

# EREBEA

Revista de Humanidades  
y Ciencias Sociales  
Núm. 5 (2015), pp. 155-185  
ISSN: 0214-0691

## EXCESO DE LUZ BLANCA QUE MATA: DE LA «BLANCA AGONÍA» (MALLARMÉ) A LA «BLANCURA MORTAL» (ANTONIO GAMONEDA)

Antoni Gonzalo Carbó  
*Universidad de Barcelona*

---

### RESUMEN

Exceso de luz blanca que mata: de la «*blanche agonie*» (Mallarmé) a la «blancura mortal» (Antonio Gamoneda), pasando por la «*mort éclairante*» (René Char). Esto es, un recorrido por una luz extrema aniquilante («*pur éclat*», Mallarmé; «*weißer Glanz*», Rilke; «*mort éblouie*», Michel de Certeau); desde la «luz de lo invisible» (*nūr al-ghayb*, Ibn al-'Arabí), que exige la «extinción» completa (*fanā*) del contemplador, a «lo blanco [como] técnica de autodisolución» (J. Á. Valente), pasando por «la túnica interior de una blancura tan levantada» (Juan de la Cruz); de la muerte simbólica en forma de muñeco de nieve deshaciéndose en primavera (poetas del haiku y monjes budistas zen) a «la geografía del final es blanca» (A. Gamoneda). De la literatura mística al despojamiento de las imágenes: del blanco como evaporación mística al blanco como nada.

---

### PALABRAS CLAVE

Francisco de Zurbarán; Stéphane Mallarmé; Rainer Maria Rilke; Carl Theodor Dreyer; María Zambrano; Antonio Gamoneda.

Fecha de recepción: 1 de octubre de 2015  
Fecha de aceptación: 30 de octubre de 2015

---

---

### ABSTRACT

An excess of white light that kills: from Stéphane Mallarmé's «*blanche agonie*» by way of René Char's «*mort éclairante*» to Antonio Gamoneda's «blancura mortal». A review of an extreme and annihilating light («*pur éclat*», Mallarmé; «*weißer Glanz*», Rilke; «*mort éblouie*», Michel de Certeau); from Ibn al-'Arabí's «light of the Invisible» (*nūr al-ghayb*), which demands the complete «annihilation» (*fanā*) of he who contemplates, to José Ángel Valente's «lo blanco [como] técnica de autodisolución», by way of Saint John of the Cross's «la túnica interior de una blancura tan levantada»; from the symbolic death of snowmen melting in springtime (haiku poets and Zen Buddhist monks) to Gamoneda's «la geografía del final es blanca». From mystic literature to the paring down of images: from whiteness as mystic evaporation to the white as nothingness.

---

### KEYWORDS

Francisco de Zurbarán; Stéphane Mallarmé; Rainer Maria Rilke; Carl Theodor Dreyer; María Zambrano; Antonio Gamoneda.



En la lírica moderna occidental encontramos una blancura en forma de destello vinculada al aniquilamiento. Hay un rayo blanco rimbaldiano que, como la esclerótica sin pupila de *Vampyr* (1932, Carl Theodor Dreyer), conlleva un ruinoso cauce que borra toda huella o vestigio, una sombra nívea mortal que asola las palabras y las cosas: «Un rayo blanco, que cae de lo alto del cielo, aniquila...»<sup>1</sup> Y por fin la tumba: «por fin esa tumba, blanqueada por la cal»<sup>2</sup>.

*Blanche agonie* (blanca agonía), *pur éclat* (puro destello), en el célebre soneto de Mallarmé sobre el cisne (emblema del poeta)<sup>3</sup>, soneto que vincula la muerte («¿se dispone a desgarrarnos con un golpe de ala ebrio?») a un deslumbramiento ciego en medio de un paisaje invernal («ese lago duro», «la escarcha», «el glaciar transparente», «el estéril invierno», «helado»): «Sacudirá su cuello entero esta blanca agonía // [...] // Fantasma que a tal sitio su puro destello asigna»<sup>4</sup>. El recuerdo del pájaro va de un gélido presente a un más esplendoroso pasado, pero en vano (*sans espoir*). En el lago de los recuerdos se ha congelado todo recuerdo de la época de los vuelos, y no queda liberado ni siquiera por un «hermoso» día de invierno. El propio cisne parece congelarse. Pero precisamente en medio de esa opacidad invernal (*stérile hiver/lennui*) que él niega fríamente, resplandece un «puro destello» que rompe el hechizo invernal: «que viste en medio del exilio inútil el Cisne». Blanco («puro destello») sobre blanco («la escarcha», «el glaciar transparente», «el estéril invierno»). El poeta, que se ve a sí mismo «perfectamente muerto», no cesa de referirse a esa inhóspita blancura: «De ese blanco flameo esa inmutable calma // [...] Y encontrar esa Nada desconocida...» («Tristeza de verano»). Paisaje desolado y luz fría de la muerte: «Unos blancos crepúsculos se entibian en mi cráneo / Que un cerco férreo ciñe como a una vieja tumba» («Resurgir»).

La disolución, el drama de la abolición (de sí) se desarrolla en la «Antigua obertura». Su triple movimiento: *disparition* (desaparición), *résurrection manquée* (resurrección fallida), *évanouissement* (desvanecimiento)<sup>5</sup>. A través de la «Antigua

1 A. Rimbaud, «Les ponts» (*Illuminations*), en *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*, ed. bilingüe de C. Barbáchano, Barcelona: Montesinos, 1990, p. 191.

2 «Enfance», V (*Illuminations*), ib., p. 145.

3 Cf. J.-P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, París: Éditions du Seuil, 1961, 179.

4 «Tout son col secouera cette blanche agonie / Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie, / Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris. // Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne, / Il s'immobilise au songe froid de mépris / Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.»

5 Cf. J.-P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, o.c., pp. 71-2.

obertura» Mallarmé nos impone la noción de desvanecimiento del ser. No nos queda otra opción que perseguir en nosotros mismos el retiro de esta evanescencia; el cisne mallarmeano oculta sus ojos bajo su plumaje para ver ahí ahuecarse la fuga vertiginosa de su interioridad, la alameda («l'allée») sin fondo de su alma. Vanamente persigue con ello el destello (*éclat*) de un antiguo fuego, de una estrella elegida («étoile elue»), pero anterior («antérieure»), que no brilló nunca («qui ne brilla jamais»), de una estrella en todo caso ahora languideciente y que ya no brilla («mourante, et qui ne brille plus»).

Uno de los más estremecedores e influyentes relatos de este tipo es el que Mallarmé testimonió en sus cartas (carta a su amigo Henri Cazalis, 16 de marzo de 1865) durante una crisis nerviosa que sufrió a los 23 años de edad, la «noche en blanco» a partir de la cual elaboró a lo largo de su vida la concepción de una Obra Pura: «[...] Me doy asco: retrocedo frente a los espejos cuando veo mi cara degradada y deslucida y lloro cuando me siento vacío y no puedo arrojar una palabra sobre mi *papel implacablementement blanco*. Ser un viejo acabado a los 23 años [...] Y no tener ni siquiera *el recurso de una muerte* [...]»<sup>6</sup>. En palabras del también poeta francés Jacques Ancet: «*d'un éclat qui est le tien mais sans t'appartenir / [...] / dans la flamme éteinte des feuilles, le vide blanc* (con un fulgor que es tuyo pero que no te pertenece / [...] / en la llama extinguida de las hojas, el vacío blanco)»<sup>7</sup>.

Esta muerte blanca no es más que la borradura de sí, del desaparecer como tal hasta la ausencia aparente de toda huella, hasta la transparencia. En todos estos casos, se trata de una muerte simbólica que constituye una pérdida más íntima aún que la muerte corporal. Disipación (Hallâÿ), desolación (Mallarmé), disolución (Blanchot) y, por lo mismo, un modo de imposibilidad de toda apropiación expresada en un lenguaje de lo indecible. Esta segunda muerte, «proceso de duelo» en palabras de Michel de Certeau, tiene una forma simbólica en la «nieve eterna» de la *Antígona* de Sófocles, la infinita blancura de la nieve que cae, una blancura que es el punto más extremo que se puede imaginar; la última identificación de lo que está más allá de toda identidad, la blancura del deseo puro (Lacan)<sup>8</sup>: «Imperceptible blancura [de la Cosa]»<sup>9</sup>. Exceso desolado: es «esa cosa impenetrable (*that inscrutable thing*)», la blancura del cachalote, «el desdichado infiel que se ciega a sí mismo en ver el blanco, el colosal sudario que envuelve todo el paisaje alrededor

6 S. Mallarmé, *Correspondance complète, 1862-1871; suivi de Lettres sur la poésie, 1872-1898: avec des lettres inédites*, ed. y nn. de B. Marchal, París: Gallimard, 1995. Cf. T. López Mills, *La noche en blanco de Mallarmé*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 27. (La cursiva es mía).

7 J. Ancet, *L'identité obscure*, Castellare di Casinca: Éditions Lettres vives, 2009, chant VI.

8 C. Dumoulié, «L'entre-deux-morts: Jacques Lacan entre philosophie, littérature et psychanalyse», *Principios: Revista de Filosofía*, n.º 10:13-14 (2003), «La blancheur de la Chose», pp. 199-203, p. 199.

9 *Ib.*, p. 200.

de él» (*Moby Dick*, H. Melville)<sup>10</sup>, el blanco sobre blanco que los pintores (Malevich, Fontana, Tobey, Francis, Michaux, Manzoni), poetas (Mallarmé, Celan, Jabès, Bonnefoy) y cineastas (Dreyer, Bresson, M. Duras, Ph. Garrel) contemplan como expresión del estado de *abolición* de sí, la palabra mágica de Stéphane Mallarmé. El espacio vacío de lo Absoluto es el horizonte inefable que conduce al cuadro monocromo, al espacio en blanco, a la «poética del blanco»<sup>11</sup>, a la tela vacía como expresión del Vacío. En palabras de Stéphane Mallarmé: «*Les "blancs", en effet, assument l'importance, frappent d'abord*»<sup>12</sup>. En 1866, treinta años antes de componer el *Coup de dés*, Mallarmé evoca en *Brise marine*: «*Sur le vide papier que la blancheur défend*» («sobre la virgen página que esconde su blancura») <sup>13</sup>. Para Mallarmé el poema perfecto es una página blanca que, aun no conteniendo nada (realmente), contiene todo (potencialmente)<sup>14</sup>.

En el cine de Dreyer, Mizoguchi, Halperin, Tourneur, Bresson, el cadáver es blanco<sup>15</sup>. Barthélémy Amengual cita una observación que hizo Dreyer: «Imagine que estamos sentados en una habitación cualquiera. En un momento dado se nos dice que detrás de la puerta hay un cadáver. Instantáneamente, el lugar en donde nos encontramos parece transformado; todo lo que hay allí asume un carácter distinto; la luz y la atmósfera del lugar cambian aunque sean físicamente las mismas. En realidad, quienes hemos cambiado somos nosotros, y los objetos son tal y como los vemos. Es éste el efecto que he intentado obtener con este filme»<sup>16</sup>. De

10 La blancura domina la obra pictórica de Sam Francis desde *The Whiteness of the Whale* (1957), cuyo título hace referencia al capítulo sobre «la blancura» de *Moby Dick*, en el cual Melville dice que la blancura es «como el vertiginoso espejo del gran vacío sin corazón y de las inmensidades del universo». Para Mallarmé: «indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence» (*Le Mystère dans les lettres*). Pero, para Sam Francis este blanco es sinónimo de felicidad, de vida, y no de desastre: el infinito viene del fondo blanco: «Tengo el sentimiento de que el blanco es semejante al espacio que se extiende entre las cosas». Cit. G. Duthuit, *L'image en souffrance: I. Couloires*, París: Georges Fall, 1961, p. 23.

11 Véase A.-M. Christin, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Lovaina: Peeters; Vrin, 2000.

12 S. Mallarmé, *Un coup de dés*, «Préface», en *Œuvres complètes*, ed. y nn. de H. Mondor ; G. Jean-Aubry, París: Gallimard, 1945, p. 455. Cf. A.-M. Christin, *Poétique du blanc*, o.c., «De l'image au texte: l'expérience du *Coup de dés*», pp. 165-84.

13 S. Mallarmé, *Poésies*, ed. establecida y nn. de B. Marchal, París: Gallimard, 1992. Trad. de Alfonso Reyes en S. Mallarmé, *Antología*, Madrid: Visor, 2009, p. 55.

14 En los rituales taoístas de establecimiento de un área sagrada, la ceremonia final consiste en la instauración o colocación de los Cinco Escritos Reales (*an zhenwen*), espontáneamente revelados cuando la creación del universo. En las liturgias taoístas, esos cinco escritos «reales» o «cósmicos» o «sin imágenes» están representados por hojas de papel virgen, por páginas blancas, puesto que la santidad de los símbolos es tal, que un ser humano, incluso un gran maestro taoísta, no sabría trazarlos. Cf. K. Schipper, *El cuerpo taoísta*, Barcelona: Paidós, 2003, pp. 130 ss., en concreto p. 132.

