

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE LITERATURA GENERAL  
Y COMPARADA

*Estudios de Literatura Comparada 1 (Vol. 1)*

# LAS ARTES DE LA VANGUARDIA LITERARIA

**EDITORA GENERAL**

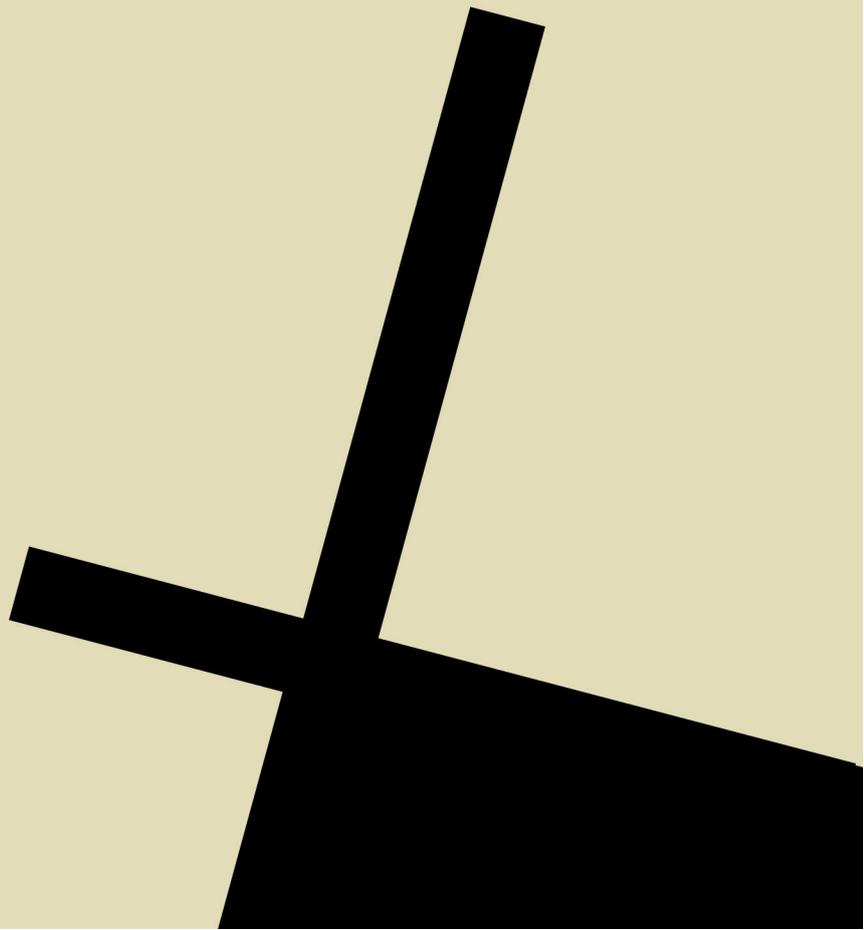
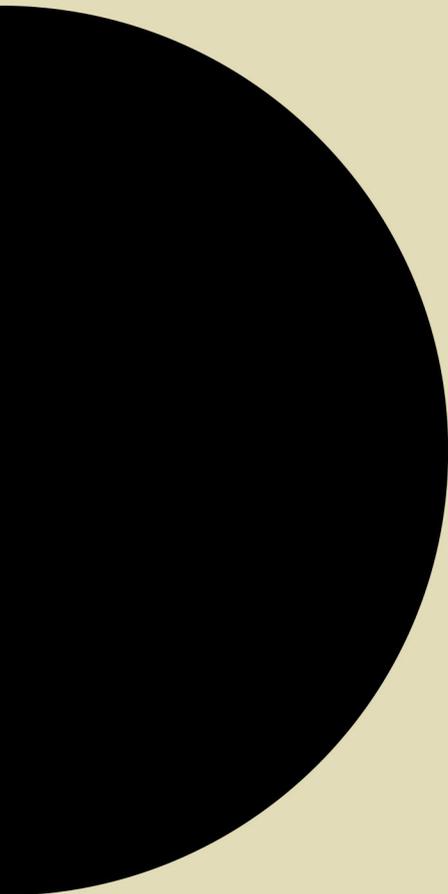
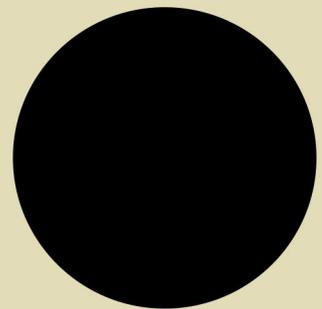
*Ana González-Rivas Fernández*

**EDITORES**

*Luis Martínez-Falero Galindo*

*José Antonio Pérez Bowie*

*Keith Gregor*



Estudios de Literatura 1: 978-84-697-5803-8.

Estudios de Literatura 1 (vol. 1): Las Artes de la Vanguardia Literaria: 978-84-697-7808-1

© de la edición: SELGyC

© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

*Estudios de Literatura Comparada 1 (Vol. 1)*

## LAS ARTES DE LA VANGUARDIA LITERARIA

**EDITORA GENERAL**

*Ana González-Rivas Fernández*

**EDITORES**

*Luis Martínez-Falero Galindo*

*José Antonio Pérez Bowie*

*Keith Gregor*



**SELGYC**

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE LITERATURA GENERAL  
Y COMPARADA

## Índice

MERCEDES JIMÉNEZ DE LA FUENTE	
<i>Mitos del surrealismo en Memorias de abajo, de Leonora Carrington</i>	7
HEIDRUN KRIEGER OLINTO	
<i>Momentos de supervivencia del espíritu vanguardista</i>	16
ASUNCIÓN LÓPEZ-VARELA	
<i>Hybrid Narratology in Kai-cheung Dung's Atlas: The Archaeology of an Imaginary City</i>	23
MARÍA MARCOS RAMOS	
<i>Arriluce, un proyecto de cine de vanguardias</i>	34
CARLOS MARISCAL DE GANTE CENTENO	
<i>El soneto «A una palmera» de Bernardo Clariana. Entre Catulo y Góngora</i>	45
CATERINA MARRONE	
<i>«El paseo» (1966) surrealista de Tommaso Landolfi</i>	55
LUIS MARTÍNEZ-FALERO	
<i>Paul Celan / Gisèle Celan-Lestrange: poesía y trazo frente al horror</i>	60
SARA MOLPECERES ARNÁIZ	
<i>Muñecas, maniqués y mujeres robóticas: la construcción de la otredad femenina en las vanguardias europeas</i>	72
LOURDES OTAEGI IMAZ Y ALEXANDER GURRUTXAGA MUXIKA	
<i>Diálogos vanguardistas entre la música de Mikel Laboa y la poesía de Joxanton Artze</i>	83
JOSH TORABI	
<i>Joyce and music: the sound of avant-garde prose</i>	93

