

Comarcas en reconstrucción (Deportaciones en Engführung de Paul Celan)

Regions in Reconstruction (Deportations in Paul Celan's Engführung)

Andrés Ajens

UMCE

Chile

andres.ajens@umce.cl

RESUMEN

Muy poco se habrá atendido a la "desconstrucción" en Pablo de Rokha (1927). No es el caso evaluar aquí si tal desconstrucción tiene más que una coincidencia material con una de las traducciones al castellano de la déconstruction (Derrida), la cual a su vez traduce la Abbau en Heidegger, o si no puede sino contaminarla y/o verse contaminada por ella. Pero, a diferencia de Derrida y de Heidegger, de Rokha habla explícitamente del acontecimiento destructor del poema y/o en el poema (como lo hará también Lyotard en 1971 y, a su modo, de Man en 1979). En lo que sigue nos demoramos en Engführung, poema de Paul Celan, y en especial en un par de sus versos de su primera sección, aquilatando en qué medida participa de la desconstrucción poética, desestabilizando de paso las conocidas oposiciones jerárquicas del tipo escribir/leer, lector-cómplice/lector hembra (Cortázar), etc.

Palabras clave: *Desconstrucción, Pablo de Rokha, Paul Celan, Engführung, dicha.*

ABSTRACT

The "deconstruction" in Pablo de Rokha (1927) has scarcely been addressed. It is not the case to evaluate now whether this deconstruction has more than a material-formal coincidence with one of the Spanish translations of déconstruction (Derrida), which in turn translates Abbau in Heidegger, or whether it can only contaminate it and/or be contaminated by it. But, unlike Derrida and Heidegger, de Rokha explicitly speaks of the deconstructive event of the poem and/or in the poem (as Lyotard will also do in 1971, and, with nuances, de Man in 1979). In what follows, we focus on Engführung, a poem by Paul Celan, reflecting on the extent to which it participates in poetic deconstruction, destabilizing the well-known hierarchical oppositions such as writing/reading, or, reader-accomplice/female reader (Cortázar).

Keywords: *Deconstruction, Pablo de Rokba, Paul Celan, Engführung, dicha.*

Engführung, último poema del libro *Sprachgitter* (1959), de Paul Celan, habrá sido saludado en su momento como una suerte de cumbre en su emergente escritura. Günter Grass, que por entonces vivía en París y frecuentaba a Celan, lo recuerda: “En ese momento [Celan] estaba escribiendo “Engführung” o poemas similares [...]; los encontré revolucionarios (cit. in Schenk: 113; trad. nuestra). Oyarzun (1998) da *Engführung* por *Stretto* y Reina Palazón (1999) por *Angostura*; este último anota: “*Engführung* es también el término técnico musical para *stretto* o “estrecho”, lugar de la fuga donde las entradas del motivo y la contestación se suceden a menor distancia de tiempo que en la primera exposición” (144), con lo cual *Engführung* retoma, en parte, el conocido poema *Todesfuge* de otra manera. El inesperado y acaso paradójico llamado a no leer más viene en este dístico de la primera sección del poema:

Lies nicht mehr – schau!

Schau nicht mehr – geh!

Por decir:

No lea más – ¡mire!

No más mire – ¡ande!¹

La primera sección de *Engführung* en que viene inscrito este par de versos —en oscilante traslación—, esta:

*

¹ La puntual traducción que ofrecemos de estos versos apela al “usted de cercanía” (Bertolotti 2015: 57), común al castellano hablado en amplias zonas de Sur y Centro-América. Evidentemente también se puede traducir por: “No leas más — ¡mira! / No mires más — ¡anda!”

DEPORTAD^a

la comarca con

huella sin dolo:

Hierba, entreveradamente escrita. Las piedras, blancas,
con la sombra de los tallos:

No lea más — ¡mire!

No ma^s mire — ¡andel!

Ande, su hora

no tiene hermanas, usted está —

esta^s en casa. Una rueda, lenta,

rueda de por sí, los rayos

escanden,

escanden sobre los ennegrecidos campos, la noche

no precisa estrellas, en ninguna parte

se pregunta por vos.²

Si dejamos con una “X”, tan quiasmática como meridana, al genérico “quién” en deportación (Oyarzún 1997: DESPLAZADO; tanto Reina Palazón, 199, como Pons, in Szondi 2005: TRASLADADO) fuera porque este permanece de entrada sin asignación genérica alguna, como lo habrá ya subrayado Pajari Räsänen (2007: 170), y por ello no cabe “anticipar” (Celan 2015 [2005]: 144) quién e incluso qué está entretanto en desplazamiento *alias* deportación.

