

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
SECRETARÍA DE POSGRADO**

**IMAGINARIO PICTÓRICO E IMAGEN LITERARIA EN LAS POÉTICAS
DE FRIEDRICH HÖLDERLIN, GEORG TRAKL Y PAUL CELAN**

Tesis para optar por el grado de Doctora en Letras

Prof. Paula Poenitz

Director: Dr. Silvio Mattoni

Co-Director: Lic. Héctor A. Piccoli

Julio, 2019



Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Agradecimientos

Los agradecimientos nacen de la tarea cumplida y, a pesar de ser lo primero que se lee en una tesis, resulta ser lo último que se escribe. Es por esto que fantasear con los agradecimientos, reflexionar acerca de a quién y porqué agradecer es algo que, por lo menos en lo personal, me ha acompañado casi desde el inicio de la escritura, como algo que se presenta como inalcanzable hasta que se convierte en acto.

Mi especial y enorme agradecimiento a mi director y a mi co-director, quienes hicieron posible la redacción de estas páginas. A Silvio Mattoni, por su tenaz acompañamiento, su lectura atenta y sus palabras siempre amables y consideradas. Debo agradecerle además una impecable orientación de la escritura, que muchas veces necesitó ser encaminada en la difícil expresión de las reflexiones a las que dio lugar esta investigación. Del mismo modo, agradezco infinitamente a Héctor Piccoli, sin cuya ayuda hubiera sido casi imposible presentar las traducciones del alemán, tanto de los textos críticos como de la obra de los poetas estudiados. He encontrado en ambos el aliento necesario para no abandonar la tarea y hacer de ella una experiencia gozosa.

Debo agradecer también a Jaques Le Rider, por su recomendación para obtener el acceso a la biblioteca de investigación de la *Bibliothèque nationale de France* en París. Mucha de la bibliografía crítica de este trabajo así como el desarrollo de las ideas del mismo dependieron de mi estancia de investigación allí en enero de 2017. Mi agradecimiento además a la Universidad Nacional de Rosario por otorgarme la beca de movilidad que me permitió realizar esta estancia.

Quiero agradecer asimismo en el orden académico, en primer lugar, la ayuda de mi gran amiga Cecilia Reviglio, quien despejó dudas metodológicas y formales que se me fueron presentando a lo largo del cursado del doctorado y la redacción de este trabajo. Y luego, a Carlos Surgi por el afectuoso apoyo desde Córdoba.

En un orden mucho más personal y "subjetivo", agradezco la existencia de libros en la casa de mis padres, cuyo domicilio a la vuelta del colegio alemán me permitió además el aprendizaje del idioma. Reconozco en estos hechos fortuitos un origen, una *Ursache*, que ha hecho posible la escritura de esta tesis. Y desde el presente inmediato, quiero agradecer a Sergio, a quien sometí a la lectura de largos párrafos de este texto, sólo para seguir confiando en que escribimos para ser leídos. Y por último, a Sara, sin cuya existencia no hubiera tenido la confianza de acometer esta tarea.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	2
Introducción.....	4
I – Figuración y abstracción.....	10
- El problema de la imagen y el color.....	11
- La imagen abstracta.....	13
- El color como problema filosófico.....	19
- El color como elemento pictórico.....	26
- La palabra-color.....	32
II – Friedrich Hölderlin.....	45
- La descomposición de la imagen.....	46
- El claroscuro: naturaleza y hombre en la imagen pictórica y el imaginario poético.....	53
III – Georg Trakl.....	67
- La fragmentación de la imagen. Crepúsculo y decadencia....	68
- Color y representación. La forma y el contenido.....	79
IV – Paul Celan.....	92
- Oscilación y dislocación. El desvanecimiento de la imagen...	93
- Una poesía gris.....	110
V – Azul, color del espíritu.....	118
- Azul romántico y azul cósmico.....	124
- El azul simbólico y la tonalidad del azul.....	127
- El azul del alma.....	129
- ¿Azul utópico?.....	135
Conclusión.....	140
Apéndice. Selección de poemas.....	145
Bibliografía.....	183

INTRODUCCIÓN

Uno de los momentos decisivos en la historia del uso del color en el ámbito del arte es el que señala el pasaje de la figuración a la abstracción. En el campo de las artes visuales, esta afirmación ha sido teorizada y sostenida por artistas y críticos desde las primeras expresiones del arte impresionista y pre-expresionista hasta su "legitimación", en la época del expresionismo, como garante de la posibilidad de abstracción en pintura. En la literatura, la fascinación de algunos escritores, como Rilke y Baudelaire, por la pintura de sus contemporáneos, y en otro sentido, el cambio en las reglas gramaticales de sintaxis de las producciones propias de la modernidad, dan paso a una escritura en la que el color tomará una presencia inédita. De un modo menos evidente y menos estudiado desde la crítica literaria y estética, la composición poética responderá a ciertas inquietudes y postulados que la pintura establece en torno al uso del color.

Las relaciones entre pintura y literatura han sido ampliamente teorizadas desde la antigüedad clásica, proponiendo una mayor o menor relación y permeabilidad entre ambas, desde la posibilidad de una correspondencia y analogía confiada a la mimesis, hasta la clara separación entre literatura y pintura, así como la pretensión de autonomía de cada una de ellas en el *Laocoonte* de Gotthold Ephraim Lessing. En este sentido, Lessing libera a la literatura de la tarea "descriptiva" con respecto al cuadro y de las correspondencias establecidas en Winckelmann entre colores y eufonías o armonía en el verso (que se desarrolla a partir del principio del *ut pictura poesis*), pero inhabilita a la poesía para toda ambición "visual".¹ Es a partir del romanticismo, para el que la literatura, las artes, la filosofía y las ciencias tienen un fundamento común y, en el límite, son una sola, que las relaciones entre las artes comienzan a pensarse desde una perspectiva que aún las concepciones en la consideración de "el arte" en singular. Más tarde los textos expresionistas inaugurarán una búsqueda decisiva del arte contemporáneo en la yuxtaposición de materiales que hasta el momento eran considerados exclusivos de cada disciplina en particular: la pala-

1 Le Rider, Jaques. *Les couleurs et les mots*. París. Presses Universitaires de France. 1997. p. 22 : «L'imitation, que Winckelmann entendait au sens de la relation entre les Anciens et les Modernes, prend dans certains passages de Lessing le sens d'une imitation mutuelle des beaux-arts. Cette imitation-là, cette mauvaise mimésis, il convient de s'en affranchir. On peut dire que cette émancipation de la «poésie», chez Lessing, libère la littérature du fardeau de la description et de l'obligation didactique. Mais elle interdit paradoxalement à la poésie toute ambition visuelle. La poésie chante les corps *en action*, mais elle ne donne rien à voir.»

bra, el sonido, el color son considerados ahora como expresión común a "las artes", no ya como "transcripción" o "correspondencias", sino más bien como manifestación de la "vida interior" del artista. De este modo, el surgimiento de la abstracción a comienzos del siglo XX responderá a la abolición de la representación mimética, cuestionando el concepto de imagen, en su ambigüedad de imagen plástica, poética o musical, como el estatuto mismo de la obra de arte, por cuanto la obra, al tiempo que afirma extremadamente su autonomía, no se presenta separada de lo que por entonces se llamaba la "vida".

En este contexto, proponemos como acercamiento a la composición poética acudir al concepto de *diagrama* que Gilles Deleuze aplica a la pintura para analizar las modulaciones de la luz y el color. Sin pretender transponerlo rígidamente al ámbito de la poesía, podemos hacer participar algunas de sus conclusiones en el análisis de la palabra poética, especialmente en cuanto al análisis de la palabra-color como elemento compositivo de la obra. Se trata de una modulación propia de la luz y el color, que da espacio a "figuras" (no figurativas) en la imagen poética. El color y la luz en el poema son "modulados", tomando prestado el concepto de Deleuze, en una posición diagramática particular. Se podría decir tal vez que está presente un *cifrado* del color. Una poética particular que inauguran los colores pero que despliega un espacio-tiempo propio en el que otras palabras adquieren su significación conjuntamente con los colores, en una presencia simultánea, creando "figuras" que caracterizarán a una poética en particular, propia de ese autor en particular. Para ser más precisos acudiremos a la noción de Deleuze. Aunque con este párrafo no podamos dar cuenta de toda su complejidad, nos servirá para pensar la transposición propuesta desde la pintura a la poesía. "El diagrama es esta zona de limpieza que hace catástrofe sobre el cuadro. Es decir que borra todos los *clichés* previos, aunque fuesen virtuales. Arrastra todo hacia una catástrofe. A la vez, es del diagrama (...) que va surgir la figura. (...) El diagrama sería el caos-germen, sería la catástrofe-germen. Pues tanto en el caso de Cézanne como en el de Klee hemos visto que existe una instancia muy particular: la catástrofe. Y que existe de tal modo que de ella sale algo –el ritmo, el color, lo que ustedes quieran-. Y bien, la unidad para hacer sentir esa catástrofe-germen, ese caos-germen, sería el diagrama." (Deleuze, 2007, pp. 44, 45)

Es decir, nuestro trabajo se propone investigar y señalar, sea al modo en el que lo propone Jaques Le Rider (1997) con su concepto de "armonía" de los colores en su concienzudo estudio de la relación entre las palabras y los colores o al modo en el que se presenta el "diagrama" de cuya catástrofe nacerán las figuras, el ritmo, el color, propios de cada artista para Deleuze, esa "lógica de los colores" que responde al lenguaje "privado" del artista (Wittgenstein, 2013), que hace al estilo y al "tono" de cada autor. La posibilidad de realizar el estudio minucioso de este "espacio-color" en el poema, apartándonos del modo en el que tradicionalmente se ha propuesto con la rima, la métrica o la recurrencia de procedimientos retóricos, nos permitirá leer la obra de los poetas elegidos en nuestra investigación, Friedrich Hölderlin, Georg Trakl y Paul Celan, desde una dimensión diferente, en tanto su obra se aparta, en su modo de poetizar, de las convenciones y responde a un nuevo lenguaje que ya no puede expresarse con los medios habituales del lenguaje, ni en su sintaxis ni en su tratamiento del "color".

Y es en este sentido que debemos pensar la "palabra-color". Aceptando que la relación

entre palabra y color sea posible, lo que Le Rider dice es que "el nombre del color reenvía al problema fundamental y general de la lengua: la palabra no dice nada o casi nada sobre su referente. El nombre del color se caracteriza por su indeterminación o su "subdeterminación" (1997, p. 91). La "palabra-color" nos obliga necesariamente a ocuparnos de una estructura compositiva de la obra en la que sintaxis y yuxtaposición se entretajan en una doble significación, en ese lugar en el que la imagen literaria y la imagen pictórica confluyen en el uso del color.

El presente trabajo se propone entonces el análisis de la poesía de estos tres autores de gran relevancia en la historia de la literatura alemana, aunque bien podría decirse de la literatura en general, intentando dar cuenta de este modo particular, privativo de cada autor a partir de la presencia o ausencia del color, de la "palabra-color" para ser más precisos, en el poema.

La obra de estos poetas tiene la particularidad de presentar un "exceso" con relación al movimiento al que pertenecen, un "tono", un estilo, que ofrece a la interpretación crítica una dificultad mayor que la de sus contemporáneos. Partimos de la consideración de la obra tardía de Friedrich Hölderlin, por considerarla no sólo una obra muy poco estudiada, inclusive en la crítica europea, sino principalmente por presentar esa "figura infinita" que tiende a un "amorfismo" o falta de figuración (*Gestaltlosigkeit*), tal como lo propone Benjamin (1977). Si bien no hay una presencia del color que justifique su inclusión (si no es en consideración al famoso *liebliche Bläue*), el estudio de la obra hölderliniana se presenta como el punto de partida tanto en la consideración que la crítica ha realizado de las influencias que este poeta ha tenido en los otros poetas propuestos (Böschenstein, 2006) como por el modo en que se inaugura en su obra una reflexión acerca de la palabra poética, y la consideración del "ritmo", como "único y solo medio de expresión". También observaremos ciertas particularidades con relación a cómo algunos pocos colores organizan el espacio poetizado en su obra tardía. Encontraremos además proposiciones significativas y de gran utilidad para nuestro análisis, aunque no se haga una referencia explícita al color, en autores como Jakobson (1976), Chargaff (2011), Szondi (1992) (2005), Adorno (2003), P. de Man (2015), entre otros.

Georg Trakl es el autor que presenta una poética del color de mayor densidad. La misma ha sido estudiada principalmente por autores franceses y alemanes, aunque casi siempre a partir de esta consideración sinestésica o simbólica de la palabra-color. Si bien su poesía ha sido asociada a la pintura expresionista sólo existen unas pocas lecturas que proponen partir de las consideraciones programáticas y teóricas del expresionismo. Pensamos centralmente en los postulados de Kandinsky acerca de la liberación del color y su relación con la abstracción. Contamos para nuestro análisis con textos de tinte biográfico como el de Basil (1996), con algunas consideraciones aisladas acerca de la importancia del color; por otra parte, Heidegger (1979) y Cacciari (1989) presentan importantes consideraciones filosóficas con señalamientos al uso del color en la poética trakleana de manera fragmentaria. En cuanto a la crítica específicamente literaria, los trabajos de Schreiber (1945), Böschenstein (2006), Brinkman (1970), Hamburger (1958), Colombat (1987), Doppler (1981), Steiner (1984), entre otros, presentan algunos señalamientos de gran importancia para nuestro tema.

Por último, nos ocuparemos de la obra de Paul Celan, poeta rumano de lengua alemana, cuya obra evidencia una sintaxis distanciada de la gramática, a partir de su procedimiento "productivo" sintáctico-morfológico de yuxtaposición llevado a sus últimas consecuencias, y la postulación de lo fónico y lo gráfico como "materiales" de la palabra poética. La propia definición de Celan de la poesía como "un lenguaje 'más gris', un lenguaje que entre otras cosas también quiere saber su musicalidad, asentada en un lugar donde nada tenga en común con aquella 'armonía' que, más o menos indiferente, aún consonaba y asonaba con lo más espantoso", dará lugar a la poesía después de Auschwitz, "ausencia" de color y "prohibición de la representación" (Nancy, 2008) en términos de referencia y relación con la realidad. Dentro de la bibliografía crítica que se ha ocupado de su obra debemos mencionar los estudios de Szondi (2005b) y Bollack (2005), que realizan un exhaustivo análisis de sus poemas, pero sólo de manera aislada realizan alguna referencia al tema de la ausencia del color y el "gris" de la poesía celaniana. Los textos de Derrida (2002, 2010), Blanchot (2001), Böschenstein (2006) Lacoue-Labarthe (2006), Hamacher (1996), entre otros, son sumamente útiles al momento de pensar los procedimientos y la imagen poética. Si bien hay muy pocas referencias al color, la perspectiva en la consideración de la imagen como "no-representación" de la realidad, así como el análisis de la sintaxis particular de la poesía celaniana son puntos de partida centrales en nuestra investigación. Dos breves artículos de Weissmann (2000) se ocupan específicamente del tema del color en la poesía de Celan, por lo que serán abordados como referencia. Aunque no coincidamos totalmente con sus conclusiones, Weissmann (2003) ha realizado un estudio muy riguroso de la recepción de Celan en Francia que será ineludible en el análisis propuesto.

Si bien nuestra investigación hace referencia a un corpus extenso, dado que nos ocupamos de tres poetas, sólo intentaremos dar cuenta de aquellos poemas y escritos que nos permitan analizar la presencia o ausencia del color y el valor lumínico, sin intentar extender la interpretación a la vasta complejidad que representa la obra en su conjunto.

La elección de estos tres autores para el estudio que proponemos no es fortuita. Si bien la obra de poetas tan alejados en el tiempo y dentro de un horizonte de época tan diferente parece injustificado, la crítica ha estudiado de manera separada o conjunta particularidades de la poética de cada uno de ellos que los aúnan en consideraciones comunes. Podemos citar dos fuentes, con intereses cercanos a nuestra investigación, que han estudiado con minuciosidad las relaciones entre estos poetas de habla alemana y que nos han proporcionado gran ayuda en la consideración de las posibles influencias, "herencias" y procedimientos cercanos. Nos referimos, por un lado, a los ensayos de Bernhard Böschenstein (2006) reunidos en su libro *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, en los cuales se expresará de muy diversas maneras, a veces interpretando las marcas y anotaciones de los libros de sus predecesores en el caso de Celan, o poniendo a dialogar la obra de los tres poetas en el tono, vocablo y ritmo del poetizar, para descubrir las relaciones y filiaciones posibles.

Por otra parte, encontramos en el libro de Gabriele Fois-Kaschel (2002), *Analyse linguistique de l'hermétisme et des libertés poétiques chez Hölderlin, Trakl et Celan*, una aproximación teórica que en su estudio de las "libertades poéticas" se acerca a nuestra consideración de una progresiva abstracción. Fois-Kaschel lee en el "hermetismo" poético procedimientos

lingüísticos que dan lugar a un potencial constructivo en la negación de toda norma fijada. En Hölderlin, Trakl y Celan habría una configuración del poema que retrasa el avance y la construcción de sentido *in presentia*, en una lengua que se presenta como imprevisible.

Proponemos además, la redacción de un capítulo final que tiene como tema el color azul. Por una parte, y en esta línea de búsqueda de relaciones entre las tres poéticas, el azul tendrá relevancia en la obra de estos autores. Por otro lado, este tono ha sido por excelencia considerado un color propio de la Alemania. Ignorado o evitado por la literatura griega y romana, el azul porta la mística de la *blaue Blume* romántica y ha hecho su aparición en la mayor parte de los poetas alemanes. Contamos esencialmente con dos estudios detallados del tema: *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht* de A. Overath (1987) y *Bleu. Métamorphoses d'une couleur dans la poésie moderne allemande* de A. Valtovina (2006), autora italiana que leemos en la traducción francesa, ya que no tenemos conocimiento de la lengua italiana.

Por último, ofrecemos una traducción propia de aquellos poemas de los que nos ocupamos en nuestra investigación², teniendo en cuenta que traducción y comentario se constituyen en lugares cercanos. Siguiendo la línea propuesta por Antoine Berman (2015) en *La era de la traducción*, nos animamos a decir que si el comentario es comentario en una lengua diferente del original, el comentario se constituirá necesariamente en traducción.

² Presentamos esta selección de poemas en un *Apéndice*, que podrá servir de consulta durante la lectura de este trabajo, ofreciendo una versión completa de los poemas mencionados. De los treinta y tres poemas que forman parte de nuestra selección, cinco se presentan en la traducción de H. Piccoli, ya que consideramos inmejorable su versión.

I - FIGURACIÓN Y ABSTRACCIÓN

EL PROBLEMA DE LA IMAGEN Y EL COLOR

El color es el lugar en el que se encuentran nuestro cerebro y el universo. Por eso aparece como algo completamente dramático a los verdaderos pintores.

Paul Cézanne

Hay algo indestructible en la resistencia contra el mundo fungible del cambio: la del ojo que se niega a que los colores del mundo sean aniquilados.

Theodor Adorno. *Dialéctica negativa*

Nuestro punto de partida será un hecho evidente en el campo de las artes: la liberación del color en pintura ha hecho posible que el arte se liberara a su vez de la representación de algo externo a sí mismo, de lo "visible", y se postulara como pintura de "lo invisible", como respuesta a la necesidad interior tanto del artista como de la naturaleza. Este hecho se inscribe en un largo proceso que tendrá nacimiento en el romanticismo y sus postulados estéticos, para encontrar su punto culminante durante el expresionismo y llevar al arte a la abstracción, separando al mismo de la condición de representación figurativa. Este proceso se ha gestado bajo un fenómeno que comparten los precursores del arte moderno, "el afán del arte y de todas las artes por llegar a ser completamente 'puros'" (2008, Sedlmayer, p. 27). Este afán de pureza junto al afán de emancipación es tendencia de un "absoluto" que se manifiesta en primer lugar con los románticos y que, como bien lo han señalado Lacoue-Labarthe y Nancy (2012) se extiende hasta nuestros días. Lo que estos autores llaman la "actualidad del pensamiento romántico" es lo que nos impone como punto de partida el romanticismo como el primer horizonte en el que la literatura se autodefine

autónoma en su esencia. Pero además, ese gran postulado del romanticismo según el cual la literatura, las artes, la filosofía y las ciencias son una misma. Es decir, el romanticismo servirá de horizonte tanto para la relación entre la literatura y las artes plásticas como para situarnos definitivamente en la autonomía de la literatura, lo que implicará asimismo a las artes en general y su esencialidad ante la realidad que "representan".

Pero volviendo al análisis que realiza Hans Sedlmayr (2008) con respecto a la pintura, deberíamos distinguir dos "funciones" del cuadro para comprender la pintura moderna (frente a la pintura antigua). Estas dos funciones son, por un lado, la eliminación de la descripción del objeto y, por otro, la eliminación del significado. De este modo podríamos pensar en cuatro variantes de la pintura: la pintura figurativa con significado adicional y sin significado adicional, la pintura no figurativa con significado adicional y sin significado adicional. Para Sedlmayr, las obras del primer Kandinsky y la mayoría de los cuadros de Klee estarían situados, dentro de estas categorías, en el lugar en el que "la forma visible y el significado sólo pueden configurarse allí donde los restos del significado figurativo crean el puente para ello" (p. 52), es decir en un lugar intermedio entre la pintura figurativa y la no figurativa sin significado intencionado. Dice Sedlmayr:

Todavía no pueden ser consideradas en realidad pintura no figurativa ni pintura realmente "pura", sino un caso limítrofe entre el arte figurativo y el no figurativo. En dichos confines han surgido casi todas las obras verdaderamente significativas y humanas de la llamada pintura "abstracta" (p. 52).

El lugar que este autor le confiere a la obra expresionista es sin duda el de la preocupación por arribar a un arte puro, abstracto, pero en el cual el "resto figurativo", sin ser impuesto intencionadamente por el artista crea una visión, un significado. La renuncia a la lógica, al mundo del cientificismo técnico, la consideración del intelecto como adversario del alma, ese anhelo de la pureza a partir de la búsqueda del origen del hombre, de lo mítico y de "algo religioso" en el arte son las divisas del expresionismo.

Pero muy especialmente, será el expresionismo el que logrará la emancipación del color. La abstracción para Kandinsky será la consecuencia y no el medio de liberación de los colores. La liberación del color en la pintura tiene una significación similar en la poesía, o por lo menos en su camino hacia la abstracción, si es que nos permitimos hablar de poesía abstracta. Se trata del "silencio" que propone el color a la palabra desprendida de la mimesis, "elocuencia muda" de la imagen en la palabra podríamos decir tomando prestada esta idea de Lichtenstein en *La Couleur Éloquente* (Batchelor, 2008, p. 193). Así como la pintura expresionista propone "el abandono del color local, el pasaje de la pintura mimesis a la expresividad pura del color, la exploración del ritmo y de la dramatización de los colores, de su energía 'vitalista' y de su dinámica"³ (Le Rider, 1999, p. 300), la poesía abstracta hace a un lado la gramática, las reglas de la sintaxis y las estructuras semánticas habituales. A partir de este momento se inaugura en el espacio pictórico y en el espacio literario una composición en la que los elementos de la misma se quieren autosuficientes y autónomos, en la que la imagen pictórica y el imaginario poético se presentan como "absolutos".

³ Para J. Le Rider, en todos los casos la traducción es nuestra. "Les expressionnistes proprement dits commenceront au point où les grands précurseurs avaient abouti: abandon de la couleur locale, passage de la peinture-mimésis à l'expressivité pure de la couleur, exploration du rythme et de la dramatisation des couleurs, de leur énergie 'vitaliste' et de leur dynamique."

LA IMAGEN ABSTRACTA

Tan sólo en recuerdos permanezco en aquel mundo destrozado...
de este modo soy abstracto con recuerdos.

Paul Klee

Para hablar de "imagen" es preciso en primer lugar definir a qué tipo de imagen vamos a hacer referencia. Ya hemos dicho que nos ocuparemos tanto de la imagen poética como de la imagen pictórica por lo que es necesario en este caso tener en cuenta que ambas concepciones comparten o heredan de la tradición clásica occidental el concepto de *imago*, como aquello que "aparece" visible en su realidad exterior, lo que se da a ver a la luz. Desde Aristóteles, la imagen es asociada a la versión revivida de las impresiones despertadas por la imaginación en ausencia de los objetos que las estimularon. Tal como nos enseña Mitchell (1984) en su texto "*What is an image?*", se presentan como "apariencias". Emparentado a este concepto de imagen aparece la idea de "fenómeno". Dirá M. Henry (2014) en su estudio sobre Kandinsky:

"Phénomène" pour les Grecs désigne ce qui brille, ce qui se montre dans la lumière, de telle façon que se montrer veut dire se montrer dans la lumière. Ce qui montre, ce qui fait voir, c'est donc la lumière elle-même. Voir, c'est avoir part à la lumière, c'est entrer en elle, être éclairé par elle – c'est être dans le monde. (p. 19)

"Fenómeno" para los griegos designa lo que brilla, lo que se muestra a la luz, de tal manera que mostrarse quiere decir mostrarse a la luz. Lo que muestra, lo que hace ver, es por tanto la luz misma. Ver es tener parte en la luz, es entrar en ella, ser iluminado por ella – es estar en el mundo.⁴

Tenemos entonces una concepción del arte de "lo visible" y por lo tanto un arte subordinado al mundo, como réplica y reproducción de un modelo preexistente, como mimesis. En el análisis de Henry de la concepción clásica:

L'idée platonicienne de l'art comme mimésis est la conséquence directe du concept grec de "phénomène". Ce qui se montre dans la lumière, qui s'est d'ores et déjà donné de cette façon, l'artiste n'a plus, pour cette raison, qu'à le recopier. La valeur de l'art, c'est la valeur de la copie, sa plus ou moins grande fidélité au modèle. (p. 20)

La idea platónica del arte como mimesis es la consecuencia directa del concepto griego de "fenómeno". Lo que se muestra a la luz, que en este instante se ha dado de este modo, por esa razón, el artista ya no tiene más que copiarlo. El valor del arte es el valor de la copia, su mayor o menor fidelidad al modelo.

Este concepto, que en las artes visuales se ve subordinado a la perspectiva a partir del Renacimiento, es el que ha guiado la obra de arte "clásica" o al menos el modo de comprenderla hasta inicios del siglo XX. En este sentido, la metafísica occidental, señala

4 Para M. Henry, la traducción es nuestra en todos los casos.

Mitchell (1984), traslada a un modelo de representación la relación entre las imágenes visuales y los objetos. La conciencia misma es entendida como una actividad de producción pictórica, reproducción y representación.

Now this model is clearly subject to a wide variety of objections: it absorbs all perception and consciousness into the visual and pictorial paradigm; it posits an absolute symmetry between mind and the world; and it affirms the possibility of a point-by-point identity between object and image, worldly phenomena and representation in the mind or in graphic symbols. (Mitchell, p. 509)

Ahora, este modelo es claramente objeto de una amplia variedad de objeciones: absorbe toda percepción y conciencia al paradigma visual y pictórico; posiciona una absoluta simetría entre la mente y el mundo; y afirma la posibilidad de una identidad punto por punto entre objeto e imagen, fenómeno del mundo y representación en la mente o en símbolos gráficos.⁵

Este modelo es el que claramente va a ser rechazado desde las prácticas y teorizaciones expresionistas, que en el caso de Kandinsky llevará a afirmar que todo arte es abstracto y que no hay nada "exterior" en la obra de arte, sino que tanto materiales como tema y contenido son "interiores". Y en el caso de Klee, se jugará ya desde la oposición clasicismo-romanticismo, en "realidades del arte que amplían los límites de la vida tal como ésta se presenta de ordinario" y "ya no reproducen lo visible con mayor o menor temperamento, sino que hacen visible una visión secreta". (Klee, 1979, p. 51)

Según Michel Henry (siempre desde la perspectiva de Kandinsky), será imposible entonces hablar de imagen en relación a la obra de arte. La obra de arte procede de la imaginación pero no como *imago*. El producto de la imaginación no es una imagen.

Soustraite à la pesanteur des choses, aux systèmes d'inertie dans lesquels elles sont prises et qui tracent le cercle étroit de leurs possibilités limitées, l'œuvre d'art procède de l'imagination. Imaginer: poser autre chausse que ce qui est, qui est là devant nous – autre chausse que le monde. Imaginer: poser la vie. En tant qu'elle procède de l'imagination, l'œuvre d'art n'est-elle pas une image, l'image des choses, leur copie, leur reproduction? Ou, si cette conception semble décidément trop triviale, l'image non plus de tel ou tel objet particulier, mais celle du monde. *Imago mundi*: l'Imago qui est le paraître du Monde, son irruption dans la lumière, son éclatement extatique, bref le Monde lui-même comme tel. En faisant retour à son origine grecque pour tenter d'échapper à la platitude du réalisme, l'interprétation objectiviste de l'art n'a toujours rien à voir avec la vie – avec l'"abstraction". (...) Le produit de l'imagination n'est-il pas une image et l'art, qui en procède, un imaginaire? La réponse inouïe de l'article *De la composition scénique* est négative. L'imagination appartient à la vie, elle s'y développe tout entière et ne la quitte pas. Elle ne produit pas devant elle un monde, des images lumineuses, des phénomènes, des copies destinées à les remplacer. L'imagination est immanente: comme la vie elle s'éprouve elle-même dans une immédiation qui ne se rompt jamais, qui ne se sépare jamais de soi, qui est un pathos, la plénitude d'une expérience qui surabonde et à laquelle rien ne manque, Qu' imagine-t-elle alors, que signifie imaginer en ce cas?

Faire advenir à l'être e effet ce qui n'avait encore jamais trouvé place en lui: des sonorités, des impressions, des émotions, des sentiments, des forces non éprouvées jusque-

5 La traducción es nuestra

là. (Henry, 2005, pp. 185, 186)

Sustraída a la pesadez de las cosas, a los sistemas de inercia en las que están apresadas y que trazan el círculo estrecho de sus limitadas posibilidades, la obra de arte procede de la imaginación. Imaginar: poner otra cosa que lo que es, que está ahí delante de nosotros – otra cosa que el mundo. Imaginar: poner la vida. En tanto que procede de la imaginación, la obra de arte ¿no es una imagen, la imagen de las cosas, su copia, su reproducción? O, si esta concepción parece excesivamente trivial, la imagen no ya de tal o cual objeto particular, sino la del mundo. *Imago mundi*: la Imago que es el parecer del mundo, su irrupción a la luz, su estallido extático, en breve, el mundo mismo como tal. Retornando a su origen griego para tratar de escapar a la simpleza del realismo, la interpretación objetivista del arte no tiene nada que ver con la vida, con la “abstracción” (...). ¿El producto de la imaginación, no es una imagen y el arte que de ella procede, un imaginario? La respuesta inaudita del artículo *De la composición escénica* es negativa. La imaginación pertenece a la vida, se desarrolla enteramente en ella y no la abandona. Ella no produce delante de ella un mundo, imágenes luminosas, fenómenos que brillan – mucho menos imágenes que serían la reproducción de esos fenómenos, copias destinadas a reemplazarlos. La imaginación es inmanente: como la vida, se experimenta en una intermediación que no se rompe jamás, que no se separa jamás de sí, que es un pathos, la plenitud de una experiencia que sobreabunda y a la que nada le falta. ¿Qué imagina ella entonces, qué significa imaginar en este caso?

Hacer advenir al ser en efecto eso que no tuvo jamás lugar en él: sonoridades, impresiones, sentimientos, fuerzas hasta ese momento no experimentadas.

Esta concepción de la obra de arte según la cual, por un lado, toda obra de arte es abstracta y, por el otro, procediendo de la imaginación, de ningún modo puede pensarse como una imagen, nos pone ante el problema de una inconsistencia del concepto de “imagen abstracta”. Aparecería aquí, algo del orden del oxímoron, ya que esta “abstracción” tiene un sentido muy diferente del que podemos encontrar, según Henry, en obras como las de Mondrian o Malevitch, en las que la geometrización, la abstracción geométrica, proviene del mundo y sigue siendo reproducción del mundo, en un intento de extraer lo esencial del objeto. “La desaparición del objeto en la abstracción geométrica no es por tanto sino la venida a la luz de su esencia, lo que permite a todo objeto ser un objeto: lo que está puesto ahí delante, en ese espacio de luz que es el mundo”⁶ (Henry, p. 30). La abstracción propugnada por Kandinsky resulta de otro orden, de una “significación específica” en el orden ontológico. En palabras de Kandinsky: “La obra existe abstractamente antes de su materialización, que la hace accesible a los sentidos.”⁷ (Henry, p. 34) El arte coincide con la vida y tanto la forma como el contenido son de orden abstracto. La forma abstracta, que ahora es homogénea al contenido abstracto y responde a la “necesidad interior” como ley inmutable del arte, se libera de todo imperativo extraño a la vida. El universo objetual deja de ser el principio de organización y significación. Por esto es que pensar en “imagen abstracta” suena como un contrasentido.

Y si consideramos los postulados de Paul Klee en su *Teoría del arte moderno*, veremos

6 “La disparition de l’objet dans l’abstraction géométrique n’est donc que la venue au jour de son essence, de ce qui permet à tout objet d’être un ob-jet ce qui est posé là devant, dans cet espace de lumière qu’est le monde.”

7 “L’ouvre existe abstraitement avant sa matérialisation, qui la rend accessible aux sens”

que si bien comparten esta concepción de "espiritualidad" en el arte, esta idea de que el arte no reproduce lo visible, sino que "hace visible", parecen situarse en un terreno intermedio, de otro carácter en cuanto a las relaciones con el universo objetual. Dice Klee: "El arte atraviesa las cosas, va más allá, tanto de lo real como de lo imaginario. El arte juega, sin sospecharlo, con las realidades últimas y no obstante las alcanza efectivamente" (1979, p. 64). Para Klee, es necesario ampliar el conocimiento de las *apariencias*, accediendo a la realidad interna del objeto, por la cual el mismo pasa a ser mucho más que su simple apariencia. La obra de arte será síntesis de la mirada exterior y de la visión interior.

Pero entonces, ¿hay alguna posibilidad de considerar la imagen en un sentido diferente al de la tradición clásica? La idea de "mímesis" como principio que regula tanto el arte plástico como el poético, más allá de los medios, yace en la presentación de la apariencia de una supuesta realidad, aun considerando que esta realidad sea ilusoria y no una mera copia de una realidad ya constituida. Esta idea de "semejanza" se aleja de la mera copia pero participa de la propuesta de una imagen en el que la representación está ligada a algo exterior a la obra, por lo cual no podemos todavía desentendernos del universo objetual.

Podemos, sin embargo, hacer referencia a algunas otras perspectivas, sin un intento de agotar la propuesta, que han pensado la imagen artística de un modo diferente en la contemporaneidad. La experiencia de Ezra Pound y los "imagistas", por ejemplo, sitúa la imagen en otra dimensión. Cuando Pound considera la imagen no piensa en "imágenes" sino en el poema íntegro como "una imagen", en el que el sentido y la significación del poema son autorreferenciales. Para Bachelard (2011), por otra parte, la imagen poética debe ser considerada en el presente, en "su" presente, como "resaltar súbito del psiquismo" [...] "En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa." (pp. 7,8) Se pide al lector de poemas, argumenta en *Poética del espacio*, que no tome la imagen como un objeto y menos aún como un sustituto del objeto. Lo que debemos captar en el poema es su "realidad específica". (2011, p. 10) La imagen aparece como superación de todos los datos de la sensibilidad. El pintor contemporáneo, dice más adelante, no considera ya la imagen como un simple sustituto de una realidad sensible. La imaginación poética teje lo real y lo irreal. Las condiciones reales ya no son determinantes y la imaginación opera inquietando al ser en el automatismo del lenguaje.

En el ámbito de la pintura, podemos considerar de un modo similar, los postulados de Cézanne, precursor de los movimientos artísticos del siglo XX. En su concepción de la obra pictórica y especialmente en el modo en el que reflexiona acerca del color en la composición, nos devela la posibilidad de pensar esta relación entre la obra de arte y el universo objetual. En la pintura de Cézanne ya no hay copia o imitación, los motivos, como dirá Dorán (2016), son elegidos

en función de situaciones que favorecen una aprehensión directa de sus colores y de sus formas, sin las rupturas provocadas por la reflexión demasiado violenta del color de un objeto sobre otro o por una luz de conjunto demasiado fuerte, debida al sol. En la traducción del motivo sobre la tela, la concepción de la pintura como una equivalencia, un paralelo, antes que una imitación servil, es afirmada con insistencia. (p. 10)

En la recopilación realizada por su hijo de algunas notas de Cézanne, transcritas por

Léo Larguier, leemos: "La pintura es el arte de combinar los efectos, es decir de establecer relaciones entre colores, contornos y planos" y más adelante, "Pintar, no es copiar servilmente lo objetivo: es captar una armonía entre relaciones numerosas, es transponerlas en una gama propia desarrollándolas según una lógica nueva y original." (2016, p. 41) Si bien aquí no hay una definición de "imagen", en el sentido en el que nos hemos referido anteriormente a las reflexiones de los imagistas y de Bachelard, no hay duda de que la concepción de la obra de arte ya no es la de la mimesis como copia de los objetos y que, a lo que aluden quienes comentan el trabajo de Cézanne y su pensamiento, es a su preocupación por la "modulación de los colores", por la búsqueda de un "lenguaje" y de una "lógica" del arte, particular y privativa del artista. Esta concentración en los elementos formales de la obra es el camino que seguirán los expresionistas y de algún modo todos los movimientos de la vanguardia. En este sentido, hay una negación de la concepción tradicional del arte y su modo de pensar la imagen artística determinada desde el exterior, como copia de algo exterior. ¿Podemos llamar entonces, volviendo al estudio de Henry sobre el pensamiento de Kandinsky, "imagen" a aquello que no se presenta como *imago* en el sentido clásico? ¿O ya no podemos llamar "imagen" a aquello que propone un arte "espiritual" como al que aspira Kandinsky? Arte que por otro lado nada tiene que ver con lo figurativo o no figurativo sustancialmente, ya que tal como lo demuestra la presentación de obras de *Der blaue Reiter*, la "espiritualidad" puede estar presente en todo tipo de obras del pasado y del presente y en las configuraciones de los diversos lenguajes artísticos, sea la música, la literatura, la escultura, el dibujo infantil o el arte popular.

Tal vez, sea M. Blanchot (1969) quien presente una concepción de imagen que nos permita reconciliar esta oposición interior-exterior de la que parece, según Henry, imposible de desentenderse en tanto hablemos de imagen. En *El espacio literario*, Blanchot reflexiona de la siguiente manera:

¿Por qué, en el poema, en la literatura, el lenguaje no estaría en relación con el lenguaje corriente, como la imagen en relación con la cosa? De buena gana se piensa que la poesía es un lenguaje, que más que los otros hace justicia a las imágenes. Es probable que esto aluda a una transformación mucho más esencial: el poema no es poema porque comprendería cierto número de figuras, de metáforas, de comparaciones. Por el contrario, lo que el poema tiene de particular es que en él nada se hace imagen. Es necesario, por lo tanto, expresar de otro modo lo que buscamos: ¿acaso el mismo lenguaje no se convierte, en literatura, completamente en imagen, no un lenguaje que contendría imágenes o que expresaría la realidad en figuras, sino que sería su propia imagen, imagen de lenguaje –y no un lenguaje imaginado–, o aun lenguaje imaginario, lenguaje que nadie habla, es decir, que se habla a partir de su propia ausencia como aparece la imagen frente a la ausencia de la cosa, lenguaje que también se dirige a la sombra de los acontecimientos, no a su realidad, y por eso las palabras que lo expresan no son sino imágenes, imágenes de palabras y palabras en que las cosas se hacen imágenes?

¿Qué intentamos mostrar con esto? ¿Estaríamos sobre un camino en el que tendríamos que volver a opiniones felizmente abandonadas, análogas a aquella que antaño veía en el arte una imitación, una copia de lo real? Si en el poema el lenguaje se convierte en su propia imagen ¿no significaría esto que la palabra poética es siempre

segunda, secundaria? Según el análisis común, la imagen está después del objeto: es su continuación; vemos, luego imaginamos. Después del objeto viene la imagen. "Después" parece indicar una relación de subordinación. Hablamos realmente, luego hablamos imaginariamente, o nos imaginamos hablando. ¿La palabra poética no sería más que el calco, la sombra debilitada, la transposición en un espacio donde se atenúan las exigencias de eficacia, del único lenguaje hablante? Pero tal vez el análisis común se equivoque. Tal vez, antes de ir más lejos, haya que preguntarse: pero, ¿qué es la imagen? (pp. 27, 28)

La respuesta de Blanchot (1970) a esta pregunta es la siguiente: la imagen no es el doble del objeto, la sombra del objeto, sino la distancia o la lejanía del objeto respecto de él mismo, el objeto como alejamiento, lo presente en su ausencia. En ese caso, el objeto deja de ser el término de mi intención; no soy yo el que ve el objeto sino que es éste el que me mira, me "fascina" desde una distancia infinita, y así, inaprehensible, me aprehende como un "sujeto" puramente pasivo.

En *El diálogo inconcluso* leemos:

Así como no veo imágenes en el poema, porque en el poema todo es imagen, asimismo habría que decir que toda imagen también es *todo* el poema, siendo su centro único, su aparición absoluta y momentánea, su preferencia discreta, su contención [...].

La imagen es un enigma [...] Pregunta, deja de ser simple, pero también es respuesta y retumba en nosotros, y retumba en nosotros como lo que deduce de nosotros la respuesta que ella nos induce a ser. Entonces, ese desdoblamiento parece ser su vía y su naturaleza. Ella es esencialmente doble, no sólo signo y significado, sino figura de lo no figurable, forma de lo informal, simplicidad ambigua que se dirige a lo doble que está en nosotros. (pp. 503, 504)

Si esto es así, si la imagen es forma de lo informal, ya no habrá nada que, al menos para las artes visuales, nos detenga para hablar de "imagen abstracta", porque esta nueva concepción de imagen ya no impone la restricción de aquello que debe ser "copiado" o que se presenta como algo a "ver" por el artista bajo la luz del mundo. La imagen "es" en el lenguaje, en las manchas, en las líneas del cuadro. Este es el "otro del sentido" propuesto por Blanchot, no mera ambigüedad en la obra, no un perpetuo doble sentido que confunde el entendimiento, sino una ambigüedad que dice siempre "uno y otro", por lo que nada parece tener sentido pero todo parece tenerlo infinitamente. Nos permitimos una última cita en la que Blanchot reflexiona acerca de las relaciones que Bachelard encuentra entre la imagen y la "materia", el sueño y la sustancia:

Imagen, imaginación: al subordinar la imagen a la percepción, la imaginación a la memoria y al hacer de la conciencia un pequeño mundo que refleja pobremente el gran mundo, durante mucho tiempo hemos representado con estas palabras el juego de nuestra fantasía imitadora. [...] Ahora sentimos perfectamente que imagen, imaginario, imaginación no sólo designan la aptitud a los fantasmas interiores, sino el acceso a la realidad propia de lo irreal [...] y al mismo tiempo la medida recreadora y renovadora de lo real que es la abertura de la irrealidad. (1970, p. 504)

Hemos hecho anteriormente una salvedad con relación a la imagen abstracta. Decíamos, en principio, que lo reflexionado puede ser válido sin dificultad para las artes visuales pero ¿sucede lo mismo en el ámbito de la literatura? Si la noción de imagen que presentamos ya no presenta una contradicción con la abstracción, ¿es la abstracción posible en la escri-

tura, en lo que concierne al lenguaje verbal como medio y materia de la obra poética? Podríamos citar varios ejemplos de autores que han hablado de abstracción refiriéndose en particular a la poesía (tal vez resulte más difícil pensar una obra narrativa como abstracta).

En general, el concepto de abstracción ha sido tomado en préstamo por la crítica literaria del campo de las artes plásticas, intentando establecer un paralelo especialmente en la focalización del artista en los medios de producción de la obra. En el caso de la literatura, esto se observa especialmente en una sintaxis que ya no responde a la normativa gramatical y en una referencialidad interna a la obra en el orden semántico. Podríamos decir además que el principio de estructuración del poema responde a una configuración rítmica que se acerca o intenta acercarse a la obra musical más que responder a relaciones configurativas de significación habitual. Estas particularidades que el análisis de la obra poética, en particular de la poesía contemporánea, observa como principios constitutivos de la obra no alcanzan para pensar el hecho de que la palabra se vea "imposibilitada" de desprenderse de su carácter referencial. A diferencia de los medios de producción de otras artes, el lenguaje, la palabra, posee un contenido ideativo que si bien se configura con otro valor en el poema no deja de tener su anclaje en la significación que la palabra comparte con el uso cotidiano del lenguaje. J. Le Rider (1999), en su libro *Les couleurs et les mots*, dice:

En Somme, le moderne a voulu s'affranchir du principe de la mimésis en s'engageant dans l'abstraction. L'écriture a cherché à suivre ce mouvement, non sans voir combien il est difficile de concevoir une "littérature abstraite". En toutcas, le *Ut pictura poesis*, à l'âge de l'expressionnisme, de l'abstraction et du cubisme, conduit à mettre en doute les "effetsde réel" de la littérature et à donner une valeur différente aux noms et aux adjectifs de couleurs. (p. 319)

En suma, la modernidad ha querido emanciparse del principio de la mimesis en favor de la abstracción. La escritura ha buscado seguir este movimiento, no sin ver cuán difícil resulta concebir una "literatura abstracta". En todo caso, el *Ut pictura poesis*, en la época del expresionismo, de la abstracción y del cubismo, conduce a poner en duda los "efectos de realidad" de la literatura y a dar un valor diferente a los nombres y a los adjetivos de los colores.

EL COLOR COMO PROBLEMA FILOSÓFICO

Si al toro se le pone por delante una muleta roja, se enfurece; pero el filósofo, cuando simplemente se le habla del color, empieza a rabiar.
(Goethe citado por Schopenhauer)

Comenzamos considerando el problema de la imagen y su condición o posibilidad de abstracción a partir del color, del modo en que la emancipación del color en pintura significó una retirada de la "representabilidad" de algo exterior.

Ahora bien, de qué hablamos cuando hablamos de "color", o bien, qué entendemos por color y de qué modo definimos el mismo. Porque sin duda existen y han existido innumerables modos de "estudio" del color, desde una perspectiva más o menos "técnica", más o menos cercana a la práctica y al uso de los colores, por una parte, y por otra, una consideración más cercana al proceder "científico" en algunos casos, al "filosófico", en otros. Estos planos de estudio del color no son tan sencillos de separar, los límites entre ellos se van corriendo a medida que los postulados y teorías se van imbricando, ya sea por presentarse unas teorías como antecedentes de las otras, ya sea que se afirme o se rechace lo que cada autor considerará que "es" el color. Desde hace siglos, los colores han estado presentes tanto en la alquimia como en la literatura y la pintura, en los experimentos físicos y de percepción subjetiva.

Tomemos el caso más evidente y de mayor trascendencia en el campo de la estética: la *Farbenlehre* de Goethe, teorización construida en rechazo de la teoría newtoniana (dentro del campo de la física, es decir de una ciencia que se pretende racional), cuyos postulados de lo perceptual y fisiológico abren el camino a la reflexión filosófica y a la reflexión pictórica.

En nuestro caso, dado el tema de nuestra investigación, es decir, el estudio del color en el poema, nos vemos necesitados de una definición de "color" que parta de postulados estéticos, filosóficos y artísticos, haciendo alusión a cuestiones "pragmáticas", ya sea derivadas de la ciencia o de la técnica, sólo cuando resulte necesario en la explicitación de las teorías abordadas. Del mismo modo, la consideración de la historia de los colores (al modo en que puede presentarse en los libros de Michel Pastoreau) excede el objeto de este trabajo, si bien será necesario eventualmente hacer referencia a ello, especialmente cuando nos ocupemos del color "azul", en el último capítulo.

Debemos considerar, en primer lugar, dos dimensiones de estudio en las que el color se ha planteado como un problema, excediendo siempre las formulaciones posibles. Por un lado, la cuestión filosófica, con un largo devenir desde la antigüedad, ocupando un lugar central desde las postulaciones de Goethe, pasando por Schopenhauer, Wittgenstein, de quienes nos ocuparemos especialmente, no sin vernos necesitados de abordar en el mismo plano las consideraciones de Benjamin, Kandinsky y otros autores que han estudiado a su vez estas teorías en la contemporaneidad. La relación y/o distinción entre el color y la palabra tendrá lugar dentro de esta perspectiva. Por otra parte, deberemos pensar el estudio y los postulados del arte en los cuales el problema se ha centrado principalmente en la consideración del color y su relación u oposición al dibujo.

Un texto como el de David Batchelor (2008), *Colour*, que realiza una recopilación de fragmentos escritos sobre el color, pensará esta distinción desdoblado el problema de clasificación: por un lado, textos más generales y universales que se ocupan del color como concepto, y textos que van a cuestiones específicas y particulares, teniendo en cuenta las contingencias de la experiencia perceptual; por otra parte, una segunda clasificación entre textos que se ocupan de las diferencias entre el color y la palabra, y aquellos que se centran en la relación del color con la línea y la forma.

La *Historia de los colores* de Manlio Brusatin, por su lado, propondrá en el campo de los

estudios estéticos, la articulación de aspectos históricos y semióticos. Tal como lo enuncia Louis Marin en el prólogo a este libro en su edición francesa (1986) con relación al modo en que Brusatin se ocupa del color dentro del discurso “teórico” sobre el arte:

Ce discours des couleurs se logeait [...] come la tâche aveugle, le non-dit, l’impensé, le lieu de l’inconscient, différé dans son expression, refoulé dans sa position, au point que l’on pouvait se demander si sa formulation même était possible. (p. 9)

Este discurso de los colores se situaba [...] como el punto ciego, lo no dicho, lo impensado, el lugar del inconsciente, diferido en su expresión, reprimido en su posición hasta el punto de que uno podría preguntarse si su formulación misma era posible.⁸

Y en este sentido, el libro de Brusatin puede servirnos como anclaje y revisión histórica, en primer lugar, de los lugares en que se ha detenido el espíritu filosófico al pensar el estatuto del color. Según Manlio Brusatin (1986):

En fait le domaine de la couleur recouvre une aire partagée entre l’art et la science, entre la physique y la psychologie, un terrain qui mesure les limites de deux cultures, pour brouiller la clarté de leurs idées, terrain d’approche facile mais que n’atteignent jamais les méthodes ni analytiques ni expérimentales. Tout savant d’esprit philosophique a considéré les couleurs d’un regard méfiant: elles incarnent les lois de la mutation, de la séduction, de la non-vérité, l’imprévu du phénomène contrariant, le caractère irrévocable d’un message fort, et a même temps un destin éphémère (p. 24).

De hecho el dominio del color recubre un área compartida entre el arte y la ciencia, entre la física y la psicología, un terreno que mide los límites de dos culturas, para enredar la claridad de sus ideas, terreno de aproximación fácil (pero que no alcanza jamás) los métodos ni analíticos ni experimentales. Todos saben que el espíritu filosófico ha considerado los colores desde una mirada desafiante: ellos encarnan las leyes de la mutación, de la seducción, de la no-verdad, lo imprevisto del fenómeno irritante, el carácter irrevocable de un mensaje importante, y al mismo tiempo un destino efímero.

Comenzaremos entonces por proponer una aproximación a la perspectiva filosófica del color que, si bien puede remontarse a escritos de la antigüedad, ocupará un lugar de privilegio entre fines del siglo XVIII y principios del XIX con la *Teoría de los colores* de J. W. von Goethe. Podríamos decir que Goethe inaugura un nuevo modo de pensar el color en el que la percepción subjetiva tendrá un lugar privilegiado, por esto su importancia para los filósofos que retomarán posteriormente sus ideas.

Así se explica la radical novedad goethiana al incluir la fisiología de la visión como punto de arranque y complemento esencial de su *Farbenlehre*. A través de sus experimentos con las sombras coloreadas y la persistencia de imágenes (los famosos *Nachbilder*), Goethe investiga la actividad del ojo y su contribución a la construcción de la experiencia visual y al nacimiento de los colores. (López de Santa María, 2013, p. 22)

Las investigaciones de Goethe sobre el color tienen su origen en su permanente interés en el arte y la naturaleza, al que se sumará su interés científico en la teoría newtoniana, que se ve precisado de “corregir” a partir de sus propias observaciones de los experimentos que le dieron origen. A partir de un trabajo gestado durante décadas, Goethe se ocupa de redactar la *Farbenlehre* entre 1799 y 1810, año en que se publica la edición que completa una primera parte didáctica con la parte polémica y la parte histórica. En la primera parte,

⁸ En todos los casos, la traducción es nuestra.

se lee su famosa distinción entre colores fisiológicos, físicos y químicos, que da lugar a un estudio de las propiedades y conexiones entre los distintos fenómenos. El "círculo cromático" propuesto aquí será a su vez de gran importancia e influenciará las teorías y experiencias artísticas, especialmente desde el expresionismo, pero también del pintor J. M. W. Turner. El apartado denominado "Efecto sensible y moral del color" tendrá a su vez seguidores en la perspectiva metafísica y psicológica del color, entre quienes podemos contar sin más y como precursores a Philip Otto Runge (1810) con su *Farbenkugel* y a la antroposofía de Rudolf Steiner y su *Esencia de los colores* (1914-1924).⁹ Más adelante serán Kandinsky y los miembros de la *Bauhaus* (Johannes Itten, Paul Klee, Lyonel Feininger) quienes propongan un estudio psico-estético del color bajo la influencia de la *Farbenlehre*.

El concepto de *Urphänomen* (fenómeno originario) por el cual el surgimiento del color se da en el límite entre la luz y la oscuridad, y los de polaridad (amarillo-azul) e intensificación (que lleva del naranja y el violeta hasta el rojo-púrpura), así como la distinción entre colores "activos" y "pasivos", contribuirán y tendrán efecto en las consideraciones estéticas del siglo XX. Retomaremos estas cuestiones en los capítulos venideros, para la explicación de la conformación y análisis del "diagrama" en la poética de los autores estudiados.

Será Arthur Schopenhauer quien recepcione entre sus contemporáneos desde la perspectiva científico-filosófica la obra de Goethe, dando a luz al texto *Sobre la visión y los colores* (2013), publicado por primera vez en 1816, poniéndolo previamente a consideración del mismo Goethe. Más allá de los avatares de esta relación, poco satisfactoria para Schopenhauer, y de la correspondencia que da testimonio de los intercambios entre ambos autores, el texto de Schopenhauer varía el énfasis de la teoría de la luz al ojo. En Schopenhauer,

lo originario es la actividad del ojo, el modo en que éste reacciona a la luz, modo que en sus distintas variaciones da lugar a los colores. Así pues, si la teoría de Goethe era una investigación sobre las acciones y pasiones de la luz, la de Schopenhauer estudia las acciones y pasiones del ojo. (López santa María, 2013, p. 28)

Como veremos más adelante, la teoría de Schopenhauer será otra de las fuentes de inspiración, a la par que Goethe, de la concepción metafísica del color en Kandinsky (Jay, 2011). En este sentido, el texto de Schopenhauer se propone ofrecer una verdadera explicación de la *esencia* del color, ya que, según el autor, Goethe ha explicado cómo se origina el color pero no qué es. *Sobre la visión y los colores* enfatiza la idea de que el color pertenece al ojo y no a las cosas:

Dado que por una vez hemos fijado la atención en el hecho de que en nuestra explicación del color retrocedemos desde la luz hasta el ojo, de modo que para nosotros los colores no son más que acciones del ojo mismo que se manifiestan en oposiciones polares, puede ser oportuno observar que siempre ha existido una sospecha de eso, por cuanto los filósofos invariablemente han supuesto que el color pertenecía en mucho mayor medida al ojo que a las cosas. [...] Por otro lado, hubo que reconocer que el color es algo inherente a la cosa y perteneciente a sus propiedades, pero a su vez algo que resulta exactamente igual en las cosas más diversas y se muestra distinto en las que por lo demás son iguales, así que ha de ser accesorio. Todo esto hizo del color un tema difícil, desconcertante y por ello engorroso. (Schopenhauer, 2013, pp. 75, 76)

⁹ Para estos aspectos, ver Le Rider, J. (1999), P. 114 y Brusatin, M. (2009), P. 109.

Tomemos esta última observación de Schopenhauer como proposición central en otro de los filósofos que, a partir de la *Farbenlehre* pondrán su atención en el color casi un siglo y medio más tarde. Nos referimos a Ludwig Wittgenstein, quien invitará a observar los colores como ejercicio filosófico, ya que según sus palabras, “los colores incitan a filosofar”. El texto de Wittgenstein (2013) está editado a partir de una serie de apuntes sobre los que el autor trabajó hasta pocos días antes de su muerte en 1951. Sus “observaciones” tienen base en la *Teoría de los colores* de Goethe, particularmente en su especulación acerca de la “naturaleza” del color. El color, como pretexto para filosofar, ofrece en el lenguaje un tema insuperable a partir de las ambigüedades que derivan de su origen y contexto sociológico y filosófico. En su búsqueda de una gramática y una “lógica” de los colores, Wittgenstein recurre a Goethe como un lugar clave de este ejercicio del filosofar, tal como lo observa de modo explícito: “Los colores incitan a filosofar. Quizá esto explique la pasión de Goethe por la teoría de los colores. Los colores parecen proponernos un enigma, un enigma que nos estimula – no que nos perturba” (*Vermischte Bemerkungen* 127).¹⁰ Este estímulo parte de ese carácter ambiguo del lenguaje del color, de los posibles usos del nombre del color y, en ese sentido, la esencia y el uso del color son lo mismo. Wittgenstein analiza el color en su contexto, en el entorno en el que la palabra es usada, en una praxis determinada, abandonando la perspectiva metafísica, para dar sustento a una lógica gramatical, conceptual.¹¹ “En filosofía se debe siempre preguntar:”, dice Wittgenstein (2013) (II, 11. p. 15) “¿Cómo se debe enfocar este problema para que se vuelva resoluble?”, para responder de inmediato, “Porque aquí (cuando considero los colores, por ejemplo) se da ante todo la incapacidad para imponer en los conceptos algún orden. Estamos parados como el buey frente a la puerta del establo recién pintada.” (II, 12. p. 16)¹² En otro lugar de sus Observaciones, nos dice:

“¿No es posible imaginar que ciertos hombres tienen una geometría del color diferente de la nuestra?” Esto, obviamente, quiere decir: ¿no es posible imaginar gente con otros conceptos de color que los nuestros? Y eso a su vez quiere decir: ¿No es posible imaginar gente que no tenga nuestros conceptos de color, pero que tenga conceptos que estén emparentados con los nuestros, de manera que los podríamos también llamar “conceptos de color”? (I, 66. p. 11)¹³

10 Citado por Isidoro Reguera en su Introducción a Wittgenstein, Ludwig. (2013) Observaciones sobre los colores. Barcelona, Paidós.

11 Reguera, Isidoro, Op.cit., pp. vi, vii: “La perspectiva psicológica está dedicada sólo a la descripción de fenómenos (...), de lo observado (...). No enseña el uso de las palabras, ni se pregunta por la esencia, que son las dos preguntas – una sola realmente – de la filosofía. Al describir lo observado busca siempre una explicación científica o metafísica: uniendo lo vivido con algo físico (...) o conectando la apariencia con el ser (...). No como nosotros, dice Wittgenstein, que conectamos lo vivido con lo vivido y la apariencia con la apariencia buscando en ellos mismos (...) su explicación, y no en otro plano más allá, sea físico o metafísico, que nunca será relevante a la hora de justificar el contexto o juego dados, que se agotan cada uno en sí mismo, inconmensurable con otros.”

12 II, 11 - “In der Philosophie muß man immer fragen: “Wie muß man dieses Problem ansehen, daß es lösbar wird?”. II, 12 – Denn hier (wenn ich die Farben betrachte z. B.) ist da erst nur eine Unfähigkeit irgend eine Ordnung in den Begriffen zu machen. Wir stehen da, wie der Ochs vor der neu gestrichenen Stalltür.” Hemos modificado levemente la traducción de A. Tomasini Bassols.

13 I, 66 – “‘Kann man nicht denken, daß gewisse Menschen, eine andere Farbengeometrie als die unsere hätten?’ Daß heißt doch: Kann man sich nicht Menschen mit andern Farbbegriffen als den unsern denken? Und daß heißt wieder: Kann man sich nicht vorstellen, daß Menschen unsre Farbbegriffe nicht haben, un daß sie Begriffe haben, die mit unsern Farbbegriffen auf solche Art verwandt sind, daß wir sie auch ‘Farbbegriffe’ nennen würden?”

Lo que Wittgenstein busca encontrar, como ya se ha dicho, es la lógica de los conceptos de color y no elaborar una teoría. Para esto se necesita de la observación: "Se observa para ver lo que no se ve cuando no se observa" (III, 326. p. 61)¹⁴, porque observar no es simplemente mirar y contemplar. Las Observaciones ponen a prueba aquello que creemos saber sobre el color y sobre el uso del color. Para esto es necesario pensar el color en su entorno: "Un color 'brilla' en su entorno. (Así como sólo en una cara sonríen los ojos)" (I, 55. p. 9).¹⁵ La lógica de los conceptos de color está en los juegos del lenguaje y las palabras de color dependen del uso que se haga de ellas, de los juegos a los que se las someta, porque "no hay el concepto de color puro", todo depende de la "afinidad" y el "contraste". "Los diversos conceptos de color ciertamente están estrechamente relacionados entre sí, las diversas 'palabras de colores' tienen un uso semejante, pero por otra parte hay toda una gama de diferencias" (III, 75.p. 26).¹⁶ La lógica de los conceptos de color es la lógica de su juego, de los juegos del lenguaje en los que aparecen las palabras de color.

Si para Wittgenstein, "la praxis filosófica dedicada al análisis del color" es aquella que "se desarrolla teniendo en cuenta el contexto fáctico del entorno de un color" (Reguera, 2013, p.XX) en los juegos del lenguaje, como lógica gramatical, conceptual y vivencial, veremos en otro autor un modo diferente de aparición de las palabras de color, de la experiencia del lenguaje y del color. Nos referimos a Walter Benjamin y a algunos escritos de juventud en los que el color se hace presente como tema.

En el lenguaje, las palabras del color se realizan como experiencia en la que la percepción y lo percibido se confunden en un estado de continua transformación en el contraste y relación con otros colores. En "Walter Benjamin. The colour of experience", H. Caygill (2005) pone en relación la experiencia del lenguaje y la experiencia del color en los escritos benjaminianos. Hay un texto en particular sobre el color en la obra de juventud de Benjamin (2017), "El arco iris. Diálogo sobre la fantasía", que permite pensar esta relación entre el "color puro" y la "*reine Sprache*", la "lengua pura", como canto puro, intransitivo, sin contenido y sin pretensión exterior a sí mismo (2015 Berman *La era de la traducción*). En una estructura que nos recuerda a los escritos románticos, en su "escenificación" de una conversación entre Margarethe y Georg, el texto expone la visita de Margarethe a su amigo pintor para relatarle un sueño que ha tenido la noche anterior. Ha soñado con los colores de la fantasía. "Conozco esos colores de la fantasía", dice Georg, "Creo que están en mi interior cuando pinto. Mezclo los colores y entonces no veo más que color. Casi diría que soy color." (Benjamin, *Materiales*, p. 45) A lo que Margarethe responde que en su sueño ella no era más que su mirada, olvidada del resto de sus sentidos: "Yo no era alguien que miraba, sino que sólo era una mirada. Y lo que veía no eran cosas, Georg, sino sólo colores. Y yo misma estaba coloreada en ese paisaje." (p. 46) El diálogo desarrolla a partir de aquí una diferencia entre los colores pictóricos y los colores de la fantasía. El color en la pintura está limitado por una superficie, el color pictórico sólo es un reflejo de la fantasía porque el color puro mismo es infinito. Dice Georg:

14 III, 326 – "Man beobachtet, um zu sehen, was man nicht sähe, wenn man nicht beobachtet[e]."

15 I, 55 – "Eine Farbe 'leuchtet' in einer Umgebung. (Wie Augen nur in einem Gesicht lächeln)"

16 III, 75 "Die verschiedenen Farbbegriffe sind wohl eng miteinander verwandt, die verschiedenen 'Farbwörter' haben einen verwandten Gebrauch, aber es sind mancherlei Unterschiede."

El color puro sólo existe en la visión, sólo en la visión existe lo absoluto. El color pictórico sólo es un reflejo de la fantasía. En él la fantasía propiamente se vuelca hacia el acto de crear, hace transiciones con la luz y la sombra, se empobrece. El fundamento espiritual del cuadro es la superficie,..., la superficie ilumina al color y no al revés. La infinitud espacial es la forma de la superficie, es el canon, y de ella parte el color (p. 47).

