



HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

VARIACIONES EN AZUL: PLÁSTICA Y POÉTICA DE UN COLOR

Paula Poenitz
Universidad Nacional de Rosario

Resumen || Podemos considerar el azul, entre todos los colores, como aquel que mejor representa la esencia de la poesía alemana. A lo largo del tiempo, y muy especialmente a partir de la «flor azul» del período romántico, ha estado presente en la literatura germana hasta nuestros días. En las siguientes páginas intentamos reflexionar acerca de las relaciones entre este azul de la literatura y el color azul de las teorizaciones filosóficas y la obra pictórica. En este recorrido, haremos especial referencia a tres poetas alemanes, cuya obra presenta una gran singularidad dentro de los períodos romántico, expresionista y de la segunda posguerra: Friedrich Hölderlin, Georg Trakl y Paul Celan.

Palabras clave || Poesía, pintura, azul.

Title || *Blue Variations. Poetic and Visual Art in Colour*

Abstract || *We can consider blue, among all colours, as the most representative of German poetry's essence. Over the years, and specially since the appearance of the romantic «blue flower», blue has acquired an important place in German literature until today. Throughout the following pages, we will try to think about the relations between this blue from literature and the colour blue from philosophical theories and visual art. Throughout this proposal, we will refer primarily to three German poets, whose work was considered of great singularity in the romantic, the expressionist, and the second post-war periods successively: Friedrich Hölderlin, Georg Trakl and Paul Celan.*

Keywords | | Poetry, painting, blue.

*Cabría imaginar que alguien escribiera una monografía sobre el azul;
desde el azul denso, ceroso, de los frescos de Pompeya,
hasta Chardin o incluso hasta Cézanne: ¡qué biografía!*
R. M. Rilke (1985)

Todo azul en mi libro.
Novalis (1969)

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».¹ Se ha discutido acerca de la «ceguera» al azul del mundo antiguo, lo cierto, por lo menos dentro del recorrido histórico que realiza del azul la obra de Michel 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 expuesta más arriba: desde el comienzo el azul es un color de la Germania y, si bien el pasaje del mundo bárbaro a la Alemania Romántica del siglo XVIII —época que nos sirve como punto de partida para pensar «nuestro azul»— no se muestra como una derivación,

¹ Michel 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*» (27)]. De ahora en más, excepto que se indique lo contrario, todas las traducciones del alemán y el francés son nuestras.

ni un linaje, el azul llevará consigo 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. Este color azul de la poesía estará en íntima relación con el modo en que el azul se hace presente en la pintura, con un valor cuanto menos similar. Y para reflexionar acerca de esta relación hemos elegido tres poetas alemanes representativos de tres momentos diferentes, Friedrich Hölderlin, Georg Trakl y Paul Celan, en tanto sus obras se apartan, en su modo de poetizar, de las convenciones y responden 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».

Comencemos por considerar el azul tal como aparece en la *Farbenlehre* de Johan Wolfgang von Goethe (1950), 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.

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. 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*»,² 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*».³

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

² [«Así como el amarillo siempre lleva consigo una luz, así puede decirse que el azul lleva consigo algo oscuro.»]

³ [«Este color produce en el ojo un efecto increíble e inefable. Es en tanto color una energía; cuando está solo se ubica del lado negativo y es en su mayor pureza al mismo tiempo una estimulante Nada. Es a la mirada, contradicción entre estímulo y calma.»]

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 parecen lejanos (de manera diferente que lo harían los mismos objetos en color amarillo o rojo). Angelika 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» (19).⁴ 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 también lejana» (137, 138).

Prete habla en su tratado de «las cosas visibles que limitan lo invisible» (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

⁴ [«Para Goethe el estímulo del azul está unido a este efecto de lejanía. El azul produce efecto agradable al ojo y, como algo lejano o algo enfrentado al observador, lo atrae hacia sí o lo lleva consigo.»]

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» (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 Wassily Kandinsky reelabora las ideas de Goethe y caracteriza las diferencias entre el azul y el amarillo. Kandinsky (2011) establece una serie de antinomias que se generan entre estos dos colores: frío-calor, luminosidad-oscuridad, proximidad-lejanía, que el autor 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 (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 Michel 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.*» (132).⁵ El color actúa por sí mismo y conserva una tonalidad afectiva

⁵ [«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.»]

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.

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 a 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 *suen*a 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.

Amelia 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.⁶ ¿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 también el azul será la causa primera y el 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.

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.

