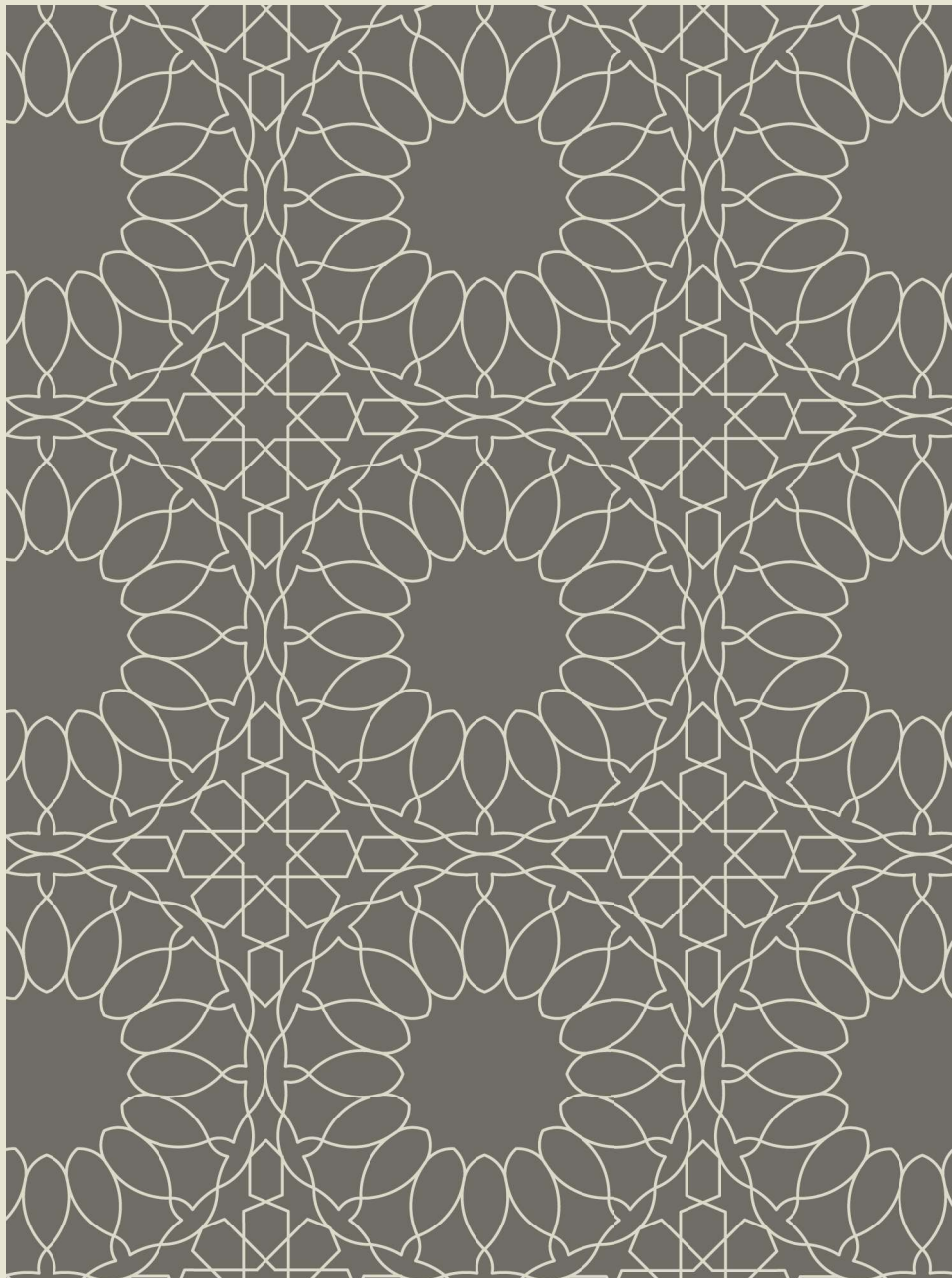


**LA HERIDA DE LA LUZ:
HABITAR EL RELÁMPAGO QUE NOS ANIQUILA**

Antoni Gonzalo Carbó



«¡Reclama la visión y no temas ser fulminado (*sa'q*)!»

Muḥyī l-Dīn Ibn al-ʿArabī, *Kitāb al-Taḡalliyāt*, ed. de O. Yahya, Teherán, 1988, cap. 100.

«Cuando vislumbres una herida en el alma, es conveniente que la cicatriz sea visible en el exterior.»

Farīd al-Dīn ʿAṭṭār, *Mantiq al-tayr*, ed. de M. Garcin de Tassy, París, 1857, v. 3199.

«[...] Heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras [...].»

Fernando de Rojas, *La Celestina*, III.

«Lo invisible, si se percibe, es porque ello nos visita [...].»

María Zambrano

«Somos ingobernables. El único amo propicio para nosotros es el Relámpago, que tan pronto nos ilumina como nos parte en dos.»

René Char, «Les compagnons dans le jardin», *La parole en archipel*.

«[...] Había un hospital blanco [...], y, en este espacio, la gran herida —ya siempre abierta [...].»

Antonio Gamoneda, a propósito de «El vigilante de la nieve», *Libro del frío*.

RESUMEN

Fulguraciones visionarias aniquilantes: «¡Reclama la visión y no temas ser fulminado (*sa'q*)!» (Ibn al-ʿArabī). La vía del conocimiento metafísico no puede ser contemplada más que por una realización que es extinción (*fanāʾ*) de lo que es relativo y contingente en el ser. «El gnóstico dijo: “La herida es el lugar de la gnosis”» (Rūzbihān Baqlī); «La herida es aquel lugar por donde la luz entra en ti» (Ġalāl al-Dīn Rūmī); «la herida por donde irrumpe la luz» (María Zambrano). No alcanza el Ser en su absolutidad sino el que lo ha perdido todo: *Fa-in lam takun: tarā-Hu*, lo que significa: «si tú no eres: (efectivamente) tú Le ves» (Ibn al-ʿArabī). En el presente ensayo se analizan 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». En la poesía de raíces místicas halla su expresión: «excesiva luz» (Juan de la Cruz, Antonio Gamoneda), «deslumbramiento ciego» (José Lezama Lima, José

Ángel Valente), «relámpago» que ilumina y fulmina a la vez (Juan de la Cruz, René Char, José-Miguel Ullán, Antonio Gamoneda). La «escatología blanca» («Éxtasis blanco») tiene su expresión artística en la herida de la luz o la muerte fotosensible: la luz que mata del cine de Dreyer, Garrel, Halperin, Murnau, Tourneur, Ulmer. Para hablar de esta «muerte iluminada» partimos de cuatro referentes del arte: 1) el primer plano cinematográfico de la esclerótica de la joven Léone (*Vampyr*, 1932, C. Th. Dreyer), ojo en blanco sin pupila, intoxicado por la luz-veneno de lo invisible; 2) la blancura que envuelve las dos apariciones de Kathie (*Retorno al pasado*, 1947, Jacques Tourneur) en el café La Mar Azul (plano en *flo*, 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 del *exitus* de este mundo); 3) el plano cinematográfico medio corto del perfil de los jóvenes Bowie y Keechie (*Los amantes de la noche*, 1948, Nicholas Ray) dentro del coche con el que emprenden una huida sin rumbo fijo; el resplandor de los relámpagos se vislumbra a través de los vidrios humedecidos por la lluvia como una metáfora a la vez de iluminación súbita y aniquilación final; 4) dos composiciones de música clásica contemporánea, de pareja sombría luz: *In Nomine Lucis* («En nombre de la luz», 1974, Giacinto Scelsi); *Wò bist du Licht!* («¿Dónde estás, luz?», 1981, Claude Vivier). Se trata, en suma, de una «muerte que no es debida sino a un exceso de blanco y a una consumación de la luz». «Todo participaba de esta extraordinaria atmósfera blanca», dice Dreyer a propósito de una «pequeña fábrica que trabajaba en la recuperación del yeso», descubrimiento determinante para establecer el estilo de *Vampyr*.

1. FULGURACIONES VISIONARIAS ANIQUILANTES

En el contexto de la tradición, esta luz excesiva es la que fulmina a Moisés en el Monte Sinaí, la luz divina que deslumbra el entendimiento y aniquila al testigo de la contemplación¹. El gran místico y poeta andalusí Muḥyī l-Dīn Ibn (al-)ʿArabī (m. 638/1240), considerado como el más grande de los místicos musulmanes –también llamado al-Šayḥ al-Akbar (Máximo maestro)–, así lo expresa en su *Kitāb al-Taḡalliyāt* (*Libro de las teofanías*): «¡Reclama

1 Frente a la zarza que arde sin consumirse (Éx 3:6) Moisés debe cerrar los ojos ante una imagen que desborda la visión, la Faz sin rostro que ciega la visión, que es la presencia misma de lo invisible, de lo no representable, oclusión o ablepsia de la mirada que constituye el principio de la *visio mystica*. Cf. M. Gerhart, «The World Image Opposition: The Apophatic-Cataphatic and the Iconic-Aniconic Tensions in Spirituality», en A. W. Astell (ed.), *Divine Representations: Postmodernism and Spirituality*, Nueva York; Mahwah: Paulist Press, 1994, pp. 63-79; B. C. Lane, «Sinai and Tabor: Apophatic and Kataphatic Symbols in Tension», *Studies in Formative Spirituality*, n.º 14:2 (1993), p. 189.

la visión y no temas ser fulminado (*sa‘q*)!»² Ahí reside la paradoja de la visión³. «No alcanza el Ser en su absolutidad sino *el que lo ha perdido todo*, aquel cuya contemplación está exenta de toda forma». De «el que lo ha perdido todo» (*al-muflis*), nada queda; a diferencia de las teofanías formales, que son compatibles con la subsistencia (*baqā‘*) de la creatura, este *tağallī*, que está más allá de las formas, implica la aniquilación (*fanā‘*) del que es fulminado⁴. Por eso mismo prohíbe toda apropiación de la visión —y ahí reside el verdadero sentido del *lan tarā-nī* («¡No me verás!», Cor. 7:143)⁵: la segunda persona gramatical no tiene su lugar del lado del «Yo» divino. «La realidad divina esencial es demasiado elevada para ser contemplada... mientras permanezca un rastro de la condición creatural en el ojo del contemplador»⁶.

La fulminación, el anonadamiento por la luz divina aniquiladora (*sa‘q*) es la experiencia tipo de *fanā‘* instantánea advenida a Moisés en la teofanía del Sinaí⁷. Teofanía de la demanda de visión. Del aniquilamiento que sigue a la visión. Con estas palabras, de forma radical, Ibn al-‘Arabī nos exhorta a la muerte en vida, a una inmersión en el océano abisal de la luz. El capítulo 100 de su *Kitāb al-Tağalliyāt* (*Libro de las teofanías*), sobre el ruego de visión se ins-

2 Muḥyī l-Dīn Ibn al-‘Arabī, *Kitāb al-Tağalliyāt*, ed. de O. Yahya, Teherán, 1988, cap. 100, p. 517.

3 Sobre el tema de la visión en el sufismo véanse G. Böwering, *The Mystical Vision of Existence in Classical Islam. The Qur’ānic Hermeneutics of the Ṣūfī Sahl at-Tustarī (d. 283/896)*, Berlín; Nueva York: Walter de Gruyter, 1980, pp. 217, 244 ss.; É. Chaumont (et al.) (eds.), *Autour du regard. Mélanges Gimaret*, Peeters, Lovaina, 2003, en concreto: D. Gril, «Clairvoyance et cécité à la source de l’herméneutique spirituelle en Islam», pp. 173-87; N. Pūrgawādī (Pourjavadi), *Ruḍat-i māh dar āsmān*, Teherán: Našr-i Dānišgāhī, 1375/1996; ‘A. Šarī‘at Kāšānī, «Le motif de la “Vision” en littérature mystique persane de Bāyazīd-e Bastāmī à Hāfez», *Luqmān*, n.º 18:2 (primavera-verano 2002), pp. 59-109. Sobre el tema de la visión teofánica en la obra de Ibn al-‘Arabī véase M. Chodkiewicz, «The vision of God according to Ibn ‘Arabī», en S. Hirtenstein (ed.), *Prayer and Contemplation, Journal of the Muhyiddin Ibn Arabi Society* (1993), pp. 53-67 [en franc.: «La vision de Dieu selon Ibn ‘Arabī», en É. Chaumont (et al.), *Autour du regard*, o.c., pp. 159-72].

4 Muḥyī l-Dīn Ibn al-‘Arabī, *al-Futūḥāt al-makkiyya*, Būlāq, 1329/1911, III, p. 105 y IV, p. 191. Tal es también la posición de Qāšānī en una corta epístola inédita, la *Risāla fi qawli-hi ta‘ālā: ari-nī unzur ilay-ka* (ms. Yahya Ef. 2415, ff. 14-5). También Nābulusī, en su comentario de la ‘*Ayniyya* de Ġīlī, escribe: «Cuando lo contingente desaparece en su propia mirada, no queda más que el Eterno para contemplar al Eterno»: *Qaṣīdat al-nādirāt al-‘ayniyya*, ed. de Y. Zaydān, Beirut, 1988, p. 168.

5 Cf. W. C. Chittick, *The Sufi Path of Knowledge: Ibn al-‘Arabī’s Metaphysics of Imagination*, Albany: State University of New York Press, 1989, p. 411; A. Meddeb, «La imagen y lo invisible. Ibn ‘Arabī: Estéticas», en A. Carmona González (ed.), *Los dos Horizontes (Textos sobre Ibn al-‘Arabī)*. Trabajos presentados al Primer Congreso Internacional sobre Ibn al-‘Arabī (Murcia, 12-14 de noviembre de 1900), Murcia: Editora Regional de Murcia, 1992, pp. 257-79; id., «L’icône mentale», en A. Meddeb (dir.), *La paradoxe des représentations du divin, Dédale*, n.º 1-2 (otoño 1995), pp. 45-66.

6 Muḥyī l-Dīn Ibn al-‘Arabī, *Kitāb al-Fanā‘ fi l-mušāhada*, Hayderabad, 1948, p. 2. Recordemos que este tratado es un complemento del cap. 286 de las *Futūḥāt* que corresponde, en el orden de los *manāzil* (las moradas iniciáticas), a la sura XCVIII y cuyo tema está sacado de las dos primeras palabras (*lam yakum*) de esta sura (cf. M. Chodkiewicz, *Un océan sans rivage. Ibn Arabī, le Livre et la Loi*, París: Seuil, 1992, cap. V).

7 Ibn al-‘Arabī, *Kitāb al-Tağalliyāt*, o.c., teofanía 2, § 11, n. 3, y teofanía 53, § 91, n. 3.

pira en la oración de Moisés en el Sinaí: «*¡Señor mío! ¡Permíteme que te vea!*» Respondió: «*No me verás, pero, en cambio, mira al Monte*» (Cor. 7:143). Y él fue fulminado por la teofanía, la de los «resplandores destructores» precisamente (véanse la teofanías 2 y 19). «Sin lugar a dudas –añade Ibn al-‘Arabī– te restablecerás, pues el regreso a la nada es inconcebible [después de haber recibido el ser]». Colocamos entre corchetes esta oportuna glosa de los comentaristas del texto akbarí puesto que al *walī* (el santo, el cercano [a Dios]) que ha obtenido la visión se le ofrecen una existencia o conocimiento espiritual nuevos; él no podría «volver a la nada» de la condición humana común. La «fulminación» (*sa‘q*), según la terminología sufi compilada por ‘Alī b. Muḥammad al-Ġurġānī (m. 816/1413): «Es la extinción (*fanā*) en el Verdadero en el instante de la Teofanía esencial (*taġallī dātī*) que sobreviene bajo el efecto de las Glorias sublimes (*subuhāt*) que lo consumen todo.»⁸ Otro compendio de terminología sufi define la «fulminación» (*sa‘q*) en los siguientes términos:

«Se dice del nivel del *fanā*’ o el anonadamiento en Dios. También lo han definido como el anonadamiento en Dios a la hora de la teofanía de su Esencia, y esto es una afluencia mística (*wārid*)⁹ que quema todo lo que no es Dios en las luces de Su gloria y majestuosidad»¹⁰.

El gran místico persa Rūzbihān Baqlī Šīrāzī (m. 606/1209) escribe a su vez:

«Cuando el pecho del enamorado se contrae bajo el tremendo peso de la grandeza de la Unidad divina, queda fulminado. Y también queda fulminado el enamorado cuando gozo y expansión en la Subsistencia de Dios, en el momento en que se desvelan Sus luces sempiternas y *se viste de luz en Su luz*, y el flujo de los misterios preeternos le golpean. De la misma forma que ocurrió con Moisés cuando el sol de la Magnificencia eterna brilló sobre él y le iluminó el Atributo de la Luz de Dios: *Y Moisés cayó al suelo fulminado* (Cor. 7:143)».

8 ‘Alī b. Muḥammad al-Ġurġānī, *Kitāb al-Ta’rīfāt*, trad. franc. de M. Gloton, Teherán: Presses Universitaires d’Iran, 1994, n.º 0935, p. 242.

9 *Wārid*, acontecimiento, intuición. Este término designa las significaciones esenciales misteriosas (*ma‘ānī gaybiyya*) que llegan al corazón del adorador sin que las busque.

10 Md. A’lā b. ‘Alī Tahānawī, *Kitāb Kaššāf isṭilāḥāt al-funūn*, ed. de M. M. Wajih; Abd al-Haqq; Gh. Kadir bajo la supervisión de A. Sprenger; W. Nassau Lees, Calcuta: Asiatic Society of Bengal, 1862, p. 854.

«El desvanecimiento del enamorado es fruto de la visión del desvelamiento de las maravillas de los Atributos divinos. Cada desvelamiento posee una morada específica, en la que, a su vez, se encuentran miles de otras moradas, cuyo principio es la voluntad de [sumergirse en el] anonadamiento (*fanā*), y su fin, la voluntad de [alcanzar] la subsistencia en Dios (*baqā*)»¹¹.

En términos visionarios, el gran poeta místico persa Ġalāl al-Dīn Rūmī (m. 672/1273) nos exhorta:

«¡Disuelve tu cuerpo entero en la visión (*baṣar*)¹²: hazte mirada (*naẓar*)¹³, hazte mirada, hazte mirada!»¹⁴

«¡En nada conviértete más que en visión, porque en la Corte de Dios nada encuentra acceso más que la visión!»¹⁵.

Estas palabras de Mawlānā son un eco de las de su maestro, el insigne poeta místico persa Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār (m. 618/1221), en las que se alude a la visión tras la extinción (*fanā*):

«Él dijo a un hombre vestido con el hábito de los místicos: “Vete, rechaza este hábito, busca la aniquilación (*fanā*)”.

Tú das la espalda completamente a la vía; ¡vuelve tu cara hacia ella;

11 Rūzbihān Baqlī Širāzī, *Kitāb Mašrab al-arwāḥ*, ed. de N. M. Hoca, Estambul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1974, pp. 91-2.