El color es infinito como la lengua es inconmensurable: "cada lengua alberga en su interior a su infinitud inconmensurable y única", dice Benjamin (1998, p. 61). El infinito de contenidos posibles es comunicado *en* el lenguaje y no *a través* de él, la "esencia espiritual" se comunica en un lenguaje y no a través de él.

Martin Jay, en su trabajo "Chromophilia: *Der Blaue Reiter*, Walter Benjamin and the emancipation of colour" (2011), cita del fragmento inédito de Benjamin, "Una visión infantil del color", el siguiente párrafo que, según Jay, bien podría ser adjudicado a Kandinsky:

Color is something spiritual, something whose clarity is spiritual, so that when colors are mixed they produce nuances of color, not a blur. The rainbow is a pure childlike image... The latter abstract from color. (2011, p.12)

El color es algo espiritual, algo cuya claridad es algo espiritual, de modo que cuando los colores se mezclan producen matices de color, no algo borroso. El arco iris es una pura imagen infantil... La última abstracción del color.¹⁷

El color toca el "alma", despertando un ánimo no-reflexivo, concluye Jay, que está abierto a la esencia espiritual de los objetos. Kandinsky (1912) diría: "lo espiritual" es la conexión interior de la vida estética invisible y de la vida ética, esto es, un modo de realización de la vida, una "práctica". El color no puede "comunicarse", no se da "por medio" del lenguaje o "por medio" de la pintura sino que se realiza como reflejo de una infinitud, de lo inconmensurable del lenguaje, revelándose en la composición.

En los escritos de Benjamin existe, tal vez como gesto utópico, una experiencia que sin ser asequible se propone como relación con la infinitud, como ese infinito de posibilidades del color y del lenguaje. La presencia del color puro sólo está en la "visión", pero esta visión no se realiza en el sentido del ver ni contemplar, ni siquiera "observar" como lo quiere Wittgenstein. No hay búsqueda de una "lógica", porque aquí se trata de una búsqueda "espiritual", "visión interior" en los términos de Kandinsky.

Llegamos con Kandinsky a la vertiente que, desprendida de las inquietudes de la *Farbenlehre*, nos sitúa frente a postulados artísticos y problemas que vinculan al color como materia compositiva en relación a los otros elementos pictóricos. Nos restará luego pensar la palabra-color como elemento compositivo en el poema.

17 La traducción es nuestra

EL COLOR COMO ELEMENTO PICTÓRICO

Les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstraiteurs de quintessence. Les coloristes sont des poètes épiques.
Charles Baudelaire. *Salon de 1846*.

...you draw any line that it is either right or wrong, colour is wholly relative.
John Ruskin. *The elements of Drawing*.

Para analizar la antinomia forma/color en la producción propiamente artística, debemos remontarnos al Renacimiento y a las tendencias académicas neoplatónicas. No nos detendremos aquí en la consideración de estas raíces que tienen su origen en Platón y Aristóteles¹⁸, con una preponderancia de la forma sobre el color, sino que proponemos más bien arribar a la disputa clásica entre la escuela florentina y la veneciana¹⁹ para pensar esta oposición que se genera entre los dibujantes y los coloristas, es decir en la mayor relevancia de la línea o del color.

El uso de la perspectiva en el siglo XV como ciencia geométrica otorga veracidad y un carácter real al dibujo, mientras que el color aparece como apariencia engañosa. He aquí una "divergencia subterránea" dice Brusatin (2009): "Par rapport à l'affirmation du primat des "arts du dessin" sur la production discontinue de la couleur, dépourvue des règles sûres et vouée au sort incertain de l'artiste" (p. 82). ("En relación a la afirmación del primado de las "artes del dibujo" sobre la producción discontinua del color, desprovista de reglas seguras y abocada a la suerte incierta del artista").

Cuando H. Wölfflin (1952) analiza el paso del linealismo a lo pictórico, advertirá en el conjunto de las diferencias entre el arte clásico y el barroco, un tratamiento del color que, precediendo al impresionismo y al arte moderno, supone un abandono del color local y un efecto autónomo del colorido. Leonardo y sus reflexiones acerca del claroscuro proponen ya una menor dependencia de la línea en la composición pictórica, la línea "ha cesado", como dice Wölfflin, "por completo en su oficio de uniforme conductor seguro en el todo formal" (p. 28). Ahora bien, las formulaciones de Leonardo, si bien conocedor de los reflejos cromáticos y colores complementarios en las sombras, no llegan en la pintura a sustanciarse como cambio en el uso del color. Esto ocurrirá sólo cuando se sustituya "la calidad cromática uniforme por la imprecisión cromática parcial" (Wölfflin, 1952, p. 289). Sin embargo, algo que señala Brusatin (2009) resulta de suma importancia en relación a las ideas de Leonardo en *Sulla pittura*, el hecho de que el rol preponderante de la luz y la

18 Para este tema en particular, ver Brusatin, M. (2009), pp.79-82; Le Rider, J. (1999), pp. 9-39. Para la consideración de la evolución de lo lineal a lo pictórico: Wölfflin, H. (1952).

19 Ver en Gombrich, E. H. (1999). "Luz y color. Venecia y la Italia Septentrional, primera mitad del siglo XVI".

sombra en la composición esté acompañado de la importancia de la percepción y el contraste, como “perspectiva de los colores” (en la coexistencia de colores claros y oscuros) desde un punto de vista subjetivo. Lo cierto es que el uso del color evolucionará hacia una *emancipación*, atenuando el carácter objetivo del colorido, desplazando los acentos de color e introduciendo anomalías en la distribución del colorido. Esta nueva autonomía del color se hará evidente en la composición, “repartiendo un mismo color entre cosas de muy diferente significación o, al revés, separando con el manejo del color lo que materialmente constituye una unidad” (Wölfflin, 1952, p. 291). Ya no se trata de la coordinación y el equilibrio, el color no es repartido regularmente, sino que “ha de obrar por sí solo” (p. 236).

Antes de considerar el uso del color en el impresionismo y el expresionismo, necesitamos hacer referencia a un artista del período romántico que es considerado un precursor en las experiencias con el color: Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Habíamos adelantado ya al hablar de la *Teoría de los colores* de Goethe la influencia que la misma había tenido en el pintor. De hecho existe una obra de Turner de 1843 que se llama *Light and Colour (Goethe's Theory). The Morning after the Deluge*. La misma recuerda el círculo cromático de Goethe en formación, en devenir, en movimiento. Se dice que en su obra tardía, Turner no pinta ya el color de la naturaleza sino *la naturaleza del color*. Luz y color se reúnen en los colores preferidos del artista: el azul y el amarillo, como alianza entre la luz y la oscuridad, el cielo y la tierra, complementándose en el cuadro. Es la misma polaridad propugnada por Goethe, polaridad que resulta de opuestos complementarios: no hay claridad sin oscuridad, ni hay luz, ni colores, sin la presencia de lo tenebroso. Deleuze (2007) dirá que Turner pasa en la segunda etapa de su obra, después de 1830, de pintar catástrofes, tempestades y avalanchas a incorporar la catástrofe en el acto de pintar.

La catástrofe está en el corazón del acto de pintar...las formas se desvanecen. Lo que es pintado y el acto de pintar tienden a identificarse. ¿Bajo qué forma? Bajo la forma de chorro de vapor, de bolas de fuego, en las que ninguna forma conserva ya su integridad. O simplemente se sugieren trazos, se procede por trazos en una especie de hoguera. [...] Esta catástrofe en el acto de pintar es inseparable de un nacimiento. ¿Nacimiento de qué? Del color. (2007, pp. 24, 25)

Ésta es también la idea de Klee, “el salto del caos al orden”, el punto gris desde lo que todo adviene y en el que todo muere. “Establecer un punto en el caos es reconocerlo necesariamente gris” (p. 84). Pero es necesario antes de desarrollar los postulados de Klee, retomar las palabras de un teórico del arte, gran admirador de Turner, John Ruskin. En “Letter III: On Colour and Composition”, Ruskin sostiene:

[...] while form is absolute, so that you can say at the moment you draw any line that is either right or wrong, colour is wholly *relative*. Every hue throughout your work is altered by every touch that you add in other places; so that what was warm, a minute ago, becomes cold when you have put a hotter colour in another place, and what was in harmony when you left it, becomes discordant as you set other colours beside it. (Batchelor, 2008, p. 29).

[...] mientras la forma es absoluta, de tal modo que puede decirse por el momento que cualquier línea que dibujas o bien es correcta o incorrecta, el color es enteramente *relativo*. Cada tono durante tu trabajo es alterado por cada mancha que agregas en otros lugares; de modo que lo que era cálido un minuto antes, se hace frío cuando pones un

color más cálido en otro lugar, y lo que estaba en armonía cuando lo dejaste, se vuelve discordante cuando pones otros colores a su lado.

La observación de Ruskin, que claramente ha salido en defensa de los coloristas, concierne sin duda a la obra de Turner. Según Ruskin es la "devoción a la vida" y el "gran genio" del artista lo que hace al colorista, dado que no existen reglas, dado que en el uso del color todo es relativo; la armonía o la discordancia dependerán de la composición y del modo en el que el artista disponga los colores en la tela.

Después del Romanticismo, los colores se transforman en tema de inquietud, como efecto de subversión de lo real. Durante la época del Realismo y del Naturalismo, el color es signo de lo fantástico y por lo tanto, no puede confiarse a ellos la representación del mundo (Le Rider, 1999, p. 133). La disputa se centrará ahora entre los partidarios del sistema de Ingres y los de Delacroix. Unos, defendiendo "una disciplina de precisión absoluta en el estudio del natural" y combatiendo "la improvisación y el desaliño", los otros, sosteniendo que "el color era mucho más importante que el dibujo, y la imaginación que la inteligencia" (Gombrich, 1999, pp. 505, 506).

Arribamos así a la etapa en la que el color comienza su camino hacia la emancipación y en la que la obra de arte inaugura la abstracción, con anticipaciones como las pinturas de Turner y las experiencias con el color de Van Gogh o de Cézanne.

El llamado "impresionismo" tendrá mucho que ver en esta deriva, ya que propondrá un tipo de pintura que sale del estudio y busca recoger las impresiones subjetivas tanto en los motivos y las formas como en la observación de la luz y el color.

Puede decirse...que Manet y sus seguidores realizaron una revolución en la transcripción de los colores casi comparable a la revolución en la manera de representar las formas desencadenada por los griegos. Ellos descubrieron que, si contemplamos la naturaleza al aire libre, no vemos objetos particulares, cada uno con su propio color, sino más bien una mezcla de tonos que se combinan en nuestros ojos (Gombrich, 1999, p. 514).

Los impresionistas abandonaron el procedimiento de mezclar los colores sobre la paleta, aplicándolos en pequeños toques y pinceladas de manera directa sobre el cuadro, confiando en una percepción del ojo subjetiva y no ya basada en lo que el artista lograba en el estudio como "situación ideal" de luz contorneando las formas.

Con Cézanne, esta experiencia subjetiva se transforma en una búsqueda de precisión compositiva. Este artista no se conforma con los resultados obtenidos por los impresionistas en el descubrimiento de las sombras coloreadas sino que pretende además el orden y la claridad en la composición lograda por los clásicos. Cézanne trabaja el arte del colorido y del modelado de las formas a partir del color, sin reparar en la mimesis (tal como hemos explicitado anteriormente en el apartado acerca de la imagen abstracta). Dice Gombrich (1999): "Él no iba a tergiversar la naturaleza; pero no le importaría demasiado que ésta quedase contrariada en algún pequeño detalle, siempre que éste le ayudara a obtener el efecto deseado" (p. 544). Resulta sumamente interesante notar que en Cézanne ya no hay necesidad de oponer la línea al color. "El dibujo y el color no son distintos, siendo todo en la naturaleza coloreado" leemos en los aforismos recopilados entre 1901 y 1902 por Léo Larguier (Doran, 2016, p. 39). Y esto es porque el artista modela a través del color, de los

planos de color. Insistía en la necesidad de un “tiempo gris claro”, que permitiera observar los colores locales sin que la “envoltura” tuviera mayor injerencia. En el libro que Joachim Gasquet dedica a Cézanne, en sus conversaciones imaginarias, encontramos la frase que gustaba de repetir Paul Klee: “El color es el lugar donde se encuentran nuestro cerebro y el universo” (Doran, 2016, p. 196) y más adelante:

La naturaleza no existe en superficie sino en profundidad. Los colores son la expresión, en esa superficie, de esa profundidad. Ascienden de las raíces del mundo. Son su vida, la vida de las ideas. El dibujo, por su parte, es todo abstracción. Por esto nunca hay que separarlo del color. Es como si usted quisiera pensar sin palabras, con puras cifras, puros símbolos. Es un álgebra, una escritura. Desde que la vida le adviene, desde que significa sensaciones, se colorea. (Doran, 2016, p. 215)

Retomaremos en el siguiente apartado esta comparación del color con la palabra que resulta sumamente significativa para nuestro estudio de la palabra-color. Cézanne pareciera decir: el color es a la pintura lo que la palabra es al pensamiento.

Habíamos mencionado el análisis que Deleuze (2007) realiza de la pintura de Turner y de la catástrofe en el acto de pintar. Lo que se piensa a continuación es el caos y la catástrofe en Cézanne y en Klee, la consideración de la “pre-pintura”, de donde “ascenderán los colores”. Deleuze cita del mismo libro con el que hemos estado trabajando para desarrollar las ideas de Cézanne (*Conversaciones con Cézanne*), un párrafo que nos vemos tentados de poner a dialogar con el texto de Benjamin (2017), “El arco iris. Diálogo sobre la fantasía”:

Esos grandes arco iris, esos grandes prismas cósmicos, este amanecer de nosotros mismos, por encima de la nada, los veo crecer...Un sentido agudo de los matices me invade. Me siento coloreado por todos los matices del infinito. En ese momento, yo y mi cuadro somos un solo ser (Deleuze, 2007, p. 29).

Habíamos mencionado como otro precursor de la emancipación del color a Vincent Van Gogh. Si bien hay en él también una búsqueda y experimentación en el uso de la línea y el color, un tratamiento de los temas que ya no se preocupa por la imitación de la naturaleza, habría que pensar aquí en un anuncio, un estadio previo de lo que será el expresionismo. Hay algo de la expresión del artista que invade la obra, que se adelanta y se fusiona con el motivo del cuadro. Según Gombrich (1999), “Van Gogh empleó pinceladas aisladas no sólo para desmenuzar el color, sino también para expresar su propia agitación” (p. 546). Son pinceladas en una ilación parecida a la de las palabras en la frase, tal como lo describe el propio artista, pero también volveremos a esto más tarde cuando analicemos la palabra en relación con el color.

Van Gogh escribe en una carta a su hermano Theo:

¿No puedes entender simplemente que un pintor hace bien si parte de los colores que hay en su paleta, en lugar de partir de los de la naturaleza?

Quiero decir, por ejemplo, que cuando hay que pintar una cabeza mirando bien la naturaleza que se tiene ante sí, se tiene derecho a pensar: esta cabeza es una armonía en marrón-rojo, violeta, amarillo, todo eso quebrado. Por lo tanto, pongo en mi paleta un violeta, un amarillo y un marrón rojo, y los quiebro uno con otro. De la naturaleza retengo cierto orden de sucesión, cierta exactitud en cuanto al lugar de los colores; la estudio para no hacer tonterías, para ser razonable; pero que mi color sea, literalmente y exactamente fiel, eso cuenta menos para mí, con tal que quede bien sobre mi tela

como quedaba bien en la vida (2015, p. 203).

Es el abandono del color local, es la "necesidad" que se presenta en el cuadro de "ese color", que la obra y no la naturaleza determina como "correcto". Van Gogh es un estudioso tanto del dibujo como del color y en sus cartas describe pormenorizadamente las observaciones que realiza. Resulta conmovedor el modo en el que el motivo se le impone y es "leído" por el artista y transpuesto a la tela. Otra observación que debemos realizar es esa combinación de colores que se presenta en todos sus relatos en lo que ve y pinta. Siempre se hace referencia a la armonía entre los colores, al modo en que los mismos se complementan u oponen: "un gris rojo, relativamente poco rojo, parecerá más o menos rojo según los colores junto a los cuales esté. Y lo mismo con el azul, y con el amarillo. Basta con mezclar un poco de amarillo a un color para hacerlo muy amarillo si se lo coloca cerca de un tono violeta o lila" (Van Gogh, 2015, p. 151). Y es en este sentido que insistimos en el papel de precursor de Van Gogh con respecto al lugar fundamental que tendrá el color en la obra expresionista.

Durante el período expresionista, el color asume un papel inédito hasta el momento. Como observa Le Rider (1999):

En ce sens les grands précurseurs de l'émancipation de la couleur (Cézanne, Van Gogh, Gauguin...) peuvent être considérés comme des représentants du « premier expressionnisme ». Les expressionnistes proprement dits commenceront au point où ces grands précurseurs avaient abouti... (p. 300).

En este sentido, los grandes precursores de la emancipación del color (Cézanne, Van Gogh, Gauguin...) pueden ser considerados como los representantes del "primer expresionismo". Los expresionistas propiamente dichos comenzaron en el punto donde los grandes precursores habían arribado...

El color ya no está adherido a la cosa, al cuerpo, sino el cuerpo al color. Así lo propondrá Vassily Kandinsky (2011) en su libro *Sobre lo espiritual en el arte*. De lo que se trata aquí es de la inversión de las relaciones colorísticas que se presenta como arbitraria pero que responde a una coherencia interna de la obra y como ya fue expuesto anteriormente, a una "necesidad interior". El análisis que Kandinsky realiza del color tiene sus raíces en la obra goetheana y claramente parte de una idea romántica de relación entre las artes y de éstas con la vida. Haciendo énfasis en "la idea de Goethe de que la pintura debe hallar su *bajo continuo*", Kandinsky aproximará la pintura a la música en una búsqueda de un "arte puro".

Los instrumentos con que cuenta la pintura son la forma y el color, pero éstos son de naturaleza diversa:

La forma existe de manera independiente, como representación de un objeto o como delimitación abstracta pura de un espacio o una superficie. No sucede lo mismo con el color, que no puede expandirse infinitamente. El rojo infinito sólo puede ser concebido en el intelecto. Cuando oímos la palabra "rojo" no hay límites para nuestra imaginación... Cuando el rojo sea reproducido materialmente (en una pintura) tendrá, en primer lugar, un tono específico, seleccionado entre la gama infinita de sus tonos, es decir, estará caracterizado en forma subjetiva; en segundo lugar, su superficie deberá estar delimitada y diferenciada de otros colores que están junto a él y que irremediablemente, transforman – por cercanía y demarcación – su característica subjetiva, dotándolo de una consonancia objetiva (2011, pp. 39, 40).

A los efectos físicos y psicológicos del color, muy cercanos por cierto a las ideas de la *Farbenlehre*, se suma esta idea de "armonía formal" de acuerdo a la "ley de necesidad interior". Forma y color, aunadas en la sonoridad interior, conformarán una composición con ciertas características y relaciones de armonía y disarmonía. Se crea así una "gramática pictórica" fundada en una serie de aspectos que Kandinsky desarrolla a partir del color y de las oposiciones frío-calor, luminosidad-oscuridad. Estas antinomias generan los fenómenos de proximidad o lejanía respecto del espectador y los movimientos centrífugo y centrípeto para el amarillo y el azul.²⁰ El rojo, por su parte, es movimiento en sí, energía vibrante. Al igual que en Goethe, el azul se aproxima al negro, como intensificación de su oscuridad, y el amarillo al blanco, profundizando su luminosidad. Resulta sumamente interesante en Kandinsky el modo en el que se concibe la formación del gris. El mismo puede darse por la mezcla entre blanco (alumbramiento) y negro (muerte), con lo cual obtenemos un color insonoro e inmóvil; o podemos obtener el gris a partir de la unión óptica del verde y el rojo: "mezcla de inmovilidad satisfecha y una fuerza activa vivaz" (2011, p. 61). Según Deleuze (2007), este último es el gris desde el que "los colores brotan", "matriz de los colores", un gris dinámico que, por otra parte, tendrá una gran importancia en las conceptualizaciones del color en Klee.

El círculo cromático en la teoría de Kandinsky está conformado por seis colores (como en Goethe) que en duplas componen las tres grandes antinomias, un anillo que "como una serpiente que se muerde la cola (emblema del infinito y la eternidad)" (p. 65), está en continuo movimiento. Estos colores tienen una sonoridad interior que comparten con las formas, de modo que se establecerán relaciones de armonía y disarmonía según las formas coloreadas en el cuadro y la posición que las mismas ocupen en lo que se dará en llamar "plano original". No podemos profundizar aquí estos aspectos, sin embargo, intentaremos pensar la composición poética más adelante retomando esta idea de composición pictórica en Kandinsky, composición que como sostiene M. Henry (2014) es mucho más que una construcción.

Para Paul Klee, artista que comparte muchas de las ideas y el trabajo en la Bauhaus con Kandinsky, el color también será un lugar de reflexión de gran importancia. En primer lugar, Klee (1979) plantea la solidaridad de las dimensiones específicas de la obra: la línea, que hace a la extensión, los valores del clarooscuro, que atañen a problemas de peso, y los colores, que representan la cualidad en la obra. Los colores, al igual que en Kandinsky, se organizan en el círculo cromático en tres "colores-madres" (amarillo, rojo y azul) y tres "colores secundarios" (anaranjado, violeta y verde); existen por tanto, "seis colores principales vecinos, o bien tres veces dos parejas de complementarios".

Las parejas complementarias quedan abolidas como colores cuando su fusión en el sentido de diámetro remata en el gris. Esto es válido para las tres parejas, como lo indica el punto de intersección y de bisección de los tres diámetros: el centro gris del círculo (1979, p. 41).

El gris es un lugar clave en la teoría compositiva. En palabras de Klee: "es el Centro de

²⁰ Kandinsky realiza un estudio pormenorizado de estas situaciones, de las cuales nos serviremos en algunos casos a lo largo de nuestro análisis. Para la descripción completa de las mismas, ver Kandinsky, V. (2011) *De lo espiritual en el arte*. pp. 53 - 65.

Todo, virtualmente contiene a todo color, a todo valor, a toda línea" (p. 79) Pero el artista advierte que no hay que confundir "la ley con la obra". En este sentido, el gris, el punto gris es el punto fatídico entre lo que adviene y lo que muere, es necesario encontrar el centro en la balanza, el punto en el caos desde el cual la obra puede realizarse. "Establecer un punto en el caos es reconocerlo necesariamente gris, en razón de su concentración principal, y conferirle el carácter de centro original, del cual el orden del universo va a brotar e irradiar en todas dimensiones" (p. 84). También retomaremos estas ideas en el análisis de los poetas propuestos en nuestra investigación y, muy especialmente, en la poesía de Paul Celan.

Dos colores complementarios, entonces, engendrados alternativamente en el ojo, darán el gris como mezcla, situado en el centro del círculo cromático al recorrerlo diametralmente. La constatación de esto en la teoría de Klee, realizada en la escala rojo-verde y en su reciprocidad o alternación, concluye en un movimiento y contramovimiento, movimiento pendular, "como una *balanza* móvil que terminara por inmovilizarse en la intersección gris" (p. 102). "Al revés de la oscilación pendular que siguen los diámetros, el movimiento de la circunferencia del círculo cromático es un *perpetuum mobile*" (p.103), corriente continua en la que todo comienzo es al mismo tiempo un fin.

Hemos arribado nuevamente, como en la consideración del color como problema filosófico, al punto en que nada es estable, "estático", en el color. Lo que el pintor encuentra ahora en este elemento es una relación de contrastes a través de las relaciones diametrales o analógicas en el círculo cromático. "Son los colores los que arreglan sus cuentas unos con otros, y los que se despliegan por sí mismos constituyendo un espacio" (Deleuze, 2007, p. 267). El espacio pictórico es un espacio colorista.

El pintor pintará sobre color, y después con color junto al color, volviéndose los colores paulatinamente acentos, y estando la arquitectura (de la obra) garantizada por "el contraste de los complementarios y la concordancia de los análogos" (Van Gogh); por y en el color se encontrará la arquitectura, aun cuando haya que renunciar a los acentos para reconstituir grandes unidades coloreantes. (Deleuze, Guattari, 1993, p. 132)

LA PALABRA-COLOR

Reunir en una misma expresión, o sintagma, la "palabra" y el "color" nos obliga necesariamente a pensar por lo menos dos cuestiones: por un lado, la relación entre las artes, y por otro, las diferencias que la "materia" del lenguaje, la palabra, presenta ante el color, "materia" de la pintura. La primera de estas cuestiones fue prefigurada en la Introducción, retomaremos sin embargo algunas consideraciones para precisar las relaciones entre lo plástico-visual y lo verbal, más precisamente, entre pintura y poesía. De allí se desprenderán forzosamente aspectos concernientes a los materiales de la pintura y de la poesía.

A la separación entre poesía y pintura propugnada por Lessing en su *Laocoonte*, se res-

ponderará del Romanticismo en adelante con una transgresión de los límites entre las artes. "Le romantisme avait préfiguré l'utopie linguistique d'une plasticité, d'une visualité, d'une musicalité des mots du langage poétique" (Le Rider, 1999, p. 57). ("El romanticismo prefiguró la utopía lingüística de una plasticidad, de una visualidad, de una musicalidad de las palabras del lenguaje poético"). La aspiración del expresionismo a un arte "puro", así como la reunión de las artes en Kandinsky respondiendo a un mismo "sonido interior", hace posible aún más la consecución de esta utopía. La diferenciación entre los elementos de las diversas artes encontrará en Kandinsky una "solución" a partir de las "vibraciones interiores". Dice M. Henry (2005):

Ces arts si divers reposent sur des moyens variés: sons dans le cas de la musique, formes colorées pour la peinture, mots pour la littérature, la poésie ou le drame, mouvements pour la danse, etc. Mais ces différents moyens sont chaque fois des éléments, [...] ces éléments, si différenciés qu'ils se montrent dans leur aspect extérieur, ont tous cependant une réalité subjective, une sonorité qui les rend sinon identique, du moins semblables et homogènes (p. 176).

Esas artes tan diversas descansan sobre medios variados: sonidos en el caso de la música, formas coloreadas para la pintura, palabras para la literatura, la poesía o el drama, movimientos para la danza, etc. Pero esos diferentes medios son en cada ocasión los elementos, [...] esos elementos, aunque se muestren tan diferentes en su aspecto exterior, tienen sin embargo todos una realidad subjetiva, una sonoridad que los hace si no idénticos, al menos semejantes y homogéneos.

Afirmando la existencia de un contenido común a las diferentes artes, asegurado por la interioridad de este contenido, se asegura a la vez la unidad y la síntesis de los elementos artísticos. Cuando Kandinsky (2011) en *Sobre lo espiritual en el arte*, recurre a Maeterlinck como ejemplo del campo literario, esta condición se traducirá en una palabra que, perdiendo su relación con el objeto que nombra, responde a una sonoridad (Klang) interior, a un sonido "puro":

Das Wort ist ein innerer Klang. Dieser innere Klang entspringt teilweise (vielleicht hauptsächlich) dem Gegenstand, welchem das Wort zum Namen dient. Wenn aber der Gegenstand nicht selbst gesehen wird, sondern nur sein Name gehört wird, so entsteht im Kopfe des Hörers die abstrakte Vorstellung, der dematerialisierte Gegenstand, welcher im "Herzen" eine Vibration sofort hervorruft. So ist der grüne, gelbe, rote Baum auf der Wiese nur ein materieller Fall, eine zufällige materialisierte Form des Baumes, welchen wir in uns fühlen, wenn wir das Wort Baum hören. Geschickte Anwendung (nach dichterischem Gefühl) eines Wortes, eine innerlich nötige Wiederholung desselben zweimal, dreimal, mehrere Male nacheinander, kann nicht nur zum Wachsen des inneren Klanges führen, sondern noch andere nicht geahnte geistige Eigenschaften des Wortes zutage bringen. Schließlich bei öfterer Wiederholung des Wortes (beliebtes Spiel der Jugend, welches später vergessen wird) verliert es den äußeren Sinn der Benennung. Ebenso wird sogar der abstrakt gewordene Sinn des bezeichneten Gegenstandes vergessen und nur der reine Klang des Wortes entblößt. Diesen „reinen“ Klang hören wir vielleicht unbewußt auch im Zusammenklänge mit dem realen oder später abstrakt gewordenen Gegenstände (Kandinsky, 1912, *Über das Geistige in der Kunst*, pp. 28, 29).

La palabra es una sonoridad interior. Esta sonoridad interior surge en parte, o tal vez

totalmente, del objeto al cual refiere. Cuando únicamente oímos el vocablo y no es visto el objeto mismo, acude a la mente de quien escucha la representación abstracta del objeto desmaterializado, que rápidamente produce una vibración en el "corazón". Así el árbol verde, amarillo, rojo sobre la pradera es sólo un caso material, una forma ocasionalmente materializada del árbol, que percibimos en nosotros cuando escuchamos la palabra árbol. El uso habilidoso (en el sentido poético) de una palabra, una necesaria repetición interior de la misma, dos, tres, varias veces consecutivas, puede llevar no sólo a despertar la sonoridad interior, sino además poner al descubierto cualidades no previstas de la misma. Finalmente, por medio de la repetición frecuente de la palabra (juego preferido de la juventud, que luego será olvidado) se perderá el sentido exterior del nombre. Incluso será olvidado también el sentido abstracto alcanzado del objeto referido y descubierta sólo la sonoridad pura de la palabra. Esta sonoridad "pura" es escuchada, tal vez inconscientemente, al unísono con el objeto real o devenido después abstracto.²¹

Es la búsqueda del arte "puro" tal como lo propone el expresionismo y para ello, la composición de la obra se forja a partir de una "necesidad interior". Siguiendo a L. Mittner (2005) en su libro *L'espressionismo*, sabemos que a la reducción de los datos sensibles, se sumará su separación de las cosas a las que pertenecen, en una "deformación" de la realidad en su conjunto (pensemos nuevamente en las diferencias con la perspectiva del arte clásico). Mittner sostiene que tal absolutización se inicia en la poesía con un medio específicamente pictórico: el color.

I colore avevano prima un valore realistico e insieme lirico, in quanto appartenevano a determinati oggetti e perciò rimandavano a determinati sentimenti suscitati da quegli oggetti; ora essi diventano "valeurs" non nel senso impressionistico dei colori complementari, ma valori per sé stanti, in quanto sono assurdamente diversi da quel che nella realtà dovrebbero essere e creano quindi una nuova realtà che è assurda nell'insieme non meno che nei particolari, perché non accetta la legge dei colori reali (p. 32).

Los colores tenían antes un valor realista e inclusive lírico, en cuanto pertenecían a determinados objetos y por ello remitían a determinados sentimientos suscitados por tales objetos; ahora ellos devienen "valores", no en el sentido impresionista de los colores complementarios, sino valores autónomos, por cuanto son absurdamente diversos de los que en la realidad deberían ser y crean por ello una nueva realidad que es absurda en su conjunto no menos que en sus particularidades, ya que no acepta las leyes de los colores reales.²²

Es decir, el color en poesía, y creemos que ya es pertinente hablar de *palabra-color*, presenta cualidades y un modo de utilización que reúne los elementos de ambas artes en un modo compositivo común, en el que el elemento se presenta autónomo frente a una realidad exterior que en todo caso, en tanto referente de la palabra, deja de ser exterior en sentido estricto.

Es la propuesta de Foucault en *Las palabras y las cosas* (1977), la idea de que la literatura, después de la modernidad, ha estado intentando revivir la relación olvidada, apagada, transparente entre las palabras y las cosas. Y los colores, en tanto el poeta necesita encon-

21 La traducción es nuestra, dado que no nos resultaba del todo convincente la del texto en español.

22 Traducción inédita realizada por Sergio Cueto.

trar ese color, ese rojo o ese azul, único, en una relación que no es puramente subjetiva ni puramente objetiva, que no está en su interior ni en el exterior pero que participa de ambos, serán particularmente sensibles a esta intención de emancipación y liberación de la palabra de su función representativa y denotativa que impide la relación de transparencia.

Pero no se trata sólo de desvincular el uso del color de los modos habituales en que aparece en el lenguaje poético (función descriptiva, metafórica o simbólica) sino de descubrir esas relaciones, esa "lógica" de la que nos hablaba Wittgenstein, esta vez en el "entorno" de la composición poética.

¿No es en este sentido también que E. Benveniste (1997) en "Semiología de la lengua" describe la significación en relación con los colores?

Si se trata de colores, se reconoce que componen también una escala cuyos peldaños principales están identificados por su nombre. Son designados, no designan; no remiten a nada, no sugieren nada de manera unívoca. El artista los escoge, los amalgama, los dispone a su gusto en el lienzo, y es sólo en la composición donde se organizan y adquieren técnicamente hablando una "significación", por la selección y la disposición. El artista crea así su propia semiótica: instituye sus oposiciones en rasgos que él mismo hace significantes en su orden. De suerte que no recibe un repertorio de signos, reconocidos tales, y tampoco establece ninguno. El color, un material, trae consigo una variedad ilimitada de matices que pasan uno a otro y ninguno de los cuales hallará equivalencia con el "signo" lingüístico (p. 62).

La palabra-color en el poema también se "desentiende" del sistema de la lengua, no opera como un signo lingüístico en sentido estricto, y al mismo tiempo se vale del sistema de "oposiciones", creando una "escala" según la "selección y disposición" que el poeta, como el artista, realice. En ese sentido, la palabra-color no se comporta como cualquier palabra, o en todo caso, se comporta como elemento dentro de la obra que tiene otro modo de significar (¿y en cierto modo no es siempre así que opera la palabra poética?), ya que el nombre del color por sí mismo será incapaz de dar cuenta de tonos y matices si no es en su relación con las otras palabras del poema. Dice Le Rider (1999):

Le nom de couleur renvoie au problème fondamental et général de la langue: le mots ne dit rien, ou pas grand-chose sur son référent. D'abord parce que le nom de couleur se caractérise par son indétermination ou sa "sous-détermination" (p. 92).

El nombre del color reenvía al problema fundamental y general de la lengua: la palabra no dice nada o casi nada sobre su referente. El nombre del color se caracteriza por su indeterminación o su "subdeterminación".

Es debido a esto que la relación entre estas palabras-color, su lugar en el poema, y su vínculo con las otras palabras del poema es lo que cuenta (y no el "nombre" del color), es lo que determinará en todo caso el modo en el que el color "brille" en su entorno como en una cara brillan los ojos (Wittgenstein, 2013).

Por otra parte, necesitamos considerar en este análisis de la palabra-color la conocida afirmación de Lessing: el hecho de que la pintura emplea formas y colores en un plano espacial, en tanto la literatura se sirve de sonidos articulados que se suceden en el tiempo. Se postula aquí al parecer una diferencia insalvable en la consideración de las palabras como "signos sucesivos" y de los colores en tanto "signos yuxtapuestos". Sin embargo, podríamos considerar dentro de la composición pictórica y de la poética que estos signos, que

naturalmente se evidencian como sucesivos y yuxtapuestos, pueden relacionarse también en el otro sentido. Esto es, considerar las palabras también como signos yuxtapuestos, en su dimensión espacial, y las líneas y los colores como signos sucesivos en su temporalidad. Ésta al menos es la propuesta que Deleuze (2007) realiza al pensar la pintura. Consideramos necesario transcribir un largo fragmento en el que Deleuze analiza la pintura de Cézanne:

No basta con poner a la pintura en relación con el espacio. Incluso creo que para comprender su relación con el espacio es preciso pasar por un rodeo. ¿Qué rodeo? Ponerla en relación con el tiempo. Un tiempo propio de la pintura. Tratar un cuadro como si operara ya una síntesis de tiempo. Decir que el cuadro concierne al espacio porque antes que nada encarna una síntesis de tiempo. Hay una síntesis de tiempo propiamente pictórica y el acto de pintar se define por ella. [...] Suponemos que el acto de pintar remite necesariamente a una condición pre-pictórica y que, por otra parte, algo debe salir de lo que este acto afronta. [...] Así pues, si recapitulo desde este punto de vista el tema de Cézanne, tenemos en primer lugar condiciones pre-pictóricas: el caos o el abismo, del que salen los grandes planos proyectados. Segundo momento: el acto de pintar como catástrofe. ¿Y qué sale de allí? El color (pp. 36, 37).

Deleuze piensa que para comprender una pintura debemos considerar la temporalidad de la misma. ¿Será posible de un modo similar pensar el poema en su dimensión espacial? No sólo creemos que es posible, sino que es ya en todo caso la experiencia realizada por Mallarmé. La configuración gráfica del poema ha llevado a proponer una lectura "espacial" en la que los signos deben ser leídos al mismo tiempo como signos "yuxtapuestos". Sin embargo, no es ésta la espacialidad de la palabra-color. En este caso, no nos interesa la grafía sino más bien las posiciones de las palabras-color en el poema, sus yuxtaposiciones, esas gradaciones y escalas de las que habla Benveniste. La posibilidad de los colores de hacer ver lo inexpresable.

Esto es lo que ciertos escritores encontraron en la observación de las pinturas de sus contemporáneos. La admiración de Rilke por Cézanne, de Baudelaire por Delacroix está basada en esta posibilidad que la pintura de Delacroix, de Cézanne, de Van Gogh tiene de "decir" lo inefable, frente a la insipiente y mudez del lenguaje. Especialmente en el análisis que realiza de las postulaciones y de la poesía de Rilke y de la admiración de éste por Cézanne, aparece una interpretación interesante de Le Rider (1999): descubriendo a Cézanne, Rilke descubrió una pintura figurativa en marcha hacia la abstracción, o de regreso al tratamiento primitivo del color, "el color puro".

Les couleurs de Cézanne visent une réalité pure, dégagée de toute narrativité, de toute mimétique accidentelle. Voilà ce qui fait d'elles l'allié essentiel d'un poète qui guette les épiphanies de la réalité à travers le miroir des mots (p. 269)

Los colores de Cézanne aspiran a una realidad pura desprendida de toda narratividad, de toda mimesis accidental. Por esto es que son los aliados esenciales de un poeta que acecha las epifanías de la realidad a través del espejo de las palabras.

Se trata de superar esa imposibilidad de la palabra, sumergiéndola en el "silencio" de los colores, sin narraciones o descripciones, es la palabra desprendida de la mimesis, para conjugar su "sonoridad" interior, ocupando entonces la palabra-color un lugar privilegiado. Ahí comienza la tarea del poeta componiendo las palabras en tonos musicales y colorísti-

cos, buscando ese fondo común de los lenguajes. La poesía no se rinde ante la limitación del lenguaje, y así como el pintor concibe ese “diagrama” particular (podríamos decir con Deleuze), el poeta se sirve de los elementos del lenguaje sumergiéndolos en una experiencia inédita.

Au pouvoir du peintre qui subjugué les couleurs pures correspond la limitation du langage qui ne sort pas de ses tautologies et qui, gace aux mille modalités de bleu, qui font que tel bleu n’a rien à voir avec tel autre bleu, ne dispose que d’un mot, le mot “bleu”. Ce que Rilke appelle le travail, *die Arbeit*, du poète consiste justement à extraire un reste de vie de ce mot si insuffisant face à la diversité du réel (Le Rider, 1999, p. 255).

Al poder de la pintura que subyuga los colores puros corresponde la limitación del lenguaje que no sale de sus tautologías y que, enfrentado a las miles de modalidades del azul, que hacen que tal azul no tenga nada que ver con tal otro azul, no dispone más que de una palabra, la palabra “azul”. Eso que Rilke llama el trabajo, *die Arbeit*, del poeta consiste justamente en extraer un resto de vida de esa palabra insuficiente frente a la diversidad de lo real.

En carta del 22 de octubre de 1907 (Rilke escribe una serie de cartas a su mujer describiéndole la impresión que le produce la exposición conmemorativa de Cézanne recientemente fallecido), Rilke (1985) describe, después de haberlo observado “con inflexible atención” gran cantidad de veces, “el gran complejo de colores de *La mujer en el sillón rojo*”:

Como ya he escrito, todo se ha reducido a un asunto de los colores entre ellos (*Angelegenheit der Farben untereinander*): uno se contiene ante el otro, o se acentúa frente a él, o se acuerda de sí mismo. Como en la boca de un perro al aproximarse cosas diversas se forman jugos diversos y se mantienen prestos: los aprobatorios, que sólo adaptan, y los correctivos para eliminar los peligros; así también dentro de cada color se producen saturaciones y diluciones que le ayudan a soportar el contacto de los otros. Junto a esta acción glandular en la intensidad cromática, el papel principal lo desempeñan los reflejos [...]: colores locales más débiles se rinden y se conforman a reflejar el más fuerte que hay. En este vaivén de mil influencias recíprocas, el interior del cuadro vibra, se eleva, cae sobre sí mismo y en ningún punto está quieto (p. 59).

Resulta sorprendente esa comparación con algo absolutamente “orgánico”, animal, como los jugos gástricos del estómago de un perro. El trato de los colores entre ellos (*Verkehr untereinander*²³) sólo parece poder explicarse en términos que nada tienen que ver con algo “artificial” y al mismo tiempo, es necesario considerar que esa disposición de los colores en el cuadro es obra del pintor o, podríamos decir nosotros, la tarea del poeta. Dice Rilke en la misma carta, con relación a la existencia del cuadro: “mi sangre me la describe en mi interior, pero el decir pasa de lejos y no es reclamado” (p. 58). La palabra ha perdido esta posibilidad que el color ha dado a la pintura, la relación no mediada, el acceso a lo “puro” primitivo. La búsqueda de una lengua “pura” como el color será la meta de ciertos

23 En carta del 21 de octubre, Rilke escribe: “Ich wollte aber eigentlich noch von Cézanne sagen: daß es niemals noch so aufgezeigt worden ist, wie sehr das Malen unter den Farben vor sich geht, wie man sie ganz allein lassen muß, damit sie sich gegenseitig auseinandersetzen. Ihr *Verkehr untereinander*. das ist die ganze Malerei” (“Pero de Cézanne aún quería decir que nunca se había visto antes hasta qué punto la pintura acontece en los colores, cómo hay que dejarlos solos para que se expliquen recíprocamente. Su *trato mutuo*: eso es toda la pintura”(1985, p. 56). El subrayado es nuestro.

poetas, Rilke y también Hofmannsthal.

En carta del 26 de mayo de 1901 (*Die Briefe des Zurückgekehrten*), H. von Hofmannsthal, después de haber visitado casualmente una galería de arte, vagando en el estado angustioso que le produce lidiar con los negocios, escribe acerca de los cuadros de Van Gogh:

Wie kann ich es Dir nahebringen, daß hier jedes Wesen –*ein Wesen* jeder Baum, jeder Streif gelben oder grünlichen Feldes, jeder Zaun, jeder in den Steinhügel gerissene Hohlweg, ein Wesen der zinnerne Krug, die irdene Schüssel, der Tisch, der plumpe Sessel – sich mir wie neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nichtlebens, aus dem Abgrund der Wesenlosigkeit entgegenhob, daß ich fühlte, nein, daß ich wußte, wie jedes dieser Dinge, dieser Geschöpfe aus einem fürchterlichen Zweifel an der Welt heraus geboren war und nun mit seinem Dasein einen gräßlichen Schlund, gähnendes Nichts, für immer verdeckte! Wie kann ich es Dir nur zur Hälfte nahebringen, wie mir diese Sprache in die Seele redete, die mir die gigantische Rechtfertigung der seltsamsten unauflösbarsten Zustände meines Innern hinwarf, mich mit eins begreifen machte, was ich in unerträglicher Dumpfheit zu fühlen kaum ertragen konnte, und was ich doch, wie sehr fühlte ich das, aus mir nicht mehr herausreißen konnte – und hier gab eine unbekannte Seele von unfaßbarer Stärke mir Antwort, mit einer Welt mir Antwort! [...] Und nun konnte ich, von Bild zu Bild, ein Etwas fühlen, konnte das Untereinander, das Miteinander der Gebilde fühlen, wie ihr innerstes Leben in der Farbe vorbrach und wie die Farben eine um der andern willen lebten und wie eine, geheimnisvollmächtig, die andern alle trug, und konnte in dem allem ein Herz spüren, die Seele dessen, der das gemacht hatte, der mit dieser Vision sich selbst antwortete auf den Starrkrampf der fürchterlichsten Zweifel, konnte fühlen, konnte wissen, konnte durchblicken, konnte genießen Abgründe und Gipfel, Außen und Innen, eins und alles im zehntausendsten Teil der Zeit als ich da die Worte hinschreiben und war wie doppelt, war Herr über mein Leben zugleich, Herr über meine Kräfte, meinen Verstand, fühlte die Zeit vergehen, wußte, nun bleiben nur noch zwanzig Minuten, noch zehn, noch fünf...(Hofmannsthal, 1988)

¡Cómo puedo hacerte comprender que aquí cada ser – *un ser* cada árbol, cada franja de campo amarillo o verde, cada cerca, cada hondonada hendida en la colina rocosa, un ser el jarro de estaño, el cuenco de barro, la mesa, el tosco sillón – se alzaba ante mí como recién nacidos del horroroso caos de la no-vida, del abismo de la inesencialidad, de modo que sentí, no, que supe cómo cada una de estas cosas, de estas criaturas, había nacido de una terrible duda sobre el mundo y ahora escondía para siempre tras su existencia una sima atroz, una nada absoluta! ¡Cómo puedo hacerte comprender cuanto menos la mitad de cómo este lenguaje hablaba a mi alma, cómo arrojaba lejos de mí la gigantesca justificación de las situaciones más singulares y más insolubles de mi interior, y me hacía comprender de una vez lo que en mi insoportable apatía apenas podía soportar y que sin embargo, por más que lo sintiera, no podía ya arrancar de mí – y aquí un alma desconocida de inconcebible fuerza me daba respuesta, con un mundo me daba respuesta! [...] Y ahora podía yo, de figura en figura, sentir un Algo, podía sentir la presencia recíproca (*Untereinander*) y conjunta (*Miteinander*) de la configuración, cómo irrumpía su vida más íntima en el color, y cómo los colores vivían los unos por voluntad de los otros y cómo uno, secretamente poderoso, sostenía a todos los demás, y pude experimentar en todos ellos un corazón, el alma de quien había hecho esto, de quien con esta visión se respondía a sí mismo ante las convulsiones de las

más espantosas dudas, pude sentir, pude saber, pude vislumbrar, pude gozar abismos y cimas, exterior e interior, uno y todo en una diezmilésima parte del tiempo que me lleva escribirlo con palabras, y estaba como desdoblado, era amo de mi vida al mismo tiempo, amo de mis fuerzas, de mi entendimiento, sentía pasar el tiempo, sabía, ahora quedan solamente veinte minutos, sólo diez, sólo cinco...²⁴

Hofmannsthal parece experimentar esta "visión" al observar esa vida interior que pone al descubierto el "entre ellos" (*Untereinander*) y "con ellos" (*Miteinander*) de los colores en el cuadro. Pero como ya nos enseñó Kandinsky, la vida interior que ponen al descubierto los colores no es simplemente una experiencia subjetiva, es una respuesta de orden universal, que renueva nuestra alma y nuestro ser. Hofmannsthal se pregunta en la carta siguiente:

Warum, wenn nicht die Farben eine Sprache sind, in der das Wortlose, das Ewige, das Ungeheure sich hergibt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlägt aus dem stummen Dasein und uns die Seele erneuert.

Por qué, si los colores no son un lenguaje, en el que se da lo despojado de palabras, lo eterno, lo inmenso, un lenguaje más excelso que los tonos, porque brota sin mediación como una llama de eternidad de la existencia muda y nos renueva el alma.

"Elocuencia muda" de los colores decía J. Lichtenstein, en el libro ya mencionado (*La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, 1989), al pensar el lugar que el color ha ocupado en las discusiones artísticas y filosóficas, considerando al color ese elemento que le ha permitido a lo visual escapar de las "garras del discurso" (citado en Batchelor, 2008, pp. 188 - 193). Lo discursivo, en tanto retórica y uso "racional" de la palabra, es el lenguaje que ya no permite "hablar" de las cosas, y poetas como Hofmannsthal y Rilke se detendrán a observar entonces la posibilidad del color de revelar el ser de las cosas en una realidad no mediada.

Es necesario entonces dar con esa palabra, la palabra poética, que devuelva al lenguaje su condición de "pureza", que permita experimentar una "visión", sentir ese "Algo" que está "entre" (*Untereinander*) y "con" (*Miteinander*) los colores del cuadro como lo experimenta Hofmannsthal. Una larga cita de Thierry de Duve (1984, *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp. La peinture et la modernité*) nos permitirá ahondar en estas cuestiones:

When one tries to establish the elements of a language, even a mute one like painting, one bumps up against the model of language as such. But when it is a question of ensuring that the essence of this language is unspeakable, it becomes necessary to expel the model when it has finished its job. For the model to have a truth under such conditions, and for the metaphor to be more than an analogical and reversible image, it is necessary that a secret link, irreducible to the linguistic nature of either pictorial language or language proper, tie up the one to the other. It is necessary that they have a common, ineffable being. It is the being that Kandinsky calls "inner sound". It is at the heart of words as well as the heart of colours; it is this being that authorizes the passage from words to colours and found the respective specificity of painting and poetry in their necessary transspecificity [...] In seeing the colour come out of the tube, Kandinsky witnessed the birth of a being that language, with all his limitations, could name

24 La traducción es nuestra en todos los casos.

colour and poetry could surround with all those epithets that would make it a work of art, even before the start of any actual pictorial activity. But the name of colour could refer to nothing but the metaphor of its being, which was also its metaphorical being, its "inner sound" (citado en Batchelor (2008), pp. 175, 176, de la edición inglesa: Duve, T. de. (1991). *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*. Minneapolis: University of Minnesota Press).

Cuando se trata de establecer los elementos de un lenguaje, incluso uno mudo como la pintura, nos topamos con el modelo del lenguaje como tal. Pero cuando la cuestión pasa por aseverar que la esencia de este lenguaje es innombrable, resulta necesario expulsar ese modelo al finalizar el trabajo. Es necesario que el modelo tenga veracidad bajo estas condiciones, y para la metáfora, que sea más que una imagen analógica y reversible, es necesario que un vínculo secreto, irreductible a la naturaleza lingüística tanto del lenguaje pictórico como del lenguaje propiamente dicho, enlace el uno con el otro. Es necesario que compartan su ser, inefable. Es el ser que Kandinsky llama "sonido interior". Está en el corazón de las palabras tanto como en el corazón de los colores; es este ser el que autoriza el pasaje de las palabras a los colores y encuentra la respectiva especificidad de la pintura y de la poesía en su necesaria transespecificidad. [...] Viendo salir el color del pomo de pintura, Kandinsky atestiguó el nacimiento de un ser que el lenguaje, con todas sus limitaciones, pudo nombrar como color y que la poesía pudo rodear de todos esos epítetos que la harán una obra de arte, aún antes de cualquier actividad pictórica propiamente dicha. Pero el nombre del color no podía referir a nada que no sea la metáfora de su ser, que era a la vez su ser metafórico, su "sonido interior".²⁵

Podemos pensar entonces, tal como lo afirma Le Rider (1999), que la obra de arte elabora su propio sistema semiótico de colores, una "constelación sémica" de colores, de palabras-colores y de sonidos-colores respondiendo a un esfuerzo de "despersonalización" tanto como a la búsqueda de la "universalidad".

En este terreno compartido, de límites difusos, el color en la palabra poética se realiza también con carácter enigmático (del mismo modo en que lo hemos propuesto en el apartado de "El color como problema filosófico"), especialmente desde que la poesía se desentiende de la voluntad de representar algo diferente de ella misma. Para considerar los colores de la poesía habrá entonces que considerar también "los juegos del lenguaje" en que aparece el nombre del color, en los que usamos el color, al modo en el que lo proponía Wittgenstein (2013).

Estamos ante determinada armonía del color, en la que los colores se dividen en grupos, prohibiendo unas mezclas y permitiendo otras, sin justificación. Toda poética que haga uso de las palabras del color se realiza con una lógica propia, porque ¿quién nos asegura que ese rojo o ese verde del poema son los mismos de los de este otro poema? El color, como color puro, se niega a entrar en la esfera de lo referencial. El color que se ha emancipado de los objetos deviene así una "imagen sin semejanza" en el sentido de Deleuze (2007), es la imaginación inmanente produciéndose a sí misma en el poema.

Un color brilla en su entorno, la palabra-color "tiñe" las palabras del poema, no opera como un simple signo lingüístico, decíamos con Benveniste (1997). Debemos atender a

25 La traducción es nuestra.

esas "yuxtaposiciones" con las otras palabras-color y con las otras palabras del poema, hay que ver de qué manera el color de esta poética, o de esta otra, conforman su "diagrama", distribuyen sus sonoridades. Elijamos un color, por ejemplo, el verde, y observemos de qué modo se presenta en el poema, en el conjunto de poemas de un autor. Intentemos dar con ese "enigma", ese movimiento que se produce entre las palabras del color por el cual decíamos que nada permanece estático, que la significación ha dejado de ser estable. Veremos que el verde ya no es el mismo de una poética a otra, que cada uno de los poetas ha utilizado los colores que había dispuesto en su "paleta" y los ha usado de un modo y no de otro, de ese modo particular.

Tomemos el verde, decíamos, y observemos el mismo en la obra de los tres poetas que hemos elegido estudiar. Será el mismo verde y será otro. Tendremos contrastes, diferencias entre las palabras del poema y habrá igualdades y desigualdades en los verdes, en sus tonos, en el "uso" (como decía Wittgenstein) que cada autor haya hecho del verde en su poema.

En el Hölderlin de los poemas últimos, escritos en su confinamiento de la torre, el color verde aparece reiteradas veces. Asociado a la naturaleza, "para Hölderlin es el color de la renovación, y por ende se trata de un atributo de dimensión ética, social y política" y "forma parte de su concepción estética y vital", nos dice Burello (*Poesía última*, p. 40). Los poemas de Hölderlin hacen en general caso omiso de los colores, la sintaxis particular y un vocabulario restringido son sus características, además de un ritmo que escancia los versos y establece cesuras en visiones contrastadas. Pero el verde, no es sólo atributo sino también verbo y sustantivo, no es una palabra más del poema, o en todo caso es una de las palabras que Hölderlin hace aparecer y reaparecer, y que dibuja una trama de tiempo y espacio condensado y extendido en el Todo, en la totalidad omnipresente y en la completud. Los árboles, los montes, la hiedra verdean y también la oscuridad de las altas avenidas, se hacen y crecen verdes pero de un "verde neto", íntegro, como se dice en el poema "*Wenn aus dem Himmel*" ("Cuando del cielo"). Es "el Verde" de la lejanía llana y "el Verde" de los prados. El verde se extiende por la poesía dedicada a las estaciones, a la vida, a la humanidad y al espíritu del tiempo.

¿Cuál es la esencia del verde de Hölderlin? Es, y no es la misma, se podría decir que la del verde de nuestro segundo poeta, admirador de Hölderlin, quien sin embargo hace "brillar" el verde de un modo muy diverso. Georg Trakl es autor de una poética en cuya composición los colores ocupan un lugar de trascendencia. Trakl como contemporáneo de los expresionistas, participa con su obra de la emancipación del color como material artístico. Y este hecho es notable en sus poemas, en los que los colores entran en relación de un modo inhabitual, no sólo inédito sino imprevisible, transformando la sintaxis y la referencialidad de las palabras. En "*Der Spaziergang*" ("El paseo"), (existe dicho sea de paso un poema de Hölderlin del último período con el mismo nombre), el "verde" aparece dos veces nominalizado. Pellegrini (2009, Georg Trakl, *Poemas*) traducirá "el verdor" no sin cierta razón, ya que por lo menos en uno de los casos aparece como sujeto animado. El poema presenta un procedimiento recurrente en Trakl, frases yuxtapuestas que corresponden a imágenes montadas una junto a otra. (Adorno (2003) habla de parataxis para Hölderlin).

Los otros colores del poema son el amarillo y el dorado junto al gris y el plateado. El sujeto del poema es un "tú", a quien se dirige la voz lírica en presente. Dice: "*Aufflattern Krähen um ein ekles Mahl/und deine Stirne tost durchs sanfte Grün.*" ("Revolotean cornejas alrededor de un repugnante alimento/y estrepitosamente tu frente cruza el suave verdor."). El otro momento en que se nombra el verde es dos estrofas más adelante: "*Und Brot und Wein sind süß von harten Mühn./Nach Früchten tastet silbern deine Hand./Die tote Rahel geht durchs Ackerland./Mit friedlicher Geberde winkt das Grün.*" ("Y el pan y el vino son dulces del duro esfuerzo./Tu mano tantea plateada hacia las frutas./La muerta Raquel va a través de la tierra labrada./Con tranquilos ademanes hace señas lo verde."). "*Das Grün*" es el verde, al igual que traducimos en Hölderlin, pero en este caso, Trakl usa este nombre de un modo inhabitual. Al igual que con otras palabras en su poesía, dudamos de su género, de su entidad subjetiva (veremos esto con más detenimiento en el capítulo dedicado a este poeta). Necesitamos tomarnos la libertad de traducir "*das Grün*" de un modo neutro, sin un género que actualice sintácticamente una condición de "sujeto" activo, así como tampoco de un "objeto" pasivo. Por otra parte este verde no es el color verde de la paleta del pintor o del círculo cromático. El verde ha devenido una entidad, que trasciende el color realizado en el mundo. Optamos entonces por pensar esta palabra-color como "lo verde". ¿Y por qué "lo verde" sería diferente de "el verde" de Hölderlin? Es que aquí ya no parece ser el verde como matiz, como tono, que si bien se nominaliza, sigue siendo el verde *de* los prados, *de* la lejanía. En Trakl, ya no hay pertenencia del color al objeto, se ha perdido la referencialidad: la frente cruza lo verde y lo verde hace señas, ademanes. Si tomamos el poema "*In Hellbrunn*" ("En Hellbrunn"), el color verde es usado como verbo, pero como verbo incoativo: "*So geistlich ergrünen/ die Eichen über den vergessenen Pfaden der Toten*" ("Así espirituales reverdecen/ las encinas en las olvidadas sendas de los muertos"). Según B. Böschstein (2006) en su ensayo "Celan als Leser Trakl" ("Celan como lector de Trakl"), al leer las anotaciones de Celan en su biblioteca, éste habría puesto una especial atención al significado de la temporalidad a través del uso de los colores. En el caso de "*ergrünen*", "verdecer", el color como marca temporal se actualiza gramaticalmente. Este "verdecer" como comienzo, iniciación del paso de un estado a otro, es también un "reverdecimiento" ya que se muestra asociado a la muerte como un ciclo, las encinas verdecen en las olvidadas sendas de los muertos. El reverdecimiento es al mismo tiempo crecimiento y muerte. Böschstein (2006) menciona este mismo efecto de composición que hemos encontrado en "*In Hellbrunn*", en otros dos poemas. En "*Der Wanderer*" ("El caminante"), se dice "*erwacht der blühende Wind, die Vogelstimme des Totengleichen/und die Schritte ergrünen leise im Wald*" ("despierta el viento florecido, la voz de pájaro del igual a los muertos,/ y los pasos reverdecen silenciosos en el bosque"); y en "*Siebengesang des Todes*" ("Canto septenario de la muerte"), "*Auf schwärzlichem Kahn fuhr jener schimmernde Ströme hinab,/purpurner Sterne voll, und es sank/friedlich das ergrünte Gezweig auf ihn,/Mohn aus silberner Wolke.*" ("En un negruzco bote bajó aquel por luminosas corrientes,/ de estrellas purpúreas colmadas, y se hundieron/pacíficas las reverdecidas ramas sobre él, amapola de plateada nube.").

Si habíamos afirmado anteriormente que la poesía de Hölderlin no es de gran cromatismo, en el caso de Paul Celan, nuestro tercer poeta, podemos aseverar que intencional-

mente éste expresa la necesidad de una poesía más gris, de una poesía que después del genocidio ya no puede ser colorida. En Trakl, según Böschenstein (2006), las expresiones construidas mediante el color ocupan un cuarto de su vocabulario, en Celan sólo el blanco ocupa ese lugar. Sin embargo, el verde es un color que estará presente en muchos de sus versos, esta vez, en esta lógica del color, en la creación de neologismos que harán del verde, "otro verde": "*zeitgrünen Uhrturm*" ("verdetiempo torre del reloj"), "*heraufgeschaukeltes Graugrün*" ("verdegris sacado con pala"), "*regengrünes Geschick*" ("verdelluvia fortuna"). El color se inscribe en una nueva sintaxis rota que ya no armoniza los colores, los disemina en un espacio gris-blanco o negro-gris. "*Kam, kam/ein Wort, kam,/kam durch die Nacht/wollt leuchten, wollt leuchten.*" ("Vino, vino./Vino una palabra, vino,/vino por la noche, quería brillar, quería brillar."), dice una estrofa del poema "*Engführung*", traducido como "Stretto" en una acepción musical. Y más adelante: "*Es stand auch geschrieben, daß./Wo? Wir/taten ein Schweigen darüber,/giftgestillt, groß,/ein/grünes/Schweigen, ein Kelchblatt, es/hing ein Gedanke an Pflanzliches dran -/grün, ja,/hing, ja,/unter hämischem Himmel.//An, ja,/Pflanzliches.*" ("Estaba también escrito, que./¿Dónde? Nosotros/hicimos un silencio por encima,/amamantado de veneno, grande,/un/verde/silencio, un sépalo, de él/pendía un pensamiento de lo vegetal -//verde, sí/pendía, sí,/bajo un cielo/malicioso//De, sí/vegetal.") El verde de Celan es silencio, un enmudecer de los colores.

Las palabras del poema no transmiten nada en el sentido tradicional, no hay significación unívoca así como tampoco podemos pensar la palabra-color como metáfora o símbolo; el poema se realiza puramente en sí mismo. La lengua poética es una "lengua pura" en el sentido de Benjamin (1998). Y los colores dejan al descubierto el hecho de que el lenguaje no sea transparente y dependa de una lógica que tiene en su sustento la praxis humana. En la palabra poética, el uso del color nos desorienta, no sabemos qué pensar, qué imaginar a ciencia cierta. La ambigüedad se instala en la palabra. "No sabemos qué descripciones se nos pide con estas palabras" (2013, p.187), dice Wittgenstein.

En el lenguaje, las palabras del color se realizan como experiencia en la que la percepción y lo percibido se confunden en un estado de continua transformación en el contraste y relación con otros colores. Recordemos el texto de Benjamin (2017), "El arco iris. Diálogo sobre la fantasía", que nos permitió pensar esta relación entre el "color puro" y la "*reine Sprache*".

Ensayaremos entonces en los próximos capítulos el comentario de algunos poemas de los autores estudiados a partir de esta concepción de la palabra-color, recurriendo siempre a la conjunción de elementos de las diferentes artes que habilitan desde su "sonoridad" común el pasaje de lo plástico a lo musical y a lo poético. Intentaremos dar con ese "diagrama" particular de cada poeta, recurriendo a la palabra-color como elemento de significación dentro de la obra. Como dice Klee (1979), "escribir y dibujar, son en el fondo, idénticos" (p. 88); "en el fondo", a partir de los "medios ideales" que no están desprovistos de materia, pero que dejan a un lado "los medios materiales" en sentido estricto, en tanto no son tangibles.

Para arribar a esta concepción de la palabra-color, de su lugar en el poema en esta relación entre el pintar y el escribir, tuvimos que partir de la consideración de la imagen

en un sentido diferente al de la imagen de la tradición clásica, de lo que se muestra a la luz, para arribar a una imagen en la que la imaginación hace "advenir al ser". La imagen es en el lenguaje y el lenguaje es su propia imagen. Y el color se realiza como reflejo de lo inconmensurable del lenguaje. Hemos observado cómo desde la *Farbenlehre* y la lectura que de la misma han hecho Schopenhauer, Wittgenstein y Kandinsky, el color y la palabra-color han estado en el centro de las preocupaciones y de la praxis de filósofos, pintores y escritores. En ese infinito de posibilidades en el que se dan el lenguaje y el color puros, como lo quería Benjamin, el poeta ha encontrado una palabra que lo *fascina*, en la que es expresable esa realidad de lo irreal. La palabra-color se presenta como ese enigma a develar, esa palabra que participando del status de la palabra poética se eleva a la condición enigmática que le permite ir más allá de su contenido ideativo y expresar lo inexpressable.

Éste será entonces nuestro desafío, partir de los datos ideativos, valiéndonos de la "transpecificidad" de los elementos, y considerar una lectura y un comentario desde la palabra-color, porque como decía Wittgenstein, los colores incitan a pensar.

II - FRIEDRICH HÖLDERLIN

LA DESCOMPOSICIÓN DE LA IMAGEN

In solchen Bildern ist des Menschen Tag vollendet.

