



## Ver es no ver: κένωσις de la imagen (A. Tarkovski), ceguera vidente (C. Monet, J.-L. Godard) y los restos del azul sagrado

Antoni Gonzalo Carbó<sup>1</sup>

Recibido: 27-07-2023 / Aceptado: 02-05-2024

**Resumen:** «Sin duda, no basta con ver» (Jean-Luc Marion); «ver es no ver *nada*» (Michel de Certeau); «el ciego puede ser un vidente» (Jacques Derrida). La κένωσις ('vaciamiento') de la imagen está muy bien expresada en la secuencia final del filme *Andréi Rubliov* (1966, Andréi Tarkovski), que registra el paso de la *imagen* (la faz del Cristo Redentor), lo visible, a la *no-imagen* (la tabla blanca vacía) del icono «desfigurado» (Isaías 52:14) por la lluvia, lo invisible materializado en los restos de pigmento azul. La contraposición ceguera-videncia está reflejada en la expresión de Marcel Proust, a partir de Claude Monet, que Jean-Luc Godard introduce en su filme *Adieu au langage* (2014): «pintar que no se ve ... la insuficiencia del ojo». El icono viene de la κένωσις de la imagen. El pintor (Rubliov, Tarkovski) ve más que lo visible, como el ciego, pintor y vidente por excelencia (Monet, Godard, Derek Jarman). **Palabras clave:** teología del icono; κένωσις de la imagen; ceguera-videncia; Marcel Proust; Jean-Luc Godard; Andrei Tarkovski; Derek Jarman; color azul

## [en] Seeing is not seeing: κένωσις of the image (A. Tarkovsky), blind seer (C. Monet, J.-L. Godard) and the remains of sacred blue

**Abstract:** «It is certainly not enough to see» (Jean-Luc Marion); «to see is to see nothing» (Michel de Certeau); «the blind can be a seer» (Jacques Derrida). The κένωσις ('emptying') of the image is very well expressed in the final sequence of the film *Andrei Rubliov* (1966, Andrei Tarkovsky), which records the passage from the *image* (the face of Christ the Redeemer), the visible, to the *non-image* (the empty white tablet) of the icon «disfigured» (Isaiah 52:14) by the rain, the invisible materialised in the remains of blue pigment. The blindness-clairvoyance contraposition is reflected in Marcel Proust's expression, from Claude Monet, that Jean-Luc Godard introduces in his film *Adieu au langage* (2014): «to paint what is not seen ... the insufficiency of the eye». The icon comes from the κένωσις of the image. The painter (Rubliov, Tarkovski) sees more than the visible, like the blind, painter and seer par excellence (Monet, Godard, Derek Jarman).

**Keywords:** theology of the icon, κένωσις of the image, blindness-clairvoyance, Marcel Proust, Jean-Luc Godard, Andréi Tarkovski, Derek Jarman, color blue

**Sumario:** 1. La κένωσις de la imagen en el icono; 2. Ver es no ver; «pintar que no se ve»; 3. El insondable azul; 4. Palabras finales; 5. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Gonzalo Carbó, A. (2024) "Ver es no ver: κένωσις de la imagen (A. Tarkovski), ceguera vidente (C. Monet, J.-L. Godard) y los restos del azul sagrado", en *Escritura e Imagen* 20, 77-100.

<sup>1</sup> Universidad de Barcelona  
antonigonzalo@ub.edu

«Vuelvo a ver el verde, el rojo y por fin el azul atenuado.»  
Claude Monet, carta al Dr. Charles Coutela, Giverny, 21-10-1923.

«[...] Ved cómo todo calla [...] cómo todo es azul [...]. En ese lugar del lienzo, no pintar ni lo que se ve puesto que no se ve nada, ni lo que no se ve puesto que sólo se debe pintar lo que se ve, sino pintar que no se ve [...].»

Marcel Proust, *Jean Santeuil*.

«Nunca recuperaré la vista. [...] En busca del insondable azul de la Dicha.»  
Derek Jarman, *Croma*.

## 1. La κένωσις de la imagen en el icono

*Icono de la crucifixión*, probablemente Constantinopla o Tesalónica, primera mitad del siglo *xiv*<sup>2</sup>. En este icono los detalles narrativos descritos en la Biblia son eliminados aquí para centrar la atención en Cristo flanqueado por las afligidas figuras de María, de una delgadez extrema, y el joven San Juan (Figura 1). El resultado es una obra de austera belleza, con solo una muralla baja almenada para indicar que la escena tiene lugar en Jerusalén. Probablemente, después de la ocupación otomana de Grecia a mediados del siglo *xv*, las caras fueron raspadas, quizás con la punta de una espada. Una imagen de la Virgen y el niño Jesús está pintada en el otro lado del icono. El ataque iconoclasta a los rostros de María y de San Juan no hace sino potenciar el sentido mismo del icono. Por medio del gesto iconoclasta de la *desfiguración* de los semblantes de ambos no se desdibuja el sentido último del icono, que consiste precisamente en la κένωσις (‘vaciamiento’) de la imagen<sup>3</sup>. El rostro sin facciones de la Virgen hace que fijemos nuestra atención en el azul inmaterial sagrado de su manto.

Lo que queda de este icono tan austero es, por un lado, el vaciamiento del Padre en el Hijo, y de éste en la cruz, y, por otro, el azul sagrado del manto de la Virgen y de la vestimenta de San Juan que resaltan sobre el fondo dorado del icono. Éste es normalmente dorado, o bien de color azul profundo. Un fondo dorado manifiesta la vida divina, mientras el azul representa la eternidad y lo celestial. Cada uno de los colores también tiene su significado. El azul simboliza el misterio de la vida divina<sup>4</sup>; es el color que se encuentra en el manto del Pantocrátor, en la mandorla que lo rodea, y frecuentemente en los mantos de los apóstoles y de la Virgen María.

En la tradición occidental el azul es el color espiritual por excelencia, ligado a la visión del cielo y del mar y, sobre todo, como símbolo de la profundidad cosmológica del universo<sup>5</sup>. La luz aparta a la materia de su naturaleza tenebrosa. Pero la luz

<sup>2</sup> Weitzmann, K., Chatzidakis, M., Radojčić, S., *Le grand livre des icônes*, [París], Ars Mundi, 1987 [1977], pp. 86, 203.

<sup>3</sup> Uspenski, L. A., *Teología del icono*, Salamanca, Sígueme, 2013, p. 160.

<sup>4</sup> Cf. Sandler, E., *L'icône. Image de l'invisible. Éléments de théologie, esthétique et technique*, París, Desclée de Brouwer, 1981.

<sup>5</sup> Cf. Gercke, H., (ed.), *Blau: Farbe der Ferne*, Heidelberg, Wunderhorn, 1990; Haas, A. M., *Visión en azul. Estudios de mística europea*, Madrid, Siruela, 1999; Mavor, C., *Blue Mythologies. Reflections on a Colour*, Londres, Reaktion Books, 2013.

material, natural y creada, se convierte en tinieblas si la comparamos con la luz inteligible y la luz increada que irradian del Dios incognoscible. La Luz divina puede ser también azul: se cree que los fondos azules aparecieron antes que los dorados en los primitivos mosaicos murales<sup>6</sup>, y azul era el color dominante en muchas mandorlas que rodean a Cristo en las escenas de la Transfiguración (μεταμόρφωση) y la Resurrección (ἀνάστασις) desde el siglo VI, como también en la aparición de la mano de Dios en las iglesias bizantinas. En la Transfiguración, la «luz» que emana de la mandorla de Cristo se hace más blanca a medida que se aleja de su fuente, y en el caso del mosaico absidal *La transfiguración de Cristo*, s. VI (Monasterio de Santa Catalina, Siná) llega incluso a teñir de azul las vestiduras de los Apóstoles. El azul (κύανος) es el color de la Oscuridad divina (σκότος) que rebasa la luz, de acuerdo con el sentido confuso que comunican los relatos evangélicos sobre la Transfiguración. En Italia, a la Virgen María, Reina Celestial, tradicionalmente se la representaba vestida con un manto azul-púrpura, utilizando probablemente el pigmento azul más caro, el *ultramarino* (venido de más allá de los mares), *i.e.*, el lapislázuli.

Todas las antiguas culturas hicieron del azul un color relacionado con la divinidad. Los egipcios ligaron la piedra semipreciosa del lapislázuli con el cielo y con sus dioses. Es natural que en Bizancio fuese establecido como el color propio de Dios y de las personas a las cuales les transmite su santidad. En un icono bizantino el azul se emplea para representar la trascendencia; el color azul como «misterio de los seres». El azul fue el símbolo necesario de la eternidad divina, de la inmortalidad humana y, por consecuencia natural, se convirtió en color fúnebre. Al final de la Edad Media, la jerarquía de los colores que reinaba en el pensamiento occidental se había reorganizado por completo y el azul era el color dominante. A partir de ese momento, evocaba la realeza y la nobleza, el amor leal y la paz. El gusto por el azul iniciado en el siglo XI continuó en el Renacimiento y después.

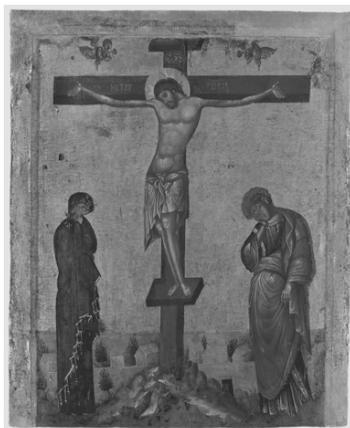


Figura 1. *Icono de la crucifixión*, probablemente Constantinopla o Tesalónica, primera mitad del siglo XIV. Temple y oro sobre tabla, 103 x 84 cm. Museo bizantino y cristiano, Atenas.

<sup>6</sup> Bréhier, L., «Les mosaïques murales à fond d'azur», *Revue des études byzantines*, 3 (1945), pp. 19-28.

Los colores azul y blanco, atribuidos a la Virgen María, expresan el desprendimiento del mundo y el vuelo hacia Dios del alma liberada. El icono de la *Dormición de la Virgen* pintado por Teófanos el Griego y que se puede admirar en la Galería Tretiakov de Moscú es un perfecto ejemplo<sup>7</sup>.