# *Paul Celan / Gisèle Celan-Lestrange: poesía y trazo frente al horror*

LUIS MARTÍNEZ-FALERO

Universidad Complutense de Madrid

lmartinezfalero@filol.ucm.es

## *Resumen*

En este trabajo se plantea un estudio sucinto de la relación entre la producción poética de Paul Celan (poesía imaginista, procedente del surrealismo) y la obra plástica de su esposa, Gisèle Celan-Lestrange, encuadrable en el tachismo y en la abstracción lírica. Nuestra intención es plantear las conexiones entre ambas obras (poética y plástica, respectivamente), partiendo de los procedimientos creativos seguidos por cada uno de ellos, en el periodo comprendido entre 1964 y 1969. Esta producción se puede situar en un momento histórico (la neovanguardia poética y pictórica) en el que los *libros de diálogo* –entre las artes, entre los artistas de distintos campos– han empezado a alcanzar una nueva y gran pujanza. Para ello, nos serviremos de una intersemiótica para relacionar estos dos códigos (el lingüístico del poeta y el icónico de la pintora) en torno a unos mismos temas.

PALABRAS CLAVE: poesía contemporánea, literatura y artes, abstracción lírica, neovanguardia.

## *Abstract*

This study offers a brief analysis of the relationship between Paul Celan's work (imagist poetry deriving from surrealism) and his wife Gisèle Celan-Lestrange's graphic work, influenced by Tachisme and Lyrical Abstraction. We wish to highlight the connections existing between both bodies of work (poetry in the case of Celan and graphic art in the case of his wife), using as a point of departure the creative processes followed by each of them during the period of 1964 to 1969. Their art emerged at a time in history (neo-avant-garde in poetry and painting) where *dialogue books* - between different artists or between artists from different fields - had gained new momentum. In order to conduct our analysis, we have applied intersemiotics with a view of bringing these two codes (the poet's linguistic code and the painter's iconic code) together within the framework of certain common themes.

KEY WORDS: contemporary poetry, literature and arts, Lyrical abstraction, neo-avant-garde.

## *1. Introducción: el método en la comparación de la literatura y las artes.*

Uno de los ámbitos de estudio de la Literatura Comparada que ha conocido un mayor desarrollo en los últimos años ha sido la relación entre la literatura y las demás artes. La intersemiótica propuesta como el método más adecuado para este tipo de estudios partió del hecho de que “una verdadera historia de la literatura no puede, sin embargo, ignorar otras historias que le son paralelas” (Pageaux 1994: 149), de tal manera que el comparatista ha de convertirse en semiólogo. Ello supone un paso transdisciplinar en los estudios de Comparada, desde el momento en que es necesario asumir una perspectiva múltiple, que abarca la crítica literaria y la de arte, las historias del arte o de la música, la musicología, la antropología (o la sociología, en su vertiente sociocrítica) o la estética como fundamentos de unas estructuras culturales dadas en un lugar y un momento histórico concretos, en que se inscribe un imaginario antropológico

determinado. Junto a ello, será conveniente tener en cuenta cuestiones biográficas o ideológicas de los escritores o artistas que sean su objeto de análisis, para determinar el imaginario individual que pasa a ser, de este modo, objeto de estudio. Todo ello ha terminado por desembocar en los actuales estudios de intermedialidad, que siguen manteniendo esa intersemiótica (o interrelación entre códigos –signos y reglas de composición de mensajes– en un sistema cultural dado, sea a nivel nacional o supranacional), partiendo de los tipos de traducción establecidos por Roman Jakobson, entre los que sitúa la *transmutación*, o traducción que traslada signos verbales a otro tipo de código (Jakobson 1959).

Ciertamente, para ello, es necesario recurrir a la semiótica de Peirce, sobre todo a su concepto de *interpretante* (ese signo interpuesto por el individuo –de acuerdo con una convención cultural– al signo que se quiere interpretar y que nos conduce a la deducción de la referencia) y que se puede traducir en un signo perteneciente a otro sistema semiótico. Todo ello permite una circulación del significado cuya consecuencia es provocar efectos análogos en el receptor (Cid Jurado 2008: 3), con unas consecuencias cognitivas evidentes, como señala Óliver Pérez Latorre al formular las tres operaciones del análisis semiótico:

Fase de Descomposición, donde tiene lugar una predefinición estructural del texto para el análisis, a través de la adopción de un “esquema de lectura” y una “estratificación” [...] El desarrollo central del análisis, donde el analista extrae los contenidos y valores fundamentales que dotan de significación a cada uno de los referentes (sujetos, temas) en los que se centra el análisis [...]

La fase de Recomposición, donde se toman los contenidos y valores extraídos del análisis y se intenta alcanzar el núcleo discursivo de la obra a nivel profundo, a través de determinadas operaciones: esencialmente, procesos de depuración semántica y modelización macro-estructural del discurso. (Pérez Latorre 2012: 103-104)

Es en esta última operación donde, a través de esa *recomposición*, el contenido deducido se traslada a un sistema distinto, sea acústico (musical), sea visual (iconográfico), sea gestual (la danza, por ejemplo), como forma de intertextualidad.

Así, la historia de Francesca y Paolo, narrada por Dante en el “Canto Quinto” del *Inferno*, a principios del siglo XIV, conoció un gran apogeo iconográfico durante el siglo XIX, sea, principalmente, en la vertiente sentimental (entre otros: Johann Heinrich Füssli, 1808; Marie-Philippe Coupin de la Couperie, 1812; Ingres, 1814; Vitale Sala, 1823; William Dyce, 1845; Anselm Feuerbach, 1864; Amos Cassioli, 1870; Frank Dicksee, 1894), sea en la vertiente trágica, manifestada tanto en la pintura (por ejemplo: Gaetano Previati, 1887) o en la escultura (por ejemplo, Jean-Baptiste Hugues en 1877); aspecto éste en el que también incide el poema sinfónico compuesto por Tchaikovsky en 1876. Varias son las estéticas seguidas por los distintos artistas y encuadrables en ese siglo: Romanticismo, Realismo, Costumbrismo o Prerrafaelismo. Frente a estos códigos culturales netamente decimonónicos (incluido el Romanticismo alemán adaptado a su personalidad y a otras variantes culturales por Tchaikovsky, en el caso de la música), las ilustraciones efectuadas por Dalí o por Miquel Barceló en sendas ediciones de la obra de Dante (en 1964 y 2003, respectivamente) nos ofrecen nuevas lecturas, entre la ensoñación surrealista y el existencialismo marcado por figuras aisladas y borrosas.

