

OJOS ANIQUILADOS: CEGUERA REVELADORA Y APAGAMIENTO DE LAS IMÁGENES EN EL CINE DE ANGELOPOULOS, BRESSON, KIAROSTAMI, MAJIDI, SOKUROV*

ANTONI GONZALO CARBÓ
Universitat de Barcelona

RESUMEN

A partir de tres ideas –la «impercepción» (el «*punctum caecum*») en el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty, la «ceguera» en Jacques Derrida, y la teoría del «no ver» en Maurice Blanchot y Michel de Certeau–, se analizan algunos ejemplos del cine contemporáneo que constituyen imágenes representativas de la confluencia entre experiencia-límite y representación-límite, del apagamiento místico de los sentidos y del estrecho intervalo entre lo visible y lo invisible: «teología cero» de lo «siempre ausente» (Derrida), «éxtasis blanco» (Certeau). Algunos escritores hablan de cerrar los ojos, de ojos vacíos de mirada, de cegarse para ver (A. Breton, P. Celan, J. Joyce, R. M. Rilke): la visión coincide con el desvanecimiento de las cosas vistas para hacer de esta «ausencia de visión el punto culminante de la mirada» (M. Blanchot). En el cine de Theo Angelopoulos, Robert Bresson, Abbas Kiarostami, Majid Majidi y Aleksandr Sokurov se emplean diversos recursos –el fuera de campo, los fundidos en blanco o en negro, la pantalla a oscuras...– orientados a expresar –por medio de este espacio vacío– aquello de otro modo inexpresable. Estos recursos reflejan la dialéctica visible-invisible, la contraimagen de la mirada, la «mirada sin mirada» (Angelopoulos) hasta «perder por completo la noción de imagen» (Bresson). Se trata, en definitiva, de «la retirada de lo divino al fondo de una presencia-ausencia» (Jean-Luc Nancy) expresada por medio del eclipse o la extinción de las imágenes.

* Conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga el día 17 de abril de 2008, dentro del ciclo «Estética e interculturalidad en el arte contemporáneo» organizado por el Área de Estética y Teoría de las Artes de esta universidad.

ABSTRACT

Starting from three basic ideas –the «blind spot» (*punctum caecum*) in the thought of Maurice Merleau-Ponty, «blindness» in Jacques Derrida, and the theory of «not seeing» in Maurice Blanchot and Michel de Certeau–, we analyse some examples from contemporary cinema which constitute representative images of the confluence between experience-limit and representation-limit, of the mystical extinguishing of the senses and the narrow gap between the visible and the invisible: the «zero theology» of the «always absent» (Derrida), «white ecstasy» (Certeau). Some writers speak of closing the eyes, of blinding oneself in order to see (Breton, Celan, Joyce, Rilke): the gaze coincides with the fading away of the things seen to make this “absence of vision the culmination of the act of seeing” (Blanchot). The cinema of Theo Angelopoulos, Robert Bresson, Abbas Kiarostami, Majid Majidi and Aleksandr Sokurov uses a variety of resources –off-camera, fading into white or black, the darkened screen...– and through this empty space expresses what cannot otherwise be expressed. These resources reflect the visible-invisible dialectic, the counterimage of the act of seeing, the «gaze without a gaze» (Angelopoulos), until «the notion of the image is lost entirely» (Bresson). Finally, it is «the withdrawal of the divine behind a presence-absence» (Jean-Luc Nancy), expressed through the eclipse or the extinction of the images.

1. La Ausencia que ciega

Imágenes que vienen a morir a nuestros ojos. Mirada que lleva la muerte en los ojos. Ojos aniquilados, deslumbramiento ciego: fotograma de los ojos vaciados de un hombre en el bosque, en el episodio del cegamiento del filme *Andrei Rublev* (1966), de Andrei Tarkovski¹. Ojos vacíos por la oscuridad constitutiva: «Una imagen –escribe Tarkovski– es... una impresión de la verdad a la que podemos dirigir nuestra mirada desde nuestros ciegos ojos.»² En *Offret (Sacrificio)*, 1986, 34:54), su testamento cinematográfico, Otto, el cartero del pueblo, afirma: «Miramos, pero no vemos nada». La luz boreal del filme es una blanca pantalla que ciega. En este sentido, ¿cómo conciliar los *ojos tapiados* y los *ojos deslumbrados* de los que nos habla Rilke? Ceguera reveladora, ojos ahogados en la espesura de la luz. El alma incapacitada de mirar algo³, obnubilada por el resplandor, oscureciente luz.

1. Cf. A. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid: Rialp, 1991, p. 214; K. Rogulski, «Les Voix dans les ténèbres: La symbolique de *Stalker* d'Andreï Tarkovski dans la lumière de l'Apocalypse», *L'Avant-Scène Cinéma* 427 (1993): 3, 5-6.

2. Tarkovski, *ib.*, p. 128.

3. «Pues algunos se echan a perder los ojos, a no ser que en el agua o en algún otro medio semejante contemplen la imagen del sol.» Platón, *Fedón*, 99d. Cf. el célebre símil de *Rep.* VII, 515e-516b. Cf. asimismo *Rep.* VII, 518a. Véase a su vez Plotino: «ver sin ver nada». *Enn.* V:5:7. Para Gregorio de Nisa se trata de «ver, en la misma imposibilidad de ver». *De vita Moysis*, II:163. También en el conocido episodio de Saulo y su visión-ceguera en el camino de Damasco: «con los ojos abiertos, nada veía» (Hech. 9:8).

Los místicos utilizan la ceguera como concepto simbólico y real al mismo tiempo para explicar y señalar el camino a los que seguimos aferrados a la realidad palpable y cotidiana de nuestro existir⁴. Ceguera física para ver en el interior lo que es imposible verificarlo con el sentido externo de la vista. El místico tiene que hacer un esfuerzo para enceguecerse, para dejar de ver lo que es de este mundo, lo material, lo tangible hasta que venga de Dios la gracia, la luz deslumbrante que definitivamente ciega la vista y se abren los ojos interiores para ver un universo «que ni ojo vio ni oído oyó». En el mismo libro de su vida Teresa de Jesús nos confirma lo que nos ha dicho en *Concepto del Amor de Dios*: «los ojos se le cierran si quererlos cerrar, o si los tiene abiertos, no ve casi nada...». No es sólo la vista, son todos los sentidos los que quedan absortos y el único inconveniente para un perfecto goce es la presencia de los sentidos. Los ojos pueden ver algo aunque «casi nada». Santa Teresa explica lo que ocurre en el arrobamiento: «Y por la mayor parte están cerrados los ojos, aunque no queramos cerrarlos; y si abiertos alguna vez –como ya dije– no atina ni advierte lo que ve.»⁵

En *Llama de amor viva* San Juan de la Cruz describe en su tercera canción «las profundas cavernas del sentido que estaba oscuro y ciego». Sentido oscuro y ciego a una realidad más profunda, más allá de la simple facultad de ver. Las lámparas de fuego son las que iluminan este sentido ciego pero con profundas cavernas que, como el mismo San Juan de la Cruz lo explica, indica la capacidad que tiene para recibir la Luz y pasar de oscura y profunda caverna a un inmenso haz de luz hecho luz con la Luz misma. De esta lucha del Santo en su noche oscura por librarse de la ceguera brotan coplas que cantan la pena por ver a Dios, «que muero porque no muero». La idea de noche, de la ceguera, se repite con frecuencia en San Juan de la Cruz, tal como muestran los siguientes versos: «deslumbróseme la vista, / y la más fuerte conquista / en oscuro se hacía; / [...] di un ciego y oscuro salto»⁶. Ceguera luminosa, ceguera que guía al alma al «lance tan subido», pero que es tal que le consume estar «sin luz y a oscuras viviendo». En la glosa a lo divino vuelve a jugar con los dos planos de la ceguera: «Y aunque tinieblas padezco / en esta vida mortal, / no es tan crecido mi mal, / porque, de luz carezco, / tengo vida celestial». La luz que en el corazón arde es guía y faro hacia esa vida celestial y el ansia, el

4. Para lo que sigue, cf. J. Cruz Mendizábal, «Ceguera mística», en A. Torres Alcalá; V. Agüera; N. B. Smith (eds.), *Josep Maria Solà-Solé: Homage, Homenaje, Homenatge (Miscelánea de estudios de amigos y discípulos)*, 2 vols., Barcelona: Puvill Libros, 1984, vol. II, pp. 235-44.

5. Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, 20:19, en *Obras completas*, 8ª ed., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, p. 113.

6. San Juan de la Cruz, *Tras de un amoroso lance*, «Otras de el mismo a lo divino», vv. 14-6,18, en *Obras completas*, 13.ª ed., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991, p. 115.

deseo, «porque el amor de tal vida, / cuando más ciego va siendo / que tiene el alma rendida, / sin luz y a oscuras viviendo», que es consumirse, hacerse uno con el Amado.