Su expresión en la imagen cinematográfica estaría reflejada en un plano fijo del filme visionario del insigne cineasta y pintor armenio Serguéi Paradžánov (1924-1990) titulado *Sayat Nová* (El color de la granada, 1968), testamento espiritual del realizador. El plano fijo que nos ocupa, a modo de un icono, nos muestra una pintura mural de un ábside que representa una *Maiestas Mariae* tradicional con el niño Jesús en sus brazos y sentada en el trono celestial. El rostro de la Virgen es un montaje que forma parte del plano-secuencia en la que un arquero derriba con su flecha su faz, dejando en su lugar el vacío blanco (Figura 2). De nuevo aquí el gesto aparentemente iconoclasta con el rostro visible no hace sino reforzar los vestigios de lo sagrado invisible en los azules añiles que dominan en esta pintura mural. Tal como reconoce el propio realizador: «En la composición de *Sayat Nová* el tema es el ascetismo, los monasterios, las celdas. La presentación del mundo poético del héroe exige una atmósfera más refinada, de interiores más lacónicos donde todo está penetrado de un soplo sagrado»<sup>8</sup>.



Figura 2. *Sayat Nová* (El color de la granada, 1968, dir. Serguéi Paradžánov).

Signo del misterio de la vida divina, el azul oscuro domina en la iconografía: «El color de la bóveda celeste, el azul, fue en la lengua divina el símbolo de la verdad eterna; en la lengua sagrada, lo fue de la inmortalidad; y en la lengua profana, de la fidelidad»<sup>9</sup>. Este es el color del centro del halo en los iconos de Transfiguración y Cristo en la gloria. En las pinturas de la Edad Media, el Mesías va vestido de azul durante los tres años de su predicación de verdad y sabiduría. Jesús es el cordero místico, y sus ropas son azules. El color azul, combinado con el negro, es el atributo del iniciador, que rompe las puertas de la muerte espiritual por medio de la fuerza de la Verdad. El azul, en su significación absoluta, representa la verdad divina, aquello que es eterno:

<sup>7</sup> Lasareff [Lazarev], V., *Íconos rusos primitivos*, Barcelona, Rauter, 1962, pp. 16, 17.

<sup>8</sup> Entrevista de Mikhail Vartanov con Serguéi Paradžánov. *Apud* Cazals, P., *Serguei Paradjanov*, París, Étoile, Cahiers du cinéma, 1993, p. 161.

<sup>9</sup> Portal, F., *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Mallorca, J. J. de Olañeta, p. 81.

[El azul] es sin duda el más profundo y el más inmaterial de los colores [...]. La mirada penetra ahí hacia el infinito.

Es el color celeste por excelencia, por ello predomina en las vidrieras medievales, desmaterializando en alguna manera las formas que en ellas se encuentran insertas. Es un color pasivo en el nivel material por su débil resplandor, pero resulta eminentemente activo en el nivel espiritual puesto que está orientado hacia lo trascendente. Guía al espíritu por el camino de la fe que simboliza. [...]

El azul oscuro, signo del misterio de la vida divina domina en la iconografía. Es el color del centro de la aureola en los iconos de la Transfiguración y en el de Cristo en la Gloria. Azul es también el manto del Pantocrátor, azules las vestiduras de la Virgen y de los Apóstoles, sin olvidar el azul modelado en el icono de la *Trinidad* de Rubliov. [...]

El manto púrpura y azul del personaje central en el icono de la *Trinidad* de Rubliov destaca a su vez la humanidad, el sacrificio y la dignidad de Cristo. La vestidura púrpura es a la vez real y sacerdotal. Los dos colores dan testimonio de las dos naturalezas asumidas en una única hipóstasis.<sup>10</sup>

El azul vibrante de la túnica del ángel de la *Trinidad* de Andréi Rubliov (¿1360?–1430) es seguramente el del lapislázuli. Importada de Badakhshān (Afganistán), esta roca finamente molida producía un pigmento azul intenso. Los artistas de Oriente Próximo fueron los primeros que lo utilizaron en pintura, y se encuentra también en algunos mosaicos bizantinos de los siglos X al XII particularmente lujosos, en los que fragmentos de roca se codean con minúsculas teselas de oro, de plata y de piedras semipreciosas:

En la *Trinidad*, el Maestro se propuso hacer brillar los colores con toda su fuerza, para que su belleza fuera aún más evidente. Consiguió lapislázuli, un color preciosísimo y muy apreciado, y, sin mezclarlo con otros colores, lo colocó como una mancha azul brillante en el centro mismo del icono. En efecto, el manto azul del ángel del centro atrae como el color puro de una piedra preciosa, dando al icono de Rubliov un efecto vívido. Esta es la parte del icono que más impacta, la nota que más se queda grabada en la memoria.<sup>11</sup>

Los iconógrafos, escritores, que no pintores, de los iconos puesto que éstos se escriben y no se pintan, no pueden utilizar libremente los colores (χρώματα), ni darles tonalidades diversas, como tampoco pueden obscurecerlos con sombras, pues debe concretarse el color que está previamente determinado. En primer lugar, al hablar sobre los colores en los iconos es necesario hacerlo sobre su luz, pues en ellos la luz no proviene de un lugar específico, tal como sucede en la pintura occidental, ya que en ellos las figuras están inmersas en la luz. Todo el arte de Bizancio tiende hacia una superación de las formas expresando la materialidad. Los mosaicos de Rávena, por sus colores solos, son un himno a la luz. Ahora bien, la luz es el sujeto del icono. Y, sin embargo, no puede ser iluminado, lo mismo que no se ilumina el sol. Tejido con luz divina, el icono ignora las sombras.

El filósofo ruso Eugen Trubetskoi, en *Tres estudios sobre el icono* (1916), analiza la importancia del color en los iconos:

<sup>10</sup> Quenot, M., *El Icono*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1990, pp. 145-149.

<sup>11</sup> Alpatov, M., *Andrej Rublev*, Milán, Istituto Editoriale Italiano, 1962, p. 38.

El campo de los significados de los colores del icono es tan infinito como el campo natural de los colores visibles del cielo. Primero vienen los azules de los cuales el iconógrafo conoce una gran variedad: el azul oscuro de las noches estrelladas, el azul brillante del día, y una multitud de tonos más pálidos: azules ligeros, turquesa, casi verdes. Nosotros, habitantes del Norte, estamos familiarizados con estos azules que tiran hacia el verde después de la puesta del sol. Pero el azul no constituye más que el fondo común sobre el cual se despliega una infinidad de otros colores celestes: el centelleo de las estrellas, el rojo de la aurora, el rojo de una tormenta nocturna o de un incendio; los numerosos tonos del arco iris, finalmente el oro del sol del mediodía. [...] Tal es en el icono la jerarquía de los colores alrededor del «sol sin crepúsculo».<sup>12</sup>

Asimismo, la pensadora Marie-José Mondzain apunta a la relación entre el punto ciego del ojo de la visión ordinaria y el color como *vestigium* de lo invisible<sup>13</sup>. Si la mirada se acerca al ἱμάτιον (manto) del *Cristo Redentor* de Andréi Rubliov, podrá alcanzar a ver los vestigios de pigmento azul (Figura 3): «Para Rublev, el color era el medio con el que revelaba el mundo interior del santo.»<sup>14</sup> Los azules de varios tonos (producidos a partir de lapislázuli) adquirieron una relevancia excepcional en iconos y frescos por los dos iconógrafos más influyentes de principios del siglo xv de Moscú, Teófanos el Griego y su discípulo Andréi Rubliov. Los diferentes azules parecen estar cargados teológicamente, en particular, al representar la mandorla de Cristo; la Luz Divina que emana se vuelve azulada y plateada a medida que se aleja de su fuente, pero es azul oscuro cuando toma la carne de Cristo.



Figura 3. Andréi Rubliov, *Cristo Redentor*, ca. 1410. Galería Tretiakov, Moscú.

<sup>12</sup> Troubetzkoï, E. N., *Trois études sur l'icône*, Paris, O.E.I.L., YMCA-Press, 1986, pp. 65-66.

<sup>13</sup> Mondzain, M.-J., *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996, pp. 127, 129.

<sup>14</sup> Lazarev, V. N., *Andrej Rublev*, Milán, Edizioni per il Club del Libro, 1966, p. 45.

Κένωσις de la imagen, apertura de la visión y sentido clarividente del color son tres eslabones comunes en las filmografías visionarias de Jean-Luc Godard y Andréi Tarkovski. En un plano lento del apéndice final del bellissimo filme *Andréi Rubliov* (1966, A. Tarkovski), la cámara subjetiva se adentra en un fragmento azul de una de las vestimentas de la *Trinidad* de Rubliov<sup>15</sup>, con sus etéreas curvaturas y sus luminosos parches de amarillo y azur intenso, hasta que el azul ocupa todo el cuadro cinematográfico: «Mediante una combinación hábil de tres tonos de azul, Rublev, consigue relaciones sutiles que se completan y se hacen eco. Al abandonar la sala donde está expuesta la *Trinidad*, el visitante experimenta por largo tiempo la resonancia de estos colores asombrosos»<sup>16</sup>. Es el azul sagrado de los iconos de Rubliov, tal como se indica en el guión literario del filme:

El triunfo de las líneas, la nobleza del color [...] por el canto de la tierra que ha empujado a Andréi al amor ciego hacia el añil celeste, el trazo caprichoso en color turquesa, hacia la alegre vecindad entre las encendidas rocas y el peso azul en las vestimentas de los ángeles. [...]

El ritmo de los ropajes que caen libremente de los hombros [...] resbalando por la superficie azul violeta, en la que ya empieza a acumularse el color lila pálido y el púrpura difuminado, rasgado por la secular telaraña de las grietas, que no hace más que multiplicar la belleza ya de por sí imposible del icono [...].<sup>17</sup>

No obstante, según Tarkovski, la κένωσις o sacrificio de la imagen no pueden tener sentido si no va acompañada, de una absoluta κένωσις interior, el total vaciamiento y anihilamiento de sí: «A mí, como persona con convicciones religiosas, me interesa sobre todo alguien capaz de entregarse en sacrificio, ya sea por un principio espiritual, ya sea para salvarse a sí mismo, o por ambos motivos a la vez»<sup>18</sup>.