15 Cf. F. Revault d'Allonnes, *La luz en el cine*, Madrid: Cátedra, 2003, pp. 92-3, 144-5.

16 Cit. G. Cincotti (ed.), *Tutto Dreyer*, Roma: Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia, 1978, p. 55.

esta forma constata que «este cadáver virtual, efectivamente nos espera siempre detrás de todas las puertas de Dreyer.»<sup>17</sup> El tono blanco<sup>18</sup>, semejante al apagado color de un cadáver<sup>19</sup>, es un elemento clave para disolver la realidad que se nos presenta a través de la cámara y permitir así el tránsito de la muerte al más allá: la «mística realizada», en palabras del propio Dreyer<sup>20</sup>. Para el realizador danés, la abstracción por medio del color es la vía por excelencia para expresar lo inefable: «El cine no tendrá la oportunidad de convertirse en arte, desde el punto de vista del color, hasta que haya conseguido liberarse completamente de la opresión del naturalismo. Sólo entonces los colores tendrán la posibilidad de expresar lo inefable, aquello que no se puede explicar, sino sólo presentir. Sólo entonces los colores podrán ayudar al cine a levantar cabeza en el mundo de lo abstracto que, hasta hoy, se le ha sido vedado.»<sup>21</sup>

Tal como nos recuerda André Bazin, en *Ordet*, el blanco es paradójicamente aquí el color mismo de la muerte: «Esta imagen se impone a mi espíritu por el uso que Dreyer hace de la luz. La dirección de *Ordet* es en primer lugar una metafísica del blanco, es decir, naturalmente, de los grises hasta el negro puro. Pero el blanco es la base de todo, la referencia absoluta. El blanco es al mismo tiempo el color de la muerte y de la vida. [...] En este universo, volcado hacia el misterio, lo sobrenatural no surge de lo exterior. Es pura inmanencia.»<sup>22</sup> Esto es lo que dice Dreyer a propósito de «una planta de reciclado de yeso», descubrimiento determi-

17 B. Amengual, «Les nuits blanches de l'âme», *Cahiers du cinéma*, n.º 207 (diciembre 1968), p. 57.

18 Aunque la acción del filme parece suceder de noche, el uso de la «noche americana» como método de rodaje para gran parte de las escenas, unido a un accidente de revelado de las primeras tomas que convirtió en grises lo que estaba previsto por Dreyer y su operador Rudolph Maté como una alternancia de negros y blancos contrastados, acaba bañando sus imágenes en una luz indefinida ni diurna ni nocturna, que refleja a la perfección lo que un crítico de la época denominó «atmósfera blanca de terror».

19 Desde el punto de vista fotográfico, en su anterior filme, *La pasión de Juana de Arco* (1927), hay una preponderancia del color blanco. Su resultado final fue fruto de un largo proceso de estudio y de múltiples experimentos entre Dreyer y Maté para encontrar el tono exacto. De ello se deriva el extraordinario tono blanquecino que, combinado con el blanco de la escenografía y la particular nitidez de las figuras, hace de la fotografía un reflejo del estado de ánimo de la protagonista: la inocencia sacrificada, la fe incorruptible, la pureza del cuerpo y del espíritu. Así lo atestiguan las palabras del propio cineasta: «Rudolf Maté, que dirigía la cámara, comprendía las exigencias de la psicología dramática de los primeros planos y me dio justo lo que representa mi voluntad, mi sentimiento, mi pensamiento: mística realizada». C. Th. Dreyer, *Reflexiones sobre mi oficio. Escritos y entrevistas*, Barcelona: Paidós, 1999, p. 40. Cf. G. Cincotti (ed.), *Tutto Dreyer*, o.c., p. 51.

20 C. Th. Dreyer, *Reflexiones sobre mi oficio*, o.c., p. 40.

21 C. Th. Dreyer, «Película en color y película coloreada», *Reflexiones sobre mi oficio*, o.c., pp. 85-6.

22 A. Bazin, *El cine de la crueldad. Eric Von Stroheim, Preston Sturges, Alfred Hitchcock, Carl Th. Dreyer, Luis Buñuel, Akira Kurosawa*, Bilbao: Mensajero, 1977, p. 47.

nante para establecer el estilo de *Vampyr*<sup>23</sup>: «Todo el interior era blanco, todos los objetos estaban bañados de un polvo blanco, los obreros también estaban, todos blancos. Todo participaba de esta extraordinaria atmósfera blanca. [...] La foto gris, la luz blanca: eso era lo que, en definitiva, tenía que darle homogeneidad a la película.»<sup>24</sup> Una luz que sepulta los cuerpos, una «muerte que no es debida sino a un exceso de blanco y a una consumación de la luz»<sup>25</sup>. Ese *cuerpo-sudario* está a la altura del *blanco del ojo* intoxicado por el veneno del más allá que recorre el cuerpo de Léone, que permanentemente se sitúa en el *limes* o allende este mundo. Hacia lo *desconocido*, tal es la dirección hacia la cual se dirige Allan Gray, mudo como es habitual por la fantasía que lo anima.

Es la letanía del ciego que ve. El «blanco sobre blanco imposible de filmar» (C. Th. Dreyer). De ahí el ojo en blanco de Léone: todo es mirada (ciega).

Hay un blanco, una luz blanca, que ilumina y aniquila a la vez. Una blancura que tipifica la pobreza absoluta o la radical *kénosis*. Del espíritu de «jade blanco» (de la contemplación interior taoísta)<sup>26</sup> a «la muerte blanca» (*al-mawt al-abyad*), que es el hambre (*yú*) que ilumina el interior del ser y vuelve blanca la cara del corazón (la mortificación en el sufismo)<sup>27</sup>, del círculo (*ensô*) concebido como vacío, como luna de la iluminación o como poema de la muerte (budismo zen, poetas del haiku) a la página en blanco como expresión de la Nada (Mallarmé, Jabès), de la «túnica interior de una blancura tan levantada» (Juan de la Cruz) a «la blancura, la sombra de Dios» (María Zambrano), del «*weißer Glanz* / [...] / *so daß ein wenig Weiß* / (*weißer als alles*) *von den Zähnen glänzten*», («blanco fulgor / [...] / un blanco más blanco que todo, en el brillo de sus dientes», R. M. Rilke)<sup>28</sup>

23 Sobre esta poética del blanco en Dreyer véanse a su vez Ph. Parrain (con la colab. de B. Amengual; V. Pinel), *Dreyer. Cadres et mouvements*, París: M. J. Minard, 1967, pp. 57-61; J. Sémo-lué, *Carl Th. Dreyer. Le mystère du vrai*, París: Cahiers du cinéma, 2005, pp. 172-80.

24 C. Th. Dreyer, *Reflexiones sobre mi oficio*, o.c., p. 130.

25 J. L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, París: Gallimard, 1980, «La roue», a propósito de *Vampyr* de Dreyer, p. 186.

26 También se aconseja ver al propio espíritu «como si fuese de jade blanco», o contemplar el cuerpo libre de toda mancha. «Por eso, el santo viste sayal y alberga jade (*shi yi sheng ren pi he huai yu*)». Lao zi, *Tao te king*, ed. y trad. del chino de A.-H. Suárez Girard, Madrid: Siruela, 1998, cap. LXX, p. 168.

27 Cf. M. Chodkiewicz, «Les quatre morts du soufi», *Revue de l'histoire des religions*, n.º 215:1 (1998), pp. 35-57, en concreto pp. 38-9.

28 Presencia-ausencia, aparición-desaparición, «mancha ciega de la representación»: en el otro extremo de lo visible está el *unicornio*, «el animal que no existe» (*das Tier, das es nicht gibt*), o que no existe más que en la imaginación y en las imágenes—donde es, y no por azar, el animal «blanco» por excelencia. Como si no hubiera más que un solo animal que no existiera, como si la inexistencia fuera una cualidad particular y única, en cierto modo substancial, de este animal de allá; como si el unicornio fuera la paradójica encarnación de la inexistencia, de la irrealidad misma. El primer poema consagrado a esta criatura, *El unicornio* (invierno de 1905-1906), insiste particularmente en su blancura. Se advierte también la asociación del blanco y del silencio: este animal, en el límite de lo

visible, se acerca «sin ruido» al límite de lo audible. Seis meses más tarde, el 9 de junio de 1906, Rilke, en *La dama del unicornio*, un poema-dedicatoria cuyo subtítulo hace referencia explícita a los «tapices del Hotel de Cluny», presenta al unicornio como la encarnación de lo que, en la mujer, fue el hombre. Este soneto hermético termina con una nueva alusión al tapiz del museo de Cluny y que lleva el nombre de *La dame à la licorne*, tapiz que representa el sentido de la vista y donde el unicornio pone las patas delanteras sobre el regazo de la doncella («Blanco se acercó el animal a una doncella...»), mientras ella le muestra su imagen en un espejo de plata: «que le brotó en la frente un cuerno, solo. / Blanco, fue a una doncella, y existió / en su espejo de plata como en ella.» *Los sonetos a Orfeo*, II, IV. Cf. R. M. Rilke, *Poesía*, ed. de J. Llovet; trad. de J. M.<sup>a</sup> Valverde, Castellón: Ellago, 2007, pp. 388, 403. El unicornio era símbolo de la castidad y sólo podía ser cazado por una doncella. (Este motivo se encuentra también en *Nuevas poesías*, «El unicornio», y en un pasaje de *Los cuadernos de Malte*). El espectador de *La dame à la licorne* ve dos veces la cabeza del unicornio, fuera y dentro del espejo, y ve también a la doncella mirando al unicornio, de algún modo pues el unicornio reflejado en los ojos de la muchacha. Pocas representaciones como ésta podían ofrecerle al poeta una ocasión mejor para reflexionar sobre lo que cabría llamar «la condición especular» del unicornio. Lo irreal (mundo imaginal) –el cuerno único, el blanco de lo invisible– tiene más fuerza que lo real (mundo sensible). *Se acercó a una doncella*: la virginidad como renuncia a la vida que el hombre considera real. Rilke afirma en las observaciones que, para el hombre medieval, el unicornio *existe* «en la medida que aparece en el espejo de plata que le presenta la doncella»: «El unicornio tiene antiguas significaciones, continuamente solemnizadas en la Edad Media, respecto a la virginidad: según eso se afirma que este ser que no existe para los profanos, existe, en cuanto aparece, en el “espejo de plata” que le presenta la mujer virgen (véase la tapicería del siglo XV), y “en ella”, como en otro espejo, igualmente puro, igualmente secreto.» Por lo general son las muchachas las que se miran en el espejo; aquí es ella la que le muestra el espejo al animal. ¿Podrá reconocerse el unicornio en el espejo? ¿O es que la doncella y el unicornio no son sino una y la misma cosa y el espejo de plata que parece separarlos es lo que justamente los une? Esta identidad es sugerida también por el mismo poeta al final de las observaciones. Este animal, blanco como lo absoluto jamás alcanzado, blanco como la espera intransitiva que nunca hombre alguno podrá colmar, blanco como el centro eternamente vacío. Así pues, el «blanco», el espacio dejado en blanco (*ausgespart*, v. 7) aparece no únicamente como la suspensión de la continuidad visible, que abre el espacio (virtual) del acontecimiento (visual) de la aparición, pero como una modalidad del aparecer, una cualidad de intensidad del ser que aparece, como testimonian estos versos donde el blanco es empleado como adverbio: «A una joven virgen se acercó, todo blanco [*kam es weiß herbei*] – y estuvo en su espejo de plata y en ella.» R. M. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, ed. de G. Stieg, París: Gallimard, 1997, p. 602. El unicornio no es Cristo, pero, como en la *Asunción de María*, donde el lugar de lo visible abandonado por la Virgen era designado por la blancura de la intensidad visual («se prende en ti mi más larga mirada, / antes de que huyas de esto, lo visible, / para que te lo lleves, aunque blanco / por los cielos de auténtico color.»), es significativo que estos acontecimientos visuales sean la mayoría de las veces figurados en términos a primera vista cristianos; es sabida la fascinación que ejercía sobre Rilke, a pesar de su rechazo del contenido y del mensaje, la estructura semiológica de la encarnación, la anunciación, la resurrección, la asunción, la transfiguración. Lo que se dibuja a través de todas estas figuras del blanco es una especie de teología negativa de la imagen, una teoría (y sobre todo una práctica) específicamente visual del «centro vacío» entendido como intensidad absoluta. Eso es lo que, sin duda, Rilke entiende por lo divino. Un mes después de *Asunción*, en febrero de 1913, Rilke recobra una figura similar en otro poema en el que abandona por cierto el marco monoteísta sin cambiar nada la estructura fundamental: «car les dieux ne nous désirent pas. Ils ont l'existence / et rien que l'existence, un trop-plein d'existence, / mais point d'odeur, ni n'appellent [*nicht Wink*]. Rien de plus muet / que la bouche d'un dieu. Beau comme un cygne / sur le miroir sans fond de

al «deslumbrante blanco» (Henri Michaux)<sup>29</sup>, de la «blanca agonía» (Mallarmé) al «éxtasis blanco» (Michel de Certeau)<sup>30</sup>, del «rayo blanco» (Rimbaud) a la «blancura