De modo semejante explica Santa Teresa esa unión del alma con Dios en la séptima morada diciendo que «sea de una manera o de otra, el Señor la junta consigo; mas es haciéndola ciega y muda... porque el gran deleite que entonces siente el alma es de verse cerca de Dios». El enceguecer al alma es librarla de todo aquello que pueda desviarla de la Realidad Suprema, del vivir en un mundo que los ojos del cuerpo no pueden apreciar, más aún, entorpecen y desvían del camino de la unión mística. Solamente desde el plano puramente espiritual hay que ver el valor de esta ceguera a lo material que los absorbe para quedar totalmente embebidos en la Luz y en el Amor. Santa Teresa nos advierte que «esto no sabré yo decir cómo es, porque sin ver, me pareció me vi presente de aquella divinidad». Un misterioso llamado que, a pesar de la profunda oscuridad inicial, ha llevado los ojos del cuerpo a través de la noche oscura para exclamar con Santa Teresa: «en la oscuridad mi luz». Es un enceguecerse convenciéndose de que el único modo de llegar al Amado es por la oscuridad. Es la ascética como camino para llegar al supremo grado de contemplación, de olvido de sí, de absoluta ceguera en su Amado. Se trata de la absoluta dejadez –dejadez activa– de la amada en brazos del Amado. Sentidos y potencias ciegos a lo exterior: porque Dios, el Señor que junta amada con Amado, lo hace «haciéndola ciega y muda como lo quedó san Pablo en su conversión.» (*Las Moradas*, VII). El alma va de una ceguera a otra: en la primera, el alma está ciega a las cosas del espíritu, al amor divino; en la última, el alma está ciega a lo material para quedarse absorta en la luz misma, en su Amado.

Una vez perdida la vista, ciego el místico a las exigencias corporales y materiales, guiado únicamente por la Luz que en el interior arde, se van abriendo los ojos del alma a otro mundo, a otra realidad tan viva y activa como la nuestra, donde el Amado es el guía y mueve al alma «y le hace volar –con Juan de la Cruz– a su Dios por el camino de la soledad, sin ella saber cómo ni en qué manera.» Ceguera hacia lo humano para dar luz a la mística que es luz enceguecedora pero diáfana en el mundo del espíritu. La ceguera es auténtica: «no ve»; «están cerrados los ojos aunque no queramos cerrarlos»; «si abiertos... no atina lo que ve.» Es, pues, un puente, esta ceguera, que lleva al otro lado, a la otra rivera, a la divina, transformándose en unión con el Amado. Son el alma y el Amado los que juegan los papeles de ciego y Luz, de Luz enceguecedora y ceguera vidente.

El poeta barroco francés Jean de Sponde (1557-1595), también en un contexto religioso, *da palos de ciego* en la oscuridad, expresando así la dia-

léctica de la presencia y la ausencia, lo visible y lo invisible⁷: «Ojos míos, no lancéis más vuestra punta deslumbrada /[...]/ cubríos de tinieblas, ojos míos /[...]/ os haré ver luces más vivas / pero al salir de la noche no veréis sino mejor.»⁸ Pues para poder contemplar el «Sol que brilla de vuestros ojos en mis ojos»⁹ hay que atravesar una pared nocturna, los ojos deben cubrirse de «tinieblas»: la muerte. Ojos en las grietas del morir (Paul Celan). Este silencio ante lo indecible, un indecible que es al mismo tiempo exceso de luz, otros lo llaman *noche*: «negras tinieblas, fulgurantes de luz» (Dionisio Areopagita)¹⁰, «¡Una sombra sobre el resplandor del sol!» escribe el místico sufi Faríd al-Dîn ‘Attâr (m. 618/1221)¹¹. Es la mirada deslumbrada que se vuelve hacia el sol terrestre y no ve sino «una negra noche»: «no puedo soportar el sol», afirma Agrippa d’Aubigné¹². El poeta se percata de que ha visto «lo que el ojo no ha podido ver». Así, el poeta místico parisino Claude Hopil (1585-1633) dice: «tres bellos soles que por exceso de luz / deslumbran mis ojos que, débiles, no pueden ver»¹³. Sin embargo: «Cerrando los ojos a todo¹⁴, contemplo a mi Dios en el secreto de las tinieblas.»¹⁵ Este «poeta de la sombra y de la luz» sitúa la palabra en el intersticio entre el ver y el no ver, modo de visión de lo que se ve «sin verlo»: la «oscura luz», «niebla divina», la «nube negra»¹⁶. Asimismo, ya en la poesía contemporánea, Vicente Aleixandre confiesa: «cerré mis ojos deslumbrados por un ocaso de sangre, / de luz»¹⁷. Síntesis de oscuridad y luz que propone la visión unitaria integrada por la luz y la sombra: ausencia de luz (extinto oscuro, noche ciega...)¹⁸. Así –del propio

7. Cf. A. Boase, «Étude sur les poésies de Jean de Sponde», en Sponde, *Poésies*, Ginebra: Pierre Cailler, 1949, pp. 127-8.

8. J. de Sponde, *Stances et Sonnets de la Mort*, ed. A. M. Boase, París: Librairie José Corti, 1947, *Stances*, p. 15, vv. 1-6; Sponde, *Poésies*, p. 228.

9. Sponde, *Poésies*, *Sonnets d’amour*, p. 196.

10. *Teología mística*, I:1, en *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, ed. T. H. Martin-Lunas, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, p. 371.

11. Faríd al-Dîn ‘Attâr, *Le Livre de l’épreuve (Musibat-nâma)*, trad. I. de Gastines, París: Fayard, 1981, p. 335.

12. Cf. J. Rousset, «Un poète de l’ombre et de la lumière: Claude Hopil», en *L’intérieur et l’extérieur: Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, París: José Corti, 1976, pp. 45-55.

13. J. Rousset, *Anthologie de la poésie baroque*, 4^a ed., 2 t., París: Armand Colin, 1968, t. 2, p. 183.

14. Visión mística con «los ojos cerrados» (conforme a la raíz *myô* = cerrar los ojos).

15. C. Hopil, *Les divins élançements d’amour* et *Cantique de la vie admirable de Sainte Catherine de Sienne*, 1629, Grenoble: Jérôme Millon, 2001, *cantique XXVI*:3, p. 103.

16. Cf. Rousset, «Un poète de l’ombre et de la lumière: Claude Hopil», p. 52.

17. V. Aleixandre, «Muerte en el paraíso», *Sombra del paraíso*, Madrid: Castalia, 1989, pp. 144-5.

18. V. Aleixandre, «Ven siempre, ven», *La destrucción o el amor*, en *Espadas como labios, La destrucción o el amor*, Madrid: Castalia, 1977, p. 135.

Aleixandre— la nocturnidad que es luz en «Cueva de noche»: «En esta cueva oscura mira, mira / [...] / Tú, mi nocturnidad que, luz, me ciegas.»¹⁹ De forma similar al místico carmelita, José Ángel Valente escribe: «de lenta sombra hacia qué reino oscuro / por nadie conocido / [...] / que hace nacer la luz de mis pupilas ciegas.»²⁰

El poeta se abisma en la maravilla que es el silencio, y el poema desemboca sobre una plenitud a la cual no puede concederse sino el vacío de la imaginación y de la palabra. El poeta no puede ir más lejos. En la escritura de G. Bataille, M. Blanchot, P. Celan, R. M. Rilke, A. Sánchez Robayna, J.-M. Ullán y J. A. Valente, la ceguera permite la apercepción de lo impalpable. Para esta línea de místicos y poetas la expresión paradójica y la confluencia de los contrarios son una necesidad lógica para poder nombrar lo innombrable: lo que ellos buscan es ver a Dios, pero puesto que Él es invisible, la ceguera reveladora constituye el espacio intersticial de mediación entre el apagamiento místico de los sentidos y el deslumbramiento ciego, entrecruzamiento entre el ver y el no ver: «Viéndolo sin verlo», dice en un verso Claude Hopil²¹. Ahí reside la paradoja de un conocimiento cuyo objeto es la absoluta trascendencia. De aquí la obligación de enunciar y al mismo tiempo negar el enunciado: «clara oscuridad», «rayo tenebroso», «el sol... es oscuro», «niebla luminosa», «la luz es tiniebla»; o de recurrir a un tipo de imágenes que engloban a la vez la luz y la noche, el velo y aquello velado. Luz invisible por exceso de luz que por ello es niebla o es humo. Hopil habla de un *espejo oscuro*, lo que es una nueva manera de combinar la noche y la luz, es decir, la mirada sobre el objeto y la ausencia de objeto²². El «espejo oscuro», la «prisión negra en el espejo divino», es el medio de ver lo que escapa a la vista, y verlo sin mirarlo. Pues —última paradoja de esta poesía de la paradoja mística— se dice por medio de la imagen lo que es sin imagen; la imagen remite a una ausencia de imagen, como la palabra remite al silencio y la luz a la noche: «El ojo del entendi-

19. V. Aleixandre, *Poemas de la consumación*, Barcelona: Plaza & Janés, 1968, p. 83.

20. J. A. Valente, «Centro», *Fragmentos de un libro futuro*, Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2000, p. 98. 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* 14:2 (1993): 189.

