



Poética del color y cromatismo poético

Paula Poenitz¹

Universidad Nacional de Rosario
paupoenitz@hotmail.com

Resumen: ¿Qué hace del color un lugar de interés filosófico pero aparentemente “inabordable”? ¿Y cuál ha sido su lugar en la zona común e indiferenciada de las artes? Intentaremos abordar en este trabajo ese espacio inaugurado por el color que han compartido la pintura y la poesía en su búsqueda de un “arte puro”, de la “reine Sprache” benjaminiana y de la “espiritualidad” de Kandinsky. Búsqueda que no se contenta, ya desde Goethe, con una mera descripción de lo “visible” sino que ahonda en las percepciones humanas y en la “visión” interior.

Palabras clave: Color – Poesía – Wittgenstein – Benjamin

Abstract: Which is the philosophical interest in colour and why is it at the same time “unapproachable”? In addition, which is the place of colour in the common and dissimilar sphere of arts? We will try to approach in this work that space unveiled by colour that painting and poetry share in their seek after “a pure art”, after Benjamin’s “reine Sprache” and Kandinsky’s “spiruality”. Seek that does not get satisfied, starting with Goethe, with a mere description of the “visible”, but immerse instead in human perceptions and in the “inner vision”.

Keywords: Colour – Poetry – Wittgenstein – Benjamin

“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.”

Esta frase de Goethe (quien cita a “un predecesor”) se encuentra en el tratado de Schopenhauer, *Sobre la visión y los colores*. Podríamos hacer dialogar esta cita con la de otro filósofo, Ludwig Wittgenstein, quien asevera en sus *Observaciones*: “Los colores incitan a filosofar. Quizás 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).

¹ **Paula Poenitz** es Profesora en Letras, graduada en la U.N.R. Actualmente se desempeña como Profesora adjunta de Literatura Alemana en las cátedras de Literatura Europea II y Literatura Contemporánea de la Fac. de Humanidades y Artes (UNR). 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”.



Es el color como enigma, como aquello que el pensamiento lógico-racional no puede aprehender. Desde que Goethe se ocupó de los colores y les dio un estatuto filosófico, que trascendía el orden científico, el simbolismo y el mero gusto, desde que la percepción en el juego de lo subjetivo y lo objetivo tuvo un lugar preponderante en su *Farbenlehre*, el arte, la filosofía y la literatura han tenido algo que decir *del* color o *con* los colores.

En este terreno compartido, de límites difusos, el color en la palabra poética se realiza también con carácter enigmático, 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 el lenguaje, “los juegos del lenguaje” en que aparece el nombre del color, en los que usamos el color. Es lo que se propone Wittgenstein, “encontrar la lógica de los conceptos de color” (188).

En nuestro caso, en poesía, y abusando de las *Observaciones*, 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? “Un color brilla en su entorno”, dice Wittgenstein, “así como sólo en la cara brillan los ojos”. 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, 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. Tomemos el verde, por ejemplo, y tomemos tres poetas en cuyas poesías aparezca un verde. 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” 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,



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

“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* 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 “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 otro 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 “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 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 habla de parataxis para Hölderlin). Los otros colores del poema son el amarillo y dorado junto al gris y el plateado. El sujeto del poema es un “tú”,



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

a quien se dirige la voz lírica en presente. Dice: “Alrededor de un inundo manjar revolotean cornejas/ y estrepitosamente tu frente cruza el suave verdor”. El otro momento en que se nombra el verde es dos estrofas más adelante: “Y el pan y el vino son dulces para la faena./ Tu plateada mano busca a tientas las frutas./ La muerta Raquel deambula por la tierra roturada./El verdor hace señas con plácidos ademanes.” “Das Grün” es lo verde, ¿por qué “lo verde”, “el verdor” y no “el verde” como tradujimos en el caso 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 “En Hellbrunn”, el color verde es usado como verbo, pero como verbo incoativo: “Así piadosas reverdecen las encinas en olvidadas sendas de los muertos” (“*So geistlich ergrünen/ die Eichen über den vergessenen Pfaden der Toten*”). Según B. Böschenstein en su ensayo “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”, “reverdecer”, el color como marca temporal se actualiza gramaticalmente. Este “reverdecimiento” se ve intensificado por las palabras que quedan reunidas en la estrofa, las encinas reverdecen en las olvidadas sendas de los muertos. El reverdecimiento es al mismo tiempo crecimiento y muerte. Böschenstein menciona este mismo efecto de composición que hemos encontrado en “En Hellbrunn”, en otros dos poemas. En “El caminante”, se dice “despierta el viento florecido, la voz de pájaro del ser igual a los muertos,/ y reverdecen sin ruido los pasos en el bosque”; y en “Canto septenario de la muerte”, “En un negruzco bote bajó aquel por rutilantes ríos,/ colmados de estrellas purpúreas, y se inclinaron/ llenas de paz las reverdecidas ramas sobre él, la adormidera de plateada nube.”