Friedrich Hölderlin

Der Dichter hat den Tod nicht zu fürchten (...) Vereint sind im Tode, der seine Welt ist, alle erkannten Beziehungen. In ihm ist höchste unendliche Gestalt und Gestaltlosigkeit, zeitliche Plastik und räumliches Dasein, Idee und Sinnlichkeit.

Walter Benjamin

En la actualidad, proponer el estudio de la obra de Friedrich Hölderlin constituye un reto casi imposible de cumplir si no intentamos, al menos, circunscribir nuestro interés a cierto estilo o período de su trabajo. Más allá de la grieta manifiesta entre los himnos, elegías y odas canónicamente conocidos como "la" obra hölderliniana, y sus poemas tardíos, conocidos mayormente a través del interés que Heidegger ha puesto en ellos, y, por otra parte, sus últimos poemas, denominados "poemas de la torre" o "poemas de la locura", sería necesario además pensar en sus traducciones del griego así como en sus consideraciones estéticas que conocemos a partir de cartas, ensayos, notas y fundamentaciones. Es decir, la complejidad de la obra hölderliniana excede cualquier aproximación que se quiera más o menos "completa". Del mismo modo, esta obra ha sido estudiada y analizada por algunos de los mayores críticos y filósofos contemporáneos, por lo que ocuparnos de ella implica saber de antemano que sólo podremos proponer un estudio sumamente limitado de algunos aspectos, ya que resulta casi imposible dar cuenta de estas diversas perspectivas de análisis de una obra que, por lo demás, ha resultado de un profundo "hermetismo" en su comprensión.

Conviene citar largamente de un ensayo de Paul de Man (2015) para tener al menos un panorama de este horizonte en el que ha sido estudiado este poeta:

La multiplicación de obra crítica sobre Hölderlin muy especializada hace casi imposible hablar acerca de este poeta de un modo inteligible, incluso a un público de especialistas en Hölderlin. Tan sólo ha sido posible dar una perspectiva muy completa de los desarrollos en la crítica alemana desde Dilthey hasta el presente en lo relativo a la investigación sobre Hölderlin. Esto es lo que hace precisamente una obra a cargo de un historiador italiano de la crítica, Alessandro Pellegrini, traducida recientemente en una versión alemana ampliada. Las circunstancias particulares del redescubrimiento de la obra de Hölderlin en el periodo de la Primera Guerra Mundial, seguidas del descubrimiento de un poema de una importancia crucial titulado "*Friedensfeier*" en 1954, han desencadenado tal tormenta de debates metodológicos y críticos que por ahora, incluso cuando (lo cual no siempre es el caso) el comentarista es libre de algunos toques de pedantería, tiene que orientarse por un bosque tan elaborado de hipótesis, respuestas, referencias cruzadas, enigmas y problemas, que puede verse muy lejos de entender la poesía real de Hölderlin. El problema filológico, particularmente arduo en el caso de un poeta cuya obra entera ha permanecido prácticamente inédita, radica sobre todo en los estudios de Hölderlin, pues aquí la íntima y difícil relación entre texto e interpretación se hizo muy notoria por lo que toca a decidir sobre el establecimiento y la presentación de los textos. Por otra parte, para nuestros tiempos la relevancia de los enunciados temáticos de Hölderlin es tan sorprendente que resulta muy tentador adoptar al poeta, y excluir a todos los demás, como una prefiguración poética de nuestras propias ideas y abordarlo con el respeto y la urgencia acrílicos que se aplica a los pronunciamientos oraculares. Así, la crítica de Hölderlin se convierte en una suerte de profana mezcla de extrema pedantería filológica con una de las más túrgidas y pseudoproféticas prosas que pueda encontrarse acerca de cualquier asunto literario. Lo peor es que estos extremos de rigor y fervor no pueden ser pasados por alto o desmitificados sin más como aberraciones pasajeras: ambos son hasta cierto punto legítimos y necesarios. La interpretación del último Hölderlin es tan complicada como los intérpretes la presentan. Podría incluso decirse que todavía no se ha encontrado a nadie que sea lo suficientemente riguroso y detallado para acometer la tarea. Y es, por otra parte, una tarea de suficiente importancia como para garantizar el esfuerzo, pues cada progreso hecho en la comprensión de la obra no sólo contribuye a la definición de la poesía en cuanto tal, sino que brinda además nuevas claves en el destino histórico de la conciencia poética que este escritor ejemplificó con extraordinario rigor. (pp. 3, 4)

Especialmente interesantes y esclarecedoras resultan para nuestra investigación las consideraciones de P. de Man con relación al "último Hölderlin", en particular el pensamiento de una "definición de la poesía en cuanto tal". Si hemos considerado pertinente la inclusión de Hölderlin y sus poemas últimos para reflexionar acerca de la palabra-color en el texto poético, esto se debe a que la palabra poética en su obra se presenta con una singularidad que ha hecho, por ejemplo, imposible considerarlo dentro de los movimientos que corresponden a su época. "Entre" el clasicismo y el romanticismo, en Hölderlin no existe pertenencia absoluta a los postulados estéticos de sus contemporáneos. Por otra parte, en sus escritos y en su obra poética puede leerse una búsqueda constante de aquello que define a la palabra poética como tal: el ritmo y la cesura, el cambio de tonos, la

“contraposición armónica” de lo antiguo y lo nuevo, de la eternidad y el tiempo, es decir, “una mediación dialéctica que no era para Hölderlin menos importante que para Hegel.” (Szondi, 1992a, p. 87)

La difícil teorización que contienen los diferentes escritos ensayísticos de Hölderlin ha recibido una gran atención, y a la vez que su sentido e interpretación resultan sumamente confusos y de gran complejidad, difícilmente se ha entrevisto, tal como lo ha considerado Peter Szondi (1992a), en cuánto se hallaban cumplidas, o por lo menos desarrolladas, estas ideas en sus últimos poemas, tal vez porque estos poemas suenen tan diferentes a las composiciones primeras, cuya recepción hizo de Hölderlin el mayor poeta alemán durante la primera mitad del siglo XX. Para Szondi (1992a), la transición estaría en los himnos “tardíos”, que ocupan una posición final en la producción anterior a la locura. Y si bien la edad de Hölderlin no justificaría hablar de los himnos como obra tardía, sí lo hace el hecho de que el artista aparezca solo con su obra; “ya sólo lucha contra la tentación de sí mismo, contra la propia duda, contra la propia debilidad” (p. 48).

Considerar la palabra poética nos obliga a reconocer ciertos caracteres de la composición de la poesía última de Hölderlin, cierto modo de hacer uso del lenguaje, e indagar a la vez si esta palabra, según nuestra hipótesis, se realiza de tal modo que inaugura un nuevo modo de poetizar. Nos vemos así en la necesidad de adelantar algunas reflexiones que den sentido a la inclusión de una poesía como la de Hölderlin, en la que aún el color no se ha “emancipado” permitiendo la configuración de una nueva estructura compositiva. Es decir, esbozaremos el modo en el que se ven relacionados los tres poetas estudiados a partir de una configuración particular del poema. En el estudio de G. Fois-Kaschel (2002) ya mencionado en la introducción, *Analyse linguistique de l'hermetisme et des libertés poétiques*, la autora explica qué es lo que se presenta como común en el estudio de Hölderlin, Celan y Trakl (objeto de su investigación al igual que de la nuestra, pero en su caso desde la perspectiva de lo que Fois-Kaschel llama “libertades poéticas”):

En regroupant des poètes de langue allemande comme Friedrich Hölderlin, Georg Trakl et Paul Celan sous l'étiquette de l'obscurité ou de l'hermétisme, on isole la partie de leur production lyrique qui semble résister à la plupart des procédés analytiques. (...) La linguistique du texte tout comme la critique littéraire apportent chacune leur pierre à l'édification d'un modèle théorique permettant d'étudier des textes qui ne délivrent pas un message discursif et immédiatement assimilable, mais dont la configuration retrace le cheminement et la construction du sens *in presentia*. Confrontées à la difficulté de conceptualiser la réalité matérielle du poème dans un langage qui combatte aussi bien les incongruités sémantiques que les incertitudes syntaxiques, les méthodes courantes s'avèrent insuffisantes. (pp. 14, 15)

Agrupando a poetas de lengua alemana como Friedrich Hölderlin, Georg Trakl y Paul Celan bajo la etiqueta de oscuridad o hermetismo, aislamos la parte de su producción lírica que parece resistirse a la mayoría de los procedimientos analíticos. [...] La lingüística del texto tanto como la crítica literaria aportan cada una su piedra a la edificación de un modelo teórico que permiten estudiar textos que no producen un mensaje discursivo e inmediatamente asimilable, pero cuya configuración sigue el camino y la construcción del sentido *in praesentia*.²⁶

26 En todos los casos, para Fois-Kaschel, la traducción es nuestra.

Partimos por lo tanto de esos rasgos en la configuración del poema que nos permiten encontrar una comunidad entre los tres poetas. Fois-Kaschel habla de "poema hermético", definiendo al mismo como aquel que crea una lengua en la que el orden abstracto concuerda en cierto modo con la meta de configuración única de la realidad (2002, p. 59). El poema se muestra como una unidad en la que todos sus elementos crean lazos semánticos y sintácticos entre sí arribando a una complejidad que, en el caso de una lengua que se aparta de su significación habitual desorienta al lector. Pero, esta "libertad poética" (*dichterische Freiheit*) devendrá en una productividad que se vale del sistema de la lengua y al mismo tiempo lo pervierte.

Fois-Kaschel encuentra en la poesía de Celan, Trakl y Hölderlin correspondencias, un parentesco²⁷, que supera las incongruencias de épocas, corrientes literarias y nacionalidades:

Tout à la fois représentatifs d'un lyrisme empreint de subjectivité et unique dans son genre, Celan, Trakl et Hölderlin (surtout ses hymnes tardives) développent une langue poétique qui semble excentrée par rapport à la langue commune. Cette distance est d'ailleurs marquée par des termes dont les signifiés renvoient à des expériences non verbales. On parle de visions, de musique et de couleurs pour rendre compte d'une nouvelle qualité de la langue. L'aspect productif de ce pouvoir innovateur contraste vivement avec le processus de destruction (ou déconstruction, selon un concept moderne de la critique littéraire) auquel il reste lié. Les visions, les images et les symboles, la musique et les couleurs s'avèrent sombres, aléatoires, illogiques, mythiques (p. 65)

Al mismo tiempo representativos de un lirismo impregnado de subjetividad y único en su género, Celan, Trakl y Hölderlin (sobre todo sus himnos tardíos) desarrollan una lengua poética que parece excéntrica en relación a la lengua común. Por otra parte, esta distancia está señalada por términos cuyos significados remiten a experiencias no verbales. Hablamos de visiones, de música y de colores para dar cuenta de una nueva realidad de la lengua. El aspecto productivo de este poder innovador contrasta vivamente con el proceso de destrucción (o deconstrucción, según un concepto moderno de la crítica literaria) al que permanece ligado. Las visiones, las imágenes y los símbolos se revelan oscuros, aleatorios, ilógicos, míticos.

Los procedimientos lingüísticos y retóricos, que fluctúan de un poeta a otro como visiones, dependen de una gramática que, desafiando las reglas, hace de la palabra poética una palabra más cercana, más transparente en su relación con "las cosas", comprendiéndolas como una realidad que no se presenta exterior al sujeto como puros objetos, sino oscilando dialécticamente entre la percepción y lo percibido. Volveremos sobre este tema, cuando debamos considerar la relación de la poesía de Hölderlin con la pintura romántica y las condiciones en las que se ha dado su producción.

La siguiente observación de Fois-Kaschel con respecto a la unión que se da entre estos poetas es la consideración de su "patología". Debemos pensar aquí en las condiciones anímicas que llevan a Hölderlin a la "locura" y a Trakl y Celan al suicidio, aunque es necesario un cierto reparo en el modo en el que se lleva a la interpretación de la obra esta condición. "Or, ce n'est pas seulement une pathologie similaire qui rapproche les trois poètes. Leur

27 En su análisis, Fois-Kaschel transcribe las descripciones de la obra de estos tres poetas del canónico libro de Gero von Wilpert (1988). *Deutsches Dichterlexikon*. Stuttgart: Kröner. (p. 64)

filiation se traduit également par les contenus et par les modèles esthétiques que chacun a laissés en héritage à son successeur” (2002, p. 66)²⁸. (“Ahora bien, no es sólo una patología similar la que aproxima a los tres poetas. Su filiación se traduce igualmente por los contenidos y los modelos estéticos que cada uno ha dejado en herencia a su sucesor”).

La “patología” nos sitúa, en el caso de Hölderlin, ante un tema abordado de un modo u otro en el análisis de los poemas últimos. Una nota al pie en el ensayo de T. Adorno (2003), “Parataxis” dice: “Quien quisiera derivar la locura de Hölderlin de su arte, como Groddeck la sordera de Beethoven de la música de éste, quizás yerre etiológicamente, pero muestre más del contenido que la subalterna exactitud clínica” (p. 460). ¿Cómo debemos entender esta afirmación de Adorno, que en principio ya da vuelta los términos de poesía y locura, es decir, no una poesía derivada de la locura sino una locura que deriva de la poesía? Creemos que siguiendo esta idea podríamos aproximarnos a los poemas escritos por Hölderlin en sus últimos años en que habitó la torre de Tübingen como aquellos que contienen una búsqueda de lo poético llevada al extremo, hasta al final, y sea esta búsqueda la verdadera causa de la locura de Hölderlin o no, muestra un grado de exacerbación de los procedimientos poéticos que, como dice P. de Man, de avanzar en su estudio, se contribuiría “a la definición de la poesía en cuanto tal”.

Pero volvamos a esta palabra poética que no se deja asir mediante la gramática habitual. Si bien parece aquí que nos alejamos del tema de la palabra-color en el poema, veremos de qué modo Hölderlin ha contribuido al proceso mediante el cual la palabra-color aparece como la respuesta a la búsqueda de un lenguaje más puro y verdadero.

En este sentido, Roman Jakobson (1976) realiza un estudio sistemático de los procedimientos poético-retóricos de la obra tardía de Hölderlin en “*Ein Blick auf ‘Die Aussicht’ von Hölderlin*”. Este ensayo aproxima un recuento minucioso de los elementos fónicos, sintácticos y etimológicos presentes en el poema, que constituyen una unión de sentido y sonido. Jakobson encuentra en “*Die Aussicht*” (“La vista”) una disposición simétrica, una “estructura compleja y conscientemente orientada” que llega a interpretar como “proporción áurea”²⁹ (p. 73). Las múltiples equivalencias de las partes constitutivas del poema crean interrelaciones que se integran en un todo compositivo, en el que para Jakobson reside “el encanto mágico de estos versos hipotéticamente ingenuos” (p. 83). Para analizar el lenguaje del poeta y su incapacidad para dialogar con sus visitantes, se parte de una disociación entre el lenguaje orientado hacia otro, verbalización coloquial, y el lenguaje poético vuelto hacia sí mismo. Jakobson señala desde la ausencia de un yo/tú y de los deícticos, al uso de partículas que refieren a una intemporalidad como el “*wenn*” (“cuando”), con el que comienzan una gran cantidad de versos de los poemas de la torre, y el uso casi exclusivo del tiempo presente. Necesitamos detenernos por un momento en este señalamiento de Jakobson con relación a la conjunción *wenn*, ya que tal como hemos traducido del alemán tiene un valor temporal: “cuando”, pero *wenn* también es una conjunción que inicia cláusulas condicionales (ver por ej. en la traducción de H. Piccoli del poema “*Der Kirchhof*”: “Si brilla en

28 Encontraremos un análisis similar con respecto a la filiación y contenidos en Bernhard Böschstein. (2006). *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*. München: Wilhelm Fink Verlag, autor que trataremos más adelante.

29 En todos los casos la traducción es nuestra.

ti del cielo alto fanal/a mediodía" por "*Wenn glänzt an dir des Himmels hohe Leuchte/des Mittags*"). B. Böschstein (1965/66) al analizar el poema "*Die Zufriedenheit*" afirma:

Dieses Gedicht schreitet in entschiedenen Gegensätzen fort, welche sich teilweise durch alle Strophen hindurch erhalten. Es beginnt, wie ein Drittel der spätesten Gedichte, mit der Konjunktion „wenn“, deren temporale oder konditionale Richtung neutralisiert wurde, derart, daß die Beschreibung eines Sachverhalts und seine verallgemeinernde Auslegung sich in der Mitte treffen. Das bedeutet, daß in diesen Gedichten keine Schilderung eines Menschen- oder Naturzustands um ihrer selbst willen stattfindet, sondern jeweils als Zeichen einer allgemeinen, zyklisch erfahrenen Gesetzmäßigkeit, die durch das gegebene Bild hindurch angeschaut wird (p. 38).

Este poema se desarrolla en una serie de oposiciones, que se sostienen parcialmente a través de todas las estrofas. Comienza, como un tercio de los poemas últimos, con la conjunción "*wenn*", cuyo valor temporal o condicional será neutralizado, de tal modo que se cruzan la descripción de los hechos y su interpretación generalizada. Esto quiere decir que en estos poemas no tendrá lugar ninguna descripción de un hombre o de un estado de la naturaleza de manera particular, sino cada vez como símbolo de una legalidad general y cíclicamente experimentada, que será observada a través de la imagen provista.

A esto debemos sumarle el hecho de que Hölderlin ya no responde a su nombre sino al de "Scardanelli", con el cual firma muchos de sus poemas cuando se lo piden, la mayor parte de las veces de mala gana o con ira. Este distanciamiento del yo reubica al lenguaje como presentificación, centro de la poetización en la cual no hay subjetivación ni experiencia propia temporal, sino experiencia del lenguaje en un espacio-tiempo continuo. Burello (2016) dirá que "la verdadera complejidad de estos textos consiste en cierta disolución del espacio-tiempo a través de un uso muy particular de las preposiciones: la dimensión temporal es negada o espacializada." (p. 43). Ya mencionamos la observación de Jakobson (1976) con respecto al uso casi exclusivo del tiempo presente. Erwin Chargaff (2011) asimismo dirá que

son poemas sin pretérito³⁰; todo está en tiempo presente, pero es un presente que se desvanece como observado a través de una gasa. En muchos de los textos puede comprobarse una rigidez, una petrificación, que contribuye a un efecto simbólico único en su género (p. 154).

Tal como lo señala el estudio de Jakobson, al que podríamos sumar sin más, parte de las interpretaciones de Adorno (2003) y de Man (2015), la tematización de los poemas responde a las estructuras lingüísticas mencionadas. El hecho de que la mayor parte de los poemas últimos hablen de las estaciones del año, la constante referencia a "el hombre", "la humanidad", "el tiempo", "la naturaleza" es manifestación de una poesía que responde al anhelo de totalidad o mejor dicho de poetizar un todo universal, "la perfección última" ("*Vollkommenheit*"), palabra que se presenta asiduamente en sus poemas.

¿Sería ésta la respuesta de Hölderlin a la "orientalización"? Un pensamiento y una forma discursiva que discurre acerca de lo humano y lo cíclico, que habla a partir de imágenes de la naturaleza entrevistas por la ventana de una torre, que atisba la perfección y lo revelado en ese eterno transcurrir del tiempo, en el que quien observa ya no es él sino un "otro",

30 Präteritum: designación gramatical de la forma verbal simple del pasado correspondiente a las dos formas simples del pretérito español.

Scardanelli, Killalusimeno, el "Deutero-Hölderlin", como lo llama E. Chargaff (2011) en su ensayo "Belleza apocalíptica".

Polemizando con Heidegger, Jakobson (1996) afirma que: "*Nicht als Gespräch, sondern nur als Gedicht ist für ihn (Hölderlin) Sprache mit ihrem mächtigen Bestand von Wörtern und spannenden Regeln der Wortfügung wesentlich*" (p. 83) ("No como diálogo, sino sólo como poema es para él (Hölderlin) esencial el lenguaje con su poderosa existencia de palabras y extensivas reglas de la sintaxis"), apartándose del lenguaje dirigido a otro y con el otro. En este sentido, debemos pensar asimismo la propuesta de Adorno: "La instancia a la que se somete ahora Hölderlin es el lenguaje. Abandonado, liberado, aparece, según el criterio de la intención subjetiva, paratácticamente trastornado" (p. 457).

En la poesía de Hölderlin se desvela su carácter doble. En cuanto conceptual y predicativo, el lenguaje se opone a la expresión subjetiva, a causa de su universalidad nivela lo que se quiere expresar a algo en todos los casos ya dado y conocido. Contra esto protestan los poetas. Sin cesar querrían incorporar al lenguaje, hasta destruirlo, el sujeto y la expresión de éste. Algo de esto también inspiró sin duda a Hölderlin, en la medida en que se opuso a la convención lingüística. Pero eso se funde en él con la antítesis al ideal expresivo. Su experiencia dialéctica sabe que el lenguaje no es meramente algo exterior y represivo sino que conoce igualmente su verdad. Sin exteriorizarse en el lenguaje, la intención subjetiva no sería absolutamente nada. El sujeto sólo deviene tal mediante el lenguaje. Por eso la crítica del lenguaje de Hölderlin se mueve en la dirección opuesta al proceso de subjetivación. (...) Cuando el lenguaje corta los hilos con el sujeto, habla en favor del sujeto, el cual – Hölderlin fue sin duda el primero cuyo arte barruntó en esto – ya no puede hablar por sí (p. 459).

Habría entonces, podemos concluir desde las afirmaciones de Adorno, un proceso de "des-subjetivación" y un dejar hablar al lenguaje en su condición de universalidad. Esto no significa, como bien lo ha señalado S. Mattoni (2018) en su texto *Tekhné*, que "en términos post-idealistas" (...) "el poeta no usa el lenguaje sino que es hablado por él" (p. 20), sino más bien que la poesía para Hölderlin en su "más verdadera verdad" engendra la dualidad de lo propio y lo ajeno, de la sobriedad hespérica y la pasión sagrada de los griegos, movimiento de oscilación que deja de someter a la obra a una muerte "mimética" para hacer posible una poesía "en la que también lo no poético (...) se hace poético" (p. 21).

Esta des-subjetivación que leemos en la poesía hölderliniana bien podríamos relacionarla con el estudio de la pintura romántica y su representación de la Naturaleza. Ya hemos hablado de la importancia que la Naturaleza en contacto con ese espacio-tiempo continuo tiene en la poesía del último Hölderlin. De los 52 poemas escritos en su reclusión en la torre, no sólo la palabra *Natur* aparece más de veinte veces utilizada en los poemas (dentro del vocabulario restringido de esta etapa), sino que casi la mitad llevan por nombre estaciones del año: nueve poemas dedicados a la primavera, cinco al verano, dos al otoño y seis al invierno. La construcción dialéctica en la que los opuestos entran en contraposición para revelar el Todo tiene temática y formalmente su centro en la Naturaleza y su relación con el Hombre. Esto sucede a la vez en lo que podríamos llamar una particular "iluminación" de las imágenes. Porque la poesía de Hölderlin encuentra un espacio común con el arte pictórico del romanticismo no sólo en su presentación de la Naturaleza sino además, en el "claroscuro", como elemento en el que también aparece manifestada esta oposición

dialéctica. Proponemos a continuación el análisis del tratamiento del claroscuro y del tema de la Naturaleza, compartido por los pintores románticos y la poética hölderliniana, pero antes quisiéramos poner en consideración las reflexiones de Olivier Praz (2013), al analizar en *Hyperion* el modo en el que Hölderlin, a diferencia de Schiller, piensa la Naturaleza:

Alors que pour Schiller, la nature, même réévaluée dans la pulsion de jeu, doit porter en germe la nécessité de devenir raison, celle-ci constitue avant tout pour Hölderlin une totalité achevée. Nullement déterminée à devenir autre qu'elle-même, elle est une "organisation", au sens herderien du terme, qui a l'intime possibilité de se poser librement en tant que telle. [...] Cette organologie fondée sur la rupture, l'interaction et la répétition conduit fondamentalement, nous allons le voir, la narration du roman de Hölderlin. Elle commande notamment l'ambiguïté essentielle de la nature humaine partagée entre désir d'absolu et besoin de limitation (p. 294).

Mientras para Schiller la naturaleza, aun reevaluada según la pulsión de juego, debe llevar en germen la necesidad de convertirse en razón, ésta constituye ante todo para Hölderlin una totalidad acabada. De ningún modo determinada a convertirse en otra cosa que en ella misma, es una "organización", en el sentido herderiano del término, que tiene la íntima posibilidad de ponerse libremente en tanto tal. [...] Esta organología fundada en la ruptura, la interacción y la repetición conduce fundamentalmente, vamos a verlo, la narración de la novela de Hölderlin. Ella ordena particularmente la ambigüedad esencial de la naturaleza humana dividida entre deseo de absoluto y necesidad de limitación.

EL CLAROSCURO: NATURALEZA Y HOMBRE EN LA IMAGEN PICTÓRICA Y EL IMAGINARIO POÉTICO

Allí donde la sobriedad te abandona, allí está el límite de tu entusiasmo.

El gran poeta nunca está olvidado de sí mismo, por mucho que se eleve por encima de sí mismo. Se puede también caer en la altura, tanto como en el abismo. Lo último lo impide el espíritu elástico, lo primero la gravedad que reside en el sobrio meditar.

Friedrich Hölderlin

Praz (2013) habla de "deseo de absoluto" y "necesidad de limitación" para la poesía de Hölderlin. "Pasión" y "sobriedad", leemos en la famosa "Carta a Böhlendorf" que tanto ha dado que hablar y que, según Szondi (1992b) debemos leer como integración y no como oposición:

Los griegos son para el poeta occidental *indispensables*, porque encuentra en su arte el propio origen como algo extraño. Así gana la distancia respecto de lo propio que es libertad. Aprende de la poesía griega, sin imitarla, *comentarla*, a *utilizar libremente*, a introducir como medio de su lengua aquello que, aunque le estaba dado por naturaleza, había permanecido sin participar de su poesía hasta ese momento porque, al sufrir

su origen, su *sobriedad*, vio la salvación de ello en la *pasión sagrada* de su poesía. Esa pasión no es rechazada [...], sino que ambos elementos, lo propio y lo ajeno, la *precisión* y el *calor* deben integrarse al lenguaje poético (p. 119).

Siguiendo el pensamiento de Szondi, Hölderlin se alejaría del principio de la imitación del modelo antiguo, ya que como mera imitación de un modelo clásico, la obra de arte sería algo muerto. La modernidad debe conservar esa misma *relación viva* de los griegos con lo natural, que es diverso para el poeta occidental que para el griego.

Sólo por el juego de luces y sombras, por el cambio de tonos en la poesía, ésta se provee de una *relación viva*, de una dinámica interna y con ello también de lo que Hölderlin admira en las obras de la antigüedad clásica. El poeta occidental debe tener la misma *relación viva*, que un poeta griego, sin la que una poesía no es tal – como también la *habilidad*. [...] La *habilidad* de la que debe dar testimonio la obra, tanto del artista occidental como del griego, es la habilidad de sus manos, es su capacidad para ordenar los tonos y de esa manera dar *una relación viva* a la poesía, a saber una vida que consiste en la relación viva a la poesía, a saber una vida que consiste en la relación de los tonos entre sí. *Habilidad* es, con la palabra griega, *téchne*. La carta a Böhlendorff en su conjunto parece estar bajo el signo de esa palabra, es una carta desde el taller (Szondi, 1992b, pp. 123, 124).³¹

Szondi retoma en esta última frase una expresión de W. Benjamin (1995): el “taller poético”, la “tarea poética” en realidad (“*dichterische Aufgabe*”) de Hölderlin. ¿Y no vemos verdaderamente esto en el análisis de Jakobson de su último poema, “*Die Aussicht*”? ¿No se pone de manifiesto aquí de manera ejemplar ese “taller”, ese trabajo sobre el lenguaje?

La *habilidad* y la *relación viva* del arte están en consonancia con una naturaleza como “organización”, con sus “rupturas”, “repeticiones” y contraposiciones. La habilidad del poeta consiste justamente en dar con este “ritmo” natural, expresado magistralmente en los sencillos versos del último Hölderlin. Toda la obra hölderliniana se realiza en torno a la relación entre el hombre y la naturaleza, entre lo divino y lo humano y se conforma como la búsqueda no sólo temática sino “arquitectónica” de la palabra poética que exprese estas relaciones. Lo que encontramos por añadidura en los poemas de la torre es una disposición en el lenguaje que sitúa al hombre y a la naturaleza, uno junto a la otra. “*Ein Mensch*”, un hombre, tal como lo advierte Böschstein (1965) o “*die Menschheit*”, la humanidad, no el “yo” del poeta. El poeta deja hablar al lenguaje, manifiesto en el acaecer del hombre y la naturaleza, en su “completud”. La palabra se muestra “verdadera”, superando la crisis que Hölderlin advierte en la poesía que, como mera copia de los clásicos, aparece muerta, y ahogado el impulso creativo.

Cuando Peter Szondi (1992a) analiza la reflexión de Hölderlin sobre la esencia de los géneros poéticos, afirma que la definición de género hölderliniana hace posible al mismo tiempo “un análisis que disuelve la unidad de la obra de arte, descomponiéndola en “significación” y “aparición” para comprenderla luego como lo que resulta de su mediación” (p. 156). Esta mediación la realiza el “espíritu” poético,

³¹ La teoría de los tonos de Hölderlin y su poética de géneros excede las consideraciones de esta investigación, más allá de la dificultad que aún hoy presentan estas teorizaciones. Pueden leerse las aproximaciones de P. Szondi a este tema en “Poética de géneros y filosofía de la historia” en *Ensayos sobre Hölderlin* (1992a) y en “De la poética de los géneros normativa a la especulativa” en *Poética y filosofía de la historia II* (2005).

como reconciliación de fundamento y carácter artístico, de significado y apariencia, como disolución de la contradicción. Si el carácter artístico es la apariencia determinada, concreta, de eso general y abstracto a lo que se llama tonalidad fundamental, entonces espíritu es aquello para lo que se sirven recíprocamente de mediación ambos componentes, ambos tonos -...-, es aquello en lo que se saldan (Szondi, 2005a, p. 135).

El material, la palabra, se une al sentir y al ver del poeta, quien presenta al hombre frente al mundo, la naturaleza y la vida: "*Daß ungestört der Mensch des Jahres Reiz betrachtet, / und auf Vollkommenheit des Lebens achtet*" ("Por que el hombre contemple el encanto del año,/y en calma atiende a la perfección de la vida."). ("*Der Frühling*" / "La primavera").

En las imágenes que se suceden, una junto a otra en los pasajes paralelos o en la parataxis, tal como lo quiere Adorno (2003), hay siempre un "tono" común, tono en sus dos acepciones, la armonía de este ritmo logrado a través de algo así como una "acumulación" sintáctica de imágenes sucesivas, sonoridad rigurosa en la métrica y la rima, y el otro tono, el de la luz frente a las sombras. Si quisiéramos aproximarnos a esas imágenes que emanan de la naturaleza contemplada a través de la ventana o en los paseos, si quisiéramos analizar el efecto de claroscuro que se percibe en la contemplación que Hölderlin manifiesta, a través de su distanciamiento subjetivo, nos encontraríamos con una abundancia de palabras "luminosas" y escasas referencias a las sombras, a lo oscuro. "Luz", "claro" y "claridad", "resplandor", "brillar", "dorado" frente a apenas alguna referencia a la oscuridad del bosque o del ramaje. "*Der ganze Sinn des hellen Bildes lebet/als wie ein Bild, das goldne Pracht umschwebet.*" ("El sentido todo de la clara imagen vive/como una imagen, que esplendor áureo rodea.") dice uno de sus dos poemas titulados "*Der Herbst*" ("El otoño").

En el análisis que realiza Rafael Argullol (1983) de la pintura de paisaje en el romanticismo se afirma: "El reino de la luz se sumerge en el reino de la sombra y del claroscuro. Sujeto y objeto luchan entre sí distanciándose y confundiéndose" (p.34). Pero a diferencia del paisaje romántico y de la nocturnidad de la poesía romántica, los poemas últimos expresan una Naturaleza luminosa, "*der Schimmer der prächtigen Natur*" ("el brillo de la naturaleza magnificente"); lo oscuro, en cambio, está en la razón, en el intelecto. Recordemos las observaciones de Praz en relación a la concepción de la Naturaleza en Hölderlin.

Y en este sentido, deben llamarnos la atención dos palabras asociadas a la oscuridad: "*des Zweifels dunkle Frage*" ("la oscura pregunta de la duda"), en "*Aussicht*" y "*wenn dunkel mir ist der Sinn*" ("cuando está oscura mi mente") en "*Der Spaziergang*". Son pocos los momentos en la poesía de este último tiempo en los que la oscuridad del sentido perturba al poeta temáticamente, en su significación. Parece más bien a lo largo de sus poemas manifestar tranquilidad, indulgencia, confianza en la relación entre hombre y naturaleza, espacio y tiempo en los que se funda el sentido de la vida. En los testimonios que se han recogido de los visitantes de la torre, se confirma este alejamiento de lo que puede perturbar esta convicción, no se reconoce autor de su obra previa, divaga en relación a su amor frustrado, niega llamarse Hölderlin. Nada de lo mundano puede ser parte de este poetizar último. Lo que se evidencia es una propensión a resolver la tensión presente entre los elementos que se articulan en la forma del poema a partir de un sujeto que se distancia, dejando "hablar al lenguaje mismo", como afirma Adorno.

La humanidad, lo humano, es parte de la naturaleza, pero no el hombre en su subjetivo-

vidad, sino como observador y participe a la vez del cíclico morir y renovarse del mundo. Argullol (1983) hablará para la pintura de *desantropomorfización del paisaje*:

En la pintura romántica el paisaje deja de entender como necesaria la presencia del hombre. El paisaje se autonomiza y, casi siempre desprovisto de figuras, se convierte en protagonista: un protagonista que causa en quien lo contempla una doble sensación de melancolía y terror. [...] Por un lado siente el magnetismo de un infinito parasensual que incita al viaje y a la audacia; por otro, el vacío lacerante de un infinito negativo y abismático en el que la subjetividad se rompe en mil pedazos. (p. 13)

En este caso, Argullol analiza el famoso cuadro de Caspar David Friedrich, "*Mönch am Meer*", realizado entre 1808 y 1809, pero del mismo modo podríamos sin más pensar en este *paisaje desantropomorfizado* en las pinturas de W. Turner. "*Interior at Pethwork*" y "*Festive Lagoon Scene, Venice*", entre otros, se presentan como escena interior o exterior en las que la figura humana sólo es una mancha, blanca o gris, tan "indefinida" en su contorno como los colores del agua, del cielo, de la tierra o de las paredes y ventanas del interior. Sin embargo, existe una diferencia en la inserción de lo humano en la obra de ambos pintores que acerca más la configuración del espacio poético del último Hölderlin a Turner que a Friedrich:

Al incluir figuras humanas en sus paisajes, Turner seguía un uso de su tiempo. Nunca, sin embargo, les confirió una significación parecida a la que tienen, por ejemplo, en los cuadros de Caspar David Friedrich. Friedrich pintó a menudo figuras sumidas en la contemplación de la naturaleza: el espectador dentro del cuadro y el espectador del cuadro se encuentran haciendo lo mismo. Para Turner, en cambio, el espectador externo es parte del cuadro. Mira la naturaleza representada en el cuadro y, al mismo tiempo, mira cómo es mirada la naturaleza. Para Friedrich, el hombre que contempla la naturaleza dentro del cuadro, precisamente no es parte de ella, sino que está enfrentado a ella. La magnitud de la naturaleza, por tanto, sólo puede experimentarse como un mundo que necesita de intermediario; es siempre una experiencia interna, una imagen del mundo que se proyecta y no el mundo mismo. Por su parte, Turner construye sus paisajes de tal manera que las figuras humanas quedan absorbidas en ellos. Las figuras que vemos en sus obras tardías aparecen siempre en grupos que producen a su vez la impresión de formar parte de la naturaleza (Bockemühl, 2000, p. 52).

La poesía última de Hölderlin "presenta" la naturaleza, no la representa, y no lo hace desde la perspectiva de un mero observador; en su contemplación el hombre es participe, no ya como protagonista pero tampoco escindido de lo natural. En esto Hölderlin expresa su anhelo de totalidad y perfección, únicamente asequible a partir del apartamiento del hombre como sujeto. Creemos pertinente acudir a la idea de Benjamin (1977) al analizar en "*Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*" la transición en su poesía hacia una "figura infinita" que tiende a un "amorfismo" o falta de figuración (*Gestaltlosigkeit*). En este sentido debemos pensar en la conjugación, influencia mutua y articulación de ese espacio-tiempo continuo dado y lo poetizado como idea y destino del poeta.³² La poesía de Hölderlin y la pintura de Turner prefiguran un avance hacia lo que en el arte significará desentenderse de "lo real" como algo externo a la obra y al artista. La obra de arte se construye desde su propia realidad, en lo formal y en lo temático. Es esa relación indisoluble entre la forma y el tema tratado, tal como lo proponen Jakobson y Adorno.

32 Para un análisis detenido del ensayo de Benjamin, véase Caygill (2005), pp. 50 a 56.

Otro artista y científico contemporáneo de Hölderlin, Carl Gustav Carus (1992), presenta en su libro *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, una "visión" que comporta un modo de pensar al hombre y la naturaleza afín a lo expuesto anteriormente:

La mudanza de los días y las estaciones, el cortejo de las nubes y el fasto de colores de los cielos, el flujo y el reflujo de la mar, la lenta pero imparable transformación de la superficie terrestre, la erosión de las desnudas cimas de los montes cuyos granos producen al disolverse tierra fértil, el brotar de las fuentes que siguen los trazos de las montañas y acaban por confluír en arroyos y corrientes, todo sigue las leyes eternas y calladas a cuyo imperio también nosotros estamos sometidos, cierto, que nos arrastran consigo pese a toda resistencia y que sin duda, al forzarnos con un secreto poder a dirigir la mirada a una esfera enorme, gigantesca, de sucesos naturales, nos apartan de nosotros mismos haciéndonos sentir nuestra pequeñez y debilidad, pero cuya contemplación, no obstante, dulcifica al mismo tiempo las tormentas interiores y ha de surtir por fuerza un efecto apaciguador. Sube a la cumbre de la montaña, mira las largas hileras de las colinas, contempla el discurrir de los ríos y toda la magnificencia que se abre a tu mirada, ¿y qué sentimiento se apodera de ti? Es un tranquilo recogimiento, te pierdes a ti mismo en espacios ilimitados y todo tu ser se aclara y se purifica apaciblemente, tu yo se esfuma, *tú no eres nada, Dios es todo* (pp. 70, 71).

Der Baum, der grünt, die Gipfel von Gezweigen,/die Blumen, die des Stammes Rind' umgeben,/sind aus der göttlichen Natur, sie sind ein Leben,/weil über dieses sich des Himmels Lüfte neigen ("El árbol, que verdece, las cimas del ramaje,/las flores, que rodean la corteza del tronco,/son de la naturaleza divina, son una vida,/ya que sobre ella se inclinan los aires del cielo") dice el poema "*Die Zufriedenheit*". Recordemos lo consignado anteriormente con relación a este poema en la lectura de Böschstein: el hombre y la naturaleza como símbolo de una legalidad cíclicamente experimentada.

Es necesario todavía profundizar en el tema del claroscuro. Así como en la pintura, el claroscuro como técnica no expresa sólo las tonalidades que hacen a la composición lumínica, sino que, proponen un "movimiento" y un "cambio" en el sentido en que expresa la variación de luces y sombras en el paisaje, así las palabras de la luz y de lo oscuro en la poética hölderniniana establecen luces y sombras de una estación del año a la siguiente en un perpetuo movimiento cíclico. Porque la palabra poética manifiesta y revela en el paso del tiempo, mediante ese vocabulario restringido y temáticamente acotado, el devenir de la vida humana:

Der Blick des Dichters haftet nie an einem Zustand. Er schaut durch jede Jahreszeit hindurch das Ganze des Zeitumlaufs, so daß alles, was sich ihm zeigt, auch sein eigenes Nochnicht- oder Nichtmehrdasein verrät (Böschstein, 1965, p. 44)

La mirada del poeta no se adhiere nunca a un estado. Observa a través de cada estación del año el todo del correr del tiempo, de tal modo que todo lo que se muestra ante él, también revela su propio no-ser-todavía (*Nochnichtsein*)- o su ya-no-existir (*Nichtmehrdasein*).

En un ensayo de Hölderlin conocido como "*Das Werden im Vergehen*" ("El devenir en el perecer"), que forma parte de una serie de escritos en torno a la tercera versión que el autor preparaba de *La muerte de Empédocles*, el poeta proporciona algunas ideas que nos recuerdan esta dualidad entre el *no ser todavía* y el *ya no ser*. Componiendo una serie de

relaciones entre la naturaleza y los hombres, el ocaso de un mundo y el nacimiento de uno nuevo, Hölderlin dice que

este ocaso y comienzo es, como el lenguaje, expresión, signo, presentación de un todo viviente, pero particular, el cual en sus efectos, se vuelve de nuevo en aquello, y, por cierto, de manera que en él, como en el lenguaje, de un lado parece haber, de vivamente consistente, menos o nada, del otro lado todo (Hölderlin, 1983, p. 97).

Lo que Hölderlin pone a dialogar aquí es disolución y unificación. Lo que se diluye es necesariamente lo que ya no es, es aquello que se ha dejado atrás, esto es, lo "idealmente antiguo", y con la nueva vida se produce entonces un recuerdo de lo disuelto, como explicación y unificación. Conviene citar un largo párrafo de este ensayo que contiene consideraciones fundamentales para el análisis de los poemas últimos:

El punto de comienzo y el de fin están ya puestos, encontrados, asegurados, y, por ello, esta disolución es también más segura, más incontenible, más audaz, y así ella se presenta como lo que propiamente es, como un acto reproductivo, por lo cual la vida recorre todos sus puntos y, para obtener la entera suma, no persiste en ninguno, se disuelve en todos y cada uno para producirse en el siguiente; sólo que la disolución se hace más ideal en el grado que se aleja de su punto de comienzo, mientras que en el mismo grado, la producción se hace más real, hasta que finalmente, a partir de la suma de estas sensaciones del perecer y el surgir recorridas infinitamente en un momento, un total sentimiento de vida y, a partir de esto, lo único excluido, lo inicialmente disuelto, procede en el recuerdo (mediante la necesidad de un objeto en el estado más cumplido), y, en cuanto este recuerdo de lo disuelto, de lo individual, ha sido, mediante el recuerdo de la disolución, unificado con el infinito sentimiento de vida y llenado el vacío entre ambos, entonces procede, de esta unificación y comparación de lo singular pasado y lo infinito presente, el estado propiamente nuevo, el paso próximo, que debe seguir a lo pasado (p. 99).

Recordemos lo observado en los poemas: el tiempo presente, la "disolución" y condicionalidad témporo-espacial, la ausencia de los deícticos y la des-subjetivización que suspende entonces lo poetizado entre lo singular pasado y el presente infinito, tal como lo propone Hölderlin en estas reflexiones. Acto reproductivo en el que la vida recorre todos sus puntos sin detenerse en ninguno, porque la contemplación de la vida exige, para encontrarse con lo verdadero, el renacer desde lo disuelto de manera infinita. La comparación, entre lo pasado y lo infinito presente, es "trabajo" del poeta, quien a partir de su sentimiento de vida (¿de su espíritu poético?) unifica pasado y presente en la obra poética. ¿No es ésta tal vez la finalidad de la traducción de las tragedias griegas que fueron tan criticadas por sus contemporáneos? ¿No se juega ahí la renovación de la palabra poética, una traducción en la que se intenta dar con la "verdad" de la tragedia de Sófocles?

Un ejemplo de esta palabra renovada en la traducción es sin duda el famoso verso con el que Antígona es interpelada al comienzo de la tragedia que lleva su nombre: "*Was ist's, du scheinst ein rotes Wort zu färben?*" (¿Qué sucede, pareces teñir una roja palabra?) Concentración de literalidad para Böschstein (2006), traducción literal y etimologizante para Berman (2014), lo cierto es que lo que la bibliografía crítica señala en esta expresión es una traducción que se vale de la "hiper-literalidad" para hacer aparecer la ira a través de la palabra teñida de rojo. La confrontación con el texto de Hölderlin "Notas sobre Antígona"

nos permite comprender la necesidad de esta traducción, que devela la "palabra trágica griega", "mortalmente fáctica", el teñido de rojo de la palabra se corresponde con la lengua de Antígona, "efectivamente" asesina. Dice Hölderlin (1983): "La *palabra trágica griega es mortalmente fáctica*, porque el cuerpo vivo, del cual se apodera, mata efectivamente" (p. 149). Lugar ejemplar, por lo demás, para pensar la palabra-color, porque aunque no esté en juego aquí una poética del color lo que se expresa en este "teñir una roja palabra" es precisamente lo que se significa con la palabra "rojo", aquello que queda expresado como palabra "verdadera" con el rojo más que con cualquier otra palabra con que se hubiera podido traducir la ira (*Zorn*) y la locura (*Wahnsinn*) de la tragedia griega. El rojo, color que para Goethe contiene todos los otros, en parte *acto*, en parte *potencia*, tendrá el poder de develar, tal como lo sostiene Berman, el "fuego del cielo" en la traducción "arcaizante", en el "sentido originario" del verbo griego.

Lacoue-Labarthe (2010), en "La cesura de lo especulativo", analiza el significado que la tragedia y la mimesis tienen en la obra hölderliniana, aportando la siguiente reflexión para pensar "la dificultad" que presentan los ensayos de Hölderlin:

En todo caso me parece que en su misma dificultad para teorizar (con esto entiendo: para dominar la exposición teórica y llevarla a término), en esta dificultad que se va acentuando y que no escatima tampoco su producción poética o su lirismo -dificultad que por el contrario no deja de desorganizar a ambas-, en el agravio de esta suerte de parálisis que afecta su discurso (y que particularmente lo encierra en una sujeción lógica y sintáctica cada vez más rígida), Hölderlin viene a tocar algo que disloca lo especulativo desde el interior, mediante un movimiento de "regresión" [...]. Que lo inmoviliza y lo prohíbe, o más bien lo distiende, lo pone en suspenso. Que constantemente le impide cumplirse y no deja, como suplente, de separarlo de sí mismo, de profundizarlo en espiral, de desfondarlo. O bien, que lo interrumpe de lugar en lugar, y si se puede decir así, lo pone "en espasmo". ¿Cómo describir dicho movimiento? (p. 67)

La respuesta de Lacoue-Labarthe a esta pregunta tendrá que ver con esa "regresión" que el autor analiza en la idea de una "denegación" de la mimetología, en un regreso que implica un eterno movimiento regresivo, de "un comienzo dialéctico perpetuamente recommenzado". Es una interminable oposición entre dos polos opuestos y una "puesta en suspenso" que es "incesante repetición del comienzo del proceso dialéctico" (p. 72). De este modo, Lacoue-Labarthe pone en el concepto de "cesura", entendido como interrupción, la desestabilización de la mimesis en tanto que lo que ahora se representa es el proceso dialéctico y activo, y no "lo Mismo" de manera segura y estable. Para nosotros, la cesura ofrece en el quehacer poético una alternancia rítmica que posibilita la presentación del hombre y la naturaleza en un vínculo siempre nuevo y a la vez siempre recommenzado. Como dirá Hölderlin (1983) en las "Notas sobre Edipo":

Por eso, en el rítmico seguirse uno a otro de las representaciones, en el cual se presenta el transporte, se hace *necesario aquello que en la medida de las sílabas se llama cesura*, la pura palabra, la interrupción contrarítmica, a saber: para hacer frente al arrebatador cambio de las representaciones en su cumbre de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma (p. 135).

Lo "representado" es entonces sucesión rítmica y alternancia de representaciones, alternancia de tonos, sobriedad y pasión, no una o la otra sino la convivencia de ambas,

dialéctica en la que “la unidad de la obra vuela en pedazos” como dirá Szondi (2005a). Hablábamos anteriormente de las traducciones, tema que no se relaciona de manera directa con nuestra investigación pero que resulta ineludible para comprender mejor la poética de Hölderlin. Dice Antoine Berman (2014) en “Hölderlin, o la traducción como manifestación” para explicar el fundamento de esa traducción “violenta” propuesta por Hölderlin de la tragedia griega:

Lo que hay que ver con claridad es que la obra no aparece aquí como una realidad inmóvil, estática, inmutable que se trata de reproducir -pero tampoco (caso del clasicismo) como un simple substrato que se trata de modificar y embellecer de un modo hipertextual: es más bien el lugar de un *combate* entre dos dimensiones fundamentales, y la traducción *interviene* como un momento en la vida de la obra en que ese combate se reactiva, pero *en sentido contrario*, puesto que el acto de traducir consiste en acentuar el principio o elemento que el original ha ocultado (p. 97).

La traducción que realiza Hölderlin es así manifestación del *Grundton* de la obra griega y para esto es necesaria una cierta “violencia”, habrá que hacer visible lo que ha quedado oculto. Esto implica un doble movimiento: liberar el “fuego del cielo”, la pasión, y acercar la obra a nuestro tiempo volviéndola más “sobria”. En la traducción de la obra griega la imitación se hace imposible bajo los términos de la representación a secas, pero lo que sí puede hacer la traducción es representarse a sí misma, o más bien “manifestarse”, “presentarse”, en la alternancia de las representaciones, en la cesura, en el “combate” entre lo oriental y lo occidental, entre significado y apariencia.

En igual sentido, la lectura que P. Szondi (2005a) realiza de los himnos tardíos, posteriores a 1800, en relación a los himnos de Píndaro, busca explicar de qué modo ha sido posible para Hölderlin dinamizar el sistema de la poética de los géneros a partir de la teoría de los tonos. Nos interesa particularmente el modo en el que en su dinámica se acerca el himno “*Wie wenn am Feiertage*” a los himnos pindáricos (de los que no nos ocuparemos aquí). Szondi dirá que este himno tiene una significación ingenua a la que sin embargo se incorporan la apariencia ideal y el espíritu heroico. “Es ingenuo el carácter artístico porque la transposición, la metáfora, se lleva a término mediante una comparación. Aquello a donde se transpone es la esfera de la imagen sensible [...]: así que hay que hablar también de metáfora en sentido retórico (p. 138).

Szondi se detiene en este inicio de la estrofa con las palabras *wie wenn* (“como cuando”), figura retórica con la que se establece una comparación que determina asimismo el carácter artístico de la obra, su significación. Ahora bien, si recordamos lo explicitado acerca del comienzo de estrofa que presentan reiteradamente los poemas últimos, la conjunción *wenn*, veremos que se ha producido en estas composiciones una variante: de un “como cuando”, es decir de una traslación y comparación, a un “cuando” o “si”, que se presenta sin mediar la comparación, como pura manifestación. Si en los himnos tardíos, tal como lo entiende Szondi, la tonalidad fundamental ingenua le permite a Hölderlin acabar con “la distanciada desvinculación característica de los himnos anteriores” y le da la posibilidad de “entender su propio quehacer poético como servicio” (p. 141), los poemas de la torre se configuran como presentación sin mediación. Sería tema de otra investigación proponer en estos poemas la identificación de la relación entre los tonos y observar, tal como lo quería

Szondi, en cuánto se haya cumplida la teorización poética de los ensayos.

Esta serie de reflexiones nos ha permitido vislumbrar una poética sustentada en la dualidad y en la condición dialéctica de la obra, de modo que la tarea que el poeta se asigna a sí mismo es la de presentar en su obra una disolución y unificación, en un continuo perecer y renacer, pasado acaecido y presente infinito, en esa "perfección última" a la que tienden naturaleza y hombre. Pero precisamos retomar ahora nuestro interés en el claroscuro, para observar de qué modo esta "iluminación" de los poemas, estas palabras de luz y oscuridad configuran también esta condición dialéctica de la obra.

Ya hemos hecho alusión a las palabras con las cuales el poema "ilumina" sus figuras, pero existe además otra observación relevante de Böschenstein al respecto, en consonancia con la idea de *desantropomorfización* del paisaje: el modo en el que los poemas invernales escenifican la claridad, la luminosidad en un espacio en el que el hombre está ausente:

In dieser Welt tut sich alles von selber, dem Menschen ist kein Eingriff, keine eigene Wirkung eingeräumt. Er fügt sich der Weisheit, die er im Gang der Natur am Werk sieht. Die winterliche Szene aber betritt er kaum, da in ihr der Geist selber sich in seiner Transparenz kundtut. Dieser läßt das wenige an Sichtbarem, das noch verbleibt, deutlicher, unterschiedener sich einprägen. Hölderlin legt mehrmals den Ton auf die neue Art der Sichtbarkeit, die der Winter gestattet. Es ist, als ob der Unterschied als solcher schon eine Sprache spräche, die ungegenständliche Sprache des reinen Geistes. Der Glanz und die Ruhe werden zum Zeichen seiner Anwesenheit, die Sterne dehnen die Helligkeit des Wintertags über die Nacht hin aus, so daß der volle Tageskreis zum Bild der sichtbaren Dauer wird. Der Einerleiheit des Raumes entspricht so diejenige der Zeit. Einerleiheit aber wird zum Signum des Wahren, das jenseits aller Veränderungen gilt (p. 47).

En este mundo todo se hace por sí mismo, al hombre no le es concedida ninguna intervención ni acción propia algunas. Se ajusta a la sabiduría que ve en la marcha de la naturaleza que ve en obra. Apenas si ingresa en la escena invernal, dado que en ella el espíritu mismo se manifiesta en su transparencia. Éste deja que se acuñe más nítida y diferenciadamente lo poco de visible que aún queda. Hölderlin pone muchas veces el acento en el nuevo modo de la visibilidad que permite el invierno. Es como si la diferencia como tal hablara ya una lengua, el lenguaje no figurativo (*ungegenständlich*³³) del espíritu puro. El brillo y la paz se transforman en signo de su presencia, las estrellas prolongan la claridad del día invernal por sobre la noche, de modo tal que el pleno

33 La palabra *ungegenständlich* está íntimamente relacionada en el campo del arte con la abstracción, en su oposición de lo figurativo (*gegenständlich*), y lo no figurativo. "Im allgemeinen Sinn bedeutet Abstraktion, daß sich in dem jeweiligen Kunstwerk keinerlei Anzeichen der natürlichen, gegenständlichen Welt finden lassen. Dann liegt kein beabsichtigter Abbildcharakter vor. Schöpfungen dieser Art können allerdings die Wirklichkeit zum Vorbild haben, sie jedoch ins „Ungegenständliche“ umbilden oder -formen. Dann beruht ihre formale Bildorganisation auf einem Abstraktionsprozeß im engeren Sinn von abstraktem Arbeiten, d. h. einzelne Bildelemente lassen sich auf gegenständliche Motive zurückführen." <http://www.kunst-bruecke.de/woerterbuch.htm>. ("En sentido general abstracción significa que nos encontraremos en el arte contemporáneo con la inexistencia de signos del mundo natural, objetal. Por lo tanto, no existe ningún carácter de reproducción visible. Las obras de este tipo pueden, no obstante, tener como modelo la realidad, transformándola o reformándola sin embargo en "no-figurativo". Por lo que la organización formal del cuadro se basa en un proceso de abstracción en el sentido preciso de tareas abstractas, esto es, cada uno de los elementos del cuadro tiene su origen en motivos figurativos.").

círculo diurno se transforma en la imagen de la duración visible. A la uniformidad del espacio corresponde la del tiempo, pero uniformidad se convierte en marca de lo verdadero, que es válido más allá de todas las transformaciones.

Contamos seis poemas dedicados al invierno. En todos ellos se percibe una continuidad que se extiende del día a la noche, de una estación a otra, de la vastedad del cielo a la anchura de la tierra, en la callada serenidad de los bosques y los campos que no mancillan los pasos del hombre ("*es geht der Menschen keiner/auf Straßen*" leemos en el primer poema invernal).³⁴ Todo parece estar iluminado, es lo que contemplamos en el tercero de estos poemas: un cielo azul sobre el campo yermo y la naturaleza que "aparece" ("*erscheint*") rodeada por la claridad. Esta claridad se extiende en la segunda estrofa a la noche en la que "aparece" ("*erscheint*") un enjambre de estrellas. Día y noche "brillan" en la luz y "aparecen" rodeadas por la luz. En el segundo poema "*Der Winter*", firmado en este caso como *Scardanelli*, las palabras "brillan" en el claroscuro de la composición. Las imágenes de cada estación del año se han sucedido, ha llegado el tiempo del invierno y el campo vacío ya no muestra el verdor de la primavera. El año ha llegado a su fin y el paisaje aparece calmo, silencioso. Las palabras con las que se dice esto último se encuentran en el tercer verso de la primera estrofa: "*die Ansicht scheint milder*"; el verbo "*scheinen*", que aparece numerosas veces en estos poemas, significa tanto "parecer" como "brillar". Al mismo tiempo, junto a este verbo encontramos otro de igual importancia y con una significación cercana: "*erscheinen*" ("aparecer"), ya mencionado para el poema anterior en relación a la claridad del día y la noche. En el segundo poema, en una configuración simétrica, el tercer verso de la segunda estrofa dice: "*alsdann erscheint des Frühlings neues Werden*". La conclusión del poema en su último verso propone esta naturaleza que brilla ("*glänzet*") sobre la Tierra. ¿Pero cuál es la relación, más allá de su cercanía fonética entre este "*scheinen*" y "*erscheinen*", entre este brillar, parecer y aparecer, entre el fenómeno y la apariencia, lo manifiesto y el brillo?

Recurrimos a las reflexiones de M. Heidegger (1935) al respecto en *Einführung in die Methaphysik*:

Genauer besehen finden wir drei Weisen des Scheines: 1. Den Schein als Glanz und Leuchten; 2. den Schein und das Scheinen als Erscheinen, den Vor-schein, zu dem etwas kommt; 3. Den Schein als blossen Schein, den Anschein, den etwas macht. Zugleich wird aber deutlich: Das an zweiter Stelle genannte "Scheinen", das Erscheinen im Sinne des Sichzeigens, eignet sowohl dem Schein als Glanz, wie auch dem Schein als Anschein, und zwar nicht als eine beliebig Eigenschaft, sondern als Grund..., ihrer Möglichkeit. Das Wesen des Scheines liegt im Erscheinen. Es ist das Sich-zeigen, Sich-dar-stellen, An-stehen und Vor-liegen. Das lang erwartete Buch erscheint jetzt, d. h. es liegt vor, ist vorhanden und deshalb zu haben. Sagen wir: der Mond scheint, dann will dies nicht nur heißen: er verbreitet einen Schein, eine gewisse Helle; sondern: er steht am Himmel, er west an, er ist. Die Sterne scheinen: leuchtend sind sie Anwesende. *Schein* bedeutet hier genau dasselbe wie *Sein* (p. 107).

Observando las cosas con más precisión encontramos tres modos del aparecer: 1. el *Schein* <apariencia> como brillo y emisión de luz: 2. el *Schein* <la apariencia> y el *Schei-*

34 Seguimos el orden propuesto en la edición castellana de M. G. Burello y L. W. Lupette (2016). F. Hölderlin. *Poesía última*. CABA: El Hilo de Ariadna. Los editores y traductores siguen el orden y la apariencia de los textos que propone la *Bremer Ausgabe* (Edición de Bremen) al cuidado de D. E. Sattler.

nen <el aparecer> como el aparecer y el hacer aparecer algo: 3. el *Schein* como mera apariencia, como lo que algo aparenta. Pero al mismo tiempo podemos precisar que el "aparecer" mencionado en segundo lugar, es decir, el aparecer en el sentido del mostrarse es propio tanto del brillo como de la apariencia, y lo es no como una cualidad cualquiera sino como fundamento de su posibilidad... La esencia del parecer reside en el aparecer. Es el mostrar-se, el pre-sentarse, el estar delante <en el orden de prioridad: *anstehen*> y el ser constatable o hallable (*vor-liegen*). El libro tanto tiempo esperado aparece ahora. Es decir, se halla disponible, es materialmente existente y por eso se lo puede obtener. Cuando decimos: la luna brilla, esto no solo quiere decir que extiende su brillo o cierta luz, sino que significa también que está en el cielo, está presente, es. Las estrellas brillan: en tanto brillan están presentes. Brillo/aparición <*Schein*> significa aquí lo mismo que *ser* (2001, traducción de A. Ackermann Pilári, p. 96).

Si incluimos el texto en alemán es porque consideramos que la traducción al castellano no refleja de manera clara estas relaciones y juegos que propone la coexistencia de "*schei-nen*", que ya podemos traducir como brillar o (a)parecer, "*Schein*", como brillo y apariencia, y "*erscheinen*", como aparecer, ligado a "*Schein*" tanto gramatical como semánticamente. Heidegger dice: "*Das an zweiter Stelle genannte "Scheinen", das Erscheinen im Sinne des Sich-zeigens, eignet sowohl dem Schein als Glanz, wie auch dem Schein als Anschein, und zwar nicht als eine beliebig Eigenschaft, sondern als Grund..., ihrer Möglichkeit. Das Wesen des Scheines liegt im Erscheinen*". El "*Scheinen*" nombrado en segundo lugar tiene el sentido de "*Erschei-nen*", de "mostrarse", hacerse ver y esto implica asimismo su "brillo", se hace visible al brillar: "*Das Wesen des Scheines liegt im Erscheinen*". De modo que el aparecer, la apariencia, el brillo, no es mera apariencia, "es" en su esencia, muestra su verdad en este aparecer. Éste es el sentido de los poemas del invierno: aquello que brilla en el "*glänzen*" y en el "*schei-nen*"; lo que aparece, "*erscheinen*", es el espíritu verdadero de la Naturaleza y como tal, "lo verdadero". En este sentido, el hombre se mantiene distante, el poema muestra el vacío del tiempo y espacio invernal sin la intromisión del hombre, el espíritu habla por sí mismo y el poeta deja hablar al lenguaje para mostrar, dejar aparecer lo verdadero. Esta relación del poeta con el lenguaje poético, del que ya nos advirtió Adorno, es el camino que Hölderlin ha trazado en la poesía y de la que serán herederos Trakl y Celan.

Las imágenes que aparecen, manifestándose en su brillar, se suceden cíclicamente a lo largo del año con escasos colores: el blanco del florecimiento primaveral, la palidez de la nieve, el verde de los prados y campos estivales, el azul del cielo que reúne al hombre y la naturaleza en un todo. Sin embargo, en el poema "*Der Kirchhof*", ya mencionado anteriormente, podemos observar la presencia de otros colores. El poema desarrolla imágenes en una construcción paratáctica y los colores que se introducen en la tercera estrofa (gris y negro), junto a una construcción sintáctica inesperada en el uso de la negación ("*nicht*") y la conjunción adversativa ("*aber*"), generan cierta ambigüedad e inestabilidad semántica. Los dos primeros versos de la cuarteta dicen: "*Wie still ist's nicht an jener grauen Mauer/ wo drüber her ein Baum mit Früchten hängt*" ("Cuánto silencio no hay en la pared gris aquella, / sobre la que hacia aquí con frutos pende un árbol"). La posición en que está emplazado el "*nicht*" produce desconcierto ya que el modo en el que se ha iniciado la frase "*wie still ist es*" no prepara la negación que se introduce luego. La traducción que ofrecemos del poema

permite claramente advertir esto: "Cuánto silencio *no hay* en la pared gris aquella". Nos encontramos frente a la situación que describe Fois-Kaschel (2002) al reflexionar acerca de la posición pivote de "*nicht*" en la poesía de Hölderlin. La autora proporciona una serie de ejemplos en los que analiza el modo particular en el que aparece la negación, afirmando que Hölderlin evita utilizar la negación "*nicht*" en los lugares habituales:

Pour lui, nier signifie préserver et non pas nécessairement abolir. En confondant négation partielle et négation globale, il montre comment une chose peut à la fois être et ne pas être et il nous rappelle que les concepts naissent d'expériences singulières dont il s'agit de creuser la voie. A cette fin, il évite de placer le négateur *nicht* aux endroits où il est normalement attendu. Très souvent, il choisit au contraire des positions qui empêchent un découpage précis de l'énoncé (p. 213).

Para él, negar significa preservar y no necesariamente abolir. Al confundir negación parcial y negación total, muestra cómo una cosa puede ser y no ser y nos recuerda que los conceptos nacen de experiencias singulares en las que se trata de ampliar el camino. Con este fin, evita situar la negación *nicht* en el entorno normalmente esperado. Muy a menudo, elige al contrario las posiciones que impiden una demarcación precisa del enunciado.

