

Antoni Gonzalo Carbó

Universitat de Barcelona
antonigonzalo@ub.edu

Blancura no vista Unseen Whiteness

A mi hermano Albert, *in memoriam*

Recepción: 7 de junio de 2016
Aceptación: 7 de septiembre de 2016

Aurora n.º 17, 2016, págs. 54-66
ISSN: 1575-5045
ISSN-e: 2014-9107
DOI: 10.1344/Aurora2016.17.5

ISSN: 1575-5045 / ISSN-e: 2014-9107 / DOI: 10.1344/Aurora2016.17.5

Resumen

Parfraseando a Jacques Derrida en su lectura de los blancos de Mallarmé, podemos decir que en el conjunto de la obra de María Zambrano: «Los “blancos”, en efecto, asumen su importancia». Según Ibn al-‘Arabí, en el grado más elevado de progresión interior del peregrino, los símbolos quedan reducidos a nada cuando este alcanza la presencia in-evidente del Silente, la no morada (*maqâm lâ maqâm*, la «estación de la no estación»), la de la luz increada. María Zambrano contempla una metafísica blanca («la *quête* de la blancura») del lado de la «fuente original» de lo invisible, y de forma semejante a la «luz de lo invisible» (*nûr al-ghayb*), luz apofática que —según Ibn al-‘Arabí— exige la «extinción» del contemplador, ella también reclama la muerte previa a la percepción visionaria: la «blancura no vista» o la «blancura invisible» que es la imagen de la no imagen con la que nuestra autora se refiere a la luz de lo absoluto. El cine (Dreyer, Bresson, Duras...) también convierte en materia fotosensible esta *luz sin imagen*.

Palabras clave

María Zambrano, Ibn al-‘Arabí, Stéphane Mallarmé, Rainer Maria Rilke, Robert Bresson.

Abstract

To paraphrase Jacques Derrida’s reading of Mallarmé’s whitenesses, we might argue that in María Zambrano’s works as a whole “The ‘whitenesses’ do indeed gather importance”. At the highest level of the spiritual seeker’s inner journey, Ibn al-‘Arabí observes, symbols are reduced to nothing when we draw close to the in-evident presence of the Silent, the non-abode (*maqâm lâ maqâm*, the “station of no station”), the presence of uncreated light. María Zambrano practises a metaphysics of whiteness (“the *quête* for whiteness”) from the “original source” of the invisible. This resembles the “light of the invisible” (*nûr al-ghayb*) or apophatic light which, according to Ibn al-‘Arabí, demands the “annihilation” of the witness; and Zambrano also demands that death should precede visionary perception: the “unseen whiteness” or the “invisible whiteness” which is the image of the non-image she uses to refer to the light of the absolute. Finally, note that cinema (Dreyer, Bresson, Duras, etc.) has also transformed this *light without image* into photosensitive material.

Keywords

María Zambrano, Ibn al-‘Arabí, Stéphane Mallarmé, Rainer Maria Rilke, Robert Bresson.

La mirada quemada. En un plano memorable de *The Turin Horse* (2011), testamento cinematográfico del gran cineasta húngaro Béla Tarr, la hija del carretero tiende una pieza de ropa absolutamente blanca en el tendedero que su padre —él mismo convertido en un *cuerpo mortaja*—, ha montado en el interior de la granja: esa prenda blanca, como un sudario sin mácula, ocupa la totalidad de la pantalla durante varios segundos. Imagen en forma de holocausto, saber de duelo, ejercicios ascéticos o espirituales de borradura de sí (*effacement*, M. Duras, E. Jabès), desapego (*détachement*, M. de Certeau), «desprendimiento» (M. Zambrano): nada vemos ni escuchamos. *Blanco, como nada*.¹ Se forma entonces una especie de agujero, abre el horizonte —visual y temporal— en la «potencia de no ver nada a la cual cedía el vacío mismo»,² «la ausencia que se ve porque ciega».³

En Filoteo el Sinaíta, el viejo eremita, este lienzo blanco —de lo ignoto, invisible, inaudito— se halla a la altura de la pupila de sus ojos ciegos por el exceso de exposición a la claridad solar. En una escarpadura del monte Sinaí —denominada «Batos» y, supuestamente, el lugar preciso donde apareció la Zarza Ardiente—, intentaba anegar sus ojos en el ardiente flujo solar.⁴ Es como si el aire asfixiante y sagrado hubiera obligado a ese hombre a una especie de silencio definitivo. Imaginando que se convertía en imagen por someterse a la luz. El único camino, pensaba, para ver y ser visto por algo a lo que llamaba «Dios». Filoteo, en su escarpadura, disfrutaba del cénit como de esa duración sin sombra en la que todos los sueños entran en fusión y terminan por evaporarse en la imagen despoblada, la imagen desnuda —*phôs*, la luz sin medida y sin forma—. Se trataba, según la propia expresión de Filoteo, de «expulsar las imágenes», es decir, acceder por renunciación, *kátharsis*, a la única condición de posibilidad de todas las imágenes. Sin embargo, esta condición de posibilidad es, a la vez, su negación: es la «luz inexplicable en sí misma», la luz «sin forma ni figura» (*amorphos, aschemátistos*), la luz que es para nosotros incandescencia y nube, que no ciega, ante la cual solemos velarnos la cara, como tuvo que hacer Moisés ante la Zarza Ardiente... Es decir, una luz con respecto a la cual ver equivaldría a *no ver ya nada*.