⁶ Valtovina cita aquí un fragmento de «*Betrachtungen über Metrik*» (del libro *Sprache und Poetik*) de August W. Schlegel: «*A rot, O purpurn, I himmelblau, Ü violett, U dunkelblau*» [«A rojo, O púrpura, I azulcielo, Ü violeta, U azul oscuro»] (28).

Hemos mencionado a Novalis y su flor azul como punto de partida. Overath 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 hölderliniana 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, está incluida luego en las *Obras Completas* de Hölderlin editadas por Norbert 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 hölderliniana 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 Martin 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»].⁷ 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,

⁷ Utilizaremos de aquí en adelante para el texto «*In lieblicher Bläue*», la traducción realizada por Héctor A. Piccoli disponible en *Bibliele: editorial del libro electrónico* http://www.bibliele.com/?Deutsche_Lyrik_u._a._%2F_L%C3%ADrica_alemana_-_y_m%C3%A1s:Zwischen_Klassik_und_Romantik_%2F_Entre_el_clasicismo_y_el_romanticismo_%281793-1811%29:Friedrich_H%C3%B6lderlin

además, la belleza natural parece realizarse en el azul que envuelve el campanario. La imagen de las ventanas se ve antecedita por una enigmática afirmación: «*wenn abgeseondert 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 frente al uso particular que hace Hölderlin de la partícula «*aber*», en esta frase y 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 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 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 destaca en el azul del cielo es una comunidad de hombre y Naturaleza, reunidos en un Todo. El hombre se presenta allí 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 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 «*heitrer Blau*» de Friedrich Schiller. Para Overath, 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 hölderliniana, 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 Prete 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 (159).

Ya en camino hacia la abstracción, dirá Prete (160), las figuras de Turner son «transitorios signos de la transparencia de una luz que ha eliminado toda distancia». 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 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*» [«El paseo»], 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 expresa 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 leemos 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.»].

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 Stéphane Mallarmé, en Arthur 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 diese hohe Gestimmtheit geweiht ist*» (Overath 90).⁸ 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 con 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: «*Die Impulse für die neue literarische Verwendung dieses Blau gehen primär von einer neuen melancholischer Gestimmtheit aus einem Gefühl des Fremdseins in einem "natürliche" bunten Leben*» (96).⁹ La «hora

⁸ [«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 reúne en uno, que es consagrada a esta condición de sintonía.»]

⁹ [«Los impulsos para el nuevo uso literario de este azul tienen que ver con una nueva condición de sintonía melancólica proveniente de un sentimiento de extrañeza en un "colorido" mundo natural.»]

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 la 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 este color a otra dimensión. Pensamos en Paul Cézanne y en Vincent Van Gogh, dos artistas que 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 que el mismo aparece sino también los principios constructivos de la composición poética y pictórica. Cézanne busca modular las formas a través del uso del color, de los planos de color. El azul tendrá la función de modular las sombras, dando a los otros colores sus vibraciones en la armonización de los mismos. Overath (110) cita, a través del libro *Die Kunst Cezannes* de Kurt Badt (1956), 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.



Mont Sainte-Victoire. Paul Cézanne. 1902-04. Óleo sobre tela. 73 x 91.9 cm.
Philadelphia Museum of Art

Según Overath (109-111), 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.

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. (105)¹⁰

Valtovina (82) señala 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*».¹¹ 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.¹² 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 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, que Hölderlin, a pesar de ser un contemporáneo de los románticos, se distancia con su obra de ellos y, especialmente, sus poemas últimos deben pensarse al menos cercanos a esta condición de hermetismo. Partiendo de esta condición de «hermetismo» proponemos, en esta deriva del azul, aproximarnos a la

¹⁰ [«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. Las 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.»]

¹¹ [«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.»]

¹² Cfr. con el texto de Jean Gebser (1999), «Der grammatische Spiegel».

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 pictural 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 holderliniano. El azul se 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.»]. 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: 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 (120): «*Au chant magique du bleu, il ne reste plus désormais d'autre voix pour s'exprimer que la voix du déchant*».¹³

Podríamos escuchar asimismo el eco que despierta «lo sagrado de flores azules» de «*Ruh und Schweigen*» [«Calma y silencio»] en relación a Novalis, y al modo en que conforman un diagrama particular, una constelación de colores, el azul junto al blanco, al negro y al rojo. O ver al azul entrar en relación con el rojo, como combinación inusual y cara al expresionismo. Y un azul que se opone y contrasta con el marrón en «Rondel», poema que Valtovina (112) analiza como expresión de «disonancia». En este mismo poema se halla presente otro tono que debemos poner a dialogar con el azul. El primero y el último verso de este poema, en una estructura circular a la que hace mención el nombre del poema, es: «*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, también podríamos retomar en esta tonalidad la poesía hölderliniana, ya que el modo en 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»] de Hölderlin. 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 cercano 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 ya citado de Overath en relación con Trakl. El poema también será objeto de un comentario de gran relevancia en el libro asimismo ya mencionado de Valtovina. Comencemos por observar que en cada estrofa del poema, a excepción de la última — donde 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

¹³ [«Al canto mágico del azul, ya no le queda a partir de ahora más otra voz para expresarse que la voz del desengaño.»]