son éternité: / ainsi passe le dieu, plonge et ménage sa blancheur.» R. M. Rilke, *Ceuvres poétiques et théâtrales*, o.c., p. 670. El blanco es también aquí una figura de lo absoluto – y este absoluto no tiene más que definiciones negativas: es silencioso, inodoro, es una «superficie sin fondo» (*grundlose Fläche*), y, sobre todo, no avisa (*nicht Wink*). Este blanco por el cual el dios se oculta a la comprensión visible –pasa y se hunde– es al mismo tiempo la manifestación visual de la intensidad de su presencia, de un «exceso de existencia». Hay pues un vínculo intrínseco entre la experiencia visual del blanco, el deslumbramiento, y la experiencia que consiste en mirar o ser mirado. El blanco, ¿color «universal», color «trascendental»? En la séptima respuesta a Erika Mitterer (1924), Rilke retoma la autodefinition de la muchacha como «blancura única» (literalmente: una, unida, *einig Weiß*): «“Blancheur unique”, je ne veux te scinder / en ceci qui repousse et cela qui appelle; / que chaque couleur soit, nuancée selon / sa nature, claire en toi contenue. // Somme de tes sept couleurs, / sens ce que te promet cette diversité, / mais si elle t’égare, surpasse-la / sans cesse de ta lumière blanche.» R. M. Rilke, *Ceuvres poétiques et théâtrales*, o.c., p. 718. Esta pequeña *Farbenlehre* rilkeana recuerda un poema mucho más precoz (1900) y simétrico a éste; en la *Oración* el poeta se remite a la oscuridad de la noche: «Noche quieta, en que están entretenidas / cosas muy blancas, rojas y pintadas, / colores derramados, que subieron / a la calma de la única tiniebla», R. M. Rilke, *Poesía*, o.c., p. 179. En efecto, allí donde la abolición de los colores en la oscuridad unida formula en el poema de 1900 un voto de renuncia, de despojamiento, de negación de los colores, la pura luz blanca del poema a Erika evoca más bien la idea de un rebasamiento en el cual los colores serían sin embargo conservados, de un blanco que contendría la totalidad de los colores («cada color sea [...] claro en ti contenido»), y sería el color mismo de la transfiguración, según el paradigma bíblico. Cf. la transfiguración del Cristo: «Y se transfiguró ante ellos: brilló su rostro como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz.» (Mt 17:2). «Mientras oraba, el aspecto de su rostro se transformó, su vestido se volvió blanco y resplandeciente.» (Lc 9:29). Si la *Oración* parece concebir los colores como simples atributos accidentales de los que habría que despojarse, el poema de 1924 invita a celebrar la blancura consubstancial a todos los colores. En efecto, el blanco aparece aquí como un color inmanente que uno no sabría abstraer ni de los otros colores, ni de los objetos de los que ella es el atributo. Es lo que dice el último terceto de un soneto del orbitario de los *Sonetos a Orfeo*: «Entre ici et là-bas, que te saissent / l’un et l’autre indifféremment. Sinon / blancheur tu disjoins du blanc de la robe.» *Ceuvres poétiques et théâtrales*, o.c., p. 620. Rilke rechaza el dualismo del aquí y del allí, de la substancia y del accidente, de la apariencia y de la verdad, de lo sensible y lo inteligible, de lo concreto y lo abstracto. A su vez, ya en *Los cuadernos de Malte* encontramos una referencia a este absoluto de la blancura: «La nieve comenzaba a caer de nuevo en silencio, y ahora era como si todo, hasta el último rasgo, hubiese sido borrado, como si marchásemos a través de una página en blanco.» R. M. Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, trad. de F. Ayala, Madrid: Losada, 2003 [1958], p. 145. Cf. K. Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, París: Publications de l’Institut d’Allemand Université de la Sorbonne Nouvelle, 2004, 4.3.2. «Noir et blanc: les limites du visible», pp. 298-306.

29 H. Michaux, *El infinito turbulento. Experiencias con la mezcalina*, 2.ª ed., México: Premia Editora, 1989, p. 27.

30 M. de Certeau, «Extase blanche», *Traverses*, n.º 29 (octubre de 1983), pp. 16-8 [trad. cast. en *La debilidad de creer*, Buenos Aires: Katz, 2006, pp. 313-6]. Véanse a su vez J. Ancet, «El éxtasis blanco», prólogo a la 2.ª ed. de A. Gamoneda, *Libro del frío*, Valencia: Germania, 2000, pp. 7-21; G. Petitdemange, «“Extase blanche”, un texte de Michel de Certeau», *Études*, n.º 398:3 (2003), pp. 292-6; S. Yurkievitch, «La melancolía blanca de Antonio Gamoneda», en *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Madrid; Fráncfort d. Meno: Iberoamericana, 2007, p. 255-8.

última» (Jabès)<sup>31</sup>, del blanco sobre blanco (Bashô, Malevich, Dreyer) a la pantalla cinematográfica en blanco (Godard) o al fundido en blanco (Bresson, Kiarostami).

Hay un blanco sepulcral vinculado a la muerte, blanco sobre blanco, que se repite, blanco *revenant*: las gotas de sangre sobre la nieve que contempla Perceval (*Cuento del grial*, Chrétien de Troyes), «clara luz» de la *purificatio* (Baudelaire), «abismos deslumbrados» (Mallarmé), «blanco sobre blanco imposible de filmar» (Carl Theodor Dreyer), «construye tu película sobre lo blanco» (Robert Bresson)<sup>32</sup>, la explosión de luz blanca con que concluye *El eclipse* (Michelangelo Antonioni), «lecho de nieve» (Paul Celan), «el blanco que está en el fondo de lo que no tiene fondo» (Maurice Blanchot), «muerte deslumbrada» (Michel de Certeau), «la blancura en su ser abismal» (María Zambrano), «blancheur d'abîme» («abismal blancura», Yves Bonnefoy) a partir del «l'Âbime / blanchi» («el abismo se blanquea», *Una tirada de dados*, Mallarmé), que es la escritura en forma de borradura para figurar al Otro («abolición» que constituye una «aurora», *Herodías*), «las heridas blancas» (Antonio Gamoneda)... La muerte –para el también poeta Edmond Jabès– es el umbral, el espacio en blanco, entre dejar de ser y comenzar a ser. Así pues, el silencio es el umbral de la palabra y la página en blanco el umbral del libro. En la escritura de Celan, Blanchot y Jabès el *desierto* es blanco. El poeta Yves Bonnefoy, en *Début et fin de la neige*, hace referencia a la «blancheur d'abîme» («blancura abismal») de las páginas del libro sobre las cuales sólo hay «signos indescifrables»<sup>33</sup>. Estas páginas blancas, espacio virgen, constituyen, como en Mallarmé, una Nada auto-referencial: «*Je recherche surtout, dans la blancheur*» («Busco sobre todo, en la blancura»).

De Wang Wei a Mallarmé, de Edmond Jabès a Antonio Gamoneda, de Carl Theodor Dreyer a Marguerite Duras, el blanco es el lugar para perderse, de un itinerario no trazado, que es el del viajero místico expuesto al paisaje de su propia vaciedad, que está a la escucha del otro. Esta atención al otro se mueve a partir de un sitio vaciado, el suyo. Dicho paisaje se muestra bajo la apariencia de un muro blanco (Carl Theodor Dreyer: *Vampyr*), espacio en ruinas (Roberto Rossellini: *Alemania, año cero*), un sudario blanco (C. Th. Dreyer: *Dies irae, Ordet*; Robert Bresson: *El proceso de Juana de Arco, Mouchette*) o de una grieta (herida) sobre la piedra blanca (al inicio de *Aurélia Steiner [Vancouver]*, Marguerite Duras): La *kenôsis* y la *annihilatio* por medio de la «excesiva luz» (Juan de la Cruz, A. Gamoneda), «*s'élancer vers les champs lumineux*» (Baudelaire, «Élévation»), «*un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit...*» (Rimbaud, «Les ponts»), *extase blanche*

31 «¡Oh blancura última! Bajo esta blancura yacemos, bajo este rostro inmaterial blanco.» E. Jabès, «Il n'y a de trace que dans le désert», en F. Laruelle (ed.), *Textes pour Emmanuel Lévinas*, París: Jean-Michel Place, 1980, p. 20.

32 R. Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, México: Era, 1979, p. 124.

33 Y. Bonnefoy, *Principio y fin de la nieve (Début et fin de la neige)*, ed. bilingüe de J. Munárriz, Madrid: Hiperión, 1993.

(M. de Certeau). En la poesía y las artes visuales el blanco, o el blanco sobre blanco (K. Malevich, C. Th. Dreyer), va unido a la contemplación (Yves Bonnefoy: la «*blancheur d'abîme*»; Jacques Ancet, «*le vide blanc*»), al «corazón blanco» (Rûmî, Miguel de Molinos, P. Celan), a la visión excesiva de la mescalina (H. Michaux), al dejamiento (Juan de la Cruz: la alquimia de la *albedo*, la blanca palomica, la túnica interior, las azucenas), a la muerte (A. Gamoneda: el hospital blanco, la nieve), al absoluto vacío del papel (en la tradición japonesa: la «inscripción sobre papel en blanco» [*haku-shi-san*]) o del lienzo (la «pintura blanca» japonesa, Yôken Fujimura, Ike-no Taiga; B. Newman, S. Francis, M. Tobey...), de la página en blanco (S. Mallarmé, E. Jabès, J. Á. Valente), la blancura insondable de la pantalla cinematográfica (C. Th. Dreyer, R. Bresson, Ph. Garrel...), la blancura espectral de los fantasmas o *revenants* del cine fantástico (V. Halperin, J. Tourneur, J. Whale), o de la propia pantalla vacía (*Scénario du film «Passion»*, J.-L. Godard; *Zen for Film*, N. J. Paik), espacio níveo que constituye el umbral de lo invisible.

*Kénôsis* radical por medio de la blancura insondable: «la blancura en su ser abismal» (Zambrano), el «blanco sobre blanco imposible de filmar» (C. Th. Dreyer), «nieve sobre nieve; ojos abrasados por la luz cegadora; blanco sobre blanco» (M. Blanchot). Esto nos evoca dos textos visionarios, casi místicos, de María Zambrano («Los sueños y la creación literaria») y de Michel de Certeau («Extase blanche») que hacen referencia por igual a la visión que excede la vista, a una deslumbrante visión aniquiladora, «muerte aurora», «sueño sacrificial». En ellos, ambos autores afirman lo mismo: «Ver es terrible». Zambrano y de Certeau hacen de esta escatología blanca un parejo «dichoso naufragio». Es la senda del *autoborrarse* que ya el pintor Mark Tobey había emprendido bajo el influjo ascético de sus viejos amigos Teng K'uei y Takizaki, camino de *aniquilamiento* que le condujo a la «escritura blanca». Fulguraciones visionarias aniquilantes, deshacimiento en la luz que ilumina anonadando.

La reiteración del color blanco posee además otros recursos y otras variantes isotópicas como son la nieve y la luz. Este recurso de la nieve, o de la nieve sobre nieve, blanco sobre blanco fantasmal, para hablar del mundo en su más allá invisible, lo hallamos tanto en la poesía clásica de Wang Wei, Bashô o los poetas del *haiku*, como en la poesía contemporánea de Paul Celan, Yves Bonnefoy o Eugénio de Andrade. A través del análisis de ambos elementos a lo largo del libro se llega a establecer el verdadero origen y significado del concepto de lo blanco. El instante de la nieve es ese territorio límite entre la vida y la no existencia, el abismo de la blancura. Según Bachelard, y a través de análisis literarios, el frío corresponde a la situación o al anhelo de soledad o de elevación. Y ese es precisamente el lugar que custodia el sujeto poético, de ahí que –en el *Libro del frío* de Antonio Gamoneda– se hable de un personaje que vive en esa frontera incierta, no es otro que: «el vigilante de la nieve».

Es el soporte de contemplación que nos descubren dos pasajes de la sangre y la blancura del *Cuento del grial* de Chrétien de Troyes. En el primero de ellos (episodio 6), Perceval es el salvador tan esperado. El joven caballero, en la gran sala del castillo del Grial, presencia un cortejo en el que desfilan un paje que lleva una *lanza blanca* empuñada de cuyo hierro mana una gota de sangre, una doncella hermosa y bien ataviada que sostiene entre las manos un grial de oro puro y que derramaba una sobrenatural claridad, y otra doncella con un plato de plata. Perceval lo observó todo en silencio, pues el pecado de desamor a su madre le trabó la lengua<sup>34</sup>. El segundo es el altamente poético episodio de las gotas de sangre en la nieve que absorbe a Perceval<sup>35</sup> en su pura contemplación (episodio 9). Aquí la nieve se convierte, como en el cine de Jacques Tourneur (*Noche del alma; Al caer la noche*)<sup>36</sup> o en la poesía de Yves Bonnefoy (*Début et fin de la neige*) y Antonio Gamoneda («El vigilante de la nieve», *Libro del frío*), en el campo de la transfiguración.

En la voz del poeta *haiku* es común esta superposición del blanco sobre lo blanco. Matsuo Bashō (1644-1694), el poeta más famoso del período Edo, escribe: «Narciso y biombo: / uno al otro ilumina, / blanco en lo blanco.»<sup>37</sup> Asimismo, Fujiwara no Teika (1162-1241), el poeta waka del final del período Heian, añade estas líneas: «Entre cerezos / en flor y luz de luna, / se me va el tiempo. / Días y días, / años, / nieve sobre la nieve.»<sup>38</sup> El poeta pasa el tiempo esperando la blancura de las flores, que no dura nada, y pensando en la blancura de la luna, que es eterna y es intocable. Entre lo efímero y lo eterno, entre lo mínimo y lo inmenso, no le queda sino el tiempo, que pasa. Nieve que se acumula y es blancura y silencio, ausencia e inmaterialidad. La blancura y el silencio son símbolos de la iluminación. De ahí el título *Branco no branco* (Blanco en lo blanco) del poemario de Eugénio de Andrade, en el que coincide con Octavio Paz en el mismo sentido de una búsqueda iniciada por Mallarmé. Este blanco donde se disuelven las formas, claro espacio informe y vacío de la página en blanco, de la nieve o de la niebla, en las que todo se borra, reaparece asimismo en la poesía de Yves Bonnefoy, heredera de la de Mallarmé.

34 *El Cuento del grial de Chrétien de Troyes y sus Continuaciones*, intr. y trad. de M. de Riquer; I. de Riquer, Madrid: Siruela, 1989, p. 96 y 23-4 de la intr.

35 *Ib.*, pp. 115-6 y 24-5 de la intr.

36 Para una referencia cinematográfica al *Perceval* de Chrétien de Troyes cf. J. L. Schefer, *Cinématographies. Objets périphériques et mouvements annexes*, París: P.O.L, 1998, pp. 93-101.