«No ver ya nada» (Filoteo el Sinaíta), «la ausencia que se ve porque ciega», «potencia de no ver nada» (M. Blanchot), «blanco, como nada» (M. Zambrano), para, finalmente, «perder la noción de imagen» (R. Bresson). «Luz que no se contraía al retirarse, sino que permanecía allí, desnuda, agrandada, perentoria, rompiéndose con todas sus arterias contra nosotros».⁵ Realizadores del cinematógrafo que vacían la pantalla de toda seducción para alcanzar la pantalla blanca vacía (Dreyer, Bresson, Duras, Godard, Tarr), con golpes secos para marcar el blanco, pero también la ausencia:⁶ «Usted intentará mirar hasta la extinción de la mirada, hasta su propia ceguera y a través de esta deberá intentar aún mirar. Hasta el final».⁷ «Todo se iba deshaciendo en la desnudez absoluta de la visión. [...] Así había entrado, muy pronto, en la videncia, en la luz o el fulgor de la

1. Cfr. Gonzalo Carbó, A., «Exceso de luz blanca que mata: de la “blanca agonía” (Mallarmé) a la “blancura mortal” (Antonio Gamoneda)», *Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, n.º 5, Huelva, 2015, pp. 155-185.

2. Blanchot, M., «La eterna reiteración» en *Tiempo después*, precedido por *La eterna reiteración*, Madrid, Arena, 2003, «La última palabra», p. 60. «Me parecía que por fin se me habían cerrado los ojos. Me quemaban, no veía nada; me consumían y aquella quemadura me daba la felicidad de la ceguera. La muerte, pensé». *Ibid.*, p. 59.

3. Blanchot, M., *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 27.

4. Cfr. *Petite Philocalie de la prière du coeur* (1953), trad. y pres. de J. Gouillard, París, Seuil, 1979, pp. 110-117. Didi-Huberman, G., «El que inventó el verbo fotografiar» (1990) en *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*, Santander, Shangrila, 2015, pp. 51-58.

5. Char, R., «Le baiser» («El beso») en Char, R., *El desnudo perdido (Le nu perdu)*, Madrid, Hiperión, 1995, p. 121.

6. Cfr. Magny, J., «El grito de la pantalla» en Magny, J. (et al.), *Marguerite Duras. El cine del desgarro*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1997, pp. 16-17.

7. Duras, M., *El hombre atlántico, ibid.*, p. 44.

8. Valente, J. A., «Rimbaud in terra incognita», *La experiencia abisal en Obras completas II. Ensayos*, ed. de A. Sánchez Robayna; recop. e intr. de C. Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006, pp. 644-645.

9. Lao zi, *Libro del curso y de la virtud (Dao de jing)*, ed. y trad. del chino de A. H. Suárez, Madrid, Siruela, 1998, c. XIV, p. 57.

10. *Ibid.*, c. XLI, p. III. «Aténte a la gran imagen» (*zhi da xiang*), *ibid.*, c. XXXV. Se trata del *curso*, de imagen inimaginable (véanse los capítulos XIV y XLI). Cfr. Izutsu, T., «Between Image and No-Image: Far Eastern Ways of Thinking» en Portmann, A.; Ritsema, R. (eds.), *Denken und Mythische Bildwelt*, [*Eranos-Jahrbuch*, n.º 48 (1979)], Francfort d. M., Insel Verlag, 1981, pp. 427-461.

11. Cfr. Chodkiewicz, M., «La vision de Dieu selon Ibn 'Arabî» en Chaumont, É. (et al.) (eds.), *Autour du regard. Mélanges Gimaret*, Lovaina, Peeters, 2003, pp. 159-172, en concreto p. 167. Addas, C., *Ibn Arabî et le voyage sans retour*, París, Seuil, 1996, «La vision suprême», pp. 60-63.

12. *Fut.* IV, p. 125. Op. cit. C. Addas, *ibid.*, p. 62.

13. *Ibid.*

14. Cfr. Wackernagel, W., *Ymagine denudari. Étique de l'image et métaphysique de l'abstraction chez Maître Eckhart*, París, J. Vrin, 1991, c. 10: «Vers un au-delà de l'image», pp. 146-164; *id.*, «L'être des images» en Zum Brunn, E. (comp.), *Voici Maître Eckhart*, Grenoble, Jérôme Million, 1994, pp. 455-472.

15. 'Attâr, Farîd al-Dîn, *Le Livre de l'épreuve (Musibat-nâma)*, trad. del persa de I. de Gastines, París, Fayard, 1981, c. 40, p. 329; *id.*, *Le Livre des Secrets (Asrâr-nâma)*, trad. del persa de Ch. Tortel, París, Les Deux Océans, 1985, índice s.v. «non-image».

tiniebla donde se forma la ceguera del que ve. En el lugar donde las imágenes se disuelven y al desaparecer destellan».⁸

Lienzo impalpable. Goce infinito de la *imagen sin forma* (Filoteo el Sinaíta). Lao zi (m. 531 a. C.) ya lo había dejado escrito en el *Dao de jing* que le contempla sin verle, es el Invisible, la Forma sin forma, la Figura sin figura.⁹ El Dao es la Gran Imagen sin imagen («la imagen más grande no tiene forma» [*da xiang wu xing*]),¹⁰ lo cual permite multiplicar las imágenes y no dejarse aprisionar por ninguna fascinación. Asimismo, según el gran místico y poeta andalusí Muhyî al-Dîn ibn al-'Arabî (m. 638/1240), la realidad divina, tal como es en sí misma, resulta demasiado excelsa para que pueda contemplarla ojo limitado alguno, pues solo Dios ve a Dios. Las teofanías más allá de las formas, que revelan al Increado, la Esencia divina en Su Simplicidad absoluta, en Su completa desnudez,¹¹ exigen la aniquilación del sujeto que, en el meollo de la experiencia, ignora incluso que está viendo a Dios. Solo puede aprehender ese portentoso hecho una voz que retorna a su conciencia ordinaria. Así, en uno de sus escritos, refiere Ibn al-'Arabî: «El que me ve y sabe que me ve, no me ve».¹² El conocimiento supremo de Dios coincide, de manera tan chocante como ineludible, con la ignorancia absoluta del propio yo, estando reservado para quien, sumido en la noche de su nada original, ha olvidado incluso su propio ser.¹³ Esta des-imaginación akbarî más allá del mundo imaginal requiere lo que el Maestro Eckhart llama *Entbildung* (las vías neoplatónicas de la abstracción [*apháiresis*, substracción] y de la negación [*apóphasis*, denegación]), o «experiencia interiorizante de denudación de imágenes»¹⁴. Asimismo, el también místico alemán Enrique Suso (Heinrich Seuse, 1300-1366), cuyo término favorito para referirse al estado de desapego místico era *Bildlosigkeit* (sin imagen), sostenía el «empleo de las imágenes para expulsar las imágenes» (*daz man bild mit bilden us tribe*). Si en la mística alemana del siglo XIII el Maestro Eckhart habla de la «imagen sin imagen» (*bild âne bild*) de Dios, un siglo antes el gran místico persa Farîd al-Dîn 'Attâr (m. ca. 618/1221) se refiere a la Realidad divina en similares términos a las teofanías akbarîes más allá de las formas o de las imágenes: no imagen, persa *naqsh-bî-naqsh*, *bî-sûrat*, *bî-nishân* (cfr. el mencionado *Bildlosigkeit* de Enrique Suso), i. e., la imagen original del mundo Invisible.¹⁵

