

Capítulo 1

El descubrimiento del blanco

## El blanco como experiencia sensorial

El “blanco” como tal no existe; solo en nuestra percepción; es inútil, por tanto, ir en su busca. En su lugar, debemos encontrar el camino para sentir la blancura, y en este proceso tomaremos conciencia de un blanco ligeramente más blanco que el blanco que percibimos normalmente. Esto, a su vez, nos hará conscientes de la sorprendente diversidad de blancuras que encontramos en la cultura japonesa, y finalmente lograremos entender palabras como “silencio” o “espacio vacío”, y distinguir sus significados ocultos. A medida que consigamos esta compenetración con el blanco, nuestro mundo resplandecerá con más brillo y sus sombras serán más acusadas.

Las letras de un texto mecanografiado no son realmente negras: simplemente lo parecen por contraste con la hoja de papel blanco. De igual modo, el círculo de la bandera japonesa es de un rojo brillante solo por contraste con el fondo blanco. Esta relación funciona de idéntico modo con el azul o el beis cuando se colocan sobre un fondo blanco. Puesto que el no ser anhela ser, a menudo genera un sentido del ser más fuerte que el propio ser. Resulta difícil defender la pureza del blanco porque esta se contamina con facilidad; su belleza nos impacta tan poderosamente porque somos dolorosamente conscientes de su transitoriedad.

En la cultura japonesa, cosas como la arquitectura, el concepto de espacio, el diseño de libros y los jardines nacieron como respuesta a un proceso mental en el que se interpone el blanco. Junichiro Tanizaki (1886-1965) ya proponía un enfoque similar

de la blancura en su ensayo *Elogio de la sombra*, que interpreta la estética japonesa desde la oscuridad. La idea de Tanizaki de ubicar el punto de fuga de un dibujo utilizando la sombra es espléndida. Pero ¿no podría existir otro punto de fuga de extrema luminosidad que contraste con la oscura sombra?

¿Qué es el color?

¿Es el blanco un color? Es como un color, pero al mismo tiempo podríamos concebirlo como un no color. Cabe entonces preguntarse en primer lugar qué es exactamente un color. El mecanismo del color se ha organizado según sistemas bien definidos, producto de la física moderna. Los dos sistemas más comunes para clasificar los colores son el de Albert Henry Munsell y el de Wilhelm Ostwald. En ambos sistemas, los tres componentes del color —luminosidad, saturación y tonalidad (que no son sino gradaciones de luz y claridad)— se explican mediante un objeto esférico tridimensional que nos permite visualizar el fenómeno físico (es decir, el color) con mayor facilidad. Sin embargo, este objeto no nos permite comprender en toda su dimensión aquello que percibimos como color.

El amarillo dorado intenso de la yema de un huevo roto, o el color del té que colma la taza no son meramente colores, pues se perciben a un nivel más profundo a través de su textura y su sabor, atributos inherentes a su naturaleza material. Percibimos el color gracias a la combinación de todos estos elementos; la comprensión del color no se produce únicamente a través de la vista, sino de

todos los sentidos. Por ello, mientras los sistemas de color se basen exclusivamente en la naturaleza física y visual de los objetos, no serán capaces de comunicar completamente nuestra respuesta.

En la actualidad, utilizamos muestrarios de color para elegir el adecuado al realizar obras impresas, tejidas y manufacturadas. En aras de la conveniencia y la practicidad, la mayor parte de estos muestrarios están estandarizados según los sistemas Munsell y Ostwald que hemos mencionado, cuyo orden metódico y objetividad nos permiten distinguir claramente los colores entre sí.

Otro de los muestrarios de color al que suelo recurrir lleva por nombre *Colores japoneses tradicionales*, y se organiza según los antiguos nombres japoneses utilizados para los colores. No intenta ofrecer una coherencia sistemática, por lo que no siempre puede utilizarse con la precisión que sería deseable. Debe su fama, más bien, a su capacidad para despertar la imaginación. Cada vez que lo consulto, mi comprensión de la naturaleza del color se produce de manera fluida y natural gracias al conocimiento contenido en sus palabras. Al mismo tiempo, mis sentidos se despiertan, y me siento reconfortado, como si estuviese escuchando el dialecto de mi ciudad natal, aunque con cierto deje de soledad. ¿De dónde brotan todas estas emociones?

Huelga decir que los colores pueden reflejar nuestros sentimientos más delicados. Pero eso no es todo. Cuando descubrimos el color, ¿no vemos cómo despierta el núcleo de las emociones humanas? Los colores no existen de manera aislada e independiente en la naturaleza, sino que están en constante cambio en respuesta a las sutiles gradaciones de la luz. Es el lenguaje el que,

de manera sublime, les confiere una forma definida, y nosotros absorbemos la exactitud de esa variedad lingüística emocionalmente. Así, la manera en que una determinada cultura percibe y saborea los matices queda almacenada bajo la rúbrica de “colores tradicionales”.