Antes de abrir la boca, entonces, antes de decir esto o lo otro —cosa de echar una ojeada—, *Engführung* parte con un asterisco, seña gráfica impronunciable, que nada dice, salvo operar tal vez como marca de separación, incluso rítmica a veces, y que, en alemán (*Sternchen*) como en castellano y otras lenguas europeas, menta literalmente una estrella: griego *asteriskos*, diminutivo de *aster*, o sea,

² Retomamos giros y aun fraseos de los traslapes de Oyarzún (1997), Reina Palazón (1999) y Pons (in Szondi 2005); traducimos *klettern* (‘subir’, ‘trepar’, ‘escalar’, ‘sobremontar un obstáculo’, etc.) por *escandir* en su acepción latina: ‘trepar’, ‘ascender’, ‘subir’. El texto alemán * // VERBRACHT ins / Gelände / mit der untrüglichen Spur: // Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß, / mit den Schatten der Halme: / Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh! // Geh, deine Stunde / hat keine Schwestern, du bist – / bist zuhause. Ein Rad, langsam, / rollt aus sich selber, die Speichen / klettern, / klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht / braucht keine Sterne, nirgends / fragt es nach dir. (Celan 1986, 1: 195).

‘pequeño astro’, ‘pequeña estrella’ (y que en el comienzo del poema no puede sino asociarse de alguna manera —por precisar— con “la noche / no precisa estrellas” y otras evocaciones estelares que sobrevienen más adelante). Según Barbara Wiedemann (in Celan 2020), “por expresa solicitud suya [de Celan], el poema sólo comienza *en la segunda mitad de la página* después de un asterisco de separación” (773, traslación y énfasis nuestros), aunque ediciones posteriores y traducciones varias no siempre sigan esta indicación.³

En *Engführung* hay ocho asteriscos, ocho pequeñas estrellas (pero también tal vez ocho pequeñas plantas o hierbas: *Gras*, que tienen su correlato en el “camino de la ortiga” [*Nesselweg*] de *Stimmen*, el primer poema de libro), que escanden el encaminamiento poético en nueve partes, lo que pudiera abrir paso a más de una indagación en cuanto a qué constelación pudiera tal vez estar siendo evocada, y, si pequeñas hierbas, qué micro-conjunción herbolaria se reparte en la comarca *alias Gelände* a la que nos vemos llevados, trasladados, traducidos y/o deportados en la dicha celaniana: “Hierba, entreveradamente escrita” [*Gras, auseinandergeschrie-ben*].⁴

Para “esclarecer” no más fuera una pizca esta contraseña o chibolete de lectura (acaso también de contra-lectura y/o aun de interrupción de lectura), o sea, el dístico (versos pareados) sobrevenido en *Engführung*, este asterisco a ver de entrada y, en general, todos los asteriscos del poema, fueran acaso decisivos. En la oscuridad-del-poema (*Gedichtdunkel*) con que se declina *Sprachgitter*, estas pequeñas estrellas y/o repartidas hierbas alumbran o apuntan intermitentemente hacia una retoma (en el sentido musical del término) de *Stimmen*, “Voces” (motivo coral a su vez), único otro poema de *Sprachgitter* que viene también escandido por asteriscos. Sin esta lumbre o columbre la oscuridad de *Engführung* sería asaz redonda. En relación al engarce entre ambos poemas, Celan le escribe a Jens (Walter Jens, filólogo de la Universidad de Tübinga) el 21 de marzo de 1959: “Realmente

³ Sobre la importancia de los signos indecibles (impronunciables) en Celan, como los guiones largos [*Gedankenstriche*, lit. ‘trazo pensante’] y cortos, los puntos las comas, etc., cf. Ajens 2021: 147-157.