12 Sobre este tema de la visión interior en la mística persa se pueden consultar nuestros ensayos: «El “ciego vidente” y el visionario que es “todo ojos” en el sufismo», en A. López Tobajas; M. Tabuyo (eds.), *El conocimiento y la experiencia espiritual*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2007, pp. 189-205; «El ojo, el velo y el espejo en la poesía mística de Hāfez», *Boletín de la Sociedad Española de Iranología (SEI)*, n.º 1 (octubre 2010), pp. 101-14.

13 La mirada (*naẓar*), el ojo espiritual (*baṣar*), la visión interior (*baṣīra*). «Ḥallāğ decía: “Quien llegó a la mirada, [es decir, a la visión de Dios,] se volvió libre de toda palabra y de toda noticia [sobre Dios]. Y quien alcanzó el Objeto de su visión, dejó de necesitar la mirada”.» Rūzbihān Baqlī, *Commentaire sur les paradoxes des soufis (Šarḥ-e Šaḥīyāt)*, ed. de H. Corbin, Teherán: Departement d’Iranologie de l’Institut Franco-Iranien, 1966, (Bibl. Iranienne, 12), p. 471.

14 *The Mathnawī of Jalālu’d-dīn Rūmī*, ed., trad., coment. y notas críticas de R. A. Nicholson, 8 vols., Londres: E. J. W. Gibb Memorial Series, Luzac and Co., 1925-1940, VI:1463 (volumen:línea).

15 Ġalāl al-Dīn Rūmī, *Kullīyyāt-i Šams yā dīwān-i kabīr*, ed. de B. Z. Furūzānfar, 10 t. en 9 vols., Teherán: Intiṣārāt-i Dānišgāh-i Tehrān, 1336-46/1957-67, 1169 (número de poema). Cf. *Mathnawī*, o.c., II:2525.

conviértete todo en visión (*ruḡa*)¹⁶, sé todo ojos!

Llega a ser todo ojos (*hama dāda*), todo corazón (*hama dil*).¹⁷¹⁸

Según afirma Ibn al-‘Arabī en su *Kitāb al-Fanā’ fī l-mušāhada* (*Libro de la extinción en la contemplación*), la Realidad Divina Esencial (*al-haqīqa al-ilāhiyya*), que es el fin de la vía del conocimiento metafísico, no puede ser contemplada más que por una realización que es, por una parte, extinción (*fanā’*) de lo que es relativo y contingente en el ser, o por otra, en el «ojo» (*‘ayn*) que contempla, «permanencia» o «subsistencia» (*baqā’*) de lo que, en éste, es absoluto y necesario¹⁹. Lo que se extingue es, por definición, caduco y siempre en estado de extinción, lo que permanece ha sido inmutablemente lo mismo por toda la eternidad. La Visión sólo aparece o se enuncia como nueva en este «ojo». No alcanza el Ser en su absolutidad sino el que lo ha perdido todo: *Fa-in lam takun: tarā-Hu*, lo que significa: «si tú no eres: (efectivamente) tú Le ves», lo que vuelve al sentido: «Su visión no tiene lugar más que por tu extinción en ti mismo». Para darle un sentido útil al resto de la frase: *fa-inna-Hu yarā-k*, y teniendo en cuenta la consecuencia que implica la conjunción *fa*, el conjunto podría traducirse así: «Si tú no eres, tú Le ves; así pues, en verdad, es Él quien te ve»²⁰.

Esta extinción del contemplador en la más perfecta contemplación tiene una consecuencia lógica pero que puede parecer extraña: en esta *mušāhada* —o para darle su verdadero nombre, esta *ruḡa*— no hay ni disfrute ni conocimiento²¹. Consecuencia lógica, en efecto, porque «disfrute» y «conocimiento» supondrían un acto reflexivo, un retorno sobre sí que es incompatible con la condición *sine qua non* de la visión de Dios. Pero ¿no se trataría entonces de una especie de «coma sobrepasado» del que no se entendería que constituya un privilegio?

16 La visión directa (*ruḡa*) es la contemplación (*mušāhada*) por medio de la vista (*baṣar*) en esta vida y/o en la otra. En la terminología sufi, el término *ruḡa* es la visión de Dios y alude también a la visión de lo Invisible. Según los sufíes, una existencia relativa y temporal, como la del ser humano, no es capaz de alcanzar la visión de la Existencia Absoluta, la de Dios, a no ser que esta existencia relativa se anonade (*fanā’*) en Él, para alcanzar la subsistencia (*baqā’*) en Él y, así, contemplarle con Sus propios ojos.

17 Hace referencia a la mirada del corazón (per. *Naẓar-i dil*) del gnóstico.

18 Farīd al-Dīn ‘Attār, *Le Livre divin (Elahi-Nāmeḥ)*, trad. del per. de F. Rouhani, París: Albin Michel, 1961, 22:2, p. 405. Cf. H. Ritter, *Das Meer der Seele. Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Farīduddīn ‘Attār*, Leiden: E. J. Brill, 1955, s.v. «auge(n)».

19 Muḥyī l-Dīn Ibn al-‘Arabī, *Kitāb al-Fanā’ fī l-mušāhada*, en *Rasā’il Ibn al-‘Arabī*, 2 vols., Hyderabad, 1948. Cf. la trad. franc.: *Le Livre de l’extinction dans la contemplation (Kitābu-l-Fanā’ fī l-Mušāhada)*, trad. del ár., pres. y nn. de M. Vālsan, París: Les éditions de l’Œuvre, 1984; trad. al ingl. de S. Hirtenstein y L. Shamash en *Journal of the Muḥyiddin Ibn Arabi Society*, vol. IX (1991), pp. 1-17; trad. cast.: *El libro de la extinción en la contemplación*, trad. e intr. de A. Guijarro, Málaga: Sirio, 2007.

20 Muḥyī l-Dīn Ibn al-‘Arabī, *Le Livre de l’extinction dans la contemplation*, o.c., pp. 48-9.

21 *Tarāğīm*, p. 42. Cf. también *Futūḥāt*, IV, p. 55 («El que Me ve, y sabe que Me ve, no Me ve»).

A esta pregunta Ibn al-‘Arabī da una respuesta en varias de sus obras²²: fruición y conocimiento son los frutos de la *mušāhada*, pero estos frutos no pueden ser recogidos más que al salir del estado contemplativo. Pues, a toda verdadera *mušāhada* (en el caso contrario no sería sino un «sueño del corazón», *nawm al-qalb*) corresponde necesariamente un «testigo» (*šāhid*). Este testigo que sucede a la evidencia de la visión y lo autentifica (alusión a Corán 11:17, *wa-yatlū-hu šāhidun min-hu*), es «la huella que la contemplación ha dejado en el corazón del contemplador»²³. Cuando vuelve en sí mismo, como Moisés después del *tağallī* que lo fulmina, el ser disfruta entonces de este conocimiento supremo cuyo precio era precisamente la sumisión incondicional en el mortal esplendor de la teofanía. «Nadie verá a su Señor antes de morir»²⁴, ha dicho el Profeta; pero él ha dicho también: «Morid antes de morir»²⁵ (*mūtū qabla an tamūtū*)²⁶. Y ésta es la razón por la cual en el *Kitāb al-Tağalliyāt*²⁷, en eco con este hadiz, Ibn al-‘Arabī no duda en escribir: «¡Reclama la visión y no temas ser fulminado!»

Pero, para esta visión, ¿hay lugares o momentos privilegiados? Dios es libre de manifestarse cuando Él quiere, a quien Él quiere, y como Él quiere. Pero Él ha hecho conocer a sus servidores lo más seguro de las vías que conducen a Él. No se le ha concedido a la creatura ver a Dios sino a través del ojo de Dios. Pues un célebre *ḥadīṭ qudsī* nos enseña a propósito del servidor que Dios ama: «Cuando Yo le amo, Yo soy su oído por el cual escucha, su mirada por la cual ve...»²⁸. Este servidor, se nos dice que se ha acercado a Dios por medio

22 Cf. *Futūḥāt*, III, cap. 266; *Tarāḡim*, p. 16; Muḥyī l-Dīn Ibn al-‘Arabī, *Kitāb Wasā’il al-sā’il*, ed. de M. Profitlich, Friburgo, 1973, pp. 43-5; cf. también ‘Abdallāh Badr al-Ḥabašī, *Kitāb al-Inbāḥ’alā tarīq Allāh*, ed. de D. Gril, en *Annales Islamologiques*, n.º XV (1979), p. 106.

23 Muḥyī l-Dīn Ibn al-‘Arabī, *Isṣṭilāḥāt al-sūfiyya*, Hayderabad, 1948, n.º 60. Esta definición es retomada, entre otros, por Qāšānī en una obra de título idéntico (El Cairo, 1981, pp. 153-4) y por Ğurgānī en sus *Ta’rīfāt*, El Cairo, 1357/[1938-9], p. 114.

24 Ibn Māğa, *fitan*, 33.

25 Se trata de la exhortación que el Profeta vierte en un hadiz incesantemente repetido por los representantes del Islam místico, tanto árabe como persa o turco. Cf. J. J. Elias (trad. e intr.), *Death before Dying: The Sufi Poems of Sultan Bahu*, Berkeley: University of California Press, 1998, pp. 3, 94, 135; L. Lewisohn, «In Quest of Annihilation: Imaginalization and Mystical Death in the *Tamhīdāt* of ‘Ayn al-Qudāt Hamadhānī», en L. Lewisohn (ed.), *Classical Persian Sufism: from its Origins to Rumi*, Londres: Khaniqahi Nimatullahi Publ., 1993, pp. 329-30; F. Papan-Matin, *Beyond Death. The Mystical Teachings of ‘Ayn al-Qudāt al-Hamadhānī*, Leiden: E. J. Brill, 2010, s.v. «annihilation (*fanā’*)», «*mawt-i ma’hawī* (mystical death)»; Th. Zarcone, «Expérience de la mort et préparation à la mort dans l’Islam mystique. Le cas des Naqshbandī de Turquie», en G. Veinstein (dir.), *Les Ottomans et la mort. Permanences et mutations*, Leiden: E. J. Brill, 1996, pp. 135-54.

26 Al-Tirmidī, *qiyāma*, 25. Sobre este tema de la «muerte iniciática», cf. *Futūḥāt*, II, p. 187 y III, pp. 223 y 288.

27 Muḥyī l-Dīn Ibn al-‘Arabī, *Kitāb al-Tağalliyāt*, o.c., cap. 100, p. 517.

28 Al-Buḥārī, *riqāq*, 38. Ibn al-‘Arabī ha incluido este hadiz en su *Miškāt al-anwār* y lo cita y lo comenta muchas veces (cf. *Futūḥāt*, I, p. 406; III, p. 68; IV, pp. 20, 24, 30, 65, 312, 321, etc.).

de las obras supererogatorias. Pero, precisa el hadiz: «No se acerca a mí por algo que amo más que por las obras que le he prescrito». Estas obras prescritas (*ṣawāʾid*) son pues, por excelencia, las que pueden conducir a la visión, y la razón es que ellas representan ya una forma de muerte puesto que la voluntad del servidor no cuenta: sólo Dios determina los términos y las modalidades²⁹.

Hay otras formas de luz aniquiladora. El rostro del ángel que guardaba el sepulcro vacío de Jesús resplandecía como el rayo: «Era su aspecto como el relámpago (*astrapē, fulgur*), y su vestidura blanca como la nieve (*astrapousa, fulgens*)» (Mateo 28:3; Lucas 24:4)³⁰. La realidad del Viviente absoluto, el desligado de los lugares de la muerte, escapa a la representación, fuera o fuese ella la que despliega el relato en su manifestación — *ab-solutus*³¹. Ojos que contemplan la locura de la luz, la herida de la luz. «Máteme tu vista y hermosura», dejó dicho nuestro poeta en su apasionadísimo *Cántico*. La blanca librea del alma sanjuanista bien se puede confundir con un catre y una sábana blanca donde el místico carmelita aguarda la «viva muerte». Ya no es Ávila sino Úbeda, 1591.

Habitar en el relámpago que nos fulmina: «l'éclair tantôt nous illumine tantôt nous pourfend» («el Relámpago, que tan pronto nos ilumina como nos parte en dos») (René Char)³². Hölderlin había escrito: «A nosotros, poetas, corresponde / resistir la tormenta de Dios, desnuda la cabeza, / y coger con las manos el rayo» (Hölderlin, *Wie wenn am Feiertage...*)³³. «Había / vértigo y luz en las arterias del relámpago, / fuego, semillas y una germinación desesperada.» (Antonio Gamoneda). De otro lado, la luz del relámpago se relaciona con

29 Esta es la razón por la cual, para Ibn al-ʿArabī (cf. especialmente *Futūḥāt*, pp. 24, 449, etc.), la proximidad adquirida por el cumplimiento de los actos obligatorios (*qurb al-farāʾid*) es más perfecta que la obtenida por el cumplimiento de los actos supererogatorios (*qurb al-nawāfil*). Es a la primera a la que corresponde el caso de los *muqarrabūn* (cf. *Futūḥāt*, II, p. 104) cuya «contemplación es perpetua» y que ven «la multiplicidad en el Uno y la separación en la unión». Sobre este tema, cf. M. Chodkiewicz, *Un océan sans rivage*, o.c., pp. 144-5. Cf. igualmente Emir ʿAbd al-Qādir (Abd al-Kader), *Écrits spirituels [Le Livre des Haltes / Kitāb al-Mawāqif]*, pres. y trad. de M. Chodkiewicz, París: Seuil, 1982, pp. 202-4, n. 84.

30 Para la Biblia, Dios es el único señor del rayo y del relámpago (hebr. *bārāq*, gr. *astrapē*, cf. Sal 135:7, Bar 6:60). El rayo, impresionante fenómeno, acompaña a las teofanías del Antiguo Testamento (Éx 19:16; Sal 18:15; 77:19; 97:4; Ez 1:13; Hab 3:4) y del Nuevo Testamento (Ap 4:5; 8:5; 11:19; 16:18). El rayo se llama también «fuego de Dios» (Job 1:16), «flecha de Dios» (Hab 3:11; Sab 5:212; cf. Sal 76:4) y se lo considera como arma propia suya (Dt 32:41; 2Sam 22:15). La venida del Hijo del hombre (Mt 24:27 par) y el juicio (Lc 10:18) se comparan al rayo; vendrán de improviso y se verán de todas partes.

31 Cf. L. Marin, «L'aventure sémiotique, le tombeau mystique», en L. Giard (dir.), *Michel de Certeau*, París: Cahiers pour un temps; Centre Georges Pompidou, 1987, p. 213.

32 Cf. L. Greilsamer, *L'éclair au front: la vie de René Char*, París: Fayard, 2004; R. Lancaster, *La poésie éclatée de René Char*, Ámsterdam; Atlanta, GA: Rodopi B.V., 1994.

33 Cit. A. Pau, *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*, Madrid: Trotta, 2008, p. 7.

la aurora y la iluminación³⁴. Milton dice que el rostro de Satán «está surcado por las cicatrices del rayo». «El gnóstico dijo: “La herida es el lugar de la gnosis”», escribe Rūzbiḥān Baqlī³⁵; «La herida es aquel lugar por donde la luz entra en ti», añade Ġalāl al-Dīn Rūmī; «la herida por donde irrumpe la luz, la luz que revela», «el sacrificio a la luz, a la visión», «el sacrificio del cuerpo a la luz», apostilla, en términos muy parecidos al místico de Balj, María Zambrano³⁶:

«No es, pues, la luz natural la que originó la pintura, como se hace bien patente en la pintura egipcia que decora las tumbas, sino más bien la sombra desgarrada por un rayo de luz en un instante para que el misterio de la imagen, ánima, fantasma real, aparezca y quede fijado para siempre. Cosa del otro mundo, aparición que *se hace visible hiriendo las pupilas* y el ánimo.

[...] No hay arte que no hiera [...]. Lo que es luz viva hiere. [...]

La Aurora misma es una herida; asoma la luz entre la oscuridad [...].

Y heridas son, ventanas al misterio [...]»³⁷.

Esa herida de luz tiene forma de ojo cinematográfico: el ojo en blanco de la joven Léone, esclerótica sin iris ni pupila, ojo intoxicado por el deseo de transitar a la muerte (*Vampyr*, 1932, Carl Theodor Dreyer); asimismo, otra joven, Roma Courtney, muestra la transformación resplandeciente en sus ojos, completamente abiertos a la luz de lo invisible (*Supernatural*, 1933, Victor Halperin). Ojos espectrales, ojos vacíos como puerta de tránsito a lo invisible de esos otros arribantes que una memoria o una promesa hospitalaria ha de acoger:

«El espectro no sólo es la aparición carnal del espíritu, su cuerpo fenomenico, su vida decaída y culpable, sino que también es la impaciente y nostálgica espera de una redención, a saber, asimismo, de un espíritu [...].

Se trata [...] de ver allí donde esa ojeada es ciega, de abrir de par en par los ojos allí donde no se ve aquello que se ve. Hay que ver aquello

34 Cf. J.-E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1991, p. 382.

35 «Cuando se revela al enamorado el [tormentoso] reino de la cólera divina, cada ráfaga de sobrecogimiento le causa una herida (ár. *nikāya*, *ġirāḥa*, *adhīyya*) y una aflicción como prueba y extrañeza en las realidades del amor [...]». Rūzbiḥān Baqlī Širāzī, *Kūtāb Mašrab al-arwāḥ*, o.c., p. 132.

36 M. Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Madrid: Espasa-Calpe, 1991, pp. 77, 88.

37 *Ib.*, p. 244. (El subrayado es nuestro).

que, a primera vista, no se puede ver. Y es la invisibilidad misma. Porque lo que escapa a la primera vista es lo invisible. El defecto, el fallo de la primera vista es ver pero no percibir lo invisible. [...] Para prepararnos a ver esa invisibilidad, a ver sin ver, por consiguiente, a pensar el cuerpo sin cuerpo de esa invisible visibilidad –el fantasma ya se está anunciando– [...].

[...] *visible o evidente* hasta el deslumbramiento que vuelve ciego: *qui “crève les yeux”* [“que salta a (y destruye) la vista”] [...].

Exorcizar no para ahuyentar a los fantasmas sino, esta vez, para hacerles justicia, si eso viene a ser lo mismo que hacerlos (re)aparecer vivos, como (re)aparecidos que ya no serían (re)aparecidos, sino como esos otros arribantes que una memoria o una promesa hospitalaria ha de acoger [...]»³⁸.