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, aparece como nombre. Cuando Overath 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 están 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 ya enuncia el «lugar del azul», en tanto 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 122-128).

Lo cierto es que nos encontramos en esta secuencia que designa el lugar del azul con una expresión muy similar a aquélla de la que nos ocupamos antes; se dice «*in heiliger Bläue*» como antes Hölderlin decía «*in lieblicher Bläue*». El azul amable es ahora azul sagrado, nuevamente el azul de Trakl desciende 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*» (141).¹⁴ 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* (2010) 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

¹⁴ [«La constelación de imágenes de Trakl de la “gruta azul” en sus variadas modificaciones está impregnada de los rasgos del azul más relevantes, que Kandinsky ha puesto de relieve para este color.»]

elección del color que da nombre al almanaque y que parece ser sólo una cuestión de «gusto».¹⁵ 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 (2004), *Mein blaues Klavier* [Mi piano azul] o la serie de poemas de Gottfried Benn (1984) 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 por el 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» (145).

Los paisajes de Schiele están dispuestos de tal modo que ni la perspectiva ni la referencialidad 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*»,

¹⁵ «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"» (Kandinsky y Marc 242)

«*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, sumergiéndolos 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 trakleano «*Nachts*»? Un abrigo rojo en lugar de azul, pero el mismo contraste y el mismo «tono» de azul, de lejanía y enajenación [*Umnachtung* dice 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 tñese 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 (145).



Vier Bäume. Egon Schiele. 1917. Óleo sobre tela. 110 x 140, 5 cm. Österreichische Galerie Belvedere

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 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 (109, 110).¹⁶

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 claroscuro, 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 mélancholie sonne désagréablement à l'oreille (111).¹⁷

Valtovina retoma aquí una observación que hace Bernhard Böschenstein (2006) en su ensayo «*Celan als Leser Trakls*» y que la autora lee a su vez en el texto de Rémy Colombat (1987). En suma, lo que Böschenstein nos dice es:

Das Blau ist hier das Gefäß eines farbigen Dunkels, wo Tod, Melancholie, Dämmer und der novalesische 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

¹⁶ [«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, asciende el llamado del azul.»]

¹⁷ [«Debemos a Celan, el ser el primero en percatarse, al leer ese verso de *Rosenkranzlieder* [Canciones del rosario] —“*Blau ist auch der Abend*” [“Azul es también el anochecer”]— debajo del cual él subraya la palabra “*auch*”, eco roto de “*blau*” donde la melancolía suena desagradablemente al oído.»]

der Süßigkeit, der Flüssigkeit, dem Verschwimmenden der Sprache entgegenwirkt
(285).¹⁸

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?

El poema de Paul Celan «*Unter ein Bild*» [«Bajo un cuadro»], del libro *Sprachgitter*, hace alusión a la última pintura de Van Gogh antes de su muerte, «*Weizenfeld mit Raben*» [«Trigal con cuervos»], y según Böschstein (324), Celan retoma la idea de los dos mundos, terreno y celestial, 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 (184) 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

¹⁸ [«El azul es aquí el recipiente de una oscuridad coloreada, donde muerte, melancolía, crepúsculo y la luna novalesiana de los *Himnos a la Noche* fluyen conjuntamente. Celan subraya doble únicamente la palabra “*auch*”, para él la auténtica palabra poética de esos versos. Consulta seguramente en Trakl todo aquello que contrarresta la dulzura, la fluidez, la difuminación de la lengua.»]

amarillo/azul sino del contraste entre el 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. Para Valtovina (185), el poema evoca el sufrimiento: «*bleu intersideral ou bleu de l'abîme?*», 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? ¿O debemos pensar 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, como dice su famoso discurso «El meridiano», 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 comprende una interpretación que nos será útil para pensar otras tonalidades posibles. Para Weissman (114-119), 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 (195) 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 rencontrer, y défier un silence toujours plus impérieux (195, 196).¹⁹

Es decir, el azul reaparece, pero «solidario» en su ennegrecimiento. Es un azul que desafía 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 Éluard: «*tritt in sein Aug, das noch blau ist, / eine zweite fremde 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.