37 Matsuo Bashō, *Sendas de Oku*, versión castellana de O. Paz y E. Hayashiya, México: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 17. «[...] Una composición de blanco sobre blanco: la niebla se extiende sobre un campo de flor blanca de *soba*. [...] Y, sin duda, la noche es negra y la niebla se extiende por los campos, pero el blanco que ve el poeta –blanco fantasmal– no sabemos cuánto tiene de flor blanca de *soba* y cuánto tiene de niebla [...]». V. Haya (ed.), *El espacio interior del haiku: antología comentada de haikus japoneses*, Barcelona: Shinden, 2004, pp. 109-10.

38 Fujiwara no Teika, *Hana wo machi*, en A. Asiain (ed., trad. y coment.), *Luna en la hierba. Medio centenar de poemas japoneses*, Madrid: Hiperión, 2007, pp. 80-1.

En un contexto bien distinto, Kenju (m. 1759, a la edad de ochenta años), propietario y director de un burdel en el barrio del placer de Edo, escribe de esta forma de aniquilamiento blanco: «Nieves que se funden: / un edificio / de ochenta años.»<sup>39</sup> En los escritos de los monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte el blanco introduce la fugacidad y muerte de las cosas: *shiragiku* (crisante-mo blanco: Godo, Otsuchi), *shiraume* (flor blanca del ciruelo: Buson), *shirayuki* (nieve blanca: Getsurei). Mis ochenta años, parece decirnos Kenju, no son sino una invención que se deshace como un muñeco de nieve cuando llega la primavera. En la poesía de Wang Wei el paisaje desolado de nieve en extensión infinita es el paisaje invisible del deshacimiento: «Al igual que el pintor, el poeta reduce la distancia, concentra el espacio y sólo retiene sus lineamientos profundos. [...] Por comunicar íntimamente con él [el paisaje], el poeta es capaz de captar intuitivamente el paisaje en toda su extensión, de alcanzarlo en sus ramificaciones lejanas y de abrirlo al infinito que lo anima, al soplo que lo aspira. Paisaje desbordado, sublimado: ampliando, así, desmesuradamente el horizonte, aproximándonos esa lejanía imposible, el poeta trasciende inmediatamente la percepción común [...] y logra aprehender el mundo en su más allá invisible.»<sup>40</sup> En otro contexto bien distinto, pero también para hablarnos de la proximidad de la muerte vinculada al frío y a la nieve, nuestro poeta ovetense Antonio Gamoneda recurre a la imagen de las «heridas blancas». Para estos poetas –Mallarmé, Kenju, Wang Wei, Gamoneda– la blancura ciega del agua sólida expresa la noción compartida de que desprenderse del yo fenoménico constituye la esencia de la totalidad y de la pureza.

Asimismo, en la historia de la pintura japonesa hallamos lo que se conoce como la «inscripción sobre papel en blanco» (*haku-shi-san*), que consiste en dejar el papel absolutamente vacío y en escribir encima únicamente algunos versos destinados a interpretar la pintura que se supone debería estar debajo. Se dice que este curioso tipo de «pintura blanca»<sup>41</sup> fue inaugurado por el maestro de té

39 Y. Hoffmann (antol., pról. y coment.), *Poemas japoneses a la muerte escritos por monjes Zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte*, Barcelona: DVD, 2000, pp. 184-5. Véase a su vez el *haiku* de Fusen (m. 1777): «Hoy, pues, es el día / en que el muñeco de nieve que se derrite / es un hombre.» Fusen murió en lo más cerrado del invierno, y la imagen del hombre que se deshace como un muñeco de nieve es propia de la estación. *Yukibotoke* (*yuki*: nieve; *botoke*, de *hotoke*: Buda) es una de las palabras que significan «muñeco de nieve» en japonés. Sin embargo, el término *yukidaruma*, «Daruma de nieve», es más común. Los muñecos de nieve representan al monje indio Daruma (en sánscrito, Bodhidharma), el cual, según la tradición, llegó andando a China el 520 d. C. y fundó la secta del budismo zen. La expresión *yuribotoke* tiene un significado adicional, puesto que los japoneses utilizan *hotoke* para referirse a las personas fallecidas. La imagen, por tanto, no es meramente invernal, sino que simboliza la fugacidad de las cosas. *Ib.*, pp. 139-40.

40 F. Jullien, *La propensión de las cosas. Para una historia de la eficacia en China*, Barcelona: Anthropos, 2000, p. 81.

41 Cf. V. Linhartová, *Sur un fond blanc. Écrits japonais sur la peinture du IX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, París: Le Promeneur, 1996.

japonés Yōken Fujimura<sup>42</sup>, de finales del período Tokugawa. Cuando una vez se le preguntó a Ike-no Taiga, un pintor japonés representativo del período Edo: «¿Qué encuentra más difícil en la pintura?». «Dibujar un espacio blanco en el que no esté representado absolutamente nada – esto es lo más difícil de realizar en la pintura» fue la respuesta<sup>43</sup>.

«Los “blancos” –apunta Jacques Derrida de su lectura de los blancos de Mallarmé–, en efecto, asumen su importancia.»<sup>44</sup> En la obra de Edmond Jabès, como en la de Paul Celan y Maurice Blanchot, el desierto es el lugar de la palabra, lugar en blanco que espera la escritura: «Al principio era el libro en su blanco comienzo.» «Sólo escribimos la blancura en la que se escribe nuestro destino.»<sup>45</sup> La vacuidad del desierto, o de la pantalla en blanco, es el límite entre lo visible y lo invisible: «trayecto del blanco visible al invisible blanco»<sup>46</sup>. «Nieve sobre nieve; ojos abrasados por la luz cegadora; blanco sobre blanco», «nieve cuya blancura estéril es el blanco siempre más blanco (cristal, cristal), sin ampliación ni crecimiento: el blanco que está en el fondo de lo que no tiene fondo»<sup>47</sup>. Hablar, siguiendo la idea de Celan, es hacer hablar hasta el blanco de la página, ese desierto. Hablar en el desierto, de acuerdo. Ese blanco es un blanco distinto del horror vacui. Se trata de otra clase de blanco en el siglo donde los totalitarismos volvieron tan utilitaria como traicionera la palabra, no por haberla censurado sino por haberla impuesto, allí donde el blanco puede ser la nada. El desierto es –según Jabès– el verdadero lugar de la palabra, el lugar de la interrogación sin réplica, el espacio del silencio absoluto, la tierra de nadie<sup>48</sup>: «Si el libro es un todo, la página no asume en principio más que la página. Es preciso devolverla cada vez a su blancura inicial con el fin de permitir que otras palabras se plasmen en ella.» «La palabra tiene permiso de residencia únicamente en el silencio de las demás palabras. En primer lugar, hablar es apoyarse sobre una metáfora del desierto, es *ocupar una blancura*, un espacio de polvo o de ceniza, donde la palabra victoriosa se ofrece

42 Véase Y. Yashiro, *Nihon Bijutsu-no Tokushitsu* («Los rasgos característicos del arte japonés»), 4.ª ed., Tokio, 1954, pp. 143-4. Cit. T. Izutsu, «La eliminación del color en el arte del Extremo Oriente y la filosofía» (1972), en *Hacia una filosofía del budismo zen*, Madrid: Trotta, 2009, p. 200.

43 Cit. ib., p. 214.

44 J. Derrida, «Mallarmé», en *Cómo no hablar. Y otros textos*, 2.ª ed., Barcelona: Proyecto A, 1997 [1989], pp. 61, 62.

45 E. Jabès, *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*, Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2002, pp. 75, 107.

46 E. Jabès, ib., p. 99. Véanse a su vez: id., p. 24, y 103: «Blancas son la primera y la última página del libro. [...] ausencia de Dios – toda Su presencia [...]». Cf. id., *Le Soupçon Le Désert. Le Livre des Ressemblances II*, París: Gallimard, 1978, «De la blancheur I, II, III», pp. 112-8; *Le désert*, pp. 127-37.

47 M. Blanchot, *La bestia de Lascaux; El último en hablar*, Madrid: Tecnos, 1999, p. 69.

48 Cf. E. Jabès, «La hoja como lugar de subversión de la palabra y de la blancura», en *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, México: Vuelta, 1989, pp. 38-9.

en su desnudez liberada.»<sup>49</sup> «El Nombre de Dios es blanco; el del Mesías, “de una blancura aproximante”, decía.» Por eso Dios escoge el desierto para revelar su Palabra, y, simultáneamente, velar su Rostro, imposibilitar el «cara a cara» y conminar al hombre a buscarle a través de sus designios. El Libro es, entonces, el espacio donde Dios dejó la huella de Su ausencia. Si el Libro es el espacio donde se esconde, silencioso, el nombre de Dios, impronunciable, la escritura, por ende, es inseparable de la Nada, del exilio y, también, de la subversión.

Un escritor como Antonio Gamoneda, que se define como normal agnóstico, pero que, según sus propias palabras, tiene «la sensación de que el lenguaje poético es un lenguaje aprendido cuando el mundo era sagrado; ya no lo es, pero el lenguaje está prendido en aquel entonces», asocia el blanco<sup>50</sup>, como Ibn al-‘Arabî o Mallarmé, a la desaparición de sí en el Otro de sí<sup>51</sup>: disolución (*mahw*)/extinción (*fanâ*) del yo fenoménico (sufismo), *blanche agonie* (blanca agonía), *pur éclat* (puro destello) (Mallarmé), la «abolición» (Mallarmé, Valente), *effacement* (Edmond Jabès), *éclat*: en su doble sentido: lo que estalla y lo que ilumina; «éclair-éclat», a un tiempo aniquilando las cosas del campo de la visión y anonadando al instante al testigo de contemplación (Michel de Certeau)...

Extinción en la luz apofática del misterio (Ibn al-‘Arabî), «abolición» (Mallarmé), «la geografía del final es blanca», «heridas blancas», espacio blanco inmóvil

49 E. Jabès, *Del desierto al libro. Entrevistas con Marcel Cohen*, Madrid: Trotta, 2000, pp. 50, 95. (El subrayado es mío).

50 «Y es que en la faz de Dios sólo se atisba una máscara hueca, anuncio de un rostro impenetrable, infinitamente diferido de la mirada. ¿Éxtasis de la inmanencia? Jacques Ancet (2000: 20), en referencia a Michel de Certeau, ha hablado de un *éxtasis blanco* en el que el vacío no emblematiza la esterilidad, sino que es testigo de una plenitud en la que todo se anula y regenera. [...] No es la “blancura de la fe” a la que alude San Juan de la Cruz en las prosas de *Noche oscura del alma*. Blancura, constancia de la nieve: grado cero, zona que escapa a los códigos de la representación, sólo tangible por la metáfora sinestésica y los emblemas de la negación, forma de retener y adjetivar lo inmóvil, correlato mallarmeano del silencio.» J. A. Llera, «Mística de lo inmanente y estoicismo: acerca de *El libro del frío*, de Antonio Gamoneda», *Ínsula*, n.º 1 (2013), p. 2.

51 «El blanco que desde hace unos años reaparece con frecuencia en mi escritura es, como diría yo, algo así como una solidificación de la luz, algo que está ya en el terreno del *vaciamiento*. En el blanco *no hay nada*. El blanco es pensando en estado de absoluta limpieza. Me remito otra vez a la cita de Lezama Lima que dice: “La luz es el primer animal visible de lo invisible”. La luz, lo que tiene es una relación de reposo, de pacificación de sí misma en el espacio impoluto de la nieve. No se trata de reflejos, desde mi punto de vista; se trata de una reunión en una *inmovilidad blanca* y a la vez, por algo, no sé muy bien porqué, mejor dicho, no lo sé de ninguna manera, impresionante también. Cuando se da esa *plenitud inmóvil* de la luz sobre la nieve, lo que sucede es que *todo es visión*, todo está libre de sentido.

Hay una línea de un poema mío que dice: “Duermo con los ojos abiertos ante un *territorio blanco abandonado por las palabras*”. Ya estamos en un *espacio de desaparición*.” Palabras del propio Antonio Gamoneda recogidas en el documental *Antonio Gamoneda. Lengua y alquimia*, 2007, dir. Enrique Corti; César Rendueles, Instituto Cervantes. Resaltamos en cursivas los términos más significativos para el tema que nos ocupa.

de (des)aparición (Gamoneda), sacrificio (Tarkovski). Todo ello se resume en la figura mallarmeana de *Herodías*, adoradora de la noche glacial; véase su invocación al «frío centelleo de tu pálida claridad ¡Tú que te mueres, tú que ardes de castidad, Noche blanca de témpanos y de nieve cruel!» («*froid scintillement de ta pâle clarté Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté, Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle!*»)<sup>52</sup>.

La imagen zambrana de «la blancura, la sombra de Dios», «Tú la Blanca, la Blanca casi visible en este instante. / Tú, la Blanca, la del Silencio. Dame silencio. / Silencio del callar que sella labios y pensamiento»<sup>53</sup>, se puede interpretar como referencia al valor del silencio místico-poético del *verbum absconditum*. Un blanco que absuelve a lo Absoluto de toda efabilidad, que, tal como se expone en el *Kitâb al-tayâliyât* (*El libro de las teofanías*) del gran místico y poeta andalusí Muhyî al-Dîn Ibn al-'Arabî, es la suprema «luz de lo invisible» (*nûr al-ghayb*), luz incalificable del *absconditum*, luz apofática, que constituye la culminación en la progresión de las luces<sup>54</sup>. Asimismo, el «no color» en la poética de Yâlâl al-Dîn Rûmî<sup>55</sup> y de José Ángel Valente<sup>56</sup> es perfectamente equiparable en importancia al «abismo blanco» de Mallarmé o al «espacio en blanco» de Derrida. El pensador francés interpreta que la ausencia de la cópula verbal –el espacio en blanco, el breve hiato de la pausa oral– no sólo contiene la virtualidad lingüística por excelencia, la depurada forma del Silencio, sino también la representación máxima

52 S. Mallarmé, *O.c.*, p. 47. Cit. J.-P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, o.c., p. 515.

53 M. Zambrano, «La blancura», 23-24 de febrero de 1955, ca. mayo de 1955, en *Obras completas VI*, coord. y rev. de J. Moreno Sanz, Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2014, pp. 376-7; «Poema: Tú, la Blanca...» (1957), *ib.*, pp. 425-6.

