

Paul Celan según Jean Bollack: la subjetividad autoral y la teoría en el poema

Hugo Echagüe

Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL

En torno de Paul Celan se libra una lucha por la apropiación, el sentido y la intención de una obra poética, quizá la más importante de nuestro tiempo. Todo en torno de ella es peligroso, abismal, arriesgado, de un modo que cuestiona el concepto habitual de poesía. Hay allí algo más que una gran maestría y la desnuda densidad del idioma que le son propias e inhabituales. De allí que la polémica por su lectura va más allá de una cuestión estética –hay toda una ética, una política, unidas al destino de la poesía y no solo la de lengua alemana. Para Yves Bonnefoy (2007) a su alrededor se juega todo el sentido de ser hombre en Occidente. Después de la guerra y no inmediatamente, eclosiona el impacto de Celan en Alemania. Una Alemania que aún no había –tal vez no pueda nunca– saldar y aun comprender la magnitud de la catástrofe que allí se desató. A Celan solo se lo podía canonizar: silenciarlo era imposible y ni siquiera deseable. La abrumadora originalidad, la novedad en la percepción, el juego musical y conceptual a la vez de la célebre *Fuga de la muerte*, lo llevaron casi de golpe a la cima de la lírica contemporánea en idioma alemán. Pero si no se lo podía ignorar, se lo mal comprendió, ya declarándolo el mayor lírico en lengua alemana contemporáneo, ya tachándolo de oscuro, hermético y malogrado. Desde ya que su obra no se entrega fácil a la lectura; por el contrario, resiste y exige que se halle su propia clave en sí, en el mismo poema, pues no hay otra instancia. (Aun sus escritos *teóricos*: el *Discurso de Bremen*; *El meridiano*, son inseparables de sus poemas). La novedad del poema celaniano precisa que encierre en sí las claves de su lectura. Si así no fuese su lírica pertenecería a la historia de la poesía alemana, aun como su mayor logro actual. Y este es el camino que siguió en general la crítica; lo demás era cuestión de interpretación, de las diversas lecturas de tal o cual pasaje, pero siempre en el sentido habitual, estético y autorreferencial o aun contextual, pero inmediatos. “Hablaban de palabras” (“Engführung” –*Sprachgitter*– Celan, 1974: 58).

Pero no era así. Su lengua poética, arrancada a la generalidad del lenguaje y aun de la poesía y comprendida como un lenguaje aparte, es una “lengua idiomática” superpuesta a la común (Bollack, 2001), cuya propia clave contiene. Jean Bollack, amigo personal de Celan, cuenta que cuando le preguntaba por sus poemas, que para él permanecían cerrados, solo escuchaba: “Lea... lea... lea...”. Muchos años después de la muerte de Celan, Bollack comenzó a leer: entendió que su poesía debía ser pensada como una réplica, un cuestionamiento feroz e inagotable a toda la poesía anterior, y de ninguna manera como su continuidad:

Nada debe mantenerse en pie. Toda la tradición es materia de refección. No es posible juntar a Celan con ninguno de los autores que cita, o que simplemente utiliza (que explota para enriquecer su lengua), porque todo o casi todo (a excepción de Kafka, tal vez) se ve contradicho. (Bollack, 2001: 24)

Entonces, o el poema es el resultado de una operación sobre la lengua común y desde allí puede ser leído, descifrado, o es el resultado del trabajo sobre un determinado uso de esta lengua, en este caso, la poesía, y el poema es réplica, combate, conflicto, trabajo sobre la lengua que se apropia hasta lo idiomático, hasta un lenguaje intraducible en los términos de la lengua común y que es su propio código, y aun su metatexto; su teoría y su crítica. El primer caso implica una generalidad, ya sea del inconsciente, de la lengua, de los códigos, y se lee con total