Este tipo de transferencias interartísticas constituyen lo que Georges Molinié (1998: 5) denomina una *semiótica de segundo nivel*, donde, partiendo de las representaciones culturales de sistemas inscritos en estructuras antropológicas, el sujeto (desde la subjetividad perceptiva, donde los sentimientos también desempeñan un importante papel) interpreta una obra de acuerdo con unos valores culturales predeterminados, que, a su vez, han permitido la elaboración del objeto artístico. En la elaboración de este objeto, el autor ha podido, no obstante, modificar esas estructuras culturales establecidas; si estas modificaciones son aceptadas por los receptores, entran a formar parte del sistema. Esto, obviamente, determina la evolución de los sistemas culturales.

Pero siempre nos encontramos ante un constante proceso de comprensión y reelaboración mental de los materiales aportados en la comunicación, entendida como transferencia de contenidos, que, desde el punto de vista cognitivo, se fundamenta en dos procedimientos: la metáfora y la metonimia, tal como quedó ya fijado por Jerry Fodor desde las primeras formulaciones de esta teoría psicológica, desarrollada posteriormente por George Lakoff y Mark Johnson, Gilles Fauconnier o Ronald Langacker<sup>1</sup>. Esta semiosis que determina esta transferencia de contenidos entre códigos consiste en un proceso eminentemente cognitivo (Nalbantian 2014), por lo que estos dos procedimientos psicológicos deben considerarse de manera ineludible en el estudio de la relación entre la literatura y su relación con las demás artes.

Constituye un caso singular en la transferencia de contenidos de un arte a otro la ilustración de textos literarios, como hemos visto. Los valores simbólicos de los textos literarios, sobre todo en los aspectos formales que construyen tanto los motivos como el nivel estético del objeto textual, poseen su correlato tanto en la música (tonalidad, ritmo...), como en las artes visuales (color, forma...), unidos tradicional o transitoriamente a unos temas y convirtiéndose así en *motivos* o incluso en *leitmotivs*, cuando hablamos de un arte marcado por una referencia más o menos fácilmente reconocible.

Es con las vanguardias, con el oscurecimiento de la referencia, cuando estas relaciones merecen un mayor trabajo de análisis semiótico, al intervenir un procedimiento creativo más libre que tiene como consecuencia inmediata una ambigüedad significativa que, como es sabido, desemboca en una apertura de sentidos, identificada con la *polisemia*, y los problemas derivados de ella en las relaciones, por ejemplo, entre pintura y poesía (Laude 2003: 478).

Este tipo de arte no figurativo se recuperó tras la II Guerra Mundial en el ámbito occidental<sup>2</sup>, con una evidente transformación de algunas tendencias estéticas anteriores, en virtud del surgimiento del expresionismo abstracto o de la abstracción lírica (por ejemplo, la obra de Jackson Pollock o la de Antoni Tàpies), que tuvieron su correlato literario en una poesía imagínista que, al reducir los actantes formales y emplear procedimientos de analogía o de ruptura semántica (como la subcategorización anómala), tendía hacia el silencio como expresión máxima de lo existencial (con un sustrato evidente en Mallarmé) y como revulsivo ante un mundo complaciente cargado de mensajes vacíos. Esta *estética de la retracción*, compartida por la pintura y la poesía, aparece formulada por José Ángel Valente del siguiente modo:

Lo poético parece refugiarse así en los elementos centrales de su particular naturaleza. Palabra, la poética, que se retrae y nos retrae a su absoluta interioridad, frente a la extroversión y el despilfarro de la palabra en una sociedad fundamentalmente reproductora y utilizadora.

[...] Piénsese, asimismo, en la ley de la adición negativa, según Kandinsky la formuló, donde 2-1 suele ser mayor que 2+1. También para Kandinsky el punto –que es igual a cero– “evoca la concisión absoluta, es decir, la más grande contención que, sin embargo, habla”. El punto es –escribe Kandinsky– “la última y única unión del silencio y de la palabra”<sup>3</sup> (*Punto y línea sobre el plano*, 1926). (Valente 1996: 30-31)

Esta retracción del lenguaje (o de los lenguajes, si atendemos a la doble vía, poética y pictórica) parte, en el plano de la teoría estética, de los presupuestos establecidos por Walter

1 Fodor 1986. Lakoff 1987. Lakoff y Johnson 2001. Fauconnier 1994. Langacker 1991.

2 En España el arte de vanguardia estuvo prohibido durante la primera década del Franquismo. Tras ser nombrado ministro de Educación Joaquín Ruiz Giménez (1951) y, sobre todo, tras la entrada de España en la ONU (1955) y la visita de Eisenhower (1959), este tipo de arte se utilizó de cara al exterior como una muestra de “modernidad” y “apertura”, en un periodo que comienza hacia 1957 y que aparece ya plenamente estabilizado en 1963, con exposiciones de pintura y con la aparición de los primeros libros de poemas que buscan situarse entre las nuevas corrientes que habían renovado la poesía en Europa y América (letrismo, poesía concreta, etc.). La pintura, sin duda, sirvió para romper el fuego: el grupo “El Paso”, el grupo y la revista *Dau al set* (también con poetas), etc. (Heredia 2013: 11-12 y 20-24).

3 La cita exacta dice: “Cero que, sin embargo, oculta diversas propiedades «humanas». Para nuestra percepción este cero –el punto geométrico– está ligado a la mayor concisión. Habla, sin duda, pero con la mayor reserva. En nuestra percepción el punto es el puente esencial, único, *entre palabra y silencio*” (Kandinsky 1996: 21).

Benjamin (1936) y por Martin Heidegger (1937 y 1952), con la pretensión de devolver a la obra de arte su *aura*, su valor único en un mundo marcado por la reproductibilidad de los mensajes, por la pérdida de valor de la palabra y de la imagen, que han de dar cuenta de lo más profundamente humano, de aquello que nos identifica a través de un lenguaje único, que exprese en su desnudez la verdadera humanidad del artista.