Hemos dicho ya el nombre de nuestro tercer poeta, Paul Celan. Si habíamos afirmado anteriormente que la poesía de Hölderlin no es de gran



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

cromatismo, en el caso de Celan podemos aseverar que intencionalmente el poeta expresa la necesidad de una poesía más gris, de una poesía que después del genocidio ya no puede ser colorida. Si en Trakl, según Böschenstein, 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”: “verdetiempo torre del reloj”, “verdegris de los pozos de desagüe cercanos”, “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. “Vino, vino./ Vino una palabra, vino,/ vino por la noche, quería lucir, quería lucir.”, dice una estrofa del poema “Enführung”, traducido como “Stretto” en una acepción musical. Y más adelante: “También estaba escrito que./ ¿Dónde? Tendimos/ un silencio sobre ello,/ saciado de veneno, vasto,/ un verde/ silencio, un sépalo, de él/ suspendida una idea vegetal - // verde, sí/ suspendida, sí,/ bajo un cielo/ solapado// De, sí/ vegetal.” El verde de Celan es silencio, un enmudecer de los colores.

El poema no transmite nada, se realiza puramente en sí mismo. La lengua poética es una “lengua pura” en el sentido de Benjamin (“Para una crítica”). 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” (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. En “Walter Benjamin. The colour of experience”, H. Caygill 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 (*Materiales*), “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 (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* 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.” (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:

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 (47).

El color es infinito como la lengua es inconmensurable: “cada lengua alberga en su interior a su infinitud inconmensurable y única”, dice Benjamin (“Para una crítica” 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”, cita del fragmento inédito de



Benjamin, “Una visión infantil del color”, el siguiente párrafo que, según Jay, bien podría ser adjudicado a Kandinsky: “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” (La traducción es nuestra). El color toca el “alma”, despertando un ánimo no-reflexivo, concluye Jay, que está abierto a la esencia espiritual de los objetos. Kandinsky 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.

Y la composición como tal, como “plano original” podríamos decir nuevamente con Kandinsky, propone un modo de ser del color, de esa particular relación que entablan los colores, esos colores y no otros, con esas palabras y no otras. Un verde, sustantivo o verbo, que está animado o entra en una combinación de palabras inéditas, en neologismos que son parte de ese poema de manera singular. El verde de ese cuadro como ese rojo que Rilke encontraba en Cézanne. Benveniste afirma:

Los colores...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 (62).

Por esto, decimos que el color, tanto en la poesía como en la pintura, no tiene un valor fijo sino que gana su significado a partir de los colores que lo rodean. En “Pintura e imagen gráfica”, Benjamin dice: “El cuadro no tiene fondo. Un color no se apoya sobre otro, sino que a lo sumo aparece en el *medium* de aquel” (*Estética de la imagen* 140). Esta transformación permanente que se da entre los colores es lo que constituye un enigma, un desafío para el pensamiento lógico, una búsqueda de una esencia que parece inaprehensible. La composición del poema, la composición del cuadro, la



praxis artística del color constituyen el lugar en el que como dice Margarethe somos coloreados, somos sólo una mirada.

Como observa Michel Henry:

El color no se relaciona con los sentimientos de nuestra alma por una relación externa, sino que encuentra en ellos su ser verdadero –eso que es en tanto sensación pura, en tanto que experiencia pura– entonces él no tiene tampoco que traducir, a la manera de un medio, este contenido abstracto de nuestra vida invisible, él coincide con ella, es su pathos, su sufrimiento, su hastío, su desamparo o su juego (127).

Bibliografía

Adorno, Theodor. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.

Benjamin, Walter. *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora, 2015.

----- . *Materiales para un autorretrato*. Buenos Aires: FCE, 2017.

----- . *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1998.

Benveniste, Émile. *Problemas de Lingüística General II*. México: Siglo XXI, 1997.

Berman, Antoine. *La era de la traducción*. Buenos Aires: Dedalus, 2015.

Böschenstein, Bernhard. *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.

Caygill, Howard. *Walter Benjamin. The colour of experience*. London: Taylor & Francis, 2005.

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

Deleuze, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

Henry, Michel. *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. París: Quadrige, 2014.

Hölderlin, Friedrich. *Poesía última*. Comp. Por M. Burello. CABA: El Hilo de Ariadna, 2016.



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

Jay, Martin. "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, 2011.

Schopenhauer, Arthur. *Sobre la visión y los colores. Seguido de la correspondencia con Johann Wolfgang Goethe*. Madrid: Trotta, 2013.

Trakl, Georg. *Poemas*. Buenos Aires: Corregidor, 2009.

Wittgenstein, Ludwig. *Observaciones sobre los colores*. Barcelona: Paidós, 2013.