prescindencia de la instancia de la subjetividad autoral, que, a lo sumo, podrá ser inscripta en el texto. La estructura, ya del lenguaje, ya de los géneros, u otras instancias, prevalece sobre la subjetividad autoral y la domina. Es cuando decimos que el poema dice más que lo que su autor intentó decir: la 'intención de autor' se borra, como instancia de la expresión, y domina el 'contenido de verdad' a disposición de quien sepa y pueda leerlo. La obra de Paul Celan exige otra mirada: hay allí una conciencia de la escritura, de lo que se hace con el lenguaje, aquí poético, y es difícil que algo escape a la construcción autoral; esto por razones de maestría en el uso del lenguaje en la instancia compositiva como en su concepto de la poesía, que ya no es celebración ni continuación de una tradición, ni siquiera lamento, sino réplica que incluye el texto con que dialoga y allí le replica, y, sobre todo, por la negativa a pertenecer a esa tradición que de algún modo es responsable del exterminio de judíos en los campos de concentración.

Este trabajo, único, exige un desdoblamiento del lenguaje, una *reflexividad* del poema que se piensa a sí mismo, sabe cómo se construye y, sobre todo, contra qué. Esta es la diferencia de Paul Celan respecto de casi todo lo conocido como poesía hasta entonces: debió forjar de nuevo su concepto para un decir inédito que se hiciese cargo de un hecho inédito. De allí también su dificultad, su hermetismo, su aparente oscuridad, y la necesidad de ocultar, del lado de alguna crítica, su verdadero designio. Pues se trata del concepto de crítica, de lectura; no de lecturas diferentes y aun encontradas: aquí son cuestionadas las instancias críticas habituales. Su poesía se ancla en la circunstancia, en un *aquí y ahora* a los que excede a su manera pero nunca del todo: son sus aspectos *heterónimo* y *autónimo* y de allí debe partir su lectura. Cuando Gadamer (1973) rechaza el biografismo y señala que el lector nada debe saber de esto,¹ no es una elección metodológica entre otras la que efectúa, desconoce la hechura del poema celaniano y la necesidad de leerlo no desde la tradición de la poesía en alemán, sino desde la polémica nunca finalizada *contra* esta tradición.² Por eso el poema de Celan debe encerrar su crítica y su teoría, porque no puede ser leído desde la generalidad, ni de un cierto uso del lenguaje como tampoco desde una tradición sino como una operación deliberada, consciente, *contra* esta. Entonces incluye las claves de su comprensión, de su hacerse, y aun de su crítica, de su logro o fracaso.

Todas estas dificultades fueron desenredadas por Jean Bollack (2001) luego de veinte años de trabajo sobre el texto de Celan, y expuestas con un rigor que no deja lugar a dudas. La tarea es casi infinita, dada la multitud de referencias que acumula y superpone cada poema y las que aún están por encontrar para integrarlas a una modalidad de lectura que las interprete, pero según un designio autoral de tal potencia que ya no permite descansar remitiéndolo todo a una cierta continuidad o a un hermetismo presente pero en otro sentido y por otra necesidad; o a la cómoda ambigüedad de la pluralidad de interpretaciones, o aun al prestigio del silencio, que si aquí está presente, si así pudiera decirse, es en relación con la dificultad de decir el Holocausto: en este sentido la poesía de Celan se hace cargo de este silencio, y, de algún modo, logra hacer que hable. Esto conecta con la dificultad de representación del Holocausto en el ámbito de las imágenes, tema extenso y de arduas polémicas, registradas entre otros por Didi-Huberman (2003). Análoga a esta situación, es la dificultad de decir el Holocausto, en donde la tentación de lo indecible, de lo inefable, está siempre presente, pero aquí es llevada más allá, hacia un decir que se haga cargo de esta dificultad, y de allí la novedad de esta poesía y la necesidad de leerla desde otro lugar:

1 A la pregunta "¿qué debe saber el lector?" responde: "Quien quiere entender correctamente un poema, debe volver a olvidar del todo lo privado y ocasional inherente a la información. No se halla en el texto" (Gadamer, 1973: 136). Y agrega: "Se trata únicamente de entender aquello que dice el propio poeta, sin perjuicio de todas las indicaciones que puedan proceder de informaciones provenientes de afuera" (*ibid.*).