Practicar una κένωσις de la imagen: liberar la mirada de la imagen para devolverle a la mirada su libre iniciativa y su problemática libertad. Las «grietas» de las que habla Tarkovski en el pasaje citado abren la brecha a lo invisible, el cruce de lo visible por lo invisible. Un lento movimiento de cámara al final del filme de Tarkovski registra el paso de la faz del *Cristo Redentor* de Andréi Rubliov a la tabla vacía del icono *desfigurado* por la lluvia, abriendo así la pantalla visible de una contra-mirada reconocible como invisible. Los restos de azul añil del icono serán arrastrados, simbólicamente, por la lluvia<sup>19</sup>.

El ultramar se encuentra poco en los frescos medievales<sup>20</sup>. La obra de Giotto en la capilla Scrovegni en Padua (ca. 1304-06) es una gloriosa excepción, donde no parece haberse reparado en gastos. Ponemos nuestra atención en el paso que se produce en el techo de la misma, cercano al fondo, entre el medallón con la media figura del Redentor bendiciendo, y el cielo estrellado lapislázuli abisal que lo rodea (Figura 4).

<sup>15</sup> Cf. Bunge, G., *L'iconographie de la Sainte Trinité. Des catacombes à Andreï Roublev*, París, Médiaspaul, 2000, pp. 103, 106.

<sup>16</sup> Lasareff, V., *Íconos...*, op. cit., p. 22.

<sup>17</sup> Tarkovski, A., *Andréi Rublov. El guión literario*, Salamanca, Sígueme, 2006, p. 280.

<sup>18</sup> Tarkovski, A., *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Rialp, 1991, pp. 239-240.

<sup>19</sup> Tarkovski, A., *Andréi Rublov*, op. cit., p. 281.

<sup>20</sup> Cf. Thompson, D. V., *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, Nueva York, Dover, 1956, pp. 130, 145-150.

El efecto del conjunto es el que producirán en el siglo xx los cielos estrellados de Vincent van Gogh —«[...] pinto el infinito, hago un simple fondo del azul más rico, más intenso que pueda confeccionar [...]»<sup>21</sup>— o la pintura monocroma azul ultramar inmaterial de Yves Klein. En efecto, para el artista francés el azul tiene un significado simbólico y metafísico que remite a una especie de revelación espiritual. En este sentido, Klein recordará la profunda conmoción que experimentó la primera vez que vio los frescos de la basílica de San Francisco de Asís, al contemplar el azul intenso de las obras de Giotto. El azul en Asís le convenció de que lo azul del azul no tiene dimensiones. En 1958 escribió: «Creo que aquí se puede hablar de una alquimia de la pintura [...]. Es la sugestión de sumergirse en un espacio que es más amplio que lo infinito. El azul es lo invisible que se está haciendo visible.»<sup>22</sup> Ya lo había resumido el asimismo artista suizo Johannes Itten:

[...] Lo espiritual y lo etéreo, lo aéreo y lo transparente, pues allí reina el azul. [...]  
 El azul es una fuerza poderosa como la fuerza de la naturaleza en invierno, en la que todo nace y crece oculto en la oscuridad y el silencio. El azul siempre es sombrío y, en su máximo esplendor, tiende a la oscuridad. Es una nada intangible y, sin embargo, está presente como la atmósfera transparente. [...] El azul arrastra nuestro espíritu más allá de las vibraciones de la fe hacia la infinita lejanía del espíritu. [...]  
 Allí donde reina el desconocimiento, la oscuridad, allí luce el azul de la fe pura como una luz lejana. [...]  
 El carácter retraído del azul, su silenciosa humildad y su profunda fe adquieren toda su expresión en los cuadros de la Anunciación.<sup>23</sup>

Como insigne precedente, Marcel Proust, en su célebre novela *À la recherche du temps perdu*, había puesto su atención en el cielo azul profundo («l'azur, plus doux encore, s'assombrit»<sup>24</sup>) de Giotto<sup>25</sup> y el vuelo de los ángeles<sup>26</sup>, y dice de esos murales de Padua, extraordinariamente preservados, que «todo el techo [...] y los fondos de los frescos son tan azules que parece que el día soleado ha cruzado el umbral junto con el visitante»<sup>27</sup>. En efecto:

Así, por ejemplo, el ultramarino [...] se saca del lapislázuli de las montañas de Afganistán, y su precio y lo profundo de su azul, similar al color del cielo por las noches, lo convirtieron en el color más adecuado para el vestido de la Reina de los Cielos, la Virgen María, y para el manto de su Hijo. [...] El ultramarino podía ser iluminado con oro sin perder por ello su sustancia, y además producía un efecto cromático que enriquecía las resonancias nocturnas, irreales y místicas del color azul. Lejos de imitar la luz del sol a mediodía, este

<sup>21</sup> Van Gogh, V., *Cartas a Theo*, Barcelona, Barral, 1971, p. 243.

<sup>22</sup> *Apud* Weitemeier, H., *Yves Klein 1928 – 1962. International Klein Blue*, Colonia, Taschen, 2001, p. 39.

<sup>23</sup> Itten, J., *El arte del color. La experiencia subjetiva y el conocimiento objetivo como caminos para el arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 2020, pp. 124-125.

<sup>24</sup> Proust, M., *À la recherche du temps perdu*, 4 vols., París, Gallimard, 1987-1989, vol. IV, p. 226.

<sup>25</sup> Monnin-Hornung, J., *Proust et la peinture*, Ginebra, Lille, Droz/Giard, 1951, pp. 36-39, 64-72; Stierle, K., «Marcel à la chapelle de l'Arena», en Warning, R., Milly, J. (dir.), *Marcel Proust. Écrire sans fin*, París, CNRS Éditions, 1996, pp. 182, 194-195.

<sup>26</sup> Cf. Houppermans, S., «Proust et les couleurs», en Houppermans, S., Hullu-van Doeselaar, N. de, van Montfrans, M., van Wesemael, S. (eds.), *Marcel Proust aujourd'hui*, Ámsterdam, Nueva York, Rodopi, 2003, pp. 155-169; Vago, D., *Proust en couleur*, París, Honoré Champion, 2012.

<sup>27</sup> *Apud* Ball, Ph., *La invención del color*, Madrid, México, Turner, FCE, 2003, p. 307.

modelado antinatural servía perfectamente al propósito celestial y simbólico que tenía. [...]

En el caso del lapislázuli, uno de los pigmentos más caros que Giotto usará para los ropajes de la Virgen y el Cristo, era preferible aplicarlo a *secco* para evitar que el contacto con el yeso húmedo apagase la intensidad del color.<sup>28</sup>



Figura 4. Giotto, bóveda de la Capilla Scrovegni en Padua, ca. 1304-06.

Proust, saliendo de la claridad del jardín, percibe el azul profundo del cielo que extiende su bóveda sobre todo el ciclo de Giotto, dando al ojo la impresión de que es el cielo real el que ha entrado en la capilla. Proust está tan encantado con esta contemplación que sólo ve este cielo y, al fondo, una aparición que le fascina al máximo, ángeles volando: «En este cielo, transportados sobre la piedra azulada, volaban ángeles que yo veía por primera vez [...]»<sup>29</sup>. Así es: «En la capilla de la Arena, lo sagrado debe convertirse constantemente en profano y, a la inversa, lo profano debe encontrar el aura de lo sagrado»<sup>30</sup>.

La etimología de la palabra mística no nos ofrece un concepto claro de lo que teológicamente se entiende por tal. Proviene del verbo griego  $\mu\acute{\omega}$  ('cerrarse' [v. gr. los ojos, las heridas, etc.]), que a su vez proviene de la raíz indoeuropea  $m\bar{u}$ , cuyo significado es el sonido que se hace con los labios cerrados. «El alma, que ejerce su poder en el ojo, permite ver lo que no es, [...] el ojo atraviesa así el umbral del ser hacia el no ser para ver aquello que no se presenta»<sup>31</sup>. En las célebres palabras de Jean-Luc Godard en *Histoire(s) du cinéma*: «el cine no es un arte ni una técnica, sino un misterio». De ahí que en filmes como *Prénom Carmen* (1983), *Éloge de l'amour*, (2001) o *Adieu au langage* (2014) el ojo se disuelve en el «azul sagrado» (*heiliger Bläue*) del cielo o del mar, manifestación del misterio (del lat. *mysterium*, y este del gr.  $\mu\upsilon\sigma\tau\acute{\eta}\rho\iota\omicron\nu$ ).

Sin embargo, el paso cinematográfico de la iconografía que Tarkovski nos ofrece

<sup>28</sup> Hills, P., *La luz en la pintura de los primitivos italianos*, Madrid: Akal, 1995, pp. 35, 86.

<sup>29</sup> Proust, M., *À la recherche...*, op. cit., vol. IV, p. 227.

<sup>30</sup> Stierle, K., «Marcel...», op. cit., p. 200.

<sup>31</sup> Derrida, J., *Cómo no hablar. Y otros textos*, Barcelona, Proyecto A, 1997 [1989], p. 51.

del *Cristo Redentor* de Rubliov a la imprimación blanca, la tabla vacía, del icono *desfigurado* (Is 52:14; cf. Sal 22:7) por la lluvia, no parece plantear una actitud de iconoclasia. Si la imagen pretende imponerse como su propio original, así pues, satisfacerse a sí misma, lo invisible debe reivindicar definitivamente la invisibilidad, que es lo que, en definitiva, el realizador parece querer demandar con este plano-secuencia. Ningún rostro, y de ninguna manera el de Dios único, no puede ni pretende hacerse ver. En efecto:

En nuestro interior se rasga el velo del instante visible, todavía perceptible, y a través de sus jirones penetra el aliento invisible de otro mundo: ambos mundos se disuelven el uno en el otro [...]