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 (179-194), 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 (180), situándose en el medio el verso «*Judenlocke, wirst nicht grau*». Este verso junto al último pareado («*Menschenlocke, wirst nicht grau. / Leere Mandel, königsblau.*») [Bucle de hombre, no te haces gris. / Almendra vacía, azulreal.] están dispuestos con una sangría.

¹⁹ [«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.»]

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 (201) destacará también el 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».

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. 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 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. (193)²⁰

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 (264) 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

²⁰ [«“Vacía almendra, azulreal” es al final del poema, almendra y ojo en forma de almendra [*Mandelauge*], es lugar y dirección hacia aquello “abierto y vacío y libre”, es almendra del poema y ojo-mirada/ instante [*Augenblick*] del que habla hacia y en un espacio libre [*Frei-Raum*], que no será la Nada, sino el No-todavía [*Noch-Nicht*].»]

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» (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» (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» (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*» [Tu cabello dorado, Margarita] 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*» [Tu cabello ceniciento, Sulamita], 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 (264).

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 que la poesía, y la pintura, se han encontrado con un color que dio lugar a la representación 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 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 (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*.

Bibliografía

Benn, Gottfried. *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1984.

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

Cacciari, Massimo. *Hombres póstumos, la cultura vienesa del primer novocientos*. Barcelona: Ed. Península, 1989.

Celan, Paul. *Gesammelte Werke*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1983.

—. *Obras completas*. Madrid: Trotta, 2007.

- Colombat, Rémy. *Rimbaud, Heym, Trakl : essais de description comparée*. Berne, Francfort-S. Main, Paris : P. Lang, 1987.
- Deleuze, G., Guattari, F. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993.
- Gebser, Jean. *Der grammatische Spiegel. Gesamtausgabe, Band I*. Schaffhausen: Novalis Verlag, 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1950.
- . *Zur Farbenlehre*. [Goethe: Zur Farbenlehre. Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka, S. 54173 (vgl. Goethe-GA Bd. 16, S. 7) <http://www.digitale-bibliothek.de/band1.htm>]
- Handke, Peter. *Lento en la sombra. Ensayos sobre literatura, arte y cine*. Bs. As.: Eterna Cadencia, 2012.
- Heidegger, Martin. *Einführung in die Metaphysik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1935.
- . *Introducción a la Metafísica*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Henry, Michel. *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. Paris: Quadrige, 2014.
- Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke* Große Stuttgarter Ausgabe (Hrsg. F. Beissner). Stuttgart: Kohlhammer, Cotta, 1968.
- . *Ensayos*, Madrid: Hiperión, 1983.
- . *Poesía última*. Comp. M. Burello. CABA: El Hilo de Ariadna, 2016.
- Kandinsky, Vassily. *Sobre lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Ed. Libertador, 2011.
- Kandinsky, Vassily y August Marc. *El Jinete azul. Der Blaue Reiter*. Madrid: Paidós, 2010.
- Lasker-Schüler, Else. *Sämtliche Gedichte*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2004.
- Novalis. *Werke*. München. C. H. Beck Verlag, 1969.
- Overath, Angelika. *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*. Stuttgart: Metzler, 1987.
- Pastoreau, Michel. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris: Éd. Du Seuil, 2000.
- Prete, Antonio. *Tratado de la lejanía*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia Ed., 2010.
- Rilke, Rainer Maria. *Gesammelte Gedichte*. Frankfurt/M.: Insel Verlag, 1962.
- . *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Schiller, Friedrich. *Sämtliche Gedichte*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1991.
- Trakl, Georg. *Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe*. Basel/Frankfurt: Stroemfeld, 1995.
- Valtovina, Amelia. *Bleu. Métamorphoses d'une couleur dans la poésie moderne allemande*. Paris: Éd. Galilée, 2006.
- Weissman, Dirk. «La couleur u-topique du dernier Celan». *La Couleur réfléchie*. Ed. Michel Costantini, Jaques Le Rider et Francois Soulages. Paris: L'Harmattan, 2000.

Referencia electrónica | Poenitz, Paula. «Variaciones en azul: plástica y poética de un color». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 3 (2020): 1-28. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/variaciones-en-azul-plastica-y-poetica-de-un-color-175>

Fecha de recepción: 12.03.20

Fecha de evaluación: 22.04.20

Fecha de publicación: 02.11.20