En el tendedero de ropa blanca —imagen simbólica a la que recorren cineastas tan diversos como Dreyer, Ozu, Bresson, Angelopoulos, Tarr, Kiarostami o Erice—, se halla la expresión contemporánea de una Verónica despojada de la huella del cuerpo de Cristo, un sudario de luz: *un paño de uso, o una nada*. Ese sudario simbólico, imagen de *desprendimiento* y de la *via purgativa*, cual una nada, recorre el pensamiento zambraniano. En la tradición mística, la prueba del amor conduce, en la contemplación del Amado, a un despojamiento (*Entwerden*) que va, se puede decir, a un más allá de la teofanía misma, que se enfrenta con la ausencia, modo supremo de la presencia.

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 lo desnudo, el no lugar de lo Absoluto, el equivalente profano de la teología negativa.

En cuanto elemento pictórico, y de manera privilegiada en los cuadros de Zurbarán, para nuestra autora el blanco representa el misterio hecho revelación, la perfección y la quietud de la pintura. En los blancos de Zurbarán, Zambrano ve una infinitud por lo que anuncian: son la mediación visual de lo invisible, la blancura, y de lo inefable, el misterio o enigma de la pintura. Mirar el blanco y sentir su trascendencia hacia el origen refleja el cumplimiento de la creación y la quietud del contemplador. Blancura anunciada por el blanco en obras pictóricas privilegiadas, habita los seres y cosas y revela su carácter sagrado, entrañable y trascendente. Corresponde a la revelación por la luz que sube del origen oculto y lo aclara como una aurora. Ambos fenómenos, la blancura presente en el blanco y la luz auroral, participan del sentir originario, de la trascendencia del hombre hacia las entrañas en busca de su revelación casi mística por lo divino.

«Y aquello fue, en verdad, un desprendimiento. [...] *De lejos, desde más allá de lo visible, llegó hasta él una imagen blanca.*

[...] Pues la imagen dejó tras de sí un vacío; el horizonte invisible quedó flotando en él [...].¹⁶

Se puede leer, visiblemente, *a través* de la imagen, un sentido ausente de la imagen. La imagen remite a la presencia-ausencia de lo Real, la Gran Ausencia presente, no lugar que exige un despojamiento total. La nada-para-ver. Nada-para-ver. Nada-para-ver para ver. Dreyer, Ozu, Bresson, Kiarostami o Tarr nos conducen a una senda del abandono místico por medio de un pensamiento estético fundado en la penuria ontológica de la imagen. En palabras de Bresson: «Se mira sin ver, se escucha sin oír». ¹⁷ «[...] En este arte que se apoya sobre las imágenes, es preciso que el espectador se desentienda de la noción de imagen». ¹⁸

El paño blanco sin mácula colgado del tendedero de *The Turin Horse* ya lo habíamos visto en un temprano filme de C. Th. Dreyer, *El amo de la casa* (1925): suspendido en el fondo de la cocina, pero en el centro del cuadro, resalta en medio de la oscuridad de la habitación atravesado por una luz que viene de lejos; en ambos casos, lienzo immaculado, iluminado en exceso, constituido de luz sin imagen. Tal como escribe Jean Louis Schefer, a partir de otro plano de este mismo filme, 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:

16. Discurso de María Zambrano, Premio Cervantes 1988. (La cursiva es mía.)

17. Cit. Zunzunegui, S., «Pasión por la exactitud» en Bresson, R., *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*, reunidas por M. Bresson, Barcelona, Intermedio, 2015, p. 14.

18. *Ibid.*, p. 180.

19. Schefer, J. L., «*Le suaire*» en *L'homme ordinaire du cinéma*, París, Gallimard, 1980, p. 53. (La cursiva es mía.)

20. Certeau, M. de, «Éxtasis blanco» en *La debilidad de creer*, Buenos Aires, Katz, 2006, pp. 313-316. Véanse a su vez Ancet, J., «El éxtasis blanco», prólogo a la 2.^a ed. de Gamoneda, A., *Libro del frío*, Valencia, Germania, 2000, pp. 7-21. Petitdemange, G., «“Extase blanche”, un texte de Michel de Certeau», *Études*, n.º 398:3, 2003, pp. 292-296.

21. Valente, J. A., «El ojo de agua» en *La piedra y el centro*; «Las insulas extrañas» en *La experiencia abisal, Obras completas II. Ensayos, op. cit.*, pp. 314, n.º 1, 652.

22. 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 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». Cfr. Jiménez Carreras, P., *Cartas desde una soledad. Epistolario María Zambrano – José Lezama Lima, María Luisa Bautista – José Ángel Valente*, Madrid, Verbum, 2008.

23. Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española* en *Obras completas VI*, coord. y rev. de J. Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2014, pp. 852, 897, 978, 979. (La cursiva es mía.)

«[...] 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 immaculado [...] 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».¹⁹

Espacio monocromo, blanco como nada, blanco como «deshacimiento» (Juan de la Cruz), «autodisolución», «autoabolición» (José Ángel Valente), «espacio de desaparición» o proceso de «vaciamiento» (Antonio Gamoneda). La pantalla blanca vacía como sudario simbólico 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»):²⁰ «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”».²¹

Si en Zurbarán el blanco va unido a la *povertà* y a la mortificación del *poverello* de Asís, en Mallarmé el blanco va asociado al sepulcro. Los hábitos de los *poverelli* de Zurbarán, espacios de luz, anuncian la claridad naciente de lo Absoluto, de lo que no tiene forma ni color.²² 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*».

«[...] Zurbarán, su blanco quieto, su *blanco silencioso*».

«[...] *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».²³

«Y la imagen blanca que da Zurbarán [...] 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* [...]».²⁴

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 «impri-mido» blancas constelaciones en el trozo de piedra oscurecida...²⁵ Seguramente hay algo de todo eso en la extraña elección pictórica del artista dominico. Georges Didi-Huberman, a propósito de un fresco de Fra Angelico, *Anunciación* (ca. 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».²⁶

En la escritura de Celan, Blanchot y Jabès el *desierto* es blanco. Ese blanco donde se disuelven las formas, claro espacio informe y vacío de la página en blanco, de la nieve, en las que todo se borra, reaparece en la poesía de Yves Bonnefoy, heredera de la de Mallarmé. En *Début et fin de la neige*²⁷ el poeta hace referencia a la «blancheur d'abîme» («blancura abismal») de las páginas del libro sobre las cuales solo hay «signos indescifrables». Estas páginas blancas, espacio virgen, constituyen, como en Mallarmé —«Sur le vide papier que la blancheur défend (sobre la virgen página que esconde su blancura)»—, una Nada autorreferencial: «Je recherche surtout, dans la blancheur (Busco sobre todo, en la blancura)». El poeta concluye que la forma sin forma más pura es esta blancura (niebla, nieve) donde todas las formas se borran (cfr. la contemplación ensimismada de las gotas de sangre sobre la nieve de Perceval). La nieve constituye el espejo vacío de la anulación de sí, del cuerpo que se constituye en su propia borradura. Paisaje desbordado, sublimado: ampliando, así, desmesuradamente el horizonte, aproximándonos a esa lejanía imposible, el poeta trasciende inmediatamente la percepción común, «kilométrica» y prosaicamente objetiva, y logra aprehender el mundo en su más allá invisible. Como la del pintor, la geografía del poeta se distancia de la verdad topográfica. Como el del pintor, el paisaje del poeta se enriquece con su tensión simbólica. La tensión de lo imposible conduce a la superación de la visión ordinaria, abriendo al sueño.

24. Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 116-117 y 143. (El subrayado es mío.)

25. Didi-Huberman, G., *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, Cendeac, 2010, p. 262; *id.*, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990, pp. 120-123.

26. Didi-Huberman, G., *Ante la imagen, op. cit.*, pp. 23, 26 y 36-38.

27. Bonnefoy, Y., *Principio y fin de la nieve*, Madrid, Hiperión, 1993.

28. Cfr. Linhartová, V., *Sur un fond blanc. Écrits japonais sur la peinture du IX^e au XIX^e siècle*, París, Le Promeneur, 1996.

29. Véase Yashiro, Y., *Nihon Bijutsu-no Tokushitsu* («Los rasgos característicos del arte japonés»), 4.^a ed., Tokio, 1954, pp. 143-144. Cit. Izutsu, T., «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.

30. *Ibid.*, p. 214.

31. Cfr. Cheng, F., *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 1993, pp. 69-72.

32. Jabès, E., *Le Livre des Ressemblances. Le Livre des Ressemblances* (1976), *Le Soupçon Le Désert* (1978), *L'ineffaçable L'inaperçu* (1980), París, Gallimard, 1991, p. 99.

33. Cfr. Blaise, M., *L'oeuvre aux blancs: Dickinson, Mallarmé: poètes de l'absence*, tesis doctoral, 2 vols., Université Paris-Sorbonne, 1993, p. 22.

34. Bresson, R., *Notas sobre el cinematógrafo*, México, Era, 1979, pp. 55-56, 114 y 124.

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

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

Asimismo, en la historia de la pintura japonesa hallamos lo que se conoce como la «inscripción sobre papel en blanco» (*baku-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»²⁸ fue inaugurado por el maestro de té japonés Yôken Fujimura,²⁹ 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.³⁰

Al dejar un espacio en «blanco» el pintor oriental pretende expresar la ausencia originaria, la presencia-ausencia que constituye, desde su corazón secreto, la fuente oculta de lo visible.³¹ En la palabra poética de Edmond Jabès: «*La eternidad de Dios es ausencia de imagen*».³² El blanco dominante es aquí simultáneamente vacío y lleno a la vez, el indicio autosuficiente de una presencia impenetrable:³³ el vacío irrepresentable. La imagen representa la ausencia de la presencia y la presencia de la ausencia. La *ausencia* de forma es la *presencia* de la no forma divina. La ausencia de color no es, sin embargo, mera ausencia sino, al mismo tiempo, una presencia oculta, la *presencia total* de la luz. «Tu película —afirmaba Bresson— debe parecerse a la que ves cuando cierras los ojos.» «La belleza de tu película no residirá en las imágenes [...] sino en lo inefable que ellas ponen de manifiesto.» «Construye tu película sobre lo blanco, sobre el silencio y la inmovilidad.»³⁴ A Bresson la dificultad para ver al eternamente Ausente le había llevado en el cine al espacio en blanco, a «la blancura de lo real»,³⁵ a la luz sin límites (humo blanco de la pira que cubre el rostro de Juana de Arco, celaje ciego). En el emotivo final de *Pickpocket* (1959), el cineasta francés culmina la secuencia con una fascinante aportación, dejando que una vez fundida en negro, la pantalla continúe con esta ausencia de imagen mientras se prolonga la música final. 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, R. Bresson), en el que la relación entre imagen y texto lleva al uso de la pantalla vacía. Llego 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 solo 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 [...]».³⁶ En Dreyer esta pantalla blanca se muestra de forma indirecta a través de diversos recursos: 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*)...