El icono es igual a la visión celeste y al mismo tiempo no lo es: es la línea de contorno de una visión [espiritual]. La visión no es un icono, es real por sí sola.<sup>32</sup>

La cuestión principal aquí sobre el icono nos la plantea Jean-Luc Marion en *El cruce de lo visible*, al introducir dos ideas clave vinculadas al mismo –la «contra-mirada» y la «desfiguración». Es de la naturaleza del icono quemarse o disolverse en la luz, la «luz sin forma»:

[...] La contra-mirada. El icono no pretende hacerse ver, sino que permite ver y dejarse ver a través de él. Imagen deshecha, debilitada, en resumen, atravesada, el icono deja surgir a través de él otra mirada, dándola así a ver. El icono se retira en derredor de la evidencia invisible que, empero, desvela. Nuestra pregunta [...] se formula así: ¿dónde encontrar, originariamente, una imagen que se deshaga de su propia visibilidad para dejar traspasar otra mirada? [...] La renuncia de la imagen a sí misma –condición de su mutación en icono– [...].

El icono viene pues de la *kénōsis* de la imagen.<sup>33</sup>

Es ésta la propuesta que Tarkovski (*Andréi Rubliov*) nos ofrece del paso de la faz *figurada* del Cristo Redentor (la catafática mirada del Rostro velado) a la tabla vacía de la imagen del icono *desfigurada* por la lluvia (la apofática contra-mirada de Aquél que no se reduce a imagen alguna):

Lo invisible da relieve a lo visible. [...] Lo invisible posibilita lo visible, informándolo. El impulso de lo invisible conduce a un espacio ciego de la visión «en el que el ojo se hunde». El rostro no se muestra sino como un trazo fugaz dejado por la permanencia del infinito Desconocido. La presencia velada del Dios oculto inunda la visión del rostro de Cristo, encarnación de Aquél que no se reduce a imagen alguna.<sup>34</sup>

«En el icono –concluye Marion–, lo visible y lo invisible se abrasan con un fuego que ya no destruye, sino que ilumina el rostro divino de los hombres»<sup>35</sup>. El icono realiza la inserción de lo invisible en lo visible; nos ofrece un motivo fenomenológico de la subversión de lo visible por lo invisible.

<sup>32</sup> Cf. Florenski, P., *El iconostasio. Una teoría de la estética*, Salamanca, Sígueme, 2016, pp. 28, 69.

<sup>33</sup> Marion, J.-L., *El cruce de lo visible*, Castellón, Ellago, 2006, pp. 112-113, 115.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 106-107.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 153.

Igualmente, para Godard, la imagen real es la que no vemos. Lo que se ve en el filme tiene menos importancia que lo invisible. Violencia del mirar, desvelamiento de otra luz, que restituye la imagen de lo sagrado. Icono sin imagen, sólo la tabla desnuda. Una estética apofática del silencio y la imagen sacrificada o despojada de formas, imagen sin imagen. El lenguaje puede alcanzar la claridad solamente cegándose, claridad totalmente indecible que es la huella sin rastro de la *oscuridad* constitutiva de la Ausencia:

En la perfecta *kénōsis* de la palabra, las palabras mismas ya no son sino «gotas de silencio a través del silencio». [...]

El lenguaje puede alcanzar la claridad solamente ‘cegándose’, renunciando a ‘mirar’ más allá de sí mismo hacia ‘aquello’ indecible que reside en sus límites, a ‘aquello’ que únicamente *se da*. [...] La oscuridad del lenguaje de los místicos se fundamenta en la total certeza de la claridad de la intuición que metafórica-analógicamente se aludía. [...] Deberá [el Hombre noble] *vaciarse* hasta alcanzar una Nada efectiva, y, en esa *kénōsis* radical, no aceptar otra cosa que la pura y desnuda posibilidad de la claridad que es indecible.<sup>36</sup>

## 2. Ver es no ver; «pintar que no se ve»

La imagen del icono deviene así un proceso de comunión entre lo invisible (πρωτότυπος) y lo visible (τύπος); transición de reconocimiento entre el Padre y el Hijo, entre la trascendencia y la encarnación, comunicando así la imagen inefable e irrepresentable del primero con la imagen visible y representable del segundo. Negándose como imagen imitadora, el icono accede a la persona del otro en cuanto tal; lo visible no abre a otro visible, sino a lo otro de lo visible – el Santo invisible. La abstracción de la tabla vacía de Rubliov – Tarkovski, además desfigurada por la lluvia, como *via negationis*, plantea el sacrificio de la imagen para acceder a la imagen más allá de la imagen, imagen visible de la imagen invisible, sin formas ni figuras: la esencia de la imagen, el icono (εικόν) invisible frente al ídolo (εἰδωλον) visible, pero un icono des-imaginado, abismo del fondo (κένωσις) y de «comprensión oscura». Sin duda, no basta con ver. Ver es no ver. Es la visibilidad de lo que no es visto: «pero allí [en un ícono, un lienzo monocromo] no hay nada que ver más que *una luz* [...]», «en el que *ver* no significa ya “aprehender lo que se ve”»<sup>37</sup>. Sin embargo, en palabras de Jean-Luc Marion, lo *invisto* (el neologismo: *invu*) remonta a lo visible, asciende hacia lo visible:

El pintor, con cada cuadro [...] excava, en la noche de lo inaparente [...] bloques de visible.

Con el cuadro, el pintor, como un alquimista, transmuta en visible lo que sin él hubiera permanecido definitivamente invisible. A eso le llamaremos lo *invisto*. [...]

Sin duda, no basta con ver, con fijar la mirada [...], puesto que entonces todos los no-ciegos conocerían el poder del pintor. Si el pintor regula el acceso de lo invisto a lo visible, ello no lo debe a su visión de lo visible, sino a la adivinación de lo invisto. El

<sup>36</sup> Cacciari, M., *Soledad acogedora. De Leopardi a Celan*, Madrid, Abada, 2004, pp. 64, 70-71.

<sup>37</sup> Didi-Huberman, G., *El hombre que andaba en el color*, Madrid, Abada, 2014, pp. 49, 50.

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 [...]. Hasta aquí desciende pues la mirada ciega del pintor: se pierde hasta lo invisto, para encontrar a tientas aquello que le está esperando para ascender al pleno sol de la visibilidad. [...]

El instante en que lo invisto aparece, penetrando la superficie de la visibilidad desde el abismo oscuro [...].<sup>38</sup>

Para algunos cineastas visionarios (Paradžánov, Godard, Brakhage, Tarkovski) se trata de desarrollar una mirada interior clarividente que permita hacer visible lo invisible:

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. [...]

En la teoría de los cineastas prácticamente no hay elección. En el primer caso, el cine remite a lo visible, busca [...] soluciones representativas; en el segundo, remite a lo invisible, con la esperanza de poder dar cuenta, mediante la imagen o contra ella, de eso que excede a toda visibilidad. Tarkovski, Brakhage, Gance, Godard, son los paladines de esa Imagen casi religiosa [...].<sup>39</sup>

Godard ha deseado durante toda su vida emplear el cine para «dar a ver»<sup>40</sup>. Iluminar la oscuridad, u oscurecer la luz, negar las evidencias para sumergirse en el interior de las cosas. Plano cinematográfico de una niña sentada en una escalera hojeando un libro con imágenes (*Nôtre musique*, 2004, J.-L. Godard). Voz en *off*: «Una campesina del Segundo Imperio afirmaba haber visto a la Virgen. Le preguntaron cómo era y Bernadette respondió: “No sabría decir”. La madre superiora y el obispo le enseñaron láminas de importantes cuadros religiosos: la Virgen de Rafael, la de Murillo, etc. Bernadette repetía cada vez: “No es”. De repente, llegó la Virgen de Cambrai. Un icono. Bernadette se arrodilló: “Es ella, monseñor”. Sin movimiento, ni profundidad ni artificio. Sólo lo sagrado.» (Figura 5). Como en el mencionado *Icono de la crucifixión* (Museo bizantino y cristiano, Atenas), también aquí el rostro de la Virgen está desfigurado, en este caso por la erosión del tiempo, y, como en dicho icono, el azul abisal que rodea el nimbo de la Virgen suplanta en significado simbólico la ausencia toda representación.

Pero privarse de ver es todavía una manera de ver. La obsesión de los ojos apunta hacia algo distinto de lo visible: «visura (*voyure*)» (Jacques Lacan), «videncia (*voyance*)» (Maurice Merleau-Ponty), «mirada en abismo» (Michel de Certeau). Para saludar lo invisible hay que cerrar los ojos. De los restos de pigmento azul en el manto del Cristo Redentor de Rubliov al azul inmaterial que ciega (*Blue*, 1993, Derek Jarman; *Adieu au langage*, 2014, Jean-Luc Godard): «Un instante azul es sólo alma. //...// Y en el azul sagrado [*in heiliger Bläue*] aún perdura el sonido de pasos luminosos.» (Georg Trakl)<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Marion, J. L., *El cruce...*, *op. cit.*, pp. 54-56, 65.

<sup>39</sup> Aumont, J., *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 71, 74-5.

<sup>40</sup> Bergala, A., *Nadie como Godard*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 267-268.

<sup>41</sup> Trakl, G., «*Kindheit*» («Niñez»), en Trakl, G., *Sebastian en sueños y otros poemas*, Barcelona, Galaxia



Figura 5. *Nôtre musique* (Nuestra música, 2004, dir. Jean-Luc Godard).

En esta línea, en la «*prière silencieuse*» [‘oración silenciosa’] que es el filme *Hélas pour moi* (1993, Jean-Luc Godard), «à la trace de Dieu» [‘siguiendo los pasos de Dios’], la voz en *off* reza: «Imposible de ver.» «Esta profundidad, que excede todo color, surgirá al final del azul»<sup>42</sup>.

El icono se retira en derredor de la evidencia invisible que, empero, desvela. Pues, ¿dónde encontrar, originariamente, una imagen que se deshaga de su propia visibilidad para dejar traspasar otra mirada? El icono «desfigurado» (Is 52:14) –la Virgen de Cambrai (*Nuestra música*, Godard)–, «[Saulo] con los ojos abiertos, nada veía» (Hch 9:8) –«pintar que uno no ve, el desfallecimiento del ojo» (Monet, Proust, Godard)–, el lugar de Dios, que es sin forma ni figura (ἀνείδεος, Evagrio Póntico).