Ojos que sólo en la tumba ven. La estirpe de Antígona es la de «los enmurados no solamente vivos, sino vivientes»³⁹. La Antígona enterrada viva en su tumba, doncella que va a morir sin haber actualizado su posibilidad, representa para María Zambrano todo aquello escondido y oculto que cada sujeto tiene en su conciencia. Antígona es imagen del alma, en tanto que representa lo oculto o no revelado todavía. La estirpe de Antígona es arquetipo del alma y, por ello, del infierno, que en Zambrano remite a lo escondido o lo preteórico, pero necesario a la razón. De ahí que en un texto de 1948 escriba: «Toda doncella perfecta ha de bajar al infierno; pues el infierno que parece estar en el fondo del alma humana, y aún más allá, en el secreto reino de los muertos, las reclama»⁴⁰. Un modo de muerte que es tránsito, tal como señala Zambrano a partir de su propia Antígona, una «muerte por entrañamiento»⁴¹:

«Se presenta entonces la tragedia propia de ella, de Antígona, en este su segundo nacimiento, que coincide no con su muerte, sino con ser enterrada viva –perfecta contraposición de aquel su destierro cuando se abría a la vida–. Un segundo nacimiento que le ofrece, como todos los que a esto sucede, la revelación de un ser en todas sus dimensiones; *segundo nacimiento que es vida y visión* [...].

38 J. Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid: Trotta, 1995, pp. 154, 168, 185, 195.

39 M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, en *Obras completas III. Libros (1955-1973)*, ed. dir. por J. Moreno Sanz, Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2011, pp. 1126-7.

40 M. Zambrano, «Delirio de Antígona», *Orígenes*, n.º 18 (1948), p. 283.

41 M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, «Prólogo», en *Obras completas III*, o.c., p. 1125.

Antígona en su tumba es una presencia. [...].

Antígona entró en su tumba [...]. *Y sólo entonces vislumbra [...]*⁴²

Como la Antígona de Zambrano, que sólo en la tumba vislumbra, Thomas, el protagonista del relato de Maurice Blanchot (*Thomas el oscuro*), que cava su tumba con sus propias manos, es también en la gruta de su propia sepultura donde incrementa la visión:

«Así, aunque tuviera los ojos cerrados, no parecía que hubiese renunciado a ver en las tinieblas; era más bien lo contrario».

«Era la noche misma. Las imágenes de su oscuridad le anegaban. *No veía nada, pero lejos de preocuparse por ello, hacía de esta ausencia de visión el punto culminante de su mirada.* Su ojo, inútil para ver, adquiría proporciones extraordinarias [...]. Veía como objeto aquello que le impedía ver. Su propia mirada le penetraba en forma de imagen, en el momento en que esa mirada era considerada como la muerte de toda imagen»⁴³.

Michel de Certeau distingue lo que llama la «mirada cuadro» pictórica y geométrica desarrollada en *De icona* por el erudito Nicolás de Cusa, y la «mirada en abismo» llevada por el vacío presente en la literatura mística de Jean-Joseph Surin⁴⁴. Sin duda, no basta con ver. Nadie puede ver sin morir. La muerte sacrificial, la oscuridad de la gruta, posibilita la visión: Antígona, enterrada con vida, *nos da a ver*. La gruta del cuerpo que nos permite ver⁴⁵. «Es la stirpe de los enmurados, no solamente vivos, sino vivientes... dentro de una muerte parcial, que les deja un tiempo, que los envuelve en una especie de *gruta*» (Antígona, según Zambrano). Sólo ver en el fondo de la tumba vacía, espejo de sí, blanco del ojo. Mujeres que han descendido, como Antígona, a lo oscuro, a lo profundo, a lo que Zambrano denominará tantas veces los *ínferos* de la existencia⁴⁶. «Ninguna discontinuidad entre ella y sus desechos»: «hermanas “fuera de sí”»⁴⁷, «la idiota (que) permanece muda»,

42 *Ib.*, pp. 1124, 1128, 1129. (El subrayado es nuestro).

43 M. Blanchot, *Thomas el oscuro*, Valencia: Pre-Textos, 1982, pp. 11, 13. (La cursiva es nuestra).

44 Cf. F. Dosse, *Michel de Certeau: el caminante herido*, México: Universidad Iberoamericana, 2003, p. 577.

45 La superficie blanca del ojo es, sin embargo, ciega y no contiene más que oscuridad a pesar de que la mirada en sí misma es transparente y permite acceder a lo que hay más allá, tras el ojo que mira. Pero en el ojo ciego, una pared impenetrable cierra toda posibilidad de acceso desde el exterior, lo cual es condición para que se abra otra puerta a la negrura del vacío que colma la intimidad del mundo interior. Sólo es posible «ver» la oscuridad en ausencia de la luz. Cf. G. Navarro, *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Rubí: Anthropos, 2002, p. 17. Véase a su vez M. Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: Akal, 2008.

46 Cf. M. Zambrano, *Obras completas III*, o.c., p. 1469.

47 M. de Certeau, *La fábula mística*, siglos XVI-XVII, Madrid: Siruela, 2006, p. 42.

mujeres que habitan las criptas de su propio cuerpo abandonado, «cuerpo habitado, como una gruta, por los desórdenes de la taberna»⁴⁸. La poética zambraniana de las ruinas (*El hombre y lo divino*) comienza por el cuerpo. Mujeres enterradas en vida, mujeres del delirio, del exceso (Antígona, Diotima de Mantinea, Catalina de Siena...) (Zambrano), o también, bellas criaturas subterráneas (enajenadas, espectros, *femmes fatales*, muertas vivientes, muertas enamoradas y *revenantes*) (cine del fantástico clásico: Dreyer, Halperin, Lewin, Mamoulian, Murnau, Robson, Tourneur, Whale...)⁴⁹; todas ellas atraídas por la pared del abismo, devoradas por la gruta que ellas mismas abren, hasta sacrificarse en los oscuros limos de lo invisible. Muerte como apertura de la visión a lo invisible, la «mirada en abismo» propia de los poetas místicos:

«Y aquel día fui muerta y sepultada, mientras yo, sin apercibirme, atendía inmóvil al rumor lejano de la fuente invisible»⁵⁰.

«Los místicos y poetas hablan de la soledad como algo por lo que hay que pasar, punto de partida de la ascesis, es decir, de la muerte, de esa muerte que hay que morir, según ellos, antes de la otra, para ver, al fin, en otro espejo»⁵¹.

«Los ojos con los que miramos lo que ni siquiera sabemos si es visible, con los que rastreamos la presencia y la figura. Aurora de la palabra son los ojos que así miran»⁵².

«Lo invisible, si se percibe, es porque ello nos visita [...]»⁵³.

«Lo invisible, si se percibe, es porque *ello nos visita* [...]». La imagen zambraniana de «el lugar sin huésped» es esa casa vacía en el desierto que permite la «visita del Extranjero»

48 Ib., p. 61.

49 En el cine del fantástico de Jacques Tourneur, mujeres histéricas como Irena (*La mujer pantera*, 1942), inertes y autistas como Jessica (*Yo anduve con un zombie*, 1943), marginales y malditas como la Anne Providence de *Anne of the Indies* (*La mujer pirata*, 1951), y por eso mismo, personajes con entidad, sujetos que ocupan un lugar en el mundo, aunque sea en la frontera con lo monstruoso, o por eso mismo. Val Lewton y Mark Robson las colocan en situaciones también activas y fuertes: como intermediarias entre la locura y la cordura, como en *Bedlam* (1946), o entre la vida y la muerte, a la manera de Poe, y dentro de un marco pictórico, al estilo de Arnold Böcklin, en *Isle of the Dead* (*La isla de los muertos*, 1945).

50 M. Zambrano, «Diotima de Mantinea», en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid: Alianza, 1987, p. 190.

51 María Zambrano en *Orígenes*, México: Ediciones del Equilibrista, 1987, p. 37.

52 M. Zambrano, *De la aurora*, Madrid: Turner, 1986, p. 76.

53 En una entrevista televisiva.

(Louis Massignon⁵⁴, Michel de Certeau⁵⁵). La muerte a la que hacemos referencia va vinculada a la luz, la luz que consume los cuerpos, a una luz que mata, a la altura de los ojos, luz reveladora: «Y si ver significaba el fuego, yo exigía la plenitud del fuego, y si ver significaba el contagio de la locura, deseaba locamente esta locura.»⁵⁶ Como en la poesía de Rilke, en el pensamiento de Zambrano los temas de la visión y la muerte tienen gran relevancia y están estrechamente entrelazados. El propósito es común al místico, al poeta o al artista visionario: el tránsito de lo visible a lo invisible. Antígona y Diotima de Mantinea tipifican en el pensamiento zambraniano las figuras arquetípicas de las jóvenes sepultadas en vida que —como las heroínas de Dreyer o de Tourneur— hacen de la muerte redentora el paso iniciático a lo invisible. Ojos que sólo en la tumban ven. El rito iniciático del exilio del mundo —«interiorizar el desierto en el alma»— desemboca en la aniquilación y el *exitus* de este mundo para nacer por segunda vez. En el cine de corte esotérico de C. Th. Dreyer, Victor Halperin, Albert Lewin, Mark Robson, Jacques Tourneur y Edgar G. Ulmer, la muerte simbólica viene expresada por medio de *cuerpos-sudario* en deambular errático permanente entre la vida y la muerte. Figuras espectrales del cinematógrafo que, como los fantasmas, los *revenants*, cumplen el ciclo vida-muerte-vida. *Otros modos de ver*: el de la visión mística, el de la inspiración poética, o el del cine del fantástico. Once heroínas del cinematógrafo que, como los fantasmas, los *revenants*, transitan entre la vida y la muerte, bien como muertas vivientes (enajenadas, suicidas, resucitadas y zombis), o bien como vivos que persiguen la muerte en el mundo (ascetas, místicos y santos que ejercitan la *experiencia* de la muerte). «Un fantasma —apunta Zambrano—, es, sí, un *revenant*, uno que vuelve [...], [que] sume al sujeto ante quien se presenta, en una especie de éxtasis»⁵⁷.

Once ejemplos cinematográficos de la mirada mística, de la «**mirada en abismo**» (Michel de Certeau): 1) *ojos ebrios de luz*, la santidad en la abyección de la prostituta asesinada que permanece en el lecho, ungida con el óleo de la luz, con los ojos abiertos vueltos a la claridad del balcón, *exitus* de este mundo (*La golfá*, 1931, Jean Renoir); 2) *ojos intoxicados* que se apagan (atmósfera de aurora y crepúsculo al mismo tiempo): los de la joven Léone (*Vampyr*, 1932, Carl Th. Dreyer) en primer plano con su expresión transida de deseo de morir (su rostro es la sábana de la *mors mystica*); 3) *ojos vendados*: Gloria Stuart cierra su cuerpo de seda al cuerpo tenebroso (Boris Karloff) que tienen delante (*El caserón de las sombras*, 1932, James Whale) y abre sus manos y sus ojos a lo invisible (*El hombre invisible*, James Whale, 1933); 4) *ojos fulminados*, los del santo (Ibn al-‘Arabī) que no teme ser aniquilado por la luz

54 L. Massignon, «Visitation de l'Étranger», *L'Âge nouveau*, 90 (enero 1955), incluido en *Parole donnée*, París: Seuil, 1983, pp. 281-3. Cf. J. A. Antón Pacheco (ed.), *Louis Massignon, 1908-2008: Cien años de la visita del Extranjero*, Madrid: Mandala, 2008, pp. 7-10.

55 Cf. M. de Certeau; J.-M. Domenach, *Le christianisme éclaté*, París: Seuil, 1974, pp. 70-1.

56 M. Blanchot, *La locura de la luz*, en *El instante de mi muerte; La locura de la luz*, Madrid: Tecnos, 1999, p. 48.

57 M. Zambrano, «Mitos y fantasmas: la pintura», en *Algunos lugares de la pintura*, o.c., p. 64.

sobrenatural, o los de Roma Courtney, que lleva la transformación resplandeciente en su rostro (*Supernatural*, 1933, Victor Halperin); 5) *ojos sellados*; hay el cuerpo de una joven difunta embalsamado en una urna de cristal —amortajado en la luz, como una santa, de rubios cabellos ascendiendo como llamas—, que está suspendida, ingrávida, como levitando, entre dos cuerpos oscuros (Béla Lugosi, Boris Karloff) (*Satanás [The Black Cat]*, 1934, Edgar G. Ulmer); 6) *ojos constelados* que se abren (de la luz a la noche del alma): el primer plano de la metamorfosis del rostro de Irena, antes de transformarse en una sombra luminosa (*La mujer pantera*, 1942, Jacques Tourneur); 7) *ojos-tumba*, los de Jacqueline Gibson que «corre hacia su muerte» (*La séptima víctima*, 1943, Mark Robson); 8) *ojos enajenados*, los de la joven loca que permanece, «encerrada en sí misma», en el siniestro manicomio St. Mary's of Bethlehem (*Bedlam, hospital psiquiátrico*, 1946, Mark Robson), siempre en una esquina, con la mirada fija, perdida, *ojos deseados* (Juan de la Cruz); 9) *ojos deslumbrados* por un blanco calcáreo situado en el centro de la pantalla, entre Kathie y Jeff: ella le sugiere: «cierre los ojos» (*Retorno al pasado*, 1947, Jacques Tourneur); 10) *ojos aniquilados* por el deseo irrefrenable que los guía: ¿debe coincidir el cuerpo espectral de la amada con el punto de mira de una escopeta que acaba con la propia vida: el amor extremo que aniquila (*Abismos de pasión*, 1953, L. Buñuel)?; 11) *ojos cegados* que se cierran (de la oscuridad a la luz boreal), los de la bella Karin (*Como en un espejo*, 1961, Ingmar Bergman), que está habituada a refugiarse en la oscura bodega de un pecio abandonado, rodeada por los restos de un naufragio (imagen de las ruinas de sí); cuando ella sale a la luz (noche blanca), queda deslumbrada por una claridad cegadora. En definitiva, once figuras arrancadas al misterio.

Michel de Certeau, en un texto visionario, casi místico, que lleva por título «Éxtase blanche», en un estilo melancólico, reconoce que: «Es cierto, es terrible ver. La Escritura dice que no se puede ver a Dios sin morir. Sin duda, con esto quiere decir que ver supone la aniquilación de toda cosa vista. [...] Uno puede decir: “Vemos a Dios”, o: “Dios nos ve”. Lo mismo da. El sujeto y el objeto se reemplazan, intercambiables e inseguros, aspirados por un verbo dominador. ¿Quién ve? ¿Quién es visto? Ya no se sabe.»⁵⁸ Casi veinte años antes, María Zambrano, en dos textos igualmente visionarios, emplea la misma expresión que Certeau aplicada, asimismo, a la visión que excede la vista: «Ver es por sí mismo terrible». Una luz que mata, una luz que ciega y que, así, deja ver:

«Por tanto, afrontar la luz y lo que ella sucede: ver y ser visto, por lo pronto. La luz es el lugar de la suprema exposición para el hombre; del darse a ver, aun antes que del ver. [...] Si a Edipo le hubiese sido concedida una segunda vida tras su *purificadora ceguera* [...].

58 M. de Certeau, «Éxtasis blanco», en *La debilidad de creer*, Buenos Aires: Katz, 2006, pp. 313-6, en concreto pp. 314-5 [«Éxtase blanche», en *Traverses*, n.º 29, titulado *L'obsène* (octubre 1983), pp. 16-8]. Véase a su vez G. Peittdemandge, «“Éxtase blanche” un texte de Michel de Certeau», *Études*, t. 398 (2003/3), pp. 292-6.

*Ver es por sí mismo terrible [...]. El hombre sufre la pasión de la luz, y en ella, viendo, dándose a ver naciendo, se recrea.
[...] El movimiento consume la visión; se nace siempre ciego»⁵⁹.*

«El protagonista de tragedia puede alcanzar la visión, como Antígona que se encuentra en el peldaño más alto de la escala trágica, en la cima, víctima del sacrificio más que protagonista de simple tragedia.
[...]

Le ha pasado algo, una visión. Ha visto algo de lo que no puede desprenderse. [...]

Mas ver es por sí mismo terrible [...].

El movimiento consume la visión; se nace siempre ciego»⁶⁰.

«Fue un sueño de amor el suyo, es decir, de conocimiento, de lucidez que ve su condenación inevitable, su propia muerte y la acepta, pues que está situada en el punto del tiempo en que vida y muerte se conjugan. En un instante de pura trascendencia en que el ser absorbe en sí vida y muerte, transmutando la una en la otra. [...]

Arrastra un símbolo lejano y por tanto un sueño: *sueño sacrificial*»⁶¹.

Hay una luz que mata y que, al mismo tiempo, da a ver: plano cinematográfico medio corto del perfil de los jóvenes Bowie y Keechie (*Los amantes de la noche*, 1948, Nicholas Ray) dentro del coche con el que emprenden una huida sin rumbo fijo; el resplandor de los relámpagos se vislumbra a través de los vidrios humedecidos por la lluvia como una metáfora a la vez de iluminación súbita y aniquilación final. Una «muerte que no es debida sino a un exceso de blanco y a una consumación de la luz». Una de las composiciones más sombríamente luminosas del compositor italiano Giacinto Scelsi lleva por título *In Nomine Lucis. Alla memoria di Franco Evangelisti* («En nombre de la luz. En memoria de Franco Evangelisti», 1974), que consta de dos obras para órgano solo (misteriosamente tituladas como I y V). «Dormirse en la vida —escribe René Char («Pierres vertes», *Les voisinages de Van Gogh*)—, despertarse por la vida, saber la muerte, nos vuelve desposeídos, el espíritu corroído, los flancos

59 M. Zambrano, «Los sueños y la creación literaria», en *Los sueños y las sociedades humanas. Coloquio de Royumont*, Buenos Aires: Sudamericana, 1964, pp. 659-71. (La cursiva es nuestra).

60 M. Zambrano, *El sueño creador*, en *Obras completas III*, o.c., p. 1047.

61 Id., pp. 1052-3. (El subrayado es mío).

magullados.»⁶² En estos flancos magullados se abre la herida de la luz: abrir la herida para que entre la luz (Rūmī); dejar que la luz aniquiladora de la zarza ardiente te extinga en la visión (Ibn al-‘Arabī); habitar el relámpago que nos fulmina (René Char); empujar el cuchillo del otro, «de extraño magnetismo y conmovedor», que con su herida mortal, a la altura del corazón, nos libera (*Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele?* [«¿Crees en la inmortalidad del alma?»], 1982-83, Claude Vivier); precipitar la barca (ár. *safīna*) en alta mar (el océano del Otro) para que se rompa en sus aguas (Ḥallāğ)⁶³; la dicha de acoger al Otro por medio de la muerte de sí, muerte iluminada: «dichoso naufragio» (Jean-Joseph Surin)⁶⁴; *E il naufragar m'è dolce in questo mare* (Giacomo Leopardi); «los restos de un naufragio» (M. Zambra-no); consumir la «muerte deslumbrada» (Michel de Certeau); «luz desgarrada por la luz» (Antonio Gamoneda).

«Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel» («Si habitamos un relámpago, es el corazón de lo eterno»), confiesa el poeta francés René Char⁶⁵, como el místico que recibe el despertar súbito o el asce-ta que consuma la salida fuera de sí: «L'éclair me dure. [...] La poésie me volera ma mort»⁶⁶. El relámpago esclarecedor, luz súbita que ilumina y, a la par, fulmina. Estas imágenes del rayo (*foudre*) y del relámpago (*éclair*) son frecuentes en la poesía de René Char⁶⁷: «Primer rayo

62 R. Char, *Œuvres poétiques complètes*, París: Gallimard, 1983, p. 822.

63 L. Massignon (ed. y trad.), *Le Diwān d'āl-Hallāj*, 2.^a ed., París: Paul Geuthner, 1955, *muqatta'a* 56. Cf. S. Ruspoli, *Le message de Hallāj l'Expatrié*. Recueil du *Diwān*, *Hymnes et prières*, *Sentences prophétiques et philosophiques*, París: Les Éditions du Cerf, 2005, pp. 89, 225. El término *safīna*, «barco», es significativo, pues su valor, en onirocrítica, equivale a «cruz».

64 J.-J. Surin, *Cantiques spirituels*, cant. 5; ed. 1660, 26. Cit. M. Certeau en su intr. a J.-J. Surin, *Guide Spirituel pour la perfection*, texto establecido y pres. de M. de Certeau, París: Desclée de Brouwer, 1963, p. 27 de la intr. «**Ils entraient –añade Certeau– en silence: un silence qui indiquait la singularité de leur foi, peut-être le silence qui surprend le mystique quand son expérience le conduit un moment au-delà de ses repères et de son langage chrétiens. Est-ce par hasard, ou par hyperbole, que ces témoins appelaient ce silence une “mort”, mais aussi un excès dans le bonheur d'accueillir l'autre, un “heureux naufrage”, comme disait Surin?**» M. de Certeau; J.-M. Domenach, *Le christianisme éclaté*, o.c., pp. 70-1. Véase R. Myle, *De la symbolique de l'eau dans l'œuvre du père Surin*, Lovaina: Université Catholique, 1979, p. 65: «El mar no es ese elemento hostil que engendra la muerte, es un lugar de riquezas y de abundancia, y como tal es reconocido. Perderse en él se muestra pues como un bien deseable, un dichoso naufragio. El mar es pues un elemento ambiguo y paradójico: es algo que hay que temer que se vuelve fascinante».

65 R. Char, «À la santé du serpent», *Fureur et mystère*, en *Œuvres poétiques complètes*, o.c., p. 266 [trad. cast. en R. Char, *Poesía esencial. Furor y misterio. Los Matinales. Aromas cazadores*, ed. bilingüe, pról. y nn. de J. Riechmann, Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2005, p. 335].

66 R. Char, «La bibliothèque est en feu», *La Parole en archipel*, ib., p. 378.

67 Sobre la imagen del «relámpago» (*éclair*) en la poesía de René Char véase la intr. de J. Roudaut en R. Char, *Œuvres poétiques complètes*, o.c., pp. XI-XLI.

que duda entre la imprecación del suplicio y el magnífico amor»⁶⁸. «Tormentosa libertad en los pañales del rayo, sobre la soberanía del vacío, en las manecitas del hombre»⁶⁹. «Oh gran timón negro, en camino hacia tu muerte, ¿por qué siempre habría de corresponderte a ti mostrar el relámpago?»⁷⁰ «Enjambre, relámpago y anatema: tres líneas oblicuas hacia la misma cima. [...] No te quejes por vivir más cerca de la muerte que los mortales»⁷¹. «Tú que naces perteneces al relámpago. Serás piedra de relámpago tanto tiempo como la tormenta se sirva de tu lecho para huir»⁷². «El que iba delante se apoyó contra un fresno, tomó nota de la recidiva del rayo y aguardó la noche deseando»⁷³.

«Antaño, en el momento de acostarme, la idea de una muerte temporal en el seno del sueño me devolvía la serenidad; hoy me duermo para vivir algunas horas»⁷⁴.

«[...] Párpados, ¡cómo me bastáis!»⁷⁵.

«Este mundo límpido murió sin dejar despojos. No quedaron sino tocones calcinados, superficies errantes, informe pugilato, y el agua azul de un pozo minúsculo velada por este Amigo silencioso»⁷⁶.

«Son privilegiados aquellos a quienes bastan el sol y el viento para ser saqueados»⁷⁷.

El «Amigo silencioso» es el corazón del relámpago. Hay que estar en la oscuridad para descubrir los secretos de las tinieblas, hay que tocar el fondo de la desesperación para renacer a la vida. Precisamente porque la noche es para él la única realidad auténtica es por lo que Char está a la búsqueda de alguna luz y de los seres que la reflejan⁷⁸. La esperanza que él

68 R. Char, «El meteoro del 13 de agosto», *Furor y misterio*, en *Poesía esencial*, o.c., p. 341.

69 R. Char, «El meteoro del 13 de agosto», *Furor y misterio*, ib., p. 343.

70 R. Char, «Rubor de los Matinales», *Los Matinales*, id., p. 475.

71 R. Char, «Rubor de los Matinales», *Los Matinales*, id., p. 483.

72 R. Char, «Excursión al pueblo», *Aromas cazadores*, id., p. 505.

73 R. Char, «Bajo el follaje», *Aromas cazadores*, id., p. 541.

74 R. Char, «Hojas de Hipnos», *Furor y misterio*, n.º 224, id., p. 249.

75 R. Char, «Hojas de Hipnos», n.º 234, id., p. 253.

76 R. Char, «Soberano», *Furor y misterio*, id., p. 323.

77 R. Char, «Rubor de los Matinales», *Los Matinales*, id., p. 487.

78 Cf. J. Voellmy, *René Char ou le mystère partagé*, Seyssel: Champ Vallon, 1989, p. 121.

suscita, el deseo de luz que da a las cosas, es el «sur-ressort» de su pesimismo, su manera de hacer fracasar su destino. El relámpago que atraviesa las tinieblas nos deslumbra mientras nos abre al mundo ignorado, el espacio inundado de luz. La poesía produce el mismo efecto. Es a la vez un sentimiento que nos arrebatara y la revelación de una verdad que se deriva. La poesía produce lo que el conocimiento quiere guardar secreto. Pero su aparición es tan rápida como la del relámpago. El relámpago tan pronto nos ilumina como nos parte en dos. El poeta asume perpetuos y renacientes peligros. Cuando consigue hacernos compartir sus encuentros con el rayo, cuando refiere sobre la página en blanco lo que ha entrevisto en las tinieblas de la ocasión, el poema brota como la llamarada de una hierba aromática que nos corta la respiración. Como para los ascetas y los místicos, su relámpago constituye una aurora del alma tras la noche de los sentidos: «la nuit noueuse qui précède et suit l'éclair»⁷⁹.

San Juan de la Cruz habla de tres noches: la del sentido, la oscura y la del espíritu. En la primera, purgación del alma sensitiva, los sentidos se desnudan. El corazón del fiel ha de aceptar no ver nada. En esa noche del sentido, sin embargo, comenta el santo, «todavía queda alguna luz, porque queda el entendimiento y la razón que no se ciega»⁸⁰. El sujeto sabe que se ha entregado. Ya no hay objetos a los que aferrarse. Las manos, laxas, esperan. Dice san Juan que en esta noche se purga «el sentido de la parte inferior para acomodarle (al iniciado) y sujetarle y unirle con el espíritu»⁸¹. De manera semejante a la «Noche luminosa» de los místicos sufíes persas Šabistarī y Lāhīgī, «para el alma esta excesiva luz que se le da de fe le es oscura tiniebla»⁸². Luego, por mediación de la noche oscura, se logra la fe, pues: «la fe es noche oscura para el alma, y de esta manera la da luz, y cuanto más la oscurece más luz la da de sí»⁸³. Para san Juan de la Cruz: «Y es, a veces, como si se le abriese una clarísima puerta, y por ella viese [una luz] a manera de un relámpago, cuando en una noche oscura súbitamente esclarece las cosas y las hace ver clara y distintamente y luego las deja a oscuras [...]»⁸⁴. La iluminación divina hace que el alma vea sus miserias y se sienta en una oscuridad total. Y a la vez, las tinieblas y la ceguera llegarán al alma que se ve incapacitada para asimilar la luz tan intensa que proviene de Dios. En sentido físico, el *rayo* aparece como base de comparación para ejemplificar determinados fenómenos místicos⁸⁵. En un sentido metafórico, *rayo* designa la infusión esclarecedora de la sabiduría divina. *Rayo*, aparece calificado de *divino* para especificar su origen: «Claro está que al entendimiento ninguna de estas noticias le puede inmediatamente encaminar a Dios, y que para llegar a él ha de ir no entendiendo que queriendo

79 R. Char, «Le Nu perdu», *Le Nu perdu*, en *Œuvres poétiques complètes*, o.c., p. 431.

80 *Subida*, II:1:3.

81 *Noche*, I:9:3.

82 *Subida*, II:3:1.

83 *Subida*, II:3:4.

84 *Subida*, II:24:5. (El subrayado es nuestro).

85 Cf. M.^a J. Mancho Duque, *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1982, pp. 153-4.

entender, y antes cegándose y poniéndose en tiniebla que abriendo los ojos para llegar más al *divino rayo*⁸⁶. En esa oscuridad y en esas tinieblas está encubierto y se manifiesta Dios, el Dios propuesto por la fe. «[...] Y así como Dios es tiniebla para nuestro entendimiento, así ella también ciega y deslumbra nuestro entendimiento; y así, por este solo medio, se manifiesta Dios al alma en divina luz, que excede todo entendimiento»⁸⁷.

A su vez, el gran escritor cubano José Lezama Lima utiliza el mismo símbolo cuando entiende que la imagen tiende a «reducir lo sobrenatural a los sentidos transfigurados del hombre», extrayendo «del enigma una vislumbre con cuyo rayo podemos penetrar, o al menos vivir en la espera de la resurrección»⁸⁸.

En los versos de José-Miguel Ullán, en términos similares al místico carmelita, es el resplandor negro, el «lado oscuro del relámpago / visto y no visto»⁸⁹, «opaco destello»⁹⁰. «[...] Luz desgarrada por la luz. / Por caminos de espinas, he llegado / al páramo invisible», escribe, a su vez, en unos versos, el también poeta Antonio Gamoneda⁹¹, espectador, asimismo, del relámpago que nos aniquila y, a la vez, nos ilumina:

«Había
vértigo y luz en las arterias del relámpago,
fuego, semillas y una germinación desesperada».

«No; no lo hagas. Restaura cada día
tu pacto luminoso con la muerte»⁹².

En la poesía de Antonio Gamoneda, como en los filmes de Carl Theodor Dreyer, David Halperin o Jacques Tourneur, se abre la inevitable herida de la luz, la luz que horada los cuerpos, la luz que al mismo tiempo alumbra y fulmina:

86 *Subida*, II:8:5.

87 *Subida*, II:9:1.

88 J. Lezama Lima, «La imagen histórica», *La cantidad hechizada en Obras completas*, México: Aguilar, 1977, t. II, p. 848. Cf. G. Areta Marigó (ed.), *José Lezama Lima. La palabra extensiva*, Madrid: Verbum, 2011, p. 329.

89 J.-M. Ullán, «Terrones y guijarros», *Visto y no visto*, Madrid: Ave del Paraíso, 1993, p. 178.

90 J.-M. Ullán, *Ardicia. Antología poética, 1964-1994*, ed. de M. Casado, Madrid: Cátedra, 1994, intr., p. 125.

91 A. Gamoneda, «Palomas», poema inédito incluido en el volumen *Sílabas negras*, ed. de A. Gamoneda y F. R. de la Flor, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, p. 451. Cf. M. Mue- las Herraiz; Á. L. Luján Atienza (coord.), *Antonio Gamoneda, leer y entender la poesía*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, p. 227.

92 A. Gamoneda, *Canción errónea*, Barcelona: Tusquets, 2012, p. 13.

«Miro mi desnudez. Contemplo
la aparición de las heridas blancas.
Envuelto en sábanas mortales»⁹³.

En otro poema del *Libro del frío* encontramos de nuevo las imágenes de las «heridas blancas» y del «relámpago» asociadas, respectivamente, a la vejez y a la muerte:

«El animal que llora, ése estuvo en tu alma antes de ser amarillo;
el animal que lame las heridas blancas,
ése está ciego en la misericordia;
el que duerme en la luz y es miserable,
ése agoniza en el relámpago»⁹⁴.

«Todas las causas se aniquilaban en sus ojos.»⁹⁵ La escritura de Gamoneda, como él mismo ha subrayado muchas veces, es una poesía escrita «desde la perspectiva de la muerte»⁹⁶. Como Gamoneda ha escrito en *El cuerpo de los símbolos*, «el conjunto de mi poesía no es otra cosa que el relato de cómo voy hacia la muerte»⁹⁷. «[...] Había un hospital blanco [...], y, en este espacio, la gran herida —ya siempre abierta [...]⁹⁸. La imprecisa herida es, por tanto, la ausencia, y vemos posarse toda una atmósfera espectral de afectos dirigidos a lo invisible, una vida que desde su raíz ha de ser por fuerza insuficiente. *El frío*, que encarcela e impide vivir, es también sustancia de una blancura que trasciende la vida; al personaje del «vigilante de la nieve» le es accesible esta superación por su ubicación fronteriza, en el umbral del otro mundo. «Cuando se da esa plenitud inmóvil de la luz sobre la nieve — afirma Gamoneda—, lo que sucede es que todo es visión, todo está libre de sentido»⁹⁹. La sinestesia, por su lado, responde explícitamente a esa alteración de los sentidos de la que hablaba Rimbaud como un medio para llegar a «l'inconnu». En la línea de uno de sus poemas del *Libro del frío*, Gamoneda confiesa: «Ah la morfina en mi corazón: duermo con los ojos abiertos ante un territorio blanco abandonado por las palabras»¹⁰⁰. Estamos en un

93 A. Gamoneda, *Arden las pérdidas*, en *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2004, p. 426.

94 A. Gamoneda, *Libro del frío*, en *Esta luz*, o.c., p. 374.

95 A. Gamoneda, «El vigilante de la nieve», *Libro del frío*, ib., p. 321.

96 Cf. A. Méndez Rubio, «Espacio de lo increíble: Palabras en torno a la poética de Antonio Gamoneda», en M. Muelas Herraiz; Á. L. Luján Atienza (coord.), *Antonio Gamoneda, leer y entender la poesía*, o.c., p. 35.

97 A. Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, Madrid: Huerga & Fierro, 1997, p. 26.

98 Cit. M. Casado, «El vigilante de la nieve», en *Antonio Gamoneda, leer y entender la poesía*, o.c., p. 151.

99 Cf. el documental *Antonio Gamoneda. Escritura y alquimia*, dir. de E. Corti; C. Rendueles.

100 A. Gamoneda, *Libro del frío*, en *Esta luz*, o.c., p. 317.

espacio de desaparición, aclara el poeta. En la obra poética de Gamoneda –como en el cine de Murnau, Dreyer, Robson, Tourneur, Ulmer– pelean el resplandor y la sombra, el día y la noche, la obscenidad y la esperanza, en una *coincidentia oppositorum* que recorre toda la obra gamonediana y que le insufla una tensión a veces insoportable. Para reforzar esta sensación de lucha, Gamoneda emplea a menudo términos como «relámpago», «hervir» o «arder» –voz muy querida por él, como demuestra *Arden las pérdidas*–, que suponen una alteración súbita y momentánea, un desgarrón de violencia, en un estado inicial invariado, y que reflejan, asimismo, el impacto de lo percibido en la sensibilidad del perceptor, como si sus membranas emocionales temblaran con la repentina presencia de un nuevo suceso, de una nueva evidencia¹⁰¹. La luz, la cal que hierve, son elementos que se pierden en el tejido de lo invisible:

«No existía otra luz que la de una gran sábana cuya urdimbre desconocíamos»¹⁰².

«Hay úlceras en la pureza, vamos
de lo visible a lo invisible».

«Lo invisible está dentro de la luz, pero, ¿arde dentro de lo invisible?
[...]

Es el que está despierto en mí cuando yo duermo. No ha nacido y, sin embargo, ha de morir»¹⁰³.

Jacob Böhme habla del *Ungrund* como oscuridad de la fuerza divina originaria, el Dios que nace en el relámpago de su oscuridad inicial, el «relámpago en que nace el espíritu oculto» (*Aurora*, X:52). El filósofo alemán añade en otro lugar: «Y la profundidad de la oscuridad es tan grande como la morada de la luz; y no están distantes una de la otra, sino juntas una con otra, y ninguna de ellas tiene principio ni fin». Según el discurso del teósofo, la luz (*Deus revelatus*) no puede brillar sino en la tiniebla (*Deus absconditus*)¹⁰⁴.

101 Cf. E. Moga, «La alegría de las lápidas: algunas consideraciones sobre la poesía epigráfica de Antonio Gamoneda», en M. Muélas Herraiz; Á. L. Luján Atienza (coord.), *Antonio Gamoneda, leer y entender la poesía*, o.c., p. 145.

102 A. Gamoneda, *Lápidas*, en *Esta luz*, o.c., p. 246.

103 A. Gamoneda, *Arden las pérdidas*, ib., pp. 430, 462.

104 También Schelling habla del «rayo de luz oculto» que surge de la oscuridad de lo profundo: «Porque precisamente no siendo este ser (de la naturaleza inicial) más que el fundamento eterno de la existencia de Dios, debe de contener dentro de sí mismo, aunque encerrado, al ser de Dios, al modo de un rayo de vida iluminando la oscuridad de lo profundo. Pero el ansia, despertada por el entendimiento, se esfuerza desde ese momento por retener el rayo de vida prendido dentro de sí y por encerrarse en sí misma a fin de que haya siempre un fundamento. Por ello, en cuanto que el entendimiento o la luz dispuesta en la naturaleza inicial excita al ansia que aspira a volver a sí misma y la

Hay una luz que mata y, al mismo tiempo, da a ver. En este sentido, Louis Massignon, en el curso de una íntima experiencia mística, confiesa que «iba a morir: alba espiritual creciente, claridad serena, incitándome a renunciar a todo»¹⁰⁵; María Zambrano, de forma similar, nos habla de «una muerte aurora, señal del sacrificio aceptado»¹⁰⁶; el poeta René Char de una «muerte luminosa»¹⁰⁷ y Michel de Certeau, que había estudiado con Massignon, de una «muerte deslumbrada»¹⁰⁸. Estas formas de sacrificio son llevadas a los ojos: «ojo cegador donde la luz es sólo la extensión» (Lezama Lima)¹⁰⁹, «la luz nunca vista» (Zambrano)¹¹⁰, «éxtasis blanco» (Certeau). Absorción de la vista en la visión. En cualquier caso, esta luz, a la vez iluminadora y aniquiladora, constituye un: «Despertar de la conciencia utópica, ese preaparecer opera, realmente, un despertar: el despertar, que pertenece tanto a la luz que comienza como a la sombra que retrocede y cuyo retroceso –hueco, vaina, vacío– es la matriz de todo lo que en la luz se constituye. La luz es lo primero que se constituye en y desde la sombra originaria»¹¹¹. «La luz es –según tan bellamente escribe Lezama Lima– el primer animal visible de lo invisible»¹¹².

 empuja a la escisión de las fuerzas (a abandonar la oscuridad), y precisamente en esta separación hace levantarse a la *unidad escondida de lo que está escindido –el rayo de luz oculto–*, así surge por primera vez algo concebible y singular [...]. F. W. J. Schelling, *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, ed. y trad. de H. Cortés y A. Leyte, Rubí: Anthropos, 1989, p. 173 [361]. (La cursiva es nuestra).