Mucho antes, en el altar en forma de políptico de Isenheim (hacia 1512-1515), célebre retablo del pintor renacentista alemán Meister Mathis Nithard o Gotthardt, llamado Grünewald, junto a la cruz se encuentra María con velo y blanco hábito monacal, símbolo de pureza, con un rostro que parece bellissimo en la palidez del agotamiento. La Madre es consolada por el joven evangelista Juan en sus brazos. No es una figura resignada, sino angustiada al descubrir el cuerpo de su hijo crucificado. Se retuerce las manos hasta hacerse daño (*Stabat mater* dolorosa). Los ojos de la Madre están cubiertos, ciegos, por un extraño paño: la muerte deslumbrada. José Ángel Valente descubre en esta obra de Meister Grünewald el mismo ardor por el blanco ascético que María Zambrano había sentido con la obra de Zurbarán. A propósito de la misma, nuestro poeta queda deslumbrado por el fulgor del blanco de la Madre.³⁷

Parafraseando a Jacques Derrida en su lectura de los blancos de Mallarmé, podemos asimismo decir que, en el conjunto de la obra de María Zambrano: «Los “blancos”, en efecto, asumen su importancia».³⁸ La recurrente presencia de la blancura en nuestra pensadora no responde únicamente a una labor simbólica —a los símbolos a ella vinculada (los blancos ascéticos de Zurbarán, la luna como emblema de la iluminación interior, la perla como símbolo de iniciación y de resurrección, la paloma que tipifica «la blancura, la sombra de Dios»...), sino que es una imagen para referirse a lo indecible: un blanco que absuelve a lo Absoluto de toda efabilidad, que, tal como se expone en el *Kitâb al-tayalliyât* (*El libro de las teofanías*)³⁹ de 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.⁴⁰

Este símbolo de la blancura reaparece de forma más hermética en sus escritos autobiográficos:

«Si los huesos se deshacen queda su cal que es blancura, si todas las vibraciones del color se acallan, aparece la blancura. Si la luz calla y se aduerme, se hace la blancura. Si el agua se libera, si la piedra se pulveriza, si la tierra se hace sal, si el espacio se hace centro, la blancura. Si el Tiempo, si la sierpe al fin...

Si la historia humana se anega en su fin. Si el amor lo lleva todo para sí. Si la paloma... Entonces será la blancura, la sombra de Dios».

«La habitación blanca, llena de silencio y, más que de luz, de claridad, era solo el medio donde por mucho tiempo habría de vivir, si no una imagen de su propia alma, del medio interior donde, entregada a sí

37. Valente, J. A., «Meister Mathis Nithard o Gotthardt, llamado Grünewald», *La piedra y el centro en Obras completas II. Ensayos, op. cit.*, p. 279.

38. Derrida, J., «Mallarmé» en *Cómo no hablar. Y otros textos* (1989), 2.ª ed., Barcelona, Proyecto A, 1997, pp. 61-62. Véase, asimismo, Didi-Huberman, G., *Blancas inquietudes*, Santander, Shangrila, 2015, pp. 95, 101-102 y 113.

39. Editado en *Rasâ'il Ibn al-'Arabî*, 2 vols., Hayderâbâd-Deccan, Dâiratu l-Ma'ârifi l-Osmania, 1948. Véase la trad. franc.: Ruspoli, S., *Le livre des théophanies d'Ibn Arabî*, intr., coment., trad. y nn. del *Kitâb al-tayalliyât*, París, Cerf, 2000.

40. Cfr. *Le livre des théophanies d'Ibn Arabî, op. cit.*, pp. 98 (intr.), 195-199, 201-203 (texto) y 324-332 (pres.).

41. Zambrano, M., «La blancura», 23-24 de febrero de 1955, ca. mayo de 1955, en *Obras completas VI, op. cit.*, pp. 376-377.

42. Zambrano, M., «Poema: Tú, la Blanca...» (1957), *ibid.*, pp. 425-426. La imagen zambranianiana de «la blancura, la sombra de Dios», «la Blanca casi visible», «la Blanca, la del Silencio», se puede interpretar como referencia al valor del silencio místico-poético: el silencio total (*silentium mysticum*) del *verbum absconditum*.

43. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 1987, p. 222.

44. Cfr. Chittick, W. C., *The Sufi Path of Knowledge. Ibn al-'Arabi's Metaphysics of Imagination*, Albany, SUNY Press, 1989, pp. 375-379.