⁴ Al comienzo de *Nuit et Brouillard*, el film de Alain Resnais (1955), en cuya versión en alemán colaboró Celan como traductor, se hace alusión a una “curiosa hierba” [*drôle d'herbe*] que ha crecido en lo que quedó de los campos de exterminio. No cabe descartar por demás que, *sotto voce*, *Gras* aluda de rebote también a Grass, Günther. Tal paronimia entre *Gras* (hierba) y Grass, escrituralmente hace toda la diferencia entre una S final y dos: SS, por decir, la organización a la cual perteneció el joven Grass a fines de la Segunda Guerra Mundial, como lo hará público en sus “Memorias” de 2007, pero que ya se sabía con anterioridad en algunos círculos, y no cabe descartar tampoco que Celan, hasta cierto punto al menos, lo supiera. Por demás, el momento en que Celan escribe *Engführung* (1957/1958) es el lapso (en París) de mayor cercana-lejanía entre Grass y Celan, pues a comienzos de los '60 la relación se enfría abruptamente. Por demás hay pasajes cruciales de *El tambor de hojalata* marcados por la escritura de Celan, como el mismo Grass lo reconocerá: “Oskar elige [...] una forma que ya se puede comparar con la forma de fuga musical de *Todesfuge* de Celan” (cit. in Schenk: 113).

estreché las palabras, las “Voces” [*die “Stimmen”*] [...] en lo inexorable [*Unerbittliche*] del último poema (cronológicamente no fue el último, pero sabía que lo era” (Celan 2019: 352).

Entonces, ¿qué dice y/o no dice este dístico, este chiboleteo en *Engführung*? ¿Qué “hace” y/o qué “ocurre” con él en *Engführung*? ¿Y es seguro que “¡andel!” (*geh!*), pero también “¡anda!” (Oyarzún y Reina Palazón) y “¡ve!” (Pons), en tanto traducciones (traslados y/o de-portaciones), le hacen mínima justicia al giro celaniano? No es para nada seguro. Como anota Werner Hamacher, *geh!* también puede (querer) decir (ahí) ‘¡ándate!’, ‘¡aléjate’, ‘¡váyase! Luego de evocar la temprana lectura de Péter Szondi (seguida por buena parte de las lecturas y traducciones de *Engführung* en este punto), en cuanto a que “con estos versos es rechazada como inadecuada la objetivante relación teórica con lo dicho y permanece la indicación de que quien antaño era lector/a pase a moverse [*bewegen*] en la realidad lingüística del poema, que pase a ir con ella en *la comarca / de la huella sin dolor*”, Hamacher precisa: “Pero, por muy plausible que sea esta interpretación, no lo es menos la otra, la de comprender el *geh!* como ‘¡ándate!’ [*geh weg!*], “¡aléjate!’ [*entferne dich!*]” (2019: 89, y 2022: 114; traslape levemente desviado). No se trata, pero, de una alternativa semántica más, a tomar o dejar, sino de una disyunción, fisura o falla (comprensiva), que recorre buena parte del poema y que da lugar (escandido) acaso antes que nada a una disyunción y/o fisura de índole tonal (volveremos). Concluye Szondi: “Quien ha aprendido a “leer” la escritura de Celan sabe que no se trata de escoger entre las diferentes significaciones, comprende que no *difieren*, sino que co-inciden. La ambigüedad [...] está al servicio de la precisión [*elle sert la précision*]” (2005: 101; traslación nuestra).

Más de alguien habrá subrayado el tenor abiertamente deslenguado, crítico-irónico e incluso sarcástico, del inicio de *Engführung*. La misma apelación a estar en casa (*zuhause*), en medio de una comarca tan lejana y ajena, tan *heimlich* como *unheimlich*, que deviene luego “campo ennegrecido” (*schwärzlichem Feld*), sugiere una lengua al menos bifronte.⁵ Georg-Michael Schulz halla, en efecto, el “tono [*Ton*] de los dos primeros versos extraordinariamente sarcástico [*außerordentlich sarkastisch*]” (1977: 246; cit. in Hrdličková 2019: 173; traslape nuestro), y Aris Fioretos habrá podido afirmar: “Leer se convierte en una cuestión de no obedecer al imperativo del texto (‘No leas’)” (1994: 323; id.).

⁵ *Campo ennegrecido* (*schwärzlichem Feld*) acaso fuera también evocación *sotto voce* del *Chernowitz* natal, en cuya etimología eslava el primer componente (*Čern*) remite legendariamente a ‘negro’. Con respecto al “estar en casa” [*zuhause*], en múltiples ocasiones Celan habrá tomado distancia: “Yo no estuve ni una vez en casa [*zuhause*], cuando en mi país natal estuve (en casa)”, y también, a propósito de una expresión de Novalis (“A dónde vamos. Siempre a casa [*Immer nachause*]”), anota: “Ellos lo hacen. ¡No yo! Yo habito en la A que va y va” [*ich hause im Nach, das da geht und geht*] (Celan 2005, § 107 y el comentario de sus editores).