2 "En general, creo sano el principio según el cual la poesía no debe tenerse por un criptograma erudito pensado para eruditos, sino considerarse destinada a las personas partícipes de un mundo común debido a su pertenencia a una comunidad lingüística, en la cual el poeta se halla en casa igual que su lector u oyente" (Gadamer, 1973: 113).

La lengua que se construye de nuevo remite a un lugar vacío, al punto cero de un nuevo comienzo, desde el cual la poesía en alemán puede responder por los crímenes genocidas. La voz del poeta que viene de la aniquilación se escucha en la palabra de la creación, que rehace a partir de la ruina del exterminio, la palabra que brota como rosa, **la rosa de nadie**. (Romano Sued, 2005: 109)

Expongamos un caso de lectura desde estas coordenadas, el de un poema célebre “Tübingen, Jänner” del volumen *Die Niemandrose* de 1973. Leamos la traducción que está en el libro de Bollack (2001: 170) que no es la de las obras completas, pues aquí, como siempre, *traducir es interpretar* (Romano Sued, 2005: 61), y esta traducción proviene de una precisa interpretación de Celan.

TUBINGA, ENERO

Ojos por el discurso
llevados a ser ciegos.
Su –“un
enigma es puro
surgimiento que se escapa”, su
recuerdo de
torres Hölderlin nadando, asediadas
por gaviotas, sus silbidos.

Carpinteros ahogados rinden visita a
estas
palabras que se zambullen:

Si viniese,
si viniese un hombre,
si viniese un hombre al mundo, hoy
mismo, con
la barba de luz de los
patriarcas: solo le sería dado,
si hablase de este
tiempo, solo
le sería dado
balbucear y balbucear,
ya sin poder
parar nunca, nunca
másmás.

(“Palaksh. Palaksh”)

Tübingen, Jänner

Zur Blindheit über-
redete Augen.
Ihre –“ein
Rätsel ist Rein-
entsprungenes”, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme,
möwen-
umschwirrt.

Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauchenden Worten:

Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.

(“Pallaksch. Pallaksch”)¹

No es transparente el lenguaje de Celan; es opaco y difícil; pero no es indescifrable y, sobre todo, no es reenviable a una esencia de la poesía ni a ninguna tradición. Por el contrario, está hecho *contra* estas, desde una subjetividad, una circunstancia, una libertad y una decisión creadoras que se imponen por sobre todo lenguaje que, como instancia superior, le haría decir más o menos siempre lo mismo: la esencia sagrada de la poesía. Celan ancla sus poemas en un *aquí*

1 Celan (1969: 226) GW I; en Bollack, 2001: 169-170.

y *ahora* que, sin embargo, no son la mera circunstancia, sino que refieren a su proceder poético. Este toma como eje y aun “tema” la enunciación del poema, antes que un enunciado verificable y objetivable. Esta insistencia en el hacerse del poema, en su *aquí y ahora* “que incluye, como la instancia en que el sujeto hace el poema”, es lo que llamamos la inclusión de la teoría en la poesía de Paul Celan:

(...) la obra de Celan muestra que los criterios de comprensión están inscritos en el texto, que este los fija, y que son tributarios del canon estético que determina el modo de escritura, hasta en la más mínima relación generada por las palabras, hasta el estatuto, vuelto a pensar, del signo. (Bollack, 2001: 22)

La poesía de Celan tiene como base, como diferencia, el exterminio de judíos en los campos de la muerte. De esta instancia nace su poema que es una acusación contra toda la literatura anterior que, de algún modo, favoreció el acontecimiento o fue utilizada con tal fin. Por eso Celan no es “el Hölderlin judío” ni su discípulo. *Tubinga, enero* es, ante todo la renuncia a todo himno, a toda celebración, a toda positividad poética, pero lo es interviniendo en el texto de Hölderlin, incluyéndolo en el poema, dándolo vuelta, mostrando qué ha sido de su *pathos*, más allá de cualquier crítica o reprobación. La poesía de Celan se alza así como una contradicción contra toda tradición que fuese cómplice del suceso. Deforma la lengua, reflexiona sobre ella, la rehace y, en ese sentido, muestra los modos de su propio hacer y la impronta teórica que lo guía, nueva y original, marca, como dice Bollack, *su diferencia*.