105 L. Massignon, «La visita del Extranjero», en J. A. Antón Pacheco (ed.), *L. Massignon, 1908-2008: Cien años de la visita del Extranjero*, o.c., p. 15.

106 «Hombre verdadero: José Lezama Lima» (1977), en M. Zambrano, *La Cuba secreta y otros ensayos*, Madrid: Endymion, 1996, pp. 176, 180.

107 «Dételle-moi mort éclairante». R. Char, *En trente-trois morceaux*, XXXII, en *Œuvres poétiques complètes*, o.c., p. 779.

108 M. de Certeau, «Éxtasis blanco», o.c., p. 316.

109 J. Lezama Lima, «El pez y los ojos», *Fragmentos a su ímán*, Barcelona: Lumen, 1978, p. 77.

110 M. Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona: Seix Barral, 1993, p. 117.

111 Lezama, sobre *Las Soledades*, proyecta la metáfora de la *noche oscura* en lo que él considera una complementariedad textual: Góngora/San Juan: «Faltaba a esa penetración de luminosidad la noche oscura de san Juan, pues aquel rayo de conocer poético sin su acompañante noche oscura, sólo podría mostrar el relámpago de la cetrera actuando sobre la escayolada. Quizás ningún pueblo haya tenido el planteamiento de su poesía tan concentrado como en ese momento español, en que el rayo metafórico de Góngora necesita y clama, mostrando dolorosa incompletitud, aquella noche oscura envolvente y amistosa [...], será la pervivencia del barroco poético español las posibilidades siempre contemporáneas del rayo metafórico de Góngora envuelto por la noche oscura de san Juan.» J. Lezama Lima, «Sierpe de Don Luis de Góngora», en J. Lezama Lima, *Los grandes todos*, Montevideo: Arca, 1968, pp. 204 y 209.

112 J. Á. Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona: Tusquets, 1991, pp. 63-4. Esta célebre frase lezamiana es asimismo citada, entre otros, por Juan Goytisolo y Antonio Gamoneda.

«Acepta tu extravío, entrégate a la luz:
la luz es el comienzo de la causa invisible»¹¹³.

«No están vivos ni muertos; en sus ojos no hay distinción entre lo visible y lo invisible»¹¹⁴.

Las palabras visionarias de René Char y de Antonio Gamoneda con las cuales hemos comenzado este escrito iluminan nuestro acercamiento a la experiencia vital del compositor canadiense Claude Vivier (1948-1983). Un narrador, un músico que toca el sintetizador, utilizando un vocoder, explica un episodio que Claude Vivier revela, como un sueño, en una carta que escribió a uno de sus amigos de Montreal. Nos referimos a *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele?* («¿Crees en la inmortalidad del alma?», 1982-83), su última composición musical para coro, 3 sintetizadores y 2 percussionistas, que Vivier escribió poco antes de su muerte y que dejó inacabada. En ella hay pasajes que presagiaban, de forma inquietante, su prematura muerte. En 1982, en un estado de desamparo interior, Vivier fue a vivir a París donde comenzó a relacionarse fugazmente con prostitutas. Esta costumbre lo llevó a tal grado de abandono en la abyección, que día a día se iba relacionando con prostitutas de peor ralea; en algún momento de esta senda de autodestrucción –que se presume buscada, esperada, como una forma de despojamiento y anonadamiento místicos de sí mismo–, una amiga le aconsejó que fuera más prudente al respecto. Según parece, Vivier no hizo caso alguno. El 7 de marzo de 1983 encontraron su cuerpo en la habitación de un arrabal parisino, donde había permanecido muerto durante cinco días; un prostituto lo había apuñalado brutalmente. En *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele?* el protagonista es el propio compositor. El narrador sube al metro y se siente atraído por un joven que, al verlo, reconoce temerosamente. El muchacho lo aborda, se sienta junto a él y comienza a conversar; el joven le dice que es él quien le quitará la vida. Saca de su chaqueta negra un puñal, «y lo golpea en mi corazón». Allí termina la puntuación. Una de las últimas composiciones de Vivier, de sobrecogedora belleza, escrita para mezzo-soprano y conjunto fue *Wo bist du Licht!* («¿Dónde estás, luz?», 1981), en la que la voz de la mezzo-soprano repite la frase que le da título en un búsqueda desesperada por encontrar lo que María Zambrano (*Claros del bosque*) denomina la luz que está en lo alto: «Hay que dormirse arriba en la luz.» Un extraño magnetismo de la luz que aniquila y abre a la visión. *In Nomine Lucis*. Alla memoria di Franco Evangelisti («En nombre de la luz», 1974), para órgano solo, del compositor italiano Giacinto Scelsi, o *Wo bist du Licht!* («¿Dónde estás, luz?», 1981), del quebequés Claude Vivier, pueden ser su expresión en el campo de la materia sonora.

113 A. Gamoneda, «Sucesos», en M. Muelas Herraiz; Á. L. Luján Atienza (coord.), *Antonio Gamoneda, leer y entender la poesía*, o.c., p. 226.

114 A. Gamoneda, «Notas para un diccionario apócrifo», *Mudanzas*, en *Esta luz*, o.c., p. 542.

Wo bist du Licht! es una representación de sonido sorprendente del ser humano desesperado buscando un rayo de luz y una respuesta a sus preguntas en un mundo donde prevalecen la oscuridad y el mal¹¹⁵. Un solista canta el texto de un poema, acompañado por una orquesta de cuerda e instrumentos de percusión, mientras que en su voz se superponen textos hablados que destacan sus observaciones. En Francia, Vivier había estudiado dirección de orquesta bajo la férula de Paul Méfano. Sus composiciones de este periodo abordan ya los temas que permanecerán en el corazón de sus preocupaciones posteriores: la infancia, la soledad, el amor, la introspección, la muerte y la inmortalidad. No resulta sorprendente pues que Vivier afirmara más tarde sentirse particularmente cercano a Gustav Mahler por su «sensibilidad exacerbada», su «sentimentalismo excesivo» y, al mismo tiempo, su profundo deseo de una pureza «cuasi libidinal».

En *Filosofía y poesía*, María Zambrano es rotunda en cuanto al sentido de la muerte como condición para el amor verdadero: «El amor, al igual que el conocimiento, necesita de la muerte para su cumplimiento. El amor por quien se propaga la vida [...] Este es, creemos, el fundamento de toda mística: que el amor que nace en la carne (Todo amor “primero” es carnal) tiene, para lograrse, que desprenderse de la vida.»¹¹⁶ «Ese amor —aclara Águeda Pizarro en diálogo con la pensadora—, amor hecho de luz, es la razón, el pensamiento para los sufíes, a quienes tú estudiaste y a quienes yo vi en las palabras de mi padre, se manifiesta el pensamiento platónico y el poético [...]»¹¹⁷. «El que ha encontrado, en el fondo de su propio mal, una carencia —escribe Louis Massignon—, en el fondo de su culpa un alivio liberador, el deseo de otra cosa que eso, la “desgarradora pureza”, aquél, degusta la muerte de amor divino que perfora el corazón»¹¹⁸.

115 Claude Vivier compuso *Wo bist du Licht!* en 1981, en respuesta a un encargo de la Société Radio-Canada. Esta obra concebida para una mezzo-soprano, 20 cuerdas, un conjunto de percusión y cinta magnética, fue creada el 26 de abril de 1984 en Montreal, durante un concierto de la SMCQ con la mezzo-soprano Jocelyn Fleury Coutu, bajo la dirección de Serge Garant. El compositor Michel Gonneville describe esta obra de veinte minutos como «una larga melodía continua, una meditación sobre el dolor humano. En esta composición, Vivier superpone el texto cantado del poema «Der blinde Sanger» (El cantante ciego) de Friedrich Holderlin sobre otros tres textos hablados (en cinta magnética), que Vivier describe como sigue:

(1) «Un texte rempli d’émotion qui est extrêmement important pour l’Amérique : le dernier discours de Martin Luther King et l’enregistrement sur le vif de l’assassinat de Robert Kennedy. (2) Un texte abstrait, sans signification [langue inventée]. (3) Un texte décrivant froidement des tortures. Ce texte est extrêmement fort sur le plan émotionnel, en partie parce qu’il est débité sur un ton presque neutre par deux annonceurs à la radio. Le texte de Hölderlin “Der blinde Sanger” contient en lui le secret de mon œuvre. Un vieil aveugle se souvient de son passé, images visuelles merveilleuses; verdure, les ailes des nuages, etc. Le présent est évoqué par des images auditives violentes : tonnerre, tremblement de terre. Il recherche la lumière, la liberté, la mort peut-être...».

116 Cit. Á. Pizarro, «Encuentro con María Zambrano», en *María Zambrano. La hora de la penumbra, República de las Letras*, 84-85 (segundo trimestre, 2004), p. 172.

117 Ib.

118 L. Massignon, «Carta X (vigilia de Navidad, 1956) de la Badaliya», en J. F. Six (dir.), *Louis Massignon*, París: Éditions de l’Herne, 1970, p. 517.

Esta tradición mística de vincular la visión interior a la extinción de las cosas vistas, al apagamiento de las imágenes¹¹⁹, llega hasta la razón poética del pensamiento de María Zambrano, tal como se desprende de los siguientes fragmentos:

«El poeta [místico], perdido en la luz, errante en la belleza, pobre por exceso», «nada en la abundancia, en el exceso... Perdido en la riqueza, ciego en la luz»¹²⁰.

«Una llama que funde el sentido hasta ese instante ciego con su correspondiente ver [...]»¹²¹.

«Parece que sea la ceguera inicial la que determine la existencia de los ojos [...]. Y los ojos no son bastante numerosos [...]. El que mira es por lo pronto un ciego que no puede verse a sí mismo. Y así busca siempre verse cuando mira, y a la par se siente visto: visto y mirado por seres como la noche, por los mil ojos de la noche que tanto le dicen de un ser corporal, visible, que se hace ciego a medida que se reviste de luminarias centelleantes. Y le dicen también de una oscuridad, velo que encubre *la luz nunca vista*. [...]

Y la sombra de esas alas planeará siempre sobre la cabeza del ser que anhela la visión que le ve, y que vela sus ojos cuando, movido por este anhelo, mira. [...]

Y aparecen las alas del Querubín, sembradas de innumerables, centelleantes ojos. Un ser de las alturas, de la interioridad de los cielos de la luz, que aquí sólo en imagen se nos da a ver; alzadas las alas, inclinada la cabeza, imponiendo santo temor al *anhelo de visión plena en la luz* que centellea en los ojos de la noche»¹²².

El reposo en la luz que mata. La luminiscencia abisal es la que hace del poeta ciego-vidente, alumbramiento-aniquilación de sí mismo; dormir bien ebrio, en la luz:

119 Sobre este tema se pueden consultar nuestros artículos: «Ojos aniquilados: ceguera reveladora y apagamiento de las imágenes en el cine de Angelopoulos, Bresson, Kiarostami, Majidi, Sokurov», *Convivium. Revista de Filosofía*, n.º 22 (2009), pp. 195-218; «El ver que excede la vista en Maurice Merleau-Ponty y Jean-Luc Godard», *Convivium. Revista de Filosofía*, n.º 24 (2011), pp. 139-62; «El desierto de la no-imagen y las ruinas de la *annihilatio* en el cine de Kiarostami, Mehrjui y Raisian», *Mundo Iranio*, n.º 0 (enero 2012), pp. 23-32.

120 M. Zambrano, *Filosofía y poesía*, o.c., pp. 63-4.

121 M. Zambrano, *Claros del bosque*, o.c., «La visión – La llama», p. 51.

122 Ib., «Los ojos de la noche», pp. 117-8. (La cursiva es nuestra).

«Su propia vida, en una lenta, implacable aniquilación de sí misma, siguió expresándola. La vida de las metamorfosis imposibles y de los caminos sin fin.

Todo se iba deshaciendo en la desnudez absoluta de la visión. [...] El 13 de mayo de 1871 [Rimbaud] había escrito a Georges Izambard: “Ahora me encrapulo lo más posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta y trabajo para hacerme *Vidente* [...]. Se trata de llegar a lo desconocido por el desorden de todos los sentidos [...]. Yo es otro”. Y, dos días después, a Paul Demeny: “Digo que es necesario ser *vidente*, hacerse *vidente*. El poeta se hace *vidente* por un largo, inmenso y razonado desorden de todos los sentidos”.

Así había entrado, muy pronto, en la videncia, en la luz o el fulgor de la tiniebla donde se forma la ceguera del que ve. En el lugar donde las imágenes se disuelven y al desaparecer destellan. Tal es el punto extremo de la poesía o de la visión»¹²³.

Jean-Luc Marion nos recuerda que existe una estrecha relación entre el vidente y la extinción del que mira en la propia experiencia de la visión de lo «invisto» (*«invu»*):

«Sin duda, no basta con ver [...]. El pintor ve más que lo visible, como el ciego, pintor y vidente por excelencia. El pintor deja que su mirada yerre oscuramente más acá de lo visible, planta su mirada bajo la línea de visibilidad, la orienta por debajo de la línea de flotación de lo visible. [...] El pintor obra antes de la creación de la primera luz».

«[...] **Nadie puede ver sin morir**»¹²⁴.

Tal como apunta el escritor Pierre Michon: «[...] el absoluto y lo visible, lo absoluto oculto, pero claro en el corazón de lo visible»¹²⁵. O también el cineasta Manoel de Oliveira con relación a su bello filme *Amor de perdição* (1978): «O cinema é a combinação do espaço visível com o espaço invisível. Eu não podia seguir o Simão e a Mariana para o fundo do mar, para a norte. Tenho que ficar no que se vê. Não posso ficar com os corpos. Posso ficar com as cartas»¹²⁶.

123 J. Á. Valente, «Rimbaud in terra incognita», en *La experiencia abisal*, Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2004, p. 62.

124 J.-L. Marion, *El cruce de lo visible*, Castellón: Ellago, 2006, pp. 56-7, 123.

125 P. Michon, *Mitologías de invierno*, «Bertrán», en *Mitologías de invierno. El emperador de Occidente*, Barcelona: Alfabia, 2009, p. 82.

126 «Una entrevista com Manoel de Oliveira», por João Bénard da Costa, en M. de Oliveira; J. B.

El blanco de la luz que horada, que consume los cuerpos, la luz que mata. Ver es no ver. Entrar en la cegadora plenitud de la luz. Así lo explica san Juan de la Cruz que recurre a la imagen del deslumbramiento provocado por el sol para explicar que el resplandor del ser divino rebasa hasta tal punto las posibilidades de aprehensión del espíritu humano que sólo el conocimiento oscuro proporcionado por la fe permite acercarse a él. La fe, participación imperfecta, y, por lo tanto, oscura, de luz sobrenatural, de cara a la razón humana es portadora de tal claridad –debido a la alteza de las verdades reveladas y a la propia imperfección del alma–, que su efecto es deslumbrante, engendrador de tinieblas en ella, que se ve, así, privada de su luz natural:

«De aquí es que para el alma esta excesiva luz que se le da de fe le es oscura tiniebla, porque lo más priva [y vence] lo menos, así como la luz del sol priva otras cualesquier luces de manera que no parezcan luces cuando ella luce, y vence nuestra potencia visiva de manera que antes la ciega y priva de la vista que se la da, por cuanto su luz es muy desproporcionada y excesiva a la potencia visiva [...]».

«[...] La fe es noche oscura para el alma, y desta manera la da luz, y cuanto más la oscurece más luz la da de sí, porque cegando la [da] luz [...]»¹²⁷.

2. MUERTE DEBIDA A UN EXCESO DE BLANCO Y A UNA CONSUMACIÓN DE LA LUZ

«De este ver potencialmente devorador, hasta los límites de un “éxtasis blanco”, Michel de Certeau conocía tanto la fascinación como los peligros; una transparencia cegadora excesiva, la disolución de toda una zona de oscuridad, “de todos los detalles testarudos, las manchas de sombra, los restos de noche” que él amaba. También, el ver místico crea a su vez una escenografía del pensamiento que puede tender al desvanecimiento luminoso y fusional de su objeto, al “ver a Dios, es finalmente no ver *nada*”¹²⁸:

«Según lo que escriben [nuestros autores] [...], la visión coincide con el desvanecimiento de las cosas vistas. [...] Afirman que cuanto más visión hay, tantas menos cosas se ven; que una crece a medida que las otras se borran. Por nuestra parte, suponemos que la vista mejora al conquistar los objetos. Para ellos se perfecciona al perderlos. Ver a Dios, finalmente, es no ver *nada* [...]».

da Costa, *Manoel de Oliveira*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1981, p. 110.

127 San Juan de la Cruz, *Subida*, II:3:1, II:3:4. (El subrayado es nuestro).

128 Ch. Buci-Glucksmann, «Effets d'ombre: le dernier séminaire», en L. Giard (dir.), *Michel de Certeau*, o.c., pp. 169-77, en concreto p. 172.

Suprima lo que no ve, y suprimirá también lo que sí ve. Entonces se crea un gran *deslumbramiento ciego*, una extinción de las cosas vistas.

Ver es devorador [...].

Es cierto, es terrible ver. La Escritura dice que no se puede ver a Dios sin morir. Sin duda, con esto quiere decir que ver supone la aniquilación de toda cosa vista [...].

[...] Una *escatología blanca*, que suprime y “confunde” todos los secretos. [...]

Precisamente eso sería el *deslumbramiento del fin*: una absorción de los objetos y los sujetos en el acto de ver. [...] Una *luz sin límites*, sin diferencia, de alguna manera neutra y continua. No es posible hablar de esto sino en referencia a nuestras queridas actividades, que allí se aniquilan.