45. Valente, J. A., «El silencio» en Valente, J. A., *Obras completas II. Ensayos, op. cit.*, p. 1285.

46. Valente, J. A., «El sueño de Daniel», *ibid.*, pp. 1458-1459. (La cursiva es mía.)

misma, aquello que se le había revelado indestructible y hermético, incapaz de morir, estaba envuelto como en un medio protector [...].⁴¹

«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».⁴²

María Zambrano contempla una metafísica blanca del lado de la «fuente original» de lo invisible, y de forma semejante a la «luz de lo invisible» (*nûr al-ghayb*) que —según Ibn al-'Arabî— exige la «extinción» completa (*fanâ'*) del contemplador, ella también reclama la muerte previa a la percepción visionaria, tal como se desprende de un texto tan esotérico como es «Diotima de Mantinea»: «Y alguien colocó piadosamente una piedra blanca de esas que yo amaba desde siempre, para que la herida en la tierra que es todo manantial que ya no mana, no fuese visible. Y aquel día fue muerta y sepultada, mientras yo, sin apercibirme, atendía inmóvil al rumor lejano de la fuente invisible».⁴³

«Las piedras, blancas» (P. Celan), «la Blanca casi visible» (M. Zambrano), «espacio en blanco» (J. Derrida), «la geografía blanca» (A. Gamoneda)... Esta geografía blanca —nieve sobre nieve, blanco sobre blanco (Mallarmé, P. Celan, M. Blanchot, E. Jabès, Y. Bonnefoy, A. Gamoneda, J. Ancet, B. Noël...)— constituye una u-tópica o a-tópica por excelencia, *lugar del no lugar*, la «estación de la no estación» (*maqâm lâ maqâm*), en la que —según Ibn al-'Arabî— ninguna cualidad específica se sobrepone a las otras.⁴⁴

Resulta significativo el alcance del color blanco, de la *blancura insondable*, en el conjunto de la obra de Zambrano como símbolo de dejamiento, vaciamiento, iluminación y resurrección: los hábitos-sudarios de Zurbarán, «la blancura en su ser abismal», «esa blancura... invisible» (*Algunos lugares de la pintura*); «una blancura no vista», «blanco, como nada» (*Claros del bosque; Delirio y destino*); la «llama blanca», «la blancura del alba rescatada», «la blancura encendida del alba» (*De la Aurora*), «espejo de un blancor misterioso», «espejo de blancura incandescente» («Una parábola árabe», *Las palabras del regreso*); la paloma, «la blancura, la sombra de Dios», «la Blanca casi visible» (*Escritos autobiográficos*) (= la «blanca palomica», Juan de la Cruz; la «paloma del arâk», Ibn al-'Arabî). Todos los blancos y los fondos de oro zambranianos se encuentran en coalescencia en el crisol de la luz-revelación de lo invisible.

Para poetas como José Ángel Valente, Antonio Gamoneda y Antonio Colinas, el silencio y el blanco son la clave o la raíz de la palabra poética: «el blanco, es decir, el vacío esencial»,⁴⁵ «[...] lo blanco [...] técnica de autodisolución o de autoabolição, la escritura».⁴⁶ Para Zambrano, como para muchos poetas contemporáneos —Bonnefoy,

Valente, Colinas, Gamoneda— lo blanco o la blancura, en la línea trazada por Mallarmé, es la *terra incognita* de lo «indecidible» (Derrida, a partir de Mallarmé), allí donde se cumple la «abolición» de sí (Mallarmé) o la «autodisolución» o «autoabolición» (Valente; i. e., el *faná'* sufi).

No menos relevante es el estatus de la blancura en la modernidad del cinematógrafo, de Dreyer (el blanco sobre blanco) a Rossellini (el blanco sacrificial), de Halperin y Tourneur (el blanco espectral) a Bresson (el fundido en blanco como radical ascetismo), de Pasolini (el blanco-sudario) a Antonioni (el desierto blanco), de Garrel (el blanco cegador) a Kiarostami (la extinción de la imagen), o también en Godard (la pantalla en blanco): silencio de Dios (al menos en el caso de Dreyer, Bresson, Rossellini), apertura o blanco de la representación, conciencia interpelada y cegada, plano ofrecido en holocausto. Es el «blanco sobre blanco imposible de filmar» (Dreyer), que, en palabras de André Bazin, constituye «una metafísica del blanco». ⁴⁷ Hay un blanco, una luz blanca, que ilumina y aniquila a la vez. Una blancura que tipifica la pobreza absoluta o la radical *kénôsis*. Del espíritu de «jade blanco» (de la contemplación interior taoísta) ⁴⁸ a «la muerte blanca» (la mortificación en el sufismo), 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» (Zambrano), de la «blanca agonía» (Mallarmé) a la «blancura última» (Jabès), del blanco sobre blanco (Bashô, Malevich, Dreyer) a la pantalla cinematográfica en blanco (Godard) o al fundido en blanco (Bresson, Kiarostami).

De Wang Wei a Mallarmé, de Jabès a Gamoneda, de Dreyer a 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 (*Vampyr*, Dreyer), espacio en ruinas (*Alemania, año cero*, Rossellini), un sudario blanco (*Dies irae, Ordet*, Dreyer; *El proceso de Juana de Arco, Mouchette*, Bresson) o de una grieta (herida) sobre la piedra blanca (al inicio de *Aurélia Steiner [Vancouver]*, Duras): «... La fe es una túnica interior de una *blancura tan levantada*, que disgrega la vista de todo entendimiento...» (Juan de la Cruz); «Una blancura no vista» (M. Zambrano). Nuestra autora, por un lado, nos habla del negro de lo abscondito, «la oscuridad en su primer tránsito hacia la luz; el mundo hermético, sagrado», pero, por otro, considera que el último color que persiste es «esa blancura que es invisible, ese absoluto de la blancura». La *kénôsis* y la *annihilatio* por medio de la «excesiva luz» (Juan de la Cruz, Gamoneda), la *übermäßige Klarheit* («claridad desmesurada», Musil), *s'élançer vers les champs lumineux* (Baudelaire), *extase blanche* (M. de Certeau). En la poesía y las artes visuales el blanco, o

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

48. Lao zi, *Tao te king*, ed. y trad. del chino de A. H. Suárez Girard, Madrid, Siruela, 1998, c. LXX, p. 168.

49. Valente, J. A., «El sueño de Daniel» en *Obras completas II. Ensayos, op. cit.*, p. 1459.

50. Valente, J. A., «A propósito del vacío, la forma y la quietud» en *Notas de un simulador*, *ibid.*, p. 463; «Sobre los grados de la aniquilación», *ibid.*, p. 1371.