“‘Tubinga, enero’ –dice Bollack– tiene por fecha enero de 1961” (2001: 173). Recuerda entonces que es “el lugar en que se conmemoró, en 1943, el centenario de la muerte del poeta, en presencia de los más altos dignatarios políticos y culturales del nacional-socialismo” (*ibid.*). Además remite a “la conferencia de Wannsee, en la que se ratificó el exterminio de los judíos” (173-174). Y agrega y es parte de su tesis central sobre la poesía de Celan: “El título formula esta oposición: a la poesía se la confronta con el acontecimiento; y esa confrontación debe mostrar que ya para siempre será imposible afrontar la poesía sin referirse a él” (174).

Esta decisión no reenvía al poeta hacia Hölderlin, por el contrario, lo distancia de él y esta toma de distancia es el eje de sus poemas y su réplica y contradicción constantes: “Los textos se constituyen a partir de una materia verbal organizada. Lo que se descifra, pues, son las interpretaciones que el poeta inscribe en esa misma materia” (*ibid.*: 171).

No sería posible exponer toda la relectura que hace Bollack de *Tubinga, enero*. Nos detendremos en algunos tópicos que puedan dar muestras de su proceder crítico. La estrofa tercera parece decisiva en cuanto al establecimiento de un sentido, luego de una difícil presentación en las dos primeras:

Si viniese, / si viniese un hombre, / si viniese un hombre al mundo, hoy mismo, con / la barba
de luz de los patriarcas: solo le sería dado, / si hablase de este / tiempo, solo / le sería dado /
balbucear y balbucear, / ya sin poder / parar nunca, nunca / másmás. (Bollack, 2001: 170)

Las interpretaciones habituales más o menos reducen la función de la poesía llamada actual al mero balbuceo, pues el tiempo sería el “dürftiger Zeit” (*Brot und Wein*), el “tiempo de penuria” hölderliniano, y allí se inscribiría también Paul Celan. Estas lecturas olvidan ante todo el tono de sarcasmo, de burla casi, el tartamudeo, los cortes abruptos que recorren todo el poema, que no elude seguramente esa posible lectura pero solo para marcar su distancia:

El tiempo de que se trata no es directamente el nuestro. Es el del poema que lo crea estructurándola en la lengua. El demostrativo (‘de este / tiempo’; ‘von dieser / Zeit’) conduce a la

reorganización elemental: existe el propósito de recomponer los elementos silábicos, para así poder hablar. Esto vale para la poesía de Celan en general (...). (Bollack, 2001: 171)

Y el tartamudeo (“...nunca, nunca / másmás”) no es aquí

(...) el signo distintivo de un estado de alienación o de disolución del lenguaje (...) tampoco es un lenguaje en el que se encuentra reflejada la época. Simplemente se constituye una lengua que puede dar cuentas de una lógica obsoleta: la de los discursos hímnicos y religiosos. Bajo esta óptica, el hablar silábico, en su fragmentación, sería lo mejor que le puede ocurrir a la antigua sacralidad. (Bollack, 2001: 171-172)

Es objeción histórica contra el habla de la positividad sacra y no un acontecer en la historia de la poesía que recaería en el “tiempo de penuria”. Aquí, el tiempo de penuria no es una fatalidad de la historia y la tecnología, sino la decisión libre de hombres que decidieron una masacre: no hubo allí nada de inevitable. Por eso, no se puede asimilar Hölderlin a Celan, pues pertenece a otra historia y otra idea de la poesía; contra eso es que escribe Paul Celan sus poemas:

La contra-lengua que construye Celan lo libera de obligaciones todavía aceptadas en la época en que escribía. El las esquivo; es más, se las apropia para negarlas, y hace de ellas lo que no eran, hasta en el más ínfimo elemento. (...) Todo se debe reconstruir desde esta perspectiva, letras, consonantes y vocales, incluso las sílabas. (Bollack, 2001: 176)