### 3. El insondable azul

En *Adieu au langage* Godard se recrea con las posibilidades que la imagen digital de alta resolución le aporta en el campo del color, y los intensos y saturados colores que logra parecen inspirarse en las pinturas del Monet tardío. En este filme el realizador introduce un plano en contrapicado del cielo ultramar para intentar registrar el azul insondable, el azul inmaterial, azul sagrado (Figura 6). El lapislázuli (lat. *lapis* ‘piedra’, del inglés medio *asure*, del francés antiguo *azur*, derivado del ár. clás. *lāzaward*, este del persa *lağvard* o *lažvard*, y este del sánscrito *rājāvart*) era una piedra sagrada para los egipcios (egipcio antiguo: *ḥsbḏ*, lapislázuli artificial; *caeruleum*; véase también la palabra inglesa *cerulean*), utilizada en sus templos porque lo creían procedente del cielo, dado su color semejante al cielo nocturno con manchitas plateadas «que parecen estrellas» (acadio: *kakkabānu*)<sup>43</sup>. Aprendemos de

Gutenberg, Círculo de Lectores, 2006, p. 27.

<sup>42</sup> «En otros contextos puede significar el azur, el cielo, Dios o lo absoluto, como justamente en *Yo te saludo*, María.» Aumont, J., *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 173.

<sup>43</sup> Cf. Herrmann, G., «Lapis Lazuli: The Early Phases of Its Trade», *Iraq*, vol. 30, n.º 1 (primavera 1968), pp. 21-57; Payne, J. C., «Lapis Lazuli in Early Egypt», *Iraq*, vol. 30, n.º 1 (primavera 1968), pp. 58-61; Redford, D. B.

los textos babilonios que creían en un cielo compuesto por tres niveles. Cada uno de ellos tenía un tipo de piedra distinto como pavimento<sup>44</sup>. En la Biblia, este concepto de pavimento aparece en Éx 24:10, donde Moisés y Aarón, Nadab y Abiú, y setenta de los ancianos de Israel tuvieron una visión de Dios, a cuyos pies había «como (*kema 'aseh*) un embaldosado de zafiro (*libnat ha-sappir*), semejante al cielo cuando está sereno» (Éx 24:10); muy parecido es el caso de Ezequiel, que contempla el trono de Dios como «piedra de zafiro» (*eben-sappir*) (Ez 1:26; 10:1) brillante (hebreo: *sappir*; σάπφειρος = lapislázuli). Los estudiosos concuerdan en que el σάπφειρος o *sapphirus* de los antiguos no es una variedad del corindón, sino que se trata del lapislázuli, una mezcla de varios minerales con una coloración azulina<sup>45</sup>, y así sería hasta mediados del siglo XIII. Los textos babilonios dicen que el cielo intermedio está pavimentado de *malaquita azul*, que tiene la apariencia del lapislázuli (sumerio: za-gin<sub>3</sub>; acadio: *uqnû*). Se creía que esto era lo que le daba al cielo su color azul (an. za.gin, 'cielos claros/cielos de lapislázuli', i.e., «cielos azules») <sup>46</sup>. Algo análogo lo encontramos en la visión de Ezequiel, donde la plataforma del carro-trono móvil (hebreo: *rāqîa* ) se identifica como algo de la misma calidad (Ez 1:22).

Según el Padre del desierto Evagrio Póntico (ca. 345-399), cuando el gnóstico (γνωστικός) logra la «pureza del corazón» (siríaco: *dakyūtā dlēbbā*), un alma pura y libre de pasiones (ἀπάθεια), la «luz sin forma» (siríaco: *nuhrā dlā dmū*) de Dios que fluye en la visión interior del «intelecto», la visión luminosa que el *hawnā* (νοῦς) tiene de él mismo «en el firmamento del corazón», posee a su vez la cualidad del *azul zafiro* (Éx 24:10; Ez 1:26-27), del cielo y del cristal<sup>47</sup>, visión que hace posible la de la Santa Trinidad misma (*Skemmata* 4). «El azul es el color típicamente celeste que desarrolla profundamente el elemento de quietud [= la ἀπάθεια, la 'impasibilidad' de Evagrio]», apunta Wassily Kandinsky<sup>48</sup>; «[...] el cielo azul es el *fondo absoluto*. [...] En el cielo azul y vacío, el soñador encuentra el esquema de los "sentimientos azules" [...]», escribe a su vez Gaston Bachelard<sup>49</sup>, autor referente en la concepción del «azul inmaterial» de Yves Klein<sup>50</sup>.

En *Adiós al lenguaje* Godard alude a una forma de ultra-visión tomando como ejemplo una significativa frase de Marcel Proust que el cineasta atribuye a Claude Monet: «Ne pas peindre ce qu'on voit, puisqu'on ne voit rien, mais peindre ce qu'on ne voit pas»<sup>51</sup>. Es la mirada con la que el realizador franco-suizo, en este filme, nos pone a prueba, con la que confronta la ceguera del animal humano. Esa criatura que

(ed.), *Hablan los dioses. Diccionario de la religión egipcia*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 48.

<sup>44</sup> Winter, I. J., «The Aesthetic Value of Lapis Lazuli in Mesopotamia», en Caubert, A. (ed.), *Cornaline et pierres précieuses. La Méditerranée, de l'Antiquité à l'Islam*, París, La Documentation Française, Musée du Louvre, 1999, pp. 43-58; Thavapalan, Sh., *The Meaning of Color in Ancient Mesopotamia*, Leiden, Boston, Brill, 2020, p. 462.

<sup>45</sup> Halperin, D. J., *The Faces of the Chariot. Early Jewish Responses to Ezekiel's Vision*, Tubinga: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1988, pp. 121, 217-220, 391; Schäfer, P., *The Origins of Jewish Mysticism*, Tubinga, Mohr Siebeck, 2009, p. 43.

<sup>46</sup> Horowitz, W., *Mesopotamian Cosmic Geography*, Winona Lake, Eisenbrauns, 1998, pp. 166-167.

<sup>47</sup> Cf. Beulay, R., *La Lumière sans forme. Introduction à l'étude de la mystique chrétienne syro-orientale*, Chevetogne, Éditions de Chevetogne, 1987, índice s.v. «lumière: couleur de saphir et de ciel».

<sup>48</sup> Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral, 1973, p. 82.

<sup>49</sup> Bachelard, G., *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Madrid, FCE, 1950, pp. 205, 212.

<sup>50</sup> Klein, Y., *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, París, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001, «Réflexions sur le bleu», pp. 248-251.

<sup>51</sup> Cf. la trad. *infra* n. 52.

ya no sabe ver. Para Godard, en esta niebla que nos domina, aposentada en nuestras entrañas y miradas, al menos queda retratar, como decía Monet, cómo no se ve. La mirada extraviada y prisionera en la mancha ciega, en la indefinición de lo que se percibe. Pero la frase no es de Monet, sino que pertenece a la novela *Jean Santeuil* de Marcel Proust:

Cuando al apuntar ya el sol, el río duerme todavía en los sueños de la niebla, no lo vemos más de lo que se ve él mismo. Aquí ya es el río, pero allá la vista es detenida, ya no se ve más que la nada, una bruma que impide ver más lejos. En ese lugar del lienzo, no pintar ni lo que se ve puesto que no se ve nada, ni lo que no se ve puesto que sólo se debe pintar lo que se ve, sino pintar que no se ve, que la insuficiencia del ojo que no puede bogar en la niebla le sea infligida tanto al lienzo como al río, es muy hermoso.<sup>52</sup>



Figura 6. *Adieu au langage* (Adiós al lenguaje, 2014, dir. Jean-Luc Godard).

El azul es sagrado en la poesía de Hölderlin, Novalis, Rilke, Trakl y Celan, así como en el pensamiento de Martin Heidegger<sup>53</sup>. En este sentido el azul tenía notables raíces en la literatura moderna. Stéphane Mallarmé, la condesa Anna de Noailles, Paul Claudel, Émile Zolla, Samuel Coleridge, Paul Verlaine, René Crevel y Paul Éluard, por ejemplo, habían invocado, cada cual a su manera, la índole aérea del azul y el mundo azul del cielo<sup>54</sup>. El arte moderno y contemporáneo —de Van Gogh a Hans Arp, de Henri Matisse a Barnett Newman, de Wassily Kandinsky a Anish Kapoor, de Joan Miró a Yves Klein, de Sam Francis a James Turrell—, no ha dejado de prolongar esta tradición simbólica del azul espiritual de lo infinito, del espacio etéreo, del Vacío<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 561-562.

<sup>53</sup> Cf. Overath, A., *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*, Stuttgart, Metzler, 1987; Valtolina, A., *Blu e poesia. Metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, Milán, Bruno Mondadori, 2002.

<sup>54</sup> Cf. Le Rider, J., *Les couleurs et les mots*, Paris, PUF, 1997.

<sup>55</sup> Cf. Chandès, H. (comis.), *Azur*, cat. exp., Jouy-en-Josas, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Snoeck et Martial, 1993; Charlet, N., *Bleu*, Paris, Amateur, 2002; Monnier, G., «Brève histoire du bleu», en *Monochromes, Artstudio*, 16 (1990), pp. 36-45.

En su poema «*L'albatros*» («El albatros»), Baudelaire llama a los poetas «rois de l'azur» ['reyes del azul']<sup>56</sup>. Asimismo, en «*L'aube spirituelle*» («El alba espiritual»), es: «El azul inasible de los Cielos Sagrados»<sup>57</sup>. El joven Mallarmé escribió su poema «*L'Azur*» («El azul»), fascinado y atemorizado por el pensamiento de una «trascendencia vacía», cuyo símbolo sería para él el azul fríamente resplandeciente. A su vez, Arthur Rimbaud escribe en el poema «*Enfance*» («Infancia»): «Quizá los abismos de azul [...] me imagino bolas de zafiro [...]. Soy dueño del silencio»<sup>58</sup>. Marcel Proust: «Consiste en un cielo tan brillante, tan transparente como un Fra Angelico, está hecho de quién sabe qué material precioso, tal vez de turquesa. Bajo este azul inmaculado, una pequeña luz inanalizable [...]»<sup>59</sup>. Proust cita el verso 9 del poema de Baudelaire «*La mort des amants*» («La muerte de los amantes»), en el cual se hace referencia al «bleu mystique» ['azul místico']<sup>60</sup>.

En una ocasión Rilke aludió a la posibilidad de componer una monografía del azul, y nombra entonces el «azul muy especial» de Cézanne. A lo largo de la serie epistolar aporta una retahíla de variantes de ese azul, que exceden todas en cuanto a fuerza expresiva lo que de tal color haya podido decirse nunca. Se ve ahí, una mañana de octubre parisiense, «un azul que no reposa en nada» (17.10)<sup>61</sup>.