21. Cantique XXVI.

22. Cantique XI. Cf. Rousset, «Un poète de l'ombre et de la lumière: Claude Hopil», pp. 53-4.

miento, por la mano de mi ángel, estando cerrado, veo.»²³ En este sentido, Michel de Certeau concilia el «día enceguecedor» y la «muerte deslumbrada», «escatología blanca», «muerte iluminada»: «Suprima lo que no ve, y suprímira también lo que sí ve.» «Nada oculto y, por lo tanto, nada visible.»²⁴

A Robert Bresson, la dificultad para ver al eternamente Ausente le había llevado al espacio en blanco, a la luz sin límites (humo blanco de la pira que cubre el rostro de Juana de Arco), o bien, a gravitar el ojo en torno al agujero negro, a la *terra incognita* (pantalla a oscuras al término de *Mouchette*). El fundido en blanco o en negro constituye el espacio intersticial entre el ver y el no ver, entre este mundo y el otro, lugar de mediación que permite ver, sin mirar, lo nunca visible. En la creación cinematográfica, la pantalla sin imágenes, los fundidos en blanco o en negro, constituye el campo vacío de la confluencia entre experiencia-límite y representación-límite, de la dialéctica abisal presencia-ausencia, del apagamiento místico de los sentidos y del estrecho intervalo entre lo visible y lo invisible, lo perceptible y lo imperceptible: «teología cero» de lo «siempre ausente», el «desierto en el desierto» (Derrida), «éxtasis blanco» o «página en negro» (Certeau). En eso consiste lo que Maurice Blanchot llama «la apertura opaca y vacía», la informe presencia de la ausencia: «Es la relación que mantiene la mirada –relación neutra e impersonal– con la profundidad sin mirada y sin contorno, *la ausencia que se ve porque ciega.*»²⁵ Éste es el gran deslumbramiento ciego que vemos en los campos vacíos de los filmes de Angelopoulos, Bresson, Kiarostami, Majidi y Sokurov. Se trata –tal como afirma Jean-Luc Nancy del cine de Kiarostami– de «la retirada de lo divino al fondo de una presencia-ausencia (*deus absconditus*)»²⁶; esto es, la restitución de la presencia bajo el signo de la religación del mundo visible y del mundo invisible expresada por medio del eclipse o la extinción de las imágenes.

El Sol negro de los místicos (por ejemplo, el de las «visiones» de Teresa de Ávila) era un enceguecimiento por exceso de luz: el ojo que la recibía debía cerrarse para no quedar deslumbrado; a la mancha negra²⁷ de la visión correspondía un exceso de luz: «Es de considerar aquí que la fuente y aquel sol resplandeciente que está en el centro del alma, no pierde su resplandor y hermosura, que siempre está dentro de ella y cosa no puede quitar su hermo-

23. Cantique LII. *Apud ib.*, p. 54.

24. M. de Certeau, *La debilidad de creer*, Buenos Aires: Katz, 2006, pp. 314-6; *id.*, «Nicolas de Cues: Le secret d'un regard», *Traverses* 30-1 (marzo 1984): 70-85.

25. M. Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona: Paidós, 1992, p. 27. (El subrayado es mío).

26. J.-L. Nancy, *L'Évidence du film: Abbas Kiarostami*, Bruselas: Yves Gevaert Éditeur, 2001, p. 33.

27. Cf. J. Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 344 ss.

sura. Mas si sobre un cristal que está al sol se pusiese un paño muy negro, claro está que, aunque el sol dé en él, no hará su claridad operación en el cristal.»²⁸ Las misteriosas manchas negras que aparecen sobre la pared en *Días de eclipse* (1988), de Aleksandr Sokurov, son las que aluden a los ojos ciegos ante el misterio. «Cegó una mancha negra mi mirada voraz», escribe en un verso Gérard de Nerval²⁹. Es, también, «el “subsuelo” latente que no cesa de significar ocultándose», el «sol negro encerrado en el lenguaje y que lo quema sin que él lo sepa»³⁰. Según afirma Blanchot: «[...] tiene como centro una laguna que es como el origen y la fuente de esa claridad extrema gracias a la que vemos todo, salvo a ella misma. Ese punto oscuro que nos permite ver, ese sol situado eternamente por debajo del horizonte, esa mancha ciega que la mirada ignora, islote de ausencia en el seno de la visión [...]»³¹. Esa mancha oscura, ciega, puede ocupar toda la pantalla en el cine. En cuatro planos-secuencias de otros tantos filmes de Kiarostami encontramos el recurso al campo vacío en forma de pantalla casi a oscuras o fundido en negro. Según un orden cronológico, el primero de ellos es la secuencia de la «noche luminosa» de *¿Dónde está la casa del amigo?* (1987), oscuridad en la cual la belleza divina se manifiesta en los juegos de luz que se proyectan en los muros muertos de las casas a través de las celosías; el segundo, el plano de la luna velada por las nubes de *El sabor de las cerezas* (1997), en el que el señor Badi-î se introduce en la fosa y permanece durante unos instantes tumbado boca arriba, mirando al cielo, antes de que se haga la oscuridad y durante un largo minuto la pantalla permanece completamente negra; el tercero, la larga secuencia del establo subterráneo de *El viento nos llevará* (1999), en la que, tras veinte segundos de oscuridad, no veremos nunca el rostro de Zaynab, la pudorosa muchacha que la lámpara no alcanza a iluminar; y el cuarto y último, la noche de tormenta sobre un estanque de *Five: Dedicated to Ozu* (2004), secuencia en la que en varios momentos la pantalla está totalmente a oscuras, develando así la opacidad del misterio³².

28. *Moradas*, I:2:3. Cf. Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, p. 476.

29. «Le Point noir» (La mancha negra), *Petits Châteaux de Bohême* (1853), Odelettes. Cf. Gérard de Nerval, *Œuvres*, ed. H. Lemaitre, reed., París: Éditions Garnier, 1986 [1966], p. 30.

30. M. de Certeau, *Historia y psicoanálisis: entre ciencia y ficción*, México: Universidad Iberoamericana, 1995, «El sol negro del lenguaje: Foucault», pp. 9-26, en concreto, pp. 10, 12.

31. M. Blanchot, *El libro por venir*, Madrid: Trotta, 2005, «La mancha ciega», p. 194.

32. Otro ejemplo reciente de campo vacío lo encontramos en la película, del también cineasta iraní Majid Majidi (Teherán, 1959), titulada *Bid-i Majnûn* (*El sauce llorón*, 2005), que comienza con la pantalla en negro. Durante unos momentos sólo oímos una conversación, y habitamos el mundo tal como Youssef, su protagonista ciego, lo hace. Es una increíble experiencia íntima, pero el hechizo se rompe cuando Majidi lo alterna con una visión objetiva de su protagonista. Inmediatamente se nos arroja a un mundo de color y movimiento. El canto de los pájaros y el sonido del arroyo junto al cual Youssef y su hija están sentados, se aleja. En

El fundido en negro o la pantalla negra, la mano oscura de Mouchette, y la muselina blanca, luminosa, es el *oxímoron* cinematográfico de la «sombria luz», la «oscuridad clara», el «rayo tenebroso» de la mística nocturna. El «sol de medianoche» aparece en numerosos rituales de religiones místicas, lo mismo que resplandece en la obra de Suhrawardî. Otros maestros del sufismo iranio hablarán de «noche de luz», «mediodía oscuro», «noche luminosa» o «luz negra»³³. Es la experiencia de la «noche luminosa», Majestad inaccesible que contiene la Belleza generosa de la teofanía del Tesoro Oculto, tal como lo explica el maestro persa Shams al-Dîn Muhammad Lâhijî (m. 912/1506-7) en dos experiencias visionarias similares relatadas en su comentario del poema místico de Mahmûd Shabistarî (m. ca. 737/1337) titulado *Gulshan-i râz* (*El jardín del misterio*)³⁴. La comparación con la noche viene de la negrura y de la ausencia de percepción y la luminosidad de la irradiación de la teofanía de la esencia, esta verdad que sale del velo de lo múltiple. El mundo no es más que la sombra que Dios extiende a partir de su luz. La «noche luminosa» o «luz negra» del «séptimo valle», «la faz negra» o «el negro supremo», la estación más elevada de la aniquilación total en Dios, más allá de la cual ya no queda nada, se manifiesta al hombre perfecto que ha logrado la pobreza absoluta, el completo anonadamiento, como la manifestación de la proximidad en la cual no hay ni visión ni percepción: «la perfección de la luminosidad y el exceso

comparación con la pantalla en negro y la hegemonía de las voces y de la naturaleza, la imagen resulta, sorprendentemente, inadecuada. Empujados a este mundo material, se nos está dando una visión previa de lo que Youssef podrá sentir cuando recupere la vista por medio de una intervención quirúrgica. Un vez que ha recuperado la vista, el ansia de Youssef por el mundo material estalla, y es víctima de las sensaciones que le conducen, inevitablemente, a la pobreza espiritual. La ceguera de Youssef es, obviamente, metafórica; *Bîd-i Majnûn* es una parábola sobre la visión interior. En este filme, Majidî nos exhorta a mirar en la oscuridad, a reconocer la belleza en la ausencia de color y luz. Al final de *Bîd-i Majnûn* Youssef se halla en una espiral descendente, seducido por la esperanza de que todo lo que una vez fue incapaz de gozar debido a su ceguera, ahora está al alcance de su comprensión. Sólo en la oscuridad, en las cámaras interiores de nuestros corazones, podemos ver con claridad.

33. Cf. H. Corbin, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Madrid: Siruela, 2000, índice s.v. dichos términos.