Es comprensible que el miedo se mezcle con la fascinación, entre los caminantes que partieron en busca de la visión. [...] Me imagino que esos peregrinos buscan lo que son porque están seguros de no encontrar. Y de pronto, un buen día, un *día enceguecedor*, les ocurre. Si salen adelante, en lo sucesivo llevan esa *muerte deslumbrada*, mudos por haber visto sin habérselo propuesto. [...] Entonces se insinúa la captación de lo que *es* sin nosotros, *la blancura que excede toda división*, el éxtasis que mata la conciencia y extingue los espectáculos, una *muerte iluminada*, un “*feliz naufragio*”, dicen los Antiguos¹²⁹.

«¿La laboriosa espera ante los guardias permite ver al fin “un resplandor que, inextinguible, sale por la puerta de la Ley”¹³⁰? Esta claridad, alusión kafkiana a la *Shejiná* de Dios en la tradición judía, podría ser quizás *el fulgor de un deseo venido de otra parte*. Pero no se entrega ni al trabajo ni a la edad. Es testamentaria: un beso de la muerte¹³¹»¹³².

129 M. de Certeau, «Éxtasis blanco», o.c., pp. 313-6. (A excepción del término *nada*, el resto de cursivas son nuestras).

130 «Finalmente su vista se debilita y ya no sabe si en la realidad está oscureciendo a su alrededor o si lo engañan los ojos. Pero en aquellas penumbras descubre un resplandor inextinguible que emerge de las puertas de la Ley.» F. Kafka, «Ante la Ley», *Narraciones y otros escritos. Obras completas III*, Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2003, pp. 192-3.

131 Sobre la muerte por un beso como símbolo de la unión con Dios en la tradición judía véanse M. Fishbane, *The Kiss of God. Spiritual and Mystical Death in Judaism*, Seattle; Londres: University of Washington Press, 1994. Véase a su vez M. Idel, *Cábala. Nuevas perspectivas*, Madrid: Siruela, 2005, p. 81.

132 M. de Certeau, *La fábula mística*, siglos XVI-XVII, o.c., p. 12. (El subrayado es mío).

Desde la oscuridad de la noche a la blancura de las azucenas. José Ángel Valente recupera este bellissimo texto de Michel de Certeau, y añade:

«Por supuesto, se llega al ver desde una inmersión en el no ver. Se llega así al punto cero, al punto oscuro que ha de ser iluminado por la ceguera. La ceguera es la mirada del vidente, del que realmente ve. Teoría del no ver que está muy bellamente ilustrada en la deposición del padre Martín de San José, quien recuerda cómo, en cierta ocasión, pidiendo a Juan de la Cruz el fraile que le acompañaba que se detuviesen para ver unos palacios ante los que todos se detenían con admiración, él contestó: “Nosotros no andamos por ver, sino por no ver”»¹³³.

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, como nada»:

«Para mirar hay que dejarse algo invisible adentro, encerrado, y salir hasta la superficie, hasta donde es imposible avanzar más; es el primer ímpetu del mirar; después se aprende a retroceder, para poder ver mejor. [...] Al mirar prescindimos de lo más hondo de nosotros mismos, de ese alguien innominado; la víctima, el sacrificado a la luz».

«Y ahora, ya conocía aquel desierto, aquella blancura sin fronteras.»

«Se encaminaron hacia la salida, pero antes ella le 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, refleja»¹³⁴.

«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 [...]»¹³⁵.

133 J. Á. Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, precedido de *La piedra y el centro*, o.c., p. 81, n. 5; id., *La experiencia abisal*, o.c., pp. 71-2.

134 M. Zambrano, *Delirio y destino*, Madrid: Mondadori, 1989, pp. 18, 21, 154.

135 M. Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, o.c., p. 143.

La escritura dice que no se puede ver a Dios sin morir. ¿Es posible que una tumba vacía —la que Antígona (Zambrano) excava con sus ojos; la que Thomas (*Thomas el oscuro*, Maurice Blanchot) excava con sus manos— sea el único lugar donde la visión les sea dada? ¿Es necesario ser fulminado para poder ver (Ibn al-‘Arabī)? Puesto que: «El que Me ve, y sabe que Me ve, no Me ve» (Ibn al-‘Arabī). ¿El Otro sólo puede obrar en la muerte? «Quien ve a Dios muere» (Maurice Blanchot)¹³⁶. La revelación comporta la extinción de la cosa vista; la visión se recobra con la muerte que la posibilita: **«¿Se recobra en la muerte la vista?»** (Edmond Jabès)¹³⁷.

«Recorrí hace poco, con inolvidables amigos, estos lugares en busca de imágenes, y más que imágenes —creo— encontramos el secreto de la imagen, su luz honda y más íntima, su figura interior, sus más recónditos perfiles. Fuimos a ver —me digo— y hallamos lo no visible. ¿Habremos sabido capturarlo? Plenitud oscura de la visión»¹³⁸.

El artista contemporáneo no es menos sensible a este fulgor ciego de la mirada interior, tal como muestran las palabras del pintor Bram van Velde y del cineasta Jean-Luc Godard:

«La pintura es un ojo, un ojo cegado que continúa viendo, que ve lo que lo enceguece.» «No es fácil ver.» «Mi pintura es también un aniquilamiento. [...] La vida no está en lo visible. La tela me permite volver visible lo invisible»¹³⁹. «La pintura debe conservar el misterio. La pintura es el guardián del misterio»¹⁴⁰.

«Ya no tengo ganas de ver claro»¹⁴¹.

En el límite de esta escritura de miradas sobre el cuerpo nace la estructura oximorónica propia de la mística. La mirada escucha, como en eco de una Voz presente-ausente, in-

136 M. Blanchot, «La literatura y el derecho a la muerte», en *La parte del fuego. La literatura y el derecho a la muerte*, Madrid: Arena Libros, 2007, p. 290.

137 E. Jabès, *El regreso al libro* en *El libro de las preguntas*, Madrid: Siruela, 2006, p. 355.

138 J. Á. Valente, «Las ínsulas extrañas», en *La experiencia abisal*, o.c., p. 71.

139 «Pintar —afirma Michel Henry— es un hacer-ver, pero ese hacer-ver tiene por objetivo hacernos ver lo que no se ve y no puede ser visto. Por otra parte, los recursos de que dispone ese hacer-ver y que pone en marcha para darnos acceso a lo Invisible, los medios de la pintura, pues, se hunden también en la Noche de esa subjetividad abisal en la que ningún rayo de luz puede deslizarse y que ninguna aurora disipa jamás.» M. Henry, *Ver lo invisible*, Madrid: Siruela, 2008, p. 23.

140 Ch. Juliet, *Encuentros con Bram van Velde*, México: Universidad Iberoamericana, 1993, pp. 29, 52, 53, 57.

141 *Je vous salue, Marie* (Yo te saludo, María), 1984, Jean-Luc Godard.

comprendible y como en exceso del decir, que solo la música silenciosa de las frases puede restituir. Todo un «arte del callarse» que en la elocuencia muda del texto hace ver un rostro, un cuerpo, hasta alcanzar una especie de semiótica del silencio¹⁴².

Los ojos son eclipsados por la propia mirada. «Se trata de ver mirar a nuestro ojo aquello que lo abre y que se eclipsa en esta abertura»¹⁴³. La mirada puede volver loco: «La experiencia de la mirada es una sorpresa del objeto. La mirada del otro excluye la posesión de una imagen. Quita visión, deslumbra, ciega»¹⁴⁴. La mirada implica la pérdida del objeto. La visión hace desaparecer lo visible y los objetos, el éxtasis blanco, este límite absoluto. En palabras de Edmond Jabès: «La cegadora evidencia, para el judío, es la ausencia; es Dios invisible, es la invisibilidad de Dios, la letra en su blancura primera, inmaculada, ilegible; la voz en la que ella se destruye. [...] Dios no sabría ser más que El que borra la borradura»¹⁴⁵.

Pierre Michon los resume muy bien en uno de sus relatos breves que versa sobre doncellas que anhelan la visión del Rostro y mueren en Él... inmaculadas y espléndidas:

«Dice: “Lo verás cuando estés muerta, como todos nosotros en este mundo” [...].

Comulgan vestidas de blanco. [...] Se arrodillan, Patricio es muy grande sobre ellas, reciben de su mano el cuerpo del Prometido. Ya están en Su presencia, aunque Él permanezca escondido. Han cerrado los ojos; Brigid, al abrirlos, sólo ve el rostro impasible del rey. Eso es todo. Salen al sol de mayo y, bajo este sol, una tras otra se desploman: una, sobre los peldaños; la otra, sobre el sendero; Brigid, cerca del rosal. Una tiene la cabeza entre su brazo; la otra, en el polvo del camino; Brigid, hacia el cielo con los ojos completamente abiertos. Están impecablemente muertas. Contemplan la cara de Dios»¹⁴⁶.

142 Véase Abbé Dinouart, [Joseph Antoine Toussaint], *L'Art de se taire, principalement en matière de religion (1771)*, s.l.: Jérôme Millon, 1987, y la introducción que acompaña la reproducción del texto: Jean-Jacques Courtine y Claudine Haroche, «Silences du langage, langages du visage à l'âge classique», pp. 13-54 [trad. cast.: Abate Dinouart, *El Arte de callar*, Madrid: Siruela, 1999].

143 J.-L. Nancy, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Madrid: Trotta, 2006, p. 19.

144 Cf. M. de Certeau, «Nicolas de Cues: Le secret d'un regard», *Traverses*, n.º 30-1 (marzo 1984), p. 81.

145 E. Jabès, «La voix où elle s'est tue», en L. Giard (dir.), *Michel de Certeau*, o.c., pp. 240-1.

146 P. Michon, *Mitologías de invierno*, «Fervor de Brigid», en *Mitologías de invierno. El emperador de Occidente*, o.c., pp. 36-7.

Ojos de luz calcinados. Ver en la tumba del ojo ¿Puede un «ángel ciego» (Rilke)¹⁴⁷ convertirse en el guía para unos ojos deslumbrados por «la locura de la luz» (Blanchot)¹⁴⁸? ¿Cómo conciliar «la ceguera inicial que determina la existencia de los ojos» con la imagen de «las alas del Querubín, sembradas de innumerables, centelleantes ojos» (M. Zambrano)¹⁴⁹ «Dichosa muerte, dichosa sepultura» (J.-J. Surin)¹⁵⁰, «la gran muerte» que sobreviene con la irrupción del ángel de lo invisible (Rilke visionario, en su estancia en Toledo)¹⁵¹, «una muerte aurora, señal del sacrificio aceptado» (M. Zambrano) ...; esto es, cuando la gruta

147 «[...] Como si un ángel, que abarcara todo el espacio, se hubiera vuelto ciego y sólo pudiera mirar dentro de sí mismo».

148 La «locura de la luz» reveladora para Blanchot: «Yo la veo, esta luz fuera de la cual no hay nada». Esa verdad revelada —a través de la locura de la luz— se trata del reconocimiento tajante, duro, descarnado, y al mismo tiempo liberador, de la propia muerte. Es el hombre —encandilado por el resplandor de la fatalidad, a la que decide ver de frente aunque lo enceguezca— el que admite su propia fecha de vencimiento. Lo experimenta Borges cuando dice que «la vida es la muerte que llega». Otra variante de la misma perplejidad aparece en el texto *El instante de mi muerte*; allí, un joven a punto de ser fusilado por un pelotón nazi, siente —frente a la inminencia de su desaparición— un repentino e inexplicable arrebató de bienestar a través de la muerte como liberación: «Sé —lo sé— que aquel al que ya apuntaban los alemanes, no esperando más que la orden final, experimentó entonces un *sentimiento de ligereza* extraordinaria, una especie de beatitud (nada feliz, sin embargo), ¿alegría soberana? ¿El encuentro de la muerte con la muerte? [...] Quizás él era súbitamente invencible. *Muerto-inmortal. Quizás el éxtasis*. Más bien el sentimiento de compasión por la humanidad sufriente, la dicha de no ser inmortal ni eterno.» M. Blanchot, *El instante de mi muerte*, o.c., pp. 19-20. (La cursiva es nuestra).

149 M. Zambrano, *Claros del bosque*, o.c., pp. 117-8.

150 J.-J. Surin, «De l'abandon intérieur, pour se disposer à la perfection de l'Amour Divin», *Cantiques Spirituels*, o.c., cánt. V, 25-26. Cit. en M. de Certeau, *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*, ed. establecida por L. Giard, Buenos Aires; Madrid: Katz, 2007, p. 362.

151 Al principal habitante de las *Elegías* lo encuentra en Toledo: es el ángel. Pero no el ángel doncel de la imaginería religiosa, sino un ángel-pájaro que surca sin descanso el mundo de los vivos y el de los muertos. El «ángel» de las *Elegías* no tiene nada que ver con el ángel del cielo cristiano (más bien con las figuras angélicas del Islam). Pero el poeta, que teme al ángel, añora su vuelo sin barreras, su presencia sucesiva en el anverso visible y en el reverso invisible de la realidad. Rilke encuentra en Toledo la patria natural de los ángeles. Porque Toledo es, dirá el poeta, una «ciudad del cielo y de la tierra», una ciudad «donde convergen las miradas de los vivos, de los muertos y de los ángeles». «El ángel de las *Elegías* —escribirá Rilke el año anterior a su muerte (Cartas desde Muzot)— es la criatura en la que esa transformación de lo visible en lo invisible, que nosotros tratamos de realizar, resulta ya plenamente consumada. El ángel de las *Elegías* es un ser que garantiza que en lo invisible pueda reconocerse el más alto grado de la realidad.» R. M. Rilke, *Elegías de Duino*, ed. bilingüe, trad. y pról. de J. M.^a Valverde, 2.^a ed., Barcelona: Lumen, 1984, p. 13 (pról.). Rilke habla de una «equivalencia interior (*inneres Äquivalent*)»: «En el paisaje español, en Toledo, las cosas externas —torre, montaña, puente— tienen, con una intensidad inaudita, insuperable, una equivalencia interior, tal como uno hubiera querido representárselas. Aparición y visión del objeto se producen a un tiempo, como si a cada objeto correspondiera un mundo interior, como si un ángel, que abarcara todo el espacio, se hubiera vuelto ciego y sólo pudiera mirar dentro de sí mismo.» Cf. A. Pau Pedrón, *Rilke en Toledo*, Madrid: Trotta, 1997, pp. 6, 59, 60, 76, 110, 111. En este sentido, Heidegger (*Holzwege*) cita una carta de Rilke de 1925, poco antes de su muerte: «Somos las abejas de lo invisible. Locos de amor y desesperados, buscamos la miel de lo visible, con el fin de almacenarla en la gran colmena dorada de lo Invisible.»

que se cava en el propio seno, finalmente, abre la visión: «La luz hierva debajo de mis párpados», dice el verso de Antonio Gamoneda¹⁵²; «Mi rostro hierva en las manos del escultor ciego.»¹⁵³ La raíz, por lo tanto, es el miedo, es la contemplación de la muerte, es el miedo de la muerte. Esta es la constante de la escritura del poeta a lo largo de su vida, y configurará lo que él mismo ha definido como su peculiar «poética de la muerte»¹⁵⁴. La muerte no le importa al peregrino querúbico de Silesius, el caminante absoluto, el andador de la nada, porque de algún modo es la meta de su andadura eterna.

Llevándolo al contexto secular del arte, en el campo musical, quedaría tipificado a través de la figura de una mujer que muestra la senda del *exitus* de este mundo desde el único lenguaje que les es dado para hacerlo: la voz (del cuerpo excedido). Ella representa la búsqueda de la liberación en vida por medio de la muerte simbólica. Se trata de la mezzo-soprano Magdalena Kožená (vestida de luminoso blanco: *cuerpo-sudario-de-luz*) interpretando el *Lied* «Ich bin der Welt abhanden gekommen» («**He abandonado el mundo**», *Rückert-Lieder*, Gustav Mahler; Orquesta del Festival de Lucerna, 2009, dir. Claudio Abbado), una de las cinco canciones *Rückert-Lieder* (1901-1904) de Gustav Mahler, que se basan en poemas del orientalista alemán Friedrich Rückert (1788-1866). El fin de la muerte simbólica es destruir el propio cuerpo y en él todo lo que lo une a la vida para que en este vacío acontezca la visita del Extranjero. Ese vestido blanco de la mezzo-soprano, sudario de luz, se convierte, tal como escribe Jean Louis Schefer, en: «[...] 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. [...] Es ese pañuelo, ese sudario brillante sin huella que nadie osaría tocar»¹⁵⁵.

El *Lied* versa sobre el sacrificio de sí más allá del tumulto de este mundo. Toda la música de Mahler constituye una gnosis, filosóficamente clarificada, respecto al enigma de la muerte. La fe religiosa constituye el requisito del esclarecimiento gnóstico. Si se tienen oídos para escuchar lo inaudito, se oye la canción, la verdadera canción, la que es de suyo canción de la tierra, *Das Lied von der Erde*. Según sea tu muerte anticipada, la «muerte mística» de los místicos, así será tu Otra Vida. Y tu muerte será la coda de una vida que alcanza en ella su clave hermenéutica mayor, su pensamiento más concentrado. Todo lo que ha nacido debe morir. Eso es un imperativo vital. Tiene el carácter inexorable de un *factum-fatum*: fatalidad y destino. Nuestras obras son esbozos, borradores, preludios de esa canción que exige el tránsito de lo visible a lo invisible. Ello requiere de nosotros unos sentidos iluminados, una inteligencia despejada, un despertar más allá de todo límite del mundo.

152 A. Gamoneda, *Arden las pérdidas*, en *Esta luz*, o.c., p. 413.

153 A. Gamoneda, *Libro del frío*, en *Esta luz*, o.c., p. 371.

154 A. Gamoneda, preámbulo a *Sólo Luz (Antología poética 1947-1998)*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000, p. 8.