Fois-Kaschel habla de un "proceso dialéctico" que nace de esta forma de negación, en la que la mediación entre tesis y antítesis permite acceder a una verdad de otro modo inaccesible. En el caso de los versos que analizamos, esta inestabilidad del silencio, afirmado y negado al mismo tiempo, se da en la imagen gris del muro sobre el que cae un árbol con frutos. Los versos siguientes ("*mit schwarzen thauigen, und Laub voll Trauer,/die Früchte aber sind sehr schön gedrängt*") reúnen, en una sintaxis compleja, estos frutos que ahora se muestran "negros con rocío" ("*schwarzen thauigen*") "pero" ("*aber*") muy bellos, y el follaje lleno de tristeza. Los colores gris y negro se mueven en un campo semántico y gramatical muy diferente al que hemos analizado en relación a los tonos luminosos. "Aber" ("pero") crea esa confrontación y conjunción de lo negro y lo bello. Böschenstein (2006) dirá, en su ensayo "*Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls*", que se da de manera simultánea el uso aditivo y adversativo de esta conjunción, tal como sucedía en el "*aber*" del griego-bíblico de manera oscilante. Sumemos a esto el hecho de que la frase se ve interrumpida por la referencia al follaje lleno de tristeza. De modo que ya no se impone aquí la luminosidad, clara en apariencia y en espíritu, sino la confusión de lo oscuro en la que el significado queda ensombrecido semántica y gramaticalmente. Este tono que ha adquirido la palabra tendrá la misma condición en la poesía de Trakl y Celan. Mencionemos sólo, adelantándonos al próximo capítulo, la presencia en dos poemas de Trakl de la palabra "rocío" junto a la tonalidad del negro. En "*An den Knaben Elis*" se dice: "*Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau*" ("Sobre tus sienes gotea negro rocío") y en "*Der Herbst des Einsamen*" encontramos: "*Wenn schwarz der Tau tropft von den kahlen Weiden*" ("Cuando negro el rocío gotea de los pelados sauces"), mostrando la misma conjunción del negro con el rocío que en Hölderlin. Pero además, estamos ahora frente a un oxímoron al hablar de "negro rocío", que no sólo reúne dos adjetivos "*schwarz*" y "*thauig*" en el verso, sino que se amalgaman en una sola entidad. Sumemos a esta observación, el comentario que realiza A. Valtovina (2006) en su análisis del poema "*Kindheit*"

("Infancia") de Georg Trakl. La primera estrofa de este poema dice:

Voll Früchten der Hollunder; ruhig wohnte die Kindheit
in blauer Höhle. Über vergangenen Pfad,
wo nun bräunlich das wilde Gras saust,
sinnt das stille Geäst; das Rauschen des Laubs.

Colmado de frutos el saúco; vivía tranquila la infancia
En gruta azul. Sobre pasado sendero
Donde ahora zumba parduzca la hierba salvaje,
Medita el silencioso ramaje; el rumor del follaje.

La autora lee en esta imagen una discordancia en el contraste que se fija entre la opulencia de los frutos y su color negro, negrura a la que habrá que sumar la tonalidad apagada de las vocales. Ya veremos en el próximo capítulo la importancia que revestirá el tono en sus dos sentidos, colorístico y musical, en la poesía de Trakl. Los versos hablan de los frutos del saúco ("*Hollunder*") y según E. Chargaff (2011), éste sería también el árbol del poema "*Der Kirchhof*" de Hölderlin, mencionando la relación entre el nombre del poeta y el árbol ("*Holunder*" o "*Holder*"):

El árbol que pende por sobre el muro con sus frutos negros, mojados de rocío, ¿es el saúco ("*Holunder*", "*Holder*"), que acuñó el nombre del poeta? No conozco, por lo demás, muchas creaciones líricas en las cuales la eufonía de las transposiciones vocálicas y dip-tongos alemanes y sus efectos recíprocos como principio arquitectónico hubieran sido utilizados de manera tan sabia y cautelosa como en la obra tardía de Hölderlin (p. 150).

Esta misma relación entre el saúco en los poemas de Trakl y el nombre del poeta ha sido planteada por Böschstein (2006) en un ensayo que retomaremos en el próximo capítulo:

Neu ist für uns hier der „Hollunder“, der, wenn man an Trakls klanglich inspirierte Namengebungen wie „Elis“, „Helian“, „Elai“ denkt, hier vielleicht gleichfalls eine geheime Chiffre für „Hölderlin“ sein könnte, den seine Freunde ja „Holder“ nannten. Ich erinnere an Zeilen wie „Duft und Schwermut des alten Hollunders“, in Sebastian im Traum, dritter Teil (I, 90), an Formulierungen wie „Aber leise sang jener im grünen Schatten des Hollunders“, in Traum und Umnachtung (I, 150), an die Lesart zum Fragment 9 „Doch einsam / Nachtet im blauen Dunkel / Des alten Hollunders das Haupt“ (II, 467). Selbstverständlich wäre niemals aufrechtzuerhalten, daß „Hollunder“ immer die Assoziation an Hölderlin wachruft, aber daß Trakl gelegentlich eine solche Verbindung im Sinne lag, sei zumindest erwägender Prüfung vorgelegt. (p. 239)

Es nuevo aquí para nosotros el "*Hollunder*" ("saúco"), que, cuando se piensa en el repertorio de nombres inspirados por el sonido en Trakl como "Elis", "Helian", "Elai", podría ser también aquí un cifrado secreto para "Hölderlin", dado que sus amigos lo llamaban "*Holder*". Pienso en versos como "Aroma y melancolía del viejo saúco (*Hollunder*)", en *Sebastián en el sueño*, tercera parte, en formulaciones como "Pero silencioso cantó aquel en la verde sombra del saúco" en "Sueño y enajenación", en la versión del fragmento 9, "Sin embargo solitario/anochece en la oscuridad azul/del viejo saúco la cabeza". Por supuesto jamás podría sostenerse que "*Hollunder*" despierta siempre la asociación con Hölderlin, pero que en ocasiones Trakl tuviera una tal vinculación en mente, ha de someterse al menos a una prueba de comprobación.

Poemas contruidos con una arquitectura en la que se ensamblan sonidos y tonalidades, en una estructura que expresa la dualidad, la oposición y el devenir cíclico de las estaciones y las horas, cielo y tierra, naturaleza y hombre, en la conformación de una completud universal. Ésta es también la "visión" de Philipp-Otto Runge (1777-1810), quien teorizó y propulsó la integración de las artes, el arte total en el que se conjugan la música, las matemáticas y el color. Runge proyectó la realización de una serie de pinturas que

representarían los diferentes momentos del día, como *Gesamtkunstwerk* que debía presentarse acompañada de un comentario de Tieck y musicalizado por Berger. De esta serie, Runge sólo completó antes de su muerte dos versiones de la Mañana, síntesis simbólica de la Naturaleza. "Ésta era su idea del arte total, o síntesis de las artes. Este ideal artístico sería revalorizado, posteriormente por Richard Wagner y la Bauhaus" (Marí, 1979, p.304), especialmente en las clases dictadas por Johannes Itten. En su "Nota para 'Los cuatro momentos del día'", leemos:

La mañana es la iluminación infinita del Universo. El mediodía es la configuración infinita de las criaturas que pueblan el Universo. El atardecer es la aniquilación infinita de la existencia para volver al origen del Universo. La noche es la infinita profundidad de conocimiento de la indestructible existencia de Dios. Éstas son las cuatro dimensiones del espíritu creador. Dios lo realiza todo en el Todo; ¿quién va a representar el modo en el que Él toca lo creado? (Runge, en Marí, 1979, p. 307)

Pregunta cara al Romanticismo, tal vez llevada al límite en la poesía hölderliniana en la tarea que recae en el poeta: la interpretación del Universo divino, la "habilidad" para poetizar la perfección última. Aunque en la obra de Hölderlin no se trate de una representación mística al estilo de Runge, ni siquiera de una "representación", porque el poeta realiza en su composición, a través de su tarea, de su habilidad para componer y "modular" los tonos, la posibilidad de asistir al nacimiento del espíritu mediador entre la pasión y la sobriedad.

Los poemas escritos en la torre son poemas en los que este infinito, el del lenguaje se hace presente en el claroscuro, en las oposiciones dinámicas en las que la vida y la palabra poética obran juntas. Y si bien no se percibe aún en esta poética la presencia de la palabra-color, son poemas en los que de manera ejemplar la palabra obra en su dimensión conjunta de sonido y sentido, la forma se pliega a lo que el poema "dice". El poema y no el poeta, la palabra poética que el poeta ha hecho "verdadera".

En el libro de O. Praz leemos una cita de Claude Romano ("Iconologie. Traces d'un art de la distance") que podría sintetizar lo vislumbrado en nuestras últimas reflexiones:

Aussi le transport en lequel consiste véritablement l'art, en tant qu'il est originaire, ne transporte-t-il rien; il donne plutôt le *port*, la tenue conjointe du matériau et du sens, et il le fait dans le jeu de l'écart. L'œuvre est par conséquent la figure doublement paradoxale de l'achèvement du sens et par l'écart de sens, et de l'accomplissement du matériau dans et par sa connivence secrète avec la forme (Praz, 2013, p. 317).

Así el transporte en el que consiste verdaderamente el arte, en tanto que es originario, no *transporta* nada, da más bien el *porte*, el aspecto conjunto del material y del sentido. La obra es en consecuencia la figura doblemente paradójica del acabamiento del sentido en y por el desvío de sentido, y del cumplimiento del material en y por la connivencia secreta con la forma.

Difícilmente podamos, como lo hemos intentado aquí, pensar en la obra de un autor en el que de un modo tan complejo y a la vez tan "poético" se encuentre enunciado el "trabajo" de la poesía. Si Friedrich Hölderlin se ha constituido en el interlocutor explícito o implícito de la poesía alemana que lo sucedió, esto se debe a que la palabra poética es en él "verdad poética", es la persecución incesante de ese diálogo con la vida humana, natural y divina, búsqueda hasta el límite, hasta la demencia de la palabra previsible para hacer realizable la palabra verdadera.

III - GEORG TRAKL

LA FRAGMENTACIÓN DE LA IMAGEN. CREPÚSCULO Y DECADENCIA

...dieser Wille zur Form, dieses neue Formgefühl, das ist nicht
Ästhetizismus, nicht Intellektualismus, nicht Formalismus, sondern höchster
Glaube: entweder es gibt ein geistiges Weltbild, und dann steht es über der
Natur und der Geschichte, oder es gibt keines, dann sind die Opfer, die Kleist,
Hölderlin, Nietzsche brachten, umsonst gebracht.
Gottfried Benn. "Rede auf Stefan George"

Las alegrías, los sufrimientos del hombre, de los pueblos, están de-
trás de las inscripciones, los cuadros, los templos, las catedrales y las máscaras,
detrás de las obras musicales, las obras de teatro y danzas. Y donde no lo están,
donde las formas se vuelven vacías e infundadas, allí tampoco existe arte
August Macke. "Las máscaras"

Hablar de la poesía de Georg Trakl implica necesariamente tomar en cuenta un horizonte previo a la primera guerra mundial en el que se dará de manera inusitada una producción artística y literaria de la mayor importancia. Esta producción se ha pensado luego como reflejo de un mundo en decadencia y como lamento por la pérdida de la confianza en la condición humana en una visión apocalíptica.

Un libro de ensayos titulado *Sie starben jung!* (Dogramad, B., Weimar, F., 2014), por ejemplo, hablará de aquellos artistas y poetas alemanes que mueren al comenzar o promediar la guerra y que se ven inmersos en esta experiencia de vida y muerte, reuniendo a figuras como las de Franz Marc, August Stramm, Ernst Stadler y Georg Trakl entre otros. Sea a partir de esta condición común que significará para estos artistas una muerte temprana o de una obra que se gesta en consonancia con una crisis que afecta tanto a la sociedad como a los individuos de ese tiempo, lo cierto es que la poesía trakleana no es ajena a esta condición de época ni al movimiento artístico que le es contemporáneo: el expresionismo.

Georg Trakl, muerto a los 27 años, el 3 de noviembre de 1914, ya en medio de la gran guerra, había participado de la batalla de Grodek, y su último poema lleva el título de esta batalla. Luego de esta experiencia, intenta suicidarse y finalmente lo logra con una sobredosis de cocaína, después de ser trasladado a un hospital de campaña. Podría decirse que su poética participa de este desmoronamiento del mundo, casi como revelación o profetización del horror de la guerra, pero también podríamos decir que esto no se da en una poesía que "represente" el horror de la guerra. Y esto, porque no habría representación de lo real, aunque sin duda su poesía "presenta" esa realidad de la Europa de la pre-guerra. Para explicarnos mejor deberíamos recurrir tal vez no sólo a una negación de la representación

en el sentido de una copia, de una imagen mimética (tal como lo hemos ido desarrollando en capítulos anteriores), sino también pensar en Trakl como poeta vinculado al movimiento expresionista.

La imagen trakleana participa de la mirada expresionista. Esa ansiedad, ese deseo de "ver" más allá de la apariencia de las cosas, esa necesidad de atestiguar el alma de las cosas. En Trakl, esa mirada se traduce en una poesía con imágenes que se separan cada vez más de una referencialidad exterior para encontrar su significación dentro de un espacio y una lógica internos al conjunto de sus poemas. En este sentido, la poesía de Trakl se quiere cercana al movimiento artístico que le es contemporáneo, al arte plástico y a las postulaciones de Kandinsky y el almanaque *Der blaue Reiter*. Especialmente, en el modo en el que esta poesía habla con imágenes coloreadas. La luz y los colores son la revelación de lo absoluto, al mismo tiempo que una vibración del alma. Los colores liberados de su relación "natural" con las cosas hacen "ver lo invisible". Éstas son de algún modo las concepciones pictóricas que ya hemos comentado al hablar de Kandinsky. El color liberado da espacio a la abstracción en el cuadro y responde a una "necesidad interior" del artista y no ya al mandato de la figuración representativa de una realidad exterior. "El artista"- dirá Kandinsky - "no tiene como fin la reproducción de la naturaleza, aunque ésta sea artística, sino la manifestación de su mundo interior" (2011, p. 33). Esto mismo sucederá en el poema trakleano.

Un nuevo "sentimiento de la forma" ("*Formgefühl*") decía Gottfried Benn, para hablar de la poesía de Stefan George, "ofrenda" de Kleist, Hölderlin, Nietzsche, legado recibido por los poetas y artistas del cambio de siglo. La sentencia de Benn puede bien transferirse a la poesía trakleana y al arte del período expresionista. Forma y contenido entendidos de modo tradicional serán abolidos y reunidos a la vez en una conformación única. Y también en este sentido, Trakl recibe el "legado" hölderliniano. Existe un amplio debate dentro de la crítica alemana acerca de las influencias de Rimbaud, por un lado, y Hölderlin, por otro, en la poética de Trakl. Intentaremos tomar de este material crítico aquellas cuestiones que tienen injerencia en nuestro tema de investigación, viéndonos obligados a dejar de lado parte del análisis, que si bien resulta de sumo interés, desviaría nuestra atención del tema de la imagen poética y la palabra-color.

Antes de hacer referencia a estos autores, nos gustaría analizar algunas de las observaciones realizadas por Kurt Pinthus (1920), en la introducción a su antología de poetas alemanes expresionistas de 1919: *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. Además de la importancia que este texto posee al ser el primero que reúne y considera valorativamente qué poetas de esta generación tienen relevancia suficiente para ser parte de esta antología, encontramos aquí el testimonio de una recepción muy cercana en el tiempo, casi contemporánea a la escritura de esta poética, cuando apenas ha culminado la guerra. Pinthus considera ciertos rasgos de esta generación de escritores y de su obra que, en principio, posibilita su agrupación en una *Stimmung* común, en vivencias que se ven reflejadas en un "estilo" particular:

Stets war die Lyrik das Barometer seelischer Zustände, der Bewegung und Bewegtheit der Menschheit. Voranzeigend kündete sie kommendes Geschehen..., die Schwingungen der Gemeinschaftsgefühle..., das Auf, Ab und Empor des Denkens und Sehnsens. (...)

Man höre den Zusammenklang dichtender Stimmen: man höre symphonisch. Es ertönt die Musik unserer Zeit, das dröhnende Unisono der Herzen und Gehirne.

Siempre fue la lírica el barómetro de estados anímicos, del movimiento y de la agitación de la humanidad. Anticipando, anunciaba futuros sucesos..., las oscilaciones de los sentimientos comunitarios..., los altibajos y el ascenso del pensamiento y las ansias. (...) Óigase la consonancia de voces poetizantes: óigase sinfónicamente. Suenan la música de nuestra época, el tonante unísono de los corazones y cerebros.³⁵

En su análisis resulta evidente el signo epocal en un lenguaje que pone música y poesía en un tono común. Pinthus hablará de la "orquesta lírica", de instrumentos (violines, cellos, clarinetes, timbal, etc.) y sus sonidos melodiosos o restallantes, en ritmos diversos, para expresar el "estilo" de los expresionistas, el "concierto de voces que resuenan en nuestra época". Esta asimilación de la poesía a la música, habla de "disonancias" que expresan un tema y un sentir común:

Es kommt darauf an, aus den lärmenden Dissonanzen, den melodischen Harmonien, dem wuchtigen Schreiten der Akkorde, den gebrochensten Halb- und Vierteltönen — die Motive und Themen der wildesten wüstesten Zeit der Weltgeschichte herauszuhören.

Lo que importa es (...) a partir de las estrepitosas disonancias, de las armonías melódicas, del pujante avance de los acordes, de los más quebrados semitonos y cuartos de tono, oír los motivos y temas de la época más salvaje y más yerma de la historia universal.

Tendremos que considerar esta relación entre música y poesía así como con el arte plástico, sobre el que también reflexiona el texto de Pinthus.

Al hablar de Trakl, el autor nos dice lo siguiente: "*Trakl glitt, nichtachtend der realen Welt, hölderlinisch in ein unendlich blaues Strömen tödlichen Hinschwindens, das ein Herbstbraun vergeblich zu rahmen trachtete*" ("Trakl se deslizó, sin atender al mundo real, hölderlinianamente, hacia una fluencia infinitamente azul de un desvanecimiento mortal, que un pardo otoñal intentaba encuadrar en vano"). Escuchamos en esta corta valoración una serie de observaciones que nos ponen sobre aviso acerca del modo en el que es leída la poética de Trakl. Por un lado, se dice que Trakl realiza su obra "sin atender al mundo real", a lo cual se suma de modo enfático el "hölderlinianamente". Si no hubiéramos leído las afirmaciones que Pinthus realiza previamente en relación a los autores que conforman su antología, pensaríamos en Trakl como un autor que se desentiende de su entorno real, de los males y angustias de este cambio de siglo. Y aun considerando que no podría aparecer esta afirmación como mera contradicción, es evidente que hay algo en Trakl que lleva a Pinthus a hablar de un alejamiento de lo real. Ahora, ¿por qué "hölderlinianamente"? No es sólo un apartamiento de lo real, sino que este modo de poetizar expresa una cercanía a la obra de Hölderlin. ¿De qué modo? Intentaremos dar respuesta a esto al realizar un análisis de los textos que, desde el estudio de las influencias en la obra de Trakl, ponen atención a "lo hölderliniano". Lo mismo intentaremos realizar al reflexionar acerca de la representación de lo real en Trakl. La segunda parte de esta frase de Pinthus habla de la poesía trakleana en palabras-color: Trakl se desliza "hacia una fluencia infinitamente azul de un desvanecimiento mortal, que un pardo otoñal intentaba encuadrar en vano". Ya veremos la importancia que

³⁵ Para Pinthus, utilizamos en todos los casos la traducción al castellano, aún inédita, de Héctor Piccoli.

estas palabras-color tienen en la poesía de Trakl, pero pareciera además que sólo puede hablarse de esta poesía valiéndose de tonos y valores colorísticos: un azul infinito que en vano quiere encuadrar el color pardo.

Proponemos entonces en primer lugar analizar la presencia de la poesía de Hölderlin en Trakl. Böschenstein (2006) dedica dos ensayos a este tema, "*Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls*" y "*Trakl im simultanen Zwiegespräch mit Rimbaud und Hölderlin*", poniendo en común la importancia que Hölderlin y Rimbaud tuvieron para Trakl. Tal como lo refiere en el primero de los ensayos mencionados, no se trata de buscar la filiación sino el modo en el que la lectura de estos poetas se evidencia en la poética trakleana. Böschenstein arriba a la conclusión de que, tal como lo expresa el título de uno de sus ensayos, la presencia de Rimbaud y Hölderlin se da en un "diálogo simultáneo" y encuentra en el uso de una conjunción, "*aber*", la muestra de este diálogo. En el capítulo anterior ya hemos hecho referencia al uso del "*aber*", si bien en relación estricta a la poesía de Hölderlin. El autor se pregunta: "*Wie können Rimbauts Untergang in Aussatz und Nessel und Hölderlins Auferstehung im Gesang zusammenkommen? Die Verbindung bildet ein einziges Wort, ein Hölderlin-Wort: 'aber'*" (p. 244). ("¿Cómo pueden reunirse el hundimiento en lepra y ortigas de Rimbaud y la resurrección en el canto de Hölderlin? Una sola palabra forma esta unión, una palabra- Hölderlin: 'pero'³⁶). Es el valor aditivo y adversativo ya observado anteriormente el que permite conjugar muerte y resurrección, decadencia y resurgimiento. "*Die simultane Rezeption ist eine der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Auseinanderfall und Zusammenklang sind zugleich da*" (p. 245). ("La recepción simultánea es una recepción de la simultaneidad de lo no-simultáneo. Desintegración y consonancia están allí al mismo tiempo"). Böschenstein analizará en los poemas de Trakl el modo en el que se produce entre 1912 y 1913 un cambio que le permite hablar de modos diferentes de recepción del vocabulario y las imágenes rimbaldianas y hölderlinianas. Nos interesa aquí pensar, en relación a Hölderlin, cómo esta recepción está vinculada tanto a las palabras como al "tono" suave y melancólico en el que las mismas poetizan una visión, en un ritmo cercano a la prosa, y en períodos elípticos y construcciones paratácticas. Según Böschenstein, es Hölderlin quien "como visionario" hace perceptible para Trakl, con un lenguaje de patética tensión, la presentación de la inminencia de la guerra. Podemos nombrar numerosas palabras hölderlinianas en la poesía de Trakl tales como "*Brot und Wein*", "*golden*", "*Dädalus*", "*Fremdling*" y otras que aluden a la figura del poeta: "*Wahnsinn*", "*Kranke*", "*Bruder*", si bien creemos que es en ese tono y en esa *Stimmung* en los que tenemos que buscar a Hölderlin para la presentación del mundo en ruinas en la que se sitúa la lírica trakleana.

Alfred Doppler (1981) en su ensayo "*Der Stilwandel in der Lyrik Georg Trakls*", al analizar el cambio de estilo en Trakl como la búsqueda de una "subsistencia estética", afirma:

Es spiegelt das Bewußtsein wider, einer sterbenden Welt anzugehören. Die Darstellung der Einsamkeit, der Angst und der Exaltation sind Zeichen von Erschöpfung und Auflösung, von einer Auflösung, die durch eine genaue kalkulierte, strenge Form gebannt wird; der Dichter versucht eine Welt, die ihn zurück-und abstößt, als ästhetische Phänomen zu rechtfertigen (p. 77).

36 Para Böschenstein, en todos los casos, la traducción es nuestra.

Refleja la conciencia de pertenecer a un mundo que está muriendo. La descripción de la soledad, la angustia y la exaltación son signos de agotamiento y disolución, de una disolución, que es conjurada a través de una forma exactamente calculada y rigurosa; el poeta intenta justificar un mundo, que lo rechaza y lo repele, en tanto que fenómeno estético.³⁷

La propuesta de análisis de Doppler presenta a Trakl como un poeta que trasciende los procedimientos expresionistas, con una forma propia y única, "calculada y rigurosa", en la que se da la presentación del mundo de un modo inédito, podríamos decir tal vez desde una "visión interior". Cuando Jean Gebser (1999) en "*Der grammatischer Spiegel*" analiza los cambios gramaticales a principios del siglo XX, a partir de una conmoción que se da en los círculos culturales europeos, lo hace desde la hipótesis de la gramática como espejo del espíritu humano. Gebser observa un nuevo modo de valoración y de utilización de las distintas clases de palabra: sujeto, objeto y adjetivo, el verbo, las conjunciones y otras valencias gramaticales comienzan a cambiar la manera en la que fueron utilizadas hasta ese momento. Este cambio será radical en el uso de palabras "periféricas". Dice Gebser:

Am stärksten sichtbar wird dieser Gebrauchswandel an den sogenannt(en) kleineren Wortarten. Das ist verständlich genug und eine Erscheinung, für die sich überall Parallelen finden. Es sind immer die als geringfügig angesehenen Gesten, die bereits das große, kommende Geschehen enthalten. Oder anders gesagt: an der Peripherie spürt man die Ausschläge der Erschütterungen am stärksten (p.149).

Este cambio en el uso se hace más visible en las denominadas clases de palabras pequeñas. Esto es suficientemente comprensible y un fenómeno para el que encontramos paralelos por doquier. Son siempre gestos considerados nimios, los que ya contienen el gran suceso por venir. O dicho de otro modo: en la periferia se experimenta con mayor vigor la erupción de las conmociones.³⁸

Para este autor, el cambio radical está dado en el uso del adjetivo. En la tradición clásica, el adjetivo es sólo una palabra adyacente, un ornamento, y si bien va variando su valor especialmente a partir del Renacimiento con un carácter perspectivo, es sólo a partir del siglo XX que se encuentra en la literatura la verdadera modificación de su lugar en la oración y, por lo tanto, de su valor semántico. A partir de entonces, el adjetivo ya no refiere unívocamente al sustantivo al que está yuxtapuesto gramaticalmente. Antes de continuar con las observaciones de Gebser, quien referirá especialmente este cambio a la poesía de Trakl, debemos considerar la similitud entre este adjetivo que se independiza del sustantivo y el color que se emancipa y ya no está supeditado al objeto, a la cosa. Cuando Gebser analice el uso del adjetivo en Trakl hablará en su mayor parte del adjetivo-color, es decir, de la palabra-color emancipada, ya que deja de tener una función periférica para ocupar un lugar central en la oración. Lo que se evidencia en el uso del adjetivo es un fenómeno completamente nuevo:

Dieses grundlegend Neuartige besteht darin, daß hier das Adjektiv seinen determinierenden, fixierenden und perspektivischen Wert verliert und nicht mehr als ein hinzugefügtes Wort Verwendung findet, sondern zu einem verbindenden Worte wird, weil es sich nicht mehr einseitig auf das Substantiv bezieht, dem es rein grammatisch beigeordnet ist, sondern noch auf ein zweites, dem es zumindest sinngemäß entspricht.

37 La traducción es nuestra.

38 Para Gebser, en todos los casos, la traducción es nuestra.

Aus dem Beiwort ist ein Beziehungswort geworden: sein grammatischer Wert hat sich verändert, und verändert hat sich die Struktur des Satzes ; eine neue Linie, eine neue Möglichkeit hat sich in sein Gewebe eingewoben, ist sichtbar geworden, und etwas erhält Ausdruck, wofür zuvor kein Bedürfnis bestand. (p. 151)

Lo fundamentalmente novedoso de esto consiste en que aquí el adjetivo pierde su valor determinante, inmovilizante, perspectivo y ya no encuentra uso como una palabra añadida, sino que se vuelve una palabra conjuntiva, porque ya no refiere unilateralmente al sustantivo, al que se adjunta en el orden puramente gramatical, sino también a un segundo elemento, con el que se corresponde al menos según el sentido. De adjetivo (*Beiwort*) se ha transformado en palabra relacionante (*Beziehungswort*): su valor gramatical ha cambiado, ha cambiado la estructura de la frase; una nueva línea, una nueva posibilidad se ha entretejido en su trama, se ha vuelto visible y algo llega a expresarse, para lo cual antes no había necesidad.

Cuando el adjetivo-color se transforma en palabra-color vinculante, cuando aparece con un valor que deja de lado la referencia y deja de considerarse como "color local" como lo llaman los pintores, algo nuevo es expresado, algo para lo que antes no había necesidad como dice Gebser con gran lucidez. Algo se dice con esta nueva palabra, algo que puede verse como una realidad otra. ¿De qué nos habla esta nueva palabra-color?

Podemos intentar responder a esta pregunta a partir de otra idea, que vamos a desarrollar desde el sistema pictórico, más específicamente desde la teoría que expone Kandinsky (2011) en *Sobre lo espiritual en el arte*. Conviene citar en extenso un pasaje en el que se hace referencia al color rojo, para hablar del uso del color:

El color rojo, excitante y cálido cuando se toma en forma independiente, cambia radicalmente su valor interno cuando deja de ser un sonido abstracto y se presenta como atributo de una entidad, es decir combinado con una forma material. La combinación del rojo con ciertas formas materiales produce diversos efectos internos que nos parecen conocidos en virtud del efecto constante y generalmente aislado del rojo. Combinémoslo con un cielo, una flor, un vestido, un árbol, un rostro, un caballo. El cielo rojo es asociado con la hora crepuscular, con el fuego, y con otras cosas afines. El efecto es *natural* (...). Pero está determinado en buena medida por el tratamiento de los otros objetos combinados con el cielo rojo. Si están colocados en un contexto causal..., el efecto *natural* del cielo será mayor. Si, en cambio, estos objetos se separan de su representación normal, debilitarán la impresión *natural* del cielo, e incluso la eliminarán...El rojo en un vestido es un caso diferente, ya que un vestido puede ser de cualquier color. Aquí el rojo estaría dando respuesta a una *necesidad pictórica*...Existe, por supuesto, un intercambio de efectos entre el rojo del vestido y la figura que lo luce. Si la pintura representa, por ejemplo, una melancolía que se concentra en la figura vestida de rojo (...), el rojo del vestido oficiará como una disonancia emocional que enfatiza la melancolía del cuadro (pp. 76, 77).

Kandinsky continúa con el ejemplo de un árbol rojo, en el que el efecto dramático se vería disminuido por la imagen del árbol otoñal; y luego con el ejemplo de un caballo rojo que necesitará de un ambiente artificial en la composición debido a su irrealidad. El camino por el que pretende guiarnos Kandinsky no es otro que el de la multiplicidad. No hay un único valor, ni un único significado para el rojo. Para Kandinsky, dependerá de la "necesidad interior" del artista el modo en que compondrá su obra, "los elementos constitutivos de la obra no residen en lo externo".

Hay en especial un poema de Trakl en el que parecen sustanciarse las observaciones de Kandinsky acerca del vestido rojo. No hay una figura vestida de rojo, es un vestido rojo flotando en el viento entre un grupo de niños. Se trata de "*Vorstadt im Föhn*" ("Viento alpino en el suburbio"). El rojo aparece dos veces, en el vestido y en el caudal del río, asociado a la presencia del matadero, y de manera no explícita en la luz del ocaso, que cualquiera de nosotros asociará al rojo. Otros dos colores aparecen en los dos primeros versos: el marrón del barrio y el gris del hedor (*gräuliche Gestank*), *gräulich* también tiene el significado de "horrible", tal como la traduce Aldo Pellegrini (2009). Trakl "pinta" el espacio, el fondo, en el cual se desarrolla la escena de su poema con estos colores apagados, asociados a la suciedad y a la melancolía. Detengámonos un momento en las observaciones que Kandinsky realiza de estos colores en su búsqueda de una "definición lógica de los colores simples" (p. 53): "El gris es insonoro e inmóvil. Su falta de movimiento es diferente de la del verde, que se halla entre dos colores activos y es su resultado. Por esta razón es la quietud sin consuelo, cuanto más oscuro es, más incide en el desánimo y crece la asfixia" (p. 61). Con respecto al marrón, Kandinsky observa que éste surge de mezclar peligrosamente el negro al color rojo, lo que hará extinguir su fuego:

De esta forma surge el marrón, color plano y duro, incapaz de mucho movimiento y donde la resonancia del rojo es un bullir apenas distinguible. Pero el marrón emite un sonido interno a pesar de su escaso sonido externo. Un uso propicio puede gestar una belleza incomparable: la demora. Si el rojo bermellón se asemeja al sonido de una tuba, el marrón se acerca al sonido de un tambor (p. 62).

Nos encontramos con un poema en el que las imágenes se gestan desde estos planos marrones y grises, esos planos de color que caen unos sobre otros como decía Cézanne, que remiten al caos y no pueden salir de la grisalla. Estos tonos son acompañados por otros, por sonidos de fondo: el tronar del tren, los gemidos, el silbido de las ratas, un susurro ahogado. Orquestación de sonidos y colores, en la que se suceden en las primeras estrofas imágenes de podredumbre, desolación, desorden, repugnancia. Y las figuras que avanzan surgidas del crepúsculo son un séquito de mujeres con sus canastos cargados de tripas, inmundicia y mugre. El contraste que se produce es de un dramatismo tan marcado como el que describe Kandinsky.

Los colores que "vemos" conformando una determinada configuración y contraste (rojo/marrón/gris) están presentes en otras palabras que "pintan" la escena con los mismos valores: el matadero, la sangre, las tripas. Pero de pronto, en la mitad de la cuarta estrofa se habla de los vientos que dan nombre al poema, los "*Föhne*" (vientos cálidos que soplan en los Alpes provenientes del sur) y aquí, en la realidad del poema, dan vivo color a arbustos pelados, escuetos. Ese colorear de los vientos hará surgir otro tipo de imágenes en las dos últimas estrofas, imágenes que se mecen, se suspenden mágicamente, se sumergen desde las nubes, recuerdo de una vida anterior, carrozas bellas y jinetes audaces en contraste con todas las figuras y escenas de la mugre y la repugnancia con las que se inició el poema. Los dos últimos versos enfatizarán este contraste, lo que se "ve" es un naufragio pero, de vez en cuando, "mezquitas" color rosa. Ha aparecido un nuevo color ante nosotros en la figura de la mezquita, ¿símbolo, pura fantasía, figura mística? El poema termina con estas dos palabras: "*rosenfarbene Moscheen*", esto se ve junto a un naufragio. Tenemos ante nosotros un

motivo frecuente en la poética trakleana, la presentación conjunta de lo que se pudre, naufraga, se hunde y un renacer, un color rosa que ilumina con su luz crepuscular. *Dämmerung*, crepúsculo, es una palabra que significa tanto ocaso como amanecer y así a través del color del crepúsculo, del devenir del azul al rojo y al rosa, Trakl presenta otra armonía colorística.

Massimo Cacciari (1989) dirá en su ensayo "Eterno joven", haciendo referencia a la poesía de Trakl: "Los colores se suspenden entre el alba y el ocaso...El azul se oscurece y tiñese de rosa" (p. 145). Estamos frente a la configuración de colores de la luz crepuscular. El color no permanece fijado a un objeto o imagen, el color se diluye y se tiñe, se metamorfosea en el crepúsculo, atardecer y amanecer, fin y comienzo. La línea témporo-espacial es la de la continuidad; el azul que hace espacio al rosa/rojo para amanecer nuevamente al azul.

No hay casi un poema de Trakl en el que no aparezcan las palabras asociadas a lo crepuscular: anochecer, otoño, decadencia, ocaso. En todos ellos, estas palabras de temporalidad, sea referidas al día, al año o a la historia del hombre, están imbricadas en una estructura de sonidos y colores únicos, no porque no puedan encontrarse en otras poéticas sino porque tienen aquí un modo singular de asociarse, de entrar en contacto entre sí. En primer lugar, estas palabras se recortan como fragmentos temporales, que en su significación aislada están asociadas a lo que se termina y desaparece y que refuerzan otros signos como podredumbre, carroña, hediondez. La estructura en la que se reúnen todas estas palabras, sin embargo, oscila permanentemente en su significación, a veces dentro del mismo verso, a veces en la misma estrofa o de una a otra, en un pasaje gradual. Esto mismo sucede con los colores del poema, que a veces se oponen unos a otros tanto como se complementan o realizan una alianza, en una armonía única. En "*Fragment und Totalität bei Georg Trakl*", Bernhard Böschstein (2006) sostiene que en la poesía trakleana se manifiesta una vida anterior, que se repliega sobre otra vida, una segunda vida que recoge y evoca a la primera. Este doble movimiento se da especialmente en occidente, que, en su carácter de "occidente" (como *Abendland*, tierra del anochecer), reclama la mañana pasada, perdida, "en la misma medida que estar muerto y renacer constituyen la totalidad" (p. 272).

En el poema "*Abendländisches Lied*" leemos: "O, die bittere Stunde des Untergangs,/da wir ein steirernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun./Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden:/ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen/und der süße Gesang der Auferstandenen." ("Oh, la amarga hora del ocaso,/en el que contemplábamos un rostro pétreo en negras aguas./Pero radiantes alzan los amantes los párpados plateados:/una estirpe. Incienso fluye de almohadas rosáceas/y el dulce canto de los resucitados."). Decadencia y resurrección abren y cierran la estrofa, primer y último verso de una estructura simétrica. El segundo verso nos muestra un rostro pétreo reflejado en el agua negra (primera palabra de color en esta estrofa); a este verso se opone, con la preposición adversativa, una estirpe, amantes que abren sus párpados plateados (segunda palabra-color). Traducimos como "una estirpe", la expresión "*ein Geschlecht*", que puede bien hacer referencia a "un sexo", "una generación", "una estirpe"³⁹. Esta figura es propia de la poética

39 Para el motivo de "*das Geschlecht*", del que no nos ocuparemos aquí, resulta ineludible referir al análisis de Heidegger (1979), en el ensayo "El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl", mencionado en este trabajo, y su comentario en *Del espíritu (Heidegger y la pregunta)* de Jaques Derrida (1989). Valencia: Pre-textos.

trakleana y aparece de muy diversas formas reuniendo la idea de un solo género o una sola estirpe, feminizando un sustantivo masculino, por ejemplo, en "Mönchin" ("la monje"). En el mismo verso el incienso que mana de los cojines rosáceos (última palabra que refiere al color) abre el espacio al canto de los resucitados.

En primer lugar, deberíamos insistir en el uso de la partícula *aber*, recordando el uso que ya pusimos en evidencia en el capítulo anterior al reflexionar acerca de la importancia que la poesía hölderliniana tuvo en el pensamiento y la poesía de Trakl. Aquí los versos presentan nuevamente esta posibilidad de reunión y oposición entre el rostro pétreo y el agua negra con los amantes de resplandecientes párpados plateados.

Tal como sosteníamos anteriormente, no hay una referencialidad única de las imágenes, en nada nos ayuda la "descripción", pero sí hay un devenir de las palabras, una "transformación" ("*Verwandlung*" es también el nombre de uno de los poemas de Trakl) que recorre el poema desde una visión de hundimiento y decadencia, de petrificación, a una resurrección a través del canto, el color y el aroma del incienso. Este renacer se hace posible en la imagen de los amantes que se unen en un solo sexo y una sola estirpe. El mismo contraste entre decadencia y resurrección está significado por el color y por la sintaxis a través del adversativo utilizado de manera "dialéctica". El negro se opone al rosado, pero pasando por la gradación de un plateado que en Trakl, tal como observa Jaques Le Rider (1997) en su libro "*Les couleurs et les mots*", tiene "una notación autónoma":

Vecteur d'un sens absolu, sans rapport empiriquement vérifiable avec le contexte, sans signification symbolique conventionnelle, nom de couleur abstrait de son usage sémantique courant, l'argenté chez Trakl ne peut être interprété que comme un signe. (...) La couleur argentée signale et dissimule à la fois, elle chiffre l'inavouable, elle transfigure l'innommable. (p. 314)

Vector de un sentido absoluto sin relación empíricamente verificable en el contexto, sin significación simbólica convencional, nombre del color abstraído de su uso semántico corriente, el "plateado" ("*silbern*") no puede ser interpretado en Trakl como un signo. (...) El color plateado señala y disimula a la vez, cifra lo inconfesable, transfigura lo innombrable.

El espacio crepuscular, tiempo de anochecer y amanecer, transcurre entonces en esa gradación de colores desde el azul al rojo-rosáceo. El rojo y el azul han sido estudiados desde la *Teoría de los colores* de Goethe hasta el análisis que Kandinsky realiza de las oposiciones colorísticas como tonos "contrastados" en una armonía particular. Ya volveremos sobre esta combinación de colores más adelante. En la pintura y en la poesía expresionista, el rojo estará teñido de azul y el azul influirá sobre el rojo, emancipándose de las cosas y de su colorido "natural".

El poema "*Dämmerung*" presenta en su primera estrofa evidencias de este contraste, a pesar de que aquí no se habla con el rojo y el azul: "*Im Hof, verhext von milchigem Dämmererschein,/durch Herbstgebräuntes weiche Kranke gleiten./Ihr wächsern-runder Blick sinnt goldner Zeiten,/erfüllt von Träumerei und Ruh und Wein.*" ("En el patio embrujado por lechoso brillo crepuscular/se deslizan débiles enfermos cruzando bronceados otoñales/su redonda-cérea mirada rememora tiempos dorados/colmada de sueños y quietud y vino.")

Los "enfermos" de un tiempo presente recuerdan "tiempos dorados" en un patio em-

brujado por "lechoso brillo crepuscular". Aquí es la luz crepuscular la que se constituye en espacio-tiempo de reunión del pasado y el presente. Tal como lo señala K. Schneider (1968) al hablar de "metáfora dinámica" (p. 144), el efecto de luz produce una reinterpretación dramática del suceso, las imágenes son deformadas y crean un escenario irreal. Schneider sostiene además que con estas metáforas dinámicas se presentan además extensiones espaciales que presentan un color unificado, reforzado a la vez a través de la metáfora: "se deslizan débiles enfermos cruzando bronceados otoñales". El brillo "lechoso" del crepúsculo nos muestra a los enfermos deslizándose a través del color otoñal hacia tiempos dorados, míticos, en los que aún eran posibles el sueño, la quietud y el vino.

En poemas en los que se tematiza la decadencia, el tiempo quedará detenido en la contemplación, en el estremecimiento que produce la muerte. En "*Verfall*", otro poema que desde su título pone en escena la decadencia, sólo los colores serán el sostén de esta luz crepuscular y, en una especie de suspensión del tiempo, aparecerán las flores (amelos) azules con que se cierra el poema. La referencia a la flor azul despierta resonancias de larga tradición en la poesía alemana; por una parte, la flor azul de Novalis, pero también el azul en Hölderlin, en los poetas contemporáneos de Trakl y posteriormente en Celan. Profundizaremos sobre este tema en el último capítulo, en el que, sin pretender desarrollar una "historia del azul", intentaremos proponer una lectura de este color tan caro a la literatura alemana. Sólo queremos precisar aquí el modo en el que el azul entra en relación con la muerte, descubriendo un espacio en el que su aparición propone un retorno a la vida y despierta vibraciones ligadas a la espiritualidad, al alma, a la pureza. El azul se opondrá en los últimos versos al blanco de la muerte, en la palidez de los niños, y al negro, en las sombras del brocal. Todas las palabras de la decadencia están presentes: atardecer y otoño, con sus compañeras habituales, los pájaros y las campanas, el jardín crepuscular en el que se detiene el tiempo y el destino claro en el sueño, el canto del mirlo y el hálito que junto al rojo de las vides se armonizan para hacer espacio a la última estrofa en la que la muerte se presenta en un corro de niños. Oposición, ambigüedad, contraste de las palabras en el imaginario poético de Trakl, imágenes sin una referencialidad absoluta, sin una significación única.

Sería necesario, sin embargo, seguir a Böschstein en sus observaciones acerca de los últimos poemas de Trakl, que han recibido una gran atención por la sensibilidad con que reflejan el destino del hombre en la experiencia de la guerra. Para este autor, los poemas "*Klage*" ("Lamento") y "*Grodek*" han perdido esa unión del tiempo final con el del comienzo, esa idea de totalidad en la que la descomposición roza su opuesto, la plenitud del ser. Estos poemas reúnen imágenes y escenas más intensas con una destrucción consumada.

Die Einfachheit dieser späten Texte spiegelt eine große Vereinfachung der Zeitstruktur, die nur noch den aktuellen Moment verabsolutiert. Trakl ist nicht mehr der Komponist paradoxer Zeichen, die verschiedenen Zeitstufen angehören. Er begnügt sich mit dem Zeugnis *eines* apokalyptischen Augenblicks, der in der Aktualität des Erleidens Sprache gewinnt (pp. 276, 277).

La simpleza de estos textos tardíos refleja una gran simplificación de la estructura del tiempo, que sólo absolutiza el momento actual. Trakl ya no es el compositor de signos paradójicos, que pertenecen a diversas etapas. Él se contenta con el testimonio de *un* instante apocalíptico, que cobra lenguaje en la actualidad del sufrimiento.

Los últimos tres versos de "Grodek" dicen: "*O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre,/die heiÙe Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,/die ungeborenen Enkel.*" (¡Oh, más altiva aflicción! vosotros, altares bronceos,/a la llama ardiente del espíritu la nutre hoy un majestuoso dolor,/los nietos no nacidos.). Es famosa la interpretación que M. Heidegger (1979) hace de estos versos. Los no nacidos no son los hijos sin engendrar de los hijos caídos en la batalla. "Los no nacidos son llamados nietos porque no pueden ser hijos, esto es, descendientes directos de la estirpe descompuesta. Entre ellos y esta estirpe vive otra generación" (p. 61). Y el dolor, la altiva aflicción, de la que habla el poema, es resguardado, para que nutra la ardiente llama del espíritu. Heidegger dice:

Lo que recibe su impronta de este espíritu se llama "espiritual" (*geistlich*). Por esto el poeta debe – ante todo y de forma exclusiva- denominar "espiritual" al crepúsculo, a la noche, a los años. El crepúsculo hace que amanezca el azul de la noche, lo inflama. La noche llamea como el luminoso espejo del estanque estrellado. El año se inflama al poner en camino al decurso solar, a los soles levantes, a los soles ponientes (p. 61).

Sea que sigamos la lectura de Böschstein o la de Heidegger, o propongamos un contraste entre las mismas, utilizando como lo hacen Hölderlin y Trakl un adversativo inclusivo, lo que se hace evidente es que la imagen del crepúsculo y sus colores crean versos en los que el espacio y el tiempo se diluyen y mantienen relaciones de fragmentación y continuidad al mismo tiempo. El ingenio y la agudeza de Trakl, aquello que observamos en su poesía como originalidad frente a sus contemporáneos expresionistas, pueden encontrarse en esta continuidad y fragmentación que se da en todos los niveles en los que la palabra se sitúa como elemento relacionante. La sintaxis, la significación, la referencialidad contribuyen a la creación de imágenes y representaciones en las que nada permanece con un sentido estable, pero a la vez, nada es absolutamente irreal o irrepresentable. Ya hemos visto el modo en el que la parataxis contribuye a esta idea de fragmentación. De igual manera se verán fragmentados el sentido y la representación en estructuras sintácticas como las que describe Fois-Kaschel (2002) y que vemos aparecer en muchos de los poemas de Trakl:

La juxtaposition d'une construction nominale fortement réduite et d'une proposition verbale composée de plusieurs membres crée un singulier contraste entre une vision fragmentée de la réalité (qui reflète la réalité intérieure du sujet lyrique) et l'approche synthétique de la continuité de l'être que reproduit une structure syntaxique complexe (p. 150).

La yuxtaposición de una construcción nominal fuertemente reducida y de una proposición verbal compuesta por varios miembros crea un singular contraste entre una visión fragmentada de la realidad (que refleja la realidad interior del sujeto lírico) y la aproximación sintética de la continuidad del ser que reproduce una estructura sintáctica compleja.

Tomemos como ejemplo sólo algunos versos de los que ya hemos comentado: "*Das Donnern eines Zugs vom Brückenbogen –/und Spatzen flattern über Busch und Zaun.*" en "*Vorstadt in Föhn*" o "*Schlaf und Tod, die düstern Adler/umrauschen nachtlang dieses Haupt.*" en "*Klage*". A estos ejemplos deberíamos agregar las rupturas de construcción que alternan con los enunciados clásicos: "*In Körben tragen Frauen Eingeweide,/ein ekelhafter Zug voll Schmutz und Räude,/kommen sie aus der Dämmerung hervor.*" Estas ambigüedades en el plano sintáctico no son verdaderas agramaticalidades, sino desviaciones, las mismas

que ocurren en el plano lexical, en el que conviven significaciones variadas siendo sumamente difícil asignar un valor único a la palabra. Ahora bien, creemos que la palabra-color es la que se encuentra en el centro de estas estrategias verbales, en el desplazamiento que ya hemos analizado del adjetivo de color y en la asignación variada de significado a cada color en particular. La "lógica" de los colores tal como la proponía Wittgenstein se da en el poema a partir de la utilización del color, del lugar que ocupa la palabra-color en el poema. De cierto modo, esa aparición y distribución de los colores en el poema nos recuerda al "plan original" propuesto por Kandinsky, esa "realidad autónoma virgen", que impone una extensión, un recorrido invisible a los elementos que él recoge, disimulando o exaltando sus sonoridades específicas según la disonancia o consonancia que se produzca entre ellos y las regiones del plano.⁴⁰ En el blanco de la hoja y de la mente, la significación ofrecerá diferencias de acuerdo a los lugares en los que brillan las palabras-color en la configuración del "poema-plan". Desarrollaremos entonces esta propuesta en el próximo apartado, al analizar algunos motivos y poemas en los que el color, tal como lo venimos proponiendo crea una configuración y una posibilidad de lectura e interpretación que trasciende el sentido de la palabra en su literalidad.

COLOR Y REPRESENTACIÓN. LA FORMA Y EL CONTENIDO

Hemos mencionado ya los últimos poemas de Trakl, "Grodek" y "Klage", comentando cómo los mismos se inscriben en un mismo tono, la *Stimmung* de esta experiencia en medio de la guerra. "Klage" ("Lamento") es un poema en el que observamos una concentración de este tono en una palabra de gran intensidad en la imagen trakleana: "Schwermut" ("pesadumbre", "melancolía", "congoja"). En un ensayo, al que volveremos por otros motivos más adelante, escrito en el debate que se da en torno al expresionismo en el año 1937, es decir, 23 años después de la muerte del poeta y 17 desde la muerte del expresionismo (según menciona el ensayo a partir de lo sostenido al respecto por Wilhelm Worringer), Franz Leschnitzer (1973) analiza en Trakl esta condición de pesadumbre:

Schwermut war die Achse zumal in Trakls Gefühlswelt. Schwermut warum? Eine gültige Antwort auf diese Frage hat auch Klaus Mann in dem Essay über Trakl, der er einst in der *Weltbühne* erscheinen ließ, nicht zu geben vermocht. Klaus Mann begann und beendete jenen Essay mit dem Satz: "Er aber war der Schwermütigste von allen" Gewiß; doch diese Wahrnehmung, stereotyp wiederholt, reicht nicht aus zur Verbreitung eines innigen Verständnisses für die Schwermut eben des Schwermütigsten. Und ausreichen würde hierzu sicher ebensowenig die vulgärsoziologische "Analyse" Trakls als eines zum "schwankenden Kleinbürger" prädestinierten "Intellektuellen" (pp. 64, 65)

40 Ver Henry, Michel. Voir l'invisible. p. 106 y sig.

Pesadumbre fue el eje en especial en el mundo sensible de Trakl. ¿Por qué pesadumbre? En el ensayo sobre Trakl publicado entonces en el *Weltbühne*, Klaus Mann tampoco consigue dar una respuesta válida a esta pregunta. Klaus Mann comienza y finaliza aquel ensayo con la frase: "Pero él fue el más apesadumbrado de todos." Ciertamente; pero esa observación, repetida estereotípicamente, no alcanza para la difusión de un entendimiento íntimo de la pesadumbre precisamente del más apesadumbrado. Y alcanzaría para esto el "análisis" sociológico vulgar de Trakl en tanto que del "inestable pequeño burgués" predestinado a "intelectual".⁴¹

Según Leschnitzer, la poesía de Trakl crece desde esta raíz de pesadumbre, que le da forma con el trágico resultado de "la soledad como invariable", como "estado de continuidad". "No ímpetu ("*Drang*") sino "aflicción" ("*Bedrängnis*"). No "presión" ("*Druck*") sino "opresión" ("*Bedrückheit*": literalmente, estado de opresión)."

"Sueño y muerte" son, al comienzo del poema, el espacio y el tiempo en los que anclan las imágenes. Imágenes que no describen un paisaje al modo realista pero sí se presentan "como un cuadro", si el arte se permite esa visión interior a la que aspira el expresionismo. Imágenes que se presentan con palabras, con esas palabras que siguiendo a Lyotard podemos pensar como "materia del pensamiento" (como el timbre y el matiz de los colores lo son de la música y la pintura). Escribe Lyotard (1998):

Las palabras "dicen", suenan, tocan, siempre "antes" del pensamiento. Y "dicen" siempre otra cosa que lo que significa el pensamiento y lo que quiere significar al darles forma. Las palabras no quieren nada. Son el "no querer", el "sinsentido" del pensamiento, su masa. Son innumerables como los matices de un continuum coloreado o sonoro. Siempre son más viejas que el pensamiento. Se las puede semiologizar, filologizar como se cromatizan los matices y se gradúan los timbres. Pero como los timbres y los matices, también están naciendo siempre (p. 146).

Así, las palabras del poema no obedecen a un orden ni a una representación que las ordene desde fuera, sino más bien a lo que podríamos llamar una poética, la poética de Trakl, en la que la palabra no se ajusta a una forma impuesta ni a un contenido fijado de antemano. Pero además está el poema en su dimensión musical y pictórica, tal como lo quisieron los expresionistas en una unión de todas las artes. El timbre, en lo sonoro musical, y el matiz, en el color pictórico, también son materia del poema trakleano. Imposible reponer en la traducción la reverberación de los sonidos, el ritmo del poema en los que se deja oír el lamento que da título al mismo. Sólo un ejemplo, notable, de la palabra mencionada: "*Schwester stürmischer Schwermut*". Y además, el espacio coloreado de Trakl, de este lamento: "sombrias águilas", "dorada imagen del hombre", "el cuerpo purpúreo" y "la oscura voz". No se describe, no se representa una realidad, pero se la presenta en una plasticidad que "es" el padecer del hombre y su lamento. Así, ya no entendemos el poema en los términos formales en los que la palabra se atiene a la forma, sea ésta la del arte poética o la de la representación en términos del contenido. El poema se desarrolla en la dimensión propia de un arte que sólo conoce de sí mismo y de la materia que lo conforma, en tanto "presencia".

Ahora bien, deberíamos en este punto volver a las cuestiones que se han debatido en torno a la imagen expresionista y a esta disposición del arte expresionista hacia una inte-

41 La traducción es nuestra.

rioridad. El ensayo de Leschnitzer que citamos anteriormente forma parte de un debate que se dio en la revista *Das Wort* en los años 1937/38. Durante este debate el principal conflicto es la orientación ideológico-política hacia la que se orientó el expresionismo, o más bien a la que dio lugar este primer expresionismo. Lo que se debate es si el expresionismo, que comienza con una teorización antiformalista, en la que el color se emancipa de la realidad y la naturaleza externa, no termina "desnaturalizándose" a partir de sus experimentos, alejándose de lo real en una posición mística. Esto habría dado lugar, de un modo u otro, a una abstracción en la que la preocupación por lo formal lleva al artista a "desentenderse" de lo que podríamos llamar el "contenido", de esas preocupaciones sociopolíticas que estarían a la orden del día en un momento en el que el fascismo se encuentra en ascenso. No pretendemos aquí analizar esta polémica surgida en el seno de las preocupaciones marxistas de los principales teorizadores de la época, enfrentados principalmente a la figura de Gottfried Benn, poeta que derivó después hacia posiciones próximas al nacional-socialismo. Sin embargo, lo que ciertamente nos parece pertinente es cómo un análisis cercano a estos primeros expresionistas centra sus preocupaciones en la oposición forma/contenido. El nuevo "sentimiento de la forma" ("*Formgefühl*") del que hablaba G. Benn se convierte en una preocupación en tanto se piensa como forma vacía de contenido o por lo menos, separada del mismo.

La oposición forma/contenido es de larga data en las teorizaciones sobre el arte. La experiencia artística, por otra parte, más allá de los pronunciamientos y manifiestos de los artistas, se ha jugado en este campo avanzando y retrocediendo, "arte puro" o realismo, arte por el arte o "arte comprometido". En el libro que Hans Sedlmayr (2008) publica en 1955, unos años después de la polémica marxista sobre el expresionismo y, principalmente, posterior a la Segunda Guerra, deberíamos distinguir dos "funciones" del cuadro para comprender la pintura moderna (frente a la pintura antigua). Estas reflexiones, que ya hemos compartido en nuestro trabajo en el primer capítulo, ponen en evidencia la eliminación de la descripción del objeto y la eliminación del significado como funciones de la pintura moderna. De este modo, recordemos, de las cuatro variantes de la pintura: la pintura figurativa con significado adicional y sin significado adicional, la pintura no figurativa con significado adicional y sin significado adicional, las obras del primer Kandinsky y la mayoría de los cuadros de Klee estarían situados en el lugar en el que "la forma visible y el significado sólo pueden configurarse allí donde los restos del significado figurativo crean el puente para ello" (p. 52). Este lugar intermedio entre la pintura figurativa y la no figurativa sin significado intencionado todavía no es pintura no figurativa ni pintura realmente "pura", sino que se ubica entre el arte figurativo y el no figurativo. Lo que Sedlmayr no deja de mencionar es que "ese arte subjetivo y románticamente religioso corre peligro de desviarse hacia lo estético y meramente decorativo" (p. 139). ¿Es éste el temor que manifiesta la crítica marxista? La posición que asume el artista en la política del momento sea tal vez crucial al punto de considerar una amenaza la creación que se quiere abstracta y se repliega en el arte puro.

A través de estas últimas consideraciones deberíamos estar en condiciones de formular alguna hipótesis en torno al poema trakleano y su "significación". Lo que el movimiento

expresionista ayuda a pensar en Trakl es ese lugar intermedio entre la eliminación del objeto y la presentación del mismo cuya significación “aparece” en el poema sin ser intencionadamente dispuesta por el poeta pero sin borrarse, ya que las palabras mantienen su presencia, ese “no querer” nada, ese “sinsentido”, en “un continuum coloreado o sonoro” como lo manifiesta Lyotard.

Sedlmayr afirma :

Por eso, en las obras de estos artistas, que tienen un elevado concepto del arte y luchan fervorosamente, a su manera, por su “depuración”, resuena tan a menudo el sonido de una queja misteriosa, la misma queja expresada patéticamente en la confesión de un enfermo mental, al que su melancólica locura ha llevado a un aislamiento similar al que han sido llevados estos artistas por la locura de su época: “Todo lo mundano a mi alrededor ha desaparecido, veo tan sólo el más allá. Ahora debo crear el mundo entero y no puedo. Ahora debo restituir los mares y las montañas, todo” (p. 139).

R. Colombat (1987), en su meticuloso estudio de las relaciones entre la poesía de Trakl y Rimbaud, considera que en Trakl no habría una ruptura voluntaria del discurso convenido, sino más bien “la intensidad existencial de la dificultad de palabra”.

Plutôt que d'un échec ou d'une impossibilité ultime, le caractère dense et heurté, la discontinuité apparente du discours de Trakl témoignent de la volonté d'assurer l'expression poétique malgré les conditions existentielles et l'insuffisance de l'instrument lyrique. H. G. Kemper suggère cette explication de la multiplicité de références et de la densité de contenus: “Die Bedeutungserweiterung der Motive entspringt, so scheint es, der Sprachnot des Dichters, der der Sprache jedesmal das äußerst Mögliche an Bedeutungskomplexität und Aussageintensität abzugewinnen trachtet.” [...] De même qu'au plan technique le retour „en spirale” et le correspondance des motifs essaient circonscrire et de manifester l'inexprimable, la difficulté de parole parvient à s'intégrer, avec tous les symptômes existentiels dont elle est porteuse, au potentiel expressif du poème (p. 671).

Más que de un fracaso o de una imposibilidad última, el carácter denso y contrastivo, la discontinuidad aparente del discurso de Trakl testimonian la voluntad de garantizar la expresión poética a pesar de las condiciones existenciales y la insuficiencia del instrumento lírico. H. G. Kemper sugiere esta explicación de la multiplicidad de las referencias y la densidad de los contenidos: “La ampliación de los significados de los motivos se origina, pareciera, de la necesidad de palabra del poeta, quien intenta cada vez ganar a la lengua el máximo de complejidad significativa y de intensidad expresiva.” [...] Así como en el plano técnico el retorno “en espiral” y la correspondencia de los motivos intentan circunscribir y manifestar lo inexprimable, la dificultad de palabra llega a integrarse, con todos los síntomas existenciales que lleva consigo, al potencial expresivo del poema.⁴²

Colombat enfatiza en sus comentarios la diferencia entre una poesía en la que se rompe con las posibilidades de figuración, como sucede con Rimbaud, y una que las multiplica, en el caso de Trakl, estimulando por todas las vías de la imaginación visual y de la ambigüedad la significación posible. El autor sostiene que las imágenes en Trakl no desaniman la representación, son “visualizables”. Es la ambigüedad semántica la que provoca el desconcierto del lector, al constatar una ausencia de un verdadero sistema metafórico, junto con

42 La traducción es nuestra.

la coexistencia de afirmaciones explícitas del sentido y las formas de su desestabilización. Creemos, sin embargo, que representación y "visualización" ya no podrán entenderse del mismo modo a partir de la poética que inaugura el expresionismo. Pensar la imagen que deviene abstracta y una representación que, si bien es reflejo de una conciencia y de los síntomas de una época, deja de querer reflejar una realidad "única" y caracterizable a partir de medios externos, nos obliga a pensar la "representación" en términos de "presentación". Recordemos las reflexiones de Mitchell (1984) en relación a la representación clásica, que pretendía una absoluta simetría entre la mente y el mundo y la posibilidad de una identidad punto por punto entre objeto e imagen, fenómeno del mundo y representación en la mente o en la obra de arte.

Frente a la "dificultad" y a la "imposibilidad" que presenta la palabra, y ante esta necesidad de palabra (*Sprachnot*), ya hemos visto que los poetas encontraron en el color un medio que parece hacer posible esa expresión de lo inexpresable. Lo hemos visto en la admiración de Hofmannsthal por Van Gogh, de Rilke por Cézanne, en esa posibilidad que el color presenta de abrirse a la vida interior del artista, de expresar el *pathos* de la vida. Jacob Steiner (1984), en su trabajo "*Die Farben in der Lyrik von George bis Trakl*", realiza una descripción del uso del color en la literatura alemana, enfatizando el hecho de que en los poetas post-impresionistas se produjo un retorno al uso de los colores de los románticos, quienes manifestaron una peculiar sensibilidad hacia el color, los tonos y las sinestesias. Steiner analiza desde el uso de colores "entonados" y de espesa sensualidad en Hofmannsthal al tránsito del color dentro de una poética libre en George. El color ya no aparece dentro de una estructura comparativa, de manera lógica, el color se emancipa en George alejándose de lo natural. Este camino seguirá la poesía de Rilke, según Steiner, dando valor artístico al uso del color y mencionando explícitamente las relaciones con la pintura. Algo similar ocurrirá con Lasker-Schüler y Heym, cuya poesía también mostrará un evidente uso del color en relación con la pintura y lo mítico. Para el momento en el que Steiner analice la poesía de Trakl, nos encontraremos con la relación que se establece con sus predecesores Hofmannsthal y Rilke, en un uso impresionista del color, para arribar luego a una condición singular en la función que cumple el color en su poética, como una simbología de color. Dice Steiner:

Wirkungsästhetisch erscheint die Qualität von Trakls Farbsymbolik in dem Umstand, daß zwar bestimmte Bereiche assoziiert werden, aber nicht im Sinne von analytisch und rational Erfäßbarem, sondern als nur halb Bewußtes, als ein traumhaftes Heraufrufen von in der Seele fast Versunkenem. Es sollte klar geworden sein, daß Trakls Farbnennungen nicht auf einer arbiträren Subjektivität beruhen, sondern einer Gesetzmäßigkeit folgen. Die Assotiationen die die farben wecken, sind psychisch geladen mit praeexistentiellen Erfahrungen, die im Gedicht Trakls die Form des lyrischen Erinnerns annehmen. Dieses Erinnern ist das Innere der Seele, daß in dem visuellen Bereich, dem die Farben angehören, künstlerisch vollendet zutage tritt (p. 129).