Monet expresó el deseo de «ver el mundo a través de los ojos de un hombre nacido ciego que de repente hubiera adquirido la vista [...]»<sup>62</sup>. De la ceguera visionaria del pintor a la del realizador. Derek Jarman, que en un principio se formó como pintor, acabó adoptando el cine como medio principal, produciendo una serie de influyentes obras experimentales. En su último largometraje, *Blue* (1993), se inspiró en los característicos lienzos azules monocromos de Yves Klein, «el gran maestro del azul»<sup>63</sup>:

Para Klein, como para Van Gogh, el azul era el color de la infinitud [...]. A sus monocromos azules los llama «retratos» del cielo –que él decía haber firmado, en un acto de levitación, por el otro lado– y en general se consideraba el cielo vacío como una pura condición espiritual. [...] El azul se había convertido para él (como para Goethe y como en gran parte de la iconografía tradicional) en el símbolo de lo absoluto: el vacío cielo infinitamente extendido de su reino «aéreo».<sup>64</sup>

Sin embargo, el proyecto de Jarman adquirió un tono más perentorio después de que le diagnosticaran que había contraído el VIH. Estrenada un año antes de su muerte por complicaciones relacionadas con el sida, la película reproduce el tono que adquirió su visión a medida que se desvanecía hacia el final de su vida. Al estático resplandor azul del fotograma se superpone una banda sonora compuesta por el músico y actor británico Simon Fisher Turner, así como una mediación narrada que asocia el azul con la melancolía y el infinito.

<sup>56</sup> Baudelaire, Ch., *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 91.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>58</sup> Rimbaud, A., *Obra completa bilingüe*, Girona, Atalanta, 2016, p. 551.

<sup>59</sup> Proust, M., *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971, p. 585.

<sup>60</sup> Proust, M., *Contre Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 155.

<sup>61</sup> Rilke, R. M., *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 76.

<sup>62</sup> *Apud* McEvelley, Th., *De la ruptura al «cul de sac»*. *Arte en la segunda mitad del siglo xx*, Madrid, Akal, 2007, p. 44.

<sup>63</sup> Jarman, D., *Croma. Un libro de color*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017, p. 173.

<sup>64</sup> McEvelley, Th., *De la ruptura...*, *op. cit.*, pp. 53-54.

En perfecta consonancia con el Monet tardío, en su tratado sobre los colores *Chroma. A Book of Color* (Croma. Un libro de color), Derek Jarman resume toda la antropología espiritual de *Blue*, su testamento espiritual, cuando ya había perdido la visión del ojo derecho (Figura 7):

El azul trasciende la solemne geografía de los límites humanos. [...] Nunca recuperaré la vista. La retina está destruida [...]. Debo acostumbrarme a este tipo de imprecisión. Pensar a ciegas, volverse ciego. Y después, silencio. [...] el azul es la oscuridad hecha visible. [...] *No te harás ninguna imagen*<sup>65</sup> [...]. De lo más hondo de tu corazón, reza para ser liberado de la imagen.<sup>66</sup>

La decisión de optar por la imagen analógica pone de manifiesto la verdadera conciencia del autor sobre la elección del soporte y sus implicaciones: por un lado, revertir la ceguera física causada por la devastadora enfermedad en una *apertura de la visión interior*; por otro, hacer de la extinción de la imagen una forma de plegaria que revierta la muerte del cuerpo en una muerte simbólica anterior a la muerte física.

Expresado en los versos del poema «*Ash-Wednesday*» («Miércoles de ceniza», IV, 1930) de T. S. Eliot, donde el color azul se repite de forma sintomática: «yendo de blanco y azul, el color de María, //... // en azul de espuela-de-caballero, azul de color de María, / *sovegna vos.*»<sup>67</sup> Con el penúltimo verso de este poema se cierra el capítulo «Hacia el azul» de *Croma*<sup>68</sup>.

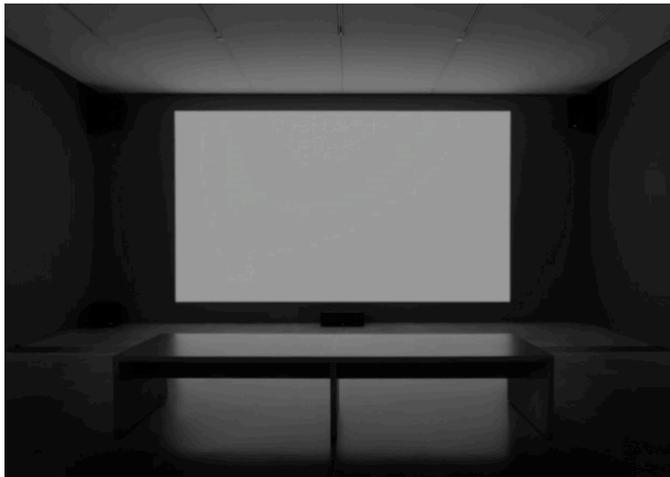


Figura 7. *Blue* (Azul, 1993, dir. Derek Jarman) © Alise O'Brien.

Marcel Proust se dejó inspirar por la obra de Monet. Proust poseía una afinidad por el impresionismo en general, y en particular admiraba las obras del pintor

<sup>65</sup> Cf. Dillon, S., *Jarman and the Lyric Film. The Mirror and the Sea*, Austin, University of Texas Press, 2004.

<sup>66</sup> Jarman, D., *Croma*, op. cit., pp. 179, 181, 185, 186.

<sup>67</sup> Eliot, T. S., *Poesías reunidas (1909-1962)*, Madrid, Alianza, 1999, p. 113.

<sup>68</sup> Jarman, D., *Croma*, op. cit., pp. 197, 214.

francés. Aunque no son mencionadas específicamente en sus escritos, hay analogías temáticas con Monet. Proust describe en su novela *En busca del tiempo perdido* fenómenos que Monet captura en el lienzo. El narrador proporciona de forma verbal sus impresiones de las nubes y del mar en el balneario ficticio de Balbec. En *Jean Santeuil*, Monet es mencionado varias veces cuando un coleccionista de Ruan compra varios de sus cuadros. Los sentimientos despertados por cinco cuadros de Monet son descritos por el narrador.

#### 4. Palabras finales

El propósito del presente artículo ha sido realizar un recorrido por el sentido visionario del arte y del artista como *ciego-vidente*, idea común al pensamiento contemporáneo francés de M. de Certeau (*L'extase blanche*), J. Derrida (*Mémoires d'aveugle*) y J.-L. Marion (*L'idole et la distance, La croisée du visible*) (cf. *infra* la tabla sumaria anexa). Como aspecto más concreto de nuestro análisis hemos recuperado, siguiendo en ello al reputado teórico y crítico de cine J. Aumont, tres ejemplos de lo que él llama «cine visionario»<sup>69</sup>, en el que el ensayista francés incluye a realizadores tan aparentemente heteróclitos como S. Brakhage, J.-L. Godard y A. Tarkovski, pero que son, además, grandes representantes de lo que Paul Schrader, de forma más o menos acertada, denominaba «el estilo transcendental en el cine».

Se trataba de encontrar referentes literarios y visuales que reflejaran esta especulación en el pensamiento –el «ver es no ver» y el artista como «ciego vidente» en M. de Certeau, J. Derrida y J.-L. Marion– canalizándolo a través de un recorrido por la historia del «azul» de lo sagrado (una filosofía del «icono que nos hace videntes», en la obra de M. Cacciari y J.-L. Marion), el cielo espiritual y la quietud, en el campo literario –M. Proust y los poetas-videntes (Ch. Baudelaire, S. Mallarmé, A. Rimbaud, G. Trakl...)– y, por último, en el cine poético de S. Paradžánov, A. Tarkovski y D. Jarman (la pérdida de visión, «el insondable azul»).

Desde sus respectivas miradas y siguiendo la tradición occidental, ambos –J.-L. Godard y A. Tarkovski– hacen del color azul el símbolo de la trascendencia o del misterio y los dos, por igual, apuntando a la tradición de los iconos: véanse, respectivamente, las fig. 3 (si se amplía la imagen se pueden ver los restos de azul lapislázuli que Tarkovski captó en un primerísimo plano en la secuencia final en color de *Andréi Rubliov*) y 5 (icono con fondo azul).

Esta ceguera metafórica (al mundo fenoménico) no es sino una forma paradójica de hablar de la apertura de la visión interior (mundo imaginal). La tradición del icono, que se propone hacer visible lo invisible (Juan Damasceno). Para recuperar plenamente su esencia, el icono debe perder su valor de imagen divinizada y abrir un espacio de acceso a lo invisible. Esta es la razón por la cual Juan Damasceno defiende sin descanso el arte de las imágenes justificando su representación por las sola Encarnación, Dios permaneciendo, tal como sostienen los iconoclastas, sustraído de imagen alguna. Sin embargo, la Virgen sin rostro (*Savat Nová*, S. Paradžánov) (fig. 2) o desfigurada por el paso del tiempo (*Nôtre musique*, J.-L. Godard) (fig. 5)

<sup>69</sup> Asimismo, Víctor Erice califica a Andréi Tarkovski de «cineasta visionario», en la línea de Ingmar Bergman, que afirmaba que el realizador ruso «es un visionario». Cf. Llano, R., *Andréi Tarkovski: vida y obra*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2003, pp. 12, 297.

no son tanto actos iconoclastas como de «desfiguración» (J.-L. Marion) o de imagen puesta (ofrecida) en sacrificio (*offret*, A. Tarkovski).

«Pintar que no se ve» es lo que M. Proust atisba más allá de la niebla y la ceguera que a C. Monet le impide ver el mundo de la contingencia, pero no así el mundo del misterio. Es lo que M. Proust descubre en las pinturas de Giotto y A. Tarkovski en los paños de la *Trinidad* de A. Rubliov: el azul como color espiritual por excelencia (W. Kandinsky) que ya está presente en las pinturas de iconos (Figura 1).