Cuando intentamos imaginar el color, puede que necesitemos borrar de nuestra mente cualquier categoría preestablecida y volver a un estado de tabla rasa. De hecho, la palabra “color” en japonés, *iro*, también significa ‘amante’, por lo que lleva implícito un abanico de asociaciones mucho más amplio del que el término “color” posee en la actualidad. La caja con doce ceras que nos daban para dibujar cuando éramos niños da forma, para bien o para mal, a nuestra percepción; a través de ellas adquirimos conceptos como “el azul agua”, “el color carne”, etc. Pero ¿qué sucedería si estos parámetros no existiesen y el vocabulario con el que contamos para describir el color fuese limitado? ¿Percibiríamos el color tal como lo hacemos en el mundo actual?

Se dice que cuando en el siglo VIII se publicó el *Manyōshū* —la colección de poemas más antigua de Japón—, existían muy pocas palabras para designar el color. Los adjetivos básicos que se empleaban en aquella época eran tan solo cuatro: *akai* (rojo), *kuroi* (negro), *shiroi* (blanco) y *aoi* (azul). (En japonés, los nombres se convierten en adjetivos al añadir una “i”.) Estos cuatro colores hacían referencia, respectivamente, a un estado resplandeciente de energía (rojo), la ausencia de luz (negro), la luminosidad (blanco) y una impresión de oscuridad (azul). Aunque esta escasez de adjetivos nos resulte sorprendente, lo cierto es que ca-

da uno de ellos cubría un amplio espectro de tonalidades que permitía a los hablantes expresar sutiles diferencias de significado y atmósfera dentro de un contexto. No existía la necesidad de clasificar los colores de manera tan estricta como en la actualidad, lo que significa que, por ejemplo, el azul y el verde podían agruparse, emocionalmente, bajo una única categoría más amplia, la del azul (*aoi*). En lugar de comunicar el color mediante el uso de adjetivos —que depende de la psicología del receptor—, podemos presumir que las gentes de la época utilizaban los nombres de los tintes de base vegetal, como el índigo o el violeta, o los nombres de cosas como la naranja amarga, la ceniza o los brotes de hierba.

Los numerosos colores que llamamos “tradicionales” tuvieron su origen en el elegante período Heian. Las gentes de la época desarrollaron un sutil conocimiento de los cambios de la naturaleza, y fueron capaces de plasmarlos en su indumentaria y sus enseres del hogar. Esto dio origen a una nueva forma de cultura basada en una sensibilidad estética colectiva. El año suele dividirse en cuatro estaciones, pero en el calendario chino se identificaban 72 patrones meteorológicos característicos —llamados *kou*—, agrupados en 24 “estaciones”; este sistema fue adoptado por los japoneses, que lo modificaron de acuerdo con su propia sensibilidad. En Japón se consideraba cultivado al individuo que alcanzaba una conciencia profunda de la belleza de estos cambios estacionales —plasmada en la expresión “nieve-luna-flor”—, que estaban divididos en ciclos de cinco días.

Aunque las palabras que especifican los colores de las estaciones cambiantes, como *moegi-iro* (que podría traducirse como “el

verde brillante de los brotes nuevos”) o *asagi-iro* (“el azul verdoso de las hojas del puerro”) son frágiles, resultan convincentes porque captan un instante preciso de la observación; por ello penetran tan profundamente en nuestro interior. Los nombres de los colores actúan como un hilo enhebrado en una aguja extremadamente fina capaz de unir con sus puntadas nuestras emociones más delicadas. Cuando la aguja da en la diana, sentimos placer o bien empatía, aunque su pinchazo pueda resultarnos también doloroso al volvernos conscientes de que esta delicadeza está desapareciendo de nuestro entorno con el estilo de vida contemporáneo.

Del mismo modo que una cueva de estalactitas se forma por la acumulación de gotas de agua que caen en vertiginosa sucesión a lo largo de los siglos, las imágenes mentales del esplendor de la naturaleza o del mundo en transformación se acumulan gradualmente para dar forma a los nombres de los colores. Algunas cosas se pierden, otras se transforman, pero al final, sin que nadie sea consciente de ello, el color queda establecido como un gran sistema de conciencia. En el mundo hay, probablemente, tantos sistemas de color tradicionales como culturas o lenguas existen; *Colores japoneses tradicionales* es tan solo uno de ellos.

### *Itoshiroshi*

La etimología de la palabra *shiro* (blanco), uno de los cuatro colores tradicionales japoneses, tiene sus raíces en el antiguo término *shiroshi* que, a su vez, está relacionado con las palabras *itoshiroshi* e *ichijirushi*. Todos estos vocablos están basados en la

Encuentra este libro en tu librería habitual  
o en la página web de la editorial

<https://editorialgg.com/blanco-libro.html>



www.editorialgg.com

www.editorialgg.com