34. El hombre realizado es el istmo (*barzakh*) entre luz y tinieblas. Véase el verso «noche luminosa en medio de la oscura luz del día» (*shab-i ruwshan miyân-i rûz-i târik*) de Mahmûd Shabistarî (*Gulshan-i râz*, v. 128). La oscuridad epistemológica (*siyâhî*) es una luz negra luminosa (*nûr-i siyâh*) causada por la extrema proximidad del místico a lo Absoluto, la luz de la extinción (*fanâ'*), que incapacita para ver nada incluso al ojo interior (*dîda-yi bâtin*). Cf. P. Ballanfat, «Les visions des lumières colorées dans l'ordre de la Kubrawiyya», *PRIS-MA* 19:1-2/5-6 (2003): 17-26, 46, 48-54; Corbin, *ib.*, cap. V: «Luz negra», pp. 113-32; T. Izutsu, «The Paradox of Light and Darkness in the *Garden of Mystery* of Shabastarî», en J. P. Strelka (ed.), *Anagogic Qualities of Literature*, University Park; Londres: The Pennsylvania State University Press, 1971, pp. 288-307.

de proximidad ocultan y son la ausencia de la manifestación, pues la luz pura, como la oscuridad pura, no pueden ser vistas». Esta aniquilación es la realización de la nada del místico en las dos moradas, el mundo de la percepción y el otro mundo, lo exterior y lo interior:

«En efecto, en la manifestación de la luz de la Esencia divina –que es la totalidad de los Nombres y de los Atributos–, el poder de la razón es comparable al ojo corporal con relación al sol: al igual que su luz *deslumbra los ojos*, también la luz de la manifestación de la Esencia divina ciega el ojo de la razón. [...]

El ojo del buscador se oscurece pues y no puede percibirla.

De acuerdo con lo que precede, voy a contar lo que me sucedió: me hallaba en un mundo sutil y luminoso; montañas y prados, todo estaba bañado de luces abigarradas, roja, amarilla, blanca y negra. Fascinado por estas luces y transportado por el éxtasis y el amor, de repente vi el universo sumergido en una *luz negra*. Cielo, tierra, aire, y todo cuanto existía, se habían vuelto de esa misma luz negra. Aniquilado yo también en esta luz, perdí la razón. Más tarde, volví en mí.»

«De repente, me vi bajo una gran cúpula, tan inmensa que no percibía sus lados. Estaba tan llena de luz y resplandor que cegaba, era imposible fijar la mirada sobre ella. Yo volaba bajo esa cúpula, tan ebrio e inconsciente que no podía abrir los ojos. Dios el Altísimo vertía continuamente vino en mi boca, sin interrupción, como un oleaje que penetraba en mí. Yo abría mis labios y bebía este vino sin copa ni vaso, sin color ni olor. Este estado me pareció que duraba innumerables años. De repente, el universo entero, del cielo hasta la tierra, se volvió una luz única, casi negra. Yo era esta luz y ya no tenía ninguna clase de individualidad, corporal u otra. Yo era ciencia pura, y el vino que Dios me había dado de beber era también esta misma luz [...]. Lo bebí de un trago, me aniquilé por completo y en nada me convertí.»³⁵

Lâhîjî plantea un deslumbramiento y una ceguera que tienen por causa no, ciertamente, una extrema distancia, sino un exceso de proximidad. De forma similar, en la literatura de nuestros días, el «sol negro» de Georges Bataille, la «negra luz» de Maurice Blanchot o «la negrura de los signos» de Edmond Jabès, constituyen fulguraciones opacas del relámpago que ilumina y ciega a un tiempo. Ninguna de las dos, ni la luz ni las tinieblas, puede concebirse sin la otra ya que la luz absoluta, como la más densa oscuridad, ciega. En la poética de José Ángel Valente es la «luz oscura», «luminosa noche»³⁶,

35. Mahmûd Shabistarî, *La Roseaie du Mystère (Golshan-e Raz) suivi du Commentaire de Lahîjî (Maġâtiĥ ul-a'jâz fî sharĥ-e Golshan-e Raz)* (extraits), trad. J. Mortazavi, E. de Vitray-Meyerovitch, París: Sindbad, 1991, Comentario de Lâhîjî, §§ 31-32, pp. 114-5; § 203, p. 190. (La cursiva es mía).

36. J. A. Valente, «Declinación de la luz», *Interior con figuras*, en *Punto cero: Poesía 1953-1979*, Barcelona: Seix Barral, 1980, p. 451.

«el sol radiante de la noche»³⁷, «radiante un sol oscuro»³⁸, «luminosa opacidad de los signos»³⁹. Habla ciega que saca a la luz lo que, permaneciendo celado, habla a través de su misma oscuridad⁴⁰. En la poesía de Andrés Sánchez Robayna, la «luz necesaria para ver la luz» de la que nos habla Lévinas, es «la oscura luz»⁴¹, «luz negra»⁴², «negros caracteres en el ojo del sol»⁴³, «toda la luz del negro entonces aprendida»⁴⁴. En los versos de José-Miguel Ullán es el resplandor negro, el «lado oscuro del relámpago / visto y no visto»⁴⁵, «opaco destello»⁴⁶.

La ceguera reveladora y la luz oscura son dos *oxímoron* que constituyen el entredós o el intersticio entre lo visible y lo invisible, entre el ver y el no ver: antepupila. José Ángel Valente, como Claude Hopil o Vicente Aleixandre, nos habla de la «oscura transparencia», «sombra de la luz»⁴⁷, «oscura luz del fondo»⁴⁸, «vislumbrar en lo oscuro»⁴⁹, del agua oscura al fuego irradiante. Opacidad que es ceguera vislumbradora: «alzó los ojos, ciegos»⁵⁰, «saltemos ciegamente»⁵¹. Abolición del *discursus*, apagamiento de las imágenes: «Los ojos habitaron lo vacío»⁵². Asimismo: «sobre una visión ciega, pero cierta, / a la que casi no han nacido nuestros ojos.»⁵³ «Abro los ojos y no veo nada. Sólo recuerdo que fue un accidente», voz en *off* al inicio de *Russkiy kovcheg* (*El arca rusa*, 2002), virtuosa película de Aleksandr Sokurov filmada en un único plano: palabras de un narrador anónimo e invisible para el público que se hunden, profundas, en medio de la pantalla en negro, del agujero negro. Tras recorrer las inmensas salas y pasillos del museo Hermitage de San Petersburgo, y vislumbrar las imágenes de los tesoros de la pinacoteca, llegaremos, al final

37. Valente, «Antecomienzo», *Interior con figuras*, *ib.*, p. 455.

38. J. A. Valente, *Fragmentos de un libro futuro*, en *Obras completas*, 2 t., t. I: Poesía y prosa, Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2006, p. 560.

39. Valente, *Treinta y siete fragmentos*, en *Punto cero*, xxxv, p. 398.

40. J. A. Valente, *Entrada en materia*, ed. J. Ancet, Madrid: Cátedra, 1985, intr. J. Ancet, p. 23.

41. A. Sánchez Robayna, «A una música», *Sobre una piedra extrema*, Madrid: Ave del Paraíso, 1995, p. 80.

42. Cf. A. Sánchez Robayna, *La luz negra*, Madrid: Júcar, 1985; J.-M. Ullán, «Pájaros raíces», en *Visto y no visto*, Madrid: Ave del Paraíso, 1993, p. 87.

43. A. Sánchez Robayna, *El libro, tras la duna*, Valencia: Pre-Textos, 2002, p. 19.

44. *Ib.*, p. 27.

45. Ullán, «Terrones y guijarros», *Visto y no visto*, p. 178.

46. J.-M. Ullán, *Ardicia: Antología poética (1964-1994)*, Madrid: Cátedra, 1994, intr., p. 125.

47. Valente, «El ángel», *Material memoria*, en *Punto cero*, p. 465.

48. Valente, «Cabeza de mujer», *Material memoria*, *ib.*, p. 471.

49. Valente, *Material memoria*, *id.*, p. 461.

50. Valente, «Soliloquio del Creador», *Poemas a Lázaro*, *id.*, p. 67.

51. Valente, «Son los ríos», *Poemas a Lázaro*, *id.*, p. 98.

52. Valente, «La ciudad destruida», *Poemas a Lázaro*, *id.*, p. 128.

53. Valente, «Sobre el tiempo presente», *El inocente*, *id.*, p. 349.

del filme, a un espacio de ensueño, al cuadro sin imagen, más allá de la imagen: las puertas abiertas del palacio y, a la salida, un misterioso mar gris, una tormenta de nieve, lenguas de vapor gélido cristalizando en nuestros ojos. Las entrañas blancas. «Tu película –afirmaba Robert Bresson– tiene que parecerse a lo que ves cuando cierras los ojos.»⁵⁴

El fuera de campo en el cine es un espacio vacío –blancura, silencio– en donde habla lo que carece de palabras, donde lo *no visible* (que no es lo invisible sino lo «invisto», lo que *puede* volverse visible) se deja ver como *luz*, inminencia y condición de toda manifestación. El ver acaba por ser una ruina, de ahí el recurso cinematográfico del fundido de las imágenes en blanco o en negro. Los ojos vaciados a los sentidos no renuncian a ver. No obstante, el fundido de la imagen en el cine no limita la visión, sino que la devuelve a su propio centro oscuro, el insondable vacío. En los versos de Paul Celan encontramos el mismo lenguaje sobre la extinción de la mirada, los ojos sacrificados a la visión: «Ojos, ciegos al mundo, en las quiebras de la muerte»⁵⁵, ojos vacíos donde las imágenes se ahogan. «Ojos que constelan la eternidad (la eternidad se alza llena de ojos); de ahí quizás el deseo de cegarse»⁵⁶. Esta claridad en la transparencia del vacío puede herir la retina como un cristal que se rompe sobre el ojo agudizando la vista, he ahí en qué consiste la locura del día⁵⁷. El poeta que reclama estos ojos que ven más allá de lo que hay que ver –ojos, ciegos al mundo, ojos que el habla sumerge hasta la ceguera–, va en busca de «esta mirada más allá de la mirada, esta visión de ultra-visión»⁵⁸. ¿Cómo ver lo que nos ciega?: «No podía ni mirar ni dejar de mirar; ver era lo espantoso»⁵⁹. Exaltación de la vista bajo la amenaza que la extingue. O a la inversa, bajo la venda donde el ojo enfermo se refugia, la herida es todavía el contacto de la luz. Luz negra como apagamiento revelador: luz «de un cuerpo oscuro que nos libra de la ceguera»; «el negro espacio que recorren los ojos entregados a la luz retirada»⁶⁰. Puesto que: «No se produce lo visible sin luz. En la declinación de la luz se entreabre la visión

54. R. Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid: Árdora Ediciones, 1997, p. 50.

55. P. Celan, «Schneebett» (Lecho de nieve), en *Obras completas*, trad. J. L. Reina Palazón, Madrid: Trotta, 1999, p. 128.