La cualidad de la simbología de color de Trakl aparece en el orden del efecto estético en el hecho de que determinados ámbitos son asociados, pero no en el sentido de lo analítica y racionalmente aprehensible, sino como aquello parcialmente consciente, como una invocación onírica hacia la superficie de lo casi sumergido en el alma. Debería resultar evidente, que las nominaciones de color de Trakl no se basan en una

subjetividad arbitraria, sino que responden a una ley. Las asociaciones que despiertan los colores, están cargadas psíquicamente con experiencias pre-existenciales, que adquieren en el poema de Trakl la forma de la rememoración lírica. Esta rememoración es lo interior del alma, que en el campo visual al que pertenecen los colores, sale a la luz artísticamente perfecto.⁴³

Para Steiner, estamos ante una "simbología" del color, Schneider (1968) hablará de "metafórica del color" y "*Stimmungssymbol*", y ya hemos visto en Colombat (1987) la referencia a una ausencia de un verdadero sistema metafórico. Lo cierto es que en la poesía de Trakl, más que en ninguna otra, el color hará posible esa intensidad expresiva que la "realidad" reclama. Trakl utilizó el color en su obra, en la misma época en que la pintura y la poesía avanzaban hacia la abstracción. En general, como ya hemos visto, se ha estudiado el uso del color en su poesía reflexionando acerca de la intención descriptiva, sinestésica o simbólica del color, sin llegar a una definición clara al respecto, siendo éste uno de los problemas a los que se enfrenta la crítica literaria que se ha ocupado de su poesía, crítica poco conocida para el hablante hispano pero de gran importancia en otros países como Francia o Alemania. Iris Denneler (1984) da cuenta de dos líneas de investigación en este terreno: la primera, que pretende inferir de la clasificación de los colores y su uso una semántica, y clarificar metáforas y cifrados de color; y una segunda, que busca semantizar los colores frente al fondo de determinados códigos secundarios, olvidando en general, reparar en la relevancia del código en sí mismo y su funcionalidad dentro de la estructura del texto. Denneler se detendrá en los primeros autores de importancia que estudiaron el lenguaje del color en la lírica expresionista comenzando por Kurt Mautz, quien en 1957 señala en el uso del color la subjetivación del significado, la abstracción de la cualidad sensorial a través de la independencia del color de la cosa y la función del color como portador de significado afectivo. Diez años después, Hermann Schreiber lee en la poesía de Trakl un "efecto espiritual inmanente" de los tonos de color y su "triumfo" sobre el mundo de los objetos. Para Denneler, el autor más destacado en este análisis es Eckhard Philipps, quien comprende la palabra-color como engaste de una "sensación", que mantiene internamente una isotopía de "carácter deíctico". La relación de identificación entre las palabras logra, según Philipps no sólo un orden interno en el poema y su semántica, sino que pertenece, como operación de lectura, al campo de la crítica del lenguaje. De aquí que Denneler hablará de "constelación" para el color, el desapego del color de su contexto inmediato y el valor semántico que nace de su reiteración. Abandonando por un momento la lectura de Denneler, creemos que la idea de constelación es sumamente productiva para nuestro estudio y en este sentido nos lleva a pensar la configuración de la obra al modo de "cuadro" o "plan", y la existencia de una paleta, que se realiza en la obra de un poeta, más allá del valor aislado de cada color.

Podríamos afirmar entonces, siguiendo a Le Rider (1997):

Chaque composition (poeme, tableau, piece musicale) élabore son propre systeme sémiotique des couleurs, qui n' est pas "hermétique", qui reste immédiatement accessible, mais n'est jamais intégralement transposable a un autre ni réductible a une traduction rationnelle. Cette "constellation sémique" de couleurs, de mots-couleurs et

43 La traducción es nuestra.

de sons-couleurs répond a un effort de dépersonnalisation. Elle se veut aussi peu subjective que possible, pour atteindre a l'universalité (pp. 306, 307)

Cada composición (poema, cuadro, pieza musical) elabora su propio sistema semiótico de colores que no es "hermético", que queda inmediatamente accesible pero que no es jamás integralmente transportable a otro ni reductible a una traducción racional. Esta "constelación sémica" de colores, de palabras-colores y de sonidos-colores responde a un esfuerzo de despersonalización. Ella se quiere lo menos subjetiva posible, para atender a la universalidad.

La idea de "despersonalización" ya estaba presente en la poética hölderliniana y podemos poner a dialogar la misma con este nuevo lenguaje del color, como palabra y como sonido, que se abre a la expresión de lo universal, pero que se multiplica en las significaciones posibles, sin ser reductible a un lenguaje convencional.

Frente a la insuficiencia de las figuras retóricas y lingüísticas para caracterizar el uso del color en la poética trakleana, intentamos recurrir aquí, como ya ha sido expuesto, a herramientas metodológicas propias de las artes visuales y, en este sentido, provocar el acercamiento entre la imagen pictórica y la imagen poética, entre "el espacio literario" y "el espacio pictórico", entre el color de la pintura y el color de la poesía.

Pero tal como decíamos al principio, no se trata de colocar el color en una función particular del lenguaje (descriptiva, metafórica o simbólica) sino de descubrir ese "trato (*Verkehr*) de los colores entre ellos" del que hablaba Cézanne. Para esto, proponemos entonces partir del concepto de *diagrama* de Gilles Deleuze (2007) al que ya hemos hecho mención, y producir algunas reflexiones en torno a la palabra poética, especialmente en cuanto al análisis de la palabra- color como elemento compositivo del poema. Se podría pensar en una modulación propia de la luz y el color en la obra trakleana, que da espacio a las "figuras" (no figurativas) de su obra. En este sentido, Trakl puede pensarse como un poeta "imagista" como lo ha propuesto M. Hamburger (1985) o como un poeta "expresionista" iniciador de lo que se ha dado en llamar "poesía abstracta", pero con una modulación propia, diferente de la de los imagistas o los expresionistas "canónicos". El color y la luz de sus composiciones son "modulados", tomando prestado el concepto de Deleuze, en una posición diagramática en la que surge "una voz atemperada", en la que no todo es mancha y diagrama (como en los expresionistas), ni existe un código que reduce el diagrama del artista (como en la abstracción). Se podría decir tal vez que estamos frente a una poética particular que inauguran los colores, pero que despliega un espacio-tiempo propio en el que otras palabras adquieren su significación conjuntamente con los colores, en una presencia simultánea, creando "figuras" que caracterizarán a esta poética.

Tomemos para comentar esto un poema que ha sido muy citado por su construcción particular y por su relación casi explícita con la poesía de Rimbaud: "*Kleines Konzert*" ("Pequeño concierto"). Aquí los colores tienen la gradación del arco iris, cada estrofa contiene un color, primero rojo, luego amarillo y dorado, en la tercera, verde, cuarta: azul, quinta: violeta. Esta visión caleidoscópica recuerda el poema "*Voyelles*" de Rimbaud, no sólo en su disposición del rojo al violeta, sino en la "operación" poética que reúne sonido y color, nuevamente una doble apuesta al "tono". La estructura del poema, de versos rimados, presenta una escala en la disposición de los colores, que van desde el color más vibrante al

más oscuro, pero también en su sonoridad, tal como lo observa Böschenstein:

Hat Rimbauds Gedicht abstrakt-programmatischen Charakter, füllt sich bei Trakl jede Farb-Strophe mit individuelleren Bildern an, die stets auch von einem akustischen Zustand oder Indiz mitbestimmt werden: vom „Singen“ der Grillen, vom „Saitenspiel“, von der Geige des Lehrers und dem „Schrei der Ratten“, zuletzt von „dunklen Stimmen“ und einem „Endakkord von Flöten“. Auch hier gibt es eine Skala, die mit der Zeit fortrückt, eine Skala der Tonfarben, die vom Hellen zum Dunklen übergeht, vom Ton, der sich in Schweigen verwandelt, zum Erlöschen selber (pp. 247, 248).

Si el poema de Rimbaud tiene un carácter abstracto-programático, se colma en Trakl cada estrofa-color con imágenes más individuales, que siempre son también co-determinadas por un estado o indicio acústicos: del “canto” de los grillos, de la “son de las cuerdas”, del violín del maestro y del “chillido de las ratas”, por último de las “oscuras voces” y del “acorde final de las flautas”. También aquí se da una escala, que se mueve de continuo con el tiempo, una escala de los tonos-colores que pasa de lo claro a lo oscuro, del tono, que se transforma en silencio, hacia la propia extinción.

Böschenstein analiza el color a partir de otros dos aspectos relevantes. Por un lado, el hecho de que los colores aparezcan también como marcadores temporales, que van desde el mediodía a la medianoche, creando un continuum desde la primera a la última estrofa. Este pasaje de un color a otro se realiza en imágenes en las que el color “tiñe” la atmósfera y la hora del día, proponiendo un pasaje de un color al siguiente, al modo de un arco iris, decimos nosotros. Hemos considerado en el primer capítulo la representación del arco iris en relación a la posibilidad de aparición del color en su estado “puro”, desvinculado del objeto portador del color. Esto nos lleva a reflexionar acerca del otro aspecto señalado, la idea de que la estructura del poema se despliega desde su inicio a partir de las palabras “*ein Rot*”. Este color presentado como entidad en las primeras palabras de la primera estrofa tendría para el autor un carácter programático, en el modo en el que el poema “absolutiza” el color elevándolo a una entidad única que crea de esta forma los lazos con los otros colores, definiendo la condición en la que aparecen. Es decir, la propuesta de lectura de Böschenstein refuerza nuestra hipótesis de que en la poética trakleana el color debe ser leído como elemento configurante, cuya disposición y relación con las otras palabras del poema se realiza de un modo particular y único.

Observemos este mismo efecto de configuración en otro poema en el que la ubicación de las palabras color y la presencia de la música se aúnan, desde su temática hasta la estructura compositiva. Es un poema corto de apenas cinco versos, cuyo nombre “Rondel” ya propone una lectura musical. De una arquitectura delicadísima, el primer verso se presenta idéntico al último: “*Verflossen ist das Gold der Tage*” (“Se ha desvanecido el oro de los días”), el segundo construido con una sintaxis en la que se intercambian sólo los dos colores presentados a la manera de un quiasmo: “*Des Abends braun und blaue Farben*”/“*Des Abends blau und braune Farben*” (“Colores pardos y azules del anochecer”/“Colores azules y pardos del anochecer”) y en el centro de esta estructura simétrica el único verso que no se repite: “*Des Hirten sanfte Flöten starben*” (“Las dulces flautas del pastor murieron”). Hemos presentado el marrón y el azul como colores casi opuestos en su significado “emocional”, sin embargo poseen una sonoridad muy similar: “blau”, “braun”, las mismas vocales, una abierta y otra cerrada, creando oposición y contraste. El color es también el nombre del

color, y su sonido (irreproducible por otra parte en la traducción) crea relaciones de equivalencia dentro de la estructura del poema, "negadas" en cierto modo por el valor visual y anímico del color.

¿Podemos hablar entonces de un "cifrado" del color en la poesía de Trakl? Si es así, debemos reparar en lo ya señalado acerca de la dificultad de inferir una relación unívoca entre la palabra-color y su significado. Ni símbolo, ni metáfora en sentido estricto, la palabra-color se presenta en la poesía de Trakl como la posibilidad de multiplicar el sentido y referir al mundo externo e interno en una realidad que se quiere universal y verdadera.

En su libro *Die farbliche Chiffre in der Dichtung*, Reinhold Grimm (1958), analiza los distintos modos de aparición del color en la obra poética, a partir de una oposición de lo constructivo-figurativo, para analizar luego lo que él define como "cifrado de color" en la poesía de Gottfried Benn. Grimm considera el "cifrado de color" como exponente de una compleja construcción poética que se impone tanto a la metáfora como al símbolo. Este "cifrado" reúne un campo semántico mayor, que ampliado, se encuentra en el centro de la poética propia de Benn. Por otra parte, este cifrado de color posee el mayor poder de significación dentro del campo semántico por lo que puede ser también representado del mismo modo por otras palabras de este constructo. Nos interesa principalmente la última reflexión que Grimm desarrolla en torno a la idea de cifrado de color, precisando que el mismo contiene siempre más de lo que parece enunciar, construyendo a la vez la experiencia de lo incomprensible.

Pero a diferencia de lo que ocurre con Benn, cuyo "cifrado" se corresponde con un "complejo", un campo semántico que se repite a lo largo de toda su obra, en Trakl este cifrado parece ser un constructo que varía de poema en poema, no en el sentido último de su poética sino en la variabilidad de significación que posee una palabra, en la ambigüedad que ha sido leída en la interpretación de sus poemas. Los colores-palabras participan de la construcción poética a partir de su valor sonoro, simbólico, metafórico, de la asociación con otra palabra, de su uso como adjetivo o nombre, y este valor multiplicado impide la interpretación unívoca. La lectura de cada poema remite a todos los poemas, o como sostiene R. Brinkmann (1970). (citado por H. Schönherr), para la comprensión substancial de la imágenes centrales en Trakl es necesario acudir a todos los poemas de Trakl, y a la vez el poema es en sí mismo su único contexto.

El poema "*Ruh und Schweigen*" ("Calma y silencio") despliega imágenes particularmente difíciles de interpretar por el camino habitual de la significación. El señalamiento de Brinkman en este sentido parece ajustado (Brinkman hacía referencia a este mismo poema en el fragmento que referimos anteriormente): buscar el contexto dentro del mismo poema pero siempre acudiendo a la obra entera de Trakl. Los elementos del poema, sus "figuras", son las mismas de muchos de los poemas de Trakl. Algunas resultan más familiares, en el orden de las referencias: los pastores, el pescador, la luna, el sol, el bosque, el estanque, las estrellas, el vuelo de los pájaros, las flores, el otoño. Otras, son recurrentes en sus poemas y han permanecido siempre como un signo indescifrable, o por lo menos objeto de múltiples interpretaciones nunca del todo satisfactorias: los ángeles, la hermana, el hombre pálido, el adolescente. Las primeras figuras mencionadas, sin embargo, participan en este poema

del mismo ambiente de "irrealidad" que las segundas. ¿Dónde encontrar la referencia para la imagen "pastores sepultaron el sol" o "el pescador sacó la luna"? Es necesario recurrir a esa ruptura con la realidad que propone toda la generación expresionista y a la "resonancia interior" de la palabra. Es el hombre frente al universo, en una relación inesperada, extrañada que permite recuperar el "sentido último de las palabras" creando imágenes internas al cuadro-poema. K. Schönher (1968) pondrá como ejemplo este primer verso, "*Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald*", para reflexionar acerca de la reinterpretación de la realidad a través de una completa abstracción de los sucesos: "Zwei verschiedene Wahrnehmungen (Sonnenuntergang - die Hirten im Wald) werden in einem Bild zusammengeschnitten, und dieses Bild wird überhaupt nicht mehr der Realität, wohl aber ganz der Gestimmtheit des Dichters gerecht" (p. 146). ("Dos hechos diversos (ocaso – los pastores en el bosque) serán entremezclados en una imagen, y esta imagen ya no será en absoluto la realidad, pero hará por completo justicia a la condición anímica del poeta.")⁴⁴

Todo el equilibrio del poema está en el cuidadoso pasaje de una imagen a la otra. Los pastores en el pelado bosque y el que pesca en el helado estanque hacen de marco a la figura del "hombre pálido" del "cristal azul". Estas dos imágenes aparecerán en la poesía de Trakl, de diferentes maneras pero casi siempre acompañadas del azul y del blanco o pálido: "blanco forastero" (en "*Musik im Mirabell*"), "blanco semblante del hombre" (en "*Hohenburg*"), "hombres blancos" (en "*Kaspar Hauser Lied*"); "azulado estanque" (en "*Im Park*"), "fuente azulada" (en "*Unterwegs*"), "agua azul" (en "*Kindheit*"), "el brillo azul que ella despierta en los vidrios" (en "*Die Verfluchten*"), por poner sólo algunos ejemplos.

El "cristal azul" entonces y el "hombre pálido", que reclina la mejilla en sus estrellas y dobla la cabeza en un "sueño purpúreo". Tenemos también el "negro" del "vuelo de los pájaros", de forma que se completa así una composición colorística en la que todavía se duplicarán los dos colores más frecuentes en Trakl: el "azul" en las flores y el "negro" en la descomposición. Esta armonía, esta combinación de colores: azul, negro, blanco, púrpura o rojo (en alemán el púrpura tiene las características de un rojo azulado más que del violeta y Trakl lo utiliza para la sangre, la boca, la herida) reaparece casi idéntica en el poema canónico de Trakl y una de sus más conmovedoras composiciones, "*An den Knaben Elis*". El "bosque negro", la "fuente azul", la "interpretación oscura del vuelo de las aves", los "racimos de púrpura", el "azul", los "dedos de cera" y el "negro rocío" son las imágenes coloreadas, las palabras-color de este poema. El color se une a la figura de un modo muy similar al de "*Ruh und Schweigen*", el negro es el de las aves, el azul es el de la fuente y el cristal, lo pálido y cerúleo pertenecen al hombre, y el púrpura del sueño es el púrpura también de los racimos de la noche. Las duplicaciones del azul y el negro recaen en imágenes repetidas en muchos de los poemas de Trakl, el bosque es casi siempre negro, así como la podredumbre; por otra parte, para el azul nos encontramos con "lo sagrado de flores azules" y "el azul" en el que el joven Elis mueve sus brazos. Es necesario aclarar aquí que la figura de Elis, junto a la de Helian y Sebastián, no aparece como un personaje identificable pero está vinculada a lo espiritual y lo sagrado al igual que el azul; es por esto que reunimos "lo sagrado de flores azules" con "el azul", que por otra parte, está nominalizado y es una figu-

44 La traducción es nuestra.

ra en sí mismo, sin necesidad de ser aplicada como color a ninguna otra figura. Ya hemos visto como el color en Trakl no es sólo un epíteto; cuando se despliega en la composición crea una significación que atraviesa toda la semántica de las palabras, su presencia y su armonía crean la significación. En la mención de los colores en "*An den Knaben Elis*", por ejemplo, hemos dejado afuera adrede una referencia más al color negro que aparece en el penúltimo verso: "*Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau*" ("Corren gotas de un negro rocío por tus sienes"). El color negro aplicado al rocío (como el "hielo negro" de "*Winternacht*") podría ser analizado simplemente como una figura retórica: el oxímoron; sin embargo, no es su oposición semántica aislada lo que nos interesa, sino más bien el modo en el que esa imagen es adecuada al poema, es extraña si pretendemos referirla al afuera del poema, pero a la vez responde a la visión interna del poema, a su "contexto", a una necesidad compositiva, a lo que presentifica el poema, en el sentido de una *Darstellung*. Esta imagen de las gotas de negro rocío que caen por las sienes de Elis es también la imagen del hombre pálido que reclina la mejilla en sus estrellas, que dobla la cabeza en un sueño purpúreo. La frente, la cabeza, las sienes tienen una enorme presencia en la obra de Trakl, suelen aparecer de manera doliente, el hombre recarga su cabeza sobre lo sagrado, lo intangible del azul, el sueño: "*Laß, wenn deine Stirne leise blutet*

Uralte Legenden/Und dunkle Deutung des Vogelflugs." ("Deja, cuando sangra tu frente suavemente antiquísimas leyendas/y la interpretación oscura del vuelo de las aves") dice el poema al joven Elis.

Podríamos proponer un nuevo poema, "*Entlang*" ("Andando") con los mismos colores: "purpúrea glorieta", "niño blanco", el "sol" "negro", "pececillo rojo", "azul la cantinela", "negras resedas" son las palabras color de este poema. Otra vez nos encontraremos con imágenes intraducibles: "*Astern von dunklen Zäunen/Bring dem weißen Kind./Sag wie lang wir gestorben sind;/Sonne will schwarz erscheinen.*" ("Ásteres de oscuros cercos/llévale al niño blanco./Di hace cuánto hemos muerto;/el sol quiere aparecer negro.") Y sin embargo, estos tres poemas comparten una armonía particular de la palabra-color: blanco-negro-rojo-púrpura-azul, el poema expresa en esta armonía de color una condición, un acaecer inefable: la muerte que se recuesta en lo blanco y lo negro, en estas figuras blancas y oscuras, frente al púrpura del sueño, de lo nocturno, que en estos poemas no son oscuros como en otros poemas, porque aquí son el fondo de otro "negro" particular, de "ese" color negro del vuelo de los pájaros contemplado desde la santidad azul, y es la frente la que anochece cuando se presenta la negra podredumbre. Pero en un cristal azul vive el hombre pálido, en el azul que se opone al negro y al blanco. El azul que es el sagrado azul, que recuerda a "la flor azul" de Novalis en "lo sagrado de flores azules". Y si bien la interpretación se retrae a un espacio casi imposible de penetrar, los colores parecen emerger de ese fondo de palabras, como indicios de un "algo" que está allí para que comprendamos, para que sigamos al poeta por el camino de su poetización del mundo, de su testimonio del dolor en la imagen del negro vuelo de las aves, del tiempo que llevamos muertos, de los conmovedores versos escritos para el joven Elis: "*Dein Leib ist eine Hyazinthe,/In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.*" ("Tu cuerpo es un jacinto/en el que hunde un monje los dedos de cera.").

Estas configuraciones poéticas tienen en el color y sus palabras la presentación de un

mundo, de una realidad que es ante todo la realidad poética del hombre, la posibilidad del hombre de decir aquello que es su "visión" y expresar su "necesidad interior". Queremos finalizar este capítulo con un poema y una armonización de colores particular: el rojo y el azul. Ya hemos hablado de ellos en su dimensión crepuscular, pero además el contraste entre rojo y azul ha sido definido claramente en *Sobre lo espiritual en el arte* y expuesto en las pinturas de los expresionistas del *Blaue Reiter*. Rojo y azul, cuya combinación se tiene por inarmónica tienen en la poesía de Trakl un espacio propio de significación. Kandinsky (2011) explicita el modo en el que a partir de la "necesidad interior" del artista se arriba a premisas "antilógicas" de contradicción y contraste:

Naturalmente, esta premisa también interviene en la combinación de colores. Siguiendo esta premisa antilógica, se combinan colores considerados inarmónicos por mucho tiempo. El rojo y el azul, por ejemplo. Colores que en nada pueden compararse físicamente, pero que, por su honda oposición espiritual, conforman las armonías más aptas y poderosas. Esta armonía se funda principalmente en el principio de contraste, axioma rector del arte en todos los tiempos. No obstante, nuestro contraste es interior y desestima otras contribuciones, que son estorbos innecesarios provenientes de otros principios armónicos (p. 68).

El poema "*Nachts*" ("De noche") enuncia esta armonía poniendo en contraste no sólo el azul y el rojo sino el yo y el tú, en una estructura de cuatro versos, compositivamente equilibrados en una simetría sorprendente. En los dos primeros versos, el azul y el rojo en el yo, en los dos últimos, en el tú:

NACHTS	DE NOCHE
Die Bläue meiner Augen ist erloschen in dieser Nacht,	El azul de mis ojos se apagó en esta noche,
Das rote Gold meines Herzens. O! wie stille brannte das Licht.	El rojo oro de mi corazón. ¡Oh! Qué quieta ardía la lámpara.
Dein blauer Mantel umfing den Sinkenden;	Tu abrigo azul abrazó al que caía;
Dein roter Mund besiegelte des Freundes Umnachtung.	Tu roja boca selló la demencia del amigo.

La palabra que traducimos por demencia es en el original *Umnachtung*, que proviene de *umnachten*, envolver en tinieblas. La noche y las tinieblas del amigo, oscuridad en las que se dibujan ese yo/tú, azul/rojo, que "alumbran", con la misma quietud de la llama encendida, desde el abrazo y los ojos azules, desde el rojo de la boca y el corazón, acompañando al que se hunde en un crepúsculo de la razón, aquel demente que en tinieblas se dirige al espacio suspendido entre el azul y el rojo, fin y principio, como un *continuum* entre lo que muere y renace.

Hemos recorrido ese espacio de continuidad, de presente y pasado, de realidad e irrealidad que presentan los poemas de Trakl. Poemas que se estructuran en construcciones paratácticas e imágenes fragmentarias, que sin embargo no son "paralelas" sino que aparecen "desencajadas" a partir de la confluencia de tiempos diferentes (presente y pasado) y de la ambigüedad del uso del yo y el tú. Los colores son en esta poesía indicio y armazón de la obra, hacen posible la resignificación y se abren a los significados polivalentes que el artista reclama para sí. El color ha posibilitado la renovación del lenguaje y en este renacer se fundará la nueva palabra poética. A partir de ahora la poesía experimentará otros caminos, caminos que bien podríamos ver reflejados en el título de un poema ya mencionado: "*Entlang*" ("Andando") y en dos pares de versos de este poema que ponemos a dialogar: "Di

hace cuánto hemos muerto;/el sol quiere aparecer negro.“(...)”Estrella y secreto resplandor/
hace una vez más alzar la mirada.” Oscuridad y luz, claroscuro de la muerte en un sol negro
y el renacimiento en la estrella que relumbra. La poesía se verá obligada nuevamente a
“levantar la mirada”, a poetizar aquello que sumirá al hombre en un dolor aún mayor que
el que sumió a Trakl en las tinieblas: *Umnachtung*.

IV - PAUL CELAN.

OSCILACIÓN Y DISLOCACIÓN. EL DESVANECIMIENTO DE LA IMAGEN.

...in eine ihrer gebildeter Sprache.

Paul Celan

...un poema que ya no trata de sí mismo, sino que es aquello de lo que trata.

Peter Szondi

Se ha hablado de la obra de Paul Celan como la "poesía después de la poesía", experiencia poética que se postula como tarea imposible en una realidad signada por el "después-de Auschwitz" (Lacoue Labarthe, 2006, p. 16). Desde el punto de vista del registro lingüístico, Celan ocupa el lugar paradójico del escritor rumano, que cercano a la situación de Kafka, pertenece a un círculo cultural que habla el alemán del Imperio de los Habsburgo. Pero además, y sobre todo, la posición del judío que escribe en la lengua de sus asesinos. Y del exilado, cuya obra crece en el ámbito francés, y cuya "*Todesfuge*" adquiere fama del otro lado del Rin, abrevando y haciéndose un lugar en la lengua alemana desde el exilio y desde la cotidianeidad de una lengua extranjera. Considerado uno de los poetas mayores de la contemporaneidad de la literatura alemana, su lengua se ha dado en llamar una "contra-lengua", la lengua que siendo alemana se enfrenta a la lengua de la Alemania responsable del holocausto. Como dice Bertrand Badiou (2008) en su introducción a la edición de la correspondencia entre Paul Celan y su mujer, Gisèle Celan-Lestrange:

Su palabra –como se ha repetido tantas veces- vuelve las violencias de la Historia contra la lengua misma, mediante el uso singular y crítico que de ella hace; tomando las palabras e incluso los topónimos al pie de la letra, para poner de relieve y hacer oír sus componentes, resaltando las partículas, incrustando palabras extranjeras, giros tomados del hebreo. (p. 17)

Poemas contruidos a partir de una experiencia única con la lengua, de una sintaxis rota y de una invención de vocablos que desorientan al lector, las composiciones celanianas no parecen asequibles a quien intente una interpretación enraizada en el sentido unívoco. Y sin embargo tampoco son un regodeo en una construcción que busca sustraerse al sentido convencional. Porque habría que aceptar de antemano que no hay allí un mero juego con los sonidos, con la palabra, ni siquiera una necesidad de sorprender en el sentido de las vanguardias o de las técnicas surrealistas (movimiento al que se ha vinculado la primera etapa de la obra de Celan). La poesía de Celan se realiza en ese espacio de la paradoja del hermetismo que no se desprende sin embargo de lo real, en el modo de una "abstracción" compositiva en la que las palabras siguen pidiendo ser interpretadas, en esa lengua que, descompuesta y troceada, sigue hablando al que quiere escuchar.

Si para hablar de F. Hölderlin fue necesario aclarar la dificultad que presentaba no sólo su obra sino la abigarrada producción crítica que la acompaña, nos encontramos en una si-

tuación similar en el caso de Celan. Sorprende el hecho de que a pesar de estar ocupándonos de una obra bastante reciente, nos encontremos con que la crítica, tanto alemana como francesa principalmente, pero extendida a otras lenguas, ha llegado a producir incontable número de textos en torno a la poesía y los discursos celanianos. Esta proliferación de estudios se centra mayormente en cuestiones que han generado una gran controversia y debates acalorados. La "lengua" en la que han sido escritos estos poemas, en relación a su "hermetismo", el aspecto idiomático y la identificación de Celan como poeta judío, poeta de la Shoah y "testigo" del genocidio perpetrado por Alemania han desencadenado no sólo una creciente voluntad de interpretación sino, en ciertos casos, una necesidad de develar "la verdad" de la poesía celaniana. Tomemos a modo de ejemplo, en cierta forma paradigmático, el libro de Jean Bollack (2005), *Poesía contra poesía*. Este autor, que acomete en contra de la mayor parte, por no decir todos, los autores que escriben acerca de la obra de Celan, nos brinda en su libro un listado de textos críticos que ocupan seis páginas de bibliografía. En una suerte de denuncia de "mala" interpretación, Bollack nos concede una minuciosa revisión de los textos más importantes que han sido escritos en torno a la obra de Paul Celan. Al respecto, podríamos citar también la investigación realizada por Dirk Weissmann (2003) en su tesis doctoral, *Poesie, judaïsme, philosophie. Une histoire de la réception de Paul Celan en France, des débuts jusqu'à 1991*. Este texto nos ayuda a comprender la magnitud de la controversia suscitada en las diferentes aproximaciones a la poética celaniana, controversia que hará eclosión en el Coloquio de Cerisy realizado en 1984. Los temas principales en los que se centra la discusión se relacionan con el comentario de los poemas, la posibilidad de una interpretación unívoca, la situación de la obra en relación a la tradición poética, y una disparidad en torno a la relación de Celan con el judaísmo, por un lado, y con la obra heideggeriana, por otro.⁴⁵

Como ya hemos consignado anteriormente, no es objeto de esta investigación intentar una aproximación que se quiera "completa" ni de carácter extensivo de la obra de los poetas estudiados, sino más bien, encontrar ese lugar de la poesía en el que el color se da como una presencia o, en todo caso, como una "ausencia" en el caso de Paul Celan. Sin embargo, debemos destacar que las diferentes aproximaciones dificultan al mismo tiempo que enriquecen la investigación.

Tomemos en primer lugar la línea de discusión que atañe a la tradición poética, tema que resulta de evidente importancia en nuestra investigación, dado que hemos intentado hasta aquí proponer un espacio de aproximación entre los tres poetas estudiados. En el prólogo a la edición castellana de *Correspondencia* (2008), dice F. Jarauta:

Frente a una tradición que va de Hölderlin a Trakl y que ha resultado imposible continuar, Celan suma un elemento hebraico profundo, progresivamente asumido y presente en toda su obra. Queda en sus páginas la huella (trazo) de un esfuerzo inmenso a favor de una escritura que hace suyos los giros y experimentos más profundos, definidos siempre desde los límites del lenguaje (p. 11).

La filiación buscada partirá en algunos casos, como lo muestra Weissmann (2003) en su tesis, de la crítica francesa que reconoce en Celan un "poeta heideggeriano", lo que hará

⁴⁵ Se encuentra una revisión detallada de este tema y de la posición de los diferentes autores, en las pp. 438 a 465 de la tesis de Weissmann (2003).

reunir a Celan con los poetas de los que se ha ocupado Heidegger, es decir, con Hölderlin y Trakl. En el caso de Böschenstein, por otra parte, el autor se detendrá principalmente en el análisis de las lecturas realizadas por Celan de sus predecesores, poetas admirados, junto a Rilke, por Celan en su juventud. Para Bollack (2005), en cambio, Celan escribe "contra" la tradición, por lo que pensar a Celan en la misma línea de poetas como Hölderlin y Trakl es desconocer las intenciones y la significación de su poesía. En la lectura del poema "*Tübingen, Jänner*" (poema del que nos ocuparemos más adelante), Bollack criticará ferozmente todas las interpretaciones realizadas, afirmando que Hölderlin constituye en el poema "la figura emblemática de un universo que se denuncia" (p. 206). La palabra de Celan de ningún modo podría, según Bollack, asociarse a ese "Palaksch" (pronunciado por el poeta "loco" tanto para un "sí" como para un "no") que cierra el poema de Celan. "Lo que prevalece, en Celan, por encima de todo, es el no, un no que da sentido, que dice lo verdadero" (p. 209).

No intentaremos ni pretendemos aquí dirimir las razones por las cuales se ha asociado más o menos a Celan con la tradición poética alemana, pero lo que oportunamente ya hemos mencionado como una evidencia es esa búsqueda de una lengua poética "más verdadera" en los tres poetas estudiados y la necesidad de renovar la palabra para llevarla a un lugar en el que la imagen poética se resignifica, mostrando su potencia verbal y vivencial.

Si retomamos nuestra reflexión acerca de la relación posible entre la poética de Hölderlin y la de Celan, creemos ver una necesidad en la obra de Celan de retornar a los problemas que Hölderlin dejó sentados para la modernidad, a pesar de la distancia temporal que los separa. Si recordamos algunas de las preocupaciones hölderlinianas: la tarea del poeta y el poetizar, el distanciamiento de la obra clásica de su época indagando en la obra de arte griega desde una perspectiva diferente, la visión estética en la obra de traducción que le valió la burla de sus contemporáneos, veremos que estas preocupaciones sitúan hoy "la palabra poética" en una nueva dimensión de la significación. Estos problemas no parecen a primera vista cercanos a Celan y, sin embargo, la palabra en esta nueva significación se manifiesta en su obra no sólo a través de alusiones directas como en "*Tübingen, Jänner*", en poemas de *Zeitgehöft* o de su obra póstuma, sino precisamente en el modo en que esta significación pone en contacto una serie de elementos y una sintaxis diferente, que irrumpe y quiebra el sentido unívoco y despierta otras significaciones.

En "*Der Meridian*" ("El Meridiano"), Celan dice:

Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt, und das hat, glaube ich, denn doch nur mittelbar mit den – nicht zu unterschätzenden - Schwierigkeiten der Wortwahl, dem raptiden Gefälle der Syntax oder den wacheren Sinn für die Ellipse zu tun, - das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen.

Es behauptet sich – erlauben Sie mir, nach so vielen extremen Formulierungen nun auch diese -, das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch-zurück.

Ciertamente, el poema – el poema hoy – muestra, y esto, creo yo, tiene que ver pues sólo de manera mediata con las dificultades - que no deben subestimarse - de la elección de palabras, el más rápido declive de la sintaxis o con el sentido más despierto para la elipsis - el poema muestra, esto es evidente, una fuerte tendencia a enmudecer.

Se afirma – permítanme, después de tantas formulaciones extremas, todavía ésta -, el poema se afirma al límite de sí mismo; se llama y se reclama, para poder sostenerse, ininterrumpidamente desde su Ya-no-más a su Mero-todavía.⁴⁶

Estas afirmaciones programáticas, este “sentido” dado al poema, resultan muy cercanos a ese poetizar hölderliniano que nos revelaban las lecturas de Böschstein y que hemos mencionado en el segundo capítulo, la suspensión de las imágenes entre el no-ser-todavía y el ya-no-existir. El poema se suspende y el sentido oscila “al borde” de sí mismo, en “el límite” entre el poema que es, el que ya no es y el que será. Porque si bien, el poema tiende a enmudecer, no lo hace. El poema “habla”.

Lacoue Labarthe (2006), se pregunta con relación a la obra de Celan y frente a “esta oscura condición de la época” en que se da su escritura:

¿Pudo Celan, no tanto situarse, sino situarnos frente a “eso”? ¿Estaba todavía la poesía –y si era así, qué poesía, *qué* como acto de poesía- capacitada para ello? No deja de ser una forma, en retroceso (y retrocediendo ahora un número de peldaños, replegándose sobre aquello mismo que estuvo en su origen), de repetir la pregunta de Hölderlin: *Wozu Dichter...?* En efecto, ¿para qué? (p. 17)

La pregunta de la elegía hölderliniana ha dado mucho de qué hablar, no es nuestra intención detenernos en ella, sino tomarla como punto de partida para pensar ese espacio-tiempo que reúne la poesía de estos dos poetas. Podría decirse que estamos ante la presencia de una búsqueda del “lugar” del poeta y de su tarea. Y si bien no es idéntica la respuesta, hay algo en común, hay una pregunta que se repite en la insistencia de ciertos temas, en el lenguaje, en el modo en el que esa “experiencia” poética se nos hace visible.

Así también hemos creído leer en la poesía de Celan un “distanciamiento” o tal vez un “ensombrecimiento” de la tarea del poeta. Hay algo parecido a una retirada, tal vez similar a la de Hölderlin refugiado en su locura, pero no es esta experiencia de la locura de los últimos años de Hölderlin la que los acerca, no es la locura en sí, sino el “dolor” lo que es “comparable”, dice Lacoue-Labarthe⁴⁷.

Hemos mencionado la “poesía como experiencia”, tal como la concibe Lacoue-Labarthe (2006), quien además sostiene con relación a los poemas de Celan:

Estrictamente, considero que estos poemas son intraducibles, que están encerrados en el interior de su propia lengua y que, por esta razón no son susceptibles de comentario alguno. Se sustraen necesariamente a la interpretación, la prohíben. Definitivamente han sido escritos para prohibirla, ya que la única cuestión que los sostiene-como ha sostenido toda la poesía de Celan- es la del sentido, la de la posibilidad del sentido. Ésta es una cuestión trascendental, si así lo queremos, y que hasta cierto punto, inscribe a Celan en la filiación o la estela de Hölderlin; de la “poesía de la poesía” (sin que

46 Para los discursos de Celan, en todos los casos, la traducción es nuestra.

47 Esta idea será fuertemente confrontada y desautorizada por J. Bollack (2005): “¿Cómo podemos encontrar, con Lacoue- Labarthe, la «misma soledad y el mismo dolor que sintió Hölderlin al final, después de sucumbir al exceso de elocuencia y verse sumergido —reducido al silencio— por el *pathos* sagrado»? «Exceso de elocuencia» y «sumergido» son transposiciones que el autor ha introducido en su comentario. Las palabras del original no dicen nada semejante. Para algunos, el dolor no debe estar, en ningún caso, en el centro de la poética de Celan, quien escribe acordando sus poemas a las masacres a las que precisamente los discursos sobre el «*pathos* sagrado», y finalmente también Hölderlin, han contribuido. La verdad es ésta, y está en las palabras, si no del poeta, al menos sí de la poesía” (p. 187).

exista, por supuesto, ningún tipo de compromiso con cualquier clase de "formalismo") (p. 20).

Filiación pero no en lo "formal" y sin embargo, análisis, "hermenéutica" imposible en el sentido tradicional, pero análisis que debe sostenerse en pie más allá de los formalismos.

Resulta interesante observar y poner en relación con estas ideas, lo que W. Benjamin propone para el análisis poético en su ensayo: "Dos poemas de Hölderlin". Dice Benjamin (1998):

Es preciso analizar la tarea poética como prerrequisito de la evaluación del poema. Tal evaluación no podrá regirse por la manera en que el creador realizó su tarea, sino que estará más bien determinada por su rigor y alcance. Tal es así que la tarea se deriva del poema mismo, y debe, asimismo, entenderse como prerrequisito de la creación, como estructura espiritual y concreta del mundo al que la poesía sirve de testimonio. Y aquí habrá que comprender dicha tarea, dicho prerrequisito, como razón última accesible al análisis. Se prescindirá de los antecedentes de la creación lírica, de la persona o de la concepción del mundo del creador. Sólo se tratará la esfera especial y singular que alberga a la tarea y es prerrequisito del poema. Y dicha esfera es, a la vez producto y objeto de la investigación...Es lo único constatable de la investigación. Esta esfera que adopta una figura particular para cada composición poética, debe señalarse como lo poetizado. En ella puede circunscribirse el ámbito específico que contiene la verdad de la composición (p. 92).

Benjamin nos señala un camino para el análisis, habla de los poemas de Hölderlin, no de Celan, pero el "método" es plausible al encontrarnos con una obra que se sustrae a la significación. Dice más adelante:

El método genera su representación a partir de la naturaleza descrita de lo poetizado (...) No podrá, por tanto, dedicarse a la comprobación de lo que llamamos elementos últimos. Estos no existen en la interioridad de lo poetizado. Más bien se tratará de comprobar la intensidad de asociación de elementos concretos y espirituales referidos a ejemplos individuales. Pero, justamente, esta comprobación deberá dejar claro que no se trata de elementos sino de relaciones, a la manera del poema, que en sí mismo representa una esfera de relación entre obra de arte y vida, cuyas unidades no son aprehensibles (p. 94).

Las unidades, los elementos aislados no son asequibles, pero podemos "comprobar la intensidad de asociación" entre estos elementos. En el análisis de los dos poemas de Hölderlin, Benjamin lee "un cierto parentesco" que le permite avanzar en un análisis de lo poetizado, "único concepto funcional básico comprobable". Lo que se coteja es lo poetizado en ambas versiones, no en su similitud, que no la hay, sino en su "comparabilidad".

Resulta esclarecedor en este sentido comenzar por la lectura que Bernhard Böschenstein (2006) ha realizado de los poemas ya mencionados. Por un lado, hay una referencia directa a los elementos con los que Celan " nombra " a Hölderlin en sus poemas; por otra parte, Böschenstein se vale de las lecturas que Celan ha realizado tanto de la obra como de la biografía de Hölderlin, para detenerse en los subrayados y notas. Böschenstein basa su análisis en las palabras que nombran la poesía holderliniana, en el poema " *Tübingen, Jänner* ", que no sólo menciona el lugar que se asocia a los últimos años de vida de Hölderlin, sino también expresamente el nombre del poeta junto a la cita de uno de los versos de " *Der Rhein* " ("El Rin"), palabras que refieren a esos años: "torres", "carpinteros"; y por

último, las palabras incomprensibles con las que Hölderlin se dirigía a sus visitantes: "Pallaksch" (p. 307); realiza el mismo "rastreo" en el poema que inaugura *Zeitgehöft* y en "YO BEBO VINO de dos copas" de los poemas póstumos ("cesura real", "asurcar", "Píndaro", "los pequeños justos"). Con estos elementos se realiza una interpretación en la que se propone un acercamiento entre las concepciones del mundo de ambos poetas. Un mundo que se presenta como doble: cielo y tierra, destino del hombre y divinidad, las "dos copas" del poema de Celan, las "flotantes torres de Hölderlin", la "cesura" en Hölderlin que impone el contrarritmo en el poema en diálogo con la "contrapalabra" celaniana (p. 316).

Celan dedica un poema a una pintura de Van Gogh, titulado "*Unter ein Bild*" ("Bajo un cuadro") en su libro *Sprachgitter*, este poema presenta en su composición y en el modo de presentar su "tema" un lugar privilegiado para arribar a otras conclusiones, que derivan de lo reflexionado hasta aquí.

Según Böschstein (2006), Celan retoma en este poema la idea de los dos mundos que vinculan los dos poemas de Hölderlin: "*Dichtermut*" y "*Blödigkeit*", el mundo de la divinidad y el del hombre, que son puestos en contacto en los poemas de Hölderlin a partir del tema del coraje del poeta frente al peligro y la muerte (p. 324). En su análisis y a partir del "método" que ya hemos considerado en el inicio, Benjamin propone que en el segundo poema, Hölderlin se desprende de la figura mítica que rigidiza la primera versión y mediante una "figura infinita" que tiende a un "amorfismo" o falta de figuración (*Gestaltlosigkeit*), trasciende la tensión entre los dos mundos.

Habría además una relación, tal como lo interpretan muchos de los autores a los que hemos hecho referencia, entre esta "superación" (*Aufhebung*) de los mundos contrapuestos y el famoso discurso "*Der Meridian*" ("El Meridiano") que Celan pronuncia al recibir el premio Büchner. Relación que se establece a partir de un "meridiano": "*(Etwas) Immaterialisch, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes*" ("(Algo) inmaterial, pero terrenal, terrestre, algo de forma circular, que retorna a sí mismo por sobre los dos polos y a la vez atraviesa – de manera más serena – incluso los trópicos⁴⁸.")

Algo que Celan dice encontrar a partir de una búsqueda: "*Ich suche auch, denn ich bin ja wieder da, wo ich begonnen habe, den Ort meiner eigenen Herkunft.*" ("También busco, pues vuelvo a estar nuevamente ahí, donde he comenzado, el lugar de mi propio origen.") Aquí, otra vez, lo doble pero en una esfera temporal, vuelta al origen, a donde se ha comenzado. El verso de "*Der Rhein*", "citado" en el poema de Celan, dice: "*ein Rätsel ist Reinentprungenes*" ("un enigma es lo surgido puro"), pero lo surgido puro, entrecortado en la palabra de Celan, separado en dos versos (*Rein-/entsprungenes*), es invertido en las torres flotantes, los carpinteros ahogados y las palabras sumergidas. En este movimiento circular, el recorrido no se realiza en un solo sentido y no puede ser pensado como un simple retornar al origen. Hay una necesidad de integración, de comunión de los polos, de las dualidades.

En este sentido, la dualidad hölderliniana de "pasión" y "sobriedad", de lo propio y lo

48 Traducimos en este caso *Tropen* como "trópicos", pero este término puede ser el plural tanto de "tropo" como de "trópico". Más adelante en este mismo texto hemos optado por el vocablo "tropos" ya que se ve asociado a las metáforas. Celan juega a lo largo de su discurso con la ambigüedad que propone esta palabra entre lo geográfico y lo retórico del poema.

extraño, tal como se lee en la "Carta a Böhlendorff", y que hemos pensado anteriormente, a partir de la lectura de Peter Szondi (1992a), no como oposición sino como integración, responde en cierta forma a los polos y los tropos de Celan, los lugares del origen y el fin al que se dirige la poesía en un recorrido circular e infinito. Y más que en los temas hölderlinianos, nos atrevemos a decir que el legado de Hölderlin lo encontramos entonces en la lengua, en el proceder poético, en el modo en que pasión y sobriedad se apoderan del lenguaje poético. Éste es el lugar de filiación, la "estela" que reconoce Lacoue Labarthe (2006) en la poesía de Celan.

Retrocediendo al poema de Van Gogh, reencontrándonos con la "inversión" de cielo y tierra, esta dualidad de mundos se visualiza entonces como una integración: "*Welchen Himmels Blau? Des untern? Obern?*" ("¿De qué cielo el azul? ¿Del de abajo? ¿De arriba?")⁴⁹. "*Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, - wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich*" ("El que anda sobre la cabeza, señoras y señores, - el que anda sobre la cabeza, tiene el cielo como abismo debajo de sí"), dice Celan. El cielo de abajo y de arriba se confunden, o son lo mismo, para el que anda con la cabeza, como la figura de Büchner, como Van Gogh, o como el Hölderlin de "*Tübingen, Jänner*". Necesitamos reiterar, una vez más, que nuestro trabajo se ocupa de la palabra poética y de la imagen poética, por lo que no insistiremos en la búsqueda de relaciones entre los poetas, sino en el tono común revelado en su poética. Tal vez sorprenda, por otra parte, que no hagamos aquí referencia al "azul" del verso "*Welchen Himmels Blau?*", pero preferimos reservar este comentario para proponer su lectura en el capítulo dedicado a este color.

Para referirnos a otro de los problemas que ha mostrado la poesía celaniana en su comentario, nos vemos en la necesidad de pensar la dificultad de su interpretación y traducción. Podríamos decir que ella se presenta como un texto inestable semánticamente, y que su hermetismo no es lo que entendemos como lenguaje cifrado, ese que admitiría una "decodificación" en el sentido más tradicional, encontrando una clave que nos permita descifrar el sentido del poema. Derrida (1996) hablará de la "irreductibilidad" del idioma alemán que "atestigua" ("*Niemand/zeugt/ für den Zeugen*" dicen los versos de "*Aschenglorie*") y cuyo testimonio como poema es intraducible. Para interpretar el poema es necesario traducir y traducir acá manifiesta dificultades mayores que las que implica habitualmente esa tarea, debemos buscar su singularidad lingüística, aproximarnos a esa lengua irreductible del poema. Derrida dice que el poema se resiste a la traducción. También dice que no puede interpretar pero que el poema habla, testimonia.

Quando yo mismo lo cito y lo invoco (...) lo hago renunciando a interpretarlo o al menos a pasar el límite más allá del cual la interpretación encuentra a la vez su posibilidad y su imposibilidad. La compulsión a citar y a recitar, a repetir lo que comprendemos sin comprenderlo del todo, sintiendo en la obra, en la economía de la elipsis, una fuerza

49 Puede confrontarse esta idea con lo consignado por Jean Bollack (2005) en relación a los versos (*Wo ist des Himmels/Rechte, wo/seine Linke?*) (¿Dónde, del cielo,/ la derecha, dónde/ su izquierda?): "Si el cielo es el lugar hacia el cual los hombres se han vuelto con la expectativa de sus creencias, la pregunta sobre el lugar sin lugares cobra su sentido pleno: si no hay derecha, tampoco hay rodeo dialéctico. La negación surgirá del abismo, del sol ahogado en las tinieblas. Empédocles se ve como reconstituido en esta frase con el fin de volverlo a decir bajo un interrogante. La oposición no se reparte. Se localiza en una migración. De lo contrario, no habría ya meridiano" (p. 313)

más fuerte que la del sentido y quizás aún más que la de la verdad, esta compulsión recitativa reside en este límite de la inteligibilidad o de la transparencia del sentido. Y este límite es el de una cripta (por tanto, de cierto secreto) (p. 19).

Nos vemos compelidos a comprender sabiendo que no comprenderemos “del todo”, nos vemos obligados a traducir y a comentar. Y aquí traducir y comentar quedan reunidos en una tarea de condición similar. Podríamos decir que toda traducción es comentario y si el comentario es comentario en una lengua diferente del original, el comentario será necesariamente traducción. Antoine Berman (2015) propone en su comentario a “La tarea del traductor” de Benjamin (comentario que lo obliga a retraducir el texto original en alemán):

Creo que vemos aparecer cada vez con mayor claridad cómo la retraducción que hacemos en nuestro comentario sólo se sostiene por este comentario y cómo, a la inversa el comentario sólo se sostiene por ser traducción. Es la *Innigkeit*⁵⁰ del comentario y de la traducción (p. 94).

¿En qué consiste entonces la aparente (en principio) impenetrabilidad de esta poesía? Celan se ha valido, por una parte, en sus poemas del procedimiento de yuxtaposición propio de la gramática alemana y ha creado su propio lenguaje a partir de neologismos que evidencian este procedimiento. Esto ha sido puesto en evidencia con gran destreza por Beda Allemann (1975) en su ensayo “¿Hay poesía abstracta?”⁵¹. Sin embargo, esto solo no alcanza a evidenciar la complejidad del procedimiento. Porque en la yuxtaposición de morfemas y palabras del que hace uso el alemán, las relaciones entre estas palabras sólo se definen por el uso y la convención según una cantidad enorme de variantes de deriva-

50 Berman considera el término *Innigkeit* intraducible, ya que no tiene el carácter de lo “íntimo” como subjetivo, siendo además una palabra cara a la poesía alemana.

51 Para Allemann (1975), “el ‘material’ propio del lenguaje no es el substrato sensorial, sino aquellas relaciones de tensión aparentemente inmateriales y difíciles de asir. [...] La visualidad impresionista de la metáfora sucumbe ante este procedimiento. En cambio se hace visible algo más esencial: la pura cualidad configurativa de la secuencia de palabras, que nunca se hace presente tan sorprendentemente como en el *neologismo* poético” (p. 85). Neologismo que puede ser leído en Celan a partir de su procedimiento “productivo”, llevando el procedimiento sintáctico-morfológico de yuxtaposición del idioma alemán a sus últimas consecuencias. La aparición de neologismos, así como de otro tipo de “libertades poéticas”, especialmente en el plano sintáctico, crean una composición en la cual necesariamente habrá que recurrir a las relaciones que las palabras entablan dentro del poema y de la obra celaniana en su conjunto. No bastará recurrir al significado habitual de la palabra, ni siquiera a las construcciones compositivas cercanas existentes en la lengua alemana, y en cuanto a las referencias al mundo y a la historia (fundamentales en la obra de Celan en tanto poesía del holocausto), nada nos ayudará en la interpretación el intento de realizar una lectura “transparente”. Como dirá Allemann (1986) en otro ensayo, “en el interior del comentario de Celan, la diferencia entre la explicación lingüística y la información material debe quedar indeterminada, porque en él el límite entre la ‘palabra’ y la ‘cosa’ es oscilante” (p. 20). En este sentido, retomemos también el texto de G. Fois- Kaschel (2002) con respecto al uso del neologismo en Celan y el efecto de embarazo que el mismo produce en el lector: “En agissant directement sur les mots qui signifient notre expérience du monde, il passe outre leurs incompatibilités conceptuelles et pragmatiques afin de nous faire entrevoir des possibilités jusqu’alors inexprimées. Mais au lieu d’adopter une technique associative censée libérer des contenus forclos, Celan révèle la productivité des stratégies grammaticales qui concourent à l’élaboration d’un nouveau mot, d’un texte inouï” (p. 138). (“Actuando directamente sobre las palabras que significan nuestra experiencia del mundo, (Celan) pasa por encima de sus incompatibilidades conceptuales y pragmáticas con el fin de hacernos entrever posibilidades hasta entonces inexpresadas. Pero en lugar de adoptar una técnica asociativa encargada de liberar contenidos reprimidos, Celan revela la productividad de las estrategias gramaticales que concurren a la elaboración de una palabra nueva, de un texto inaudito.”) (La traducción es nuestra).

ción y composición. En el caso de los neologismos celanianos, las relaciones de determinación entre sus componentes exigen ser abordadas caso por caso y esto nos sumerge en una indecisión permanente.

Por su parte, Werner Hamacher (1986) propone pensar la poesía de Celan desde la figura de la "inversión", especialmente sus primeros libros y los intermedios. En la inversión posibilitada por toda lengua,

Tout vient aussi se placer [...] au milieu de son propre sens: cela ne signifie plus, mais est soi-même le processus de la signification; cela ne renvoie plus à quelque chose d'absent, mais est soi-même le processus de sa venue en présence, la pure énergie de la subjectivité se faisant présente (p. 188).

todo viene también a situarse [...] en el medio de su propio sentido: eso ya no "significa" pero es él mismo el "proceso de la significación"; eso ya no remite a algo ausente, pero es él mismo el proceso de su venida en presencia, la pura energía de la subjetividad haciéndose presente.⁵²

Inclusive habría en esta poesía una "inversión de la inversión", no hay mediación armonizante:

Les signes linguistiques ne sont pas l'indication par des sujets autonomes de leurs représentations, et ils ne sont pas non plus l'autoprésentation de leur objectalité; ils ne sont dans l'ellipse des inversions de Celan, que l'espace un que s'est accordé un mutisme perdu en lui-même. Le présent de la langue est semblable à son lieu (p.192).
Los signos lingüísticos no son la indicación por parte de los sujetos autónomos de sus representaciones y no son tampoco la autopresentación de su objetividad; no son, en la elipsis de las inversiones de Celan, más que el espacio desnudo que se ha concedido un mutismo perdido en sí mismo. El presente de la lengua es semejante a su lugar.

En el poema "MIT EDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN" ("CON MÁSTILES HACIA LA TIERRA CANTADOS"), el lenguaje poético se trama en la inversión. En el cantar del poema, los mástiles se orientan hacia la tierra y los barcos naufragan en el cielo: las imágenes "dicen" de manera inesperada, invirtiendo el sentido. Y los neologismos *erdwärts*, *Himmelwrack*, *Holzlied*, *liedfest*, construyen un campo semántico inestable que presenta no sólo la dificultad de imágenes no convencionales sino la indecisión de cómo interpretar la relación entre las dos palabras que conforman el término. Cualquier traducción impide además en este poema captar la relación existente entre la construcción *festbeißen* (morder sin soltar la presa, aferrándola) y *liedfest*, neologismo que traducimos como "resistente al canto" pero que también podría pensarse como "versado en el canto", al modo de *bibelfest*, "versado en la biblia"). Ambas construcciones aparecen reunidas por lo demás en el poema posterior al que analizamos ("SCHLÄFENZANGE") en el término *festbiß*, de modo que tal como propone Hamacher (1986) nos encontraremos también frente a la figura de la "paronomasia".

Inversiones, elipsis, construcciones gramaticales en las que la asociación de un verbo con un complemento al valor semántico asignado vienen a desestabilizar el campo semántico se unen a este otro procedimiento que Hamacher (1986) lee más adelante en su ensayo: la "paronomasia". La proximidad fonética de las palabras del poema crea un campo semántico en el que por el modo en que una palabra afecta a la otra de su potencial de significación, la unidad verbal comienza a vacilar.

⁵² Para Hamacher, en todos los casos, la traducción es nuestra.

Vemos surgir en la poética celaniana un universo de palabras que se resiste a ser decodificado a partir de un análisis convencional o más precisamente a un análisis que quiera valerse únicamente de la retórica o de la decodificación gramatical. Paul de Man (1990) ha señalado que “la descodificación de un texto deja un residuo de indeterminación que tiene que ser, pero que no puede ser, resuelto por medios gramaticales, por muy lato que sea el modo en que estos se conciban” (p.10). La dimensión agramatical de un texto señala en todo caso, creemos, la necesidad del comentario.

Proponemos “comentar”, entonces, la última estrofa del poema “*Keine Sandkunst mehr*” (“No más arte de arena” traducimos nosotros; “Ni arte de arena” es la traducción de Reina Palazón). Escrita de modo que los tres versos que la componen se desplazan espacialmente, comenzando un verso donde acaba el anterior, esta estrofa condensa de cierta forma lo que hemos desarrollado hasta aquí. Si bien más que nunca pareciera que de un modo muy distinto al señalado por Derrida (1996), comentario y traducción resultan imposibles, intentémoslo de todos modos.

El poema dice: *Tiefimschnee*. Celan escribe una sola palabra conformada por tres vocablos, *tief*, hondo, *im*, una preposición que con dativo indica interioridad, lo traducimos por “en la”, *Schnee*, nieve. Este neologismo no presenta mayor dificultad para ser traducido, simplemente una gran extrañeza al aparecer como una única palabra. Pero el verso siguiente reduce la palabra a una serie de vocales y consonantes, cuya reducción continuará en el verso siguiente en una serie de tres vocales separadas por guiones. Si el primer verso nos permitía descifrar cierto sentido explícito, el segundo presenta la disposición de sonidos derivados de esta palabra primera descompuestos en una nueva palabra y el tercero, una composición en la que los guiones muestran tanto la conexión como la ausencia. ¿Es este recurso un simple poner en juego la musicalidad del poema? Creemos que no es así, que el sentido de estos versos va más allá de su sonoridad. A. Berman (2015) dice:

De manera general, hay que plantear la musicalidad como el elemento más intraducible de una obra, pero también como aquel que nunca debe dominarla si ésta quiere seguir siendo obra. Al exaltar la musicalidad latente de la lengua, la obra pierde su relación con la lengua natal. Amplifica un elemento de su lengua que le es fatal, a expensas de su *expresividad* [parlance] y de su *significación*. “La música ante todo” es un principio fatal para la obra de lengua. Es el núcleo de habla o de significación de una obra el que debe ser intraducible (porque en cualquier parte este intraducible *puede* invertirse en traducible), no su núcleo de musicalidad, que representa la intraducibilidad *absoluta* de una dimensión opaca, muda e insignificante en su vaga infinitud. (pp. 89,90)

La aliteración que presenta la primera palabra conformada por tres palabras, se contagia a una segunda cuya significación sólo puede derivarse de la primera. Este segundo verso a su vez se “deshace” en un tercero constituido por tres vocales. Los tres versos se ven condensados en tres vocales, una por cada palabra que dio origen al primer verso. El escalonamiento representado en la disposición gráfica de los versos se muestra como una degradación escalonada de la palabra inventada en primer lugar, sufriendo en su descomposición un creciente despojamiento de su significación primera. Esta estrofa parece responder a la pregunta formulada en la estrofa anterior, que a su vez deja planteada la relación entre pregunta y respuesta. “*Deine Frage – deine Antwort*” (“Tu pregunta – tu respuesta”), separa-

das por guiones, nuevamente, quedan en una conformación sintáctica de igual nivel que es separada del verso siguiente por un punto. El poema dice luego: "*Dein Gesang, was weiß er?*" ("Tu canto, ¿qué sabe él?"). ¿Es el canto, la pregunta y respuesta, como parece indicarlo el artículo posesivo común a los tres? Y ese canto que es "tu" canto ¿qué sabe? La respuesta de lo que sabe ¿está enterrada "hondoenlanieve"? El vocablo *weiß* traducido aquí como "sabe" también es la palabra para decir "blanco", ¿lo que se "sabe" es la nieve, es el "blanco" de la nieve? Veremos más adelante la importancia que el blanco en contraposición con el negro tendrán en la poesía celaniana.

¿Es el canto, el poema, el resto desmoronado de las palabras entonces? Leemos al comienzo del poema: ya no arte, ni libros, ni maestros. El canto del poema (que ya no es "tu" canto) es un canto que hundido en la nieve sólo deja escuchar una lengua que ha sido pulverizada, destruida en fragmentos y restos. Desde estos restos el poema dice que ya no quedan maestros ni arte, que el lenguaje se ha vuelto gris (el gris, otra palabra-color característica en Celan), que la metáfora no es ya una metáfora sino llevada a sus últimas consecuencias. La poesía es el lugar que recorre los caminos del lenguaje, para hablar precisa de lo singular, precisa de la "tarea" del poeta con el lenguaje, para que ese lenguaje vuelva a decir lo que es imposible, utópico e inusitado. El poeta "recorre", dice Celan, sin aclarar en principio qué se recorre, para decir luego:

Geht man also, wenn man an Gedichte denkt, geht man mit Gedichten solche Wege?
Sind diese Wege nur Um-Wege, Umwege von dir zu dir? Aber es sind ja zugleich auch,
unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind
Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege,
Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach
sich selbst... Eine Art Heimkehr.

¿Se recorre entonces, cuando se piensa en poemas, se recorre con poemas esos caminos? ¿Son estos caminos sólo caminos de rodeo, rodeos desde ti a ti mismo? Pero son también al mismo tiempo, entre tantos otros caminos, caminos, en los que el lenguaje se vuelve sonoro, son encuentros, caminos de una voz hacia un tú que percibe, caminos de la criatura, proyectos de existencia tal vez, un enviarse anticipado hacia sí mismo, a la búsqueda de sí mismo... Una especie de retorno al hogar.

Con el poema, se recorre y se retorna al hogar, al hogar de la lengua que es ahora, después de la *Wanderung* poética, otra lengua, otro "pensar" en poemas. El poema "habla" con una lengua que se entrecorta, oscila, se descoloca y ensombrece, se vuelve gris. Todo recorrido es recorrido desde sí hacia sí, pero este recorrido provoca encuentros. Celan busca y encuentra el lenguaje del poema, ya lo hemos consignado antes, "terrenal" e "inmaterial" al mismo tiempo. Es el lenguaje del pensamiento que no se detiene porque recorre, pero que se detiene a buscar y encontrar "algo", un "meridiano", algo que está "entre" los polos, que los cruza y los reúne al mismo tiempo. "DIE POLE/sind in uns,/unübersteigbar" ("LOS POLOS/están en nosotros/infranqueables") dice un poema que comentaremos más adelante. Los polos, en nosotros, polos que se presentan en nuestro recorrido pensante junto al poema.

"*Alles fließt*": *auch dieser Gedanke, und bringt er nicht alles wieder zum Stehen?* ("Todo fluye": también este pensamiento, ¿y no hace a todo detenerse nuevamente?) dice Celan

en *Contraluz*. Este aforismo parece la reafirmación de la idea de Heráclito de que nada permanece igual a sí mismo y sólo hay eterno transformarse y devenir, se presenta un pensamiento, y podría decirse que es el pensamiento interpelado por la frase de Heráclito al que nos enfrentamos cada vez que leemos la obra celaniana. Ser lo mismo y otro, ser y no ser, en este fluir, y cuando el fluir es también el del pensamiento, el aforismo asienta la pregunta por un todo que el pensamiento lleva a la detención. El pensamiento fluye pero también lleva todo a la inmovilidad, *zum Stehen*. En Celan, el incesante devenir es también detención, las formas que presenta la poesía y el pensamiento no son formas estables, ni siquiera tal vez sean formas pero tampoco son informes, tal vez puedan presentarse como contra-formas, al modo en que los intérpretes de Celan han utilizado el sufijo "contra" para hablar de su palabra y su poesía, y en el modo en el que él mismo habla de "contraluz"/ *Gegenlicht*, nombre bajo el que se encuentran reunidos sus aforismos o de "contra-palabra"/ *Gegenwort* y "contra-cosmos"/ *Gegenkosmos*.

Lo que fluye también se detiene, el pensamiento lo detiene, vuelve a detenerlo. Deberíamos tal vez pensar el aforismo en los términos en que Hamacher (1986) piensa la poesía de Celan en su relación con el lenguaje. Pero antes, tal vez, ya que Hamacher se ocupará del lenguaje, habrá que pensar la relación entre la palabra y el pensamiento, dado que el aforismo pone en el centro de su decir al pensamiento, este pensamiento que fluye y sin embargo, ¿hace que el todo que fluye vuelva a detenerse?

¿Habría en este sentido un pensamiento y también un todo, un fuera del pensamiento? ¿Qué relación hay entre el sujeto que piensa, la palabra (el lenguaje) y el "todo" pensado por el pensamiento? El problema parece situarse en estos tres lugares.