El principio del poema habla de traspasar un límite: “Ojos por el discurso / llevados a ser ciegos” (*über-redete*). Los ojos ciegos arrancan del mundo visible; pero aquí son los ojos los que proceden a la resemantización, que es esencial a la poética de Celan:³ “Los ojos son actores en este dominio separado de la lengua, instancia de vigilia y vigilancia en el trabajo de refección” (177), término con que Bollack define la acción de reescritura de Celan, de cambio de sentido, “de alienato”: “ (...) los ojos corrigen, enderezan, tienen en este país oscuro y lejano, el poder soberano de hacer ver con las palabras, en las palabras. La materia verbal se transforma bajo el efecto de una onomaturgia trascendental” (*ibid.*). Los ojos ciegos llevan las palabras a la otra orilla, al reino de los muertos, de donde extrae Celan la posibilidad de decir. Es, una vez más, un rechazo, aquí a la condición de vidente del poeta; en este rechazo, se instaura la posibilidad de decir: “En el caso de llegar a la otra orilla, la palabra, debido a su ceguera, será capaz de decir lo verdadero” (*ibid.*).

La cita de *El Rin*, aquí insertada, responde a la misma lógica: la sublimidad poética es destituida, aunque más no fuese por el entorno de extrañeza y lenguaje secular con que se la rodea. Ya no es posible el himno: sus consecuencias fueron demasiado horribles, aun cuando el sentido de “patria” en Hölderlin es totalmente diverso de cómo fue intencionadamente leído por el régimen nazi (Bollack, 2001: 176).

El texto de *El Rin* es retomado y ubicado en un contexto poético que hace posibles el comentario, la crítica, aquí en el mismo poema, y un sentido nuevo adviene que coarta y desvía la sublimidad del original, y, así, el gran tema del *origen*. Ahora –aclara Bollack (2001: 178)–: “La reinterpretación supone la materia inicial, se superpone a ella: los dos guiones marcan precisamente la distancia y el aislamiento” (*ibid.*). Así:

La contradicción se impone (...), tiene este poder, al disponer de una libertad absoluta, reservada a la figura etimológica, que dice lo verdadero en tanto muestra cómo en realidad se debería o se habría debido decir, **inscribiendo en los mismos sonidos la diferencia más fuerte**. El lector puede no reconocerla; para estar seguro de descifrar como es preciso el desciframiento de Celan, que

3 “Tu ojo, tan ciego como la piedra”, Celan, P. 2004. *Blume*. Palazón, Reina (trad.), p. 126.

tiene todas las falsas apariencias de lo arbitrario [y entonces cualquier interpretación, llamada plural, sería posible –agregamos–], hay que saber leer de antemano su lenguaje, tan alejado de una aproximación no mediatizada. (*ibid.* ND).

La poesía de Celan desconoce toda inmediatez, toda relación directa con un referente; la mediación la constituye la reflexión sobre sus propias condiciones de escritura y, entonces, pero así mediada, se lee la intención, no espontánea, no romántica: un nuevo comienzo; otro concepto de poesía:

Lo que se dice de nuevo se dice mediante la transformación y el sabotaje interno de una frase dada. Celan cita una frase; ante todo hay que comprenderla en su sentido original, y solo después se accede al segundo sentido. La cita invita a que se la lea dos veces. (Bollack, 2001: 179)

Así, como en otros lugares, lo dicho en su poema es más bien lo contrario de lo que el original habría dicho: "...al sentido se lo subvierte desde el momento en que se lo retoma". En *El Rin*, "la sentencia inicial propone un tema que, a la vez que asigna su objeto al canto, en la tradición pindárica, lo distingue de él, en tanto que canto, y lo hace autónomo" (*ibid.*). Si "un enigma es puro surgimiento que se escapa" –y aquí la traducción tiene que ver con la comprensión que Celan tiene del poema (V. *ibid.*)–, "sobre el curso de la vida del río; (...) enseguida se desdobra, cuestiona su alejamiento: 'Al canto mismo', por claro y divino que sea, 'apenas si le es dado desvelar' el misterio del origen por la luz (IV, 7),⁴ ni el descenso de lo divino, que vino a fecundar el mundo terreno" (*ibid.*):