56. M. Blanchot, *La bestia de Lascaux; El último en hablar*, Madrid: Tecnos, 1999, p. 63.

57. E. Levinas, *Sobre Maurice Blanchot*, Madrid: Trotta, 2000, p. 85.

58. Cf. Ph. Lacoue-Labarthe, *La poesía como experiencia*, Madrid: Arena Libros, 2006, pp. 108-9, 114.

59. M. Blanchot, *La locura de la luz*, en *El instante de mi muerte; La locura de la luz*, Madrid: Tecnos, 1999, p. 45.

60. Sánchez Robayna, «La tarde de verano», *Sobre una piedra extrema*, pp. 50, 53.

[...] No se produce lo visible sin luz, aunque la luz no baste.»⁶¹ Así pues, privarse de ver es todavía una manera de ver. La obsesión de los ojos designa otra cosa que lo visible⁶²:

«No veía nada, pero lejos de preocuparse por ello, *hacía de esta ausencia de visión el punto culminante de su mirada.*»⁶³

«[...] Es la mirada de lo incesante y de lo interminable *donde la ceguera todavía es visión*, visión que ya no es posibilidad de ver sino imposibilidad de no ver, la imposibilidad que se hace ver, que persevera –siempre y siempre– en una visión que no termina: mirada muerta, mirada convertida en el fantasma de una visión eterna.»⁶⁴

La ceguera es la mirada del vidente, del que realmente ve: «Quizás el recurso [...] sea confiarse, más allá de la red del lenguaje (*ojo, círculo del ojo entre los barrotes*), a la espera de una mirada más amplia, de una posibilidad de ver, de ver sin las palabras mismas que significan la vista»⁶⁵. «A la ceguera persuadidos ojos», según el verso de Celan. La luz no basta para ver, tal como asegura el bello poema de José Ángel Valente: «engañados los ojos hasta el blanco / [...] / tantas veces en vano creí ver.»⁶⁶

2. La contraimagen de la mirada: la mirada sin mirada

El *punctum caecum* o la pantalla opaca en el cine: «la percepción es impercepción», «el presunto *Grund* es *Abgrund*»⁶⁷. La visión es débil y la imagen es una ruina... La conciencia del silencio en *To vlemma tou Odyssea* (*La mirada de Ulises*, 1995) de Theo Angelopoulos (n. 1936), nos es relatada por el propio protagonista, «A.», un director que ha perdido el deseo de hacer películas, al explicar la historia del santuario de Delos. En su relato, A. explica cómo, hallándose en este santuario, intentó sacar con su Polaroid una fotografía del lugar, sin conseguir otra cosa que una imagen en negro; al repetir la operación, siempre el mismo resultado, el mismo agujero negro.

61. Sánchez Robayna, «Sobre una piedra extrema», *ib.*, p. 67.

62. Cf. Blanchot, *El último en hablar*, pp. 63 y 89.

63. M. Blanchot, *Thomas el oscuro*, Valencia: Pre-Textos, 1982, p. 13. (La cursiva es mía).

64. Blanchot, *El espacio literario*, p. 26. (El subrayado es mío).

65. Blanchot, *El último en hablar*, p. 55.

66. Valente, «La luz no basta», *Poemas a Lázaro*, en *Punto cero*, p. 83.

67. M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible, seguido de notas de trabajo*, Barcelona: Seix Barral, 1970, pp. 297, 301. Véanse a su vez: J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, París: Réunion des musées nationaux, 1990, pp. 56-7; *id.*, «Cartas sobre un ciego. *Punctum Caecum*», en J. Derrida; S. Fathy, *Rodar las palabras. Al borde de un filme*, Madrid: Arena Libros, 2004, pp. 61-114.

Imágenes en las que, al salir, «no había nada»: «Imágenes negras del mundo. Como si mi mirada no funcionase. Seguí tomando fotografías. Los mismos agujeros negros.» Justo en ese instante toma conciencia de su ceguera, de su incapacidad para mirar, de su incapacidad para captar la realidad. Justo entonces reconoce el silencio que le rodea y que se reafirma, implacablemente, a cada disparo de su cámara. «No vemos nada» dice una niña en la parte final del filme, puesto que la niebla lo cubre todo⁶⁸. En el desarrollo de la película se alude a un instante revelador que hace referencia a la contraimagen de la mirada: la ceguera o, como decía A., «la imagen en negativo del mundo».

Estas imágenes negras están presentes en la obra de Paul Klee, que llega al dibujo como *negativo*. Los *Diarios* del pintor registran esa búsqueda: «recuérdese el negro total hecho con luz en los negativos fotográficos»⁶⁹. Hablará del «matiz oscuro de la energía luminosa»⁷⁰, luz sugerida por el negro, «energía negra», matiz al que llega a través de los dibujos sobre cristal ennegrecido. Iluminaciones «inversas» al intentar crear, sobre un cristal ahumado, los signos de un mundo formado no por trazos, sino por lo que los trazos mismos acotaban; por lo que, literalmente, ellos hacían *aparecer* sobre el espacio negro. Aparecía allí, en efecto, la energía del trazo blanco, pero también, mediante ese trazo, el emergente negro, la epifanía de lo oscuro. Acceder a la luz con el negro: ahora intentará crear la luz «simplemente como un despliegue de energía; y si sobre un supuesto blanco trato la energía con negro, también esto deberá llevar a la meta». Luz surgida o nacida en lo negro. Luz negra⁷¹. Hundimiento en la noche de lo visible, en su reverso oscuro, tal como confirma el propio Klee: «*lo invisible apercibido ocultamente*»⁷². «Esto quiere decir finalmente –afirma Merleau-Ponty– que lo característico de lo visible es tener una duplicación invisible en sentido estricto, que lo vuelve presente como una cierta ausencia.»⁷³ En el cine, los fundidos en negro o la pantallas a oscuras presencian, como diría Emmanuel Lévinas, la ausencia del totalmente Otro. «Mediodía de cegadora luz», según la precisa expresión de Andrés Sánchez Robayna: «fue el vislumbrar cegado»⁷⁴ con el fin, según

68. «La luz en ese lugar, la fuente luminosa, es demasiado intensa para la cámara», afirma Angelopoulos. Cf. A. Horton, *El cine de Theo Angelopoulos: Imagen y contemplación*, Madrid: Akal, 2001, p. 170.

69. P. Klee, *Diarios 1898-1918*, Madrid: Alianza, 1987, p. 197.

70. *Ib.*, p. 199.

71. Cf. Sánchez Robayna, *Luz negra*, pp. 159-60; *id.*, *En el cuerpo del mundo: Obra poética (1970-2002)*, Barcelona: Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 429-30.

72. P. Klee, *Conférence d'Iéna*, 1924, según W. Grohmann, *Paul Klee*, trad. fr., París: Flinker, 1954, p. 365.

73. M. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires: Paidós, 1977, p. 63.

74. A. Sánchez Robayna, «Lectura insular», *Clima*, en *En el cuerpo del mundo*, p. 41.

José-Miguel Ullán, de «desprenderse de la mirada»⁷⁵. «Es como una mirada sin mirada», afirma el propio Angelopoulos⁷⁶, expresión de opuestos similar a los versos en los que Rilke hace referencia al lenguaje paradójico aplicado a la visión: «a los muros desnudos / miraba sin mirar.»⁷⁷

En *Mat' i syn (Madre e hijo)*, 1997, de Aleksandr Sokurov, en el plano realizado desde una vista aérea, un denso nubarrón cubre la visión de las montañas grises, como tinta negra disolviéndose lentamente en un recipiente de agua⁷⁸. Queda la auscultación de ese tránsito lento –afirma Fran Benavente en la presentación del filme–, de ese espacio en suspensión, que es el paso a la muerte, a las esferas de lo invisible. Y el último plano es con la pantalla toda en negro, y los truenos, el viento y la música, en el fondo o en la superficie de ese negro, muy lejana, muy baja. Tal vez sea el plano más importante. «Pero, en la muerte que sus pasos inscriben sobre la página en negro (y ya no en blanco), sabe, puede decir el deseo que espera del otro el exceso maravilloso y efímero de sobrevivir en una atención que él mismo altera.»⁷⁹ En la experiencia abisal de Pessoa: «Mi alma es un maelstrom negro, vasto vértigo

75. J.-M. Ullán, «Terrones y guijarros», en *Visto y no visto*, p. 177.

76. Barcelona, 10 de diciembre de 2004.

77. R. M. Rilke, «Der Sohn» (El hijo), *El Libro de las imágenes (Das Buch der Bilder)*, trad. J. Munárriz, Madrid: Hiperión, 2001, p. 143.