En el ensayo que nos ocupa el término κένωσις hay que entenderlo en el sentido en el que lo emplean dos filósofos en los que el arte tiene un papel significativo: M. Cacciari –en su análisis de la obra de R. Musil, S. Beckett y P. Celan–, y J.-L. Marion –«κένωσις de la imagen», a partir de la obra pictórica de C. Monet, y su ceguera-videncia.

A propósito del impresionismo en general y de Monet en particular, J.-L. Marion habla de «la niebla de la propia percepción de la mirada»<sup>70</sup>. Es éste, según nos recuerda M. Cacciari, el sentido del icono –de ciegos, hacernos *videntes*:

El ícono nos sumerge-bautiza en tal Luz, pero en el sentido más pleno y más fuerte: él permite ver cómo esa Luz es condición trascendente de nuestro mismo ver. Nosotros vemos porque la Luz existe. ‘Antes’ del ícono, del instante teofánico que él ontológicamente constituye, nosotros somos como ciegos. El ícono [...] puede cumplir el milagro de hacernos *videntes*.<sup>71</sup>

«Sin duda, no basta con ver» (J.-L. Marion)<sup>72</sup>; «ver [...] es no ver *nada*» (M. de Certeau)<sup>73</sup>, ver la nada (obra monocroma azul, de Giotto a Y. Klein, de J. Turrell a D. Jarman); «el ciego puede ser un vidente» (J. Derrida)<sup>74</sup>. La obra de arte lleva los estigmas de lo invisible:

Pero entre los pintores también están los cautivos de la pasión por ver, que entregan las cosas a la luz y las pierden, como náufragos en la visibilidad. [...]

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.<sup>75</sup>

[El pintor] adivina, mejor que los ciegos cotidianamente videntes, lo que pretende acceder a lo visible en virtud de la presión de lo invisto. [...] El cuadro lleva los estigmas de lo invisible como cicatrices [...].

Para no seguir siendo ciego –obsesionado por una oleada obstinada de imágenes fijadas que amurallan nuestros ojos dentro de sí mismos–, para liberarse de la cenagosa tiranía de lo visible, hay que rezar –ir a lavarse a la fuente de Siloé. A la fuente del enviado, que sólo fue enviado para eso –para devolvernos la visión de lo invisible.<sup>76</sup>

<sup>70</sup> Marion, J.-L., *El cruce...*, *op. cit.*, p. 313.

<sup>71</sup> Cacciari, M., *Íconos de la Ley*, Buenos Aires, La Cebra, 2009, p. 217.

<sup>72</sup> Marion, J.-L., *El cruce...*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>73</sup> Certeau, M. de, «Éxtasis blanco», en *La debilidad de creer*, Buenos Aires, Katz, 2006, p. 313.

<sup>74</sup> Derrida, J., *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 10.

<sup>75</sup> Certeau, M. de, «Éxtasis blanco», *op. cit.*, p. 314.

<sup>76</sup> Marion, J.-L., *El cruce...*, *op. cit.*, pp. 74, 118.

Tal como nos recuerda Massimo Cacciari, el icono manifiesta el misterio:

Lo que se da en el ícono, lo que *nos concierne* en y desde el ícono, es justamente el misterio, inexpresable discursivamente. La antinomicidad del ícono consiste en el mostrarse de lo propiamente invisible [...]. Lo Inexpresable permanece *epekeina tes ousias*, revelándose justamente en su ser inexpresable. [...] La antinomia del ícono no parece posteriormente desarrollable: un mostrarse sin palabras, un darse del silencio, un aparecer de lo Inexpresable.<sup>77</sup>

Si no se ha contemplado la renuncia de la imagen a sí misma –condición de su mutación en icono– para ver de otro modo, solo resta «pintar que no se ve» (Monet, Proust, Godard). La ceguera vidente deja por todo vislumbre el azul sagrado del icono (Rubliov, Paradžánov, Tarkovski), el azul de los poetas-videntes (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Rilke, Trakl), el azul inmaterial (el magnetismo del azul lapislázuli de Giotto en M. Proust e Y. Klein, y de este último en D. Jarman).

En efecto, el azul es sagrado en la poesía en lengua alemana de Friedrich Hölderlin, Novalis, Else Lasker-Schüler, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl y Paul Celan, así como en el pensamiento de Martin Heidegger, que, a partir de la poesía de Trakl, ve en este color, en términos musicales, un «claror resonante» que mana del cobijador y oscuro silencio primordial hacia el sonido:

Lo sagrado resplandece desde el seno del azul que a la vez se vela en la oscuridad de sí mismo. Lo sagrado demora mientras se retira. [...] El azul es claror resguardado en oscuridad. Claro, o sea, resonante es originariamente el sonido que llama desde lo cobijador del silencio y que de este modo se aclara (*sich lichtet*). El azul resuena en su claror, sonando. En su claror resonante resplandece la oscuridad del azul. Los pasos del extraño resuenan por el plateado brillo radiante y sonoro de la noche. Otro poema (104) canta: «Y en sagrado azul resuenan aún pasos de luz.» En otro lugar (110) se dice del azul: «...lo sagrado de flores azules... alcanza al mirante.» [...] Mirar quiere decir: entrar en el silencio. [...] Es el resplandor del azul que reposa en su profundidad llameando más quietamente [...]. El oscuro caminar, oscuro porque es un mero seguir, clarea, pese a todo, su alma hacia el azul. [...] Esta estrofa nombra a aquellos caminantes que siguen a través de la noche espiritual el sendero del extraño con el fin de «habitar en el azul lleno de alma».<sup>78</sup>

El otro gran filósofo del siglo xx, Ludwig Wittgenstein, también había puesto la atención en la obra de Georg Trakl, lo que equivale a decir en el azul, el color más repetido en su poesía<sup>79</sup>. Hay, en su poesía un uso más que enigmático del sentido de la palabra poética. El propio Wittgenstein lo reconocía de manera explícita: «no llego a entender la poesía de Trakl, pero su lenguaje me deslumbra»<sup>80</sup>. Así pues, dos de los filósofos más influyentes del siglo pasado –L. Wittgenstein y M. Heidegger–, así como dos de los realizadores más destacados del siglo xx –J.-L. Godard («esta profundidad, que excede todo color, surgirá al final del azul») y A. Tarkovski («el

<sup>77</sup> Cacciari, M., *Íconos...*, *op. cit.*, pp. 218-219.

<sup>78</sup> Heidegger, M., *De camino al habla [Unterwegs zur Sprache]*, Barcelona, Serbal, 1987, pp. 41, 42, 62, 65, 71.

<sup>79</sup> Cf. los estudios mencionados de A. Overath y A. Valtolina.

<sup>80</sup> *Apud* Jenaro Talens en el pról. a Trakl, G., *Sebastian en sueños*, *op. cit.*, p. 19.

canto de la tierra que ha empujado a Andréi [Rubliov] al amor ciego hacia el añil celeste, el trazo caprichoso en color turquesa [...] y el peso azul en las vestimentas de los ángeles»)– contemplan la relevancia del color azul como símbolo del misterio de lo sagrado –«El aliento de Dios que azul orea.»<sup>81</sup>– por medio de planos cinematográficos casi monocromos, expresión del «Dios [que] está necesariamente por encima del ser...» (*got etwaz ist, daz von nôt über wesene sin muoz*, M. Eckhart), o el Dios sin el ser (*Mit dem Sein, ist hier nichts anzusehen*, M. Heidegger, J Derrida)<sup>82</sup> y la correspondiente κένωσις de la imagen (M. Cacciari, J.-L. Marion).

Tabla sumaria

<i>Ideas-clave</i>	<i>Autores (en una lectura interdisciplinar)</i>			
1. <i>La ceguera-videncia</i> : «ver es no ver nada» (M. de Certeau), «sin duda, no basta con ver» (J.-L. Marion)	la ceguera que permite ver: «ver el mundo a través de los ojos de un hombre nacido ciego» (C. Monet); «pintar que no se ve» (M. Proust, <i>Jean Santeuil</i> )	«el ciego puede ser un vidente» (J. Derrida), «la claridad ‘cegándose’, renunciando a ‘mirar’» (M. Cacciari), «los ciegos videntes» (J.-L. Marion)	J.-L. Godard ( <i>Adieu au langage</i> ) citando en voz en <i>off</i> el análisis de los cuadros de C. Monet por M. Proust ( <i>Jean Santeuil</i> )	D. Jarman, en la estela de C. Monet, en la pantalla monocroma azul de <i>Blue</i> (fig. 7) convierte la ceguera física en ceguera-vidente
2. <i>El sentido del icono</i> (fig. 1): hacer visible lo invisible (J. Damasceno); “el arte no devuelve lo visible, sino que el arte hace visible <i>lo invisible</i> .” (P. Klee)	«visura (voyure)» (J. Lacan), «videncia (voyance)» (M. Merleau-Ponty), «mirada en abismo» (M. de Certeau)	«el ícono puede cumplir el milagro de hacernos <i>videntes</i> » gracias la «contra-mirada», de lo invisible a lo visible (J.-L. Marion)	la Virgen sin rostro ( <i>Sayat Nová</i> , S. Paradžánov) (fig. 2) o deshecha ( <i>Nôtre musique</i> , J.-L. Godard) (fig. 5) no es tanto un acto iconoclasta como de «desfiguración» (J.-L. Marion)	el «cine visionario» (J. Aumont): «Tarkovski, Brakhage, Gance, Godard, son los paladines de esa Imagen casi religiosa»
3. <i>La ἀφαίρεσις</i> y κένωσις, <i>la «contra-mirada»</i> y el vacío en la obra de arte	en C. Monet «ya no se ve más que la nada» (M. Proust, <i>Jean Santeuil</i> )	primer plano vacío de la tabla del <i>Cristo Redentor</i> de A. Rubliov y A. Tarkovski (fig. 3)	los planos en contrapicado del cielo ( <i>Adieu au langage</i> , J.-L. Godard) (fig. 6)	el cine monocromo azul de D. Jarman ( <i>Blue</i> )

<sup>81</sup> Trakl, G., «Canción espiritual», en Trakl, G., *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1994, p. 72.

<sup>82</sup> Derrida, J., *Cómo no hablar*, op. cit., pp. 44, 56.