54 Editado en *Rasâ'il Ibn al-'Arabî*, 2 vols., Hayderâbâd, 1948; O. Yahia ha publicado una edición crítica de esta obra, acompañada del Comentario de Ibn Sawdakîn, en *Al-Mashriq*, 1966-7. Véase la trad. al franc.: *Le livre des théophanies d'Ibn Arabî*, intr., coment., trad. y nn. de S. Ruspoli, París: Les Éditions du Cerf, 2000, pp. 98 (intr.), 195-9, 201-3 (texto), 324-32 (pres.).

55 El paso del mundo de los colores, el mundo sensible, al mundo más allá de los colores o incoloro, el mundo inteligible, es la bella expresión simbólica que el maestro sufí de Rûm utiliza en el *itinerarium in Deum* para designar la llegada al universo de la Unidad. El poeta místico diferencia entre la «no-existencia» (per. *nîstî*, ár. *'adâm*), la existencia aparente del mundo fenoménico, el mundo de la ilusión, representado por los colores y perfumes de este mundo de la multiplicidad y la impureza, y la verdadera «existencia» (per. *hastî*, ár. *wu'ûd*) absoluta e incondicionada del mundo de la Unidad, la Realidad de luz pura, sin forma ni color. Para Rûmî, el Amado imprime los matices o colores (per. *ranghâ*), los aspectos de este mundo, pero el Uno inefable «no tiene color» (*bî rangî*), pues la Belleza divina incolora escapa a los colores «de este mundo de agua y arcilla». Cf. L. Anvar-Chenderoff, *Rûmî*, París: Médicis-Entrelacs, 2004, pp. 191-2; E. Meyerovitch, *Mystique et poésie en Islam. Djalâl-ud-Dîn Rûmî et l'ordre des derviches tourneurs*, París: Desclée de Brouwer, 1972, pp. 157-62.

56 Véase el bello ensayo de J. Ancet, «El ver y el no ver: apuntes para una poética», en T. Hernández Fernández (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid: Cátedra, 1995, pp. 143-55.

del *ser ausente*<sup>57</sup>, «el ser desnudo sin forma (*das bloße formlose Wesen*) de la unidad divina»<sup>58</sup>. Según Ibn al-‘Arabî, la fase más elevada de la perfección humana exige que los nombres divinos alcancen un equilibrio tal que los seres humanos sean incoloros y no delimitados por nombre alguno, como el propio *wuÿûd*. Éste es el Lugar de Ningún Lugar (*maqâm lâ maqâm*), en el que ninguna cualidad específica se sobrepone a las otras<sup>59</sup>. Si las personas se desarrollan en armonía con el *wuÿûd* no delimitado e incoloro, alcanzarán una estación que, más que conocida, cabe considerar desconocida, lo que el Shayj llama la «Estación de Ninguna Estación».

Metafísica del blanco. Así se descubre en la poesía de Paul Celan, en concreto en el último poema de *Reja del lenguaje*, que lleva el título de «Engführung», «*Stretto*» («estrechamiento», «conducción», etc.): «Hierba, dispersamente escrita. Las piedras, blancas, / con las sombras de los tallos: / «¡No leas más –mira! / ¡No mires más– ve!». Tal es la extraña interpelación que el poeta dirige al lector. «Extraña porque el paisaje-escrito sólo se hace visible en la lectura, y cuando el lector no mira más que la simple presencia de lo escrito, su visión sólo puede quedar cegada por la inmersión en la opacidad de la escritura: las palabras del poema devuelven a quien las lee su mirada vacía, la de aquellos presentes en la separación que encarnan las palabras.»<sup>60</sup> Pero antes que la escritura y la visión están esas extrañas «piedras, blancas», que es «una extensión hecha de blancura, de vacío [...] el blanco de las piedras es a su vez el blanco de la página»<sup>61</sup>. Asimismo, están los espacios en blanco incrustados en cualquier punto del poema a modo de una escansión silenciosa. Como si la escritura condujera a la lectura a través de la estrechez (*Engführung*) de un surco o un hiato: «las piedras, blancas» (Celan), «espacio en blanco» (Derrida), «la geografía blanca» (Antonio Gamoneda)... Esta geografía blanca –nieve sobre nieve, blanco sobre blanco (Mallarmé, Celan, Blanchot, Jabès, Bonnefoy, Gamoneda– constituye una u-tópica o a-tópica por excelencia: el poema entendido, bien como el lugar donde *nada* tiene lugar (Mallarmé, Celan, Blanchot) –poética de lo indecible (Derrida) o de lo neutro (Blanchot)<sup>62</sup>–, o bien como el lugar donde *la Nada* (del Otro) tiene lugar (Rûmî, Zambrano, Valente) –poética del silencio (Rûmî, Zambrano) o de lo indecible

57 J. Derrida, «El suplemento de la cópula. La filosofía ante la lingüística», en *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, 1989, p. 241.

58 J. Derrida, «Cómo no hablar. Denegaciones» (1986), en *Cómo no hablar y otros textos*, 2.ª ed., Barcelona: Proyecto A, 1997 [1989], p. 50.

59 Cf. W. C. Chittick, *Mundos imaginales: Ibn al-‘Arabî y la diversidad de las creencias*, Madrid: Mandala Ediciones, 2003, pp. 84-5, 110-3, 283; id., *The Sufi Path of Knowledge. Ibn al-‘Arabî’s Metaphysics of Imagination*, Albany: State University of New York Press, 1989, pp. 375-9.

60 J. M. Cuesta Abad, *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*, Madrid: Trotta, 2001, p. 98.

61 P. Szondi, *Estudios sobre Celan*, pref. y apén. de J. Bollack, Madrid: Trotta, 2005, p. 52.

62 «Le rien comme le lieu où rien n’a lieu», «la nada como lugar donde nada tiene lugar», dice Blanchot de la profundidad espacial abierta por la escritura de Mallarmé: M. Blanchot, *Le livre à venir*, París: Gallimard, 1959, pp. 322 ss.

(Valente). Vacío, centro vacío, vacíos intersticiales, vacíos de los espacios blancos entre las letras (Mallarmé, Celan, Jabès), donde, según la mística judía, yace escondida la primera *sefirah Keter 'elyon* (Corona suprema) –también denominada «Nada» (*'ayin, 'afisah*), de color blanco extremo<sup>63</sup> o negro, símbolo de que es absolutamente misteriosa e inaccesible<sup>64</sup> (Celan)–, o la letra ausente de los cabalistas (Jabès), lo eludido, lo no dicho como clave de lo dicho: el vacío como unión.

Es el «drama de la luz», la «herida de la luz»<sup>65</sup>; en el campo del cinematógrafo, es el blanco del autosacrificio devoto de la esposa que, frente a la luz que procede fuera de campo, tiende a secar una pieza de ropa como si fuera su propio sudario (C. Th. Dreyer, *El amo de la casa* [*Du skal ære din Hustru*], 1925); el ojo en blanco de la joven Léone, intoxicada por el deseo de transitar a la muerte; la reveladora claridad lunar en la secuencia del asesinato en el cementerio de una joven enamorada (Tuulikki Paananen) vestida para la muerte (*amor est mors*) (*El hombre leopardo*, 1943, Jacques Tourneur); la blancura, casi sobrenatural, que envuelve las dos apariciones de Kathie (*Retorno al pasado*, 1947, Jacques Tourneur) en el café La Mar Azul (plano en *fou*, toda vestida de blanco, a contraluz, aureolada por el sol cegador que cae sobre el blanco calizo de la calle), y en el bar Pablo, blancura espectral, que contrasta, al final del filme, con el vestido oscuro (similar al hábito de una religiosa) que porta en su huida nocturna desesperada (imagen de la liberación por exceso de este mundo); la blancura cegadora de la nieve final de *Al caer la noche* (*Nightfall*, 1957, Jacques Tourneur)<sup>66</sup>... Los blancos cinematográficos de Dreyer, Murnau, Tourneur, Bresson, Tarkovski, Duras, Godard, Garrel, son la prolongación del sepulcro, tan blanco en Mallarmé: «*Qué sepulcral naufragio... / Todo el abismo vano desplegado / ...tan blanco*» («*Quel sépulcral naufrage ... / Tout l'abîme vain éployé! ... si blanc*»); «*El hermoso papel de mi fantasma / Al mismo tiempo sepulcro y sudario*».

63 El importante cabalista Yosef ben Abraham ibn Chiquitilla (1248-1325) de Medinaceli, redactó un opúsculo titulado *Misterio de los colores según sus tipos* (ms. de la *Staatsbibliothek* de Múnich 305, ff. 59b-62a) sobre el simbolismo de los colores dentro de la naturaleza en el que comparaba estos datos con los del mundo sefirótico. La suprema *sefirah, Keter* (corona), es, para él, la morada del blanco puro absoluto, sin mezcla ni alteración alguna, que distingue a «la absoluta compasión» de la divinidad que está por encima de todas las síntesis («absoluta» aquí en contraposición a la misericordia relativa, que es la síntesis del amor y la severidad y corresponde a la *sefirah* central *Tif'eret*), y que, por tanto, determina el dominio del color blanco en el culto del Día de la reconciliación. Nos encontramos con ella, en el reino de la misericordia total, lo que explica que el blanco puro se lleva durante el día de la acción de gracias (Yom Kippur).

64 R. Yosef ben Shalom Ashkenazi, *Comentario sobre el Génesis Rabba* (*Perush la-Farashat Bereshit*) (heb.), ed. de M. Hallamish, Jerusalén: Magnes Press, 1984, pp. 132-4; R. M. Cordovero, *Pardes rimmonim*, reed. en 1548; ed. de Cracovia, 1592; ed. de Munkacz, 1906; reimpr. Jerusalén, 1962, IX.6.58d.

65 P. Rollet, *Passages à vide. Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, París: Éditions P.O.L, 2001, p. 135. 66 Ib., p. 186.

Tal como escribe Jean Louis Schefer a partir de este plano dreyeriano de *El amo de la casa* en el que la protagonista cuelga una pieza de ropa en el tendedero y mira hacia un vano de luz que queda fuera de campo, fuente de claridad que hace de esta prenda un sudario níveo, como iluminada por otra luz: «[...] Ese paño blanco lavado bajo nuestros ojos y que ya ha comenzado –por más lejos que estemos– a depositar el velo de un sudario sobre nuestro pecho». «[...] La luz sin imagen. Esta luz no corrompida puesto que no tiene fuente o porque el gesto de su elevación produce su causa: un resplandor inmaculado [...] un mundo entero de nieve [...]» «[...] Sombra blanca que viene aquí, más allá del mundo. ¿Un hombre nuevo respira en mí? Es ese pañuelo, ese sudario brillante sin huella que nadie osaría tocar.»<sup>67</sup> Paño blanco sin mácula que reaparece en el filme de Dreyer: suspendido al fondo de la cocina pero en el centro del cuadro, colgado del oscuro tendedero pero atravesado por una luz que viene de lejos; en ambos casos, lienzo inmaculado, sobreiluminado, constituido de luz sin imagen.

En la parte derecha de este modesto cuadro de Francisco de Zurbarán, el *poverello* de Asís está envuelto por una intensa luz de fondo, «excesiva luz» diría nuestro Juan de la Cruz (expresión retomada por el también poeta Antonio Gomoneda), luz dura que a través de la herida del cuerpo, herida de luz, es una prolongación de su propia iluminación interior. A este deslumbramiento ciego, labor de vaciamiento, Juan de la Cruz lo llama «blancura tan levantada, que disgrega la vista de todo entendimiento...»<sup>68</sup>; Charles Baudelaire: «amplia luz difusa [...] aumento siempre renaciente de ardor y de blancura»; Mallarmé: «DESDE EL FONDO DE UN NAUFRAGIO / [...] / el Abismo / blanqueado» (*Una tirada de dados*), «blanca agonía»; Robert Musil: «desmesurada claridad» (*übermäßige Klarheit*) (*El hombre sin atributos*); Franz Kafka: «resplandor inextinguible» («Ante la Ley»); Paul Celan: «...blancura. / Invisible» (*De umbral en umbral*), «las piedras, blancas» («Strette»); Marguerite Duras (*El mal de la muerte*): «[...] los charcos blancos de las sábanas blancas. [...] estrépito de blancura. [...] Y después los ojos se cierran todavía más [...]»; Jacques Derrida: «“[...] *el fantasma blanco como una página aún no escrita.*” [Mallarmé] [...] A través de todas

67 J. L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, o.c., «Le suaire», p. 53.

68 Juan de la Cruz, *Noche oscura*, § 2.21.3; asimismo ib., § 2.21.4, § 2.21.5. «Y así, la librea que lleva es de tres colores principales, que son blanco, verde y colorado, por los cuales son denotadas las tres virtudes teologales, que son: fe, esperanza y caridad, con las cuales no solamente ganará la gracia y voluntad de su Amado, pero irá muy amparada y segura de sus tres enemigos.» Id., § 2.21.3. «Luego, sobre esta túnica blanca de fe se sobrepone aquí el alma el segundo color, que es una almilla de verde, por el cual, como dijimos, es significada la virtud de la esperanza; con la cual, cuanto a lo primero, el alma se libra y ampara del segundo enemigo, que es el mundo.» Id., § 2.21.6. Sobre esta blancura véanse a su vez el recurrente símbolo de la «blanca palomica»: «Llama al alma blanca palomica por la blancura y limpieza que ha recibido de la gracia que ha hallado en Dios.» *Cantico espiritual A*, § 31.2; *Cantico espiritual B*, § 32.3; *La subida del Monte Carmelo*, § 1.9.2.

las superficies sobreimpresas de blanco sobre blanco [...]»<sup>69</sup>; Michel de Certeau: «éxtasis blanco» o «escatología blanca»; Antonio Gamoneda: «geografía blanca», «muerte blanca»; Jacques Ancet: «la nieve invisible»; Antonio Colinas: «el muro blanco», «la dama blanca».