el blanco sobre blanco (Malevich, Dreyer), va unido a la contemplación (*blancheur d'abîme*, Y. Bonnefoy; *le vide blanc*, J. Ancet), al «corazón blanco» (Rûmí, Miguel de Molinos, P. Celan), al dejamiento (Juan de la Cruz: la alquimia de la *albedo*, la blanca palomica, la túnica interior, las azucenas), al «espacio blanco» de la autoabolição (H. Michaux), a la desaparición (la «blancura mortal», A. Gamoneda), 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 (Mallarmé, E. Jabès, J. Á. Valente), la blancura insondable de la pantalla cinematográfica (Dreyer, Bresson, Garrel...), la blancura espectral de los fantasmas o *revenants* del cine fantástico (Halperin, Tourneur, Whale), o de la propia pantalla vacía (*Scénario du film «Passion»*, Godard; *Zen for Film*, N. J. Paik): «Conocer lo blanco es llegar al no-conocimiento, porque en lo blanco todos los colores se disuelven y todas las oposiciones quedan abolidas». ⁴⁹

Kénôsis radical por medio de la blancura insondable: «la blancura en su ser abismal» (M. Zambrano), «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 «agonie/abolition» («agonía/abolição») de Mallarmé en la poesía contemporánea: «escritura invisible o intersticial» —la llama José Ángel Valente—. Pero, anterior en el tiempo a la abolición mallarméana es la aniquilación, el anonadamiento o extinción del yo fenoménico en el sufismo, tal como el propio Valente reconoce en varias ocasiones. ⁵⁰ «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 lo abraza | y que yo pueda creer totalmente en él* |

Nada-nada».⁵¹ Mallarmé enfoca con precisión lo que anuda la escritura a la «nada»: un creer. En 1870, habla de una «Creencia».⁵² 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. 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 representante de la melancolía que prosigue esta retórica blanca es Marguerite Duras, que en su bello filme en blanco y negro *Aurélia Steiner (Vancouver)* (1978), la voz en *off*, la palabra de la escritora, dice sobre un fondo de cielo desnudo y luminoso: «Los ojos están cerrados sobre un rectángulo blanco de muerte»⁵³.

Asimismo, Paul Celan hace referencia a «Das weiße Herz unsrer Welt (El corazón blanco de nuestro mundo)».⁵⁴ El poeta repite el verso de su poema «Flügelnacht» en el que demanda más claridad: «Schnee. Und mehr noch des Weißen. || Unsichtbar (Nieve. Y aún más blanca. || Invisible)»,⁵⁵ pues según otro poema («Wir, die wie der Strandhafer Wahren»), «eingetan ist uns | sein Weiß (penetrado nos ha | su blanca)».⁵⁶ En la tradición de la Cábala judía con la que está vinculada este poeta de origen judío, la primera de las *sefirot* (las emanaciones que constituyen el conjunto del mundo divino), la *sefirah Keter 'elyon* (Corona suprema, Cráneo), también denominada Nada (*'ayin*), con relación a su fuente en la divinidad misma, puede ser llamada negra por su inaccesibilidad; en relación consigo misma, es decir, por sí misma, es incolora (absolutamente misteriosa y disimulada, con relación a *'Eyn-sof*, la Nada Infinita, la fuente superabundante y sin límite de la que procede toda realidad); sin embargo, por el aspecto de su manifestación en las *sefirot* inferiores, representa «el blanco más extremo», lo supremo en cuanto a blanco,⁵⁷ y es asimismo llamada «nieve»⁵⁸ por el esplendor que irradia.

Melancólica constancia del despojamiento, blanca inmensidad que no colma ni redime, zozobra que no cesa: «[...] Une blancheur plus vaste, plus unie, plus éclatante [...]».⁵⁹ La *via purgativa* que progresa con «la muerte blanca» (*al-mawt al-abyad*).⁶⁰ Dichoso naufragio de la desposesión y agonía de sí: «Blanche agonie ||...|| pur éclat» (Mallarmé).⁶¹ La fulminación del santo que cae, cabeza atrás, al quedar cegado por «un blanco fulgor» («ein weißer Glanz») («Das Einhorn», Rilke): «weißes Glanz ||...|| so daß ein wenig Weiß | (weißes als alles) von den Zähnen glänzte (blanco fulgor ||...|| un blanco más blanco que todo, en el brillo de sus dientes)».⁶² Despose-

51. Mallarmé, S., «Épouser la notion» («Casarse con la noción»), texto editado por Richard, J. P., «Mallarmé et le rien, d'après un fragment inédit» en *Revue d'histoire littéraire de la France*, n.º 64:4, 1964, pp. 633-644.

52. *Ibid.*, n.º 1, p. 644.

53. Duras, M., *Aurélia Steiner en Le Navire Night* (1979) [Le Navire Night, Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner], París, Mercure de France, 1986, pp. 133 y 145. Nuestra autora 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 *faná'* sufi (Zambrano). 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. Véase Bajomé, D., «La nuit, l'effacement, la nuit» en Bajomé, D.; Heyndels, R., *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, pp. 85-98, en concreto p. 93. Asimismo, Georges Perec asocia el *anonadamiento* con la *blancura última*. Perec, G., *W o el recuerdo de la infancia*, Barcelona, Península, 1987, pp. 49-50.

54. Celan, P., «Der Stein aus dem Meer» («La piedra del mar»), *Mohn und Gedächtnis (Ampola y memoria)*, en *Obras completas*, trad. de J. L. Reina Palazón, Madrid, Trotta, 1999, pp. 56 y 417.

55. «Flügelnacht» («Noche ala»), *Von Schwelle zu Schwelle (De umbral en umbral)*, *ibid.*, p. 104.

56. «Wir, die wie der Strandhafer Wahren» («Nosotros, como la arenaria verdaderos»), *ibid.*, p. 440.