## 2. *Paul Celan y Gisèle Celan-Lestrange en el París de los años 60'*

Estas premisas estéticas que acabamos de esbozar no son ajenas a la obra poética de Paul Celan, pues, como señala Hans-Georg Gadamer: “En sus últimos libros de poesía, Paul Celan se acerca cada vez más a ese silencio sin aliento que es el enmudecer en la palabra convertida en críptica” (Gadamer 2001: 11), aspecto éste en el que han incidido otros estudiosos de la poesía de Celan, como Harald Weinrich (1973), George Steiner (1980: 212) o Jean Bollack (2003: 34-63). No obstante, la clave del enigma celaniano se halla en que su producción poética posee un marcado carácter autobiográfico (Felstiner 2002; Wiedemann 2004; Bollack 2005).

Son muy conocidas sus líneas temáticas, con el Holocausto como centro de su obra, aunque a lo largo de los años 60', la amargura provocada por la demanda por plagio interpuesta por Claire Goll, viuda del poeta Yvan Goll, contra Celan lo abocaron a crear una nueva línea temática donde la angustia y el aislamiento ocupan también un lugar fundamental. Ni siquiera la resolución del “Caso Goll” supuso un giro significativo en la poesía celaniana, aun cuando se demostró que la mayor parte de los poemas en los que se había producido ese virtual plagio eran anteriores a los de Goll y que, en los demás poemas, su viuda había introducido leves variantes en los poemas de Yvan Goll para que se parecieran a versos de Celan (Szondi 2005: 117-119). Ahora bien, de toda esa experiencia existencial descrita por Celan (el Holocausto, el amor, la incompreensión, la locura...), la técnica utilizada debe buscarse en el surrealismo y en su técnica imaginista, con la metáfora y la metonimia como procedimientos cognitivos en la creación del texto, junto a los procedimientos creativos definidos por Jean Burgos para este tipo de poesía (con poetas como Paul Éluard o René Char como modelos para el análisis): procedimientos de analogía, antítesis y atracción fónica (Burgos 1982: 155-174). Sobre estos tres procedimientos va a recaer el proceso simbólico de la creación, tanto a través de la repetición léxica como de una homofonía relativa, establecida por semejanza, ya desde el temprano «Fuga de la muerte» («Todesfuge»), escrito en 1948, y que se convertiría en una constante de toda su obra. Estos procedimientos creativos marcan el sendero de la creación hasta construir una imagen que transmite el contenido del poema considerándolo en su conjunto (Gadamer 2004: 188), donde cada segmento actúa como la tesela de un mosaico que nos transmite ese sentimiento manifestado a través de las palabras, con un marcado carácter simbólico. A este respecto, señala Jean Burgos:

Esto nos permite ya distinguir la primera característica del símbolo: el hecho de que no representa nada por sí mismo, sino que reenvía siempre a otra cosa –no siendo nunca esta “otra cosa” convencional como la que se encuentra en el signo. Por el contrario, en el símbolo hay siempre semejanza, participación, fusión más o menos profunda entre lo que es dado y lo que es evocado [...] entendiendo que es la unión o reunión de estos elementos desemejantes o separados la que forma el símbolo. (Burgos 1998: 17)

Algo parecido encontramos también en la producción pictórica de Gisèle Celan-Lestrange, sobre todo en lo referente a sus grabados. La obra de la esposa de Celan aparece unida a la poesía de su marido: es él el que pone título a grabados, acuarelas o guaches, tanto en francés como en alemán, estableciendo un vínculo entre la escritura y la técnica del grabado. Los orígenes de la pintora francesa, desde el punto de vista estético, parecen situarse en el tachismo, tendencia francesa (creada y potenciada por Otto Wols en los años 40' y primeros 50'), como paralelo de la abstracción lírica norteamericana, con la que terminará confluyendo (Haftmann 1972: 15 y 25-33).



Otto Wols: «Pour nourritures de J.-P. Sartre» (grabado). 1949.



Gisèle Celan-Lestrange: «Expansion» (grabado). 1968.

Gisèle Celan parece inspirarse en los aguafuertes de Wols (quien sigue un procedimiento creativo cercano a esas «Escrituras blancas» que Mark Tobey había comenzado a dar a conocer a partir de 1923) no sólo con esas líneas obsesivas que se convierten en referente de un estado de ánimo, de un paisaje interior, sino que formalmente sigue tanto ese trazo firme como los colores predominantes en la primera etapa del pintor alemán: negro, blanco y gris. La influencia de Otto Wols parece encajar a la perfección en los temas de la poesía de Paul Celan, cuyos poemas ilustrará Gisèle, puesto que la obra del pintor alemán “posee la belleza de los cataclismos, la intensidad de los dramas humanos más angustiosos” (Brion 1958: 234). Wols evolucionará hacia el color en los últimos años de su vida; Gisèle Celan lo hará casi una década después de la muerte de su marido. La razón puede hallarse en la animadversión que Paul Celan sentía por los colores, sobre todo por el amarillo y el pardo, y su preferencia por el negro, el blanco y el gris (Celan / Celan-Lestrange 2008: 356n). Así Gisèle Celan afirma en una carta fechada el 25 de diciembre de 1966:

Es curioso que los colores infinitamente numerosos me parezcan mucho menos ricos en posibilidades que ese infinito que va del negro al blanco. Mis colores se repiten y la forma sigue siendo menos rigurosa en los grabados. (Celan / Celan-Lestrange 2008: 357)

Esta relación entre la poesía de Paul Celan y la obra gráfica de Gisèle aparece formulada como una simbiosis, por ejemplo, en sendas cartas que el poeta de origen rumano dirige a su esposa; así, en la carta escrita el 29 de marzo de 1965, asegura: “En sus co-

bres reconozco mis poemas: pasan a ellos para en ellos existir, de nuevo”; mientras que en otra carta, escrita el 20 de mayo de ese mismo año, afirma: “He visto nacer sus grabados al lado de mis poemas, nacer de esos poemas mismos, y usted sabe bien que *Atemkristall*, que incluso me ha abierto los caminos de la Poesía, nació de sus grabados” (Celan / Celan-Lestrange 2008: 273 y 300). Además, el léxico de la poesía de Paul Celan se cargó de términos tomados de las técnicas del grabado, sobre todo a partir de 1965, con la publicación del libro conjunto *Atemkristall (Cristal de aliento)* (Lauterwein 2006: 125), cuyos poemas aparecieron después de forma exenta, como segmento de *Atemwende (Cambio de aliento)*. Se trata de una relación poesía-grabado centrada en el arte abstracto, en esa apertura de sentidos que supone la recreación de una realidad dolorosa, fragmentada, asumida en sus detalles, en lo periférico convertido en eje del poema, la esencia de la experiencia como esencia de la poesía misma, transformando el idioma hasta extraer el último de sus recursos expresivos, hasta el límite de

su significación, para desembocar en el silencio como frontera última del lenguaje y del ser; silencio o vacío, tanto da. Como indica Jean Bollack:

Los poemas de Celan participan del *arte abstracto*; la poesía se constituye por abstracción, lejos del mundo cotidiano designado por las palabras y lejos incluso de las palabras que lo designan. El diálogo se instaura entre un lugar de la separación, más verdadero que real porque recrea. (Bollack 2003: 88)

Además, el matrimonio Celan mantiene una intensa relación (personal y artística) con el poeta y pintor francés Henri Michaux, de quien Paul Celan traduce al alemán el libro de 1943 *Exorcismes (Exorzismen)* y quien adquiere en 1966 algunos grabados de Gisèle (Celan / Celan-Lestrangle 2008: 487). La obra de Michaux está cargada de esta interrelación entre literatura (poesía o formas literarias muy cercanas a ella) y pintura, quien alterna grabados y óleos en color con otros en blanco, negro y gris.