78. Por medio de su uso de gradaciones muy cerradas, de su utilización del color, que, siempre en el límite del monocromatismo, Sokurov opera en el delicado nivel de la combinación de los tonos, deshaciendo los contornos y confiriendo a la imagen una apariencia vaga –que llega a su eventual límite en *Vostochnaya elegiya (Elegía oriental)*, 1996), donde, en un extraño paisaje cubierto de niebla que parece no pertenecer a este mundo, las formas se aproximan a su completo apagamiento–, o de su trabajo muy concreto sobre los elementos naturales, que hace que la imagen sea constantemente atravesada por nubes de humo, de vapor o de polvo (*Días de eclipse, Páginas escondidas*, o *Madre e hijo*), por la lluvia (*Páginas escondidas*) o por la nieve (*Confesión, Elegía de un viaje*), o se llegue incluso a identificar con la tierra árida (*Días de eclipse*), al mismo tiempo que el viento adquiere una cualidad casi táctil a través de las oscilaciones de los reflejos luminosos sobre las paredes (*Madre e hijo*). Cf. J. Nisa, «En los márgenes de lo visible», en M. J. Madeira (et al.), *Aleksandr Sokurov: Elegías visuales*, Vigo: Maldoror, 2004, p. 45. Primera de las películas que Sokurov dedicó a Japón, *Elegía oriental* es el sueño de un viajero. Este misterioso cortometraje comienza con el plano de lo que tal vez sean nubes, o tal vez niebla, para después, desde un bosque cercano al mar, llegar, sin otra transición que la que señala la voz *en off* al decir «de repente», a una isla en la que el viajero busca un diálogo con ancianos japoneses que pueden, quizás, responderle algunas preguntas acerca de la muerte, la soledad y la poesía. Filmada de manera tal que las figuras nunca se definen ni obtienen relieve de sus contextos, y con una banda sonora que, junto con los sonidos extrañados del viento, el mar y las aves, incluye piezas de Wagner, Tchaikovski y Mahler, además de tradicionales rusos y japoneses, de esta elegía afirma Sokurov en una carta a Hideki Mayeda: «*Elegía oriental* es una tentativa de hallar la fuente misma de la Imagen [...]».

79. M. de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 215.

alrededor del vacío, movimiento de un océano infinito en torno a un agujero de nada, y en las aguas que son más giro que aguas boyan todas las imágenes [...], en un remolino siniestro y sin fondo.»⁸⁰

Manchas negras sobre la pared blanca aparecen, de forma inexplicable, en *Dni zatmeniya* (*Días de eclipse*, 1988), filme también de Sokurov, como *agujeros negros* del icono, pupilas del misterio. En *Skorbnoye beschuvstviye* (*Dolorosa indiferencia*, 1983-87), película del mismo director, un grupo de aves recorren el cielo azul-gris en línea hasta extinguirse en un fundido negro a la izquierda de la pantalla. La vastedad y el misterio de esta naturaleza elevada, de estos paisajes de sueño, desaparece en una tiniebla anterior al mundo: «El proyecto inacabado de Dios», según palabras del propio Sokurov. En la filmografía del director ruso son características las lentas travesías de espacios desiertos. Ojos eclipsados son tanto los del doctor Malianov en *Días de eclipse*, como los del señor Badi-î en *El sabor de las cerezas*. La luz negra es un elemento intermedio entre mundo e idealidad, el momento en el que la verdad, para ser revelada, debe negarse a la visión, ocultarse⁸¹. En este sentido, la imagen de la claridad lunar desgarrada por las nubes oscuras, hasta derivar en un fundido en negro, es un motivo recurrente en el cine contemporáneo: Bresson (*Mouchette*, 1967), Kiarostami (*El sabor de las cerezas*, 1997; *Five*, 2004), Sokurov (*Elegía de un viaje*, 2001). «No había luz, ni siquiera un tibio resplandor. [...] Pero podré ver muy pocas cosas», dice la voz en *off* en *Elegía de un viaje*, mientras la tempestad de nieve nos impide ver nada con claridad. Los ojos vaciados como cuencos de luz. El negro como epifanía de lo abscondido. El eclipse de la mirada lo recorre todo. En el campo del cine, el punto ciego es ese afuera, ese fuera de campo, invisible, y sin embargo narrativo, que descarga todo su peso sobre los intersticios, las elipses, las fisuras. A la sombra de estas asociaciones, diferenciaciones y espaciamentos, existe un todo. Un todo tras las anteojeras que dejan entrever algo indiscernible⁸². Tal como recomendaba Robert Bresson: «La belleza de tu película no residirá en las imágenes [...] sino en lo inefable que éstas liberarán.» «Construye tu película sobre lo blanco, sobre el silencio y la quietud.»⁸³ Esta idea queda muy bien expresada en el plano final de *Procès de Jeanne d'Arc* (*El proceso de Juana de Arco*, 1962), del propio Bresson, momento en el que el humo

80. F. Pessoa, *Libro del desasosiego*, Barcelona: Seix Barral, 1984, p. 48.

81. Es el tema derridiano de los dos soles, el inferior y el superior: la luz negra corresponde a la ausencia, al desvanecerse, al eclipse de la luz natural, a su necesario remitir a otra luz, detrás de la luz. Cf. P. A. Rovatti, *Como la luz tenue: metáfora y saber*, Barcelona: Gedisa, 1990, cap. 8, p. 117.

82. S. Fathy, «Rodar bajo vigilancia», en Derrida; Fathy, *Rodar las palabras*, p. 60.

83. Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, pp. 92, 102.

sobre el patíbulo lo vela todo. Cuando se disipe sólo será visible el poste calcinado del suplicio. El sacrificio del cuerpo calcinado conduce al no-lugar, a la extinción de las imágenes, a la pantalla en blanco, al cielo abierto de lo invisible, para «creer en lo que no vemos»⁸⁴. «La mirada que nada puede enturbiar», dice el verso de Celan⁸⁵. Las pantallas en negro o los fundidos en blanco son recursos para no develar el secreto de lo totalmente Otro, el rostro del Ausente: «la alusión a su secreto: el anverso –si se puede decir– de la Faz de Dios»⁸⁶. «Pero a veces –nos recuerda Gilles Deleuze–, [...] hay que hacer agujeros, introducir vacíos y espacios blancos [...]. Hay que dividir o hacer el vacío para reencontrar lo entero»⁸⁷. La imagen se muestra así como un medio paradójico de presenciar lo ausente, lo inmostrable, lo que no admite analogía, lo irrepresentable⁸⁸, pues la Unicidad del Uno no posibilita la alteridad o la diferencia. La santa Ángela de Foligno exclama: «Cuando habito en la sombra negra [...]. Veo todo y no veo nada.»⁸⁹ 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.»⁹⁰ La mirada o la visión, en suma, se disuelve en la luz. Éxtasis, disolución de los visibles (corporales, imaginarios, intelectuales): tiniebla, es decir, plenitud absoluta del oscuro rayo de la luz. Asimismo, se pueden recordar los «ojos tapiados» (*vermauerten Augen*) del ciego de la obra de Rilke⁹¹: «en los ojos tapiados, que no se movían. / [...] / Luego se fue

84. Zunzunegui, *Robert Bresson*, p. 144. Véase a su vez P. Schrader, *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid: Ediciones JC Clementine, 1999, pp. 149-54.

85. P. Celan, «Die Atemlosigkeit des Denkens» (Las faltas de aliento del pensamiento), en *Los poemas póstumos*, trad. J. L. Reina Palazón, Madrid: Trotta, 2003, pp. 121, 323.

86. A. Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, 1990, p. 142.

87. G. Deleuze, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1986, p. 37.

88. Cf. V. M. Fóti, *Vision's Invisibles: Philosophical Explorations*, Albany: State University of New York Press, 2003; E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Milán: Raffaello Cotina Editore, 2001, pp. 199-234; M. Henry, *Ver lo invisible*, Madrid: Siruela, 2008.

89. Angèle de Foligno, *Visions et instructions*, trad. franc. E. Hello, 7ª ed., París: Éditions du Parvis, 1976, cap. XXVI, p. 71.

90. B.N.M., Ms. 12738, fol. 855r. Subrayado en el original. Cf. J. Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991, p. 309. Pero no se trata de no ver más. Supresión de la vida sensible, pero no de las cosas.

91. Cf. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, pp. 44-5. Véanse a su vez: M. Barasch, *La ceguera: Historia de una imagen mental*, Madrid: Cátedra, 2003, pp. 84-94; P. de Man, *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, cap. VII, pp. 115-57; M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision*

cerrando el camino a los ojos.»⁹² En *Gong*, el poeta escribe también de estos ojos que se cierran, aniquilados en el umbral de la visión: «Hay que cerrar los ojos y renunciar a la boca, / permanecer mudo, ciego, deslumbrado»⁹³.