Tal disyunción tonal sobrevenida ya en el dístico —que opera como una suerte de “altavoz” (en cualquier caso, con énfasis patente, signos de exclamación mediante: entre orden, consejo y súplica) — solo viene a interrumpirse, por *detonación* (el término es de Celan; cit. in Daive), en la sección o estancia postrera de *Engführung*, que reitera la primera, aunque esta vez entre paréntesis. Paréntesis que *à la lettre* habrán sido “aconsejados” (y por de pronto introducidos) en un pasaje de *Stimmen*, el poema, reiteramos, que abre el libro — este pasaje:

Arroja aquí, niño, los barcos [*Setz hier die Boote aus, Kind*]

que armé [y/o ‘tripulé’ (Oyarzún); *die ich bemmante*]:

cuando la borrasca [*die Bö*] ejerce su derecho en medio del navío

las abrazaderas [*die Klammern*; tb. ‘paréntesis’, ‘corchetes’] se aprietan.⁶

La escritura tanto como el motivo de los paréntesis —retomados tal cual por Celan en un poema del ciclo de *Schneepart* (*Klammer auf, Klammer zu*; ‘Abrir paréntesis, cerrar paréntesis’)—, en el remate de *Engführung*, marca también una disminución tonal, un *decrecendo* de intensidad en cualquier caso⁷, tal detonación de lo que estaba en “alta-voz” perentorio de entrada, abriendo campo a un semi o casi tono, y, al decir de Szondi, a un *sotto voce* —con lo cual, habiendo “hecho” (trazado) un círculo, la dicha verbal y tonal a la vez lo tarja: “Que no se diga que el poema describe un círculo para volver al punto de partida” refrenda Szondi. Y agrega: “Ya los paréntesis (...) invitan a que estos versos se pronuncien *sotto voce*, frenados por el corte que los altera” (2005: 99). Con tales no poco respiratorios paréntesis, *Engführung* (in)concluye *sotto voce* —en escansión, entre paréntesis— su

⁶ Traducción de Reina Palazón, levemente demudada. ¿De dónde sale este niño [*Kind*]? ¿Paralegoría (histórico-biográfica) en juego? Entreveros (*auseinanderschreiben*, ‘escribir separadamente’, ‘aparte’ e incluso deletreando; coloquial; pero también, siguiendo la forma de *auseinandersetzen*, entreveradamente) tal vez consigo mismo (su poesía temprana, acaso *Todesfuge*: ‘bota aquí los barcos / que armé/tripulé’) y a la vez *tal vez* con Grass (Günter), desde ya *sotto voce* vía parónimo en *Engführung*: *Gras, auseinandergeschrieben*. ¿Y/o más precisamente con Oskar, el personaje de *El tambor de hojalata*?

⁷ Traducción de Reina Palazón, levemente demudada. ¿De dónde sale este niño [*Kind*]? ¿Paralegoría (histórico-biográfica) en juego? Entreveros (*auseinanderschreiben*, ‘escribir separadamente’, ‘aparte’ e incluso deletreando; coloquial; pero también, siguiendo la forma de *auseinandersetzen*, entreveradamente) tal vez consigo mismo (su poesía temprana, acaso *Todesfuge*: ‘bota aquí los barcos / que armé/tripulé’) y a la vez *tal vez* con Grass (Günter), desde ya *sotto voce* vía parónimo en *Engführung*: *Gras, auseinandergeschrieben*. ¿Y/o más precisamente con Oskar, el personaje de *El tambor de hojalata*?

última estancia. Por decir: el poema convoca y *a la vez* revoca su tonalidad como su sentido. En *Still Songs: Music in and around the Poetry of Paul Celan* (2012), Alex Englund habrá podido afirmar: “*Engführung* en el mismo movimiento proyecta y deconstruye [*deconstructs*] su propia musicalidad poética, revelando así su angustia fundamental” (2012: 106; traslape nuestro).