El periodo estudiado en esta colaboración entre el matrimonio Celan coincide también con una moda en Francia del libro de autor y del libro ilustrado o *libro de diálogo*, que, como señala Yves Peyré:

Esta práctica, fastuosa desde el origen, no ha hecho más que renovarse, profundizarse y precisarse. El reencuentro, desde entonces constante en el corazón del libro, de la escritura y del hecho plástico ha enriquecido esos dos modos de expresión y elevado su acuerdo en un arte en sí (Peyré 2001: 6).

Quizá el escritor que ha desarrollado más extensamente su colaboración con pintores en Francia desde los años 60' sea Michel Butor, quien incluso realizó caligramas a su vez ilustrados con guaches de Henri Maccheroni, manteniendo una intensa relación profesional (ilustración de poemas y estudios para catálogos de exposición) con varios pintores: Enrique Zañartu, Pierre Alechinsky, Jiří Kolář, Christian Dotremont... (Guiraud 2006). Pero, además de las obras de Butor, hallamos una sucesión de libros de diálogo, publicados por la Galería Maeght o por Jean Hugues: *Pierre écrite* (1958), de Yves Bonnefoy y Raoul Ubac; *Sur le pas* (1959), de André de Bouchet y Pierre Tal Coat; *Vivants cendres innommées* (1961), de Michel Leiris y Alberto Giacometti; *Saccades* (1962), de Jacques Dupin y Joan Miró; *Hommages et profanations* (1963), de Octavio Paz y Enrique Zañartu; *L'Asparagus* (1963), de Francis Ponge y Jean Fautrier...

Es también el momento de la aparición en el panorama cultural de la revista *Ou*, donde lo poético y lo visual ocupan un destacado lugar<sup>4</sup>, o de la revista *L'éphémère*, donde colaboraron poetas y pintores, y de cuyo consejo de redacción formó parte Paul Celan<sup>5</sup>.

Por tanto la colaboración entre Paul Celan y Gisèle Celan-Lestrangle encuentra su razón de ser en un contexto cultural de gran riqueza, donde el diálogo entre artistas, plasmado en un gran número de libros, sirve para la colaboración entre dos artistas cuya obra se entrecruza, sentimental y artísticamente.

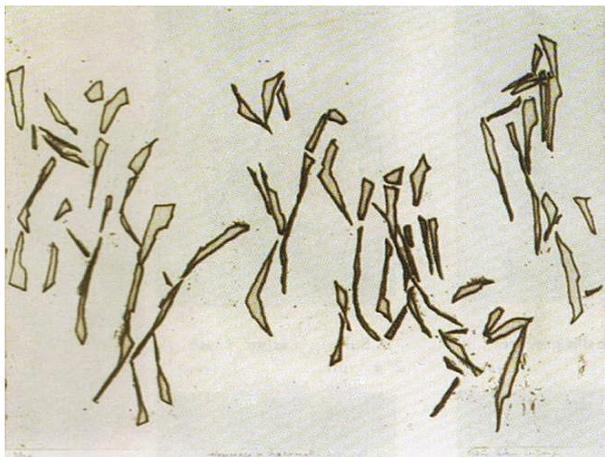
### 3. De la imagen poética al expresionismo abstracto: de los poemas de Paul Celan a los grabados de Gisèle Celan-Lestrangle.

Es, por tanto, en esta confluencia de artes donde coincide Paul Celan con su esposa, donde comienza a gestarse la colaboración entre ambos ya desde el comienzo de su matrimonio.

No obstante, también existen divergencias artísticas entre Paul y Gisèle Celan, como la admiración que profesa Gisèle por las esculturas de Giacometti, y que la llevan a dedicarle un grabado, mientras que, para Paul, las figuras filiformes del artista suizo le sugieren “una postura encerrada en un mundo monológico que simboliza la muerte del sujeto y que evocan inevita-

4 Fundada por Henri Chopin, la revista *Ou* se editó entre 1963 y 1974.

5 Fundada por Jacques Dupin, Gaëtan Picon, André de Bouchet, Yves Bonnefoy y Louis-René de Fôrets, contó con Michel Leiris y Paul Celan en el consejo de redacción. Se editó entre 1967 y 1972, bajo los auspicios de la Fundación Maeght.



Gisèle Celan-Lestrange: "Hommage à G." (grabado). 1965.

blemente las imágenes de los casi-muertos tomadas tras la liberación de los campos de exterminio" (Lauterwein 2006: 127).

Si partimos del hecho de que Paul Celan escribe una poesía como diálogo con el *otro*, con un interlocutor necesario para que su poesía sea un verdadero acto de comunicación, un modo de escapar a la angustia de su pasado (con la sombra de los campos de concentración que no lo abandonará jamás, con Michailovka y su *hierba separadamente escrita*) y de su presente, este diálogo con los grabados de Gisèle se constituye en una forma plena de comunicación, pues, como señala en *El Meridiano*:

El poema se convierte –ibajo qué condiciones!– en poema de quien –todavía– percibe, que está atento a lo que aparece, que pregunta y habla a eso que aparece. Se hace diálogo; a menudo es un diálogo desesperado.