Cuando Paul de Man (1983) en *Blindness and insight*, recurre a Benjamin para analizar la lírica en términos de modernidad, propone pensar (como lo hace Benjamin por medio de la alegoría) la tensión en el interior del lenguaje que ya no puede ser modelado en las relaciones sujeto-objeto derivadas de las experiencias de percepción. El intérprete de poesía tiene como principal preocupación "la intensidad de la interrelación entre el elemento perceptual y el intelectual"; esto indica, dice de Man, que la asumida correspondencia entre significado y objeto es puesta en cuestión (p. 174). De Man analizará en este texto cómo el poema que Celan dedica a Hölderlin contiene la "absoluta ambivalencia de un lenguaje que es representacional y no representacional al mismo tiempo." (p. 185) De este modo la poesía se presentará de un modo paradójico como un "enigma que nunca deja de preguntar por la inalcanzable respuesta a su propio acertijo" (p. 185).

Detengámonos por lo pronto en la idea de que el lenguaje poético presenta una tensión que no deja de manifestarse ni en su relación con lo percibido como exterior a él ni en su significancia en relación a lo intelectual (Benjamin (1974) habla de *geistige Elemente*, lo que también podríamos traducir como "elementos espirituales"). Esta tensión puede pensarse también, en el ensayo de Hamacher (1986) y su lectura de la poética de Celan, como alteración de las palabras del poema, cuyas imágenes y giros no pueden pensarse ya como metáforas. En este sentido, el autor dice:

Ce ne sont pas des métaphores pour des représentations, mais des métaphores de la métaphorisation, ce ne sont pas des images d'un monde, mais des images de la création d'images, ce n'est pas la consignation écrite des voix, mais la production même des

voix gravées du poème. Elles s'écrivent en tant qu'écriture du changement, en s'exposant elles-mêmes au changement -...- l'échange tranchant des mots, où le monde phénoménal et la langagier s'ouvre sur une césure qui ne se laisse pas capturer par aucune figure de ce monde, car chacune d'elle en provient (p. 202).

Éstas no son metáforas para las representaciones, sino metáforas de la metaforización, no son imágenes de un mundo, sino imágenes de la creación de imágenes, no es la consignación escrita de las voces, sino la producción de las voces grabadas del poema mismo. Ellas se inscriben en tanto escritura de la alteración cuando se exponen ellas mismas a la alteración -...- el cambio que corta las palabras en que el mundo fenoménico y lingüístico se abre a una cesura que no se deja capturar por ninguna figura de este mundo porque cada una de ellas proviene de allí.

No hay entonces simple metáfora de representaciones o pensamientos, la relación entre la imagen, la "visión" exterior e interior y la palabra se tensa sin que podamos desconocer esta relación ni tampoco darla por sentada. Hay poemas como "*Weißgrau*" ("Grisblanco") y "*Sonnenfaden*" ("Soles filiformes") del libro *Atemwende* (*Cambio de aliento*), en los que las imágenes están suspendidas en una realidad que va desde lo interior: el sentimiento, el pensamiento, y un "afuera": cuerpo (ojo, oreja), paisaje (playa, arena, yermo). A la vez, dentro de cada sintagma del verso, se yuxtaponen las imágenes interiores con las exteriores: "*aus-geschachteten steilen Gefühls*" ("ex-cavado sentimiento cortado a pique"), "*ein baum-hoher Gedanke*" ("un pensamiento alto como árbol"), y además: tierra adentro (¿como si fuera un paisaje interno?), la arenaria sopla guardas de arena para, en la imagen siguiente, hablar del humo de los cánticos de fuentes, vistos y oídos por una oreja cercenada y un ojo cortado en tiras. Sólo un ojo y una oreja mutilados pueden hacer justicia. Ven y oyen como el pensamiento del otro poema toma, "se arrebatá" (*sich greifen* es el verbo en alemán) el tono de luz y las canciones "más allá de los hombres". Se diría que sólo con un sentimiento excavado, sólo con un pensamiento alto como árbol se puede apreciar, se puede escuchar, ¿se puede andar junto al poema? En estos poemas las imágenes comparten un principio sintáctico de yuxtaposición, como un código interior al poema, pero también ese modo de proceder crea imágenes abstractas en el sentido de la significación.

La escritura de Celan pone en evidencia esta realidad de la lírica moderna, tal como la piensa de Man por ejemplo, en términos abismales. Cuando Hamacher (1986) habla de la "inversión" en la poesía celaniana, señala el hecho de que ésta se presenta en un más allá del lenguaje en tanto significación, la inversión estaría presente en la palabra "excéntrica", descentrada, corrida de su lugar habitual. Podemos aproximar esta idea al análisis que realiza G. Didi Huberman (2001) en *Génie du non-lieu*, de la obra de Claudio Parmiggiani, *Delocazione*. El autor reflexiona acerca del poder del "lugar" como porta-huella de la ausencia y del "aliento (*souffle*) indistinto" de las imágenes (p. 147). Nosotros podríamos pensar aquí en el "lugar" de la palabra, en la imagen poética, en la que la palabra desplazada de su lugar habitual deja su "aliento", su huella fantasmática, en aquello que tiene lugar en la lengua. Didi-Huberman pondrá en contacto la obra de diferentes artistas y escritores, jugando con la idea de "genio del no-lugar", frente a la vieja expresión "genio del lugar", para caracterizar los personajes de las *Delocazione* de Parmiggiani, como personajes innombrables, que no se dejan asir en la obra porque actúan como huella, polvo en la grisalla, memoria de los objetos que ya no están ahí.

Volveremos sobre el texto de Didi-Huberman para pensar el "gris" de la poesía y la palabra de Celan. Pero antes quisiéramos comentar un texto en el que de manera ejemplar la tensión en la palabra se jugará en múltiples planos. Hablamos de "*Gespräch im Gebirg*" ("Conversación en la montaña"), texto cuya referencia "histórica" tiene en sí misma un peso ineludible.

Necesitamos en primer lugar volver al tema de la detención efectuada por el pensamiento, retomando la idea del aforismo citado más arriba. Decíamos con Celan que también el pensamiento fluye, como "todo". Esto quiere decir que el pensamiento, al igual que el ser, será uno y múltiple y se verá en constante devenir. Esto sería entonces pensar que no habrá un sentido estable ya que el pensamiento será incapaz de proponerlo. Al momento en el que algo aparezca como certeza, será removido de este lugar por el fluir del pensamiento mismo. Sin embargo, la pregunta de Celan es ¿y no hace el pensamiento que todo vuelva a detenerse? ¿Qué tenemos que entender por ese "todo"? ¿Es el cosmos, y entonces el pensamiento detiene el movimiento del cosmos proponiendo el contra-cosmos/ *Gegenkosmos* del que nos habla Celan en "*Der Meridian*"? ¿Es el ser, no sólo ser humano, sino la piedra y el bastón, lo inanimado que habla y también lo que ya "no es", como los muertos? Porque entonces el pensamiento tiene el poder de suspender el fluir de los seres, el fluir que es el fluir del cosmos en el tiempo. El pensamiento fluye y en su fluir detiene el tiempo de las cosas y de los seres, los detiene en la palabra, en una palabra. Pero esta palabra a la vez fluye, no en su "inscripción", en el "grabado" de las voces, sino en su falta de estabilidad con su referente. La palabra celaniana es contra-palabra porque dice y no dice, es y no es, deja oscilante el sentido.

En "*Gespräch im Gebirg*" esto se condensa en múltiples niveles y lugares. El texto escrito por Celan, luego de un fallido encuentro con Theodor Adorno en Sils-María, relata el encuentro de dos judíos, *Groß* y *Klein*, en la montaña y su "conversación", un "diálogo" que por varios motivos pone en conflicto este nombre. En primer lugar, como ya ha sido pensado por Stéphane Mosès (1986) en su ensayo (también presentado en el coloquio de Cerisy), no hay "conversación en la montaña" ni un sujeto narrativo único. Mosès sostiene que el discurso es portado por turnos por voces diferentes, de suerte que su estructura puede compararse a la de una partitura musical.

Dans la première partie, on peut distinguer deux modes d'énonciation et deux niveaux de langage bien distincts. Les deux modes d'énonciation sont celui du récit objectif (où un narrateur invisible expose à la troisième personne le déroulement des événements) et celui du discours personnel (où le narrateur intervient soit pour commenter les événements rapportés, soit pour interpellé un auditeur implicite). Les deux niveaux de langage sont d'une part la langue littéraire, d'autre part un idiome dialectal, à savoir le judéo-allemand (...). De la combinaison de ce quatre éléments formels naissent quatre voix narrative différentes: dans le corps même du récit, une voix narrative savante, s'exprimant en allemand littéraire, et une voix narrative populaire, s'exprimant en judéo-allemand; de la même façon, le commentaire ou l'interpellation sont formulés tantôt en langue littéraire, tantôt en langue populaire. Cette démultiplication de la fonction narrative met en question la conception traditionnelle de l'unité de sujet narratif, qui reflète à son tour l'unité de la conscience. Ici au contraire, le sujet se fragmente et se disperse en autant de virtualités distinctes; le Je n'est plus identifiable (p. 201).

En la primera parte, podemos distinguir dos modos de enunciación y dos niveles de lenguaje bien distintos. Los dos modos de enunciación son el del relato objetivo (en el que un narrador invisible expone en tercera persona el desarrollo de los acontecimientos) y el del discurso personal (en el que el narrador interviene ya sea para comentar los acontecimientos narrados, ya sea para interpelar a un oyente implícito). Los dos niveles del lenguaje son, de una parte, la lengua literaria y de otra parte, un idioma dialectal, a saber el judío-alemán (...). De la combinación de estos cuatro elementos formales nacen cuatro voces narrativas diferentes: en el cuerpo mismo del relato, una voz narrativa erudita, se expresa en alemán literario, y una voz narrativa popular, se expresa en judío-alemán; de la misma forma, el comentario o la interpelación son formulados a veces en lengua literaria, a veces en lengua popular. Esta multiplicación de la función narrativa pone en cuestión la concepción tradicional de la unidad del sujeto narrativo, que refleja a su vez la unidad de la conciencia. Aquí por el contrario, el sujeto se fragmenta y se dispersa en tanto que virtualidades diferentes: el Yo ya no es identificable.⁵³

Para Mosès, la segunda parte del texto, estructurado gramaticalmente como un diálogo, difícilmente puede ser considerado de este modo dado que es imposible distinguir entre los dos participantes del diálogo dos Yo diferentes. El discurso de uno reenvía permanentemente al discurso del otro y toda la cadena de efectos de eco termina por anular la diferencia entre los dos locutores. "*Plus que de deux sujets distincts, il semble s'agir ici de deux voix parallèles qui, sans cesse, renvoient l'une à l'autre, ou peut-être, comme dans le dialogue intérieur, d'une seule voix dédoublée*" (p. 125). ("Más que dos sujetos distintos, parece tratarse aquí de dos voces paralelas que, sin cesar, reenvían la una a la otra o, tal vez, como en un diálogo interior, de una sola voz desdoblada.") La última parte se constituirá como un discurso en primera persona, como un "movimiento nostálgico" dice Mosès, porque es una conversación con otro que no ha venido. En el horizonte de esta ausencia del otro es que esta palabra "que no escucha nadie" se presenta como una nueva partida, siempre como una nueva partida (p. 126). *Eine Art Heimkehr* como propone "*Der Meridian*", pero no un retorno a la patria, pues el paisaje se constituye como una enumeración de formas abstractas, como una antítesis de la *Heimkunft* cantada por Hölderlin. El texto presentará finalmente un "nosotros, "nosotros aquí bajo la estrella, nosotros, los judíos", un nosotros que incluirá a "ellos", "los otros" que "yacían y dormían", que no amaban al "yo" y que no eran amados por él.

Al final de este recorrido, es a través de las antinomias del lenguaje - relato y discurso, persona y no persona, aquí y allá – que el Yo emerge a su propia realidad. Pero este recorrido no es un final; indica una dirección, las contradicciones atravesadas y, ahora, asumidas, no son sin embargo suprimidas. "*Le Moi 'accompagné peut-être – à présent! – par l'amour de ceux qui ne furent pas amés' continue son cheminement vers lui-même, 'là-haut'*" (Mosès, p. 131). ("El 'yo acompañado -¡ahora!- por el amor de los no amados' continúa su camino hacia sí mismo, 'aquí arriba'".)

El ensayo de Mosès da cuenta de uno de los planos, el del sujeto y la voz que narra, en el que discurso y diálogo oscilan tal como él mismo señala, compartiendo esta idea con autores como Meschonic y Levinas. *Sprechen* y *reden* aparecen en el texto como verbos que conforman una red de significaciones en las que el hablar, el decir y el dialogar son nega-

53 Para Mosès, en todos los casos, la traducción es nuestra.

dos y afirmados: "Zu wem, Geschwisterkind, soll er (der Stein) reden? Er redet nicht, er spricht, und wer spricht, Geschwisterkind, der redet zu niemand, der spricht, weil niemand ihn hört, niemand und Niemand, und dann sagt er, er und nicht sein Mund und nicht seine Zunge, sagt er und nur er: Hörst du?" ("¿Para quién, primo, ha ella de expresarse (*reden*) (la piedra)? Ella no se expresa, ella habla (*spricht*), y el que habla, primo, no se expresa para nadie, porque nadie lo escucha, nadie y Nadie, y entonces dice (*sagt*) él, él y no su boca y no su lengua, dice él y sólo él: ¿Oyes?")⁵⁴

*Sprechen, reden, y sagen*⁵⁵ son atribuidos a los sujetos y a los objetos inanimados (la piedra y el bastón) y como más adelante propondrá el texto, a los "otros" que yacen y duermen, los muertos. Al inicio de la "Conversación" se dice que el judío Klein "*ging und kam, kam dahergezockelt, ließ sich hören, kam am Stock, kam über den Stein, hörst du mich, du hörst mich, ich bins, ich, ich und der, den du hörst, zu hören vermeinst, ich und der andre, - er ging also, das war zu hören*" ("iba y venía, venía traqueteando, se dejaba oír, venía con bastón, venía sobre la piedra, me oyes tú, tú me oyes, soy yo, yo, yo y aquel a quien oyes, crees oír, yo y el otro -así iba, podía oírsele"). La voz judío- alemana pregunta, pide ser escuchada en medio del relato, pero a la vez niega y afirma ser yo en ese lugar inestable del "yo a quien oyes", "yo y el otro". Puede oírse su bastón sobre la piedra pero al encuentro del otro judío, el bastón debe callar y la piedra también calla. Silencio y mudez de lo inanimado alternan con la charlatanería y la imposibilidad de escuchar de los interlocutores humanos. Nunca nos queda en claro cuáles son las voces que hablan y si los que callan, callan para escuchar o son mudos, si la conversación se produce entre quienes tienen la capacidad de hablar y escuchar o ha quedado en la esperanza de ese camino del encuentro consigo mismo como reencuentro con el "nosotros" y ese destinatario desconocido, no localizable, al que se dirige siempre la palabra celaniana.

Es necesario pensar la palabra a partir de la boca, la lengua, los dientes:

Da stehn sie, die Geschwisterkinder, auf einer Straße stehn sie im Gebirg, es schweigt der Stock, es schweigt der Stein, und das Schweigen ist kein Schweigen, kein Wort ist da verstummt und kein Satz, eine Pause ists bloß, eine Wortlücke ists, eine Leerstelle ists, du siehst alle Silben umherstehn; Zunge sind sie und Mund, diese beiden wie zuvor, und in den Augen hängt ihnen der Schleier, und ihr, ihr armen, ihr steht nicht und blüht nicht, ihr seid nicht vorhanden, und der Juli ist kein Juli.

Allí están ellos, los primos, parados frente a frente en un camino en la montaña, el bastón calla, la piedra calla y el silencio no es silencio, no ha enmudecido allí ni una palabra ni una frase, es tan sólo una pausa, es un hueco de palabras, es un lugar vacío, ves todas las sílabas en derredor; lengua son y boca, ellos dos, como antes, y en sus ojos les cuelga el velo, y vosotros, pobres, no se alzan allí ni florecen, vosotros no están presentes, y julio no es julio.

La percepción aparece sesgada, velada, desde la audición de la palabra a la percepción de las imágenes, enigma del "velo" ante los ojos del judío:

[...]da geht die Lärche zur Zirbelkiefer hinauf, ich seh's, ich seh es und seh's nicht, und mein Stock, der hat gesprochen, hat gesprochen zum Stein, und mein Stock, der schwei-

54 Para *Gespräch im Gebirg*, la traducción es siempre nuestra.

55 Hemos intentado mantener en la traducción el uso de tres vocablos diferentes, tal como lo hace Celan, traduciendo expresar para *reden*, hablar para *sprechen* y decir para *sagen*.

gt jetzt still, und der Stein, sagst du, der kann sprechen, und in meinem Aug, da hängt der Schleier, der bewegliche, da hängen die Schleier, die beweglichen, da hast du den einen gelüpft, und da hängt schon der zweite.

[...]allí el alerce trepa hacia el cembro, lo veo, lo veo y no lo veo, y mi bastón, él ha hablado, ha hablado a la piedra, y mi bastón, el que calla ahora, y la piedra, dices, ella puede hablar, y en mi ojo, allí cuelga el velo, él es móvil, allí cuelgan los velos, los móviles, allí has levantado ligeramente uno, y allí cuelga ya el segundo.

Las siguientes palabras del texto hacen referencia a "la estrella", la estrella que según Mosès es signo de esperanza en Celan, y la estrella deberá contraer nupcias con el velo para "penetrar", "mitad velo y mitad estrella" dice Celan. No hay percepción posible sino a costa de la pérdida de la identidad estable del sujeto que percibe y de lo percibido, ya lo habíamos visto con Paul de Man.

En "*Gespräch im Gebirg*" la lengua ya no responde a "un sujeto", es una lengua "sin yo y sin tú", esa es la lengua "que vale", que cuenta, una lengua que es "lo verde con lo blanco dentro". ¿Qué se quiere decir con esto? Intentaremos la lectura del párrafo completo:

"Weißt du. Weißt du und siehst: Es hat sich die Erde gefaltet hier oben, hat sich gefaltet einmal und zweimal und dreimal, und hat sich aufgetan in der Mitte, und in der Mitte steht ein Wasser, und das Wasser ist grün, und das Grüne ist weiß, und das Weiße kommt von noch weiter oben, kommt von den Gletschern, man könnte, aber man solls nicht, sagen, das ist die Sprache, die hier gilt, das Grüne mit dem Weißen drin, eine Sprache, nicht für dich und nicht für mich - denn, frag ich, für wen ist sie denn gedacht, die Erde, nicht für dich, sag ich, ist sie gedacht, und nicht für mich -, eine Sprache, je nun, ohne Ich und ohne Du, lauter Er, lauter Es, verstehst du, lauter Sie, und nichts als das."

"Sabes, sabes y ves: se ha plegado la tierra aquí arriba, se ha plegado una vez y dos veces y tres, y se ha abierto al medio, y en el medio hay un agua, y el agua es verde, y lo verde es blanco y lo blanco viene desde más arriba aún, viene de los glaciares, se podría, pero no se debe, decir, ésta es la lengua, que vale aquí, lo verde con lo blanco dentro, una lengua, no para ti ni para mí - pues, pregunto yo, para quién está pensada ella, la tierra, no para ti, digo yo, está pensada, y no para mí -, una lengua, ahora bien, sin Yo y sin Tú, puro Él, puro Ello, comprendes, puro Ella, y sólo eso."

Lengua de lo verde y lo blanco, nacida de la tierra, lengua que no es de quienes dialogan (ni del yo ni del tú), es la lengua del color porque el color es lo que ha nacido de los sucesivos plegamientos, desde el centro, la lengua y la poesía hablan desde el no-sujeto. Y la poesía se hace con la palabra y el silencio, con la boca, le lengua y los dientes, con el ojo y el velo.

En el poema "*AUS HERZEN UND HIRNEN*" ("DE CORAZONES Y CEREBROS") del libro *Mohn und Gedächtnis (Amapola y pensamiento)*, la oscilación del sentido fluye por los mismos lugares, tiempo y espacio que en "*Gespräch im Gebirg*". Aquí la palabra y la vida alternarán con las oscuras señas de la muerte en la presencia de los tallos de la noche, brotados de corazones y cerebros, "*AUS HERZEN UND HIRNEN/sprießen die Halme der Nacht, und ein Wort, von Sensen gesprochen, neigt sie ins Leben*", intentando hablar, decir con la palabra lo indecible de la muerte. Esta palabra fluye en las horas que escancian lo que somos, vida y muerte, el fluir en el tiempo de pensamiento, palabra, real e irreal, conformación múltiple y unívoca de la experiencia que, hablando y enmudeciendo, dialoga: "*Stumm*" ("mudos"),"-

blicklos schweigt nun dein Aug in mein Aug sich ("falto de mirada calla ahora mi ojo en tu ojo") dice el poema, "*kein Laut und kein Licht*" ("ningún sonido y ninguna luz").

UNA POESÍA GRIS

Wahr spricht, wer Schatten spricht.

Paul Celan

Gris sobre gris. Gris sobre gris. Uno no es pintor en tanto no ha pintado un gris.

Paul Cézanne

Este ser-nada o esta nada-ser es el concepto no conceptual de la no contradicción. Para llevarlo a lo visible (...) hay que recurrir al concepto de gris, al punto gris, punto fatídico entre lo que adviene y lo que muere.

Paul Klee

Para Jaques Le Rider (1997), en la poesía de Celan la écfrasis no es posible sino en la medida en que la palabra es trabajada por el silencio, como la visibilidad por lo invisible (p. 81). En una conversación que mantuvimos en su departamento de París acerca del tema de esta investigación, el autor respondió a mi preocupación acerca de cómo pensar la poesía de Celan en relación al color, afirmando que para Celan el color no se presentaría como algo importante. Esta observación, por demás de cierta, me inquietó durante largo tiempo. Hasta que, a través de las diferentes lecturas que guiaron este trabajo, encontré que aquella innegable verdad tenía un contrapeso; y que si en la poesía de Celan el color no ocupaba un lugar relevante, esto no era aleatorio ni indicaba una actitud de indiferencia sino que, muy por el contrario, la poesía de Celan se asienta en el no-color de la palabra, hasta lograr el desvanecimiento de los colores, su dilución en la arena de la grisalla, en la confrontación de un "lenguaje más gris" ("*eine grauere Sprache*") que no tiene ya nada en común con la "armonía" ("*Wohlklang*") de los colores.

Dijo Celan, al referirse a la poesía alemana de su tiempo y a la suya propia en particular:

(...) Düsteres im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie (die deutsche Lyrik), bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem "Schönen", sie versucht, wahr zu sein. Es ist also, wenn ich, das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine "grauere" Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre Musikalität an einem Ort angesiedelt wissen will,

wo sie nichts mehr mit jenem "Wohlklang" gemein hat, der noch nicht und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte.

(...) Lo sombrío en la memoria, lo problemático en torno, ella (la lírica alemana) ya no puede, con toda la presentificación de la tradición en la que está, hablar la lengua que más de un oído inclinado sigue pareciendo esperar de ella. Su lenguaje se ha hecho más sobrio, más fáctico, desconfía de "lo bello", trata de ser verdadero. Es por lo tanto, si se me permite recurrir a una consigna en el ámbito de lo visual, manteniendo entre los ojos el carácter polícromo de lo aparentemente actual, un lenguaje "más gris", un lenguaje que, entre otras cosas, quiere saber su musicalidad asentada en un lugar donde no tiene ya nada en común con aquella "eufonía" que aún y junto a lo más terrible no intervenía resonando de forma más o menos despreocupada.⁵⁶

¿Hay presencia del color en la poesía de Celan? En la mayor parte de los poemas se mencionan muy escasamente los colores. Pero cuando esto sucede, es de un modo muy particular. En algunos casos, el color forma parte de una palabra, se yuxtapone a un sustantivo, a un adjetivo, en la producción de neologismos: "herzgrau" ("griscorazón"), "rauchblau" ("azulhumo), "Roteverlorene", (lo "rojoperdido"), etc. En otros casos, podríamos decir que aparece como una cosa-color, es algo color-cosa: "staub-farben" ("colores-polvo"), "Gedankenfarbe" ("color-pensamientos"), "Schneefarben" ("colores-nieve"). Con excepción de este uso, el color casi no aparece en su disposición gramatical tradicional, es decir en un uso adjetival o como sustantivo que refiera a un objeto, paisaje, etc.. Hemos visto en el capítulo anterior, cómo en la poesía trakleana el color se emancipaba, devenía central en la significación, dejando para siempre su función periférica. Ahora, en Celan, la palabra-color forma parte de este lenguaje troceado, desgranado, de tal manera que puede unirse en su significación a cualquier otra palabra para "hablar" en el poema. Hemos observado más arriba este modo de "producción" poética en Celan y la dificultad que ofrece a la interpretación el hecho de que estas palabras compuestas por distintas palabras y morfemas presenten diferentes modos de composición y derivación. Hemos visto que las relaciones de determinación deben ser abordadas caso por caso y cómo a veces, ni aun así, podemos hacer frente a la indecisión a la que nos somete la poesía celaniana. En el caso de las palabras-color, el efecto del color parece contagiarse a todas las palabras del poema y, al mismo tiempo, depender de las palabras con las que se encuentra reunido. La asociación del color a otra palabra o morfema afecta a ambas partes del neologismo, sustanciando una nueva significación en la que al mismo tiempo que una de las partes se ve afectada por el significado de la otra, afecta a ésta a su vez, conformando una "nueva" palabra.

En una carta que Celan envía a Isac Chiva junto a los poemas "Mit zeitroten Lippen" ("Con labios rojo-tiempo") y "Schibboleth", dice: "Dos poemas "color del tiempo" si se puede decir, "zeitrot [rojo-tiempo]" más bien, y que he masticado desde hace mucho para volverlos suficientemente amargos" (*Correspondencia*, 2008, p. 912). Los poemas, que integrarán luego el libro *Von Schwelle zu Schwelle (De umbral en umbral)*, son según Celan "color-tiempo" o, más bien, "rojo-tiempo". En primer lugar, deberíamos decir que, lejos de lo que esperaríamos de un poeta que hace escaso uso del color, Celan habla aquí de sus poemas definiendo los mismos a partir del color, lo que resulta si no inusitado por lo

56 La traducción es nuestra.

menos extraño. Pero además, necesitaríamos saber qué entiende Celan, o qué quiere dar a entender de sus poemas definiéndolos como poemas "color del tiempo" y qué es esto de que puedan aparecer intercambiables las palabras "color" y "rojo". El rojo que se dice en la primera estrofa de "*Mit zeitroten Lippen*" está asociado a los labios y al tiempo, es la boca madurada en el mar, cuyas palabras repite murmurando la tarde. En la última estrofa se habla de "nuestros labios", labios "rojo-tiempo" como la tarde: "*unsre Lippen schwellen, / zeitrot auch sie wie der Abend*". En "*Schibboleth*" la única referencia al rojo está en la palabra "*Zwillingsröte*" y en la traducción esta referencia podría pasar desapercibida totalmente, ya que debemos comprender este "*Röte*" como "arrebol" de la mañana, doble, gemelo en las ciudades de Viena y Madrid. Sin embargo, en alemán no podemos sino escuchar el rojo y "verlo" en la aurora. Y entonces encontramos el rojo-tiempo, atardecer y aurora (tal como aparecían en el crepúsculo traleano, nos vemos tentados a decir). Poemas "color del tiempo" decía Celan en su carta, pero ¿de qué tiempo? Creemos que no se habla de ningún modo aquí del tiempo en un paisaje, ni siquiera de la naturaleza y sus ciclos. El rojo-tiempo está en los labios y la boca, y en el corazón y la bandera en "*Schibboleth*". El tiempo del rojo es el tiempo del poema, un tiempo que desde el atardecer y el amanecer construye y compone las palabras del poema, dice la "contraseña", "*schibboleth*", desde el corazón, se planta en medio de la plaza como estandarte. El tiempo del poema, ese poema color del tiempo, es también su datación, "*Februar*" ("febrero"). Cuando Derrida (1986), en su libro *Schibboleth*, considera las fechas en la significación del poema y el cifrado en el *schibboleth* como contraseña, nos dice:

L'illisible est lisible comme illisible, illisible en tant que lisible, voilà la folie qui brûle une date par le dedans. Voilà qui la donne à la cendre, voilà qui donne la cendre dès le premier instant. Et durant le temps fini de l'incinération, le mot de passe est transmis, il y a la communication, le schibboleth circule entre les mains, de bouche à oreille, de cœur à cœur – entre quelques-uns, un nombre fini, toujours (p. 72).

Lo ilegible es legible como ilegible, ilegible en tanto que legible, he aquí la locura que quema una fecha desde adentro. He aquí que la entrega a la ceniza, he aquí que da la ceniza desde el primer momento. Y durante el tiempo finito de la incineración, la contraseña se transmite, hay comunicación, el *schibboleth* circula entre las manos, de boca a oreja, de corazón a corazón – entre algunos, un número finito, siempre.⁵⁷

El tiempo (en nuestro caso el rojo-tiempo), el paso del tiempo, podríamos decir, quema la fecha y la convierte en cenizas. En la configuración del primero de los poemas "color del tiempo", la otra palabra asociada con el color es "*Silber*" ("plata"), es el plateado del atún que nada en el mar, pero es una plata especular ("*Spiegelsilber*"), que se duplica ("*Silber und Silber./Doppelsilber der Tiefe*"). En este caso el rojo se encuentra con el brillo de la plata, se espeja en las profundidades del mar y se duplica también en la boca y en la tarde. Lo doble en "*Schibboleth*" estará en la "aurora melliza" ("*Zwillingsröte*"), en la "flauta doble de la noche" ("*Doppelflöte*"), en las dos ciudades reunidas en el febrero del poema: Madrid y Austria. El tiempo se reúne y duplica en los acontecimientos, en las palabras de los poemas que Celan "ha masticado desde hace mucho para volverlos suficientemente amargos". Y podríamos decir, siguiendo a Derrida, para volver ceniza lo que fue rojo, el rojo del tiempo,

57 La traducción es nuestra.

porque la poesía de Celan necesita volverse lo suficientemente amarga, porque el rojo necesita incinerarse, transformarse en ceniza para volverse una poesía "más gris".

La poesía de Celan no es una "poesía de colores", los colores "se incineran", se agrisan, y la poesía se vuelve una poesía de grises, de blanco y de negro. En la casi totalidad de sus poemas está presente la referencia a la luz y a lo blanco, por un lado, y a lo negro o gris, a la sombra y la oscuridad, por otro. El contraste no se produce únicamente entre blanco/negro y las gradaciones del gris. La oposición se interna en la imagen al modo de un oxímoron, lo encontramos como ejemplo canónico en la "negra leche de la madrugada" ("*schwarze Milch der Frühe*") en el poema "*Todesfuge*" ("Fuga de muerte"), pero siempre en esta relación de blanco/negro, luz/sombra.

Deberíamos retornar a lo que el color en pintura nos ha enseñado del gris, de esos modos de producción del gris. Un gris activo y un gris pasivo, decía Kandinsky, el gris del blanco/negro y el gris del verde/rojo, este último como gris dinámico, matriz de los colores. Gilles Deleuze (2007), en sus clases presentadas en *Pintura. El concepto de diagrama*, se dedica largamente a explicar el tema del gris, recorriendo el uso y las teorizaciones sobre el mismo realizadas por Cézanne y Van Gogh hasta Kandinsky, Klee y Bacon. Estas reflexiones le sirven a Deleuze para pensar el paso de la catástrofe, del caos a lo que él denomina "germen", el nacimiento de la obra de arte. El gris es el lugar en el que esta transición se hace evidente, y de manera explícita podemos leerlo en las consideraciones de Paul Klee. Hemos presentado en el capítulo primero algunas de estas conceptualizaciones en torno a la posición y lugar del gris en el círculo cromático, pero aquí nos detendremos en la "filosofía" de Klee para explicar el *Comienzo* de la obra, ya que Klee encuentra este comienzo en lo que él llama el *punto gris*. Este punto gris, el concepto de punto gris es donde se hace visible el caos, caos como "centro de la balanza", como "no-concepto" ya que no tiene como antítesis el orden, sino que es símbolo de ese "ser-nada" o esa "nada-ser". Klee dice que el punto gris es el "punto fatídico entre lo que adviene y lo que muere" y prosigue:

Es gris porque no es blanco ni negro, o porque es tan blanco como negro. Es gris porque no está arriba ni abajo, o porque está tan arriba como abajo. Gris porque no es cálido ni frío. Gris porque es punto no dimensional, punto entre las dimensiones y en su intersección, o en los cruces de los caminos (p. 84).

¿Es este gris el que "vemos" y "escuchamos" en los poemas de Celan? El poema "habla" amargamente, con un lenguaje gris, pero ya hemos visto cómo este decir no se detiene, muere y adviene, "recorre" y deja oscilante la palabra, la "descoloca", la desgrana. El blanco y el negro de Celan están en el gris, "tan blanco como negro" como dice Klee. Es el gris de los poemas "*Weißgrau*" ("Grisblanco") y "*Fadensonnen*" ("Soles hilados") de *Atemwende*, el "grisblanco" ("*Weißgrau*") del sentimiento y el "grisnegro" ("*grauschwarz*") yermo que aloja el pensamiento. Es el tono en el que se escucha y se ve el poema, con un ojo cortado en tiras y una oreja cercenada. "*Erblinde schon heut*" ("Ciégate hoy mismo"), dirá Celan en otro poema de *Atemwende*, "*auch die Ewigkeit steht voller Augen -/darin/ erlischt, was auch dich aus der Sprache/fortnahm mit einer Geste, die du geschehn ließt wie/den Tanz zweier Worte aus lauter/Herbst und seide und Nichts.*" ("también la eternidad está llena de ojos -/allí/se ahoga, lo que consoló a las imágenes/a través del camino por el que vinieron,/allí/se borra, lo que también a ti te separó/del lenguaje con un gesto,/que tu dejaste suceder como/la

danza de dos palabras de intenso/otoño y seda y nada.”)

Es necesario cegarse, desgarrar los ojos en tiras para que la imagen y el lenguaje poético se despojen de “lo bello”, es necesario “separarse”, ausentarse del lenguaje, crear un vacío, un silabeo, un de-letreo, ese trozar palabras para componer otras o no, o abandonarlas a su puro sonido, tan propio de su poesía, esa intraducibilidad de la composición de una sintaxis única en la búsqueda del poema único. Es necesario que el caos se transforme en germen, en huevo, como lo quería Klee. Y si el gris que hemos estudiado hasta aquí en Celan es ese blanco y negro, ni blanco ni negro, también está presente en su poesía el otro gris, el del verde y rojo. Deleuze (207) hablará del punto gris que en Klee “salta por encima de sí mismo en la dimensión donde crea el orden” (p. 39). “¿Es el mismo gris?” se pregunta Deleuze:

El primer gris, el punto gris caos es el gris del negro/blanco. El punto gris que ha saltado por encima de sí mismo no es el mismo. Es el mismo y no es el mismo. Es aún el punto gris, pero cuando ha saltado por encima de sí mismo es ese otro gris, el gris del verde/rojo. Es el gris que organiza las dimensiones y que, desde entonces, al mismo tiempo organiza los colores. Es la matriz de las dimensiones y los colores (p. 41).

Decimos que está también este otro gris en Celan, ¿podemos transferir esta observación que hace Deleuze con respecto a la pintura a la poesía? Ya hemos observado que transferir procedimientos de análisis sin una cierta precaución de uno a otro campo no arroja los resultados esperados y que forzar el análisis para que el poema “diga” (en lugar de dejarlo “hablar”) tampoco es eficaz. Pero lo que sí nos parece al menos observable, es que la convivencia del rojo/verde y del blanco/negro como valores del claroscuro nos sitúan en una verdadera poesía gris con lo más “amargo” de la palabra poética. Esto es lo que nos parece observar ejemplarmente en las luces y sombras de “*Schwarze Flocken*”, poema dedicado a la madre, “simulacro” de correspondencia desde los campos de exterminio. Puede parecer superficial “pensar en colores” en una composición trazada desde la angustia y el duelo, pero así como en la obra pictórica el color genera el tono anímico de la composición, la *Stimmung*, en el poema sucede lo mismo. Las palabras del poema “se tiñen” del gris blanco/negro y del gris verde/rojo.

Desde el título “*Schwarze Flocken*” (“Copos negros”) el contraste entre lo blanco y lo negro se hace presente. No en forma de oxímoron, dirá Bollack (2005), sino como “traslación de nieves venidas de allá lejos” (p. 65). Para nosotros, que ya hemos hablado de la nieve y su blancura, la asociación con el negro ofrece ese contraste, diferente pero cercano al de la “*schwarze Milch*”. El primer verso del poema “habla” de esto: “*Schnee ist gefallen, lichtlos.*” (“Nieve ha caído, sin luz.”). La imagen de la nieve se da a ver en las sombras, “sin luz”. En la estrofa siguiente escuchamos la voz de la madre hablar de la sangre y del “hielo de no-terrena rojez” (“*Eis von unirdischer Röte*”). Ha aparecido el rojo, el rojo-sangre y el rojo-hielo, un rojo que no es de esta tierra. Se habla luego de “soles que se ensombrecen” (“*finsternden Sonnen*”), nuevamente en una imagen en que se conjugan luz y sombras, en “la estrechez del mundo, que jamás verdece” (“*die Enge der Welt, die nie grünt*”). Rojo y verde conforman ahora las sombras, los grises de un mundo del que hay que ocultarse con y tras un paño, un pañito (“*ein Tüchlein*”) que resguarde, que enjague las lágrimas. En el mundo materno el témpano “rosado” estalla y en la última estrofa, en el mundo del hijo,

la nieve "quema" y el otoño se desangra: "*Blutete, Mutter, der Herbst mir hinweg*", se "me" desangraba el otoño, dice la voz poética. Imposible no escuchar el poema hablando estas palabras del color, imposible no reunir las con el llanto y el aliento de los últimos versos, con ese consuelo de nieve ("*Schneetrost*") como se lo llama en otro poema.

"*Schneetrost*" ("consuelo de nieve") es un neologismo que aparece en el poema "*Die Pole*" ("Los polos"), poema que ya hemos mencionado anteriormente al hablar del lenguaje del pensamiento en el poema. Intentaremos en el comentario del mismo proponer en forma conjunta las observaciones que hemos venido haciendo, para retornar finalmente al único color del poema: el blanco. Con una estructura de versos libres y estrofas irregulares (de entre uno y cinco versos), este poema presenta además de algunos neologismos, una serie de incongruencias gramaticales, que ya desde una primera lectura nos desorientan. Si bien algunas de estas características no son perceptibles con claridad en la traducción (el ejemplo más evidente es la palabra compuesta), en otros casos percibimos ciertas "torsiones" gramaticales ("como si yo fuera éste tu blanco") así como expresiones inusitadas como por ejemplo el caso en que el objeto de un verbo como "hojear" sea una persona ("te hojear").

Con respecto al "sujeto lírico", el poema pasa de un "nosotros" a un "yo" en la enunciación, dirigiéndose a un "tú", de identidad indefinida. Aparece un nombre propio, "Jerusalén", topónimo de algún modo "esperable" en la poesía de Celan en su relación con lo judaico, pero que no concuerda en este caso con la idea de situar el acontecimiento del poema o ser su tema, sino que se le pide al "tú" que diga, ¿que asevere? que Jerusalén es, ¿como una constatación, como un ruego?

Desde las primeras palabras, "los polos", cuya referencia inmediata nos lleva al campo de la geografía, unido a "están en nosotros", impide una asignación de sentido habitual. Quien ha leído, por ejemplo, "El meridiano", sabrá que en Celan pueden presentarse reunidos la geografía del mundo, el poema y la humanidad porque hay una búsqueda en un mapa en el que los orígenes y los caminos son los del lenguaje y los del poema. Pero esto sucede en su obra, en sus poemas y no en su referencialidad.

El tercer verso es un neologismo, "*unübersteigbar*", compuesto mediante un procedimiento similar al de otros vocablos. Si bien perdemos esta extrañeza en la traducción ("infranqueables"), la misma se renueva en los versos siguientes en los que se presenta el verbo "dormir por sobre" los polos. En alemán la construcción esperable y de donde parte el neologismo hubiera sido "escalar por sobre" los polos ("*hinüber steigen*"). El dormir acompañado por la vigilia en la que dormimos crea un efecto de contraste en el que nuevamente el sentido oscila sin encontrar un punto en el que podamos asignar una "significación" estable en nuestra interpretación. Si "la puerta de la piedad" nos trae alguna tranquilidad intentando aproximarla al recurso de la metáfora, los versos siguientes destruyen esta idea: "te pierdo en ti" y el neologismo "*Schneetrost*" ("consuelo de nieve") hacen que una cierta cercanía semántica entre la piedad y el consuelo no alcance para revelar lo que hay de extraño en estas construcciones.

"Éste tu blanco" se presenta desde una configuración, en su oposición al "mío", inusual para el sustantivo "blanco". La inclusión del blanco en el poema parece justificada junto a

la nieve, pero tan fuera de lo común en esta construcción como el neologismo "consuelo de nieve". El uso del subjuntivo en estos versos y en la estrofa siguiente, crea asimismo una atmósfera de indeterminación. Esto a su vez se ve confirmado por la posibilidad de ser "nosotros sin nosotros". En la última estrofa la aproximación fónica de los verbos, imposible de visualizar en la traducción ("betest, bettest"), propone ese otro lugar de indefinición para la interpretación, que es habitual en los poemas de Celan. Como dirá Allemann (1986), se da "como variación de una serie de grafemas" y el contexto entonces puede constituirse o no como estructura signifiicante. Es decir, dudamos entre aceptar la configuración del plano semántico por un valor puramente semántico o desde una semejanza gráfica y fónica entre las palabras.

Hemos hablado del blanco en un lugar semántico inhabitual. Se dice "blanco" de manera que es y no es el mismo según a quién pertenezca este blanco, una vez mío y otra vez tuyo. El blanco no es "el blanco", tampoco es "lo blanco" como en Trakl. Si en la poesía de Trakl el color tiene valor autónomo y expresa lo inefable, en Celan el color entabla relaciones de convivencia inusitadas. Puede entrar en la conformación de un neologismo como oscilar entre metáfora y símbolo, en esa imagen que Celan define en "*Der Meridian*", en un fragmento por demás de citado y comentado: "*Das einmal, das wieder immer einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.*" ("Lo que una vez, lo que nuevamente sólo una vez, y sólo ahora y sólo aquí, percibido y a percibirse. Y el poema sería así el lugar donde todos los tropos y metáforas quieren ser conducidos *ad absurdum*").

¿Cuál es entonces el uso del color en la poesía celaniana? ¿En qué diagrama se presentan los colores? En un espacio, diremos, que hace confluír y nacer los colores desde y hacia el gris. "*Grau-in-grau der Substanz*" ("Gris-en-gris de la sustancia") dice Celan en "*AUCH KEINERLEI*". En presencia de los colores y en ausencia de ellos, ante el blanco y ante el negro, la poesía de Celan hace cenizas de la palabra-color. "Nous regardons les volutes de poussière brûlée, cette gloire de cendres" (*Aschenglorie*): "*Grande, grise,/proche comme tout le perdu,/silhouette-soeur*". (Observamos las volutas de polvo quemado, esa "gloria de cenizas" (*Aschenglorie*): "Grande, gris,/como todo lo perdido cercana/figura de hermana".), dice Didi-Huberman (2001), citando el poema "*Chymisch*" de Celan. *Aschenglorie* y *Aschenkraut*, cenizas sobre cenizas, brillo y sombras oscilan en los nombres. "*DAS GESCHRIEBENE höhlt sich, das/Gesprochene, meergrün,/brennt in den Buchten,*" ("LO ESCRITO se hueca, lo/hablado, verdemar,/arde en las bahías,") leemos en un poema de *Atemwende*. Lo escrito y lo "no-escrito", "inescrito" ("*Ungeschriebenes*") como dice "A la pointe acérée" del libro *Die Niemandsrose*: "*Ungeschriebenes, zu/Sprache verhärtet, legt/einen Himmel frei*" ("Lo no-escrito, endurecido/en lenguaje, deja/un cielo al descubierto"). ¿Es el poema, es lo escrito, lo que se ha endurecido? Y lo que no está escrito, al escribirse, ¿"se endurece" poniendo "un cielo al descubierto"? "*Wer/in diesen/Schattengeviert/schnaubt, wer/unter ihm/schimmert auf, schimmert auf, schimmert auf?*" ("¿Quién/en este/cuadrado de sombras/resopla, quién/debajo de él/sobre-brilla, sobre-brilla, sobre-brilla?") pregunta la estrofa final de "*DAS GESCHRIEBENE*"?

El poema habla, dice en lo escrito y en lo inescrito lo que fue “hablado” y “ardido”, “polvo quemado”, “verdemar” reducido a cenizas, hecho polvo, vuelto gris. El poema habla desde el no-sujeto y deja hablar a la lengua y a la poesía, en una conversación que desestabiliza el lugar del que habla. Nos preguntábamos quién habla en “*Gespräch im Gebirg*” y nos respondíamos que la lengua del blanco y el verde, desde ese centro de los plegamientos terrestres. La poesía de Celan hace renacer una palabra que sumió a la criatura en la mayor desesperación, una lengua que después de ser usada e identificada con la mayor de las degradaciones y horrores posibles necesita ser incinerada, quemada, decolorada y reducida a polvo. Sólo una operación semejante hace posible que la poesía continúe hablando, que el poema se dirija a un otro y quiera ser escuchado. Reunión de lo terrenal e inmaterial pero inarmónico, destemplado. Inversión de las imágenes, los sonidos, los colores, palabra como contra-palabra y ritmo poético como contra-ritmo. La poesía de Celan le devuelve a la lengua un lugar, que ahora es necesariamente hablar desde y con el silencio.

V - AZUL, COLOR DEL ESPÍRITU

Es ließe sich denken, daß jemand eine Monographie des Blaus
schriebe
Rainer Maria Rilke

Saint Celan,
pray for us
that we receive

at least a bruise,
blue, blue, unfading,
we who accept survival.

Denise Levertov

Si tuviéramos que pensar en un color que represente, o más bien, que manifieste la esencia de la *Dichtung* alemana no dudaríamos en aceptar que ese color es el azul. El azul fue el color de los germanos, celtas y bárbaros, sin ningún prestigio en el mundo griego y romano, para quienes era más bien un color "desconfiable".⁵⁸ Se ha discutido acerca de la "ceguera" al azul del mundo antiguo, lo cierto, por lo menos dentro del recorrido histórico que del azul realiza la obra de Pastoreau (2000), es que griegos y romanos se mantuvieron indiferentes y hostiles al color azul. Cuando finalmente este tinte hace su aparición en el mundo "civilizado", tendrá el prestigio de un color de la realeza y el de la luz que le otorgará la combinación con el dorado en el arte occidental religioso. No pretendemos aquí realizar una "historia" del color azul, sino más bien mantenernos en la afirmación realizada más arriba: desde el comienzo el azul es un color de la Germania, y si bien el pasaje del mundo bárbaro a la época en que comienza nuestra investigación, es decir, la Alemania Romántica del s. XVIII, no se muestra como una derivación, ni un linaje, el azul llevará con-

58 M. Pastoreau brinda un excelente estudio de esta supuesta "ceguera al azul", cuya existencia afirmaron algunos eruditos del siglo XIX. El autor sostiene que en todo caso lo que habría que concluir de los escritos romanos es que "el azul es un color del que es preciso desconfiar o apartarse" ("un couleur don't il faut se méfier ou se détourner" (2000, p. 27). La traducción es nuestra.

siglo este lugar originario. Avanzando a grandes saltos temporales, desde la Antigüedad, y su azul "bárbaro", a la Edad Media, y la consagración del azul como color prestigioso en la heráldica y la emblemática, y de allí a la época romántica, arribamos a ese azul, símbolo de lo Espiritual y del Ideal, a la vez *fluidum* de las ideas y del alma romántica, es decir, al azul consagrado en la poesía alemana. Y, tal como lo hemos ido presentando a lo largo de esta investigación, el color azul de la poesía estará en íntima relación con el modo en el que el azul se hace presente en la pintura, con un valor cuanto menos similar.

Pero antes de sumergirnos en las alturas y profundidades del azul, necesitamos poner en evidencia las razones que nos llevan a analizar este color en particular. ¿Por qué hablar aquí del azul, y no del rojo o del verde, por ejemplo, o de cualquier otro entre los colores de los que nos hemos ocupado a lo largo de los capítulos anteriores? En primer lugar, necesitamos reiterarlo, porque en el imaginario del arte y la literatura alemanes, desde el origen de "lo germánico", el azul ha adquirido una trascendencia que no se compara con la de ningún otro color. Y luego, en especial, porque creemos que en la obra de los tres poetas elegidos se configuran de modo ejemplar las transformaciones del azul, desde la representación simbólica del ideal de unión con la totalidad a la imposible trascendencia y realización de una utopía.

Para pensar el azul en la imagen poética y en el imaginario pictórico debemos comenzar, tal como lo propone Alois M. Haas (1999) en su *Visión en azul*, por considerar dos cosas diversas en la hermenéutica de los colores:

Por un lado, la categorización y jerarquización de los colores transmitidas y fijadas en la tradición, por otro lado, las matizaciones de los colores constantemente variables desde un punto de vista teórico que proceden de la influencia de la luz y de las que siempre pueden surgir nuevas interpretaciones – y con ellas significados – de los colores. Junto a esta ambivalencia productiva de las interpretaciones de los colores que surgen en la tradición, existe también la posibilidad de que el rango y función de un color se mantengan bajo circunstancias diferentes desde los tiempos primitivos hasta la actualidad. Y esto sucede seguramente debido a hechos físicos o de percepción psicológica (p. 34).

Proponemos entonces establecer estas consideraciones a partir de la definición que realizan del azul los textos que hemos ido desarrollando en esta investigación, desde Goethe a Deleuze, en Klee y en Kandinsky, antes de comenzar con una lectura del azul como palabra-color del poema.

Para Goethe, el azul aparece en contraposición al amarillo en una gradación que va de la oscuridad a la luz. El azul podrá ser intensificado hasta llegar a ser negro y el amarillo aclarado hasta el blanco, o expresado de otro modo, un negro aclarado dará por resultado azul y un blanco oscurecido llevará al amarillo. Entre estos dos colores se sitúa el verde, tono equilibrado entre calor y frío, luz y sombra, cercanía y lejanía, y otra serie de opuestos representados en el círculo cromático por el azul y el amarillo. En el vértice opuesto del triángulo trazado por Goethe encontramos el rojo, como intensificación, tal como ya ha sido analizado en los capítulos anteriores. Ahora bien, si el azul parece el color más cercano a las sombras, tal como lo propone Goethe en el apartado 778, "*So wie Gelb immer ein Licht mit sich führt, so kann man sagen, daß Blau immer etwas Dunkles mit sich führe*" ("Así como

el amarillo siempre lleva consigo una luz, así puede decirse que el azul lleva consigo algo oscuro⁵⁹), también podemos observar en otro de los apartados que el azul puede ser un color que “resplandece” en otros sentidos. En el párrafo 779 se dice:

“Diese Farbe macht für das Auge eine sonderbare und fast unaussprechliche Wirkung. Sie ist als Farbe eine Energie; allein sie steht an der negativen Seite und ist in ihr höchster Reinheit gleichsam ein reizendes Nichts. Es ist Widersprechendes von Reiz und Ruhe im Anblick.”

“Este color produce para el ojo un efecto especial y casi inefable. Es en tanto color una energía; únicamente que se ubica del lado negativo y es en su mayor pureza por así decirlo una estimulante Nada. Es a la mirada, contradicción entre estímulo y calma.”

Es evidente que lo que Goethe afirma en este párrafo tiene su origen en el efecto psicológico del azul y no en una condición propia del color. Frente al azul, nuestro ojo se ve estimulado, en tanto el azul actúa como una “energía” y, a la vez, experimentamos una calma ante la “estimulante Nada”, nacida de la “pureza” de este color. El efecto sombrío del azul tiene además en Goethe el valor de lo lejano, el azul produce un efecto de lejanía tanto cuando lo observamos en el horizonte, en el cielo y en las montañas o en el agua, como en objetos que por la condición del azul nos aparecen lejanos (de manera diferente que lo harían los mismos objetos en color amarillo o rojo). A. Overath (1987), en *Das andere Blau*, explicita: *“Für Goethe hängt der Reiz des Blau mit dieser Fernwirkung zusammen. Blau wirkt auf das Auge angenehm und zieht als Fernes oder sich Entfernendes den Schauenden zu sich hin und mit sich fort”* (p. 19). (“Para Goethe el estímulo del azul está unido a este efecto de lejanía. El azul produce efecto agradable al ojo y, en tanto algo lejano del que observa, atrae hacia sí o lleva consigo⁶⁰). Mediante esta observación de Goethe se entiende que el azul es el color de la lejanía y creemos que este efecto que el azul provoca en el sujeto que observa tendrá una enorme importancia tanto en la pintura como en la poesía.

En su *Tratado de la lejanía*, Antonio Prete (2010) realiza esta misma afirmación, “el azul es el color de la lejanía”, desarrollando sus reflexiones a partir de la lectura del *Tratado de la pintura* de Leonardo. Dice Prete:

El azul, por tanto, es el color de la lejanía, pero sus gradaciones, sus combinaciones con otros colores, tienen que seguir las reglas dictadas por la naturaleza, por las formas, por los grados, por las relaciones de la lejanía. “El azul, se compone, en las largas distancias, de azul claro y azul oscuro”, reza uno de los principios del *Tratado*. Una afirmación que luego se someterá a todas las variaciones posibles. Porque también el aire se tiñe de azul. El aire, que por sí solo “carece de olor, de sabor o de color”, se acaba “pareciendo” a las cosas que se colocan tras él: “[...] y tanto más bello el azul cuanto mayores sean, tras él, las tinieblas [...] y se aprecia en los montes que tienen más sombras que es más bello el azul en las distancias largas, de manera que allí donde está más iluminado, muestra más el color en la montaña que el del azul que al aire se le aplica y entre ella y el ojo se interpone”. En esta descripción se resume una parte de la ciencia descriptiva del pintor. Porque ya se dice aquí que el color de la lejanía es el resultado de un continuo y cambiante diálogo con la luz y las sombras, un diálogo entre el objeto lejano y el aire, su naturaleza, su “espesor”, y que depende de la distancia del ojo que observa pero también de las relaciones de proximidad de una cosa lejana con otra, a su vez

59 Para la *Farbenlehre*, en todos los casos, la traducción es nuestra.

60 Para A. Overath (1987), en todos los casos, la traducción es nuestra.

también lejana (pp. 137, 138).

Prete habla en su tratado de "las cosas visibles que limitan lo invisible" (p. 143), de aquello que la mirada capta en la lejanía y, entonces, se hace visible para el ojo entre la bruma y el polvo, diferenciándose de "lo invisible". Nos vemos tentados a decir que la atracción que el azul ejerce en el artista también se juega en este campo, en las posibilidades que ofrece el azul de mantenerse en esa indefinición entre lo visible y lo invisible, entre lo que puede definirse, mediante la forma y la palabra, y lo indeterminado. Y entonces también podríamos pensar junto a Prete este rasgo utópico del azul, una "lejanía utópica", "la lejanía realmente indeterminada, absoluta, perdida en el vacío de su perfección" (p. 148).

Pero antes de ocuparnos de esta condición utópica necesitamos volver a las reflexiones que en la teoría del color se han hecho sobre el azul. Debemos remitirnos aquí al modo en que Kandinsky reelabora las ideas de Goethe y caracteriza las diferencias entre el azul y el amarillo. Ya nos hemos ocupado de describir en el primer capítulo las antinomias que se generan entre estos dos colores: frío-calor, luminosidad-oscuridad, proximidad-lejanía, que Kandinsky (2011) explica a partir del movimiento centrífugo y centrípeto, y que producen un acercamiento o un distanciamiento en la percepción del que observa. Leemos en *Sobre lo espiritual en el arte*:

La inclinación del azul a la profundidad ocasiona que justamente en los tonos oscuros adquiera su extrema intensidad y fuerza interior. Cuanto más profundo es el azul, mayor es su capacidad de atracción sobre el hombre; es un llamado infinito que gesta en el hombre el deseo de espiritualidad y pureza. El azul es el color del cielo, azul lo imaginamos al oír esa palabra.

Azul es el color tradicionalmente celeste que al profundizarse produce un elemento de calma y que al mezclarse con el negro adquiere un tono de tristeza inhumana, se sumerge en una gravedad que no tiene término ni podrá tenerlo. Al inclinarse hacia la luminosidad, poco propicia para él, se torna indiferente como el cielo claro y lejano. Cuanto más claro es, se torna más sordo, hasta quedar convertido en una quietud insonora y blanca. Representado musicalmente, el azul claro se corresponde con una flauta, el oscuro con un violonchelo y el más oscuro, con el contrabajo; el sonido del azul se corresponde con el de un órgano profunda y solemnemente (p. 57).

Para Kandinsky, el azul tiene una influencia directa sobre el alma. Esta afirmación, que hace proceder del color mismo su "espiritualidad", nos conduce a un modo de lectura particular al momento de pensar el color en el poema o en el cuadro. Tal como lo propone M. Henry (2005), la intuición de la pintura abstracta en Kandinsky es la de revertir la explicación psicológica al mostrar que todas las asociaciones alrededor de un color, lejos de explicar esa tonalidad, parten de ella y reposan en ella misma. "C'est le pathos propre à chaque couleur qui produit le faisceau variable des images qu'elle éveille habituellement, c'est la permanence de cette tonalité et de son lien à la couleur qui explique l'ensemble des associations qui gravitent autour d'elle" (p. 132). ("Es el pathos propio de cada color el que produce el haz variable de imágenes que él despierta habitualmente, es la permanencia de esta tonalidad y su vínculo con el color el que explica el conjunto de las asociaciones que gravitan alrededor de él"). El color actúa por sí mismo y conserva una tonalidad afectiva fundamental que actúa de manera inmediata sobre el alma. En todo caso, lo que habrá de variar es el contraste, el conflicto o la atenuación del efecto del color en tanto el mismo se

encuentre dispuesto de una u otra manera en la composición.

Creemos poder afirmar que es ésta la razón que explica los distintos modos en los que el azul ha aparecido en la pintura y en la literatura a lo largo del tiempo. Si el azul ha pasado de poseer un valor simbólico e ideal a presentarse como color de la imposible utopía, esto no se debe a una variación de origen externo, de mera "apariencia", sino que responde a la "necesidad" del artista de despertar ese *pathos* del color azul, haciendo vibrar con mayor insistencia alguna de sus tonalidades afectivas en mayor medida que otras. Porque los tonos del azul, sus tonalidades, están en correspondencia directa con los tonos anímicos y con los tonos que componen el poema y el cuadro.

El azul de Kandinsky se propone además como conjunción de forma y sonido, cercano y semejante al círculo como figura (la misma "sustancia subjetiva" en diferentes "envoltorios objetivos"), el azul "suena" como un órgano, como flauta o violonchelo según sus tonalidades claras u oscuras. Este aspecto sinestésico no es otra cosa que la expresión artística de la unión cósmica de la Naturaleza. El arte responde a la esencia interior del cosmos expresando el *pathos* del color. El azul nace de las sombras y de los sonidos oscuros, de la profundidad y el distanciamiento del círculo para abrirse a la luz, a la sonoridad evanescente de las flautas y la dispersión del color en la bruma de la lejanía. El azul "se encarga del infinito" y es "sensibilidad cósmica" (Deleuze, Guattari, 1993).

El azul está además en la palabra azul. Aquí debemos recurrir a la palabra alemana en tanto *nuestro* azul *suena* en la poesía alemana. "*Blau*" es interpenetración de claro y oscuro ya en su sonoridad, vocal abierta y cerrada que en sucesión expresan una sonoridad de graves y agudos.

Blau suffit à l'allemand, qui, à l'aide d'un seul et unique vocable, signifiera aussi bien le clair que l'obscur, le bleu le plus sombre que l'azur le plus limpide: "Ce n'est pas quelque chose de simple, que le bleu pur, plaide Hegel, mais un rapport tout à fait particulier d'interpénétration entre le clair et l'obscur."

Una voyelle claire, le *a*, prend appui sur une voyelle sombre, le *u*, pour constituer avec elle une diphtongue et donner forme, de la sorte, à ces valeurs de lumière et d'ombre qui étaient jusque-là enfouies dans l'épaisseur symbolique de la couleur (Valtovina, 2006, p. 27).

Blau le basta al alemán, que con la ayuda de un solo y único vocablo, significará tanto lo claro como lo oscuro, el azul más sombrío como el azur más límpido: "El azul puro no es algo simple, alega Hegel, sino una relación completamente particular de interpenetración entre lo claro y lo oscuro".

Una vocal clara, la *a*, se apoya sobre una vocal oscura, la *u*, para constituir con ella un diptongo y dar forma, así, a esos valores de luz y de sombra que hasta ahí estaban hundidos en el espesor simbólico del color.

Valtovina (2006) sostiene que *Blau* debe ser considerado un vocablo poético, valorado especialmente en el temprano romanticismo a partir de una inmersión en la gramática profunda de las palabras.⁶¹ ¿Cómo no iba a ser azul la *blaue Blume* de Novalis, se pregunta la autora? La musicalidad en la asociación de las dos palabras es más que evidente. Pero

61 Valtovina cita aquí un fragmento de "*Betrachtungen über Metrik*" (del libro *Sprache und Poetik*) de A. W. Schlegel: "A rot, O purpurn, I himmelblau, Ü violett, U dunkelblau" ("A rojo, O púrpura, I azul-cielo, Ü violeta, U azul oscuro". (p. 28)

también el azul será la causa primera y arquetipo mismo del origen en la poesía de Novalis: "Alles Blau in meinem Buche" ("Todo azul en mi libro") dicen las notas a *Heinrich von Ofterdingen*. El azul de Novalis "excede" el símbolo de la flor azul, es elemento de unión y de metamorfosis. El azul se extiende en la novela como *fluidum*, como un espacio, un paisaje, entre el sueño y la vigilia. Y Heinrich se transformará a partir de este paisaje y estos sueños en poeta, porque la búsqueda de la flor azul devendrá en la consecución de la palabra poética. Dice A. Overath (1987):

Die Suche nach der blauen Blume kulminiert in der Sehnsucht nach dem "Wort". Damit zeichnet sich mit der Wirklichkeit des Traums und neben der empirischen Realität eine andere Wirklichkeit ab, die in der "Heimat" erreicht werden soll: die der Sprache (p. 39). La búsqueda de la flor azul culmina en el anhelo de la "palabra". Así se destaca con la realidad del sueño y junto a la realidad empírica una realidad diferente, que ha de ser alcanzada en la "patria": la del lenguaje.

Esto presupone un tránsito, un estado intermedio entre realidad y sueño, espacio y lenguaje del azul que hacen posible la aparición de la palabra poética en Heinrich, una palabra que despierta resonancias, entre sensación y pensamiento. Esta promesa de totalidad es la matriz de la que nacerá el valor utópico del color azul. Utopía que, después de transitar las diferentes poéticas y manifestaciones artísticas hasta llegar a la contemporaneidad, se transformará necesariamente en contra-utopía. Proponemos aquí entonces andar este camino, interrogando algunos de los poemas de los autores estudiados y haciendo mención de algunos otros autores en los que el azul tiene una presencia singular.

AZUL ROMÁNTICO Y AZUL CÓSMICO

Hemos mencionado a Novalis y su flor azul como punto de partida. Overath (1987) analizará asimismo la aparición de un "heitres Blau" ("sereno azul") en el poema "Das Ideal und das Leben" de Schiller, un azul mitológico que abre la esfera de lo Ideal y conduce al interior del poeta el arte de lo Infinito. ¿Será el azul de Schiller el mismo que el de Hölderlin, ya que ha existido en el primer período de este poeta una afinidad con el gran autor clásico? El azul más conocido en la obra holderliniana es el del poema que lleva el título "In lieblicher Bläue" ("En amable azul") por su primer verso. Esta composición tiene un origen confuso y controvertido, publicado por primera vez dentro de la novela *Phaëton* de Friedrich Wilhelm Waiblinger en 1823, es incluida luego en las *Obras Completas* de Hölderlin editadas por N. von Hellingrath, pero sin confiar del todo en la autoría del mismo. Lo cierto es que hoy se acepta que este texto (en prosa en el *Phaëton* y en verso en las *Obras Completas* en cualquiera de sus ediciones) pertenece a la obra holderliniana y se estima que fue escrito alrededor de 1807, es decir, en el límite entre los que han sido llamados

poemas tardíos y los poemas últimos, escritos en la habitación de la vivienda de Zimmer. Por lo demás, el poema *"In lieblicher Bläue"* obtendrá gran relevancia en el comentario que Heidegger (2005) hace de algunos versos del mismo: *"Voll Verdienst, doch dichterisch, / wohnt der Mensch auf dieser Erde"* ("Pleno de mérito, mas poéticamente, / habita el hombre en esta tierra"⁶²). No creemos necesario detenernos en el ensayo de Heidegger ni en las numerosas críticas que ha suscitado su lectura. Nos interesa aquí pensar el azul, el "amable azul" de este texto poético.