155 J. L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, París: Gallimard, 1980, «*Le suaire*», p. 53.

En este sentido, en el contexto de la espiritualidad musulmana, la aspiración a la renuncia a este mundo (ár. *tark al-dunyā*, per. *tark-i dunyā*) para concentrarse en el otro mundo (*āhira*, llamado también *dīn*, religión). El tema que desarrolla el poema es el del retiro del mundo y la muerte espiritual (*Das geistliche Sterben*), en la tradición alemana del «muere antes de que mueras» (*Stirb ehe du noch stirbst*) del poeta religioso Angelus Silesius (1624-1677)¹⁵⁶. Se trata de «la muerte antes de la muerte del cuerpo» (*Stirb bevor du stirbst*) que representa una «preparación para la muerte». Corresponde al tema de la necesidad de la muerte del alma (*Abgestorbenheit*), del sujeto psicológico, para poder renacer como espíritu¹⁵⁷. La fórmula pertenece al poeta místico silesiano Abraham von Franckenberg (1593-1652), quien ya había dicho: «*Wer nicht stirbet, eh er stirbet, / Der verderbet, eh er stirbet* (Quien no muere antes de morir, / se arruina antes de morir)». Aquí se halla ya la cascada de los tres *sterben* y el *verderben* (los cuatro *gestorben* en el poema que nos ocupa de Rückert)¹⁵⁸. En algunos círculos espirituales del siglo XVII, esta idea aparece con frecuencia. Así, por ejemplo, en la *Consolatio ad Baronissam Cziganeam* del poeta místico alemán Daniel Czepko von Reigersfeld (1605-1660) se lee: «La baronesa no puede morir porque ha muerto antes de su muerte, a fin de vivir cuando muera»¹⁵⁹. En el orbe islámico, así se muestra en la pasión de Ḥallāḡ: «Mi vida ha disgustado a mi alma entre esas ruinas que se desmoronan. Matadme, dad a las llamas mis huesos perecederos.»¹⁶⁰; «mi reposo en mi sepultura»¹⁶¹. Asimismo, en los no menos conocidos versos de Ḡalāl al-Dīn Rūmī, autor al que Friedrich Rückert profesará manifiesta devoción traduciendo veinticuatro de sus *ghazal*-es al alemán e inspirándose en ellos para su propia obra lírica, se emplea este mismo recurso de la repetición que exhorta a la muerte voluntaria: «¡Moríos!, ¡moríos!, moríos de este amor. / ¡Si de este amor morís, todo espíritu seréis! / [...] / ¡Callad!, ¡callad!, el silencio es susurro de muerte. / Toda la vida está en esto: ¡sed una flauta callada!»¹⁶². El verso de Mawlānā Rūmī, «Dichoso el que está muerto antes de morir (*ey junak ān-rā ki pīš az marg murd*)», encuentra su eco en el «Dichoso el que muere de amar (Hereux celui qui meurt d'aimer)», verso con el que el poeta Aragon clama al final de *Le Fou d'Elsa*.

156 Cf. A. Silesius, *Il pellegrino cherubico*, ed. de G. Fozzer y M. Vannini, 2.ª ed., Cinisello Balsamo: Paoline, 1992, IV:77, 81, p. 266: «Muere antes de morir (*Stirb, ehe du noch stirbst*) para que no puedas morir / Cuando debas morir: De otro modo, perecerás.»

157 Ib., IV:214, V:158, 221, 360.

158 Cit. en E. Susini (ed.), *Angelus Silesius: Le pèlerin chérubique*, 2 t., París: Presses Univesitaires de France, 1964, t. II, p. 121, n. 77. Véase de nuevo la muerte espiritual (*Das geistliche Sterben*) en el *Kein Tod ist herrlicher...* (IV:103).

159 Cf. B. Gorceix, *Flambée et agonie: mystiques du XVII^e siècle allemand*, Sisteron: Présence, 1977, índice s.v. «mort (néant, mort à soi)».

160 L. Massignon (ed. y trad.), *Le Dīwān d'āl-Hallāj*, o.c., *qaṣīda* X, pp. 26 ss. (La cursiva es nuestra).

161 Ib., *qaṣīda* IX, p. 30.

162 Ḡalāl al-Dīn Rūmī, *Dīwān-i kabīr*, o.c., n.º 636. Cf. el análisis de la muerte simbólica en la obra del místico persa en L. Anvar-Chenderoff, *Rūmī*, París: Médicis-Entrelacs, 2004, pp. 47-9.

La «excesiva luz» de san Juan de la Cruz, imagen que recogen María Zambrano y José Ángel Valente cuando hablan de la poesía mística, «con excesiva luz / en mis ojos» escribe Antonio Gamoneda¹⁶³, es, asimismo, la luz-ojo-tumba que aparece en la filmografía del cine clásico de trasfondo metafísico (Dreyer, Murnau, Robson, Tourneur), pero también, de forma más velada, en el cine del fantástico (Halperin, Mamoulian, Ulmer, Whale): 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»¹⁶⁴. El propio Jacques Tourneur, en términos semejantes a los del místico carmelita, afirmaba: «Cuanto menos se ve, más se cree»¹⁶⁵. Recordemos algunos ejemplos del cinematógrafo: el bellissimo plano del rostro de Joan Brooks (*La séptima víctima*, 1943, Mark Robson), aureolado de negro, que remite extrañamente al de Simone Simon (*La mujer pantera*, 1942, Jacques Tourneur), también muy iluminado, emergiendo de un halo oscuro. Es el «drama de la luz», la «herida de la luz»¹⁶⁶: 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)¹⁶⁷; el ojo en blanco de la joven Léone, intoxicada por el deseo de transitar a la muerte (*Vampyr*, 1932, Carl Th. Dreyer); 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 cegadora de la nieve final de *Al caer la noche* (*Nightfall*, 1957, Jacques Tourneur)¹⁶⁸.

La luz, que nos permite ver, no es en sí misma fácil de ver ni de mirar. El hacerla visible es lo propio de algunos filmes que hacen de ella un objeto de contemplación o un medio de expresión; también la ciencia de la iluminación, el arte de dominar la luz, ha caracterizado siempre a los grandes cineastas. Pero si el cine no nos da la presencia del cuerpo y no puede dárnosla, es quizá porque se propone otro objetivo: extiende sobre nosotros una «noche experimental» o un espacio blanco, opera con «granos danzantes» y un «polvo luminoso», impone a lo visible un trastorno fundamental y al mundo una suspensión que contradicen toda percepción natural. Lo que así produce es la génesis de un «cuerpo desconocido» que tenemos detrás de la cabeza, como lo impensado en el pensamiento, *nacimiento de lo visible que aún se sustrae a la vista*¹⁶⁹. Esta capacidad estaba vigorosamente presente en el cine origi-

163 A. Gamoneda, *Canción errónea*, o.c., p. 101.

164 J. L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, o.c., «La roue», a propósito de *Vampyr* de Dreyer, p. 186.

165 Jacques Tourneur, *Positif*, noviembre 1971. Cit. M. H. Wilson, *Jacques Tourneur ou la magie de la suggestion*, París: Centre Pompidou, 2003, p. 69.

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

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

168 Cf. P. Rollet, *Passages à vide*, o.c., p. 186.

169 Véase el hermoso ensayo de J. L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, o.c. Cf. G. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1987, p. 267.

nal. En el expresionismo, la materia petrificante (negros, blancos, grises como minerales) o corrosiva (plancton de fotones que lo roe todo) se daba cita, en un formidable abrazo, con la manera amenazadora (angularidades agresivas) o asesina (claridades ardientes, tinieblas engullidoras). Hasta el punto de devolver los cuerpos al estado de polvo, y con ellos la luz al estado de polvo del tiempo –aquí ya, aquí sobre todo: luz, materia del tiempo–, como en *Nosferatu*. La luz (*a fortiori* primitiva) como «materia del tiempo» (asfalto, gel, polvo, etc.) tiene capacidad para roer o atrapar los cuerpos. Después de la guerra volverá a aparecer (documentalmente) su rastro en la modernidad: dadas por el mundo, las claridades o oscuridades afectan a su legibilidad (hasta en *la imagen ciega o cegada*), así como a la de los cuerpos, que ya no están al abrigo de las asperezas luminosas de la realidad. Garrel por excelencia nos vuelve a conducir a esta capacidad primigenia y primaria de la luz en el cine, en una génesis y *liturgia fotoquímica de los cuerpos*, que tanto se había perdido desde Murnau. Asimismo, puede darse una luz que, lejos de aportar calor y vida, atraiga la muerte, una luz que mata, pero igualmente auroral. O mejor dicho, una luz vivificadora que exige antes una extinción, un aniquilamiento del cuerpo, un sacrificio de la imagen. En el cine, la luz despliega varias posibilidades figurativas o expresivas: la intensidad, el color, el contraste; las luces solares y las luces extrañas e inquietantes; la luz que se registra porque está allí, y la que se toma sobre el drama. Y, puesto que nos bañamos en una cultura para la cual, con frecuencia, lo luminoso equivale a lo divino, se le ha dado todo su lugar a los simbolismos y las metáforas, divinas o diabólicas, de los cuales la historia de los filmes es pródiga. Hay una luz que tiende a la claridad, a la blancura (Murnau, *Fausto*; Dreyer, *Ordet*; Sternberg, *Los muelles de Nueva York*), una luz más neutra, evade los contrastes y se regocija en la palidez y opacidad del gris (Bresson, *Pickpocket*), una luz sobreexpuesta, lo blanco (Garrel, *Le Révélateur*; Kiarostami, *Five*), o bien subexpuesta, lo negro (Godard, *Nombre Carmen*, *Hélas pour moi*), una luz «pura» cercana al fundido en blanco (Dreyer, *Gertrud*) o la oscuridad abisal del fundido en negro (Bresson, *Mouchette*; Hou Hsiao-hsien, *Flores de Shanghai*), la pantalla negra (Kiarostami, *El sabor de las cerezas*) o la pantalla blanca (Bresson, *Proceso de Juana de Arco*).

La ruina de la (otra) luz. El blanco del ojo como deseo transido de morir, como un sudario del ojo. Hay una luz que nos rebasa: «excesiva luz» (Juan de la Cruz), «luz necesaria para ver la luz» (E. Lévinas), «una luz sin límites» (Michel de Certeau, «Éxtasis blanco»), «la locura de la luz» (Maurice Blanchot), «la otra luz» (J. Lezama Lima), «luz ensimismada», «la luz nunca vista» (M. Zambrano), «la luz de mis pupilas ciegas», «la cegadora plenitud de la luz» (J. Á. Valente), «la luz [que] hierve debajo de mis párpados» (A. Gamonedá), «la oscura luz», «luz negra» (L. Fontana, M. Blanchot, E. Lévinas, J. Paulhan, A. Sánchez Robayna, A. Colinas)¹⁷⁰, «[...] la nieve, luz negra que quemara / [...] / Siempre la luz completa ger-

170 Cf. M. Milner, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, París: Seuil, 2005, p. 364; A. Sánchez Robayna, *La luz negra. Ensayos y notas, 1974-1984*, Madrid: Júcar, 1986.

mina en las negruras. / Siempre viene lo negro horadando la luz» (A. Colinas)¹⁷¹, el «lado oscuro del relámpago» (J.-M. Ullán)... Es eso que Blanchot denomina también la «segunda noche», **esa que en la primera noche, desembocadura normal y aniquilación del día, se torna presencia de esta aniquilación y retorna así incesantemente al ser**¹⁷², «luz que brilla en lo oscuro»¹⁷³, «negra luz»¹⁷⁴.

La blancura excesiva que mata. Cuerpo-abismo, cuerpo-ruina, cuerpo caníbal, cuerpo deslumbrado, que la poeta barroca Catharina Regina von Greiffenberg (1633-1694) evocará en su lenguaje místico: «Te abrazo y te como entero, por amor, en el abismo de mi cuerpo... Estoy brillando, deslumbrada. Tú me miras con tanta claridad.»¹⁷⁵ El blanco¹⁷⁶ del ojo de Léone (*Vampyr*, 1932, C. Th. Dreyer) es un sudario en el corazón mismo de la mirada¹⁷⁷. Ella tipifica la muerte voluntaria, la muerte simbólica: «¡Si yo pudiera mo-

171 A. Colinas, *Noche más allá de la noche (1980-1981)*, XXXIII, en *Obra poética completa*, Madrid: Siruela, 2011, p. 441. Cf. A. Colinas, *En la luz respirada. [Sepulcro en Tarquinia; Noche más allá de la noche; Libro de la mansedumbre]*, ed. de J. E. Martínez Fernández, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 111, 113-4, 119.

172 M. Blanchot, *El espacio literario*, 2.^a ed., Barcelona: Paidós, 1992 [1969], p. 214.

173 M. Blanchot, *L'Espace Littéraire*, París: Gallimard, 1955, pp. 235-6.

174 E. Lévinas, *Sobre Maurice Blanchot*, ed. de J. M. Cuesta Abad, Madrid: Trotta, 2000, pp. 37, 43.

175 Cit. Ch. Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, París: Galilée, 1986, p. 19. Cf. K. Foley-Beining, *The Body and Eucharistic devotion in Catharina Regina von Greiffenberg's "Meditations"*, Columbia: Camden House, 1997.

176 Se trata de «la imagen sobreexpuesta, la imagen lechosa, o bien la imagen nevosa» del cine de Dreyer, Mizoguchi, Murnau, Sternberg, Stroheim, y, más adelante, de Bergman, Bresson, Garrel, Angelopoulos. Cf. G. Deleuze, *La imagen-tiempo*, o.c., pp. 265-6. Ha habido directores de cine que han sabido heredar indirectamente, sutil y paradójicamente, elementos del expresionismo y de la ambigüedad de su código. Minoritarios, bien es verdad, pero desde luego no menores, puesto que se trata nada menos que de Stroheim, más aún de Sternberg y, *a fortiori*, de Dreyer. Los cuales (cada uno a su manera, por supuesto) saldrán por encima del expresionismo, explorando lo que hace que la luz, el blanco, pueda ser todavía más cruel y aterrador que las tinieblas, el blanco. La obra de Dreyer persigue después de la guerra su camino hacia la blancura. Terror del blanco: terror de la luz y con ella del espacio, del tiempo, del espíritu en estado puro. Algo que Dreyer, muy particularmente, explorará, poniendo en juego desde *Juana de Arco* (y hasta *Gertrud*) una blancura por excelencia obtusa, que por ello mismo no deja de ser inquietante. Blancura dreyeriana que, por limitarnos aquí a una connotación entre el Bien y el Mal, los fusiona. André Bazin comentará, a propósito de *La palabra*, que «es al mismo tiempo el color de la muerte y de la vida». A. Bazin, *Le Cinéma et la cruauté*, París: Flammarion, 1975. Artículo en *France-Observateur*, 1956. Él realiza la otra potencia del fuera de campo, esa otra parte o esa zona vacía, ese «blanco sobre blanco imposible de filmar». Bergman es sin duda, de entre los barrocos, el que volverá a encontrar y exacerbará al máximo no sólo la ambivalencia del negro y del blanco, ambos crueles colores de la muerte, sino también su poder de envenenamiento fotoquímico.

177 «El misterio (también lumínico) del mundo: eso es lo que plasman y persiguen los modernos, desde Rossellini hasta Bresson, desde Antonioni hasta Pasolini, desde Godard hasta Garrel. El final de *Stromboli* o de *Alemania, año cero*, *El diario de un cura de campaña*, *La aventura* o *Accatone*, *El soldadito*, *Liberté, la nuit* (por no citar más que éstas): si la luz es espíritu, es una espiritualidad immanente en el

rir!». 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»¹⁷⁸. De esta forma constata que «este cadáver virtual, efectivamente nos espera siempre detrás de todas las puertas de Dreyer»¹⁷⁹. El tono blanco¹⁸⁰, semejante al apagado color de un cadáver¹⁸¹, es un elemento clave para disolver la realidad¹⁸² que se nos

mundo, que permanece latente, difusamente grabada en él, como una filigrana. Es decir hasta qué punto la metáfora (divina o espiritual) está enroscada en la realidad, aplastada sobre ella. Muy exactamente: detenida. Pero es metáfora de una presencia ausente, de una ausencia presente de Dios o del Espíritu, en resumidas cuentas del sentido —el misterio del mundo se entiende en términos más o menos religiosos—, en definitiva del vínculo entre el hombre y el mundo, oculto, que no es evidente. Esta *blancura insondable*, este gris impenetrable, si son la huella de Dios (o del espíritu, en definitiva, del vínculo, del sentido), son el eco de su silencio o inevidencia. Si hay metáfora, está documentalizada, es plana, se basa en la naturaleza; es la de un desgarramiento, de una *mancha ciega*. [...]

Espiritualidad en cualquier caso literal, porque aquí lo real y lo espiritual son una misma cosa o, mejor dicho: lo real es lo sagrado. Espiritualmente inmanente y latente, misteriosamente oculta en el mundo.

[...] El lenguaje está sin duda todavía al servicio de una *inevidencia primordial* del mundo, que expresa. La magia cinematográfica sin duda sigue al servicio del misterio ontológico, que prolonga.» F. Revault d'Allonnes, *La luz en el cine*, Madrid: Cátedra, 2003, pp. 144-5. (El subrayado es nuestro).

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

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

180 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».

181 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. T. Dreyer, *Reflexiones sobre mi oficio. Escritos y entrevistas*, Barcelona: Paidós, 1999, p. 40. Cf. G. Cincotti (ed.), *Tutto Dreyer*, o.c., p. 51.

182 Cf. B. Rougé (ed.), *Ellipses blancs silences*, actes du Colloque du CICADA, 6, 7, 8 décembre 1990, Université de Pau, *Rhétoriques des arts*, 1, Pau: Publications de l'Université de Pau, 1992.

presenta a través de la cámara y permitir así el tránsito de la muerte al más allá: la «mística realizada», en palabras del propio Dreyer¹⁸³.

Tal como nos recuerda André Bazin, en *Ordet*, el blanco es paradójicamente aquí el color mismo de la Muerte¹⁸⁴. 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. El blanco del ojo de Léone da paso a la puerta/tumba, también significativamente blanca, de Gertrud (*Gertrud*, 1964)¹⁸⁵. «La muerte es la puerta de la eternidad», nos recuerda el pastor, ante el ataúd de Inger en *Ordet*. Algunas confidencias de Dreyer van más lejos que el propósito que le sirve de soporte: «Me gusta el blanco intenso que es apto para que ciertos semitonos resalten en él»¹⁸⁶. – «Siempre me han gustado los muros blancos y yo los tengo en casi todos mis filmes. También en *Ordet*, el último acto era sobre un fondo blanco.»¹⁸⁷ Así es, en muchas secuencias de *Juana de Arco*, en las que terminan *Dies irae* y *Ordet*, los personajes están *entre la espada y la pared*, de una pared blanca. En la obra de Dreyer la muerte es siempre el soporte asimismo de una meditación sobre la vida¹⁸⁸. La puerta cerrada del final de *Gertrud* anuncia el cierre de la tumba, la piedra con las palabras inscritas: *Amor omnia*. Ningún filme muestra mejor que el de Dreyer lo que Jean Louis Schefer escribe, a saber, que el cine se encuentra en nosotros «como una habitación última en la que dan vueltas de aquí para allá, a la vez, la esperanza y el fantasma de una historia interior»¹⁸⁹.

Hay otro cuerpo del exceso que, de manos del cineasta, se convierte en una «poética del cuerpo» (M. de Certeau), de la santidad en la abyección. Nos referimos al plano final de *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, 1947, Jacques Tourneur). Al principio del filme, el ahora detective retirado Jeff Bailey rememora su turbio pasado, cuando fue contratado por un

183 C. T. Dreyer, *Reflexiones sobre mi oficio*, o.c., p. 40.

184 «Todo participaba de esta extraordinaria atmósfera blanca», dice Dreyer a propósito de una «pequeña fábrica que trabajaba en la recuperación del yeso», descubrimiento determinante para establecer el estilo de *Vampyr*. Sobre esta poética del blanco en Dreyer véase a su vez J. Sémolué, *Carl Th. Dreyer. Le mystère du vrai*, París: Cahiers du cinéma, 2005, pp. 172-80.