Sólo en el espacio de ese diálogo se constituye lo interpelado, que gracias a la denominación ha devenido un Tú, trae su alteridad. Aún en el aquí y ahora del poema –el poema mismo tiene siempre sólo ese presente único, singular, puntual–, aún en esa inmediatez y cercanía lo interpelado deja expresarse también lo que a él, al otro, le es más propio: su tiempo. (Celan 2004: 507)

Este diálogo, necesario desde el punto de vista del imaginario judío tras la tragedia del exterminio, responde a la triple dimensión de la poética de Celan, íntimamente ligada a ese imaginario, señalada por Stéphane Mosès: Creación, Revelación y Redención (Moses 2015), donde la memoria de las víctimas y el acontecer cotidiano se entrecruzan en un proceso progresivo de depuración estilística marcada por la elipsis, por unos poemas cada vez más enigmáticos como manifestación de un testimonio de lo inefable. Esa alteridad de las palabras –que Martine Broda inscribe también en el judaísmo (1986: 62)– se materializó en dos libros en colaboración con Gisèle Celan-Lestrange, en edición para bibliófilos, y en la edición de algún poema ilustrado.

El primero de estos libros, *Atemkristall (Cristal de aliento)*, publicado por Robert Altman en 1965, está formado por veintiún poemas e ilustrado con ocho grabados. Este proyecto, largamente gestado por el matrimonio Celan (a él dedican buena parte de la correspondencia de ese año) presenta una relación poesía-grabado partiendo de una no correspondencia precisa entre texto e imagen ilustradora, sino que los grabados parecen responder al contenido de los poemas en bloque, como resultado de un largo diálogo entre ambos artistas.

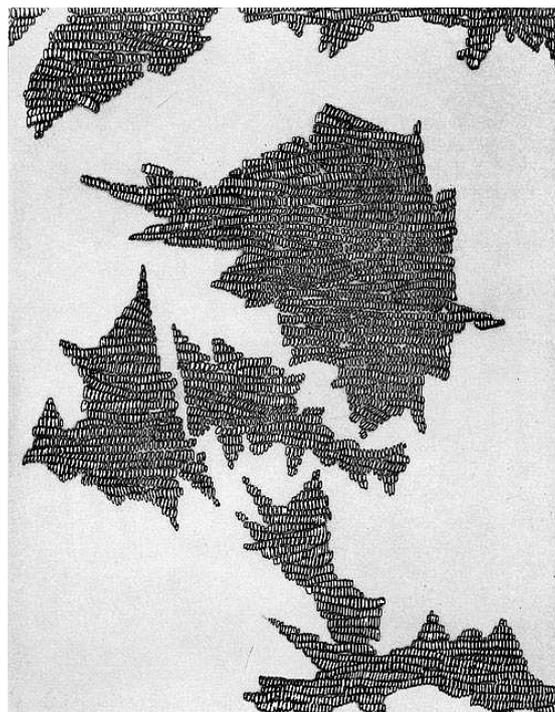
IN DIE RILLEN  
 der Himmelsmünze im Türspalt  
 presst du das Wort,  
 dem ich entrollte,  
 als ich mit bebenden Fäusten  
 das Dach über uns  
 abtrug, Schiefer um Schiefer,  
 Silbe um Silbe, dem Kupfer-  
 schimmer der Bettel-  
 schale dort oben  
 zulieb<sup>6</sup>. (Celan, 1990a: 5)

6 "EN LAS MUESCAS / de la moneda celeste en la rendija de la puerta / introduces presionando la palabra / de la cual me desenrollé, / cuando, con puños temblorosos, / desmonté el tejado / que nos cubría, teja a teja, / sílaba a sílaba, por mor del brillo / cobrizo / del cuenco de mendigo / allá en lo alto"; trad. de A. Kovacsics (Gadamer 2001: 28).

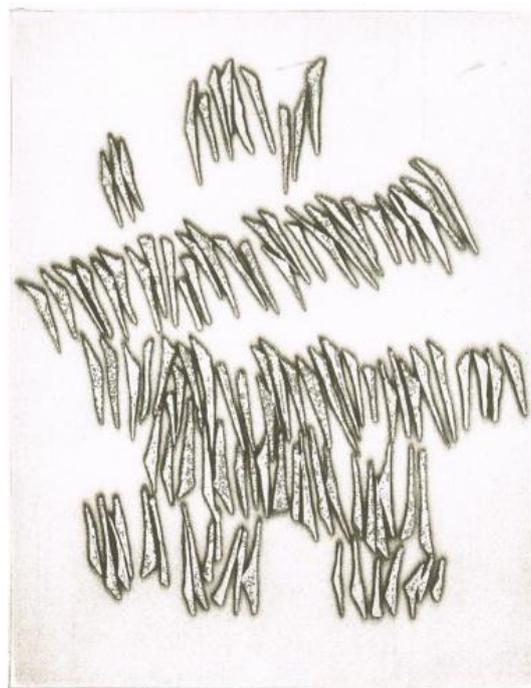
En estas ilustraciones, no obstante, aparecen las obsesiones del poeta no sólo en lo referente al color, sino que los contornos de las figuras que componen los grabados (adscritos al expresionismo abstracto) parecen remitirnos por una parte a lo fragmentario de los poemas, a esa percepción parcial de la experiencia que los sustenta, mientras –por otra– parece incidir en páginas de escritura ilegible, rotas, pero obsesivamente escritas. A veces, sin embargo, parecen incidir en los elementos minerales, que Paul Celan integra en sus poemas (tradujo algunos tratados de mineralogía) (Lyon 1974; Groves 2011) y que se constituyen en motivos recurrentes para expresar el vacío y el dolor (*Piedra de corazón* se titula un poema que regaló a Jean Bollack) o, a través del color blanco, la esperanza.

FADENSONNEN  
über der grauschwarzen Ödnis.  
Ein baum-  
hoher Gedanke  
greift sich den Lichtton: es sind  
noch Lieder zu singer jenseits  
der Menschen<sup>7</sup>. (Celan, 1990a: 39)

El segundo de estos libros, *Schwartmaut* (*Peaje negro*), publicado en 1969 también por Altmann, formado por catorce poemas y quince grabados (incluido el de la portada), responde a una motivación muy distinta. A partir de 1966 son muy frecuentes los ataques de psicosis y las depresiones de Paul Celan y, cuando empieza a plantearse la posibilidad de un nuevo libro conjunto, el matrimonio se ha separado tras sufrir Gisèle dos intentos de asesinato a manos de su marido y tras varios internamientos de Paul en clínicas psiquiátricas. Ello no rompe la relación, aunque la convivencia bajo el mismo techo resulte imposible, según se deduce de la correspondencia entre el matrimonio en el periodo 1967-1969. En esta ocasión, al estar separados, el planteamiento es muy diferente, ya que en este nuevo libro cada poema ha sido ilustrado por Gisèle Celan de manera individual, en virtud de las traducciones al francés realizadas por Paul entre el 9 de junio y el 17 de julio de 1967 (Celan / Celan-Lestrangle 2008: 659-678). Además, al producirse la transferencia de una lengua a otra, restringe el sentido de las palabras en alemán, por cuanto pretende ofrecer (con alguna leve variante) un sentido más preciso al poema. Las líneas temáticas son las



Paul Celan: *Atemkristall* (1965), p. 13. Ilustración de Gisèle Celan-Lestrangle.



