



Figuración y abstracción: la imagen en la poesía de Paul Celan

Paula Beatriz Poenitz¹
Universidad nacional de Rosario
paupoenitz@hotmail.com

Resumen: El pasaje de la imagen representativa, propia de la lírica tradicional, a la imagen abstracta, que surge con la poesía moderna, no sólo constituye una transformación del orden retórico sino que supone una modificación de la concepción de la lengua, y de la lengua poética en particular, y de su relación con lo real. A partir de las formulaciones de Beda Allemann, se intentará caracterizar dicho pasaje considerando dos momentos: por un lado, la imagen romántica en cuanto testimonio de la unidad sueño-realidad, y por otro, la imagen en la poesía de Celan como testimonio de la autonomía lírica, su independencia respecto de los principios representativos de la realidad.

Palabras clave: Celan - Imagen poética - Imagen plástica - Abstracción - Allemann

Abstract: The translation of the representative image that characterizes the traditional lyric to the abstract image that emerges with the modern poetry composes not only a transformation of the rhetoric order but a modification of the language conception, and particularly of the poetic language, and his relation with any reality. Based on Beda Allemann's formulations, we will try to characterize these translations up to the consideration of two different moments: first, the romantic image as testimony of the dream-reality's unity, and second, the image in Celan's poetry as a testimony from lyric independence from the reality's representative principles.

Keywords: Celan - Poetic image - Plastic image – Abstraction – Allemann

“Lo no-escrito, endurecido/en lenguaje, deja/un cielo al descubierto.”

Estos versos de Celan son del poema “A la pointe acérée” del libro *La rosa de nadie*. Hablan de “lo no escrito”, lo inescrito: “*Ungeschriebenes*” es la

¹ **Paula Beatriz Poenitz** Profesora en Letras, graduada en la U.N.R. Actualmente se desempeña como Auxiliar Docente en las cátedras de Literatura Europea II y Literatura Contemporánea de la Fac. de Humanidades y Artes (UNR). Ha realizado traducciones del alemán para la revista de Letras y uso interno de cátedra. Actualmente, en el marco del proyecto de tesis de doctorado, investiga sobre “Imaginario pictórico e imagen literaria en las poéticas de F. Hölderlin, G.Trakl y P. Celan”

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

palabra en alemán. Lo que no ha sido escrito (¿por qué no puede ser escrito o porque “es” lo no escrito?), está “endurecido” en lenguaje, endurecido en la palabra. Y sin embargo, podríamos decir, a pesar de esto, “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”?

El poema finaliza con los siguientes versos:

“Algo, que puede andar, sin saludo,/como lo vuelto corazón,/viene.”

¿Es el poema el que viene, andando, convertido en corazón, sin necesidad de saludar, de anunciarse?

Celan ha dicho del poeta que “va con su existencia al lenguaje, herido de realidad y buscando realidad”, y dice del poema:

Puesto que es una manifestación del lenguaje y por tanto esencialmente dialógico, el poema puede ser una botella de mensaje lanzada con la confianza - ciertamente no siempre muy esperanzadora - de que pueda ser arrojada a tierra en algún lugar y en algún momento, tal vez a la tierra del corazón. De igual forma, los poemas están en camino: rumbo hacia algo. (498)

¿Cuál es el rumbo del poema, hacia dónde camina y de dónde viene?

En cierta forma, se parece a la búsqueda que iniciaron alguna vez los poetas románticos, salir del hogar para volver al hogar. Es el tema del *Heimkehr*, retorno al hogar, pero del que hubo que partir alguna vez. Sin embargo, en Celan, este hogar no es “real”, no forma parte de la tierra de los alemanes del romanticismo. La única realidad es el poema y el lenguaje. No sólo porque la experiencia del poema es inigualablemente otra, es la posguerra del horror de los campos, sino porque su lengua es también otra, otra experiencia de lenguaje.



Dice Lacoue-Labarthe, al comentar “El Meridiano” de Celan: “La poesía es [...] la interrupción, la suspensión del lenguaje, la cesura...La poesía adviene allí donde, inesperadamente, cede el lenguaje.” (60)

El lenguaje cede, no se presenta como representación de nada, no hay “realidad representada” en el poema, el poema parte del lenguaje y retorna al lenguaje o, si se quiere, al poema como tal. Es su única realidad y por esto, es único y singular.

Si el poema no es representación entonces la imagen poética tampoco lo es, o por lo menos, no es representación de una realidad dada por fuera del lenguaje. La pregunta que da nombre al ensayo de Beda Allemann: “¿Hay poesía abstracta?”, lleva a este autor a considerar la poesía romántica como el primer momento en el que las imágenes poéticas no son ya meras reproducciones, sino que constituyen un reino intermedio. A partir del siglo XIX, esta “esfera de ensoñación” ya no necesitará de ninguna fundamentación como en la poesía romántica, en la que el poeta conducía a su lector de un mundo al otro. En la poesía de los simbolistas

el poema en su totalidad deviene simbólico, es decir,[...] desarrolla desde sí mismo su mundo propio y autónomo, que se hace hermético en una medida desconocida hasta entonces y que crea una riqueza de relaciones, que ya no se apoya en una realidad extrapoética. Con este paso inaugura el poema para sí la posibilidad de ser abstracto. (68)

Y entonces, ya en la poesía de Celan y en el siglo XX, el poema no es localizable en la realidad de la experiencia, como antes, sino que tiene su lugar en el lenguaje mismo.