Cuerpo-sudario el de la Madre, cuerpo convertido en sábana, luz sepultada en su interior. Ese rigor del blanco, ese éxtasis blanco que explota hacia adentro, es, por excelencia, el del bellísimo primer plano cinematográfico (*Vampyr*, 1932, C. Th. Dreyer) del ojo de la hermosa joven Léone, que transita hacia la muerte en el lecho, y en el que sólo vemos la esclerótica, sin iris ni pupila, *ojo en blanco* con forma de herida (blanca). En este sentido, el poeta Paul Celan nos habla de un «perfil blanco, que no posee otra cosa que un *ojo sin pupila* y que precisamente porque no posee más que eso, puede y sabe más que nosotros»<sup>70</sup>. Quizás Dreyer, por medio de este ojo en blanco, todo esclerótica sin pupila, haga referencia al ojo que nos mira y por el que vemos, «blanco sobre blanco» (*Weiß in weiß*), según el verso de Paul Klee<sup>71</sup>.

Mirada inolvidable de aquella que, en el guión de *Vampyr*, pasa por ciega. Para la presentación de este filme de Dreyer, Charles Tesson escogió como epígrafe el paso más emotivo del argumento: «Ella [la vampira Marguerite Chopin, la anciana del cementerio] se inclina con su rostro cruel por encima del cristal [del ataúd del joven Allan Gray] con la luz de la vela. Sus ojos ciegos no pueden ver al muerto, pero él [a través del cristal] sí puede verla a ella.»<sup>72</sup> Ella no puede ver al muerto, pero el muerto (la muerte) sí puede verla a ella con claridad. En el campo del cine, el punto ciego es ese afuera, ese fuera de campo, invisible, y sin embargo narrativo, que descarga todo su peso sobre los intersticios, las elipsis, las fisuras. A la sombra de estas asociaciones, diferenciaciones y espaciamientos, existe un todo. Un todo tras las anteojeras que dejan entrever algo indiscernible: ver amanecer la noche, la luz blanca en la oscura, la vigilia en el sueño, el mundo imaginal (*Tabú*, F. W. Murnau; *Vampyr*, C. Th. Dreyer); el blanco sobre blanco (C. Th. Dreyer, Marguerite Duras, Philippe Garrel...).

Todo es mirada (ciega).

En una bellísima secuencia de *Solaris* (1972), el tercer largometraje del reputado realizador ruso Andrei Tarkovski, Hary, la joven protagonista del filme, se halla sola en la biblioteca. A su retorno, Kelvin la encuentra mirando absorta un

69 J. Derrida, *La diseminación*, Madrid: Fundamentos, 1975, p. 294.

70 P. Celan, «Edgar Jené y el sueño del sueño», en *Obras completas*, trad. de J. L. Reina Palazón, Madrid: Trotta, 1999, p. 473. (El subrayado es mío).

71 P. Klee, «Traum» (Sueño), *Poemas*, trad. de A. Sánchez Pascual, Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 1995, pp. 64-5.

72 C. Th. Dreyer, argumento de *Vampyr*, en C. Th. Dreyer, *Ceuvres cinématographiques 1926-1934*, pres. y nn. de M. Drouzy; Ch. Tesson, Grenoble: Cinémathèque française, 1983, pp. 93, 100, 139.

cuadro: *Cazadores en la nieve* (1565) del pintor brabantón Pieter Brueghel «El Viejo». Con un plano frontal de ella, a través del espejo del fondo vemos entrar en la sala a Kelvin. La cámara subjetiva –los ojos de Hary– recorre ralentizada el lienzo mostrando hasta el más mínimo detalle. Parece que intente entender lo que nunca conocerá, la magia de la vida cotidiana. Y no sólo la vida cotidiana de cualquier humano, sino la vida que conoció la Hary primigenia. Los amantes se sientan el uno junto al otro y de repente se produce un estado de ingravidez –del que ya estaban advertidos. Un candelabro se desplaza flotando hacia el techo de la sala rozando suavemente la lámpara que cuelga de él. Los cuerpos de ambos se elevan dulcemente y se funden en un abrazo motivados por la levitación, utilizando nuevamente el recurso de la eliminación del límite entre realidad y ficción, ingravidez y levitación.

El primer plano fijo del cuadro *Cazadores en la nieve* de Brueghel que vemos en dicha secuencia, el primer fotograma del lienzo, es un primerísimo plano de un fragmento de la pintura en el que no vemos nada, sólo la nieve, espacio monocromo, blanco como nada, blanco como «deshacimiento» (Juan de la Cruz), «autodisolución», «autoabolución» (José Ángel Valente), «espacio de desaparición» o proceso de «vaciamiento» (Antonio Gamoneda). La levitación del ojo-níveo de esta secuencia nos evoca aquella línea de nuestro poeta Antonio Gamoneda: «La geografía del final es blanca». En palabras de María Zambrano: «Una blancura no vista». «Blanco, como nada». O en los términos de José Ángel Valente a partir de un texto visionario de Michel de Certeau («Éxtasis blanco»): «La visión coincide con el desvanecimiento de las cosas vistas. [...] La Escritura dice que no se puede ver a Dios sin morir. [...] Con ello quiere manifestar, sin duda, que ver supone la aniquilación de todas las cosas vistas.» Ver es no ver. Entrar en la cegadora plenitud de la luz. Desde la oscuridad de la noche a la blancura de las azucenas. «Extase blanche». En la filmografía de Tarkovski el color blanco, o la blancura, tiene la misma relevancia que en la filmografía de Dreyer o Bresson, dos realizadores a los que admiraba especialmente. Los blancos reaparecen con frecuencia en sus filmes: el paisaje nevado [*La infancia de Iván*, *Andrei Rublev*, *Solaris*], el blanco de la leche (*El espejo*, *Sacrificio*), la luz boreal que, en su absoluta blancura, ciega [*Sacrificio*]...

La onnipresencia en el cuadro de Bruegel del blanco níveo del paisaje invernal adelanta la pantalla en blanco de la conclusión del filme, así como el humo de la pira cubría la pantalla al final del *Proceso de Juana de Arco* (1962) de Robert Bresson, uno de los cineastas referente de Tarkovski. El realizador ruso se propone captar «ese blanco imposible de filmar», en palabras de Dreyer. Si en Zurbarán el blanco va unido a la *povertà* y a la mortificación del *poverello* de Asís y en Bruegel/Tarkovski a la contemplación y la mirada extática, en Mallarmé el blanco va asociado al sepulcro.

«Éxtasis blanco», en palabras de Michel de Certeau, es decir, esa labor de vaciamiento que se debe proseguir hasta en los límites más extremos con el fin

de realizar el acto de ver que es devorador, aquel «afortunado naufragio» de J.-J. Surin («naufragio [en] el Abismo blanqueado», en palabras de Mallarmé) que encuentra en la blancura lo que excede a cualquier división y en el éxtasis lo que mata la conciencia hasta «una muerte iluminada». El ver supone pasar por el no ver nada, como escribe Mallarmé, otra figura de la melancolía moderna que atraviesa personalmente una profunda crisis durante la cual dice cruzar la nada y cuya lengua poética trata de traducir en discurso este vaciamiento: «*Y es necesario que nada de eso exista para que la abrace y que yo pueda creer totalmente en ella. Nada-nada*»<sup>73</sup>. Mallarmé enfoca con precisión lo que anuda la escritura a la «nada»: un creer. En 1870, habla de una «Creencia»<sup>74</sup>. El poema es la huella escrita de ese creer: es necesario que no haya nada para que pueda creer en ella; es necesario que «nada subsista» de la cosa para entrar en el juego, o que se escriba. Recíprocamente, el poema hace creer porque no hay nada. Cuando Mallarmé, en sus cartas a Cazalis, evoca la «Belleza», describe la misma cosa que cuando habla de la «Creencia». Nos manda a ese algo que ninguna realidad sostiene. A ese algo que ya no pertenece al ser. La creencia es así el movimiento nacido y creador de un vacío. Es un comienzo. Un punto de partida. Si el poema no está «autorizado», él autoriza otro espacio, él es la nada de este espacio. Deja libre su posibilidad en lo sumamente-pleno de lo que se impone<sup>75</sup>. En Mallarmé, la nada se convierte en la condición de un creer y el poema su trazo, sin que ninguna realidad venga a sostener su trayectoria. Otra figura de la melancolía que prosigue esta retórica blanca es Marguerite Duras, que en su bello filme en blanco y negro *Aurélia Steiner (Van-couver)* (1978), la voz en *off*, la palabra de la escritora, dice sobre un fondo de cielo desnudo y luminoso: «¿Y cómo descubrir el cuerpo de Aurélia Steiner? Ella no mira siempre. Los ojos están cerrados sobre un rectángulo blanco de muerte.»<sup>76</sup>

73 S. Mallarmé, «Épouser la notion», texto editado por J.-P. Richard, «Mallarmé et le rien, d'après un fragment inédit», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n.º 64:4 (1964), pp. 633-44.

74 *Ib.*, p. 644, n. 1.

75 Cf. M. de Certeau, *Historia y psicoanálisis entre ciencia y ficción*, México: Universidad Iberoamericana, 1995, p. 116.

76 «Devant vous, le rectangle blanc dans lequel il meurt.» «Elle ne regarde toujours pas, les yeux fermés sur le rectangle blanc de la mort.» M. Duras, *Aurélia Steiner*, en M. Duras, *Le Navire Night, Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner*, París: Mercure de France, 1986 [1979], pp. 133, 145. «Entre nacimiento y muerte, entre salida y llegada, promesa y recuerdo, la pantalla se convierte en el lugar improbable de lo que jamás ha sido. Esta metamorfosis de la pantalla —esta barrera siempre más delgada, que nos separa de lo posible— Duras la muestra en un plano de *Agatha*. Se ve primero una ventana, que se parece a una pantalla; la imagen del exterior es casi opaca, vista a través de un vidrio ligeramente mate. La cámara deja la ventana, pasa ante los amantes, apoyados en la pared de la penumbra, y se detiene ante otra ventana, abierta ésta sobre una lejanía, una playa inundada de sol.» Y. Ishaghpour, «La voz y el espejo», en J. Magny (et al.), *Marguerite Duras. El cine del desgarró*, Valencia: Ediciones de la Mirada, 1997, p. 90. Como el pensamiento-luz del que habla Mallarmé en *Igitur* o la blancura irradiante omnipresente en el conjunto de la obra de Marguerite Duras, éxtasis luminoso, deslumbramiento intenso, el blanco o la blancura en el pensamiento de Zambrano señala

En la escritura, frente al habitual tono negro de las letras impresas, el blanco es la metáfora y el color del silencio, un elemento al que algunos poetas han sabido hacer hablar y ante el que otros han sucumbido cegados por su luz irresistible, anonadados por sus inquietantes y extraños sonidos. Es el blanco que rodea al negro de la tinta y que simboliza el vacío en el que estamos sumidos; el blanco, la cegadora claridad de la que surge la epifanía de lo oscuro, el emergente trazo negro de la letra impresa; el blanco, el silencio. Hablar, siguiendo la idea de Paul Celan, es hacer hablar hasta el blanco de la página, ese desierto.

«Nieve sobre nieve», «blanco sobre blanco», una tarea de anulación o borradura de sí que ha ocupado a renombrados poetas del vacío: Wang Wei, Bashô, Mallarmé, Lezama Lima<sup>77</sup>, Paul Celan, Maurice Blanchot, Yves Bonnefoy, José Ángel Valente, Antonio Gamoneda, Antonio Colinas. Una palabra favorita de Mallarmé para designar el alejamiento de lo objetivo es «abolition», y alrededor de ésta gravitan otras afines, como «hoyo», «blanco», «vacío», «ausencia», que son las palabras claves negativas de su poética y de su poesía definidas ontológicamente. Semejante destrucción de lo objetivo acontece para que el objeto se transforme en la palabra en «idea pura», en esencia espiritual.