Paul Celan: *Atemkristall* (1965), p. 41. Ilustración de Gisèle Celan-Lestrangle.

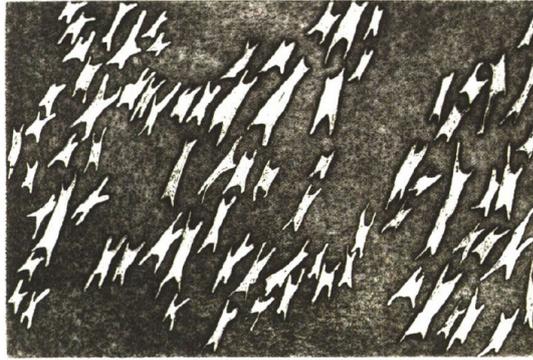
<sup>7</sup> “Soles filiformes / sobre el desierto negro grisáceo. / Alto como un árbol, / un pensamiento / empuña el tono luminoso: aún / quedan cantos por cantar más allá / de los hombres”; trad. de A. Kovacsics (Gadamer 2001: 86).

habituales en Celan: el Holocausto y su vida personal, sus obsesiones cotidianas. Así, hallamos de nuevo el tema que atraviesa todos los ciclos de la creación poética de Celan: la muerte en un campo de concentración:

MIT DER ASCHENKELLE GESCHÖPFT  
aus dem Seinstrog,  
seifig, im  
zweiten  
Ansatz, auf-  
einanderhin,  
unbegreiflich geatzt jetzt,  
weit  
ausserhalb unser und schon - weshalb?  
auseinandergehoben,  
dann (im dritten  
Ansatz?) hinters  
Horn geblasen, vor den  
stehenden  
Tränentrumm,  
einmal, zweimal, dreimal,  
aus unpaariger,  
knospend-gestaltener  
fahniger  
Lunge<sup>8</sup>. (Celan 1990b: 13)

También la muerte que pudo dar a su mujer, con esos elementos microscópicos y escarabajos como forma del corazón o como respiración a través del poema y del grabado:

ABGLANZBELADEN, bei den  
Himmelskäfern,  
im berg.  
Den Tod,  
den du mir schuldig bliebst, ich  
trag ihn  
aus<sup>9</sup>. (Celan 1990b: 36)



Paul Celan: *Schwarzmaut* (1969), p. 15. Ilustración de Gisèle Celan-Lestrange.



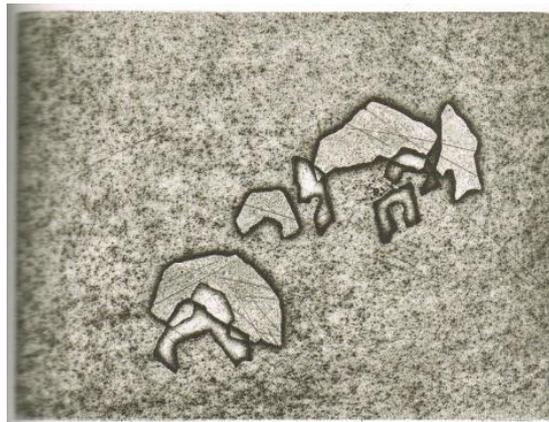
Paul Celan: *Schwarzmaut* (1969), p. 37. Ilustración de Gisèle Celan-Lestrange.

8 La traducción al francés realizada por Paul Celan es: «Puisé avec/à la louche de cendres / dans l'auge de l'Être, / Savonneux, au / deuxième / abord/coup, l'un vers l'autre, / incompréhensiblement nourris à present / loin / en dehors de nous et déjà – pourquoi? / levés pour être séparés, / ensuite (au troisième/abord) soufflés/ // derrière la corne, devant / le tronçon des larmes, debout / une fois, deux fois, trois fois, / à partir d'un impair / germant-fendu drapeleux/en bannière / poumon». La traducción de Jaime Siles al castellano: “EXTRAÍDOS CON EL CUCHARÓN DE LA CENIZA / de la artesa del ser, / jabonosos, en el / segundo intento, uno / sobre otro, // incomprensiblemente alimentados ahora, / muy lejos / fuera de nosotros y ya –¿por qué?– / separados al elevarse, / luego (¿al tercer / intento?) sopladados / hacia detrás del cuerno, ante la / ruina de lágrimas / en pie, / una, dos, tres veces, // desde un pulmón // impar / abanderado / en germen dividido” (Celan / Celan-Lestrange 2008: 667-668).

9 La traducción al francés de Celan es: «Chargé de reflet, chez les / scarabées du ciel, / dans la montaigne. // La mort, / dont tu m'es resté(e) redevable, je / la porte jusqu'à sa maturité». La traducción al castellano, efectuada por Jaime Siles: “CARGADO DE REFLEJOS, entre / los escarabajos celestes, / en la montaña. // La muerte, que me debías, la / gesto / yo” (Celan / Celan-Lestrange 2008: 674).

Hasta la ruptura, hasta el movimiento final de despedida, como piedra sin luz, como idea obsesiva en Celan y en las ralladuras del cobre del grabado que ilustra el poema final del libro:

WAS UNS  
zusammenwarf,  
schrickt auseinander,  
ein Weltstein, sonnenfern,  
summt<sup>10</sup>. (Celan 1990b: 53)



Paul Celan: *Schwarzmaut* (1969), p. 55. Ilustración de Gisèle Celan-Lestrange.

De este modo, podemos establecer un estudio que nos muestra la relación entre poesía y grabado, entre arte y vida, entre experiencia y formas de expresión que superan lo estrictamente lingüístico o visual o musical (si atendemos a las adaptaciones musicales de poemas de Celan efectuadas, por ejemplo, por Paul-Heinz Dittrich y Sigune Ven Osten, o por Axel Englund). Se cierra así el círculo de la semiótica, el círculo del arte, el círculo de la existencia. Tal vez quede decir, como en el último poema que Paul envía a su esposa, en versión bilingüe una vez más, apenas un mes antes de arrojararse desde el Pont Mirabeau,

Habrà más tarde algo  
que se llena contigo  
y se eleva  
a la altura de una boca.  
Desde la locura  
hecha añicos  
me alzo  
y observo cómo  
mi mano traza ese  
único  
círculo. (Celan / Celan-Lestrange 2008: 742)

Ese círculo del que escapa siempre una sombra del sentido.