* * * *

Al hablar de poema en desconstrucción o, más precisamente, y varias veces, “descontruido”, Pablo de Rokha —“maravilloso desconstructor”, al decir de Humberto Díaz Casanueva (1988: 12)— precisa que estamos ante un “poema, pero poema poco poema”, con una “arquitectura [...] desbordada que sobra” (1927: 9)⁸, lo que no puede sino consonar con algunas formulaciones de Celan casi contemporáneas a la escritura de “*Engführung*”. Por caso: “Que no nos vengan con “*poiein*” y cosas por el estilo” (carta a Hans Bender, París, 18 de mayo de 1960)⁹, así como el contrapunto entre *Kunst* (arte) y *Gedicht* (poema o dicha poética) en *El meridiano* (1960), donde el arte viene asociado a *poiein*, producción, facturación, proyección, construcción, y la dicha poética (*Gedicht, Dichtung*) a “desarte” (Adorno), deshable y/o “desistencia” (Heidegger: *Ent-sprechung*) y aun “desconstrucción” (de Rokha, Derrida *et alii*). *El meridiano*: La dicha [*die Dichtung*] va, anda, camina, recorre los caminos del arte — y, al cabo, zafa:

“Entonces sería el arte [*die Kunst*] el camino que la dicha [*Dichtung*] tendría que recorrer — ni menos, ni más [...] ¿Ampliar el arte? / No. Sino: anda con tu arte a tu estrechez más propia. Y ponte en libertad.” (Celan 1997 [1960]: 16 y 25; traslación de P. Oyarzún levemente desviada).

¿Vamos a decir con Celan y de Rokha, que la diferencia por demás errante que se juega entre arte y dicha (o “poema poco poema”) —también tal vez entre “leer” y “mirar”, “mirar” y “andar”—

⁸ De cierto, habría que seguir con atención toda la primera parte de *Heroísmo sin alegría*, “Acción dolor”.

⁹ Y luego: “Hace años, durante un tiempo, he podido asistir y, más tarde, observar exactamente, a partir de mi propio distanciamiento, como el “hacer” [*das “Machen”*] se convierte paulatinamente, a través de la “hechura” [*Mache*], en maquinación [*Machenschaft*]. Sí, también hay *eso*. No ocurre por azar” (cit. in Oyarzún 2005: 60).

no fuera ya jerárquica sino (pequeño salto) asimétrica, de una asimetría sin reposición de *arkhé* alguna, pero, en eclosión múltiple? Tal vez.

* * * *

Otra vez:

No más lea — ¡mire!

No más mire — ¡andel!

Si *grosso modo* “leer” remite a orientarse, a hallar y/o dar significación y/o **sentido**, y “mirar” (o “ver”), a enterarse, a saber la **verdad**, acaso de primera mano (*alias* testigo de vista), y “andar” (*gehen*), a desplazarse, a encaminarse, a **recorrer un lugar** (tal *Gelände alias* ‘terreno’ y/o ‘comarca’ en *Engführung*), ¿cuán cerca estamos de la triple determinación del “ser” en “Occidente” y desde ya “en” cada *Dasein* (Heidegger) — cada vez menos “existencial”, empero, cada vez más “epocal” y aun allende, para decirlo con Reiner Schürmann (1982: 321-325)? El “lugar” que *explora* y recorre la dicha celaniana (por de pronto en *Engführung*) no fuera uno, uno completo, ni estable ni sin más unificado; al sobrevenir *à la lettre* escindido —desde ya en sentidos y tonalidades que a ratos coinciden y a ratos difieren—, tal co-marca ella misma está en camino a la luz de lo que aún no ha lugar. *El meridiano* (con/tra Heidegger), es bien claro: “¿Exploración de *topos*? / Desde luego. Pero a la luz de lo que ha de ser explorado: a la luz de la u-topía [*U-topie*]” (Celan 1997: 24).

Luego de citar la triple escansión heideggeriana (sentido, verdad, topos) en *Entre Celan y Heidegger*, Pablo Oyarzún vuelve a preguntar: “¿No debe llevarnos todo ello a conjeturar que precisamente aquí, en la cuestión del lugar, en torno a ella, se desata un diálogo fundamental entre Celan y Heidegger, que obedecería la pauta que este último ha previsto, ha prescrito? [...] ¿Y no es el lugar, en ambos, aguzado literalmente hasta su extremidad, la decisiva exposición de la existencia en la dimensión abierta por la interpelación, no es, entonces, su insistencia como destino?” (2005: 36). Habría que retomar aquí todo el capítulo titulado “Arte” del libro de Oyarzún.