Los ojos son eclipsados por la propia mirada. La luz solar en los ojos, según Georges Bataille, «de un hombre que se arranca él mismo los ojos con los dedos»⁹⁴. A su vez, la visión que se alcanza con los ojos cerrados es, en opinión de André Breton, una forma de apercepción más allá de la visión ordinaria: «He cerrado los ojos para llamar con todos mis deseos a la noche verdadera [...]»⁹⁵. Visión interior generada a partir de la oclusión ocular: «Crea tus ojos al cerrarlos.»⁹⁶ En palabras de E. M. Cioran: «Los ojos que se cierran siempre que nos abrimos a las cosas perennes... [...] Cuanto mayor es la luz interior, más pesan los párpados.»⁹⁷ Los fundidos en blanco o la pantalla a oscuras de los filmes de Angelopoulos, Bresson, Kiarostami, Majidi y Sokurov, muestran la impotencia para ver, la obturación opaca. No obstante, 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. Así, tal como escribe Michel de Certeau:

«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* [...].

Entonces se crea un gran deslumbramiento ciego, una extinción de las cosas vistas. [...]

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.»⁹⁸

in *Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1993, índice s.v. «blindness»; D. M. Levin, *The Opening Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, Nueva York; Londres: Routledge, 1988, s.v. «blindness»; J.-L. Marion, *El cruce de lo visible*, Castellón: Ellago Ediciones, 2006, pp. 89-118.

92. Rilke, «Die Blinde» (La ciega), *El Libro de las imágenes*, p. 221.

93. R. M. Rilke, *Poesía*, Oeuvres, 2, ed. P. de Man, París: Éditions du Seuil, 1972, p. 518.

94. G. Bataille, *El ojo pineal* precedido de *El año solar y Sacrificios*, Valencia: Pre-Textos, 1979, p. 58.

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

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

97. E. M. Cioran, *El libro de las quimeras*, Barcelona: Tusquets, 1996, p. 235.

98. Certeau, *La debilidad de creer*, «Éxtasis blanco», pp. 313-4.

En *Le visible et l'invisible*, Maurice Merleau-Ponty describe una fenomenología de lo imaginario, de lo oculto, de lo invisible que puede así ser percibido como parte de la fenomenología de lo que puede ser visto⁹⁹. Se genera así un espacio otro de lo visible, un espacio en el que lo visible *en cuanto tal* sería invisible¹⁰⁰, no como visibilidad, fenomenalidad o esencia de lo visible, sino como el cuerpo singular de lo visible mismo –que produciría así ceguera, por emanación, como si segregase su propio *médium*: «yo habría más bien seguido las huellas de la invisibilidad *absoluta*»¹⁰¹. Todo lo visible es así invisible, la percepción es impercepción, la conciencia tiene un «*punctum caecum*», ya que ver es siempre ver más de lo que no se ve, puesto que la visibilidad misma comporta una no-visibilidad. Tejido de puntos de vista, carencia de lo visible, destilación de la luz en lo velado, encantamiento de lo invisible, revocación de la mirada. En el espaciamento que separa la aparición de la desaparición se mantiene el entre, el lugar de la escenificación. Desvelar lo visible, y velar lo invisible; hacer brotar la luz desde la oscuridad. Como si el día se hiciera noche, si se hubiera escondido a sí mismo, como si la noche fuese la verdadera historia, la única, no siendo el día más que su transgresión. La visibilidad no es visible, dice Derrida. En las lecturas derridianas hay una «teología cero» de lo «siempre ausente»¹⁰². La visibilidad vuelve ciego, suprema ofensa a la vista. El ciego evoca la imagen de aquel que ve otra cosa, con otros ojos, de otro mundo; se lo considera menos como lisiado que como extranjero. La travesía de la vista, hacia el fondo de la ceguera, no es sino el desvelamiento de otra luz, la visión que duerme en la noche, bajo el ver. «*Shut your eyes and see*», sugiere Joyce en *Ulysses*: «Cierra los ojos y ve. [...] Si los abro y estoy para siempre en lo negro adiáfano.»¹⁰³ Pero este texto propone otra enseñanza: debemos cerrar los ojos para ver cuando el acto de *ver* nos remite, nos abre a un *vacío* que nos mira, nos concierne y, en un sentido, nos constituye¹⁰⁴.

La visión, esa deriva del ver, del ver-se, que autoriza la mirada, se alza sobre un fondo negro¹⁰⁵. En el cine de Angelopoulos, Bresson, Kiarostami y

99. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, p. 297.

100. *Ib.*, pp. 292 ss.

101. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, p. 56.

102. Cf. H. Coward; T. Foshay (eds.), *Derrida and Negative Theology*, Albany: State University of New York Press, 1992.

103. J. Joyce, *Ulysses*, trad. J. M^a. Valverde, 2 vols., Barcelona: Lumen, 1976, vol. I, pp. 116-7.

104. Cf. G. Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 1997, p. 15.

105. S. Fathy, «Rodar en todos los frentes», en Derrida; Fathy, *Rodar las palabras*, pp. 117-8.

Sokurov, sobreiluminación del campo vacío de la pantalla, o en la escritura de Bataille, los ojos cegados por un «fulgor deslumbrante», el del «vacío del cielo»¹⁰⁶, la fulguración que ciega, pues «los ojos no tienen más que los reflejos»¹⁰⁷: «El camino atraviesa una región desierta: región, empero, de apariciones (de delicias o de espantos). Más allá, el movimiento perdido de un ciego, los brazos alzados y los ojos completamente abiertos, mirando fijamente al sol y convirtiéndose él mismo, interiormente, en luz.»¹⁰⁸ En uno de sus versos el propio Bataille afirma: «mis ojos son ciegos cielos»¹⁰⁹. «*Lo que no ve es lo que hace que vea*»¹¹⁰. «Soy ese desdichado –escribe Aragon– comparable a los espejos, / que pueden reflejar pero no pueden ver; / como ellos, mi ojo está vacío, y como ellos, habitado; / tu ausencia es su ceguera»¹¹¹. Esta «no-visibilidad», la de la «trascendencia pura, sin máscara óptica»¹¹², está presente en el cine contemporáneo por medio de diversos recursos que giran en torno a la teoría del no ver y la pantalla vacía: eclipses, elipsis, apagamiento de los sentidos, imágenes en el límite de la percepción, imágenes veladas, fundidos a blanco¹¹³ o a negro, disminución de la visión, imágenes que se desvanecen o se entenebrecen¹¹⁴, luces deslumbrantes o

106. Bataille, *La experiencia interior*, p. 99.

107. *Ib.*, p. 121.

108. G. Bataille, *El culpable*, seguido de *El aleluya* y *Fragmentos inéditos*, Madrid: Taurus, 1974, p. 41.

109. G. Bataille, Once poemas retirados de *El Arcangélico*, en *Poemas*, trad. M. Arranz, Valencia: Pre-Textos, 1980, p. 21.

110. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, p. 299.

111. L. Aragon, «Le contre-chant», *Le fou d'Elsa. Poème*, París: Gallimard, 1963, p. 73. (El original no lleva signos de puntuación).

112. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, p. 277.

113. En el emotivo final de *Pickpocket* (1959), Robert Bresson culmina la secuencia con una fascinante aportación, dejando que una vez fundida en negro, la pantalla continúe con esta ausencia de imagen mientras se prolonga la música final. La pantalla vacía de imágenes es considerada por André Bazin no como un vacío, sino como un logro y un triunfo. Bazin analiza una de las películas que utilizan de forma muy expresiva este recurso: *Journal d'un curé de campagne* (1950), de Robert Bresson, en el que la relación entre imagen y texto lleva al uso de la pantalla vacía. Llega un momento del filme en el que la imagen desaparece. Bazin describe este caso en el que la imagen se retira de la pantalla como una evidencia del «cine puro, como la página en blanco de Mallarmé o el silencio de Rimbaud»: «En el punto al que Bresson ha llegado, la imagen sólo puede decir algo más desapareciendo. El espectador ha sido progresivamente conducido a esta noche de los sentidos cuya única expresión posible es la luz sobre la pantalla blanca.» Cf. Bazin, *¿Qué es el cine?*, p. 146.

114. Véase la escena culminante de *La mirada de Ulises*, de Theo Angelopoulos, el plano que es todo niebla en Sarajevo, un plano vacío de imagen pero terrible en su sentido, donde la ausencia de iconografía figurativa niega la pretensión de filmar lo infilmable, el brutal asesinato de los inocentes. Esta utilización del fuera de campo, del espacio-off, está presente en Angelopoulos desde su primer largometraje, haciendo de la interrelación entre lo visto y

colores que se diluyen, ausencia de iconografía figurativa, imágenes desérticas¹¹⁵, espacios monocromos, mirada ciega, pantallas en negro... A propósito de este vaciamiento de la mirada en el cine, de la sensación desnuda y definitiva que es el umbral de la no-imagen, Robert Bresson ha escrito: «EN ESTA LENGUA DE IMÁGENES ES PRECISO PERDER POR COMPLETO LA NOCIÓN DE IMAGEN, QUE LAS IMÁGENES EXCLUYAN LA IDEA DE IMAGEN.» «Vaciar el estanque para hacerse con los peces.»¹¹⁶ El realizador francés afirma que se trata más de ocultar que de revelar: «No hay que mostrar todo, sino no hay arte, el arte va con la sugestión. El ideal sería no mostrar nada en absoluto; es imposible. [...] Hay que preservar el misterio; vivimos en el misterio [...]»¹¹⁷.