La agonía/abolición de Mallarmé en la poesía contemporánea: «Escritura invisible o intersticial» —la llama José Ángel Valente. «Lo blanco. [...] *Técnica de auto-disolución o de autoabolición*, la escritura.» Pero, anterior en el tiempo a la abolición mallarmeana es la aniquilación, el anonadamiento o extinción del yo fenoménico en el sufismo, tal como el propio Valente reconoce en varias ocasiones<sup>78</sup>. A su vez,

---

lo desnudo, el no-lugar de lo Absoluto, el equivalente profano de la teología negativa. «Las paredes son blancas, están desnudas.» «Está blanca de una blancura desnuda.» M. Duras, *El arrebatado de Lol V. Stein*, Barcelona: Tusquets, 1987, pp. 73, 90. A su vez, comparte con la escritora francesa un léxico ascético en torno a la extinción o anonadamiento místico: «effacement», «meutre blanc», desposesión, desintegración, ausencia, nada (Duras); hacer el vacío dentro de sí, el *fanâ'* sufi (Zambrano). «ÉL. —Tu cuerpo, Agatha... tu cuerpo... blanco.» «ELLA (*suplicante, muy quedo*). —Guíeme hacia el cuerpo blanco.» M. Duras, *Agatha*, Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1994, pp. 41, 60. «—Esa voz... escuchen esa voz... blanca...» M. Duras, *India Song*, Barcelona: Fontamara, 1974, p. 87. «Le plan des meurtrières est devenu le *plan de la blancheur des femmes de Calcutta*.» M. Duras, «Son nom de Venise», en M. Duras (et al.), *Marguerite Duras*, París: Albatros, 1979, p. 97. En ambos casos, se trata de una inmersión en lo absoluto (nada, vacío) expresada por medio de un léxico literario que hunde sus raíces en las tradiciones místicas y ascéticas. «L'écriture, au sens où l'entend Duras, se veut rupture avec la métaphysique, avec l'idée même de sujet; elle renoue avec l'opacification, l'indéterminé, l'infini indéfini, la profondeur obscure et antithétique de ce jour porteur d'aridité; elle est plongée dans le monde du silence, du fané, de l'éteint. Ensevelissement dans l'invisible.» Véase D. Bajomé, «La nuit, l'effacement, la nuit», en D. Bajomé; R. Heyndels, *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, pp. 85-98, en concreto p. 93.

<sup>77</sup> «Blanco sobre blanco, y en el blanco, blanco. Pongo mis manos sobre el hielo, pero después no puedo recogerlas.» (6 de junio de 1947). J. Rodríguez Feo, *Mi correspondencia con Lezama Lima*, México: Ediciones Era, 1991, p. 70.

<sup>78</sup> J. Á. Valente, «A propósito del vacío, la forma y la quietud», en *Obras completas II. Ensayos*,

en la poesía de Antonio Gamoneda, los símbolos son la realidad misma de la desaparición: cuerpo de lo desaparecido, presencia fantasmática que se simboliza a sí misma, aparición de lo inaparente. La pérdida y la desaparición no dan nombre a conceptos o significados que resuman el contenido del simbolismo gamonediano. La desaparición es el espacio (la «geografía blanca») surcado por la inscripción de los símbolos en el poema, allí donde tiene lugar lo que queda de un cuerpo real e imaginal, donde «arden las pérdidas», donde «arden las significaciones»<sup>79</sup>. «La geografía del final es blanca», pero los signos de la desaparición del sujeto, de la disolución de su escritura, se van haciendo palpables a lo largo del texto de *Geografías blancas* a través de la transparencia, de la pérdida de identidad, de la designificación. La escritura gamonediana descubre así su punto más extremo y se formula como una poética de la desocupación del espacio, de la desmaterialización del lenguaje y su disolución, una construcción de la designificación, del tránsito de lo visible a lo invisible, del tránsito por la sabiduría que otorga el olvido y que nos prepara a ese olvido absoluto de la muerte. Se trata de formular en esos poemas una «palabra transparente», una «escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje», una escritura amodal, indicativa, instrumental y (aparentemente) inocente; un estilo de la ausencia, que reduce la escritura a un modo negativo, a la plasmación del vacío. «La geografía del final es blanca», había escrito el poeta, y en *Sublevación inmóvil* (1960) podemos leer unos versos proféticos: «Herido / de transparencia, mi / corazón se oculta en la belleza» (en *Sílabas negras*, p. 409). «Cuestión de instrumento», al frente de *Blues castellano*, advierte ya el sentido de la nueva poética de la transparencia que formula el poemario: «Comprueben / la densidad y transparencia» (p. 103). Y la «transparencia», como imagen del silencio en el lenguaje y de la desaparición del sujeto enunciador en la escritura (el nombre de quien nombra), se convierte en un elemento reiterado en la poesía de Gamoneda: «Todas las cosas son transparentes: cesan las escrituras y cae lluvia dentro de los ojos» (p. 410), «mi nombre aumenta en formas invisibles» (p. 411), «El contenido de la edad son estos lienzos transparentes» (p. 413), «Quizá soy transparente y ya estoy solo sin saberlo» (p. 440), etc. Luz dentro de la luz («ya sólo hay luz dentro de mis ojos», p. 429; «una luz quieta y vacía», p. 430), escritura blanca («las ciudades blancas», p. 419; «las heridas blancas», p. 420) o escritura negra («sílabas negras», p. 368; «escribo sobre lápidas negras», p. 437), etc., manifestaciones simbólicas de una escritura que se concibe como desocupación, como «un territorio blanco abandonado por las palabras» (p. 417); estrategias de la desaparición, del borrado del «nombre», de la

ed. de A. Sánchez Robayna; recop. e intr. de C. Rodríguez Fer, Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2006, p. 463; «Sobre los grados de la aniquilación», ib., p. 1371.

79 Cf. J. M. Cuesta Abad, «Ensayo sobre la desaparición. Símbolo y experiencia en Antonio Gamoneda», en M. Casado (ed.), *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, Madrid; Fráncfort d. M.: Iberoamericana; Vervuert, 2009, p. 119.

disolución de la identidad nombrada («Amé las desapariciones y ahora el último rostro ha salido de mí», p. 429), de lo que «no tiene rostro ni memoria en ti» (p. 425); plasmación de una «pureza sin significado» (p. 427), de un «yo» nombrado que «canta sin voz» (p. 437).

Invisibilidad, transparencia, pureza absoluta, la escritura en blanco sobre la página blanca, búsqueda de la luz dentro de lo invisible, desaparición, silencio, etc. Sí, «la geografía del final es blanca», pero su inicio radica en una estética de la negación.

A Robert Bresson, que había partido de la pintura, la dificultad para ver al eternamente Ausente le había llevado en el cine al espacio en blanco, a «la blancura de lo real»<sup>80</sup>, a la luz sin límites (humo blanco de la pira que cubre el rostro de Juana de Arco, celaje ciego). La pantalla vacía de imágenes es considerada por André Bazin no como un vacío, sino como un logro y un triunfo. Bazin analiza una de las películas que utilizan de forma muy expresiva este recurso: *Diario de un cura rural* (1950), de Robert Bresson, en el que la relación entre imagen y texto lleva al uso de la pantalla vacía. Llega un momento del filme en el que la imagen desaparece. Bazin describe este caso en el que la imagen se retira de la pantalla como una evidencia del «cine puro»: «En el punto al que Bresson ha llegado, la imagen sólo puede decir algo más desapareciendo. El espectador ha sido progresivamente conducido a esta noche de los sentidos cuya única expresión posible es la luz sobre la pantalla blanca. [...] Pero experimentamos con evidencia estética irrecusable un logro sublime del cine puro. Como la página en blanco de Mallarmé o el silencio de Rimbaud es un estado supremo del lenguaje, la pantalla vacía de imágenes [...]»<sup>81</sup>. En Dreyer esta pantalla blanca se muestra de forma indirecta a través de diversos recursos: una pieza de ropa blanca colgada del tendedero iluminada a través de una vano que no vemos (*El amo de la casa*), los vidrios cegados de la posada y el blanco deslumbrado de la harina del molino (*Vampyr*), los tejidos blancos sobreiluminados (el blusón y las sábanas blancas con los que yace Léone en *Vampyr*; Anne, transfigurada por la deslumbrante capa blanca de viuda en *Dies irae*), la luz blanca sobre los muros blancos vacíos (*La palabra*; *Gertrud*)...

Asimismo, en la poesía de Mallarmé el blanco casi siempre va unido a la tumba, tal como se un soneto de arte menor publicado por primera vez tres años antes de la muerte del poeta, y que fue considerado durante mucho tiempo el más hermético de su obra: «*Qué sepulcral naufragio... / Todo el abismo vano desplegado / ... tan blanco*» (Quel sépulcral naufrage ... / Tout l'abîme vain éployé! ... si blanc). En Mallarmé todos los «blancos» se añaden, el blanco como espaciamento de la escritura, los «blancos» que asumen la importancia. Los blancos se aplican siempre, directamente o no, a algún tejido, a veces vinculado a la muerte: «*El*

80 M.-J. Mondzain, *L'image naturelle*, París: Le Nouveau Commerce, 1995, p. 26.

81 A. Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, 1990, p. 146.

*hermoso papel de mi fantasma / Al mismo tiempo sepulcro y sudario*»<sup>82</sup>. «Esos velos, telas, páginas son —en palabras de Jacques Derrida— a la vez el fondo y la forma, el fondo y la figura, pasando alternativamente uno a otro, ora figurando el ejemplo el espacio blanco de su inscripción, lo que allí se recorta, ora el *fondo sin fondo* sobre el que se arrebatan. *Blanco sobre blanco*. El blanco se colorea de blanco suplementario, de un blanco en excedente [...]. El velo blanco que pasa entre los blancos, el espaciamento que asegura la separación y el contacto, permite, sin duda, ver los blancos, los determina. No podría, pues, alzarse más que *cegándonos a muerte* [...]»<sup>83</sup>. «Me encuentro en *exceso desolado*», confiesa Mallarmé en una carta a su amigo Cazalis (1886); *blanche agonie* (blanca agonía), *pur éclat* (puro destello)<sup>84</sup>, escribe en un soneto sin título (*Cygne*), otro soneto hermético. «Abolición: el ala horrible de una aurora». Con esta frase, con esta radical aniquilación de sí, se inicia el proyecto poético mallarmeano de *Herodías*<sup>85</sup>. «Una muerte aurora, señal del sacrificio aceptado» la llama María Zambrano. «Su blancura es mortal», añade el también poeta Antonio Gamoneda —traductor, a su vez, del propio Mallarmé—, pues «alguien ha muerto en mí»<sup>86</sup>. En *Herodías* reaparece este crisol en el que se produce la alquimia de los «abismos deslumbrados» (*Igitur*) y la abolición de sí (*aboli[e]*<sup>87</sup>, participio pasado que viene de *lejos*<sup>88</sup>; *agonie*)<sup>89</sup>. La voz

82 J. Derrida, *La diseminación*, o.c., pp. 390-1.

83 Ib., p. 391. (La cursiva es mía).

84 «Éclats», uno de los términos escogidos por Michel de Certeau, análogos, en su género, a las «palabras substanciales» de Teresa de Ávila. «Éclat» está próximo a la vez a lo que estalla y a lo que ilumina. «Éclair-éclat», como la irrupción de una mirada o de una imagen que trastorna. Algo parecido al antiguo y divino *exaiaphnès*, lo «repentino» que rasga la nube para no volver: fugacidad del tránsito. Cf. S. Breton, «Le pèlerin, voyageur et marcheur», en L. Giard (dir.), *Le voyage mystique*. Michel de Certeau, París: Recherches de Science Religieuse; Les Éditions du Cerf, 1988, p. 19.

85 Mallarmé, *Herodías*, intr. y trad. de Antonio y Amelia Gamoneda, Segovia: Instituto de Bachillerato Francisco Giner de los Ríos, 1996, p. 17.

86 A. Gamoneda, *Arden las pérdidas*, Barcelona: Tusquets, 2003, pp. 105, 107.

87 S. Mallarmé, «Hérodiade», en *Ceuvres complètes*, texte establecido y nn. por H. Mondor; G. Jean-Aubry, París: Gallimard, 1943, p. 41.

88 Cf. R. Dragonetti, «Métaphysique et poétique dans l'œuvre de Mallarmé (*Hérodiade*, *Igitur*, *Le Coup de dés*)», *Revue de Métaphysique et de Morale*, n.º 84:3 (julio-septiembre 1979), pp. 366-96.

89 «Ese lenguaje discurre dentro de un sistema como de vasos comunicantes entre la cosa y su ausencia; la imagen es la ausencia de la cosa y la cosa es el conjunto de cualidades de que carece y que la definen como cosa ausente, nulificada o, para emplear una expresión cara a Mallarmé, “abolida”, devuelta a la nada de su inanidad sonora mediante una escritura sometida a los más arduos rigores de una metafísica desolada y terrible y a los más enrarecidos preceptos de una poética limítrofe de la Alquimia. Transcurrida entre 1842 y 1898 la vida de Mallarmé sólo registra un acontecimiento digno de ser tenido en cuenta: la revelación que tuvo en 1866 de que el mundo era un libro que él estaba escribiendo, obra pura soñada en la que se ocuparía hasta el fin de su vida. Obra que se realiza en la Nada —espacio nulo en el que tiene lugar el poema, Ánfora del Universo, escombros de los magníficos desastres que el alma sufre o representa en el escenario sombrío del Silencio, ahí donde el lenguaje nace y muere como Fantasma Puro de sí mismo, como expresión del Vacío y de la Nada.» *Stéphane Mallarmé*, nota introductoria y selett. de S. Elizondo; varios traductores, México:

del poeta es abolida, devuelto a la nada, mediante la inanidad de la blancura: «el Abismo / blanqueado». La abolición y la blancura son «la imagen de un “*ailleurs* (en otro lugar)”», un «exceso» del orden de la debilidad creadora, del *excessus* o acto pasivo de los místicos cuya fuerza es la de «ceder» *ex-centrándose* ante el Otro por medio de una «pérdida total [de sí]»<sup>90</sup>. El problema, para Mallarmé, consiste en decir la «Nada» —en sentido empírico— o sea, consiste en mostrar la «Blancura» (el «todo») en sentido absoluto, porque, para el poeta, la problemática está completamente trascendentalizada<sup>91</sup>. «Claridad sin descanso», según el verso de Antonio Gamoneda. Decir la blancura es el silencio, sin embargo: por eso Mallarmé había abandonado la problemática de la «dicibilidad», del «lirismo expresivo». La blancura no puede ser «dicha», sólo puede mostrarse, la Forma no puede más que ser representada (escenificada). «El libro —nos recuerda Jacques Derrida a propósito del propio Mallarmé— se describe a menudo como una tumba.» «Los “blancos”, en efecto, asumen su importancia.»<sup>92</sup> Para el filósofo francés el pintar, no la cosa, sino el efecto que ella produce, implica someter la experiencia poética a la estructura retórica del blanco<sup>93</sup>.