4. <i>El azul</i> : «deseo de pureza e inmaterialidad»  (W. Kandinsky)	el azul lapislázuli de Giotto que M. Proust e Y. Klein admiraron en la capilla de los Scrovegni (fig. 4)	«el azul de la fe pura» (Johannes Itten); el «azul inmaterial» (Y. Klein)	<i>Andréi Rubliov</i> (A. Tarkovski), <i>Adieu au langage</i> (J.-L. Godard): planos casi monocromos azules	D. Jarman, que admira y se inspira en la pintura monocroma de Y. Klein: «insondable azul»
---	--	---	---	---

Llegados a este punto, siguiendo un proceso de ἀφαίρεσις (Dionisio Areopagita) o de *entbildung* (Maestro Eckhart), la supresión o la negación de todo en el ascenso al Uno, cuando irrumpe la abolición de la visión especular que suprime a la vez el espejo, el modelo y la imagen, un «conocimiento por retirar las imágenes», ya no se ve nada, «ya no se ve más que la nada» (Proust), el vacío azul monocromo (Giotto, Y. Klein, D. Jarman). La Nada de una κένωσις radical (M. Cacciari) o «desfiguración» (J.-L. Marion) que sobre el icono (*A. Rubliov*, dir. A. Tarkovski) ha dejado por todo vestigio los restos de pigmento añil celeste barridos por la lluvia: primer plano cinematográfico (*A. Rubliov*, dir. A. Tarkovski) del *Cristo Redentor* de Andréi Rubliov que le sigue otro plano de la tabla vacía del icono «desfigurado» (J.-L. Marion), la «contra-mirada» de lo invisible abriéndose paso a través de lo *invu* (invisto), y el plano final o el paso húmedo de lo visible a lo invisible por medio de un paisaje lluvioso más interior (o imaginal, *mundus imaginalis*)<sup>83</sup> que no es de este mundo.

Pero nuestro interés no reside tanto en este plano final de los caballos como en el paso previo del movimiento de cámara del rostro del *Cristo Redentor* (= la imagen) al fondo vacío del icono (= *vaciarse* hasta alcanzar una Nada efectiva, la evidencia invisible, la contra-mirada = ¿lo Absoluto?, ¿el silencio de Dios?). Tarkovski afirmaba: «Yo creo, por ejemplo, que sólo el arte puede conocer y definir el Absoluto. Pero hablar de Dios me resulta muy difícil, pues Dios guarda silencio [...]»<sup>84</sup>.

## 5. Referencias bibliográficas

- Alpatov, M., *Andrej Rublev*, Milán, Istituto Editoriale Italiano, 1962.  
Aumont, J., *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997.  
Aumont, J., *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, Barcelona, Paidós, 2004.  
Bachelard, G., *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Madrid, FCE, 1950.  
Ball, Ph., *La invención del color*, Madrid, México, Turner, FCE, 2003.  
Baudelaire, Ch., *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, 1991.  
Bergala, A., *Nadie como Godard*, Barcelona, Paidós, 2003.  
Beulay, R., *La Lumière sans forme. Introduction à l'étude de la mystique chrétienne syro-orientale*, Chevetogne, Éditions de Chevetogne, 1987.

<sup>83</sup> Recordemos que en filmes como *Stalker* (la secuencia de la habitación) o *Nostalghia* llueve dentro de espacios arquitectónicos, poniendo así en evidencia el sentido imaginal del cine poético de Tarkovski.

<sup>84</sup> Llano, R., *Andréi Tarkovski: vida y obra, op. cit.*, p. 421.

- Bréhier, L., «Les mosaïques murales à fond d'azur», *Revue des études byzantines*, 3 (1945), pp. 19-28. <https://doi.org/10.3406/rebyz.1945.922>
- Bunge, G., *L'iconographie de la Sainte Trinité. Des catacombes à Andreï Roublev*, Paris, Médiaspaul, 2000.
- Cacciari, M., *Soledad acogedora. De Leopardi a Celan*, Madrid, Abada, 2004.
- Cacciari, M., *Íconos de la Ley*, Buenos Aires, La Cebra, 2009.
- Cazals, P., *Serguei Paradjanov*, Paris, Étoile, Cahiers du cinéma, 1993.
- Certeau, M. de, *La debilidad de creer*, Buenos Aires, Katz, 2006.
- Chandès, H. (comis.), *Azur*, Jouy-en-Josas, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Snoeck et Martial, 1993.
- Charlet, N., *Bleu*, Paris, Amateur, 2002.
- Derrida, J., *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.
- Derrida, J., *Cómo no hablar. Y otros textos*, Barcelona, Proyecto A, 1997 [1989].
- Didi-Huberman, G., *El hombre que andaba en el color*, Madrid, Abada, 2014.
- Dillon, S., *Jarman and the Lyric Film. The Mirror and the Sea*, Austin, University of Texas Press, 2004.
- Eliot, T. S., *Poesías reunidas (1909-1962)*, Madrid, Alianza, 1999.
- Florenski, P., *El iconostasio. Una teoría de la estética*, Salamanca, Sígueme, 2016.
- Gercke, H., (ed.), *Blau: Farbe der Ferne*, Heidelberg, Wunderhorn, 1990.
- Haas, A. M., *Visión en azul. Estudios de mística europea*, Madrid, Siruela, 1999.
- Halperin, D. J., *The Faces of the Chariot. Early Jewish Responses to Ezekiel's Vision*, Tubinga: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1988.
- Heidegger, M., *De camino al habla [Unterwegs zur Sprache]*, Barcelona, Serbal, 1987.
- Herrmann, G., «Lapis Lazuli: The Early Phases of Its Trade», *Iraq*, vol. 30, n.º 1 (primavera 1968), pp. 21-57. <https://doi.org/10.2307/4199836>
- Hills, P., *La luz en la pintura de los primitivos italianos*, Madrid, Akal, 1995.
- Horowitz, W., *Mesopotamian Cosmic Geography*, Winona Lake, Eisenbrauns, 1998.
- Houppermans, S., «Proust et les couleurs», en Houppermans, S., Hullu-van Doeselaar, N. de, van Montfrans, M., van Wesemael, S., (eds.), *Marcel Proust aujourd'hui*, Ámsterdam, Nueva York, Rodopi, 2003, pp. 155-169.
- Itten, J., *El arte del color. La experiencia subjetiva y el conocimiento objetivo como caminos para el arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 2020.
- Jarman, D., *Croma. Un libro de color*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017.
- Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral, 1973.
- Klein, Y., *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001.
- Lasareff [Lazarev], V., *Íconos rusos primitivos*, Barcelona, Rauter, 1962.
- Lazarev, V. N., *Andrej Rublev*, Milán, Edizioni per il Club del Libro, 1966.
- Le Rider, J., *Les couleurs et les mots*, Paris, PUF, 1997.
- Llano, R., *Andréi Tarkovski: vida y obra*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2003.
- Marion, J.-L., *El cruce de lo visible*, Castellón, Ellago, 2006.
- Mavor, C., *Blue Mythologies. Reflections on a Colour*, Londres, Reaktion Books, 2013.
- McEvelley, Th., *De la ruptura al «cul de sac». Arte en la segunda mitad del siglo xx*, Madrid, Akal, 2007.
- Mondzain, M.-J., *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
- Monnier, G., «Brève histoire du bleu», *Monochromes, Artstudio*, 16 (1990), pp. 36-45.

- Monnin-Hornung, J., *Proust et la peinture*, Ginebra, Lille, Droz/Giard, 1951.
- Overath, A., *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*, Stuttgart, Metzler, 1987.
- Payne, J. C., «Lapis Lazuli in Early Egypt», *Iraq*, vol. 30, n.º 1 (primavera 1968), pp. 58-61. <https://doi.org/10.2307/4199837>
- Portal, F., *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Mallorca, J. J. de Olañeta, 1989.
- Proust, M., *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, París: Gallimard, 1971.
- Proust, M., *À la recherche du temps perdu*, 4 vols., París, Gallimard, 1987-1989.
- Proust, M., *Contra Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- Proust, M., *Jean Santeuil*, Madrid, Valdemar, 2006.
- Quenot, M., *El Icono*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1990.
- Redford, D. B. (ed.), *Hablan los dioses. Diccionario de la religión egipcia*, Barcelona, Crítica, 2003.
- Rilke, R. M., *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Rimbaud, A., *Obra completa bilingüe*, Girona, Atalanta, 2016.
- Schäfer, P., *The Origins of Jewish Mysticism*, Tubinga, Mohr Siebeck, 2009.
- Sendler, E., *L'icône. Image de l'invisible. Éléments de théologie, esthétique et technique*, París, Desclée de Brouwer, 1981.
- Stierle, K., «Marcel à la chapelle de l'Arena», en Warning, R., Milly, J. (dir.), *Marcel Proust. Écrire sans fin*, París, CNRS Éditions, 1996, pp. 181-204.
- Tarkovski, A., *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Rialp, 1991.
- Tarkovski, A., *Andréi Rublov. El guión literario*, Salamanca, Sígueme, 2006.
- Thavapalan, Sh., *The Meaning of Color in Ancient Mesopotamia*, Leiden, Boston, Brill, 2020.
- Thompson, D. V., *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, Nueva York, Dover, 1956.
- Trakl, G., *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1994.
- Trakl, G., *Sebastian en sueños y otros poemas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2006.
- Troubetzkoï, E. N., *Trois études sur l'icône*, París, O.E.I.L., YMCA-Press, 1986.
- Uspenski, L. A., *Teología del icono*, Salamanca, Sígueme, 2013.
- Vago, D., *Proust en couleur*, París, Honoré Champion, 2012.
- Valtolina, A., *Blu e poesia. Metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, Milán, Bruno Mondadori, 2002.
- Van Gogh, V., *Cartas a Theo*, Barcelona, Barral, 1971.
- Weitemeier, H., *Yves Klein 1928 – 1962. International Klein Blue*, Colonia, Taschen, 2001.
- Weitzmann, K., Chatzidakis, M., Radojčić, S., *Le grand livre des icônes*, [París], Ars Mundi, 1987 [1977].
- Winter, I. J., «The Aesthetic Value of Lapis Lazuli in Mesopotamia», en Caubert, A. (ed.), *Cornaline et pierres précieuses. La Méditerranée, de l'Antiquité à l'Islam*, París, La Documentation Française, Musée du Louvre, 1999, pp. 43-58.