La pregunta será entonces, ¿hay poesía abstracta como hay pintura abstracta? Allemann recogiendo las ideas de Kandinsky con relación a la pintura abstracta, habla de una “retirada de la exposición a los *medios* de la exposición, que se pusieron como absolutos” y traslada esta reflexión a la poesía. Los medios de la poesía son otros, pero no serán, como nos vemos



inclinados a pensar, ni el material acústico ni el sustrato óptico-gráfico de manera autónoma, si bien hay mucho de esto en la poesía moderna.

El “material” propio del lenguaje no es el sustrato 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. (Allemann 85)

Lo que Allemann denomina neologismo poético puede ser leído en Celan claramente a partir de su procedimiento “productivo”, llevar el procedimiento sintáctico-morfológico de yuxtaposición del idioma alemán a sus últimas consecuencias; y a partir de allí, además, incorporar lo fónico y lo gráfico.

Considerar la poesía de Celan como poesía abstracta nos lleva a reflexionar nuevamente acerca de la imagen abstracta. Pero habría entonces que volver a pensar esa relación entre pintura y poesía deslindándola de la clásica fórmula: “así en la pintura como en la poesía”. ¿Cuál es la relación entre imagen visual e imagen poética? Nos vemos necesitados de alguna definición, al menos de una definición de imagen visual y de imagen poética, que no elegimos seguramente al azar.

Jaques Aumont en su libro *La imagen*, dice: “Hemos insistido, hasta aquí, en que la imagen se definía como un objeto producido por la mano humana, en un cierto dispositivo, y siempre para transmitir a su espectador, de forma simbolizada, un discurso sobre el mundo real, o de un aspecto de la realidad”, para sostener, sin embargo, más adelante que esto no es del todo cierto, ya que en la actualidad, si lo que queremos es privilegiar la imagen artística y no la documental, por ejemplo, debemos considerar la invención de la abstracción como “la más visible de las transformaciones que han afectado al arte de las imágenes en el siglo XX” (276).

Sin introducirnos demasiado en el estudio que Aumont realizará de la imagen abstracta, nos quedamos con su aseveración: “el arte abstracto no



tiene, pues, sino definición negativa: es el arte de las imágenes no representativas (se dice más bien “no figurativas”), el arte de la pérdida de la representación.”(276 277)

Para pensar en la imagen poética, volvamos al texto de Beda Allemann:

Ezra Pound y sus amigos entendieron por la “imagen” que ellos profesaban sin duda alguna una cosa completamente distinta que una pintura de la pintura clásica. Para ellos la “imagen” no fue probablemente en primera línea un objeto ópticamente perceptible. ¿Está *referida* al menos a un objeto del mundo exterior? Ni siquiera eso es seguro. Ellos acordaron dar a lo que expusieron y querían exponer el nombre de “cosa”. Pero ¿qué fue una cosa tal fuera del poema? ¿No llegó a ser en el poema lo que era? Con otras palabras: en el procedimiento de los imagistas no se podía hablar de una “reproducción” en el sentido corriente. Se trataba más bien de la creación más inmediata posible de la cosa en el poema, de un proceso radical de transformación. (66)

De la imagen poética dirá Maurice Blanchot (*El diálogo inconcluso* 503, 504) que “es un enigma”, 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, es decir, a esa doblez que nos constituye y nos define como seres entregados a lo “imaginario”. Blanchot lee en Bachelard la imagen poética “sin pasado”, sin estar sometida a la presión de la cultura, y de este modo así como en el poema todo es imagen y todo se hace imagen, asimismo cualquier imagen es *todo* el poema.

Es decir, hemos ido desligando tanto en la pintura como en la poesía, la imagen de la representación de una realidad exterior a ella. Lo que queda en la imagen es lo “imaginario”, “figura de lo no figurable”, “forma de lo informal”.

En su “Lectura de “Strette”, Peter Szondi observa a partir de este poema de Celan, que ya por su estructura “musical” se inscribe en la línea de la abstracción:

La poesía deja de ser *mímesis*, representación: se vuelve realidad. Realidad poética, claro está, texto que ya no sigue a una realidad, sino que se proyecta a sí mismo, que se constituye como realidad.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID



Por eso ya no hay que “leer” ese texto, ni “mirar” el cuadro que podría estar describiendo. Lo que el poeta se pide a sí mismo y lo que le pide al lector es que avance en la extensión que es su texto. (53)

Esto nos recuerda los versos de “A la pointe acérée”: “algo que anda” y, “convertido en corazón”, “viene”. El poema entonces precisa que se avance en él porque él “viene”, “camina”, anda”. Y será necesario entonces avanzar junto a él, seguir sus pasos, “el poema se revela como la progresión misma”, sin necesidad de descripción o representación. “La progresión no es el sujeto del poema, sino que es su misma progresión, y el poema no es la representación de una realidad, sino que es realidad él mismo” (Szondi 72)

Dos poemas breves de *Atemwende* (*Cambio de aliento*): “*Weissgrau*” (“Grisblanco”) y “*Sonnenfaden*” (“Soles filiformes”).