U otra posibilidad, dicha sea de paso (y con esto provisoriamente concluimos):

No leas más — ¡mira!

¿Detén la búsqueda de sentido y orientación, la proyección y reunión hermenéutica (que pudiera ser por demás infinita), y mira, por decir, entérate de lo que ha ocurrido, de lo que está ocurriendo?

No mires más — ¡anda!

¿Deja de contemplar, deja nomás de enterarte, sino — anda, ve, intervén, escribe? Tal vez.

REFERENCIAS

- Ajens, Andrés, 2021, *La golondrina húmero y otros poemas de Paul Celan*, Macul, Santiago.
- Bertolotti, Virginia, 2015, *A mí de vos no me trata ni usted ni nadie. / Sistema e historia de las formas de tratamiento en la lengua española en América*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Celan, Paul, 1986, *Gesammelte Werke*, en cinco volúmenes, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Celan, Paul, *El meridiano*, 1997 [1960], traducción de P. Oyarzún, Intemperie, Santiago.
- Celan, Paul, 1997, *Poemas*, selección y traducción de Pablo Oyarzún, U. de Chile, Santiago.
- Celan, Paul, 1999, *Obras completas*, traducción de J. L. Reina Palazón, edición bilingüe, Trotta, Madrid.
- Celan, Paul, 2005, *Mikrolithen sinds, Steinchen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; 2015, *Microlitos. Aforismos y textos en prosa*, trad. de J. L. Reina Palazón, Trotta, Madrid.
- Celan, Paul, 2019, *Briefe 1934-1970*, Suhrkamp, Berlín.
- Celan, Paul, 2020, *Die Gedichte*, edición y comentarios de B. Wiedemann, Suhrkamp, Berlin.
- Daive, Jean, 1996, *La condition d'infini. / Sous la coupole*, P.O.L., París.
- De Rokha, Pablo, 1927, *Heroísmo sin alegría*, Klong, Santiago.
- Derrida, Jacques, 1998, *Un ver à soie*, in H. Cixous y J. Derrida, *Voiles*, París, Galilée, 23-85.
- Derrida, Jacques, 2016 [1985], “Carta a un amigo japonés”, in J. Derrida, *Psyché / Invenções del otro*, La cebra, Buenos Aires, pp. 465-472.
- Díaz Casanueva, Humberto, 1988, “Prólogo”, in N. Nómez, 1988, *Pablo de Rokha / una escritura en movimiento*, Documenta, Santiago.
- Englund, Alex, 2012, *Still Songs: Music in and around the Poetry of Paul Celan*, Ashgate, Farnham.
- Fioretos, Aris, 1994, “Nothing. History and Materiality”, in *Word Traces. Readings of Paul Celan*, A. Fioretos (editor), Baltimore, pp. 295-341.

Hamacher, Werner, 2019, *Keinmaleins / Texte zu Celan*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.
En castellano, W. H., 2022, *Ninguna vez (por) una / Keinmaleins / Textos sobre Celan*, trad. N. Bornhauser, Metales pesados, Santiago.

Hamacher, Werner, 2022 [1999], “HÄM. Un poema de Celan con motivos de Benjamin”, in *Ninguna vez (por) una. Textos sobre Celan*, trad. de N. Bornhauser N., Metales pesados, Santiago, pp. 43-82.

Hrdlicková, Jana, 2019, “Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945”, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno.

Lyotard, Jean-François, 2014 [1971], *Discurso, figura*, traducción de I. Dentrambasaguas y R. Antopolsky, La cebra, Buenos Aires.

Oyarzún, Pablo, 2005, *Entre Celan y Heidegger*, Metales pesados, Santiago.

Schenk, Klaus, 2006, “Treffen in Paris. Intertextuelle Lektüre zum Kontak von Paul Celan und Günter Grass”, in *Celan-Referenzen: Prozesse einer Traditionsbildung in der Moderne*, edit. Natalia Blum-Barth y Christine Waldschmidt, V & R unipress GmbH, Göttingen, pp. 101-119.

Schürmann, Reiner, 2013/2022 [1982], *Le principe d'anarchie / Heidegger et la question de l'agir*, Diaphanes, Zurich-Berlin-Paris.

Szondi, Péter, 2005 [1971], *Estudios sobre Celan*, traducción de A. Pons, Trotta, Madrid.