185 Cf. D. Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, Berkeley, CA: California University Press, 1981, pp. 172-3.

186 L. H. Eisner, «Encuentro con Carl T. Dreyer», *Cahiers du cinéma*, n.º 48 (junio 1955), en C. T. Dreyer, *Reflexiones sobre mi oficio*, o.c., p. 104.

187 *Cahiers du cinéma*, n.º 207 (diciembre 1968), p. 66.

188 Cf. J. Sémolué, *Carl Th Dreyer*, coleccion. «Anthologie du cinéma», 53, suplemento de *L'Avant-scène du cinéma*, n.º 10 (marzo 1970), p. 145; P. Bonitzer, «Caput Mortuum», en *Décadrages. Peinture et cinéma*, París: Cahiers du cinéma; Éditions de l'Étoile, 1987, pp. 93-6; Y. Calvet, *Cinéma, imaginaire, ésotérisme (Murnau, Dreyer, Tourneur, Lewin)*, París: L'Harmattan, 2003, pp. 294-5.

189 J. L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, o.c., p. 17. Cit. J.-L. Leutrat, *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*, Valencia: Ediciones de la Mirada, 1999, p. 170.

hampón, Whit Sterling, para buscar a su amante, Kathie Moffat, fugada con una sustanciosa suma de dinero. Jeff le explica a la jovencita con la que quiere casarse su primer encuentro en Acapulco con Kathie. La aparición espectral de Kathie en el café llamado La Mar Azul. La voz en *off* de Jeff recuerda: «Me sentaba medio dormido en la oscuridad. La música del cine me mantenía despierto. Y entonces la vi y entendí...» Ella aparece por la entrada del café, plano en *fou*, toda vestida de blanco, a contraluz, blanco sobre blanco (la sobreiluminación cegadora del blanco calizo de la calle): *and then I saw her, coming out of the sun*. De nuevo, la figura femenina como presencia espectral, esta vez a plena luz del día. Ahora están sentados en la misma mesa. Ella le sugiere, para no sentirse solo en la ciudad: «Beba bourbon y cierre los ojos». Pues Kathie es la luz en persona: la misma escena es retomada poco después, esta vez en un cabaret nocturno (bar Pablo): «Bebí bourbon y cerré los ojos...» El efecto irradiante se reproduce; con su ropa blanca, Kathie emerge de nuevo fastuosamente de un rectángulo de claridad destacado en la profundidad del plano (*and then she walked out of the moonlight, smiling*). Sobre Kathie todo se sabe y de inmediato: ella es la mujer por la cual la desgracia llega, y no dejará de llegar, y Jeff, por su parte, la acepta inmediatamente, en el arrobamiento. Ella es simplemente la *femme fatale*; ¿qué necesidad de saber más? Conocer su nombre es más que suficiente. A la cuestión que le plantea Kathie: «No hace preguntas. Ni siquiera me pregunta mi nombre... o de dónde soy». Jeff responde: «Sólo me interesa saber adónde iremos». Para que la vea mejor, Kathie le sugiere cerrar los ojos, lo cual él hace con voluptuosidad¹⁹⁰. Visión interior generada a partir de la oclusión ocular: «Crea tus ojos al cerrarlos»¹⁹¹. En este sentido, René Char afirmaba: «Si a veces el hombre no cerrase *soberanamente* los ojos, acabaría por no ver lo digno de ser mirado.»¹⁹² «*Búsca*te con los ojos cerrados», escribe a su vez el cineasta experimental granadino José Val del Omar¹⁹³. En estas palabras resuena las de san Juan de la Cruz. El término *ojos* es también muy utilizado por San Juan en sentido metafórico. La analogía de este recurso radica en lo siguiente: así como los ojos corporales son equivalentes al órgano del sentido o facultad de percibir los objetos físicos, esto es, a la vista, los *ojos espirituales del alma* equivalen a la sede de la facultad de percibir objetos intelectuales –ideas–, esto es, al entendimiento. En ambos casos, merced a la ayuda de la luz, física o potencia intelectual. San Juan lo afirma explícitamente en algún contexto: «[...] Así como [a] los ojos corporales todo lo que es visible corporalmente les causa visión corporal, así a los ojos del alma espirituales, que es el entendimiento, todo lo que es inteligible le causa visión espiritual, pues, como habemos dicho, el entenderlo es verlo»¹⁹⁴.

190 Véase el análisis de esta secuencia en D. Fischer, «Ce que l'on nous cache», en G. Menegaldo (dir.), *Jacques Tournier, une esthétique du trouble*, Condé-sur-Noireau: Corlet éditions Difussion, 2006, p. 200.

191 A. Breton; P. Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid: Siruela, 2003, p. 72.

192 R. Char, *Hojas de Hipnos*, 59, en *Poesía esencial*, o.c., p. 173.

193 J. Val del Omar, «Clave mística a una bioelectrónica española», documento manuscrito, s. f., en *Escritos de técnica, poética y mística*, ed. de J. Ortiz-Echagüe, Barcelona: Ediciones de La Central; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Universidad de Navarra, 2010, p. 293.

194 *Subida*, II:23:2. Para lo que sigue véase M.^a J. Mancho Duque, *El símbolo de la noche en San Juan de*

San Juan emplea una expresión fija para este significado metafórico: *ojos del alma*, paralela a la señalada anteriormente, *vista del alma*, mediante la cual quiere dejar patente la naturaleza no física sino espiritual de dicha potencia. Pues bien, si los *ojos del alma* designan el entendimiento y si la actividad de esta potencia era incompatible con la inteligencia o conocimiento suministrado por la fe, el alma deberá negar el entendimiento en cuanto fuente de actividad intelectual, o, lo que es lo mismo, *cerrar los ojos*: «[...] Mucho derogar a la fe las cosas que se experimentan con los sentidos, porque la fe, como habemos dicho, es sobre todo sentido; y así apártase del medio de la unión de Dios, no cerrando los ojos del alma a todas esas cosas de sentido»¹⁹⁵.

Según la tradición escolástica, la primera fuente de materias primas para el entendimiento se la proporcionan precisamente los sentidos, desde los externos a los internos. Pues bien, el alma ha de negar o suprimir todas las modalidades de conocimiento –luzes, en plural–, ya sean sensaciones, percepciones imaginarias, intelecciones, etc. Sólo puede adherirse a un conocimiento potencial –luz–, precisamente el único oscuro, que es el suministrado por la fe. A continuación, citamos una serie de textos en los que se muestra evidente esta voluntad anuladora: «Es decir que miremos a la fe..., es decir que nos quedemos a oscuras, *cerrando los ojos a todas esotras luces*»¹⁹⁶. La negación ha de alcanzar, incluso, las revelaciones de carácter sobrenatural: «Es conveniente *cerrar los ojos* a las ya dichas revelaciones que acaecen acerca de las proposiciones de la fe»¹⁹⁷.

Ojos cerrados para aceptar el desafío de la muerte. La invitación de Kathie a Jeff es de nuevo la del *amor est mors*, aceptar el amor hasta la muerte (cf. el amor excesivo, el ideal del *amor omnia* de Gertrud –*Gertrud*, C. Th. Dreyer). Al final del filme, en su huida desesperada, ella lleva un vestido oscuro que parece el de una religiosa, similar al copete de una monja de clausura. Este vestido simbólico del alma contrasta con el blanco cegador que llevaba cuando Jeff la ve en La Mar Azul, por primera vez, como en duermevela. Ahora no es un cuerpo de luz, sino un cuerpo-mortificación de reclusa-mortaja. Tourneur capta el contenido invisible de las imágenes para delimitar la esencia de lo que el cine negro acarrea siempre en un plano oculto: el trabajo implacable de la muerte. Tenga rostro de mujer o de realidad profunda inscrita en aquel que la espera sin saberlo, la muerte es el tema esencial de los autores del ciclo negro, y no sólo la muerte violenta¹⁹⁸.

la Cruz, o.c., p. 177.

195 *Subida*, II:11:7.

196 *Subida*, II:16:15.

197 *Subida*, II:27:6.

198 Cf. N. Simsolo, *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*, Madrid: Alianza, 2007, p. 287.

El problema, tal como apunta Jacques Aumont a partir de la obra visionaria de Stanley Brakhage, es que: «El cine es un ojo, pero sólo ve bien cuando también se relaciona con ese ojo interior que es el de la “visión” de los visionarios. [...] El cine no se ha entregado lo bastante a la *visión* y sí demasiado a la *vista*, ratificando una vieja tendencia de todas las artes de la imagen en Occidente, aferradas a lo visible exterior.»¹⁹⁹ No obstante, también podemos decir que: «El cine se interroga ante lo visible. Asume la precariedad e insuficiencia de las apariencias a fin de mostrar su condición cambiante y superflua, por lo que se pregunta: ¿qué hay *en* lo visible? Y aún: ¿qué hay *detrás* de lo visible? De tal modo que acaso no sea vano sostener que el propósito del fantástico cinematográfico es sugerir, presagiar, evocar, sentir o convocar a lo *invisible*. La imagen se ensombrece ante lo que no puede ser mostrado, pero la oscuridad, en vez de suponer una limitación, alumbró lo invisible»²⁰⁰. Iluminar la oscuridad, u oscurecer la luz, negar las evidencias para sumergirse en el interior de las cosas.

La visión que se alcanza con los ojos cerrados es, según André Breton, una forma de percepción más allá de la visión ordinaria: «He cerrado los ojos para llamar con todos mis deseos a la noche verdadera [...] únicamente en ella los impulsos del corazón y de los sentidos encuentran su responsorio infinito.»²⁰¹ Asimismo, Breton asegura: «He descartado la claridad como algo sin valor. Trabajando en la oscuridad, he hallado la iluminación»²⁰². Visión interior generada a partir de la oclusión ocular: «Crea tus ojos al cerrarlos»²⁰³.

La blancura que envuelve las dos apariciones de Kathie en el café La Mar Azul y en el bar Pablo, también es espectral. «Por su parte, la *blancura*, el deseo que está cifrado en ella, se resume en los versos finales de *Libro del frío*: “He atravesado las cortinas blancas: / ya sólo hay luz dentro de los ojos”. A la agonía se le opone ahora la serenidad. La amalgama de memoria-olvido ya no puede identificarse con calma y descanso; en su constante actividad, se ha vuelto también ella agónica. Frente a la exaltación sensorial de “Pavana impura”, se evoca una inhibición de los sentidos: la ceguera, la sordera, el acorchamiento, un modo de aislarse del exterior que calme el interior, paralice las pulsiones conocidas; incluso las intervenciones quirúrgicas pueden trasladarse a este ámbito: “un animal de luz cunde debajo de tu piel”. La luz habita también ese mundo, pero una luz *sólo luz*, que parece despreñada de toda la muerte que transportó a la memoria —“sólo vi luz en las habitaciones de la

199 J. Aumont, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, Barcelona: Paidós, 2004, p. 71.

200 G. de Lucas, *Vida secreta de las sombras: imágenes del fantástico en el cine francés*, Barcelona: Paidós, 2001, p. 19.

201 A. Breton, *Arcane 17 enté d'ajours*, en *Œuvres complètes*, vol. 3, París: Gallimard, 1999, pp. 69-70.

202 A. Breton, en colaboración con J. Shuster, «Art Poétique» (1959); en A. Breton, *What is Surrealism? Selected Writings*, ed. de F. Rosemont, Londres: Pluto Press, 1969, p. 299.

203 A. Breton; P. Éluard, *Diccionario abreviado del Surrealismo*, Madrid: Siruela, 2003, p. 72.

muerte”²⁰⁴—, una luz como la que distinguen en el umbral de una muerte dichosa algunos atosigados de *Libro de los venenos*: “duermo con los ojos abiertos ante un territorio blanco abandonado por las palabras”²⁰⁵.

La principal exigencia de Tourneur: que Kathie permanezca impassible. El cineasta resume así el personaje: «Primera parte: chica buena. Segunda parte: chica mala.»²⁰⁶ Las costumbres de Kathie reflejan una tal dicotomía, de la sensual ropa blanca de Acapulco a la recatada indumentaria, casi monástica, de Lake Tahoe. Cuando la sexualidad se desata, la perdición es como la caída de la noche: inexorable²⁰⁷.

En *Retorno al pasado*, el amor de Ann, la joven provinciana de Bridgeport, nada puede contra la libido de Kathie, la *femme fatale* venida de otro lugar. El relato en *flashback* de Jeff está sumergido en el hiperrealismo de un sueño despierto. La aventura con Kathie será esencialmente nocturna, mientras que sus relaciones con Ann son inicialmente presentadas a pleno día, en la luz natural de la sierra. La primera visión de Kathie está unida a una aparición. Ella emerge de la calle aplastada por el sol para entrar en la penumbra de La Mar Azul, su rostro doblemente oscurecido por el contraluz y por un sombrero de ala ancha. El día siguiente, ella parece emanar del claro de luna cuando penetra en la taberna Pablo. La posesión no se consuma sino a lo largo de una noche de tormenta. Desde que los amantes se aventuran de día por la ciudad, son descubiertos y puestos en la trampa. Como si su abominable pasión no pudiera sobrevivir a la luz. Perdida toda esperanza de poder probar su inocencia, Jeff se considera atrapado. Jeff orchestra su muerte, sabiendo que es la única libertad que le queda: *la muerte como liberación*. Mientras Kathie se dirige al piso superior para recoger sus cosas, telefona a la policía. Cuando el coche se aproxima a un control de la policía instalado en la carretera, Kathie, dándose cuenta de lo que ha hecho Jeff, dispara sobre éste y muere también en medio de la descarga de metrallas que se abate sobre el automóvil cuando éste se precipita contra la barrera. El cuerpo de Kathie, con su vestido y su cofia propios de una religiosa, ha quedado atrapado en la tumba del coche.

Tourneur estaba fascinado por lo impalpable y lo indecible, creía en la existencia de universos paralelos y en una comunicación posible con ellos. Así lo confirma el propio cineasta en una entrevista: «J. Manlay: «Qu'est-ce qui se passe quand on est mort?» J. Tourneur: «Oh, mon opinion personnelle, c'est qu'il se passe exactement ce qui s'est passé avant qu'on soit

204 A. Gamoneda, *Descripción de la mentira*, en *Esta luz*, o.c., p. 213.

205 M. Casado, «El curso de la edad», epílogo a *Esta luz*, o.c., p. 617.

206 Cit. M. H. Wilson, *Jacques Tourneur ou la magie de la suggestion*, o.c., p. 63. Véase la contraposición en forma de imágenes en las pp. 144-5.

207 *Ib.*, p. 148.

né»²⁰⁸. Se diría que Tourneur, en el aparente contexto diegético de un relato de cine negro, a través de este violento final que constituye toda una revelación, extradiegéticamente está expresando el *exitus* de este mundo. El círculo de luz de la linterna que, como un potente foco, sobreilumina el rostro inánime de Kathie, casi *luz ciega* (como el blanco del ojo de Léone en *Vampyr*), se convierte en un fulgor sobrenatural que contrasta con el *manto místico* oscuro de su atuendo, señal del cuerpo tenebroso, de la existencia terrenal. Pero en la alquimia melancólica de Tourneur también está la oscuridad, el negro (*sol niger*, bilis negra, *nigredo*): «La oscuridad tiene una vida propia. En el negro, todo tipo de cosas cobran vida»²⁰⁹. Las jóvenes heroínas de los filmes de Jacques Tourneur (Irena Dubrovna: *La mujer pantera*) y Mark Robson (Jacqueline Gibson: *La séptima víctima*) llevan un abrigo negro con el que recorren las nocturnas calles desoladas, imagen de la bilis negra de su propia melancolía. «Lo que se ve en la mirada de la cámara es lo invisible, el más allá, la muerte»²¹⁰, escribe Marc Vernet a propósito de *Laura*, de Otto Preminger. La presencia espectral de Laura se deja sentir, como desde una gruta, en el largo paseo de Waldo, cuando la nieve sepulta la imagen como en duermevela, y el *blanco*, de nuevo el blanco, la devuelve a la vida. El éxtasis visionario es una experiencia de la imagen que afecta al cuerpo vidente. El cuerpo vidente se convierte en instrumento de la retórica de la representación: su escenificación codificada exterioriza lo irrepresentable²¹¹.

Nos asombramos, siendo como es *Retorno al pasado* un filme de cine negro, de cómo Tourneur vuelve a recobrar su capacidad para generar atmósferas en estado de duermevela, entre la vigilia y el sueño, y cómo, en un contexto tan alejado como es en apariencia el detectivesco, es capaz igualmente de destilar una reflexión ontológica sobre la vida y la muerte. Este luminoso vestido blanco contrasta con el vestido negro, austero, monacal, que Kathie ciñe, al final del filme, a las puertas de su huida mortal. Dos cuerpos que abandonados al amor se acercan, sin proponérselo, al «abandono» ascético (*gelâzenheit*) y el «desasimiento» o «separación» (*abegescheidenheit*), camino de su arruinamiento, corriendo hacia su perdición, aceptada. Tourneur es capaz de sugerir, de forma sutil, una antropología espiritual en el contexto más insólito, y le basta con hacerlo a través de dos vestimentas simbólicas, y la luz. A nosotros nos basta con cerrar los ojos.

208 «Jacques Tourneur et le métier de cinéaste», entrevista de Jacques Manlay y Jean Ricaud con Jacques Tourneur, *Caméra/stylo*, n.º 6 (mayo de 1986), pp. 65-6.

209 Cit. M. H. Wilson, *Jacques Tourneur ou la magie de la suggestion*, o.c., p. 47. «Dans mes films d'horreur», cuenta a *Cahiers du cinéma*, «je tenais à ce que tous les hommes soient en bleu-noir, toutes les femmes en noir et le décor presque noir. On a alors un effet étonnant. On a l'impression que les figures flottent dans les ténèbres». Cit. ib., p. 51.

210 M. Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, París: Cahiers du cinéma; Éditions de l'Étoile, 1988, p. 25.

211 Cf. V. I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid: Alianza, 1996, p. 184.

«... La fe es una túnica interior de una blancura tan levantada, que disgrega la vista de todo entendimiento...». (Juan de la Cruz, *Noche*, II:21:3-4). «Pobre es el que no tiene nada. Pobre de espíritu, es decir: igual que el ojo es pobre, vacío de todo color y receptivo a todo color; así el que es pobre de espíritu es receptivo a todo espíritu» (M. Eckhart, *Libro de la consolación divina*). «Todo participaba de esta extraordinaria atmósfera blanca» (C. Th. Dreyer). La ruina de la (otra) luz. El blanco del ojo, la herida de la luz, como deseo transido de morir, como un sudario del ojo. La luz calcinada sobre la esclerótica de Léone, ojo sin rastro de iris ni pupila (túnica interior de una blancura tan levantada); ese ojo, con forma de herida exterior, es habitado por completo por el resplandor fugaz del relámpago.