EISSGRAU aus-
geschachteten 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
sentimiento escarpado ex-
cavado a pique

Tierra adentro, hacia aquí
dispersada arenaria sopla
guardas de arena sobre
el humo de cánticos de fuentes.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID



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 arrebatata el tono de luz: aún
hay canciones por cantar más allá
de los hombres

En estos poemas, 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, se yuxtaponen las imágenes interiores con las exteriores: “sentimiento escarpado ex-cavado a pique”, “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 arrebatata” (*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.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

Existiría además otra relación entre la imagen visual abstracta y la imagen poética abstracta. Si el material de la imagen plástica es el color y la línea, podemos pensar en avanzar también en ese sentido en la imagen poética. Es decir, realizar una correspondencia al modo de un código interior a la poética de Celan a partir del material, de los medios de la pintura. Pensar en la "línea" como "material" poético es algo forzado, pero el color y el valor, el "cromatismo" y los grises en la gradación "luz/sombra" en las imágenes de un poema o, mejor dicho, de la poética de un determinado autor parece permitido y pertinente. Ya Goethe en su *Teoría de los colores* hacía referencia a este particular "uso alegórico, simbólico y místico del color". En esta oportunidad, sólo pretendemos dejar planteado el problema. ¿Cuál sería el uso que del color hace Celan en su poesía? Antes de intentar una respuesta que dejaría abierta otras líneas de análisis, será necesario, claro está, no perder de vista que en la imagen poética en tanto lenguaje no podremos transponer así nomás la percepción visual del color a su nombre, el rojo percibido en un cuadro no es el "rojo" del poema. Dicho esto, ¿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, del modo en que sucede con el resto de sus vocablos: ("*herzgrau*", "grisacorazón"; "*rauchblau*", "azulhumo"; "*Roteverlorene*", lo "rojoperdido", etc.) En otros casos, podríamos decir que aparece como una cosa-color, es algo color-cosa ("*staub-farben*", "color-polvo"; "*Gedankenfarbe*", "colorpensamiento", "*Schneefarben*", "colores-nieve"). Con excepción de este uso, el color pocas veces aparece deslindado de otras palabras.

Pero no es el color como tal lo que leemos en Celan. La poesía de Celan no es una "poesía de colores", es más bien una poesía de grises, de blanco y 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

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

oxímoron, como ejemplo canónico: “negra leche de la madrugada” en el poema “Fuga de muerte”, pero siempre en esta relación de blanco/negro, luz/sombra.

En los poemas “Grisblanco” y “Soles filiformes”, la presencia de los valores lumínicos aparece como ese “tono de luz” en que debe ser leído el poema. Es el “grisblanco” del sentimiento y es el “grisnegro” 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.

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

Con la más lúgubre memoria, con las más cuestionables circunstancias alrededor, a pesar de tener presente la tradición a la que pertenece, (la poesía alemana) ya no puede hablar el lenguaje que un oído propenso todavía parece esperar de ella. Su lenguaje se ha vuelto más sobrio, más objetivo, desconfía de “lo Bello”, intenta ser veraz. Es, pues, si se me permite usar la palabra del campo de lo visual, no perdiendo de vista lo policromo de lo aparentemente actual, 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. (481)

“Ciégate hoy mismo”, dirá Celan en otro poema de *Cambio de aliento*,

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.

Para terminar, una última enseñanza de su memorable discurso “El Meridiano”, para intentar considerar nuevamente a la imagen poética:

¿Y qué serían entonces las imágenes?”, pregunta Celan.

“Lo que se ha percibido y lo que se ha de percibir sólo una vez, siempre una vez y sólo ahora y sólo aquí. El poema sería así el lugar donde todos los tropos y metáforas nos invitan a reducirlos al absurdo”. (507)

Nota: En todos los casos, la traducción de los poemas es mía.

Bibliografía

Allemann, Beda. *Literatura y reflexión II*. Buenos Aires: Ed. Alfa Argentina, 1975.

Aumont, Jaques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.

Blanchot, Maurice. *La bestia de Lascaux. El último en hablar*. Madrid: Tecnos, 2001.

------. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Ed., 1970.

Celan, Paul. *Obras completas*. Madrid: Ed. Trotta, 2007.

Goethe, Johann Wolfgang. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1950.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *La poesía como experiencia*. Madrid: Arena, 2006

Szondi, Peter. *Estudios sobre Celan*. Madrid: Editorial Trotta, 2005.