<sup>10</sup> La traducción al francés de Celan es: «Ce qui nous jeta ensemble \réunit / par un lancement tressaillit et se défait, // une pierre du monde, loin du soleil, / bourdonne». La traducción de Jaime Siles al castellano: “LO QUE NOS LANZÓ AL UNO HACIA EL OTRO / se separa espantado: / una piedra del mundo, alejada del sol, / tararea” (Celan / Celan-Lestrange 2008: 678).

## Bibliografía

- BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro Libros 2010 [1936<sup>1</sup>].
- BOLLACK, J., *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*. Paris: PUF 2003.
- , *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Madrid: Trotta 2005.
- BRION, M., *Art abstrait*. Paris: Albin Michel 1958.
- BRODA, M., *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan et autres essais*. Paris: Les Éditions du Cerf 1986.
- BURGOS, J., *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Éditions du Seuil 1984.
- , *Imaginaire et création. Le poète et le peintre au jeu des possibles*. Saint-Julien: Les Lettres du Temps 1998.
- CELAN, P., *Atemkristall. Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag 1990a [1965<sup>1</sup>].
- , *Schwarzmaut. Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag 1990b [1969<sup>1</sup>].
- , *Obras completas*. Ed. bilingüe de J. L. Reina Palazón. Madrid: Trotta 2004.
- , y G. CELAN-LESTRANGE, *Correspondencia (1951-1970)*. Trad. de M. Armiño. Madrid: Siruela 2008.
- CELAN-LESTRANGE, G., *Estampes, lithographies, gravures et livres illustrés* ([https://www.amorosart.com/estampes-celan\\_lestrange-1381-1-fr.html](https://www.amorosart.com/estampes-celan_lestrange-1381-1-fr.html)).
- CID JURADO, A. T., «La intersemiótica: de concepto teórico a campo de estudio y reflexión académicas», en: Elizondo Martínez, J. O. (comp.): *Intersemiótica: La circulación del significado*. México D.F.: Universidad Iberoamericana 2008, 2-6.
- FAUCONNIER, G., *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge (MA): Cambridge University Press 1994.
- FELSTINER, J., *Paul Celan: Poeta, superviviente, judío*. Madrid: Trotta 2002.
- FODOR, J. A., *La modularidad de la mente. Un ensayo sobre la psicología de las facultades*. Madrid: Ediciones Morata 1986.
- GADAMER, H.-G., ¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a «Cristal de aliento» de Paul Celan. Barcelona: Herder 2001.
- , «Sentido y ocultación de sentido en Paul Celan», en: *Poema y diálogo*. Barcelona: GEDISA 2004, 118-129.
- GROVES, J., «The stone in the air: Paul Celan's other terrain», *Society and Space* 29 (2011), 469-484.
- GUIRAUDO, L., *Michel Butor, le dialogue avec les arts*. Villeneuve d'Asq: Presses Universitaires du Septentrion 2006.
- HAFTMANN, W., «Los grandes maestros de la abstracción lírica y del informalismo», en: Leymarie, J. (coord): *El arte de nuestro tiempo. Corrientes abstractas desde 1945*. Madrid: Al-Borak 1972, 13-49.
- HEIDEGGER, M., *Arte y poesía*. México D.F.-Madrid: F.C.E 1999 (incluye: *El origen de la obra de arte* [1952<sup>1</sup>] y *Hölderlin y la esencia de la poesía* [1937<sup>1</sup>]).
- HEREDIA, M., *Tàpies, Saura, Millares. L'art informel en Espagne*. Saint-Denis: PUV 2013.
- JAKOBSON, R., «On Linguistic Aspects of Translation», en: Brower, R. A. (ed.): *On Translation*. Cambridge (MA): Harvard University Press 1959, 232-239.
- KANDINSKY, V., *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós 1996.
- LAKOFF, G., *Women, fire and dangerous things*. Chicago: Universidad de Chicago 1987.
- , y M. JOHNSON, *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra 2001.
- LANGACKER, R., *Concept, Image and Symbol. The cognitive Basis of Grammar*. Berlin-New York: Mouton-De Gruyter 1991.
- LAUDE, J., «On The Analysis of Poems and Paintings». *New Literary History* 3-3 (1972), 472-486.
- LAUTERWEIN, A., «Graver l'épreuve avant la lettre. Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrange», en: Brender, E. et al. (dir.): *À la croisée des langages. Texte et Arts dans les pays de l'Allemagne*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2006, 123-130.
- LYON, J. K., «Paul Celan's Language of Stone: The Geology of the Poetic Landscape», *Colloquia Germanica* 8 (1974), 298-317.
- MICHAUX, H., *Émergences-Résurgences*. Paris: Flammarion 1972.
- MOLINIÉ, G., *Sémiostylistique. L'effet de l'art*. Paris: PUF 1998.
- MOSÈS, S., *Approches de Paul Celan*. Lagrasse: Verdier 2015.
- NALBANTIAN, S., «Neuro Studies of Literature and Art. Toward a Responsible Critical

- Methodology», en: SAUSSY, H. / G. GILLESPIE (eds.): *Intersections, Interferences, Interdisciplines Literatures with Other Arts*. Bruxelles: Peter Lang 2014, 183-197.
- PAGEAUX, D.-H., *La Littérature Générale et Comparée*. Paris: Armand Colin 1994.
- PÉREZ LATORRE, Ó., «Algunos porqués cognitivos del análisis semiótico: Una aproximación a la confluencia entre Semiótica y Psicología Cognitiva», *Zer* 17-33 (2012), 101-117.
- PEYRÉ, Y., *Peinture et poésie. Le dialogue pour le livre 1874-2000*. Paris: Gallimard 2001.
- STEINER, G., *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*. México D.F.: F.C.E. 1980.
- SZONDI, P., *Estudios sobre Celan*. Madrid: Trotta 2005.
- VALENTE, J. Á., «Cuatro referentes para una estética contemporánea», *Revista de Occidente* 181 (1996), 21-32.
- VON GRÜNIGEN, B., *De l'Impressionisme au Tachisme*. Bâle: Birkhäuser Verlag 1964.
- WEINRICH, H., «Kontraktionen», en: Meinecke, D. (ed.): *Über Paul Celan*. Frankfurt an Main: Suhrkamp 1973, 214-225.
- WIEDEMANN, B., «...Y descifrarlos a mi manera», en: Celan, P. y G. Celan-Lestrange: *Desde el puente de los años*. Madrid: Círculo de Bellas Artes 2004, 38-68.