Con la cita –interpreta Bollack (*ibid.*)– se convierte en 'enigma' lo que se ha 'escapado' lejos de este mundo y de un lenguaje que remite a él. **Ahora eso extrae su 'pureza' de una fuerza de ruptura –no del 'origen' (Ursprung), sino de una 'huida', que deja tras de sí los discursos sobre el origen.** (...) Si a esta huida se la puede llamar 'pura', es por el rigor de su desposeimiento negador y por la renuncia a toda significación en su paso por el abismo. (*ibid.*, ND)

lo que es tomado del contexto poético en que se inserta y a la vez se tergiversa y contra-dice.

La refección [la reformulación, la instalación radical de un sentido nuevo] es de naturaleza **enigmática** debido precisamente a **la estructura verbal de lo que se dice de nuevo, gracias a la distancia tomada**. El alejamiento ha conducido esta materia a su verdad oscura, a su adecuación, descifrable en el horizonte autónomo de su noche (*ibid.*, ND).

Le hace decir otra cosa. "Ojos por el discurso / llevados a ser ciegos" ("Zur Blindheit überredete Augen") proyecta

(...) la lengua a una zona no perturbada por signo alguno [por eso überredete: por sobre el discurso; más allá de él], donde la utilización de la menor partícula semántica viene precedida por una etapa de aniquilamiento del significado previo. Es solo ahí –y exclusivamente ahí–, en ese más allá ordenado por la memoria, donde vive la lengua de Hölderlin, reescrita, resilabizada". (Bollack, 2001: 180).

Por eso decimos, con Bollack, que el poema incluye su procedimiento y las condiciones de su recepción: se hace en su *aquí y ahora*; y es réplica, expuesta, sobreexpuesta, a su mismo decir.

4 "Ein Rätsel ist Reinentprungenes. Auch / Der Gesang kaum darfes enthüllen. Denn / Wie du anfingst, wirst du bleiben, / So viel auch wirket die Not, / Und die Zucht, das meiste nämlich / Vermag die Geburt, / Und der Lichtstrahl, der / Dem Neugeborenen begegnet" (Hölderlin, 1969: 148). "Enigma es lo puramente / originado. El canto puede apenas / revelarlo. Pues, como comienzas, / así siempre serás, así lo imponen / necesidad y crianza; / lo más puede lo siempre el nacimiento / y el rayo de la luz / que toca al recién nacido". Silveti Paz, Norberto (trad.), en Hölderlin, 1972: 57-59.

Las condiciones de su enunciación: la cita; el *comentario* que la rodean y reubican con sus propias palabras, resemantizadas, refeccionadas, están a la vista, aunque difíciles de advertir, a causa de la *enigmatización* (Bollack, *ibid.*: 283-303). Creemos que la lectura de Bollack, al cambiar radicalmente, en este caso, el eje de lo que significa leer poesía, dota de una coherencia y, por momentos, precisión, al poema celaniano, lo que lo libra de la selva de interpretaciones múltiples, arbitrarias, contradictorias, con intenciones de ocultamiento a veces, que rodean al poeta rumano: que sea el mayor lírico en alemán de su tiempo no lo remite a una tradición, contra la cual se rebela y lucha, en su texto, que es entonces a su vez, meta-texto, texto y comentario, exposición, no fácil de leer, de sus propias condiciones de producción.