Casi al comienzo de *Topio stin omichli (Paisaje en la niebla, 1988)*, filme de Theo Angelopoulos, la pantalla permanece completamente a oscuras mientras la voz infantil de Voula, casi susurrada, relata el génesis a su pequeño hermano Aléxandros: «En el principio había oscuridad y después se hizo la luz... y la luz se separó de la oscuridad...». La imagen permanece en tinieblas, hasta que la madre de los niños abre la puerta de su cuarto, para comprobar si éstos ya duermen. Una hendidura de luz se hace presente y el oscuro espacio se torna pensable, rimando el acto fílmico de imprimir una imagen con el relato bíblico de la creación que narra la niña. Más avanzado el filme, en medio de la noche, Voula, al mirar la imagen en blanco de una tira de fotogramas que le enseña Orestes, dice: «No se ve nada» (45:46). Puede ser, quizá, un fragmento del comienzo de una bobina. O un trozo de neblina sobreexpuerto. O quizá el blanco del ojo, del ojo que nos mira y por el que

lo sugerido una de las características fundamentales de su cine, lo que lo convierte en uno de los directores que con mayor sabiduría y complejidad ha utilizado esta puesta en escena. Y en todo momento, a pesar de las múltiples intenciones con que la ha aplicado, impera siempre una demanda hacia el espectador para que éste complete el sentido de los planos. En el rescate de una mirada primigenia y reveladora, *To vlemma tou Odyssea* se encuentra con la desaparición, con el blanco: toda la pantalla se convierte en horizonte monocromo de lo inaprehensible. Cf. P. Alberó, *Theo Angelopoulos. La mirada de Ulises. To vlemma tou Odyssea*, Barcelona: Paidós, 2000, pp. 113-18.

115. *Dni zatmeniya (Días de eclipse, 1988)* de Aleksandr Sokurov introduce, en un plano aéreo, el recurso del eclipse sobre un pueblo para apagar la luz de la pantalla progresivamente de arriba abajo e izquierda a derecha. Por otra parte, la imagen del desierto recorre el filme, incluido el largo plano final de la montaña, en el que, por medio de un fundido, el poblado desaparece lentamente, permaneciendo sólo la tierra yerma. Este plano, a modo de mirada ciega, sugiere una experiencia indefinible; la presencia límite de la montaña que parece negación absoluta de todo, es en realidad la afirmación de un principio insondable, el Uno invisible.

116. Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, pp. 57, 75.

117. *Apud* Zunzunegui, *Robert Bresson*, p. 236.

vemos, «blanco sobre blanco» (*Weiß in weiß*), según el verso de Paul Klee¹¹⁸. El vacío blanco del que la fuerza creativa emerge se experimenta como un vasto silencio en el que los incidentes cromáticos son breves sonidos. La Gran Ausencia presente, según Edmond Jabès, tal como hemos visto en la obra de Bresson, se halla en este blanco que lo abarca todo: «El ojo es suplantado por la vista. / [...] / Escuchar esta nada. Leer este blanco.»¹¹⁹

El fotograma sobreexpuesto de *Paisaje en la niebla*, la Polaroid sin imagen de *La mirada de Ulises* y el fundido en blanco de la playa de *Five*, son imágenes vacías, abismos de la mirada, que expresan la relación sin relación que es lo invisible. El desierto de la imagen, el paisaje de la presencia como ausencia, el vuelco de lo divino en la ausencia, «como momento de la Separación»¹²⁰, es el fondo de ausencia¹²¹, «la imagen que exige un vacío en el corazón de su visibilidad», un «vacío secreto»¹²². «Manifestación secreta» que se nos transmite como un «don secreto»¹²³. El blanco dominante es aquí simultáneamente vacío y lleno a la vez, el indicio autosuficiente de una presencia impenetrable: el vacío irrepresentable¹²⁴. La imagen representa la ausencia de la presencia y la presencia de la ausencia. La *ausencia* de forma es la *presencia* de la no-forma divina. La pantalla en blanco o en negro muestran una presencia *in absentia*, presenta la presencia en tanto ausente, deserción, el retiro en el que esa presencia se mantiene, la región de la presencia ausente que en otro tiempo llamaban lo sagrado: la invisibilidad del dios retirado en su unicidad¹²⁵. El fotograma en blanco es el *topos* de esta presencia ausente; es la imagen ciega. «Sin duda, no basta con ver.»¹²⁶ Dibujar en lo invisible quiere decir que «hay participación de la vista en lo visible, y de lo visible a su vez en lo invisible que no es otra cosa que la vista misma». «Ver lo que no es visible, ver lo que se da a ver solamente a la mirada capaz, a los ojos que ya han sabido ver

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

119. E. Jabès, *Le Livre du partage*, París: Gallimard, 1987, p. 73.

120. Derrida, *La escritura y la diferencia*, p. 94.

121. Cf. J.-L. Nancy, *Au fond des images*, París: Galilée, 2003.

122. Cf. M.-J. Mondzain, *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, París: Seuil, 1996, p. 121.

123. Cf. J. Derrida, *Cómo no hablar: Y otros textos*, 2ª ed., Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1997, p. 49.

124. Cf. Wunenburger, *La vida de las imágenes*, Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones; Universidad Nacional de San Martín, 2005, pp. 198-200.

125. Cf. J.-L. Nancy, *La mirada del retrato*, Buenos Aires; Madrid: Amorrortu, 2006, pp. 56 y ss.

126. Marion, *El cruce de lo visible*, p. 56.

en la noche de lo invisible»¹²⁷. Esta Ausencia hace intensa «la presencia de una ausencia en tanto que ausencia»¹²⁸. La playa desértica de *Five* muestra el espacio paradójico de la presencia-ausencia, del decir y desdecir, de lo visible y lo invisible: «¡Oh blancura última! Bajo esta blancura yacemos, bajo este rostro inmaterial blanco.»¹²⁹ La playa vacía es la imagen del más allá de la imagen, el no-signo secreto del Rostro sin rostro. En la imagen se vacía una realidad ausente, «la blancura de lo real», «página blanca que ofrece su carne a la *inscripción* del infinito»¹³⁰. Así pues, lo invisible se manifiesta igualmente en el arte, no menos cerca de lo sagrado, que oculta su objeto. La obra no es más que el receptáculo, la caja de un objeto adivinado y sustraído a la mirada. Imagen recurrente en los filmes de Sokurov (*Elegía de un viaje, Padre e hijo*) son los vastos espacios nevados. Ojos abrasados por la nívea luz cegadora; «blanco sobre blanco»¹³¹, el «blanco siempre más blanco [...] que está en el fondo de lo que no tiene fondo»¹³²: «desmesurada claridad» (*übermässige Klarheit*), el lenguaje puede alcanzar la claridad solamente cegándose, claridad totalmente indecible que es la huella sin rastro de la *oscuridad* constitutiva de la Ausencia¹³³. La vacuidad de la pantalla en blanco es el límite entre lo visible y lo invisible: «trayecto del blanco visible al invisible blanco»¹³⁴.

Imágenes que se ahogan en la mirada. Los ojos están –en palabras de Paul Celan– *zur Blindheit überredete*: persuadidos a la ceguera, al deslumbramiento-anegamiento. Ojos ciegos al mundo, ojos en las grietas de morir, cicatrices en lugar de la vista. La impercepción recorre el cine contemporáneo. El *oxímoron* implícito en re-velación, el acto de volver a velar, de esconder lo que está revelando (i.e., develando), nos permite entender el sentido de estas imágenes del apagamiento o del encubrimiento. Un fotograma sobreexpuesto en el que Voula no ve nada: la mirada translúcida, la imagen sin imagen, el fundido en blanco, «el blanco siempre más blanco». «Copos negros», «nieve

127. J.-L. Nancy, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Madrid: Trotta, 2006, pp. 16, 37.

128. *Ib.*, p. 81.

129. E. Jabès, «Il n'y a de trace que dans le désert», en F. Laruelle (ed.), *Textes pour Emmanuel Lévinas*, París: Jean-Michel Place, 1980, p. 20.

130. M.-J. Mondzain, *L'image naturelle*, París: Le Nouveau Commerce, 1995, pp. 26, 28.

131. Blanchot, *El libro por venir*, p. 106.

132. Blanchot, *La bestia de Lascaux; El último en hablar*, p. 69.

133. Cf. M. Cacciari, *Soledad acogedora: de Leopardi a Celan*, Madrid: Abada, 2004, pp. 65, 70-1.

134. E. Jabès, *Le Parcours*, París: Gallimard, 1985, p. 99.

sin luz» (Celan)¹³⁵, «negra nieve» (‘Attâr¹³⁶, Valente¹³⁷). En las fotografías que tiempo atrás «A» había tomado no se veía nada, y ahora es la espesa niebla la que le impide ver sus propias manos. El fundido en blanco o la pantalla a oscuras son la antítesis de la mirada en el cine: su ruina, su re-velación.

Contravisión interior. Los ojos aniquilados en el negro níveo de la mirada.

135. Celan, «Schwarze flocken» (Copos negros), *Der Sand aus den Urnen (La arena de las urnas)*, en *Obras completas*, p. 402.

136. «¡Si el lenguaje es apropiado para la exposición de la ley, es nieve negra para la expresión de lo divino!» ‘Attâr, *Le Livre de l'épreuve (Musibat-nâma)*, p. 336.

137. Valente, «El pecado», *La memoria y los signos*, en *Punto cero*, p. 189.