57. Yosef ben Abraham ibn Chiquitilla, *Misterio de los colores según sus tipos*, ms. de la Staatsbibliothek de Múnich 305, ff. 59b-62a.

58. R. Yosef ben Shalom Ashkenazi, *Comentario sobre el Génesis Rabba (Perush la-Fanashat Bereshit)* (heb.), ed. de M. Hallamish, Jerusalén, Magnes Press, 1984, pp. 132-134.

59. Proust, M., *À la recherche du temps perdu*, París, Gallimard, 1966, tomo II, p. 155.

60. Cfr. Chodkiewicz, M., «Les quatre morts du soufi» en *Revue de l'histoire des religions*, n.º 215:1, 1998, pp. 35-57, en concreto pp. 38-39.

61. Stéphane Mallarmé, soneto.

62. 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. Cfr. Rilke, R. M., *Poesía*, ed. de J. Llovet, trad. de J. M.ª Valverde, Castellón, Ellago, 2007, pp. 388 y 403. Lo que se dibuja a través de todas estas figuras del blanco es una especie de teología negativa de la imagen. 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.» Rilke, R. M., *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, trad. de F. Ayala, Madrid, Losada, 2003, p. 145.

63. «Marguerite Duras, Les yeux verts» en *Cahiers du cinéma*, n.º 312-313, junio 1980, p. 8.

64. Michaux, H., *El infinito turbulento. Experiencias con la mezcalina*, México, Premia Editora, 1979, p. 27.

65. Abû l-'Afiya, Abraham, *Sefer 'or ha-sejel (Libro de la luz del intelecto)*, ms. de la Biblioteca Apostólica del Vaticano ebr. 233, ff. 109 y 110a.

66. Molinos, M. de, *Guía espiritual. Defensa de la Contemplación (Fragmentos)*, prólogo y notas de J. A. Valente, Madrid, Alianza, 1989, c. VII, p. 59.

67. «Âsuj ba chand pursish en Isfarâyinî» en Nûr al-Dîn, *Le Révélateur des Mystères (Kâshif al-Asrâr). Traité de soufisme* (1980), texto persa, trad. y estudio de H. Landolt, 2.ª ed., Lagrasse, Verdier, 1986, p. 97.

68. Zambrano, M., «Miguel Molinos, reaparecido» en *Ínsula*, n.º 338, 1975, p. 3.

69. «Vestido de blanco. | Vestido de blanco estoy ante los ojos | de quien me ama y de quien no me ama, | poso en fin ante nadie o ante la nada | o ante la pupila transparente | que nunca veo y que me ve. | ¿Posaré así sin fin ante la muerte?»: Valente, J. A., «Umbral» en *Mandorla*, en *Obras completas I. Poesía y prosa*, ed. de A. Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006, p. 418. Véase, asimismo, *El fin de la edad de plata*, *ibid.*, p. 720.

70. «De ce blanc flamboiement l'immuable accalmie || ... || Et trouver ce Néant que tu ne connais pas! (El sosiego inmutable de ese blanco fulgor || ... || ;Y encontrar esa Nada que no conoces tú!)». «Tristesse d'été» («Tristeza de verano»), *Du parnasse contemporain (Parnaso contemporáneo)*.

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

72. «Enfance», V (*Illuminations*), *ibid.*, p. 145.

73. Zambrano, M., *Delirio y destino*, op. cit., p. 978.

sión, desintegración y muerte deslumbrada; «il y avait de la neige mais si élatante»,⁶³ «deslumbrante blanco» (Henri Michaux).⁶⁴ Un «desprendimiento» de sí (*tayrîd*, «desapego», «desposeimiento», «despojamiento», «aislamiento», «abstracción», en el sufismo; M. Zambrano), un «abandono» ascético (*Gelâzenheit*, Maestro Eckhart) fundado en el absoluto (el des-ligado) del ser («desasiamiento» o «separación», *Abegescheidenheit*), un «dejar ser» lo Otro, *desoeuvrement* (desposeimiento, M. Blanchot), que exige la extinción de sí (*fanâ*' sufi, M. Zambrano; *Entwerden*, E. M. Cioran)... Shâh Dâ'î Shîrâzî (m. 869/1464-5), poeta de la orden sufi *ni'matullâhî*, expresa el *tayrîd* en unas bellas líneas:

Todo aquel que se dirige hacia el desapego,
planta una tienda en el desierto del no-ser.

Abraham Abû l-'Afiya (Abraham Abulafia, 1240-1291) desata, deshace, destruye todo lo que oprime al alma en busca del blanco.⁶⁵ Miguel de Molinos (1628-1696) también, purgada el alma, camina hacia su nada más interior: «[...] Mientras se halle [el alma] sumergida en su nada [...]. Lo que importa es preparar tu corazón a manera de un blanco papel, donde pueda la divina sabiduría formar los caracteres a su gusto». ⁶⁶ En el sufismo, la asociación del color blanco con la pobreza espiritual (*faqr*), la encontramos en la antropología mística del maestro *kubrawî* persa Nûr al-Dîn Isfarâyinî (m. 717/1317): «La perfección de la pobreza no concluye sino en este blanco, tal como se ha dicho: la pobreza es un blanco en el cual cada existente es reducido a la nada, y en el cual cada cosa perdida se recobra». ⁶⁷ Zambrano y Valente expresan esta «aniquilación y nadificación»⁶⁸ hacia la blancura de la nada.⁶⁹ Mallarmé ya la había experimentado: *blanc flamboiement* (blanco resplandor) de la Nada.⁷⁰ Aniquilamiento del aniquilamiento: «Un rayo blanco, que cae de lo alto del cielo, aniquila...» (Rimbaud).⁷¹ Y por fin la tumba: «por fin esa tumba, blanqueada por la cal». ⁷² «Una blancura no vista.» «Blanco, como nada.»⁷³