En los tres primeros versos se dice dos veces *"Bläue"*, sin lugar a dudas se habla del color azul, del azul como nombre y no como adjetivo de color. El primer azul es "amable" (*"lieblich"*), mientras que el segundo es "el más conmovedor" (*"die rührendste"*). Y ambos azules aparecen como marco y "floración" del campanario. Es el azul en el que brilla el tejado metálico cuya hojalata se ve teñida por el resplandor del sol. En esta luz del azul, que conmueve y se hace amable, adorable, se despliega una interioridad. Las ventanas del campanario están abiertas a la naturaleza y al azul celeste. En la imagen de las ventanas se juega una serie de traslaciones de sentido a través de una doble comparación. Las ventanas son como puertas a la belleza, y las puertas imitan la naturaleza pues semejan los árboles del bosque. Hölderlin sitúa un "umbral", un espacio que debe atravesar el sonido de las campanas desde la interioridad del campanario a la exterioridad de la belleza. Naturaleza es Belleza en la *Goethezeit*, pero aquí además la belleza natural parece realizarse en el azul que envuelve el campanario. La imagen de las ventanas se ve antecedida por una enigmática afirmación: *"wenn abgesondert so sehr die Gestalt ist, die Bildsamkeit herauskommt dann des Menschen"* ("cuando tan apartada está la figura, se descubre entonces la plasticidad del hombre"). Vemos al hombre apartado y esto hace descubrir su *"Bildsamkeit"*, su posibilidad "plástica", el "hacerse imagen" como algo posible. El hombre llega al umbral de la belleza, y como se dice a continuación, belleza es también "pureza": *"Reinheit aber ist auch Schönheit"*. Nos encontramos nuevamente frente al uso particular que hace Hölderlin de la partícula *"aber"*, en esta frase y todo a lo largo del texto. Contamos nueve veces en que el *"aber"* se presenta con este valor aditivo y adversativo a la vez, puesto de manifiesto en la ubicación intermedia en la frase. Y en el caso de la pureza, este valor se ve reforzado por el *"auch"*: "Pureza *pero* es *también* belleza". A lo largo del texto, Hölderlin desplegará una serie de ideas en torno a la pureza y la belleza, a la pasión y la seriedad, a lo humano y lo divino, siempre en este estado de inestabilidad, aseverando en una confrontación aditiva.

El siguiente "pero" así lo muestra y tematiza el problema de las imágenes: *"So sehr einfältig aber die Bilder, so sehr heilig sind die, daß man wirklich oft fürchtet, die zu beschreiben"* ("Pero tan ingenuas son las imágenes, tan sagradas, que a menudo en verdad se teme describirlas"). Se habla aquí de imágenes sagradas y de la posibilidad de describirlas, para más adelante, paratácticamente, afirmar que los celestiales son buenos; se dice entonces que los hombres "pueden imitar eso" y decir luego "así quiero ser yo también". El hombre no

62 Utilizaremos de aquí en adelante para el texto *"In lieblicher Bläue"*, la traducción realizada por H. A. Piccoli disponible en *Biblele: editorial del libro electrónico* http://www.biblele.com/?Deutsche_Lyrik_u._a._%2F_L%3%ADrica_alemana_y_m%3%A1s:Zwischen_Klassik_und_Romantik_%2F_Entre_el_clasicismo_y_el_romanticismo_%281793-1811%29:Friedrich_H%3%B6lderlin

puede "describir" las imágenes sagradas pero puede "imitar" su "virtud y regocijo". Cuando en la última parte del texto el hombre se mira al espejo, ve en él su "imagen", una imagen que "se asemeja" al hombre. El hombre puede imitar a la divinidad pero lo que ve reflejado es un hombre.

Si nos detenemos en estas ideas es porque nos interesa el modo en el que Hölderlin presenta la imagen y la palabra poética. El poeta pregunta y se responde. Se pregunta: "*Möcht' ich ein Komet seyn?*" ("¿Quisiera ser un cometa?") y se responde afirmativamente porque el cometa puede surcar con rapidez el cielo y tener el fuego, la pasión, de las flores y la pureza de los niños. El poeta habla del espíritu serio y del alma pura, de Grecia y de Edipo. La imagen del hombre tiene ojos como luz tiene la luna ("*Augen hat des Menschen Bild, hingegen Licht der Mond*"), el brillo, la luz está en los ojos de la imagen humana. El poeta se ha preguntado antes: "*Ist unbekannt Gott? Ist er offenbar wie die Himmel?*" ("¿Es Dios desconocido? ¿Es manifiesto como los cielos?") y responde que así lo cree. Dios es manifiesto como los cielos. Los ojos están en la imagen de los hombres como la luz de la luna y la presencia de Dios es así como el cielo. En el azul amable y más conmovedor de los cielos está la manifestación de Dios, en la pureza y la belleza de la Naturaleza, pero el hombre se encuentra en el umbral, sus ojos ven por las ventanas que son las puertas a la belleza. Todo esto lo envuelve el azul.

¿Es éste el mismo azul de los poemas de invierno del Hölderlin que años más tarde habita la torre de Tübingen? Porque lo que en esos poemas se destacaba en el azul del cielo era una comunidad de hombre y Naturaleza, reunidos en un Todo. Decíamos entonces que el hombre se presentaba como partícipe de este Todo, ni protagonista ni escindido de la misma, no es mero observador pero tampoco puede intervenir en ella activamente. ¿Es entonces el mismo azul, el amable azul del cielo que rodea el campanario que el azul que se extiende sobre los campos invernales? Tal vez debamos responder con ese "*aber*" aditivo y adversativo a la vez. Es el mismo y no lo es. Es ese azul de la lejanía que en un caso, "amable" y "conmovedor", envuelve al hombre en su pureza y belleza, y en otro ya ha tomado toda la escena. El poeta, ¿o deberíamos decir la poesía?, ya no se pregunta qué es ni si Dios es manifiesto, ya no se trata de la "medida" del hombre. Ahora todo se ha disuelto en una perfección última, en una completud, al modo en el que en los cuadros del último Turner la lejanía, la disolución de las figuras en el azul y en los tonos del crepúsculo, absorbe la figura, y el cuadro se vuelve "abstracto", pura luz y puro color.

Tal vez estemos ahora en condiciones de pensar si este azul tiene algo del "*heiterer Blau*" de Schiller. Para A. Overath (1987), en Schiller, el azul es proyección interior del reino de las formas, no es lo que el poeta ve en la Naturaleza, es Ideal representado. En la poesía del último Hölderlin, en cambio, el azul se ha transformado en un espacio que, como la palabra holderliniana, se presenta de manera despersonalizada. Ya no importa la relación exterior-interior, el poeta ya no se detiene a observar en el umbral, a las puertas de la Belleza. El "amable azul", el "más conmovedor" se despliega ahora en el puro sucederse de las estaciones y los días. Ya no hay más que luz, el "brillo" y la claridad que reúnen lo lejano y lo próximo, la figura y el paisaje. Algo similar encuentra A. Prete (2010) en las pinturas de Turner:

A partir del último Turner, la lejanía, toda ella desplegada como luz, intenta unirse con

la proximidad, confundirse con ella, hablar su misma lengua. Una *correspondance* entre lo lejano y lo próximo que, a medida que absorbe la representación, sus detalles, se entrega a la luz, la cual elimina el límite y hasta la perspectiva misma (p. 159).

Ya en camino hacia la abstracción, dirá Prete, las figuras de Turner son "transitorios signos de la transparencia de una luz que ha eliminado toda distancia" (p. 160). Así como esta pintura se muestra en una "temporalidad suspendida", en una lejanía que "toma" todo el cuadro, la poesía del último Hölderlin se realiza, tal como ya lo hemos propuesto en el capítulo dedicado a este autor, en una condición de espacio-tiempo continuo. Y si bien no se nombra demasiadas veces el azul, el mismo aparece en la representación de la lejanía y del cielo en la mayor parte de los poemas. En el poema "*Der Spaziergang*", sobre el cual ya hemos reflexionado, se dice: "*Die Gottheit freundlich geleitet/uns erstlich mit Blau*" ("La divinidad amigable nos guía/antes que nada con azul"). En el azul se da la posibilidad de ser guiados por la divinidad, *primero* está el azul y luego las nubes, el rayo, el trueno, "con belleza, manada/del manantial de imagen primitiva." Como se dice antes en el poema, en la serena distancia brilla a Uno "la imagen gloriosa" del paisaje. La imagen primitiva nace desde la serena lejanía, "*heiterer Ferne*", desde lo azul, desde un cielo luminoso que descubre al hombre "aquello visible, más alto, agradable" ("*manches/Sichtbares, Höheres, Angenehmes*") como rezan los versos de "*Wenn aus dem Himmel...*" ("Cuando del cielo..."). "*Den Himmel fern, der ändert fast sich nimmer*" ("El cielo a lo lejos, que rara vez se altera") decía el poema "*Der Winter*", lo inalterable en el eterno sucederse del tiempo y en lo inconmensurable e infinito del espacio. Así se suceden vida y muerte, "devenir en el perecer", como leíamos en el ensayo hölderliniano sobre el *Empédocles*. Así se pronuncia también el poeta en el texto inconcluso "*In lieblicher Bläue*": "*Leben ist Tod, und Tod ist auch ein Leben.*" ("Vida es muerte, y muerte es también una vida.").

EL AZUL SIMBÓLICO Y LA TONALIDAD DEL AZUL

Es éste el inicio de un devenir poético y pictórico del azul, desde el germen romántico, desde la "semilla" de la *blaue Blume*, como dice A. Valtovina (2006): "prólogo de un viaje utópico", "verdadero *Fahrt ins Blaue*". A lo largo de este viaje, el azul pasará por un período simbólico, en lo que va del siglo XIX al XX, una etapa de poderosas asociaciones con lo sonoro, aspecto sinestésico del color que los simbolistas provocarán en su poesía. En Mallarmé, en Rimbaud, el ansia de una poesía pura, transformará al azul en un sonido-color; azul como Ideal puro, Absoluto, poesía pura en ascenso hacia la sonoridad. En la construcción de los poemas ("*L'azur*" de Mallarmé, "*Voyelles*" de Rimbaud), el poeta organiza y estructura los sonidos-color en una composición en la que significado y forma quedan imbricados, y el azul se transforma en una palabra que ya no es tanto visual sino más bien sonoridad pura, portadora de serena ironía y melancólico destino. Stefan George escribe "*Blaue Stunde*" en esta misma sintonía. La "hora azul" en el poema de George no está en la naturaleza, no se da a "ver", se encuentra en la musicalidad de los versos: "*Es ist die Stunde*

von Dichtung und Kunst. Sie konstituiert sich durch die Stimme des Dichters, durch das dichterische Wort, das ein Uns vereint, das dieser hohen Gestimmtheit geweiht ist" (Overath, 1987, p. 90). ("Es la hora de la poesía y del arte. Se constituye a través de la voz del poeta, a través de la palabra poética, que unifica un nosotros, consagrado a esta elevada sintonía".) El azul del simbolismo no es el de la reunión del hombre con la naturaleza, ni tampoco el de la lejanía en el paisaje. Este azul es más bien una luminosidad que tiñe en su tonalidad los espacios interiores, que se observa a través de una ventana y se extiende en sintonía con la melancolía en la que se halla sumido el yo del poeta. Dice Overath (1987): "*Die Impulse für die neue literarische Verwendung dieses Blau gehen primär von einer neuen melancholischer Gestimmtheit aus einem Gefühl des Fremdseins in einem 'natürlichen' bunten Leben*" (p. 96). ("Los impulsos para el nuevo uso literario de este azul parten de una nueva sintonía melancólica proveniente de un sentimiento de extrañeza en una colorida vida 'natural'.") La "hora azul" de George es una dimensión poética, que no tiene sus raíces en el cosmos ni en el infinito, sino en la condición musical de la palabra poética.

En cierta forma, este azul será también el de la pintura impresionista, no sólo como tonalidad de luces y sombras, sino también con un valor simbólico haciendo aparecer en un plano de lejanía aquello que, aunque cercano, resulta "extraño" y distante al artista. Será, sin embargo, a partir de este uso recurrente del azul por parte de los impresionistas que podremos encontrarnos en la historia del azul con pintores que llevaron a este color a otra dimensión. Pensamos en Cézanne y en Van Gogh, dos artistas que, como ya ha sido considerado en el primer capítulo de nuestro trabajo, no sólo hicieron un uso particular del color sino que fueron motivo de reflexión e inspiración para poetas como Rilke y Hofmannsthal.

Nos centraremos especialmente en la pintura de Cézanne y la admiración que Rainer Maria Rilke le profesaba, ya que encontramos aquí una modulación del azul, que variará no sólo el modo en el que el mismo aparece sino también los principios constructivos de la composición poética y pictórica. Ya hemos visto el modo en el que Cézanne busca modelar las formas a través del uso del color, de los planos de color. El azul tendrá la función de modelar las sombras, dando a los otros colores sus vibraciones en la armonización de los mismos. Overath (1987) cita, a través del libro *Die Kunst Cézannes* de K. Badt, a Cézanne afirmando que es necesaria una cierta cantidad de azul en el cuadro. Y esto porque en la lógica del colorido del cuadro, el azul funcionaría como "elemento móvil", como *fluidum* entre los colores. El azul le permite a Cézanne lograr una equiparación entre los elementos, una "objetividad", en el sentido en que el mundo de los objetos habla por sí mismo, más allá de la mirada subjetiva. Según Overath, la conformidad entre la poesía de Rilke y la pintura de Cézanne estaría en esta armonización técnica que deja olvidada la preferencia por el modelo real (Overath, 1987, pp. 109 a 111).

En el poema "*Blaue Hortensie*" de Rilke, esta modulación de las formas y significados se hace evidente en el modo en el que los colores del poema se ordenan alrededor del azul, o mejor dicho, en el modo en el que cada palabra-color se carga de sentido a partir de las otras palabras-color del poema. En este *Dinggedicht*, la hortensia desaparece tras las tonalidades cambiantes que la transforman. Overath dice:

Dinge und Farben scheinen von Anfang an nicht als Substanz und Akzidenz miteinander verbunden, sondern sie treten erst durch Vergleich und Spiegelung zueinander

in Beziehung. Die Dinge selber, so wurde beobachtet, waren nicht streng konturiert, sondern änderten sich, gleitend von Farb-Vergleich zu Farb-Vergleich. Man konnte von einer "Modulation" in Vergleichen sprechen (p. 105).

Cosas y colores parecen desde el principio reunidas entre sí, no como sustancia y accidente, sino que entran en relación mutua sólo a través de la comparación y el reflejo. La cosas mismas, así se observó, no estaban estrictamente contorneadas, sino que se modificaban, deslizándose de comparación cromática a comparación cromática. Podría hablarse de una "modulación" en la comparación.

AmeliaValtovina (2006) habla de un empleo cézanniano del color en el poema "*Blaue Hortensie*" escrito casi un año antes de las visitas de Rilke al Salón de 1907: "c'est une rédefinition structurale, et même figurale, de l'espace et du temps poétiques qu'annonce en fait ce sonnet sur la fleur bleue qui s'offre en même temps à la *blaue Blume* comme son contre-chant" (p. 82). ("es una redefinición estructural, y a la vez figural, del espacio y del tiempo poético que anuncia en verdad este soneto sobre la flor azul que se ofrece al mismo tiempo a la *blaue Blume* como su contra-canto"). Y es que el azul se convierte aquí, según Valtovina, en "valor plástico", emancipándose de la flor bajo la nueva forma del sustantivo que estructura la "cosa" poética.⁶³ Ya no se trata de mimesis según la autora, sino de una semejanza a partir de las comparaciones establecidas por medio de la partícula "wie" y el verbo "scheinen".

La idea de que el soneto se ofrece como "contra-canto" tiene su raíz en el modo en el que el poema se afirma y se presenta con un "hermetismo" que distancia al azul del uso romántico de este color. En el poema de Rilke, el azul se emancipa de la flor, ya no es un poema sobre la flor azul sino un poema sobre el azul, en este caso, de la flor. Recordemos, a partir de esta reflexión de Valtovina (2006), que Hölderlin, a pesar de ser un contemporáneo de los románticos, se distancia con su obra de ellos, y especialmente los poemas que hemos analizado deben pensarse al menos cercanos a esta condición de hermetismo, tal como fue definido al inicio de este trabajo. Partiendo de esta condición de "hermetismo" proponemos, en esta deriva del azul, aproximarnos a la poesía de Georg Trakl como lugar de encuentro entre la poética de Rilke y la de Hölderlin.

EL AZUL DEL ALMA

Si bien el color ya ha ganado con Rilke y su *Dingwerdung* un nuevo espacio en la poesía, Trakl dará al color un valor espiritual y una resonancia única, ligados profundamente a la abstracción en el sentido en que la entendía Kandinsky. Si con Rilke el azul es "plástico", elemento pictorial realizado en la palabra-color, en Trakl el azul se sumerge en las profundidades del origen del azul, del espacio azul del lugar natal, del eco de las ensoñaciones diurnas de Novalis y de los enigmas celestes y terrenos del azul hölderliniano. El azul se

⁶³ Cfr. con el texto de Jean Gebser (1999), "Der grammatische Spiegel", analizado y citado en el capítulo 3.

carga de las vibraciones sonoras del pasado para resurgir de ese fondo primordial de la palabra-color con un lirismo que despierta las tonalidades más oscuras y las más luminosas, la mayor inocencia y pureza, y la peor desesperanza.

La aparición de la flor azul en la poesía de Trakl también se contrapone a la de Novalis, pero de manera diferente que en Rilke. En el poema "*An einen Frühverstorbenen*" ("A uno que murió joven"), la figura de Novalis ya presente desde el título-dedicatoria, aparece como la de un "compañero de juego", un "amigo" que visitará, ya muerto, al poeta en su cámara oscura. El azul aparece tres veces, en la sonrisa, en las campanas y en la flor. El poema dice en este último caso: "*O, das Blut, das aus der Kehle des Tönenden rinnt, / blaue Blume; o die feurige Träne / geweint in die Nacht.*" ("Oh, la sangre, que mana de la garganta del que entona, / flor azul; oh la lágrima de fuego / llorada hacia la noche."⁶⁴). La puntuación de los versos evidencia una equiparación de aquello que surge de la garganta del que canta, del muerto joven, esto es, sangre y flor azul son lo mismo. Las dos imágenes se condensan después del punto y coma en "la lágrima de fuego". En "*Verklärung*" ("Transfiguración"), la composición se abre y cierra con versos en los que aparece el azul: "*Wenn es Abend wird, / verläßt dich leise ein blaues Antlitz.*" ("Cuando anochece, / suave te abandona un rostro azul.") dice el inicio del poema, para culminar con "*Blaue Blume, / die leise tönt in vergilbtem Gestein.*" ("Flor azul / que entona suave en amarillenta roca."). El azul enmarca las palabras del poema, el rostro del que parten es azul y la flor que canta, que entona, también es azul. ¿Qué dice este azul en el poema? La flor azul se encuentra con la sangre, con la lágrima de fuego, en el primer poema, y con la piedra amarillenta en el segundo. Esta flor tiene que habérselas con el dolor y la dureza, y ya no abre un espacio de ensoñación en el que la palabra poética nace ingenua y apartada del mundo. Los ásteres azules de "*Verfall*" ("Decadencia") también participan de esta condición. Recordemos este poema, al que ya hemos hecho referencia en traducción de H. Piccoli: el tiempo es sombrío, pálidos niños corren en torno a la fuente y el viento inclina amelos azules en el frío. Áster o amelo, una flor azul en forma estrellada y de centro amarillo, que soporta las inclemencias del tiempo, ésta es la flor azul de Trakl. Como dirá Valtovina (2006): "*Au chant magique du bleu, il ne reste plus désormais d'autre voix pour s'exprimer que la voix du déchant*" (p. 120) ("Al canto mágico del azul, ya no le queda a partir de ahora más otra voz para expresarse que la voz del desengaño.").

Ya hemos hecho alusión antes al eco que despierta "lo sagrado de flores azules" de "*Ruh und Schweigen*" ("Calma y silencio") en relación a Novalis, y al modo en el que conforman un diagrama particular, una constelación de colores, el azul junto al blanco, al negro y al rojo. Hemos visto también al azul entrar en relación con el rojo, como combinación inusual y cara al expresionismo. Y hemos visto un azul que se opone y contrasta con el marrón en "Rondel", poema que Valtovina (2006) analiza como expresión de "disonancia". En este mismo poema se halla presente otro tono que debemos poner a dialogar con el azul. Recordemos que el primero y el último verso, en una estructura circular a la que hace mención el nombre del poema, era: "*Verflossen ist das Gold der Tage*" ("Se ha desvanecido el oro de los días"). El oro, el dorado, es un color que remite y nos renvía a Novalis. Sin embargo,

64 La traducción es nuestra para todos los casos en que se traducen fragmentos de los poemas de G.Trakl.

también podríamos retomar en esta tonalidad la poesía hölderliniana, ya que el modo en el que el azul y el oro entran en relación, ese *Verkehr der Farben untereinander*, aparece en una condición similar en Trakl y Hölderlin. Sin duda "Rondel" puede dialogar con el poema "Der Herbst" ("El otoño"), que hemos comentado y reproducimos en versión de H. Piccoli. En los versos de Hölderlin se habla de la completud de las imágenes del día ("In solchen Bildern ist des Menschen Tag vollendet"), la tierra se muestra en su perfección en un día de oro ("Es zeigt sich mit einem goldnen Tage, und die Vollkommenheit ist ohne Klage"). Ahora bien, en el poema trakleano, ese día de oro, el oro de los días se ha desvanecido. La lógica de "Rondel", y sus oposiciones y contrastes, se encuentran presentes en relación al poema de Hölderlin, cuyos colores, en las imágenes del cielo y del otoño, son asimismo el azul y el marrón del poema. Azul y dorado en Trakl son palabras que provienen del mismo lugar que en Hölderlin, pero ahora se desvanecen, se transfiguran. "Dunkelgoldene Frühlingstage" dicen las últimas palabras de "Kindheit" ("Infancia"), poema que ya hemos vinculado a la poética hölderliniana a través de la presencia del saúco, los frutos negros y el rocío.

"Kindheit" ("Infancia"), además, es una composición en la que el azul tiene un lugar de privilegio, que organiza a su alrededor las palabras del poema. En "Kindheit" se centra el análisis de A. Overath (1987) para hablar de Trakl y será un comentario de gran relevancia en el libro de A. Valtovina (2006). Comencemos por observar que en cada estrofa del poema, a excepción de la última en la cual el color es el "oscuro oro", se halla presente la palabra azul. La primera estrofa hablará de la "gruta azul" en la que vivía tranquila la infancia, la segunda, del "agua azul" en el peñasco, la tercera hace referencia al "instante azul" y en la cuarta se habla de "azul sagrado". En las tres primeras estrofas, el azul se halla como adjetivo de color, para recién en la cuarta, aparecer como nombre. Cuando Overath (1987) analiza esta gradación, esta secuencia en la que aparece el azul, hace referencia a tres estadios en el "complejo-azul". En los dos primeros estaría el azul en relación a la naturaleza ("blaues Höhle", "blaues Wasser"), pero se hablaría aquí de un vínculo entre el hombre y la naturaleza que se ve perturbado, no hay diálogo, dice Overath. Más tarde, sin embargo, cuando en la tercera estrofa se dice: "Ein blauer Augenblick ist nur mehr Seele." ("Un instante azul es nada más que alma."), el azul aparece idéntico en lugar y color, ambos son reunidos (*aufgehoben*) como unidad vivencial de corta duración ("ein Augenblick"). La autora considera además que de la interioridad marcada por la preposición "in" en las dos primeras estrofas se pasa a hablar del alma que significa en sí misma una interioridad. La cuarta estrofa enuncia ya el "lugar del azul", ya que se dice "in heiliger Bläue" ("en azul sagrado"). Junto con la autora podemos pensar además el cambio que se ha dado entre "blau" y "Bläue", aspecto sonoro que reverbera en las palabras que acompañan este cambio y que Overath interpretará como el paso hacia la frialdad y la soledad. La palabra "Waldsaum" ("linde del bosque") situada en el justo medio del poema señala el último diptongo abierto, "au", para pasar en la segunda mitad del poema a la sonoridad cerrada de "äu" (Overath, 1987, pp. 122 a 128).

Lo cierto es que nos encontramos en esta secuencia que designa el lugar del azul con una expresión muy similar a aquella de la que nos ocupamos antes; se dice "in heiliger Bläue" como antes Hölderlin decía "in lieblicher Bläue". El azul amable es ahora azul sa-

grado, nuevamente el azul de Trakl descende a los orígenes del vocablo "blau", a ese azul mítico, utópico si se quiere.

Overath realiza otra observación arriesgada pero sumamente pertinente a nuestro juicio: "*Trakls Bildkonstellation der "blauen Höhle" in ihren verschiedenen Modifikationen ist geprägt von den wichtigsten Blaumerkmalen, die Kandinsky für diese Farbe hervorgehoben hat*" (p. 141). (La constelación de imágenes de Trakl de la "gruta azul" en sus variadas modificaciones está acuñada por los rasgos del azul más importantes, que Kandinsky ha puesto de relieve para este color"). La calma, la interioridad, su inclinación a lo profundo, a lo espiritual, todo esto hallamos en "*Kindheit*" sin duda y, tal como lo afirma Overath, "*das Blau als 'konzentrische' Farbe*" ("el azul como color 'concéntrico'"). El azul es interioridad, cada estrofa del poema habla de un azul más profundo e interior, desde la gruta al alma y de allí al lugar sagrado.

Sabemos que el azul ha sido el color de los poetas y artistas del expresionismo por excelencia. Desde el almanaque *Der blaue Reiter* hasta las obras de los más conocidos pintores del período. No siempre queda claro qué motiva este uso intensivo del azul como, por ejemplo, en la elección del color que da nombre al almanaque y que parece ser sólo una cuestión de "gusto"⁶⁵. Lo que es notorio es la inclinación generalizada a teñir palabras y formas con esta tonalidad. Así como sucede en la plástica, en la poesía nos encontraremos, más allá de la aparición de este color en diferentes textos, con "libros azules" como el de Else Lasker-Schüler, *Mein blaues Klavier (Mi piano azul)* o la serie de poemas de Gottfried Benn en las que el azul es exponente del "complejo ligur". No podemos ocuparnos aquí de estos textos que son de suma importancia para comprender los distintos modos en los que los artistas se acercaron y produjeron a partir de este color, ya que ello desviaría los propósitos de este trabajo. Nos hacemos, sin embargo, una pregunta que parte de esta afición al azul en el movimiento expresionista, nos preguntamos si existe algún pintor cuya obra sea cercana en su disposición de las figuras y los colores a la poética de Georg Trakl. Conocemos la amistad del mismo con Oskar Kokoschka y el relato de la visita al estudio del artista mientras pintaba la tela que recibe el nombre "*Die Windsbraut*" ("La novia del viento") a partir de las palabras de Trakl. Por cierto, esta pintura está realizada casi por entero en tonos de azul. Sin embargo, no nos parece ver en esta obra, ni en la de Kokoschka en general, una semejanza con la poética trakleana. Nos resulta más convincente la relación que ha encontrado Massimo Cacciari (1989) entre la poesía de Trakl y las pinturas de Egon Schiele. "Es Trakl quien da la palabra a los paisajes de Schiele", dice Cacciari, citando algunos versos de "*Winterdämmerung*". "Es lo indecible. Y sin embargo, lo indecible *se muestra*", continúa, "Esta imagen pesa; el alma, extranjera sobre la tierra, la lleva consigo. Constituye aquel 'demasiado profundo' que Wittgenstein encontraba en Trakl" (p. 145).

Los paisajes de Schiele están dispuestos de tal modo que ni la perspectiva ni la referen-

65 "El extraño título [*Der Blaue Reiter*] ha dado lugar a variadas especulaciones sobre su origen. En 1930, el mismo Kandinsky, cuando Paul Westheim le pidió un relato, se refirió a ello en los siguientes términos: 'El nombre *Der Blaue Reiter* lo inventamos de tertulia tomando un café en el pabellón del jardín de Sindelsdorf; a los dos nos gustaba el azul, a Marc, los caballos, a mí, los jinetes. Así pues el nombre surgió por sí solo. Y el maravilloso café de la señora María Marc nos pareció aún mejor'" (V. Kandinsky, F. Marc. (2010) *El Jinete azul. Der Blaue Reiter*. Madrid: Paidós. p. 242)

cialidad son las que estructuran la composición. Colores y figuras responden a la necesidad del cuadro, a un movimiento gestado dentro del mismo, no son las "impresiones" recogidas por el ojo del pintor, nacen de la coordinación de elementos que dialogan dentro de la obra con una significación propia. Esto se evidencia en el uso del azul que "rodea" los caseríos, a veces en líneas horizontales, desde el agua y desde el cielo, como en los cuadros llamados "Häuser am Fluß" o en los "Stadtbilder" o en "Steinkirche am Donau", composiciones en las cuales el azul invade los tejados de las casas, las paredes y contrasta con algunos tintes amarillos o anaranjados. En otros casos, el azul circunda a modo de un semicírculo las casas, envolviéndolas en su tonalidad, como en "Inselstadt", "Stadtende", "Stadt am blauen Fluß" o "Tote Stadt III". Algo similar ocurre en los retratos, en los que Schiele dispone el azul en las cabelleras, en la vestimenta y hasta en los cuerpos ("Trauenderfrau", "Der Lyriker", los autorretratos entre muchos otros), a veces, sumergiendo los mismos en la tonalidad azul por completo y algunas otras, contrastando la misma con amarillos y rojos. Una notable evidencia de este contraste la constituye el cuadro que lleva el nombre "Ich liebe Gegensätze" ("Amo los contrarios") en el que el rojo del abrigo y de los labios contrasta con el azul del resto de la figura y el fondo. ¿No recuerda esta imagen al poema "Nachts"? Un abrigo rojo en lugar de azul, pero el mismo contraste y el mismo "tono" de azul, de lejanía y enajenación (*Umnachtung* decía el poema) en la figura.

Cacciari hace referencia a otro cuadro en el que el azul también participa de la reunión con el rojo. El autor habla del caminante que se dirige al horizonte en "Vier Bäume", de 1917:

Incluso a través de la articulación armónica del espacio, (...) el paisaje transfigura su timbre naturalista. La realidad que se abre, a través del telón de los cuatro árboles, ante los ojos del caminante, o de quien comienza a serlo, sobre el umbral de la separación, es el *Abendland* espiritual. Los colores se suspenden entre el alba y el ocaso: el cielo tiene los colores del "crepúsculo de la mañana", del que habla Heidegger: "Dämmerung es también el nacimiento". El azul se oscurece y tíñese de rosa. Al fondo aparecen las montañas azules, envueltas todavía en el rosáceo resplandor. Ocultos en lo oscuro, claman. La tierra invoca el globo rosa del sol. Son los colores del último verano, tan breve que apenas se recuerda (p. 145).

Hemos retomado ya en el capítulo sobre Trakl parte de esta cita para hablar del crepúsculo. En "Dämmernde Stadt" a diferencia del cuadro al que hace referencia Cacciari, los tonos del crepúsculo se hallan conviviendo en el caserío y en la superficie del agua, no se avista el horizonte sino una luz melancólica que ha sumido el paisaje en tonos grisáceos. En ninguno de estos paisajes aparecen figuras humanas, son ciudades y campiñas "impersonales". Esto nos recuerda una observación de Valtovina (2006) con respecto al uso de los sustantivos neutros al leer, entre los poemas trakleanos, versos de "In ein altes Stammbuch":

[...] substantifs neutres – "ein Sterbliches" ("quelque chose de mortel"), "ein Dunkles" ("quelque chose d'obscur"), [...] qui ne semblent s'être privés de toute dimension personnelle qu'au seul effet de rendre impersonnelle une souffrance qui, à l'image du crépuscule – "es dämmert" ("il commence à faire nuit") – s'étire, en un mouvement silencieux de l'être: "es leidet ein anderes" ("il y a quelque chose d'autre qui souffre"). Sur ce fond de silence, de temps à autre, monte l'appel de l'azur (pp. 109, 110).

[...] sustantivos neutros _ "ein Sterbliches" ("algo mortal"), "ein Dunkles" ("algo oscuro"), (...) que no parecen estar privados de toda dimensión personal más que al solo efecto de volver impersonal un sufrimiento que, a imagen del crepúsculo – "es dämmert" ("comienza a anochecer") – se prolonga, en un movimiento silencioso del ser: "es leidet anderes" ("hay algo otro que sufre") Sobre ese fondo de silencio, de otro tiempo, asciendo el llamado del azul.

Después de analizar el porqué del abandono del uso simbólico del azul en Trakl y de proponer una interpretación de su poética que sitúe al azul en el ámbito del clarooscuro, Valtovina menciona la lectura y observación de Paul Celan sobre el uso de este color en Trakl:

On doit à Celan de s'être avisé le premier, à la lecture de ce vers de *Rosenkranzlieder* (Chants du rosaire) – "Blau ist auch der Abend" ("Bleu est aussi le soir") – dans lequel il souligne le mot "auch", écho brisé de "blau" où la mélancolie sonne désagréablement à l'oreille (p. 111).

Debemos a Celan, haber sido el primero en advertirlo, al leer ese verso de *Rosenkranzlieder* (Canciones del rosario) – "Blau ist auch der Abend" ("Azul es también el anochecer") – en el cual él subraya la palabra "auch", eco roto de "blau" donde la melancolía suena desagradablemente al oído.

Valtovina retoma aquí una observación que hace Böschenstein (2006) en su ensayo "Celan als Leser Trakls" y que la autora lee a su vez en el texto de R. Colombat (1987). Hemos mencionado ya ambos textos en nuestro trabajo, especialmente el modo en el que, según Böschenstein, Celan lee el color en Trakl. Nosotros hicimos referencia al uso del verde en el primer capítulo y creemos que esta idea que Valtovina recupera tiene el valor de considerar la "palabra poética" en la lectura de Celan. Para reflexionar acerca de ello, nos remitiremos al texto de Böschenstein (2006):

Das Blau ist hier das Gefäß eines farbigen Dunkels, wo Tod, Melancholie, Dämmer und der novallesische Mohn aus den *Hymnen an die Nacht* zusammenfließen. Celan unterstreicht doppelt nur das Wort „auch“, das für ihn eigentlich poetische Wort dieser Verse. Er sucht wohl bei Trakl all das auf, was der Süßigkeit, der Flüssigkeit, dem Verschwimmenden der Sprache entgegenwirkt (p. 285)

El azul es aquí el recipiente de una oscuridad coloreada, donde confluyen muerte, melancolía, crepúsculo y la amapola novallesiana de los *Himnos a la Noche* conjuntamente. Celan subraya doblemente sólo la palabra "también" ("auch"), para él la auténtica palabra poética de estos versos. Busca seguramente en Trakl todo aquello que contrarresta la dulzura, la fluidez, la difuminación de la lengua.

Esta búsqueda de una "disonancia" en el lenguaje dará lugar en la poesía de Celan a esa "contra-lengua", convivencia de silencio y palabra, de claridad y oscuridad que también se hará presente en el azul celaniano.

¿AZUL UTÓPICO?

Necesitamos volver al otro ensayo en el que Böschenstein (2006) habla de las lecturas que Celan realiza de sus poetas preferidos. El texto ya ha sido mencionado en el capítulo anterior, "*Celan als Leser Hölderlin*", y nos ha ayudado a reflexionar acerca del poema "*Unter ein Bild*" ("Bajo un cuadro"). Habíamos dicho que el poema hace alusión a la última pintura de Van Gogh antes de su muerte, "*Weizenfeld mit Raben*" ("Trigal con cuervos"), y que, según Böschenstein, Celan retoma la idea de los dos mundos presentes en la poesía hölderliniana.

Ahora bien, frente al problema del color, nos encontramos en primer lugar con la pregunta acerca de si el poema de Celan funciona como écfrasis, como descripción de la pintura a la que alude. Es interesante la observación de Valtovina (2006) al respecto. La autora argumenta que el título nos permite discernir el problema de la écfrasis: si el título del poema fuera verdaderamente una *subscriptio*, no podría explicarse el empleo del acusativo después de la preposición (*Unter "ein" Bild*), ya que lo que correspondería es el uso del dativo (*Unter "einem" Bild*). Más bien deberíamos pensar que la palabra *Bild* no hace alusión al cuadro sino a la imagen del primer verso. Abandonamos en este punto la lectura de la autora, quien construirá su interpretación a partir de una relación entre el cielo del cuadro y el del poema, para retornar en nuestro análisis a las preguntas del segundo verso: "*Welchen Himmels Blau? Des Untern? Obern?*" ("¿De qué cielo el azul? ¿Del de abajo? ¿De arriba?"). El centro de la dualidad es "el azul", por lo tanto, el que reúne el cielo de arriba y el de abajo. Si se hablara del cielo del cuadro, de lo que comúnmente entendemos como cielo, es decir, de esa superficie pintada de azul que está en la parte superior del lienzo, ¿cuál es el cielo de abajo?, ¿la ola de trigo surcada por los cuervos, pintada de un amarillo intenso? En primer lugar deberíamos decir que el cuadro presenta una simetría, una proporción de líneas y colores contrastados, que acompaña el poema con su propio principio constructivo, reducido a cuatro versos en los que encontramos un solo verbo y una fuerte sonoridad que se apoya en oraciones cortas y una fuerte aliteración. Pero el poema no se construye a partir del contraste amarillo/azul sino del contraste entre azul del cielo de arriba y azul del cielo de abajo.

El poema habla de la ola de trigo sin mencionar el color amarillo para preguntar luego por el azul. Pero dice *Himmels Blau*, se habla del azul del cielo y si hay un cielo "de abajo", no se habla del amarillo ni del trigo. Valtovina (2006) dice que el poema habla del sufrimiento: "*bleu intersideral ou bleu de l'abîme?*" (p. 185), reencuentro de cielo y abismo en el sufrimiento compartido por el poema y el cuadro. ¿Son estos los dos mundos, el del cuadro y el del poema? En el capítulo anterior sostuvimos otro modo de pensar estos dos mundos, a través de la lectura de Böschenstein (2006) y la relación que el mismo hace con Hölderlin: cielo y tierra, hombre y divinidad en un contrarritmo, cesura y contrapalabra.

En este acercamiento entre Celan y Hölderlin, ¿qué sucede con el color azul? La poética de Celan se ha distanciado de esa reunión de los seres y las cosas en azul infinito, el azul ha pasado a ennegrecerse y perderse en un oscuro abismo en los poemas de Celan.

El azul del cielo de Hölderlin albergaba en su profundidad a todos los seres, porque en él habitaba la divinidad. Pero el azul de Celan, ¿puede ser entonces el mismo azul? Los dos mundos: cielo y tierra, el arriba y el abajo del hombre están integrados en Hölderlin, y Dios se hace presente allí. Cuando Hölderlin se pregunta: "*Ist unbekannt Gott? Ist er offenbar wie die Himmel?*" ("¿Es Dios desconocido? ¿Es manifiesto como los cielos?", la respuesta es: "*dieses glaub' ich eher*" ("eso creo más bien"). La presencia de Dios se evidencia en el cielo azul y en la sombra de la noche estrellada. Luz y sombras hablan de Dios. En Celan, estos dos mundos se configuran a partir de la ausencia de un Dios, de su no presencia. La retirada de Dios se ha convertido en una ausencia, sin esperanza, de un Dios que ya no responde a la pregunta del hombre. Y sin embargo, el poema busca, busca algo inmaterial pero terrestre, algo que atraviesa los polos en busca de su origen y algo que va más allá de lo posible, algo utópico.

Necesitamos en este punto hacer referencia a la lectura que Dirk Weissman (2000) realiza de la presencia del azul en la poesía última de Celan, ya que se realiza allí una interpretación que nos será útil para pensar otras tonalidades posibles. Para Weissman, el "azul" revela una presencia utópica, expresión del impulso espiritual del último Celan, el "azul" remite a un espacio lejano de la realidad, a una trascendencia abierta para acoger un nuevo sentido por venir. Si bien es cierto que la poesía de Celan se había despojado casi absolutamente del color para hablar desde un lenguaje gris en esa etapa de su obra, la reaparición del azul asociado a la luz y a las estrellas no parece suficiente para marcar una nueva dimensión de la poética. Valtovina (2006) enuncia el giro que marca en la obra el poema "*Keine Sandkust mehr*", a partir del cual son el blanco y el negro los "colores" que se disputan lugar en los versos celanianos, pero afirma que el azul les es "solidario".

Simplement, dans *Atemwende (Renverse du souffle)*, le recueil que publie Celan en 1967, il devient "*schwarzblau*" ou "*blauschwarz*", bleu-noir, couleur des syllabes "dans l'ombre des cils de neige", ne laissant pas de cheminer de conserve avec la poésie de Celan, pour y ouvrir un espace de rencontré, y défier un silence toujours plus impérieux (pp. 195, 196).

Simplemente, en *Atemwende (Cambio de aliento)*, el poemario que Celan publica en 1967, deviene "*schwarzblau*" o "*blauschwarz*", azul-negro, color de las sílabas "en las sombras de pestañas de nieve", sin dejar de estar en armonía con la poesía de Celan, para abrir un espacio de reencuentro, y desafiar un silencio siempre más imperioso.

Es decir, el azul reaparece, pero "solidario" en su ennegrecimiento. Es un azul que desafiaba a la oscuridad pero nace de la penumbra, es el azul de Goethe en su teoría de los colores, un azul de las sombras. El azul lleva en sí la esperanza en la desesperanza, el atisbo de luz, ese aclararse del negro, pero no es "brillo", no es "claridad", tal vez, si se nos permite, no alcanza más que para señalar el camino de la utopía. Es lo sobrecogedor en la poesía de Celan, esa negrura en la que asoma un reflejo, un azul.

En los primeros poemas de Celan, poemas más "coloreados", la presencia del azul se muestra de otro modo, asociado casi siempre a los ojos. En los ojos encontramos un azul que es mirada, pero como casi todas las palabras en Celan el azul oscila en una significación inestable. Está el azul en los ojos de "*Todesfuge*": "*der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau*" ("la muerte es un Maestro de Alemania su ojo es azul") y el del

poema dedicado a Paul Eluard: "*tritt in sein Aug, das noch blau ist,/eine zweite fremdre Bläue*" ("haz entrar en su ojo, que todavía es azul,/un segundo extraño azul"), azul de muerte y azul que pide piedad. Pero está también el azul en los ojos de los amantes: "*Mit dem Blau deiner Augen/deckst du den Tisch unsrer Liebe: ein Bett zwischen Sommer und Herbst.*" ("Con el azul de tus ojos/ tiendes la mesa de nuestro amor: un lecho entre verano y otoño."). Los ojos y la mirada se tiñen de azules diferentes, "contraazules" dirá Valtovina (2006).

Por lo pronto, el espacio azul de Celan aparece enmarcado en un lenguaje gris, a veces en el uso del color o del no-color, a veces en una lengua entrecortada, tartamudeo, silabeo. Hay un poema, "Mandorla", lugar de análisis del azul celaniano en Overath (1987), en donde un "azulreal" ("*Königsblau*") convive con el gris. El poema está construido con muy pocas palabras, preguntas y respuestas que parecen sólo ir cambiando de sitio a partir del verbo *stehen* (estar, encontrarse). Cinco estrofas en las que alternan diferente cantidad de versos, de métrica irregular, culminando con un pareado en el que se da la única rima entre "*grau*" y "*blau*", los dos colores del poema. El poema presenta además una simetría axial, tal como lo observa Overath (1987), situándose en el medio el verso "*Judenlocke, wirst nicht grau*". Este verso junto al último pareado ("*Menschenlocke, wirst nicht grau./Leere Mandel, königsblau.*") están dispuestos con una sangría.

El título "Mandorla" parece proponer ya desde el inicio una vía de interpretación: mandorla proviene del italiano, es la almendra, *Mandel*, palabra con la que nos encontramos en el poema. Mandorla es además el marco o esfera oval, figura geométrica en la que se intersecan dos círculos, símbolo de los dos mundos, el terrenal y el celestial. Valtovina (2006) hablará también del eco del nombre Mandelstam en *Mandel*, haciendo referencia a una carta que Celan envía a su mujer en la que cita el verso "*Judenlocke*" y lo asocia a la "Siberia de los Exiliados" (p. 201).

El poema dice que en la almendra está la Nada y en la Nada está el rey. Las preguntas y respuestas intercaladas se ven interrumpidas por el verso: "Bucle de judío, gris no serás". En la siguiente estrofa la pregunta es por el ojo, pero aquí no es "dónde" la pregunta, sino "hacia dónde" y se responde: "frente a la almendra", "frente a la Nada", "para el rey". El poema termina con los versos: "*Menschenlocke, wirst nicht grau./Leere Mandel, königsblau*" ("Bucle de hombre, gris no serás/Vacía almendra, azulreal"). Hemos traducido "estar" por "*stehen*" pero es necesario decir que este *stehen* tiene también la significación de encontrarse y de estar de pie, de sostenerse. El poema habla de lo que se sostiene en pie. Judío y hombre cuyo cabello no llegará a ser gris se encuentran confrontados con la almendra vacía, donde está la Nada, pero en la Nada está el rey y el azulreal. Ojo y almendra reunidos en una figura que ponen en diálogo la Nada y el rey, el gris y el azul. ¿Cómo dialogan estos polos contrastados? Es difícil saberlo, es arriesgado proponer una lectura fijada en una única significación. Lo que podemos afirmar es que dialogan, tal como lo hemos pensado ya anteriormente en la poética celaniana. El azul se encuentra con el gris y conforman juntos un espacio de significación en el que las palabras del poema potencian sus disonancias, su valor utópico y su decir desesperanzado. Overath (1987) dirá:

"Leere Mandel, Königsblau" ist am Ende des Gedichts Mandel und Mandelauge, ist Ort und Richtung hin auf jenes "Offene und Leere und Freie", es ist Mandel des Gedichts und Augen-Blick des Sprechenden hin auf einem Frei-Raum, der nicht das Nichts wäre,

sondern das Noch-Nicht (p. 193).

“Vacía almendra, azulreal” es al final del poema, almendra y ojo en forma de almendra (*Mandelaug*), es lugar y dirección hacia aquello “abierto y vacío y libre”, es almendra del poema y mirada⁶⁶ (*Augen-blick*) del que habla en un espacio libre (*Frei-Raum*), que no sería la Nada, sino el No-todavía (*Noch-Nicht*).

Azul que se presenta como espacio, no al modo de la lejanía de los románticos, ni sueño ni esperanza cifrada en un cielo acogedor, sino más bien, lugar de diálogo todavía posible, como espacio de una urgente necesidad utópica. “Necesidad surgida de una carencia”, dice Peter Handke (2012) al hablar de la obra de Anselm Kiefer.

Imposible no arribar a las pinturas de Kiefer, incluso más allá de la alusión directa que las mismas hacen a *Todesfuge* y al nombre de Celan. Más allá de las simbologías y de las referencias al nazismo y al holocausto, Kiefer hunde su obra en la tradición alemana y en la historicidad, y compone acuarelas, óleos y acrílicos, pintura matérica y escultura en una espacialidad nueva en el arte, una “narración” como dice Handke, pero narración pintada en “lienzos de la tierra y el suelo” (p. 258). ¿Qué hay entonces del azul en esta pintura? Empecemos por pensar con Handke “lo descomunal, esta pintura hace como si no hubiera nada – como si nunca hubiera habido algo (dado) – y como si todo, todo fuera (aún) posible” (p. 262). Desde este gesto utópico, “estos colores tierra, arena, barro están pintados también contra la pintura: deben ser contruidos, forjados, contruidos *sobre*, forjados *contra*, como para combatir, para cubrir, para destruir, al mismo tiempo que a la pintura, la otra pintura, la habitual” (p. 264). Handke habla de los colores terrosos, ocres pero no ha hecho referencia a los cuadros en los que el negro grisáceo se presenta en los paisajes, con una perspectiva a ras del suelo que impide ver más allá del horizonte. Estas composiciones no están hechas sólo con negro y gris, ni sólo con los colores de la tierra, se mezcla en ellos el azul, azul-negro y azul-gris, como en el cuadro que Kiefer dedica a Celan, “*Für Paul Celan: Aschenblume*”. Extensión de azul-gris blanquecino, campo estriado hacia un punto de fuga central y una porción pequeña de cielo azul oscuro sobre la línea del horizonte; sobre esta superficie se apoyan libros grises. “Flor de ceniza” es el nombre del cuadro, ya no es más una *blaue Blume* la de los libros sino una *Aschenblume*. Los cuadros que llevan el nombre de *Margarethe*, en cambio, escenifican otro azul, ya sean acuarelas u óleos en los que el pintor ha adherido briznas de paja o las ha pintado en tonos amarillentos sobre un cielo azul, escribiendo los versos de Celan: “*Dein goldenes Haar, Margarethe*” o sólo “*Margarethe*”. Azul y amarillo, contraste que Kiefer pone en diálogo con la tradición poética y pictórica alemanas. Y los cuadros de *Sulamith*, en los que se inscriben también las palabras de Celan: “*Dein aschenes Haar, Sulamith*”, composiciones oscuras en las que a veces el pintor introduce la figura femenina. Estamos frente a un tema conocido pero tal como sucede en Celan, el tema se da a ver de un modo inhabitual. Es la obra que construye *sobre* pero al mismo tiempo *contra* lo ya dicho, lo ya hecho, tal como lo señalaba Handke (2012).

Y para no desviarnos del camino que nos propusimos trazar con y desde el azul, deberíamos considerar aquello que comenzamos a decir en las primeras páginas, los modos en el que la poesía, y la pintura, se han encontrado con un color que dio lugar a la represen-

66 Overath juega aquí con el sentido literal del término *Augenblick*, “instante”, al separar *Augen*, “ojos”, y *Blick*, “mirada”.

tación de lo más recóndito y humano, a la búsqueda de un tiempo y un espacio de reconciliación entre lo terreno y lo espiritual, entre el sufrimiento y el ideal, entre la tragicidad y la esperanza. Nos permitimos citar, antes de finalizar, un fragmento del *Principio Esperanza* de Ernst Bloch (1980), señalado por Overath (1987) en una nota al pie:

Aun cuando procede de las profundidades, la productividad se abre camino así hacia la luz y constituye, una y otra vez, un nuevo origen, a saber: un nuevo origen a la altura de la conciencia. Es característico de esta altura que sobre ella se encuentre el azul, es decir, el color opuesto al orco, el nimbo oscuro y, sin embargo, transparente, de toda verdadera explicitación. Como color lejano, este azul designa igualmente intuitiva y simbólicamente la gravidez de futuro, lo que todavía no ha llegado a ser en la realidad, que es a lo que quedan referidas, en último término, como avanzadas todas las expresiones llenas de significación. Lo oscuro hacia adelante, en tanto que es un oscuro que se aclara, pertenece también a aquella conciencia lucidísima, en la que el día no ha abandonado aún la aurora, pero se nos muestra como surgiendo de ella (p. 95).

Después del recorrido realizado, después de intentar trazar un plano con las teorizaciones, la poética y las imágenes del azul, creemos que este fragmento de Bloch tiene el valor de señalar la vinculación entre lo claro y oscuro que se da esencialmente en el azul y la imagen que despierta en este color la idea del crepúsculo, del azul que se ennegrece en la noche y se aclara al renacer el día. Tal vez, sea ésta la explicación de la fascinación de los artistas con la tonalidad del azul. Lo cierto es que en parte sigue resultando un enigma la predisposición desde el romanticismo a esta parte a revivir el potencial místico y simbólico del azul. Y, además, el hecho de que las experiencias estéticas reunidas en torno a este color impulsen, como ninguna otra, la cualidad sinestésica del color, la vivencia de la utópica visión de una reconciliación, reconciliación que sigue resultando necesaria aunque imposible. En Celan, en la poesía después de Auschwitz, el azul de la lejanía permanece, pero se presenta como mero impulso hacia lo que no es o, tal vez, hacia lo que no es *todavía*. Con Celan, estamos frente a la destinación de esa criatura que a pesar de todo sigue en la búsqueda de su *principio esperanza*.

CONCLUSIÓN

Las interpretaciones se convierten en este caso (el de la poesía hermética) en claves, pero su misión no puede ser la de equiparar la poesía con su imagen descifrada. Pues aunque también la poesía hermética pretenda ser comprendida, y con frecuencia no pueda serlo sin recurrir a esas claves, sin embargo, al descifrarla debe ser comprendida como cifrada, porque sólo en cuanto tal es la poesía que es. Es una cerradura que vuelve a cerrarse y la interpretación no debe pretender violentarla.

Peter Szondi. *Estudios sobre Hölderlin*.

Comenzamos esta investigación desde una perspectiva que pusiera en el centro de nuestras reflexiones la palabra-color y el modo en el que la misma se manifiesta en la composición poética. Al hablar de palabra-color, nos vimos en la necesidad de indagar qué entendemos por color y encontrar esa relación que se da entre la imagen poética y la imagen pictórica, entre el color como elemento de la pintura y la palabra-color como materia de la poesía. Partimos de la premisa de que el color se ha presentado en la historia del arte como el elemento que permitió la emancipación de la imagen artística de la necesidad de representación. Es por esto que la palabra-color precisa ser estudiada, particularmente, en una poesía en la que el color se presenta como "enigma". Este decir poético, que para nosotros se halla especialmente en la obra de los tres poetas que han sido objeto de nuestra investigación, debe ser leído en toda su potencia verbal y ser respetado a la vez en su condición de hermetismo.

A lo largo de este trabajo hemos intentado mostrar aquellas características que ponen en relación la poesía de Hölderlin, Trakl y Celan, poesía que por su propensión a la ambigüedad en el sentido, a una suerte de desintegración semántica y a una oscilación y desestabilización de las referencias ha dado lugar a una "lógica" verbal cercana a la abstracción. La investigación de Fois-Kaschel (2002) en torno a las libertades lingüísticas deja en claro que no basta con intentar abordar esta poesía únicamente a partir de las figuras retóricas. Los ensayos de Adorno (2003), de Man (2015), Jakobson (1976), entre otros, ponen en evidencia que la poesía última de Hölderlin necesita de una atención minuciosa a la dis-

posición de las palabras en el poema y, a la vez, de una atención idéntica a sus reflexiones acerca de la "tarea poética", del trabajo realizado sobre la palabra en busca de la verdad de la poesía. El concepto de "constelación" sémica indicado por Denneker (1984) y mencionado por Le Rider (1999), la presencia de un complejo de palabras que no responde necesariamente a un "cifrado" estable, nos mostraron que para un poeta como Trakl también precisamos de otras herramientas para comprender la palabra-color en su poética. Nos vemos compelidos a hacer el intento de abordar las imágenes, la parataxis, las ambigüedades en la significación, conscientes de la insuficiencia del estudio retórico de las figuras para ello. Lo mismo ha ocurrido al abordar la obra de Celan, para lo cual hemos recurrido a análisis que ponen en el centro de sus preocupaciones el uso del neologismo (Allemann, 1975), la paronomasia y las "inversiones" (Hamacher, 1986), entre otros procedimientos, con la convicción de que se hace necesario un análisis que sea capaz de pensar esa condición de "irreductibilidad" que ha leído Derrida (1996) en la poesía celaniana. Junto a estos análisis y reflexiones hemos propuesto pensar la palabra-color en el poema.

De este modo, al poner en el centro de nuestras preocupaciones la palabra-color, nos valemos de perspectivas que aúnan las experiencias artísticas en un fondo común en el que el sentido no se encuentra únicamente en la referencialidad de la palabra, ya que como decía Benveniste (1997), la palabra-color no opera como un signo lingüístico en sentido estricto, sino que crea sus propias oposiciones y matices dentro del texto. Hemos abordado este problema en el apartado del color como problema filosófico, recurriendo a una lógica de los colores (Wittgenstein, 2013) o a la relación del color con la condición inconmensurable del lenguaje (Benjamin).

Estas consideraciones nos han permitido acercarnos a los poetas estudiados con otros medios de reflexión y de indagación, con la confianza de que los mismos despertarían nuevas posibilidades de interpretación de una obra poética que ha sido considerada "hermética", cifrada en su significación, enigmática por momentos o directamente inabordable. El concepto de *diagrama* acuñado por Deleuze (2007) para el análisis de la pintura nos sirvió como detonador para la comprensión de los elementos que componen la obra, que le dan origen y la construyen. El *diagrama* es siempre singular, propio de un artista y no de otro, revela el "estilo" a partir de la descomposición de los elementos que, como dice Deleuze, van del *caos-germen*, de la *catástrofe-germen*, a la consecución de la obra, a la obra que ha partido del borramiento de los clichés como lo que ya no está disponible en ese horizonte para ese artista, y aquello que el artista *necesita* de su obra. Es por esto que para nosotros es indispensable fundar nuestro análisis en esa otra concepción del arte que es la de la *necesidad interior* propuesta por Kandinsky (2011).

Kandinsky elabora además otra idea que es reveladora para el análisis de la composición artística. La unidad de los elementos en la composición se da en lo que él llama el *plan original*, la posibilidad de la pintura reside en el espacio en sí mismo, en una exterioridad que no tienen nada de exterior porque no es espacio imaginario de la perspectiva sino espacio real del cuadro. El plan original, el rectángulo virgen es un ser viviente, tiene una "respiración" que domina la realidad de la obra antes de comenzar el trabajo. El plan original impone su extensión, un recorrido invisible a los elementos que él recoge, disimulando, tapando o exaltando sus sonoridades específicas según ellos entren en consonancia

o disonancia con las regiones del plano.¹

¿Y no es así también en el poema? La hoja en blanco, el poema por escribir, se organiza en regiones, en la disposición de los versos que exaltarán u opacarán las consonancias y disonancias de las palabras del poema. Lo hemos visto en la construcción de los poemas analizados, lo ha señalado Jakobson (1976) para el último poema escrito por Hölderlin, lo hemos caracterizado en poemas como "Rondel" o "*Nachts*" en Trakl, lo ha interpretado así Overath (1987) para "Mandorla" en Celan. Estos ejemplos no son casos especiales, simplemente en ellos se hace más evidente el modo en el que entran en relación los elementos con el lugar que ocupan en el poema.

Ahora bien, podría decírsenos que esto ocurre con la palabra y su sonoridad, que no es necesario para esto hablar de la palabra-color en el poema. Sin embargo, del mismo modo en que Kandinsky pondrá en relación color y línea en el plano, nosotros nos vemos necesitados de una poética, como estudio del poema, que atienda a la singularidad con que la palabra-color se ha situado en el poema. Necesitamos pensar la disposición de esas palabras claras y oscuras que Hölderlin distribuye en sus poemas, sus asociaciones con otras palabras, su localización en el verso y en la estrofa. Y pensar los matices de la palabra-color en la poesía de Trakl, la armonía de colores que la define -¿un color para cada estrofa como en "*Kleines Konzert*", sólo marrones y azules en los versos centrales y en quiasmo como en "Rondel"? Atender a la particularidad de una poesía de grises, de blancos y negros, de algo de azul y rojo, en palabras compuestas que hacen que el color sea palabra y color amalgamado en Celan: "*herzgrau*", "*Roteverlorene*", "*rauchblau*". El estudio de estos "diagramas" diferentes, propios de cada poeta hace posible un acercamiento a la obra que revela otras aristas, otras dimensiones que necesitan ser estudiadas junto al resto de los caracteres que conforman el poema.

Creemos que esta investigación deja abierta una posibilidad de análisis que necesita ser desarrollada y profundizada: la de dar impulso a una *poética diagramática*. Deleuze (2007) se pregunta en sus clases sobre pintura, a propósito de la definición del concepto de *diagrama*: "¿Hay diagramas en música? No sé, sería una búsqueda distinta. ¿hay diagramas en literatura? ¿Qué relación existe entre un diagrama y un lenguaje? Todas esas son cosas que se abren ante nosotros como objeto de investigación" (p.90). Las posibilidades de investigación son seguramente muchas y múltiples los modos de desarrollarlas. Intentamos aquí solamente probar con una de ellas, ocupándonos de aquellos poetas que nos han conmovido en la lectura, y que nos hemos esforzado por leer con todos nuestros sentidos.

El hermetismo en poesía, tal como lo señala Szondi (1992a), nos enfrenta a la necesidad de comprender y a la vez a una interpretación que no puede ser sólo "desciframiento". La poesía "es una cerradura que vuelve a cerrarse y la interpretación no debe pretender violentarla" (p.17). El poema habla, se dirige a un otro, pide ser escuchado y comprendido. Pero ¿quién habla en esta poesía que se quiere "pura lengua", lenguaje sin sujeto, para que hable la lengua misma? "*Wozu Dichter?*" preguntaba Hölderlin, ¿para qué los poetas en tiempos de penuria? Tal vez podamos responder junto a Hölderlin: a la necesidad de la poesía de una lengua pura en su deseo de completud y perfección última. "*Welchen*

1 Ver en Henry, Michel. (2014). *Voir l'invisible. Sur Kandinsky* (pp. 102 a 116).

Himmels Blau?”, preguntaba Celan, en tiempos de una penuria que se transforma en horror. La palabra poética parece perder su sentido y su destino en un mundo que se ha vuelto indiferente y el azul “no sabe” en qué cielo tiene lugar, a qué cielo pertenece. Pero el color como “lo inconmensurable del lenguaje” necesita de un cielo, del cielo del poema.

Vimos en la poesía hölderliniana aparecer el claroscuro, la *tekhné* en el poetizar y armonizar los ritmos poéticos y de la Naturaleza, en el devenir y el sucederse de un tiempo-espacio que anhela a la completud. Vimos en la palabra trakleana la conformación de un cromatismo poético inusitado hasta el momento, el color como materia del texto, una nueva sintaxis de la frase y el poema, para expresar lo que resulta indecible. Vimos nacer una poética de grises en Celan, único camino posible ante un mundo que ya no puede consonar con los colores, poesía de palabras desgranadas y reunidas, composiciones entrecortadas, silabeos y contra-palabra que sigue preguntando: “¿oyes?” Y del otro lado, intentamos oír, queremos escuchar, atendemos a nuestro destino lector con el mayor esfuerzo posible. Cuando en el trayecto de nuestras lecturas, algo nos obliga a detenernos, una “figura” se atraviesa en la experiencia poética y pide ser mirada singularmente, estamos ante dos opciones: ignorar este hecho o intentar comprender. Este trabajo nació de esta última posibilidad, la de encontrarse y reencontrarse con la literatura.

APÉNDICE

Selección de poemas

Los poemas se presentan en este apéndice según el orden en que son estudiados a lo largo de la tesis.
Las traducciones son mías, a excepción de dos poemas de F. Hölderlin y tres poemas de G. Trakl, que pertenecen a H. Piccoli, hecho explícitamente señalado al final de cada poema.

FRIEDRICH HÖLDERLIN

WENN AUS DEM HIMMEL...

Wenn aus dem Himmel hellere Wonne sich
Herabgiesz, eine Freude den Menschen kommt,
Daß sie sich wundern über manches
Sichtbares, Höheres, Angenehmes.

Wie tönet lieblich heiliger Gesang dazu!

Wie lacht das Herz in Liedern die Wahrheit an,
Daß Freudigkeit an einem Bildniss -
Über dem Stege beginnen Schaafe

Den Zug, der fast in dämmernde Wälder geht.

Die Wiesen aber, welche mit lautrem Grün
Bedeckt sind, sind wie jene Haide,
Welche gewöhnlicher Weise nah ist

Dem dunkeln Walde. Da, auf den Wiesen auch
Verweilen diese Schaafe, die
Gipfel, die Umher sind, nakte Höhen sind mit
Eichen bedeckt und seiltnen Tannen.

Da, wo des Stromes regsame Wellen sind,
Daß einer, der vorüber des Weges kommt,
Froh hinschaut, da erhebt der Berge
Sanfte Gestalt und der Weinberg hoch sich.

Zwar gehn die Treppen unter den Reben hoch
Herunter, wo der Obstbaum blühend darüber steht
Und Duft an wilde Heken weilet,
Wo die verborgenen Veilchen sprossen;

Gewässer aber rieseln herab, und sanft
Ist hörbar dort ein Rauschen den ganzen Tag;
Die Orte aber in der Gegend
ruhen und schweigen den Nachmittag durch.

CUANDO DEL CIELO...

Cuando del cielo se vierte la más
clara dicha, viene a los hombres alegría
tal que se asombran de aquello
visible, más alto, agradable.

¡Cómo suena con ella amable el canto sagrado!

Cómo sonríe el corazón a la verdad en canciones,
tal que la alegría ante un cuadro -
Ovejas inician sobre el sendero

La procesión, casi ya dentro de bosques crepusculares.