El vacío («el Abismo / blanqueado», *Una tirada de dados*) se convierte en estimulación de un comienzo, de un comenzar, del «sí, al extranjero»<sup>94</sup>. Dicho de otro

---

Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 4 de la intr.

90 Cf. J. Le Brun, «Le secret d'un travail», en L. Giard (dir.), *Le voyage mystique*, o.c., pp. 88, 91.

91 «*En realidad, no es la Página sino la Forma la que defiende su blancura*, un pudor/desprecio orgulloso ante la mezcla con lo empírico, ante la exhibición de su pureza (casi un sacrilegio), como en Herodías estalla el terror/orgullo sacro ante la posibilidad de ofrecerse a un humano: “¡un mortal! para quién... surgiría en temblor blanco mi desnudez”. Mientras que la Página blanca es en todo caso el espejo en que la Forma refleja su pureza: “o miroir! Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée”. Por eso para Mallarmé la Forma (blanca)/Página (espejo) no señalan, en su identidad, sino la imposibilidad de la expresión, la obsesiva necesidad del silencio (exhibirse sería sacrilego, transgresión obscena, etc.)» «[...] Sólo porque el problema para Mallarmé consiste en decir la “Nada” —en sentido empírico— o sea, consiste en mostrar la “Blancura” (el “todo”) en sentido absoluto [...]: “decir la nada” es decir la Forma, insisto, la blancura en su plenitud total, etc. Decir la blancura es el silencio, sin embargo [...]. La blancura no puede ser “dicha”, sólo puede mostrarse, la Forma no puede más que ser representada (escenificada).» J. C. Rodríguez, *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla: Renacimiento, 1994, pp. 47, 57.

92 «Por ejemplo: el signo *blanc* (blanco), con cuanto se le viene progresivamente asociando, constituye un inmenso arsenal de sentido (nieve, frío, muerte, mármol, etc.; cisne, ala, abanico, etc.; virginidad, pureza, himen, etc.; página, tela, vela, gasa, leche, semen, vía láctea, estrella, etc.). Como por imantación semántica atraviesa todo el texto de Mallarmé. Y, no obstante, lo blanco marca también, por mediación de la página blanca, el lugar de la escritura de esos blancos; y, ante todo, el espaciamento entre las diferentes significaciones (la de blanco, entre otras), *espaciamento de la lectura*. Los “blancos”, en efecto, asumen su importancia. El blanco del espaciamento no tiene un sentido determinado, no pertenece simplemente a la plurivalencia de los demás blancos.» J. Derrida, «Mallarmé», o.c., pp. 61, 62.

93 J. Derrida, *La diseminación*, o.c., p. 386-7, 395-6.

94 J. Derrida, «Nombre de oui», en L. Giard (dir.), *Michel de Certeau*, París: Cahiers pour un

modo, siguiendo a Merleau-Ponty, entrar en lo visible es quedar prendido por su invisible. Extraordinario cambio, puesto que la distancia que permite ver se transforma en la llamada a una no-visión, a un desbordamiento<sup>95</sup>. Michel de Certeau, en las soberbias y arduas transgresiones de su «Éxtasis blanco», habla de «escatología blanca», de «muerte deslumbrada», donde la luz es de una transparencia tan cegadora que en ella todas las cosas se borran: luz sin sombras (Juan de la Cruz). Esta expresión, «escatología blanca», se hace eco, extrañamente, quizás accidentalmente, de «la mitología blanca (la metáfora en el texto filosófico)» en la obra de Jacques Derrida<sup>96</sup>. Para el pintor está el Ser invisible, para Certeau el otro, una luz en cierto modo para un después; por ambos lados, una pasión, una presión, un sufrir, que producen una reversibilidad por la cual el sujeto pierde su dominio<sup>97</sup>.

La escritura mística está íntimamente marcada por una muerte, una *muerte blanca*; esta muerte, cuya muerte corporal es sin duda la única aproximación, es para cada uno la única vía. La traslación de la «blanca agonía» (Mallarmé), «escatología blanca» (Michel de Certeau) o «muerte blanca» (Antonio Gamoneda) al plano pictórico lo hallamos en la obra de Zurbarán. Hacia 1630, el tema de San Francisco comenzó a ocupar un lugar privilegiado en la pintura de Zurbarán: no hay figura de santo que el maestro extremeño haya tratado con más amor ni repetido con más insistencia que la de dicho santo. Los Capuchinos intentaban demostrar que su fraternidad reformada era la única que continuaba plenamente el espíritu de pobreza y humildad instituido por el santo de Asís. Para estimular la voluntad de penitencia de los fieles, se acudía también a la meditación sobre la muerte, eficaz antídoto contra la vanidad del mundo. Recientemente descubierto, el *San Francisco arrodillado* (ca. 1635; óleo sobre lienzo, 122 x 89,5 cm; Milán, colección privada) se conocía únicamente por una buena réplica de taller, expuesta en 1925 en la Galerie Charpentier [142 x 93 cm, Zúrich, colección Loschbichler]<sup>98</sup>. Esta última versión, ligeramente más grande que la primera, muestra algunas variantes: la desaparición del libro, el añadido del cingulo y el sayal rasgado que permite ver la herida al costado, la barba con dos mechones más largos y más iluminados.

En el lienzo de Milán, el *poverello* de Asís, vestido con el hábito sencillo sin muceta y con la capucha puntiaguda de los capuchinos, parece profundamente absorto en las meditaciones de las «postrimerías del hombre», evocadas por la calavera que contempla sin verla, totalmente ensimismado por una visión interior. El fondo a la izquierda, casi negro, se aprecia un azul verdoso sobre el suelo y

temps; Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 191-205.

95 G. Petitdemange, «Voir est dévorant», en L. Giard (dir.), *Le voyage mystique*, o.c., p. 143.

96 J. Derrida, *Márgenes de la filosofía*, o.c., pp. 247-311.

97 G. Petitdemange, «Voir est dévorant», o.c., p. 144.

98 Cf. O. Delenda; A. Ros de Barbero (colab.), *Francisco de Zurbarán 1598-1664*, 2 vols., Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009-2010, volumen I: Catálogo razonado y crítico, pp. 322-3.

especialmente en la parte derecha, violentamente iluminada. Esta iluminación intensa, típica de las obras de juventud, crea sombras profundas muy oscuras, sobre el sayal de las vestiduras, tratadas en una gama de ocres desde un tono casi marfil hasta el interior de los pliegues, de marrón oscuro en las zonas a contraluz. Encontramos estas mismas tonalidades sobre el gran volumen encuadrado de piel posado a los pies del santo. El rostro, conmovedor, desaparece en la sombra del capuchón y anuncia la figura del San Francisco en meditación de la National Gallery de Londres con la viva iluminación lateral, que da un toque de luz blanca sobre la nariz.

Pero lo que distingue este lienzo de otras versiones es la extrema luz blanca que aparece al fondo, a la derecha. En este cuadro no encontramos el sayal rasgado que permite ver la herida al costado porque la herida es el propio blanco duro del fondo. La luz no basta para ver, tal como asegura el bello poema de José Ángel Valente: «engañados los ojos hasta el blanco // [...] / tantas veces en vano creí ver.»<sup>99</sup> Esto nos recuerda la importancia del blanco en el pensamiento de María Zambrano: «espejo de un blancor misterioso», «blancura incandescente», «pulirse y repulirse la mirada, el alma, la mente, hasta que se asemeje cuanto humanamente sea posible a la blancura»<sup>100</sup>. En este sentido, el espejo luminoso del alma encuentra en los hábitos blancos de los santos de Zurbarán su expresión simbólica. Estos hábitos, espacios de luz, anuncian la claridad naciente de lo Absoluto, de lo que no tiene forma ni color<sup>101</sup>. Esta «mística realizada» por medio de la luz blanca sobre el blanco (Dreyer), el «éxtasis blanco» (Certeau) que conlleva la desaparición de las cosas vistas, está ya en María Zambrano expresado por medio de la imagen del «desierto de blancura sin fronteras», del «blanco quieto, blanco silencioso», «blanco, como nada» «para buscar a Dios en la nada»:

«Y ahora, ya conocía aquel desierto, aquella *blancura sin fronteras*.»  
«[...] El más misterioso del misterio de la pintura española, que es  
Zurbarán, su blanco quieto, su *blanco silencioso*.»

99 J. Á. Valente, «La luz no basta», *Poemas a Lázaro*, en *Punto cero (Poesía: 1953-1971)*, Barcelona: Seix Barral, 1972, p. 83.

100 M. Zambrano, «Una parábola árabe» (1990), en *Las palabras del regreso (Artículos periodísticos, 1985-1990)*, Salamanca: Amarú, 1995, pp. 60-1.

101 María Zambrano se ocupó en varias ocasiones del pintor Francisco de Zurbarán (1598-1664), cuya obra relacionó con el misterio de la pintura española, la esencia de la mística, la pureza y el blanco. Lo relacionó igualmente con el cordero, que, a su vez, se enlaza con la idea del sacrificio y la víctima. Conviene recordar aquí el interés que Zurbarán despertó tanto en María Zambrano como en José Ángel Valente, tal y como expresaba Zambrano en la Carta n.º 5 refiriéndose al pintor y a su amistad con Valente: «No se va de mí, no se irá nunca, nuestro amigo que partió a la o en *quête* de la blancura. No se irá nunca de mí. Ni de nuestra amistad, siento y creo». Cf. P. Jiménez Carreras, *Cartas desde una soledad. Epistolario María Zambrano – José Lezama Lima, María Luisa Bautista – José Ángel Valente*, Madrid: Verbum, 2008.

«Se encaminaron hacia la salida, pero antes ella les hizo detenerse sin hablar palabra ante los Zurbarán en la Gran Galería; la *Naturaleza muerta* con su mantel blanco, *blanco, como nada*, y ¡el pan!, pintados o transubstanciados en materia imperecedera. Y el blanco del hábito del santo en contemplación. *¿De dónde venía ese blanco? Salía de sí mismo*, no era luz recibida, reflejada.»

«Alguien, por momentos, la trae en algo humilde, simple, en algo invisible casi como en el blanco de Zurbarán, la blancura de aquel pan, de aquellos paños.»<sup>102</sup>

«Y la imagen blanca que da Zurbarán, en la que ser blanca se sobrepone a todo, mueve, mueve a quietud.

Es la blancura, esta que Zurbarán tan porque sí nos regala, la blancura en estado naciente. Entre las tinieblas o los pardos colores de la pobreza, nace algo blanco, un amplio hábito de esa enigmática y singular Orden de la Merced, liberadora de cautivos, o un paño de uso, o una nada, y ella sola *la blancura en su ser abismal*.»

«El blanco, [...] a donde todos los colores van a dar [...]. La inmensidad del blanco, la infinitud de un blanco que se hace así blancura. Esa blancura [...] que era invisible. [...] Ese *absoluto de la blancura* [...].»<sup>103</sup>

Pero antes de la herida de luz de los santos de Zurbarán, está ese omnipresente blanco ciego de cal de Fra Angelico. La sangre de Cristo es la «piedra de la unción», según contaban en tiempos de Fra Angelico, había untado la piedra a su vez y la había enrojecido, según dicen, definitivamente; y también contaban que las lágrimas proyectadas por la Virgen encima del cuerpo muerto habían «imprimido» blancas constelaciones en el trozo de piedra oscurecida...<sup>104</sup> Seguramente hay algo de todo eso en la extraña elección pictórica del artista dominico. «Blanco vestigio, síntoma del misterio irrepresentable [...] esa casi nada visible». Georges Didi-Huberman, a propósito de un fresco de Fra Angelico, *Anunciación* (h. 1440-1441, Florencia, celda 3 del convento de San Marcos) en el que el blanco central de la pared del fondo constituye una luz intensa blanca, habla de un «blanco vestigio, síntoma del misterio irrepresentable», «regiones fantasmales», «modalidad extrema de la mirada», «esa casi nada visible», «blanco intenso como una luz», «evaporación mística»<sup>105</sup>.

102 M. Zambrano, *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, en *Obras completas VI*, o.c., pp. 852, 897, 978, 979. (La cursiva es mía).

103 M. Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Madrid: Espasa-Calpe, 1989, pp. 116-7, 143. (El subrayado es mío).

104 G. Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia: Cendeac, 2010, p. 262; id., *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, París: Flammarion, 1990, pp. 120-3.

105 G. Didi-Huberman, *Ante la imagen*, o.c., pp. 23, 26, 36-8.

Exceso de luz blanca que mata. Blanco sobre blanco que ve el poeta (Bashô, Celan, Jabès), blanco fantasmal del cinematógrafo (Dreyer, Halperin, Mizoguchi), cadáver blanco puesto que la muerte es blanca (Mallarmé, Dreyer, Gamoneda), el blanco que sale del interior del santo (Zurbarán, María Zambrano), el blanco de las azucenas de la dejación (Juan de la Cruz, Gamoneda), el «blanco fulgor» de la pobreza del santo (Rilke), el de la ascesis de la imagen desnuda (Bresson, Tarkovski). Blancura invisible: luz sin imagen, sudario sin huella.

