (2009). Cette étrange institution qu'on appelle littérature. En Th. Dutoit y Ph. Romansky (Eds.), *Derrida d'ici, Derrida de là* (pp. 253-292). París: Galilée.
- Eisenreich, B. (2013). *L'étoile de craie : une liaison clandestine avec Paul Celan* (Trad. G. Felten). París: Seuil.
- Felstiner, J. (2002). *Paul Celan: poeta, superviviente, judío*. Madrid: Trotta.
- Forclaz, R. (2001). Poe in Europe: Recent German Criticism. *Poe Studies/Dark Romanticism*, 34(1-2), 29-39.
- Glazova, A. (2016). Paul Celan in Conversation with Walter Benjamin. *The Germanic Review*, 91(3), 277-293.
- Gijón, M. (2019). *Voces de Extremadura*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- Grimm, J- y Grimm, W. (s. f.). *Deutsches Wörterbuch*. Recuperado de <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#0>
- Hamacher, W. (2013). *Lingua amissa* (Trad. L. S. Carugati y M. Burello). Buenos Aires: Miño y Dávila (Trabajo publicado en 1999).
- Hamacher, W. (2019). *Keinmaleins. Texte zu Celan*. Fráncfort del Meno: Klostermann (Trabajo original publicado en 2014).
- Heidegger, M. (2005). ¿Qué significa pensar? (Trad. R. Gabás). Madrid: Trotta (Trabajo original publicado en 1954).
- Heinemann, D. (2013) Canto de sirena: la voz en off en dos películas de Raúl Ruiz. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 1(3), 69-78.
- Huppert, H. (1988). Spirituell. Ein Gespräch mit Paul Celan. En P. Celan, *Herausgegeben von W. Hamacher und W. Menninghaus*, (pp. 319-324). Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Langer, G. (1956). *Liebesmystik der Kabbala*. Munich: O. Wilhelm Barth Verlag GmbH.
- Lezra, J. (2020). *República salvaje: de la naturaleza de las cosas*. Santiago: Macul.
- Libedinsky, J. (7 de marzo de 2004). Edith Aron: la Maga de Julio Cortázar. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/edith-aron-la-maga-de-julio-cortazar-nid577957/>
- Lo Feudo, M. (2013). Paul Celan and Jacques Dupin in the journal 'L'Éphémère' (Trad. A. Booth). *Studi Germanici*, 3-4, 129-154.
- Lopes Encarnação, G. (2007). "Fremde Nähe": das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Mallarmé, S. (1984). *Oeuvres complètes*. París: La Pléiade, Gallimard.
- Mallarmé, S. (1995). *Correspondance*. París: Gallimard.
- Martínez-Góngora, M. (1998). Gregorovius y la decadencia: por qué Horacio Oliveira rechaza a su doble europeo en *Rayuela*. *Revista Hispánica Moderna*, 51(2), 341-353.
- Maurer, F., et al. (1973-1977). *Südhessisches Wörterbuch*. Darmstadt: Hessische Historische Kommission.
- Noejovich, H. O. y Salles, E. C. (2004). Los repartimientos reales: el caso de Chucuito (Perú) en el siglo XVI. *Fronteras de la Historia*, 9, 205-230.
- Oyarzún, P. (2010). Escepticismo, suspensión y ficción. *Revista de Teoría del Arte*, 18, 11-45.
- Poe, E. A. (1994). *Cuentos* (Trad. y notas de J. Cortázar). Madrid: Alianza (Trabajo original publicado en 1956).
- Ricœur, P. (2004). *De l'interprétation: Essais sur Freud*. París: Seuil.
- Santiago, S. (2017). *Genealogia da ferocidade: ensaio sobre Grande Sertão Veredas, de Guimarães Rosa*. Recife: Cepe.
- Scholem, G. (2001). *Los orígenes de la Cábala* (Trad. R. Molina y C. Mora). Barcelona: Paidós.
- Schulze, J. (1993). Rauchspur und Sefira. Über die Grundlagen von Paul Celans Kabbala-Rezeption. En H. M. Speier (Ed.), *Celan-Jahrbuch* (Vol. 5) (pp. 193-246). Heidelberg: Winter Verlag.
- Segura Munguía, S. (2013). *Nuevo diccionario etimológico latín-español y de las voces derivadas* 5.ª edición, Universidad de Deusto.
- Slaby, R. J., Grossmann, R. e Illig, C. (1994). *Diccionario de las lenguas española y alemana* (Tomo II). Barcelona: Herder.
- Szász, J. (1988). "Es ist nicht so einfach..." Erinnerungen an Paul Celan. En P. Celan, *Herausgegeben von W. Hamacher und W. Menninghaus* (pp. 325-337). Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Trujillo, I. (2014). *Ficción histórica: aproximación al problema histórico de la ficción en la filosofía de Jacques Derrida* (Tesis doctoral, Universidad de Chile - Universidad de París X).
- Weissmann, D. (2006) *Die Niemandrose* et la naissance d'une lecture juive dans la réception française de Celan. En B. Baboun y J. Wilker (Eds.), *Paul Celan. Traduction, réception, interprétation* (pp. 107-132). Tours: Presses Universitaires François Rabelais.