Mas, las praderas, algunas cubiertas
de verde puro, son como aquel brezal
que se muestra casi siempre cercano

al oscuro bosque. Allí, sobre los prados también
permanecen estas ovejas. Las cumbres, de
alrededor, desnudas alturas, están
cubiertas de robles y algunos abetos.

Tal donde hay vivas olas del torrente,
de modo que quien pasa por el camino
mira esto feliz, ahí, se yergue la forma
suave de las montañas y el viñedo.

Verdad es que descienden escaleras por debajo
de las viñas, donde el frutal florece encima
y el aroma en setos silvestres permanece;
donde brotaron las ocultas violetas;

mas, aguas corren hacia abajo rumorosas, y suave
se escucha allí un murmullo el día entero,
pues las aldeas del lugar
por la tarde callan y reposan.

DER SPAZIERGANG

Ihr Wälder schön an der Seite,
Am grünen Abhang gemahlt,
Wo ich umher mich leite,
Durch süße Ruhe bezahlt
Für jeden Stachel im Herzen,
Wenn dunkel mir ist der Sinn,
Denn Kunst und Sinnen hat Schmerzen
Gekostet von Anbeginn.
Ihr lieblichen Bilder im Thale,
Zum Beispiel Gärten und Baum,
Und dann der Steg der schmale,
Der Bach zu sehen kaum,
Wie schön aus heiterer Ferne
Glänzt Einem das herrliche Bild
Der Landschaft, die ich gerne
Besuch' in Witterung mild.
Die Gottheit freundlich geleitet
Uns erstlich mit Blau,
Hernach mit Wolken bereitet,
Gebildet wölbig und grau,
Mit sengenden Blizen und Rollen
Des Donners, mit Reiz des Gefilds,
Mit Schönheit, die gequollen
Vom Quell ursprünglichen Bilds.

EL PASEO

Vosotros, bosques bellos a un lado,
pintados en la verde pendiente,
por donde circulo errante,
compensado con dulce reposo
por cada espina de mi corazón,
cuando está oscura mi mente
pues arte y reflexión
costaron dolor desde el inicio.
Vosotras, dulces imágenes del valle,
por ejemplo, jardines y árbol,
y después el puentecito angosto,
el arroyo apenas visible,
cuán bello desde serena distancia
brilla a Uno la imagen gloriosa
del paisaje, que visito
gustoso en tiempo agradable.
La divinidad amigable nos guía
antes que nada con azul,
luego con nubes dispuestas,
en forma arqueda y gris,
con abrasadores rayos y retumbar
del trueno, con encanto de la campiña,
con belleza, manada
del manantial de imagen primitiva.

DER KIRCHHOF

Du stiller Ort, der grunt mit jungem Grase,
Da liegen Mann und Frau, und Kreuze stehen,
Wohin hinaus geleitet Freunde gehn,
Wo Fenster sind glänzend mit hellem Glase

Wenn glänzt an dir des Himmels hohe Leuchte
Des Mittags, wann der Frühling dort oft weilt,
Wenn geistige Wolke dort, die graue, feuchte
Wenn sanft der Tag vorbei mit Schönheit eilt!

Wie still ist's nicht an jener grauen Mauer,
Wo drüber her ein Baum mit Früchten hängt;
Mit schwarzen thauigen, und Laub voll Trauer,
Die Früchte aber sind sehr schön gedrängt.

Dort in der Kirch' ist eine dunkle Stille
Und der Altar ist auch in dieser Nacht geringe,
Noch sind darin einige schöne Dinge,
Im Sommer aber singt auf Feldern manche Grille.

Wenn Einer dort Reden des Pfarrherrn hört,
Indess die Schaar der Freunde steht daneben,
Die mit dem Todten sind, Welch eignes Leben
Und welcher Geist, und fromm seyn ungestört.

EL CAMPOSANTO

Silencioso lugar, que en hierba joven verdece,
yacen allí mujer y hombre, se yerguen cruces,
adonde a los amigos el séquito conduce,
donde el claro cristal de ventanas resplandece.

¡Si brilla en ti del cielo alto fanal
a mediodía, cuando allá suele demorarse
la primavera, si húmeda y gris, espiritual
nube allá, si huye suave y bello el día al apurarse!

Cuánto silencio no hay en la pared gris aquella,
sobre la que hacia aquí con frutos pende un árbol;
negros y con rocío, hojas llenas de tristeza,
mas los frutos se ven muy bellos apretados.

Allá en la iglesia hay un silencio sombrío
y aun en esta noche es ínfimo el altar,
algunas cosas bellas hubieron de quedar
en él, mas en los campos canta en verano el grillo.

Si uno oye allí del párroco responso,
mientras de los amigos el grupo al lado está,
los que al muerto acompañan, qué vida peculiar
y qué espíritu y qué imperturbado ser piadoso.

(Traducción: Héctor A. Piccoli)

DER HERBST

Die Sagen, die der Erde sich entfernen,
Vom Geiste, der gewesen ist und wiederkehret,
Sie kehren zu der Menschheit sich, und vieles lernen
Wir aus der Zeit, die eilends sich verzehret.

Die Bilder der Vergangenheit sind nicht verlassen
Von der Natur, als wie die Tag' verblassen
Im hohen Sommer, kehrt der Herbst zur Erde nieder,
Der Geist der Schauer findet sich am Himmel wieder.

In kurzer Zeit hat vieles sich geendet,
Der Landmann, der am Pfluge sich gezeiget,
Er siehet, wie das Jahr sich frohem Ende neiget,
In solchen Bildern ist des Menschen Tag vollendet.

Der Erde Rund mit Felsen ausgezieret
Ist wie die Wolke nicht, die Abends sich verleret,
Es zeigt sich mit einem goldnen Tage,
Und die Vollkommenheit ist ohne Klage.

EL OTOÑO

Las sagas, que se alejan de la tierra,
del espíritu, que ha sido y retorna,
a la humanidad torna, porque mucho aprenda
del tiempo, que con prisa se agota.

No están abandonadas figuras del pasado
por la naturaleza, como en pleno verano
los días palidecen, otoño torna a tierra,
del chubasco el espíritu en cielo se reencuentra.

En breve tiempo mucho ha terminado,
el campesino, que en el arado apareciera,
ve cómo a alegre fin se inclina el año,
en tal figura el día del hombre se completa.

El orbe con peñascos ataviado
no es como la nube, que se ha extraviado
al ocaso, se muestra con un áureo día,
y la perfección es sin mancilla.

(Traducción: Héctor A. Piccoli)

DER WINTER

Wenn bleicher Schnee verschönert die Gefilde,
Und hoher Glanz auf weiter Ebne blinkt,
So reizt der Sommer fern, und milde
Naht sich der Frühling oft, indeß die Stunde sinkt.

Die prächtige Erscheinung ist, die Luft ist feiner,
Der Wald ist hell, es geht der Menschen keiner
Auf Strassen, die zu sehr entlegen sind, die Stille machet
Erhabenheit, wie dennoch alles lachet.

Der Frühling scheint nicht mit der Blüten Schimmer
Dem Menschen so gefallen, aber Sterne
Sind an dem Himmel hell, man siehet gerne
Den Himmel fern, der ändert fast sich nimmer.

Die Ströme sind, wie Ebenen, die Gebilde
Sind, auch zerstreut, erscheinender, die Milde
Des Lebens dauert fort, der Städte Breite
Erscheint besonders gut auf ungemessner Weite.

EL INVIERNO

Cuando nieve pálida los campos embellece,
y en vasta llanura relumbra esplendor alto,
desde lejos el verano incita, y suave
la primavera suele aproximarse, mientras cae la hora.

Es la radiante apariencia, más delicado el aire,
claro el bosque, ningún hombre va
por senderos de masiado lejanos, y la calma
crea majestad, así como ríe todo sin embargo.

La primavera no brilla con esplendor de las flores
que tanto agradan al hombre, pero son claras
las estrellas en el cielo y uno ve con gusto
el cielo a lo lejos, que rara vez se altera.

Las corrientes son, como llanos, las imágenes
tienen, aun dispersas, más nítida apariencia, la suavidad
de la vida perdura, la amplitud de las ciudades
aparece admirable en incommensurable lejanía.

AUSSICHT

Der off'ne Tag ist Menschen hell mit Bildern,
Wenn sich das Grün aus ebner Ferne zeigt,
Noch eh' des Abends Licht zur Dämmerung sich neiget,
Und Schimmer sanft den Klang des Tages mildern.
Oft scheint die Innerheit der Welt umwölkt, verschlossen.
Des Menschen Sinn von Zweifeln voll, verdrossen,
Die prächtige Natur erheitert seine Tage
Und ferne steht des Zweifels dunkle Frage.

Mit Unterthänigkeit
Scardanelli.
Den 24. März 1671.

VISTA

Es claro el día con sus imágenes a los hombres,
cuando el verde se muestra desde llana lejanía,
antes de que la luz de la tarde decline hacia el crepúsculo,
y suave serenen brillos el sonido del día.
La intimidad del mundo parece a menudo ceñida de nubes,
desganada, llena de dudas la mente del hombre,
la naturaleza magníficente regocija sus días
y está ya lejos la oscura pregunta de la duda .

Con sumisión
Scardanelli
24 de marzo de 1671.

DER HERBST

Das Glänzen der Natur ist höheres Erscheinen,
Wo sich der Tag mit vielen Freuden endet,
Es ist das Jahr, das sich mit Pracht vollendet,
Wo Früchte sich mit frohem Glanz vereinen.

Das Erdenrund ist so geschmückt, und selten lärmet
Der Schall durchs offene Feld, die Sonne wärmet
Den Tag des Herbstes mild, die Felder stehen
Als eine Aussicht weit, die Lüfte wehen

Die Zweig' und Aeste durch mit frohem Rauschen
Wenn schon mit Leere sich die Felder dann vertauschen,
Der ganze Sinn des hellen Bildes lebet
Als wie ein Bild, das goldne Pracht umschwebet.

d. 15ten Nov. 1759.

EL OTOÑO

El brillo de la naturaleza es más alta apariencia,
donde el día se acaba con muchas alegrías,
es el año, que con esplendor se completa,
donde los frutos se unen al esplendor dichoso.

La esfera terrena está así adornada, y raramente
retumba un sonido en campo abierto, el sol caliente
suave el día de otoño, están los campos
como una vista a lo lejos, los aires soplan

con rumor alegre a través de ramas y ramitas
cuando luego se confunden los campos con lo vacuo,
el sentido todo de la clara imagen vive
como una imagen, que esplendor áureo rodea.

15 de noviembre de 1759.

DER FRÜHLING

Wenn neu das Licht der Erde sich gezeigt,
Von Frühlingsregen glänzt das grüne Thal und munter
Der Blüthen Weiß am hellen Strom hinunter,
Nachdem ein heitrer Tag zu Menschen sich geneiget.

Die Sichtbarkeit gewinnt von hellen Unterschieden,
Der Frühlingshimmel weilt mit seinem Frieden,
Daß ungestört der Mensch des Jahres Reiz betrachtet,
Und auf Vollkommenheit des Lebens achtet.

Mit Unterthänigkeit, Scardanelli.
d. 15 Merz 1842.

LA PRIMAVERA

Cuando nueva se ha mostrado la luz de la tierra,
brilla el verde valle con la lluvia de primavera, y vivaz
descendiendo con la clara corriente el blanco de las flores,
luego de que un ameno día para los hombres declinara.

La visibilidad gana con claras diferencias,
con su paz se demora el cielo de primavera,
por que el hombre contemple el encanto del año,
y en calma atienda a la perfección de la vida.

Con sumisión, Scardanelli,
15 de marzo de 1842.

DIE AUSSICHT

Wenn in die Ferne geht der Menschen wohnend Leben,
Wo in die Ferne sich erglänzt die Zeit der Reben,
Ist auch dabei des Sommers leer Gefilde,
Der Wald ercheint mit seinem dunklen Bilde.
Daß die Natur ergänzt das Bild der Zeiten,
daß die verweilt, sie schnell vorübergleiten,
Ist aus Vollkommenheit, des Himmels Höhe glänzet
Den Menschen dann, wie Bäume Blüth' umkränzet.

Mit Unterthänigkeit Scardanelli.
d. 24 Mai 1748.

LA VISTA

Cuando a lo lejos se va, morando, la amable vida de los [hombres,
donde a lo lejos reluce el tiempo de las vides,
ahí también están la vacía campiña del verano,
ahí aparece el bosque con su oscura imagen.
Que complete la naturaleza la imagen de las épocas,
que mientras éstas, veloces se deslizan, ella permanezca,
es por perfección, luce la altura del cielo
para los hombres, como flor que corona los árboles.

Humildemente, Scardanelli.
24 de mayo 1748.

GEORG TRAKL

VORSTADT IM FÖHN

Am Abend liegt die Stätte öd und braun,
Die Luft von grünlichem Gestank durchzogen.
Das Donnern eines Zugs vom Brückenbogen –
Und Spatzen flattern über Busch und Zaun.

Geduckte Hütten, Pfade wirr verstreut,
In Gärten Durcheinander und Bewegung,
Bisweilen schwillt Geheul aus dumpfer Regung,
In einer Kinderschar fliegt rot ein Kleid.

Am Kehricht pfeift verliebt ein Rattenchor.
In Körben tragen Frauen Eingeweide,
Ein ekelhafter Zug voll Schmutz und Räude,
Kommen sie aus der Dämmerung hervor.

Und ein Kanal speit plötzlich feistes Blut
Vom Schlachthaus in den stillen Fluß hinunter.
Die Föhne färben karge Stauden bunter
Und langsam kriecht die Röte durch die Flut.

Ein Flüstern, das in trübem Schlaf ertrinkt.
Gebilde gaukeln auf aus Wassergräben,
Vielleicht Erinnerung an ein früheres Leben,
Die mit den warmen Winden steigt und sinkt.

Aus Wolken tauchen schimmernde Alleen,
Erfüllt von schönen Wägen, kühnen Reitern.
Dann sieht man auch ein Schiff auf Klippen scheitern
Und manchmal rosenfarbene Moscheen.

SUBURBIO EN EL VIENTO ALPINO

Marrón y yermo yace el sitio en el ocaso,
transido el aire por un grisáceo hedor.
El tronar de un tren desde el arco del puente –
y los gorriones revolotean sobre valla y arbusto.

Chozas doblegadas, senderos esparcidos en desorden,
en jardines; confusión y movimiento,
a veces se alza un gemido de la sorda agitación,
vuela rojo un vestido en una ronda de niños.

En los desperdicios silba enamorado un coro de ratas.
Mujeres transportan tripas en canastos,
un séquito repugnante repleto de sarna y suciedad,
avanzan desde el crepúsculo.

Y del matadero un canal escupe de repente
espesa sangre hacia el silencioso río.
Vientos alpinos dan más color a escuetas matas
y lentamente se arrastra el rubor surcando el caudal.

Un susurro, que se ahoga en turbio sueño.
Imágenes que se mecen con magia desde acequias,
tal vez recuerdo de una vida anterior,
que se alza y hunde con los cálidos vientos.

Relucientes alamedas se sumergen desde las nubes,
colmadas de bellas carrozas, audaces jinetes.
Después se ve también naufragar un barco en los arrecifes
y de vez en cuando mezquitas color de rosa.

VERFALL

Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten,
Folgt ich der Vögel wundervollen Flügen,
Die lang geschart, gleich frommen Pilgerzügen,
Entschwinden in den herbstlich klaren Weiten.

Hinwandelnd durch den dämmervollen Garten
Träum ich nach ihren helleren Geschicken
Und fühl der Stunden Weiser kaum mehr rücken.
So folg ich über Wolken ihren Fahrten.

Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern.
Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen.
Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern,

Indes wie blasser Kinder Todesreigen
Um dunkle Brunnenränder, die verwittern,
Im Wind sich fröstelnd blaue A stern neigen.

DECADENCIA

Al atardecer, tañen campanas a la paz,
cuando sigo milagrosos vuelos de las aves
que, como procesión piadosa, en largo haz,
se pierden en claras, otoñales vastedades.

Vagando por el jardín crepuscular
mi sueño va hacia sus más claros destinos
y la manecilla siento apenas avanzar.
Así sigo, sobre nubes, sus caminos.

De decadencia el hábito allí me hace temblar.
El mirlo se queja en las ramas deshojadas.
Vacila roja vid en rejas herrumbreadas,

mientras, cual de pálidos niños corro mortal
en torno a un brocal que gasta el tiempo, sombrío,
el viento inclina amelos azules en el frío.

(Traducción: Héctor A. Piccoli)

KLAGE

Schlaf und Tod, die düstern Adler
Umrauschen nachtlang dieses Haupt:
Des Menschen goldnes Bildnis
Verschlinge die eisige Woge
Der Ewigkeit. An schaurigen Riffen
Zerschellt der purpurne Leib
Und es klagt die dunkle Stimme
Über dem Meer.
Schwester stürmischer Schwermut,
Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt
Unter Sternen,
Dem schweigenden Antlitz der Nacht.

LAMENTO

Sueño y muerte, las sombrías águilas
murmuran la noche entera en torno a esta cabeza:
devore la dorada imagen del hombre
la ola glacial
de la eternidad. Ante espantosos acantilados
se estrella el cuerpo purpúreo
y se lamenta la oscura voz
sobre el mar.
Hermana de tormentosa pesadumbre,
mira hundirse una barca temerosa
bajo estrellas,
bajo el rostro silente de la noche.

AN DEN KNABEN ELIS

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,
Dieses ist dein Untergang.
Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells.

Laß, wenn deine Stirne leise blutet
Uralte Legenden
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.

Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,
Die voll purpurner Trauben hängt
Und du regst die Arme schöner im Blau.

Ein Dornenbusch tönt,
Wo deine mondernen Augen sind.
O, wie lange bist, Elis, du verstorben.

Dein Leib ist eine Hyazinthe,
In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.
Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt
Und langsam die schweren Lider senkt.
Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau,

Das letzte Gold verfallener Sterne.

AL JOVEN ELIS

Elis, cuando el mirlo llama en el bosque negro,
ése es tu ocaso.
Tus labios beben la frescura de la fuente azul
en el peñasco.

Deja, cuando sangra tu frente suavemente
antiguísimas leyendas
y la interpretación oscura del vuelo de las aves.

Pero tú marchas con pasos tenues hacia la noche,
que pende plena de racimos de púrpura,
y es más bello el movimiento de tus brazos en el azul.

Una zarza resuena
donde están tus ojos lunares.
¡Oh, cuánto hace, Elis, que estás muerto!

Tu cuerpo es un jacinto,
en el que hunde un monje los dedos de cera.
Una negra gruta es nuestro silencio,

de ella sale un dulce animal a veces,
y baja lentamente los pesados párpados.
Sobre tus sienes gotea negro rocío,

el oro último de caducas estrellas.

(Traducción: Héctor A. Piccoli)

GRODEK

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldenen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düster hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Mäuler.
Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
Die ungeborenen Enkel.

GRODEK

Al atardecer resuenan los bosques otoñales
de armas mortíferas, las doradas planicies
y lagos azules, sobre los que el sol
rueda más lóbrego; ciñe la noche
a agonizantes guerreros, la queja brutal
de sus bocas destrozadas.
Mas, silenciosas en el fondo del prado, recogen
las nubes, en las que habita un dios iracundo,
la sangre derramada, frescor lunar;
todos los caminos desembocan en negra podredumbre.
Bajo dorado ramaje de la noche y estrellas
vacila la sombra de la hermana por la callada floresta,
yendo a saludar a los espíritus de los héroes, las testas sangrantes;
y quedas suenan en los juncos las oscuras flautas del otoño.
¡Oh, más altiva aflicción! vosotros, altares bronceados,
a la llama ardiente del espíritu la nutre hoy un majestuoso dolor,
los nietos no nacidos.

(Traducción: Héctor A. Piccoli)

DÄMMERUNG

Im Hof, verhext von milchigem Dämmerchein,
Durch Herbstgebräuntes weiche Kranke gleiten.
Ihr wächsern-runder Blick sinnt goldner Zeiten,
Erfüllt von Träumerei und Ruh und Wein.

Ihr Siechentum schließt geisterhaft sich ein.
Die Sterne weiße Traurigkeit verbreiten.
Im Grau, erfüllt von Täuschung und Geläuten,
Sieh, wie die Schrecklichen sich wirr zerstreun.

Formlose Spottgestalten huschen, kauern
Und flattern sie auf schwarz-gekreuzten Pfaden.
O! trauervolle Schatten an den Mauern.

Die andern fliehn durch dunkelnde Arkaden;
Und nächstens stürzen sie aus roten Schauern
Des Sternenwinds, gleich rasenden Mänaden.

CREPÚSCULO

En el patio, embrujado por lechoso brillo crepuscular,
se deslizan débiles enfermos cruzando bronceados otoñales.
Su redonda-cérea mirada cavila tiempos dorados,
colmada de sueños y quietud y vino.

Su padecimiento se encierra espectral.
Las estrellas irradian blanca tristeza.
En el gris, colmado de tañidos y engaño,
Ved cómo los horribles se esparcen en desorden.

Informes figuras de escarnio se escurren, se acucillan
y revolotean sobre senderos cruzados de negro.
Oh, sombras llenas de tristeza en los muros.

Los otros huyen a través de oscurecidas arcadas;
y de noche se precipitan desde rojos estremecimientos
del viento estelar, igual que frenéticas ménades.

KINDHEIT

Voll Früchten der Hollunder; ruhig wohnte die Kindheit
In blauer Höhle. Über vergangenen Pfad,
Wo nun bräunlich das wilde Gras saust,
Sinnst das stille Geäst; das Rauschen des Laubs

Ein gleiches, wenn das blaue Wasser im Felsen tönt.
Sanft ist der Amsel Klage. Ein Hirt
Folgt sprachlos der Sonne, die vom herbstlichen Hügel rollt.

Ein blauer Augenblick ist nur mehr Seele.
Am Waldsaum zeigt sich ein scheues Wild und friedlich
Ruhn im Grund die alten Glocken und finsternen Weiter.

Frömmert kennst du den Sinn der dunklen Jahre,
Kühle und Herbst in einsamen Zimmern;
Und in heiliger Bläue läuten leuchtende Schritte fort

Leise klirrt ein offenes Fenster; zu Tränen
Rührt der Anblick des verfallenen Friedhofs am Hügel,
Erinnerung an erzählte Legenden; doch manchmal erhellt sich die Seele,
Wenn sie frohe Menschen denkt, dunkelgoldene Frühlingstage.

INFANCIA

Colmado de frutos el saúco; vivía tranquila la infancia
En gruta azul. Sobre pasado sendero
Donde ahora zumba parduzca la hierba salvaje,
Medita el silencioso ramaje; el rumor del follaje

Semeja el agua azul cuando suena en el peñasco.
Dulce es el lamento del mirlo. Un pastor
Persigue callado al sol, que rueda de la colina otoñal.

Un instante azul es nada más que alma.
En la linde del bosque se muestra un tímido venado y en paz
Descansan las viejas campanas en el fondo y poblados sombríos.

Más piadoso conoces el sentido de los años oscuros,
Fresco y otoño en habitaciones solitarias;
y en azul sagrado resuenan pasos luminosos.

Vibra suave una ventana abierta; hasta las lágrimas
Conmueve la visión del cementerio en ruinas en la colina,
Recuerdo de leyendas narradas; sin embargo a veces se ilumina el alma
cuando piensa hombres dichosos, días primaverales de oscuro oro.

ABENDLÄNDISCHES LIED

O der Seele nächtlicher Flügelschlag:
Hirten gingen wir einst an dämmernden Wäldern hin
Und es folgte das rote Wild, die grüne Blume und der lallende Quell
Demutsvoll. O, der uralte Ton des Heimchens,
Blut blühend am Opferstein
Und der Schrei des einsamen Vogels über der grünen Stille des Teichs.

O, ihr Kreuzzüge und glühenden Martern
Des Fleisches, Fallen purpurner Früchte
Im Abendgarten, wo vor Zeiten die frommen Jünger gegangen,
Kriegsleute nun, erwachend aus Wunden und Sternenträumen.
O, das sanfte Zyanenbündel der Nacht.

O, ihr Zeiten der Stille und goldener Herbste,
Da wir friedliche Mönche die purpurne Traube gekeltert;
Und rings erglänzten Hügel und Wald.
O, ihr Jagden und Schlösser; Ruh des Abends,
Da in seiner Kammer der Mensch Gerechtes sann,
In stummem Gebet um Gottes lebendiges Haupt rang.

O, die bittere Stunde des Untergangs,
Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun.
Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden:
Ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen
Und der süße Gesang der Auferstandenen.

CANCIÓN DEL PONIENTE

Oh el aleteo nocturno del alma:
pastores, nosotros anduvimos una vez junto a bosques crepusculares
y siguió el venado rojo, la verde flor y la balbuceante fuente
con humildad. Oh el tono ancestral del grillo,
sangre floreciente en piedra sacrificial
y el grito del pájaro solitario sobre el verde silencio del estanque.

Oh, vosotros cruzadas y martirios candentes
de la carne, caer de frutos purpúreos
en el jardín anochecido, por donde otrora pasaron los devotos discípulos,
ahora gente de guerra, despertando de heridas y sueños estelares.
Oh, el dulce haz de centáureas de la noche.

Oh, vosotros tiempos del silencio y otoños dorados,
en el que nosotros, monjes pacíficos, prensábamos la uva purpúrea;
y en derredor resplandecían colina y bosque.
Oh, vosotros cacerías y castillos; calma del anochecer,
en la que el hombre meditaba en su sala lo justo;
luchaba en muda plegaria por la cabeza viva de Dios.

Oh, la amarga hora del ocaso,
en el que contemplábamos un rostro pétreo en negras aguas.
Pero radiantes alzan los amantes los párpados plateados:
una estirpe. Incienso fluye de almohadas rosáceas
y el dulce canto de los resucitados.

RONDEL

Verflossen ist das Gold der Tage,
Des Abends braun und blaue Farben:
Des Hirten sanfte Flöten starben
Des Abends blau und braune Farben
Verflossen ist das Gold der Tage.

RONDEL

Se ha desvanecido el oro de los días,
Colores pardos y azules del anochecer:
las dulces flautas del pastor murieron
colores azules y pardos del anochecer
se ha desvanecido el oro de los días.

NACHTS

Die Bläue meiner Augen ist erloschen in dieser Nacht,
Das rote Gold meines Herzens. O! wie stille brannte das Licht
Dein blauer Mantel umfing den Sinkenden;
Dein roter Mund besiegelte des Freundes Umnachtung.

DE NOCHE

El azul de mis ojos se apagó en esta noche,
El rojo oro de mi corazón. ¡Oh! Qué quieta ardía la lámpara.
Tu abrigo azul abrazó al que caía;
Tu roja boca selló la demencia del amigo.

RUH UND SCHWEIGEN

Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald.

Ein Fischer zog

In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher.

In blauem Kristall

Wohnt der bleiche Mensch, die Wang' an seine Sterne gelehnt;

Oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf.

Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel

Den Schauenden, das Heilige blauer Blumen,

Denkt die nahe Stille Vergessenes, erloschene Engel.

Wieder nachtet die Stirne in mondenem Gestein;

Ein strahlender Jüngling

Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung.

CALMA Y SILENCIO

Pastores sepultaron al sol en el pelado bosque.

Un pescador sacó

La luna en red de crines de helado estanque.

En cristal azul

Vive el hombre pálido, la mejilla apoyada en sus estrellas;

O inclina él la cabeza en sueño purpúreo.

Pero siempre conmueve el negro vuelo de los pájaros

Al que contempla, lo sagrado de flores azules,

piensa la quietud próxima lo olvidado, ángeles extintos.

Anochece la frente de nuevo en roca lunar;

Un radiante adolescente

Aparece la hermana de otoño y negra descomposición.

UNTERWEGS

Am Abend trugen sie den Fremden in die Totenkammer;

Ein Duft von Teer; das leise Rauschen roter Platanen;

Der dunkle Flug der Dohlen; am Platz zog eine Wache auf.

Die Sonne ist in schwarze Linnen gesunken; immer wieder kehrt dieser vergangene Abend.

Im Nebenzimmer spielt die Schwester eine Sonate von Schubert.

Sehr leise sinkt ihr Lächeln in den verfallenen Brunnen,

Der bläulich in der Dämmerung rauscht. O, wie alt ist unser Geschlecht.

Jemand flüstert drunten im Garten; jemand hat diesen schwarzen Himmel verlassen.

Auf der Kommode duften Äpfel. Großmutter zündet goldene Kerzen an.

O, wie mild ist der Herbst. Leise klingen unsere Schritte im alten Park

Unter hohen Bäumen. O, wie ernst ist das hyazinthene Antlitz der Dämmerung.

Der blaue Quell zu deinen Füßen, geheimnisvoll die rote Stille deines Munds,

Umdüstert vom Schummer des Laubs, dem dunklen Gold verfallener Sonnenblumen.

Deine Lider sind schwer von Mohn und träumen leise auf meiner Stirne.

Sanfte Glocken durchzittern die Brust. Eine blaue Wolke

Ist dein Antlitz auf mich gesunken in der Dämmerung.

Ein Lied zur Gitarre, das in einer fremden Schenke erklingt,

Die wilden Hollunderbüsche dort, ein lang vergangener Novembertag,

Vertraute Schritte auf der dämmernden Stiege, der Anblick gebräunter Balken,

Ein offenes Fenster, an dem ein süßes Hoffen zurückblieb –

Unsäglich ist das alles, o Gott, daß man erschüttert ins Knie bricht.

O, wie dunkel ist diese Nacht. Eine purpurne Flamme

Ertosch an meinem Mund. In der Stille

Erstirbt der banger Seele einsames Seitenspiel.

Laß, wenn trunken von Wein das Haupt in die Gosse sinkt.

DE CAMINO

Al atardecer llevaron al extraño a la sala mortuoria;

Un aroma de alquitrán; el quedo murmullo de rojos plátanos;

El oscuro vuelo de los grajos; en la plaza se desplegó una guardia.

El sol se hundió en negros lienzos; vuelve siempre de nuevo esa tarde pasada.

En la habitación configua toca la hermana una sonata de Schubert.

Muy queda se hunde su risa en la ruínosa fuente,

Que azulada murmura en el crepúsculo. Oh qué antigua es nuestra estirpe.

Alguien susurra abajo en el jardín; alguien ha abandonado este negro cielo.

Sobre la cómoda huelen manzanas. La abuela enciende velas doradas.

Oh, qué apacible es el otoño. Quedos suenan nuestros pasos en el viejo parque

Bajo altos árboles. Oh, qué serio es el rostro de jacinto del crepúsculo.

El manantial azul a tus pies, lleno de secretos el rojo silencio de tu boca,

Envueltos en sombras por la duermevela del follaje, de oscuro oro de girasoles en ruinas.

Tus párpados son pesados de amapola y sueñan quedo sobre mi frente.

Dulces campanas reverberan en el pecho. Una nube azul

Se ha hundido tu rostro en mí en el crepúsculo.

Una canción para guitarra, que resuena en una extraña cantina,

Ahí los salvajes arbustos del saúco, un día de noviembre ha tiempo pasado,

Pasos familiares sobre la escalera crepuscular, la visión de vigas amarronadas,

Una ventana abierta, ante la cual permanece una dulce esperanza –

Indecible es todo esto, oh Dios, tal que uno quebrado cae de rodillas.

Oh, qué oscura es esta noche. Una llama purpúrea

Se extinguió contra mi boca. En el silencio

desfallece la solitaria lira del alma temerosa.

Deja, cuando ebria de vino la cabeza se hunda en la acequia.

ENTLANG

Geschnitten sind Korn und Traube,
Der Weiler in Herbst und Ruh.
Hammer und Amboß klingt immerzu,
Lachen in purpurner Laube.

Astern von dunklen Zäunen
Bring dem weißen Kind.
Sag wie lang wir gestorben sind;
Sonne will schwarz erscheinen.

Rotes Fischlein im Weiher;
Stirn, die sich fürchtig belauscht;
Abendwind leise ans Fenster rauscht,
Blaues Orgelgeleier.

Stern und heimlich Gefunkel
Läßt noch einmal aufschau'n.
Erscheinung der Mutter in Schmerz und Graun;
Schwarze Reseden im Dunkel.

ANDANDO

Cortados el cereal y la uva,
el caseño en otoño y calma.
Incesante suenan martillo y yunque,
risas en la purpúrea glorieta.

Ásteres de oscuros cercos
llévale al niño blanco.
Di hace cuánto hemos muerto;
el sol quiere aparecer negro.

Pececillo rojo en el estanque;
la frente se acecha temerosa;
viento de la tarde murmura quedo en la ventana,
azul la cantineta del órgano.

Estrella y secreto resplandor
hace una vez más alzar la mirada.
Aparición de la madre en dolor y espanto;
negras resedas en lo oscuro.

PAUL CELAN

MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN

fahren die Himmelwracks.

In dieses Holzlied
beißt du dich fest mit den Zähnen.

Du bist der tiefste
Wimpel.

CON MÁSTILES HACIA LA TIERRA CANTADOS

viajan los celestes barcos naufragados.

Ese canto de madera
muerdes aferrándote con los dientes

Tú eres el gallardete resistente
al canto.

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.

Nichts erwürfelt. Wieviel
Stimme?
Siebenzehn.

Deine Frage – deine Antwort.
Dein Gesang, was weiß er?

Tiefirmschnee,
Iefimnee,
I-i-e

NO MÁS ARTE DE ARENA, ni libro de arena, ni maestros.

Nada echado a los dados. ¿Cuántos
mudos?
Diez y siete.

Tu pregunta – tu respuesta.
Tu canto, ¿qué sabe él?

Hondoentanieve,
odenleve,
o-e-e.

DIE POLE

sind in uns,
unübersteigbar
im Wachen,
wir schlafen hinüber, vors Tor
des Erbarmens,

ich verliere dich an dich, das
ist mein Schneetrost,

sag, daß Jerusalem ist,

sags, als wäre ich dieses
dein Weiß,
als wärst du
meins,

als könnten wir ohne uns wir sein,

ich blättere dich auf, für immer,

du betest, du bettest
uns frei.

LOS POLOS

están en nosotros,
infranqueables
en la vigilia,
dormimos por sobre ellos hasta alcanzar la puerta
de la piedad,

te pierdo en ti, ése
es mi consuelo de nieve,

di, que Jerusalén es,

dilo, como si yo fuera éste
tu blanco,
como si tú fueras
el mío,

como si pudiéramos ser nosotros sin nosotros,

te hojeo para siempre,

tú rezas, tú nos haces yacer
libres.

AUS HERZEN UND HIRNEN

sprießen die Halme der Nacht,
und ein Wort, von Sinnen gesprochen,
neigt sie ins Leben.

Stumm wie sie
wehn wir der Welt entgegen:
unsere Blicke,
getauscht, um getröstet zu sein,
tasten sich vor,
winken uns dunkel heran.

Blicklos
schweigt nun dein Aug in mein Aug sich,
wandernd
heb ich dein Herz an die Lippen,
hebst du mein Herz an die deinen:
was wir jetzt trinken,
stillt den Durst der Stunden;
was wir jetzt sind,
schenken die Stunden der Zeit ein.

Munden wir ihr?
Kein Laut und kein Licht
schließt zwischen uns, es zu sagen.

O Halme, ihr Halme.
Ihr Halme der Nacht.

DE CORAZONES Y CEREBROS

brotan los tallos de la noche,
y una palabra, dicha por guadañas,
los inclina a la vida.

Mudos como ellos
flotamos contra el mundo:
nuestras miradas,
intercambiadas, para ser consolados,
avanzan tanteando,
nos llaman con oscuras señas.

Falto de mirada
se silencia ahora tu ojo hacia el mío,
vagando,
alzo tu corazón a los labios,
alzas mi corazón a los tuyos:
lo que ahora bebemos,
calma la sed de las horas;
lo que ahora somos,
lo escancian las horas del tiempo.

¿Le sabemos bien?
Ningún sonido y ninguna luz
se desliza entre nosotros, que lo diga.

Oh tallos, vosotros tallos.
Vosotros tallos de la noche.

WEISGRAU aus-

geschachtelten steilen
Gefühls.

Landeinwärts, hierher-
verwehter Strandhafer bläst
Sandmuster über
den Rauch von Brunnengesängen.

Ein Ohr, abgetrennt, lauscht.

Ein Aug. in Streifen geschnitten,
wird all dem gerecht.

GRISBLANCO del ex-

cavado sentimiento cortado
a pique

Tierra adentro, hacia aquí
dispersada arenaria sopla
guardas de arena sobre
el humo de cánticos de fuentes.

Una oreja, cercenada, escucha.

Un ojo, en tiras cortado,
hace a todo esto justicia.

FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.

SOLES FILIFORMES

sobre el grisnegro yermo.
Un pensamiento
alto como árbol
se arrebató el tono de luz: aún
hay canciones por cantar más allá
de los hombres.

SCHWARZE FLOCKEN

Schnee ist gefallen, lichtlos. Ein Mond
ist es schon oder zwei, daß der Herbst unter
mönchischer Kutte
Botschaft brachte auch mir, ein Blatt aus ukrainischen Halden:

«Denk, daß es wintert auch hier, zum tausendstenmal nun
im Land, wo der breiteste Strom fließt:
Jakobs himmlisches Blut, benedieit von Äxten...
O Eis von unirdischer Röte – es waret ihr Hetman mit allem
Troß in die finsternden Sonnen... Kind, ach ein Tuch,
mich zu hüllen darein, wenn es blinket von Helmen,
wenn die Scholle, die rosige, birst, wenn schneeig stäubt das Gebein
deines Vaters, unter den Hufen zerknirscht
das Lied von der Zeder...
Ein Tuch, ein Tüchlein nur schmal, daß ich wahre
nun, da zu weinen du lernst, mir zur Seite
die Enge der Welt, die nie grünt, mein Kind, deinem Kinde!»

Blutete, Mutter, der Herbst mir hinweg, brannte der Schnee mich:
sucht ich mein Herz, daß es weine, fand ich den Hauch, ach des Sommers,
war er wie du.
Kam mir die Träne. Webt ich das Tüchlein.

COPOS NEGROS

Nieve ha caído, sin luz. Una luna
hace ya o dos que el otoño con hábito de monje
mensaje traje también para mí, una hoja desde las laderas ucranianas:

"Piensa que también aquí es invierno, por milésima vez ahora,
en la tierra donde la más ancha corriente fluye:
sangre celestial de Jacob, bendecida por hachas...
Oh hielo de no-terrena rojez - vadea su Hetman con séquito y todo
en los soles que se ensombrecen... Niño, ay, un paño
para envolverme cuando destelle en los yelmos,
cuando el témpano, el rosado, estalle, cuando nevosa cubra de polvo el esqueleto
de tu padre, bajo los cascos constricta,
la canción de los cedros...
Un paño, siquiera un pañito, agosto, para guardar
ahora que aprendes a llorar a mi lado
la estrechez del mundo, que jamás verdece, ¡niño mío, para tu niña!"

Se me desangraba, madre, el otoño, me quemaba la nieve:
busqué mi corazón para que llorara, encontré el aliento, ay, del verano,
era como tú.
Me vino la lágrima. Tejé el pañito.

ERBLINDETE schon heut:

auch die Ewigkeit steht voller Augen –
darin
ertrinkt, was den Bildern hinweghalf
über den Weg, den sie kamen,
darin
erlischt, was auch dich aus der Sprache
fortnahm mit einer Geste,
die du geschwehn ließt wie
den Tanz zweier Worte aus lauter
Herbst und Seide und Nichts.

CIÉGATE hoy mismo

también la eternidad está llena de ojos –
allí
se ahoga, lo que consoló a las imágenes
a través del camino por el que vinieron,
allí
se borra, lo que también a ti te separó
del lenguaje con un gesto,
que tu dejaste suceder como
la danza de dos palabras de intenso
otoño y seda y nada.

DAS GESCHRIEBENE höhlt sich, das

Gesprochene, meergrün,
brennt in den Buchten,

in den
verflüssigten Namen
schnellen die Tümler,

im geewigten Nirgends, hier,
im Gedächtnis der über-
lauten Glocken in – wo nur?,

wer
in diesen
Schattengeviert
schraubt, wer
unter ihm
schimmert auf, schimmert auf, schimmert auf?

LO ESCRITO se hueca, lo

hablado, verdemar,
arde en las bahías,

en los
desleídos nombres
saltan las toninas,

en el eternizado Ningún-lugar, aquí,
en la memoria de sobre-
tocadas campanas en – ¿dónde sino?,

¿quién
en este
cuadrado de sombras
resopla, quién
debajo de él
sobre-brilla, sobre-brilla, sobre-brilla?

UNTER EIN BILD

Rabenüberschwärmte Weizenwoge.

Welchen Himmels Blau? Des untern? Obern?

Später Pfeil, der von der Seele schnellte.

Stärkes Schwirren. Näh'res Glühen. Beide Welte.

BAJO UN CUADRO

Ola de trigo sobrevolada por cuervos.

¿De qué cielo el azul? ¿Del de abajo? ¿De arriba?

Flecha tardía, lanzada desde el alma.

Zumbido más fuerte. Ardor más cercano. Ambos mundos.

MANDORLA

In der Mandel - was steht in der Mandel?
Das Nicht.
Es steht das Nichts in der Mandel.
Da steht es und steht.

Im Nichts - wer steht da? Der König.
Da steht der König, der König.
Da steht er und steht.

Judenlocke, wirst nicht grau.

Und dein Aug - wohin steht dein Auge?

Dein Aug steht der Mandel entgegen.
Dein Aug, dem Nichts stets entgegen.
Es steht zum König.
So steht es und steht.

Menschenlocke, wirst nicht grau.
Leere Mandel, königsblau.

MANDORLA

En la almendra - ¿qué está en la almendra?
El no.
Está la nada en la almendra.
Ahí está y está

En la nada - ¿quién está ahí? El rey.
Ahí está el rey, el rey.
Ahí está él y está.

Bucle de judío, no te haces gris.

Y tu ojo - ¿hacia dónde está tu ojo?

Tu ojo está opuesto a la almendra.
Tu ojo, a la Nada se opone.
Está de parte del rey.
Así está y está

Bucle de hombre, no te haces gris.
Almendra vacía, azulreal.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria:

- Celan, Paul. (1983). *Gesammelte Werke*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- _____ . (2007). *Obras completas*. Madrid: Ed. Trotta.
- Celan, Paul y Celan-Lestrangle, Gisèle. (2008). *Correspondencia*. Madrid: Si-ruela.

- Hölderlin, Friedrich. (1968). *Sämtliche Werke Große Stuttgarter Ausgabe* (Hrsg. F. Beissner). Stuttgart: Kohlhammer, Cotta.
- _____ . (1975). *Sämtliche Werke*. Frankfurter Ausgabe (Hrsg. D. E. Sattler). Frankfurt: Stroemfeld Verlag.
- _____ . (1969). *Werke und Briefe*. Frankfurt/ Main: Insel Verlag.
- _____ . (1972). *Hölderlin. Himnos tardíos. Otros Poemas*. Bs. As.: Sudamericana.
- _____ . (1991). *Los himnos de Tübinga*. Madrid: Ed. Hiperión.
- _____ . (1980). *Las grandes elegías (1800-1801)*, Madrid: Ed. Hiperión.
- _____ . (1978). *Poemas de la locura, precedidos de algunos testimonios de sus contemporáneos sobre los "años oscuros" del poeta*, Madrid: Ed. Hiperión.
- _____ . (1983). *Ensayos*, Madrid: Hiperión, 1983.
- _____ . (2016). *Poesía última*. Comp. Por M. Burello. CABA: El Hilo de Ariadna.

- Trakl, Georg. (1995-2014). *Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe*. **Basel/Frankfurt: Stroemfeld.**
- _____ . (2009). *Poemas*, Bs.As.: Ed. Corregidor.
- _____ . (1989). *Revelación y cuerpo del ocaso*, México: UAEM.
- _____ . (1973). *Poemas*, Madrid: Visor.
- _____ . (2016). *Sebastian en el sueño*. Rosario: Abend.

Bibliografía secundaria:

- Adorno, Theodor. (2003). *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- Allemann, Beda. (1975). *Literatura y reflexión II*. Bs. As: Ed. Alfa Argentina.
- _____. (1986). Problèmes d'un commentaire de Celan. En *Contre-jour. Études sur Paul Celan*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- _____. (2011). *Heidegger y Hölderlin*. Bs. As: Prometeo.
- Argullol, Rafael. (2008). *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Acontilado.
- Badiou, Bertrand. (2008). Introducción. En Celan, Paul y Celan-Lestrange, Gisèle. *Correspondencia*. Madrid: Siruela.
- Basil, Otto, *Trakl*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, , 1996.
- Benjamin, Walter. (1995). Friedrich Hölderlin a Casimir Böhlendorf. En *Personajes alemanes*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- _____. (1977). Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. En *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Blanchot, Maurice. (2001). *La bestia de Lascaux. El último en hablar*. Madrid: Tecnos.
- _____. (1969). El itinerario de Hölderlin, En *El espacio literario*. Bs. As.: Paidós.
- _____. (2007). La palabra "sagrada" de Hölderlin. En *La parte del fuego*. Madrid: Arena Libros.
- Bollack, Jean. (2005). *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Madrid: Trotta.
- Böschenstein, Bernhard. (1965/66). Hölderlins späteste Gedichte. En *Hölderlin-Jahrbuch 14*. Disponible en https://www.hoelderlin-gesellschaft.de/fileadmin/user_upload/Dokumente/Jahrbuch_196566/196566_35.pdf
- _____. (1986). Désorientation orientée. En *Contre-jour. Etudes sur Paul Celan*. Paris: Les éditions du Cerf, 1986.
- _____. (2006). *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Brinkmann, Richard. (1970). Abstrakte Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage. En *Der deutsche Expressionismus*. Göttingen.

- Burello, M. y Lupette, L. (2016). Estudio preliminar en Hölderlin, Friedrich. *Poesía última*. Comp. Por M. Burello. CABA: El Hilo de Ariadna.
- Cacciari, Massimo. (1989). *Hombres póstumos, la cultura vienesa del primer novecientos*. Barcelona: Ed. Península.
- Chargaff, Erwin. (2011). Belleza apocalíptica: Notas sobre los poemas tardíos de Hölderlin. *Revista de la Escuela de Letras N° 13. Volumen de Estudios Literarios*. UNR.
- Colombat, Rémy. (1987). *Rimbaud, Heym, Trakl: essais de description comparée*. Berne, Francfort-S. Main, Paris: P. Lang.
- Denneker, Iris. (1984). *Konstruktion und Expression: Zur Strategie und Wirkung der Lyrik Georg Trakls. (Trakl-Studien)*. Salzburg: Otto Müller Verlag.
- Derrida, Jacques. (1986). *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Éd. Galilée.
- _____. (1996). Hablar por el otro. En *Diario de poesía N° 39*. Buenos Aires, Primavera 1996.
- _____. (1989). *Del espíritu (Heidegger y la pregunta)*. Valencia: Pre-textos.
- _____. (2010). Los ojos de la lengua. En *Revista Nombres*, Córdoba: Año XIX, N° 24.
- Ferrer, Guillermo. (2011). Experiencias del pasado e imágenes poéticas. Edmund Husserl y Paul Celan (Una lectura fenomenológica de *Sprachgitter*). En *Investigaciones Fenomenológicas*, N° 8, 169-204. e-ISSN: 1885-1088.
- Dogramad, B., Weimar, F. (2014). *Sie starben jung! Künstler und Dichter, Ideen und Ideale vor dem ersten Weltkrieg*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Doppler, Alfred. (1981). Der Stilwandel in der Lyrik Georg Trakls. En *Londoner Trakl-Symposion*. Salzburg: Otto Müller Verlag.
- Dossier: Paul Celan: Una lírica después de Auschwitz. (1996). En *Diario de Poesía N° 39*.
- Fois- Kaschel, Gabrièle. (2002). *Analyse linguistique de l'hermétisme et des libertés poétiques chez Hölderlin, Trakl et Celan*. Paris: Ed. L'Harmattan.
- Gadamer, Hans-Georg. (2009). *¿Quién soy yo y quién eres tú?* Barcelona: Herder.
- Grimm, Reinhold. (1974) Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud. En *Zur Lyrik-Diskussion*. Berlin: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hamacher, Werner. (1986). La seconde d'inversion. Mouvement d'une figure à travers les poemes de Celan. En *Contre-jour. Etudes sur Paul Celan*. Paris:

Les Éditions du Oerf.

-Hamburger, Michel. (1985). Georg Trakl. En *El poeta y su trabajo IV*, Univ. Autónoma de Puebla.

-Heidegger, Martin. (1979). El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl. En *De camino al habla*. Barcelona: ED. Del Serbal.

_____. (2005). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza Ed.

-Jakobson, Roman. (1976). Ein Blick auf *Die Aussicht* von Hölderlin". *Hölderlin. Klee. Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte*. Baden- Baden: Suhrkamp.

-Killy, Walther. (1967). *Über Georg Trakl*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht.

-Lacoue-Labarthe, Philippe. (2010). *La imitación de los modernos*. Bs. As.: Ed. La Cebra.

-_____. (2006). *La poesía como experiencia*. Madrid: Arena.

-Leschnitzer, Franz. (1973). Über drei Expresionisten. En *Die Expresionismus Debatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

-Man de, Paul. (2015). Modelos de temporalidad en el poema *Wie wenn am Feiertage...* de Hölderlin. En *Las Nubes, filosofía, arte, literatura*. N°3. Universidad de Barcelona. Web.10/8/2015.

-Matt von, Peter. (2009). *Wörterleuchten. Kleine Deutungen deutscher Gedichte*. Berlin: Hanserverlag.

-Mattoni, Silvio. (2018). *Tekhné*. Santiago de Chile: Cuadro de tiza ed.

-Mosès, Stéphane. (1996). Quand le langage se fait voix. Paul Celan: *Entretien dans la montagne*. En *Contre-jour. Etudes sur Paul Celan*. Paris: Les editions du Cerf, 1996.

-Mujica, Hugo. (2009). *La pasión según Georg Trakl. Poesía y expiación*. Madrid: Ed. Trotta.

-Muschg, Walter. (1997). *Historia trágica de la literatura*, México: FCE.

-Overath, Angelika. (1987). *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*. Stuttgart: Metzler.

-Piccoli, H. A. y Colussi, G. C. (1994). Friedrich Hölderlin y Rainer Maria Rilke: metafórica de lo íntimo y canto de la totalidad en tres siglos de poesía alemana. En *Revista de Letras* N° 3. Rosario: Editorial UNR.

-Pinthus, Kurt. (1920). *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag.

-Praz, Olivier. (2013). *Viens sous les arbres, parmi les couleurs de la vie! Essai sur la poétique de Friedrich Hölderlin*. Paris: Hermann Ed.

-Räsänen, Pajari. (2007). *Counter-figures. An Essay on Antimetaphoric Resistance: Paul Celan's Poetry and Poetics at the Limits of Figurality*. Helsinki: Helsinki University Printing House.

-Schneider, Karl. (1968). *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus*. Heidelberg: Carl Winter-Universitätverlag.

-Schönherr, Hartmut. Zu Georg Trakl.

Disponible en <http://gedichtewerkstatt.de/Trakl/EssaysBiografie.html>.

-Steiner, Jakob. (1984). Die Farben in der Lyrik von George bis Trakl. En *Internationales Georg Trakl – Symposium*. Albany, N. Y., Bern: Verlag Peter Lang.

-Strauss, Walter.(1984). Beyond the human: Georg Trakl and Paul Celan. En *Internationales Georg Trakl Symposium Jahrbuch*. Bern: Peter Lang.

-Szondi, Peter. (1992a). *Estudios sobre Hölderlin*. Barcelona: Ed. Destino.

-_____. (1992b). *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Visor.

-_____. (2005a). *Poética y filosofía de la historia II*. Madrid: Visor.

-_____. (2005b). *Estudios sobre Celan*. Madrid: Trotta.

-Valtovina, Amelia. (2006). *Bleu. Métamorphoses d'une couleur dans la poésie moderne allemande*. Paris: Éd. Galilée.

-Waiblinger, Wilhelm. (1988). *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin*. Madrid: Hiperión.

-Weissman, Dirk. (2000). La couleur u-topique du dernier Celan. En Michel Costantini, Jaques Le Rider et Francois Soulages (ed.), *La couleur réfléchie*, Paris: L'Harmattan.

-_____. (2001). Farbenbelagert das Leben : La double face de la couleur chez Celan. En *Paul Celan. Biographie und Interpretation. Biographie et interprétation*, Paris: Editions Suger de l'Université de ParisVIII.

-_____. (2003). *Poesie, judaïsme, philosophie. Une histoire de la réception de Paul Celan en France, des débuts jusqu'à 1991*. Thèse de doctorat en études germaniques. Université de la Sorbonne. Disponible en <http://www.theses.fr/2003PA030084>

-Zweig, Stefan. (1999). *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*. Barcelona: El Acanalado.

Bibliografía general:

- Adorno, Theodor. (1992). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- Albers, Josef. (1999). *La interacción del color*. Madrid: Alianza Forma.
- Angelloz, J. F. (1949). *La literatura alemana*. Barcelona, Madrid, Bs. As.: Salvat Ed.
- Argullol, Rafael. (1983). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Bruguera.
- Arnheim, Rudolf. (1997). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- Aumont, Jaques. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Bachelard, Gastón. (2011). *La poética del espacio*. México: FCE.
- _____. (1975). *La llama de una vela*. Caracas: Monte Avila Ed.
- Batchelor, David. (2008). *Colour*. Cambridge: The MIT Press.
- Baudelaire, Charles. (2017). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Antonio Machado.
- _____. (2008). *Le Peintre de la vie moderne*. Madrid: De Langre.
- Béguin, Albert. (1954). *El alma romántica y el sueño*. México: F. C. E.
- Bělič, Oldřich. (2000). *Verso español y verso europeo*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- Benjamin, Walter. (1991). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____. (2015). *Estética de la imagen*. CABA: La marca editora.
- _____. (2017). *Materiales para un autorretrato*. Buenos Aires: FCE.
- _____. (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- _____. (1988). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Ed. Península.
- Benn, Gottfried. (1984). *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt/M.: Fischer Verlag.

- Benveniste, Émile. (1997). *Problemas de Lingüística General II*. México: Siglo XXI.
- Berman, Antoine. (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dedalus.
- _____. (2015). *La era de la traducción*. Buenos Aires: Dedalus.
- _____. (1984). *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice. (1970). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Ed.
- _____. (1969). *El espacio literario*. Bs. As.: Paidós.
- Bloch, Ernst. (1980). *El principio esperanza*. Madrid: Aguilar.
- Bockemühl, Michael. (2000). *Turner*. Köln: Taschen Verlag.
- Brusatin, Manlio. (2009). *Histoire des couleurs*. Paris: Champs arts.
- Burrello, Marcelo. "Un juego disolvente de las formas". La fantasía en la obra temprana de Walter Benjamin. Disponible en http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-38/burrello_mesa_38.pdf
- Calandrio, Stefania. (2012). Ocho tesis a favor (¿o en contra?) de una semiótica del color. En *Tópicos del Seminario* N° 28. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Carus, Carl Gustav. (1992). *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Madrid: Visor.
- Caygill, Howard. (2005). *Walter Benjamin. The colour of experience*. London: Taylor & Francis.
- Costantini M., Le Rider, J. et Soulages, M. (ed.). (2000). *La couleur réfléchie*, Paris: L'Harmattan.
- D'Angelo, Paolo. (1999). *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor.
- Da Vinci, Leonardo. (2004). *Tratado de la pintura*. Madrid: Akal.
- Deleuze, Gilles. (2007). *Pintura el concepto de diagrama*. Bs. As. : Cactus.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1993). **¿Qué es la filosofía?** Barcelona: Anagrama.
- De Micheli, Mario. (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Didi-Huberman. (2001). *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Lonrai: Les Éditions de Minuit.
- Dorán, P.M. (2016). *Conversaciones con Cézanne*. Bs. As.: Cactus.

- Duve, Thierry de. (1991). *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Eissner, Lotte. (2013). *La pantalla diabólica*, Bs. As: El cuenco de plata.
- Emrich, Wilhelm. (1985). *Protesta y promesa. Estudios sobre poesía clásica y moderna*. Barcelona: Alfa.
- Estiú, Emilio. (1950). El mundo estético de Goethe. En *Homenaje a Goethe*. La Plata: UNLP.
- Foucault, Michel. (1977). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Gass, William H. (2014). *On Being blue. A Philosophical inquiry*. New York: New York Review Books.
- Gebser, Jean. (1999) Der grammatische Spiegel. En *Gesamtausgabe, Band I*. Schaffhausen: Novalis Verlag.
- George, Stefan. *Sämtliche Werke in achtzehn Bänden / Gesamtausgabe*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag.
- Glaser, H., Lehmann, J. u. Lubos, A. (1984). *Wege der deutschen Literatur – Eine geschichtliche Darstellung*, Ullstein Verlag.
- Gode-von Aesch, Alexander. (1947). *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*. Bs. As.: Espasa calpe.
- Goethe, Johann Wolfgang. (1950). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Gombrich, Ernst H. (1999). *Historia del Arte*. México: Ed. Diana.
- _____. (1982). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gili.
- González García, A., Calvo Serraller, F., Marchán Fiz, S. (2003) *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Ed Istmo.
- Grimm, Reinhold. (1958). *Gottfried Benn. Die farbliche Chiffre in der Dichtung*. Nürnberg: Verlag Hans Carl.
- Haas, Alois M. (1999). *Visión en azul. Estudios de mística europea*. Madrid: Siruela.
- Handke, Peter. (2012). *Lento en la sombra. Ensayos sobre literatura, arte y cine*. Bs. As.: Eterna Cadencia.
- Hartmann, Nicolai. (1961). *El idealismo alemán*. Bs.As.: Sudamericana.
- Hauser, Arnold. (1978). *Historia Social de la literatura y el arte*. Barcelona: Guadarrama.

- Heidegger, Martin. (1935). *Einführung in die Metaphysik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- _____. (2001). *Introducción a la Metafísica*. Barcelona: Gedisa.
- Henry, Michel. (2014). *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. Paris: Quadrige.
- Hofmannsthal, Hugo von. (1988). *Die Briefe des Zurückgekehrten*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. (pp.158-195). Disponible en <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-briefe-des-zuruckgekehrten-987/4>.
- Itten, Johannes. (1961). *Kunst der Farbe*. Ravensburg: Otto Maier.
- Jakobson, Roman. (2007). *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Jay, Martin. (2011). "Chromophilia: *Der Blaue Reiter*, Walter Benjamin and the emancipation of colour". Hornby Island: Yale University Forum on Art, War and Science in the 20th Century.
- Kandinsky, Vassily (1912). *Über das Geistige in der Kunst*. München: Piper & Co. Verlag. Digitized by the Internet Archive in 2012 with funding from Metropolitan New York Library Council. Disponible en: <http://archive.org/details/berdas00kand>.
- Kandinsky, Vassily. (2011). *Sobre lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Ed. Libertador.
- Kandinsky, V; Marc, F. (2010) *El Jinete azul. Der Blaue Reiter*. Madrid: Paidós.
- Killy, Walther. (1998). *Literaturlexikon*. Berlin: Bertelsmann Lexikon Verlag – Digitale Bibliothek.
- _____. (1972). *Elemente der Lyrik*. München: Beck.
- Klee, Paul. (1979). *Para una teoría del arte moderno*. Bs. As.: Libros de Tierra Firme.
- _____. (1964). *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form und Gestaltungslehre*. Basel: Jürg Spiller.
- Kristeva, Julia. (1977). La joie de Giotto. En *Polylogue*. Paris: Seuil.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean Luc. (2012). *El absoluto literario*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lasker-Schüler, Else. (2004). *Sämtliche Gedichte*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Le Rider, Jaques. (1999). *Les couleurs et les mots*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lessing, Gotthold Ephraim. (2014). *Laocoonte o sobre los límites de la pintura*

ra y la poesía. Barcelona: Herder.

-Levertov, Denise. (2000). *This Great Unknowing: Last Poems*. New York: W. Norton & Co.

-Lévi-Strauss, Claude. (1994). *Mirar, escuchar, leer*. Madrid: Ed. Siruela.

-López de Santa María, Pilar. (2013). Introducción en Schopenhauer, Arthur. *Sobre la visión y los colores. Seguido de la correspondencia con Johann Wolfgang Goethe*. Madrid: Trotta.

-Malevich, Kasimir. (2015). *El mundo no objetivo*. Granada: Editorial Doble J.

-Marc, Franz. (2015). *Los cien aforismos y otros textos sobre estética*. México: UNAM.

-Marchese, A. y J. Forradellas. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

-Man de, Paul. (1983). *Blindness and insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minnesota, University Press.

-_____. (1990). *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.

-_____. (2007). *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal.

-Mandelstam, Ossip. (1995) Del interlocutor. En Revista *Nombres del Centro de Investigaciones "María Saleme de Burnichón"* N° 6, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

-Marí, Antonio (Ed.). (1979). *Antología del romanticismo alemán. El entusiasmo y la quietud*. Barcelona: Tusquets.

-Marin, Louis. (2015). *Destruir la pintura*. CABA: Fiordo.

-Martini, Fritz. (1964). *Historia de la literatura alemana*. Barcelona: Labor.

-Matisse, Henri. (2010). *Escritos y consideraciones sobre arte*. Barcelona: Paidós.

-Melville, Stephen. (1993). *Deconstruction in the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

-Merleau Ponty, Maurice. (1957). *Fenomenología de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.

-Mitchell, W.J.T. (1984). What's an image. En *New Literary History*, Vol.15, N° 3, The Johns Hopkins University Press, Septiembre 1984.

-_____. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.

- Modern, Roberto. (1972). *El expresionismo literario*. Bs. As.: Eudeba.
- _____. (1961). *Historia de la literatura alemana*. México: F. C. E.
- _____. (1995). *Literatura y teatro alemanes*. Bs. As.: Ed. Fraterna.
- Mondrian, Piet. (1973). *Realidad natural y realidad abstracta*. Barcelona: Barral Ed.
- _____. (1993). *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Colegio Oficial De Aparejadores Y Arquitectos Técnicos.
- Nancy, Jean-Luc. (2008). *Las musas*. Bs.As.: Amorrortu.
- _____. (2008). *La representación prohibida*. Bs.As.: Amorrortu.
- Novalis. (1969). *Werke*. München. C. H. Beck Verlag.
- Pastoreau, Michel. (2000). *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris: Éd. Du Seuil.
- _____. (2006). *Breve historia de los colores*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Prete, Antonio. (2010). *Tratado de la lejanía*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia Ed.
- Reguera, Isidoro. (2013). Introducción en Wittgenstein, Ludwig. *Observaciones sobre los colores*. Barcelona: Paidós.
- Rilke, Rainer Maria. (1962). *Gesammelte Gedichte*. Frankfurt/M.: Insel Verlag.
- _____. (1985). *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Paidós.
- Rimbaud, Arthur. (1972). *Œuvres complètes*. Paris: Flammarion.
- Runge, Phillip Otto. (1810). *Farbenkugel*. Hamburg: Friedrich Perthes.
- Ruskin, John. (2007). *The elements of drawing*. London: A & C Black Publishers Ltd.
- Safranski, Rudiger. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets.
- Schiller, Friedrich. (1991). *Sämtliche Gedichte*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- _____. (2018). *Sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona: Acantilado.
- Schopenhauer, Arthur. (2013). *Sobre la visión y los colores. Seguido de la correspondencia con Johann Wolfgang Goethe*. Madrid: Trotta.
- Sedlmayr, Hans. (2008). *La revolución del arte moderno*. Barcelona: Acantilado.

- Skard, Sigmund. (1946). *The Use of Color in Literature: A Survey of Research*. Proceedings of the American Philosophical Society, Vol. 90, No. 3.
- Todorov, Tzvetan. (1993). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila.
- Van Gogh, Vincent. (2015). *Cartas a Theo*. CABA: Adriana Hidalgo ed.
- Volkova, Anastasia. (2003). *Amimetische Gestaltungstendenzen in der expressionistischen Lyrik*. Freiburg: Albert-Ludwigs-Universität.
- Villafañe, Justo. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Werner, Friedrich. (1973). *Historia de la Literatura Alemana*. Bs. As.: Sudamericana.
- Wilpert, Gero von . (1988). *Deutsches Dichterlexikon*. Stuttgart: Kröner.
- _____. (1999). *Lexikon der Weltliteratur*. Digitale Bibliothek, Bd. 13: Berlin.
- _____. (1989). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner.
- Wittgenstein, Ludwig. (2013). *Observaciones sobre los colores*. Barcelona: Paidós.
- Wölfflin, Heinrich. (1952). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Worringer, Wilhelm. (1921). *Abstraktion und Einfühlung*. München: R. Piper & Co. Verlag.