La poesía no es inocente, la tradición tampoco, pero a la poesía solo puede responderse con poesía, *poesía contra poesía*:

Apenas hay un poema de Celan que no incluya una reflexión sobre su propia realización; los suyos son poemas sobre el poema que se está escribiendo, y, merced a esto, poemas sobre la poesía en sí. La distancia inherente a un trabajo de creación remite a un impulso reflexivo y crítico, trascendental en su principio. Ya desde los bosquejos de una nueva forma lingüística contenidos en los poemas anteriores a 1945, el poeta nunca dejó de repetir que no concebía poesía alguna que no derivara de este análisis las condiciones de su realización. Pero no se lo ha leído de este modo. (Bollack, 2001: 182)

Bollack rehabilita así, para la lectura de Paul Celan, la subjetividad autoral para acceder a una obra que ya no es entendida desde una instancia infra o suprapersonal (inconsciente; historia; estructura; lenguaje) sino como un hacerse cargo de estas dimensiones y, desde allí, entablar una disputa, un combate, un enfrentamiento y una reescritura de la poesía *contra* la poesía. La obra de Celan incluye, así, las condiciones de su hacerse y su desciframiento, en un marco de polémica y enfrentamiento a partir de la experiencia de los campos de exterminio. Abre un nuevo espacio de lectura que revela, creemos, la potencia y el verdadero alcance del lírico en alemán más grande de su época, pero solo a condición de reinscribir la Estética en el marco de una Ética y una Política, aquí en el mismo poema, abriendo una dimensión que da cuenta de un posible nuevo comienzo, pero que debe reformular la poesía misma, hacerse cargo de su responsabilidad y su poder de transformación. Seguramente Celan no es el único que así lo entiende, pero su proceder es descifrable desde la textura de su poema, que incluye esta lucha y así se sobreimprime con una teoría implícita, que se expone *con* el poema que, de algún modo, *es* el poema. La obra de Celan insta un giro en la poesía; tal vez una esperanza, pero que debe atravesar todo el horror de la muerte y la aniquilación. Solo así, y tal vez; pero con paso seguro y decisivo.

Bibliografía

- Bollack, Jean. [2001] 2005. *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Langella, Yael; Mejía Toro, Jorge Mario; Pons, Arnau y Romano Sued, Susana (trad.). Nuño, Ana (colab.). Madrid, Trotta.
- Bonnefoy, Yves. 2007. *Ce qui alarma Paul Celan*. París, Galilée.
- Celan, Paul. 1986. *Gesammelte Werke*. I-II-III. Suhrkamp.
- , 2004. *Obras completas*. Reina Palazón, José Luis (trad.). 4ª ed. Madrid, Trotta.
- Didi-Huberman, Georges. [2003] 2004. *Imágenes pese a todo*. Trad. de Mariana Miracle, Mariana (trad.). Barcelona, Paidós.
- Gadamer, Hans Georg. [1973-1995] 1999. *¿Quién soy yo y quién eres tú?* Kovacsics, Adan (trad.). Barcelona, Herder.

Hölderlin, Friedrich. 1969. *Werke und Briefe*. Insel Verlag. Frankfurt am Main.

-----, 1972. *Hölderlin. Himnos tardíos. Otros Poemas*. Silvetti Paz, Norberto (trad.). Buenos Aires, Sudamericana.

Romano Sued, Susana. 2005a. "Averroes o la palabra en duelo: el objeto perdido de la transparencia", en *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*. Córdoba, Ferreyra Editor, pp. 51-69.

-----, 2005b. "Rilke y Celan: poesía alemana en traducción", en *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*. Córdoba, Ferreyra Editor, pp. 73-121.

CV

HUGO ECHAGÜE ES PROFESOR ASOCIADO ORDINARIO DE TEORÍA LITERARIA II EN LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS (UNL-SANTA FE). INTEGRA LOS EQUIPOS DE CÁTEDRA DE LITERATURAS GERMÁNICAS Y DE LITERATURAS GRIEGA Y LATINA. DIRIGIÓ UN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN HASTA FINES DE 2008 Y, EN LA ACTUALIDAD, HASTA 2011. PUBLICÓ *POESÍA Y SILENCIO* (SANTA FE-UNL-1993) Y, COMO EDITOR, *LA CONFORMACIÓN DE LA TEORÍA LITERARIA* (SANTA FE-UNL-2009).